

TRATAMIENTO GENERAL DEL DOCUMENTAL
HISTOIRES DE VIE

FUNDACIÓ LA BRECHA
JUNIO 2004

TRATAMIENTO GENERAL DEL DOCUMENTAL.....	1
HISTOIRES DE VIE.....	1
.....	3
APROXIMACIÓN GENERAL AL DOCUMENTAL HISTOIRES DE VIE.....	4
OBJETIVO GENERAL.....	4
¿POR QUÉ UN DOCUMENTAL?.....	4
.....	5
EL DOCUMENTAL EN RELACIÓN AL MIDL 5	5
DURACIÓN.....	5
CARACTERÍSTICAS APLICADAS A HISTOIRES DE VIE.....	5
TRATAMIENTO GENERAL DE ALGUNAS IDEAS CINEMATOGRAFICAS.....	6
EL VIAJE COMO HILO CONDUCTOR.....	7
EL PUNTO DE VISTA.....	8
METODOLOGÍA - LA ORIGINALIDAD DE NUESTRO MODUS OPERANDI.....	9
Pre-producción.....	9
Producción-Realización.....	10
Post-producción.....	11
RESULTADOS ESPERADOS.....	13
.....	13
PROFUNDIZAR EN EL TRATAMIENTO DEL DOCUMENTAL.....	14
ENCUADRE.....	14
LOS ÁNGULOS.....	15
Empleo narrativo de los ángulos verticales.....	15
.....	16
Empleo narrativo de los ángulos horizontales.....	16
EL EJE DE MIRADAS.....	17
COMPOSICIÓN.....	17
Sobre la verticalidad y la horizontalidad en la composición.....	17
El recurso de la descomposición (o de como hacer planos feos).....	18
En cuanto a las convergencias y las divergencias en la composición.....	18
Ideas de representación.....	18
MOVIMIENTOS DE CÁMARA.....	18
EL MONTAJE.....	20
A propósito de la fragmentación.....	20
Sobre la coralidad en el montaje.....	21
Acerca de los paisajes.....	21
A PROPÓSITO DE LA ESTRUCTURA DEL GUIÓN.....	22
Acerca del In Crescendo (Tema relativo al guión).....	22
La comunidad, los rostros.....	23
El cuento, la tradición oral.....	23
LA LUZ.....	23
Luz Narrativa.....	23
Tono general de la luz dramática.....	24
EL COLOR.....	24
La luz de los emigrantes.....	24
DIRECCIÓN DE ACTORES.....	26
.....	26
LOS ESPACIOS.....	26
Los fondos.....	26
.....	26

APROXIMACIÓN GENERAL AL DOCUMENTAL *HISTOIRES DE VIE*¹

“las cosas no son bellas porque son hermosas, son hermosas porque son necesarias”
Roberto Rossellini

OBJETIVO GENERAL

El primer objetivo del documental *HISTOIRES DE VIE*, así como su función fundamental en el marco del **MIDEL PROGRAMME MIGRATIONS ET DÉVELOPPEMENT LOCAL *Projet de dynamisation d'un espace d'échange, de coopération et concertation entre les migrants sénégalais et leurs communautés d'origine***, es la sensibilización en torno al fenómeno de la migración y en base a este objetivo, el documental se concibe, desde el primer momento, como una herramienta pedagógica que conjugue la expresión objetiva² y compleja de la realidad, con la expresión artística.

¿POR QUÉ UN DOCUMENTAL?

Todo documental es o debiera ser absolutamente fiel a la realidad que quiere representar. En esa fidelidad se basa la intención de objetividad de todo documental, pero ello no implica que esa realidad pueda ser tratada con el objeto de extraer de ella la máxima expresión de sí misma. Es en este punto, lo que se ha dado en llamar la *Puesta en Situación*, donde la protagonista es la expresión artística, donde la elección de lo filmado, de la manera en que lo filmado va a ser filmado, adquiere una importancia fundamental. Por todo ello, y por el hecho de que el ámbito del documental ha sido poco explorado y tratado, la mayoría de las veces, como un arte menor, el documental es hoy, todavía, un campo muy fértil para la experimentación cinematográfica, para la búsqueda de nuevos lenguajes y evidentemente para llegar de manera directa a una gran cantidad de ciudad@ns tanto en el Norte como en el Sur.

¹ El título es retenido aquí sólo a modo indicativo, no será hasta la tercera escritura del guión cinematográfico en el momento previo de pase a la sala de montaje (con el material rodado) que se determinará el título exacto con el que será explotado el documental.

² Cuando hablamos de “objetividad” intentamos alejarnos del positivismo basado en una epistemología ingenua y acrítica. En efecto, el positivismo considera el objeto del conocimiento como un dato ya construido y el conocimiento como el registro o la fotografía de ese objeto. La objetividad del conocimiento consiste en percibir el dato tal como es (*wie es eigentlich gewesen*), en registrar los hechos en estado bruto, en su verdad original, fuera de toda interpretación. El ideal del positivismo es llegar a la exactitud fría, neutra, impersonal de las ciencias naturales, como la botánica, la biología, la química. Se mantiene rigurosamente en el nivel de los hechos, en su pura materialidad. Pues bien, hemos de reconocer que semejante ideal no es solamente inaccesible, sino contrario a la realidad y a los objetivos buscados en nuestro documental. Así pues, la objetividad que buscamos a propósito de un hecho (de unos personajes, del fenómeno de la migración) consistirá en entrar en el horizonte de una conciencia que lo percibe y lo juzga. Por eso consideraremos que en cada hecho humano, la objetividad no puede definirse más que integrando la aportación del sujeto que dio vida al hecho como expresión de su proyecto y la aportación de

Así pues, el documental, por sus características propias, se convierte en una herramienta muy adecuada para la transmisión de una idea al mismo tiempo que deviene una potente herramienta pedagógica gracias, fundamentalmente, a su condición artística. No en vano, para ilustrar la fuerza que la imagen en movimiento ejerce sobre su espectador, se cita en ocasiones el ejemplo del cine formalista soviético de los años 20 y 30 por su fuerte carácter propagandístico y de difusión, a la vez, e insistiendo en este punto, que fue un cine que ofreció nuevos lenguajes dada su predisposición a la experimentación en el ámbito, por ejemplo, del documental. Basta con recordar el documental *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov.

EL DOCUMENTAL EN RELACIÓN AL MIDEL

A parte de la lógica relación que el documental mantiene con el MIDEL, el documental, concebido también como un fin en sí mismo, preservará, dentro de esa relación, la **autonomía** suficiente que todo género artístico necesita y evitará cualquier redundancia innecesaria, tratando de **expresar la problemática a través del punto de vista de la proximidad humana a la realidad que se pretende filmar**.

Debido a que se contarán con **dos equipos de filmación movilizables permanentemente, uno en Catalunya y otro en Senegal**, los equipos de filmación podrán puntualmente rodar reportajes que sirvan a los fines del MIDEL sin que por ello existan cambios en la calidad del documental "HISTOIRES DE VIE" ni se altere el presupuesto anexado a este documento. **Por ello aunque sin especificar se contemplará la realización de pequeños reportajes que acompañen al proyecto en pro del fortalecimiento de la comunicación entre los inmigrantes y sus comunidades de origen**. En cualquier caso y lógicamente hasta que algún fondo para la filmación del documental "Histoires de vie" no sea depositado en la cuenta de la Fundació la Brecha, la realización de los reportajes paralelos se hará imposible, puesto que podrían existir las imágenes rodadas pero no existir un tratamiento de esas imágenes en todas las fases necesarias para la edición en la que se incluye la ardua tarea de la traducción y transcripción de las mismas.

DURACIÓN

Tendrá una duración de **60 minutos** aproximadamente.

CARACTERÍSTICAS APLICADAS A *HISTOIRES DE VIE*

Un documental es ante todo un género cinematográfico, y, como tal, debe buscar la expresión a través de aquello que lo caracteriza entre otros géneros artísticos: La imagen. Así, con el objetivo de que sea la propia imagen la que exprese, **se evitará la voz en OFF**, es decir, la necesidad de una narración por sonido que exprese lo que las imágenes son incapaces de expresar por ellas mismas.

Por el mismo motivo, **se evitará la aparición de gráficos y otros recursos similares** más propios del reportaje periodístico que del documental.

Respecto a este punto se perseguirá que sea la imagen la que exprese todo por sí misma, que sean las propias personas que aparezcan en el documental las que expresen y ayuden a expresar, a revelar, a desvelar, aquello que verdaderamente les preocupa.

Dado que la dialéctica entre lo latente y lo patente, lo real y lo obvio, está mucho más presente en el documental que en cualquier otro tipo de género cinematográfico, pues este conflicto es en realidad su alimento más importante, el documental es una herramienta perfecta para expresar la realidad y buscarla más allá de lo evidente. Así, en cuanto al documental *HISTOIRES DE VIE* se tratará de desenmascarar la verdad que el fenómeno de la migración esconde, **rompiendo los clichés más habituales que se tienen tanto en el Norte como en el Sur en torno a la cuestión.**

Siempre, el documental ha servido para acercarse a la realidad y explicarla. Ya desde los tiempos de *Nanuk el esquimal*, de Robert Flaherty, película de 1922, base de inspiración para el trabajo de cualquier documental, la cámara ya se concebía como una herramienta para el estudio del comportamiento humano. Cabe recordar que R. Flaherty era etnólogo, no cineasta.

Por otro lado, e incidiendo en las peculiaridades del documental como género, esta película a la que hacemos referencia instauro lo que luego pasaría a convertirse en un modelo de rodaje de documentales, modelo seguido, mucho más adelante en la historia, por directores como Joseph Van der Kauen: la **máxima reducción del equipo humano**. Flaherty trabajó con su mujer y convirtió al propio Nanuk en su colaborador más íntimo. Este punto es de vital importancia ya que en la concepción de lo que será el rodaje de *HISTOIRES DE VIE* se plantea reducir el equipo humano al máximo con la intención de facilitar en la medida de lo posible el rodaje en dos sentidos:

1. Dada la dificultad, puesto que las condiciones en que se va a realizar la filmación del documental (grabación en interiores, dependencia, en cuanto a los desplazamientos, de las entrevistas y de la distancia de las localizaciones, necesidad de una diaria, íntima y estrecha colaboración con el equipo del Fons Català ...) pueden dificultar mucho el trabajo si el equipo supera las dos o tres personas.

2. Dada la necesidad de intimar con las personas filmadas para establecer previamente una natural relación con la cámara, por un lado, relación que se dificultaría si se planteara el rodaje con un amplio equipo humano y técnico, y dada la necesidad moral, por otro lado, de poner los medios de grabación en consonancia con la realidad filmada intentando, en la medida de lo posible, no hacer ningún tipo de ostentación, algo que, finalmente, sería contraproducente para el resultado en la pantalla.

A modo de ejemplo cabe citar el documental *Loïn de Vietnam*, de William Klein, documental basado en la guerra del Vietnam a través de la asistencia a una manifestación en EEUU. Dada la dificultad y la necesidad de intimar, por así decir, con los participantes de la manifestación, el rodaje hubiera sido imposible con un equipo numeroso.

En cuanto al afán pedagógico del documental cabe detenerse en un punto sobre el que se volverá más adelante cuando hablemos de la metodología. Las entrevistas han sido siempre un recurso natural del documental. Así, el *film-enquête*³, dada la necesidad de construir el documental basándose en un **montaje de tipo coral** en el que el espectador pueda asistir al conflicto a desarrollar en, por así decir, partes iguales, será una modalidad del documental que se tendrá en cuenta en el tratamiento del guión.

TRATAMIENTO GENERAL DE ALGUNAS IDEAS CINEMATOGRÁFICAS

Todo documental debe siempre estar filmado teniendo en cuenta el espacio y el tiempo al que lo filmado pertenece. Cuando hablamos de documental social, la importancia de esta premisa se multiplica por diez, haciéndose fundamental, ya en cuanto al **documental situar Senegal y Catalunya en su contexto histórico y en su contexto geopolítico, social, económico y cultural**. Este hecho es de vital importancia para el documental teniendo en cuenta la simbiosis, inherente al documental, que se genera entre el tema desarrollado y su contexto. Un ejemplo de ello podría ser el documental de Alain Resnais,

³ Desarrollado, por ejemplo, por Louis Malle en *Place de la République* y, después, en la mítica *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán, o en su obra más reciente, *El caso Pinochet*, obras ambas que alternan el *film-enquête* con el cine directo

Noche y Niebla, que trata el tema del exterminio nazi y se desarrolla en los propios campos de exterminio.

Así, el documental se verá en todo momento salpicado por la presencia del espacio, tanto del paisaje urbano, como del paisaje rural y natural, y este hecho, junto con un tratamiento del tiempo en el que el espectador tenga **la posibilidad de ubicar Africa (Senegal), Europa (Catalunya) de hoy comparándolas**, gracias a la introducción de imágenes del pasado⁴, **con Africa (Senegal), Europa (Catalunya) de ayer**, ordenará, de alguna manera, dependiendo siempre del guión técnico o similar, el documental.

EL VIAJE COMO HILO CONDUCTOR

En sintonía con lo antes apuntado, se plantea como objetivo la búsqueda de un lenguaje propio al tema tratado, sin perder de vista el horizonte de la experimentación. Para ello, y en cuanto al montaje, como ya se ha mencionado y como se desarrollará más adelante, se plantea la posibilidad de efectuar un montaje coral, democrático, de lo colectivo, como hiciera Jean Vigo, coherente con la intención de hacer una profunda reflexión en torno al fenómeno de la migración aunque no por ello dejaremos de indignar más o “acompañar” más al que podría ser el personaje central del documental. **La relación de la coralidad del montaje con el viaje se deberá hacer patente en el ritmo de las escenas filmadas** y las etapas más intensas del viaje deberán ser tratadas de manera diferente a las etapas de transición dando un ritmo a todo el documental, un ritmo que no dejará de ser **el ritmo interior del posible personaje** central que demostrará más agitación a través de un montaje más rápido, algo que será expresado en imágenes y que no deberá redundar con los comentarios del propio personaje ni con su propia voz en directo ni en off, puesto que ya hemos descartado la voz off de un narrador omnisciente.

Intentaremos alejarnos de la idea atractiva pero maniquea de filmar y montar de forma completamente diferente los dos contextos (Senegal, Catalunya) puesto que el contexto es el del individuo, el desarraigo es individual pese a que la decisión de partir no lo sea. **Podría ser efectista y relativamente sencillo buscar una luz, un encuadre, colores, ópticas, ritmos, música completamente diferentes para el Sur y para el Norte pero nos alejaremos de esa idea para aproximarnos al personaje desde el propio personaje**, será el ánimo y la historia del viaje la que nos guiarán para el tratamiento de la imagen en cada momento y no únicamente el contexto geográfico.

Por tanto se planteará la necesidad de filmar todo **el recorrido de un joven emigrante senegalés**, un recorrido donde el personaje pasará por **diferentes etapas** propias al periplo del emigrante *tipo* senegalés que se marcha hacia Catalunya. Deberá tratarse de alguien que decide marcharse por primera vez y decide hacerlo a Catalunya. Con todos los riesgos que a nivel de producción puede implicar seguir una historia de esas características. Dependiendo de los personajes encontrados en el momento de la preproducción, las diferentes etapas del viaje pueden ser escenificadas por diferentes personajes para redundar en la idea de coralidad, todo dependerá de la calidad e intensidad de las imágenes filmadas para cada personaje. Por ello en estos momentos resulta imposible determinar cuántas historias serán filmadas.

El personaje en cuestión (del emigrante que emprende el viaje o los emigrantes) debería ser la columna vertebral del documental aunque sin abandonar por ello la comentada coralidad de la edición con respecto a los diferentes actores que se ven implicados cuando alguien decide *faire l'émigration*. Dicho personaje(s) **tendría(n) que adaptarse a las características medias del emigrante tipo senegalés en cuanto a sexo, edad, origen social, origen geográfico, formación y modo de viajar.**

⁴ Se contará con el apoyo de la RTS Radio Télévision Sénégalaise, la televisión pública de Senegal que cuenta con un abundante archivo filmico.

Se hará necesario buscar una historia real que concuerde con esta idea pero **no por ello se descarta la posibilidad de hacer un documental de ficción**, o al menos que mezcle historias verdaderas con historias ficticias, creadas para la ocasión.

Es difícil no metonimizar cuando se habla del fenómeno de la migración, pues hablar de éste supone hablar en realidad de la globalización. El documental tendrá como uno de sus objetivos el de filmar la globalización y sus consecuencias, concretándose en **la migración como parte de un todo mayor**.

Será importante, repetimos, y considerándolo también un objetivo central, **comparar las vidas de los que se quedaron y de los que se marcharon o de aquellos que han regresado, estableciendo de ese modo un posible pilar para la estructura general del documental**, insistiendo en todo momento en la búsqueda de los seres humanos, de sus costumbres, las que se rompieron y las que se mantienen, las que la emigración elimina y las que impone, la búsqueda de lo verdaderamente expresivo, el rostro, lo no-mecanizado. A partir de esta premisa, la cámara buscará comprender al/la emigrante o al emigrante potencial, deteniéndose tratando de capturar la fisicidad, del desarraigo y lo que éste significa, como hizo, en otro sentido, Georges Rouquier en *El tonelero*, cortometraje documental de 1942 en el que se plasma la fisicidad del trabajo de un tonelero como expresión de un sentimiento interior. No en vano se dice en senegal de los emigrantes que “tienen cara de emigrantes o de haber hecho la emigración”.

La lucha por los derechos humanos de los emigrantes también deberá ser un eje estructurador del futuro guión a través de la filmación de una reivindicación concreta. Aunque en Francia la lucha de los *sans papiers* conoce ya décadas, en el estado español este tipo de lucha es muy embrionaria dado que la migración es un fenómeno relativamente reciente si lo comparamos con otros países europeos tradicionalmente receptores que lo eran también de los españoles que emigraron por millones durante la dictadura franquista. Es presumible que nuestro personaje o alguno de nuestros personajes tendrá(n) una relación con estas luchas aunque indirecta e incluso puede que no la tenga(n) en absoluto si queremos representarlo(s) aislado(s).

EL PUNTO DE VISTA

El punto de vista del documental será el de nuestros personajes, si pensamos que obviamente se priorizarán personajes senegaleses podríamos hablar de un punto de vista senegalés en el documental, por tanto se priorizará la música senegalesa aunque no se descarta puntualmente insertar música “del norte” en algunos pasajes. La cámara se detendrá cuando se explique la historia de un personaje senegalés en lo que atraiga la atención del personaje, por ejemplo la sorpresa que le produce al emigrante la existencia de gran cantidad de indigentes en el Norte.

Centrarse humildemente en lo local para expresar un hecho universal. Dada la amplitud, la complejidad y la importancia del fenómeno de la migración en el mundo reiteramos la necesidad de centrarnos en los individuos, en los personajes concretos de los que haremos un seguimiento, finalmente podemos observar tanto en el cine como en la literatura que narrar hechos muy localizados hacen de una expresión artística, un resultado que puede ser verdaderamente global y extrapolable en tiempos y lugares diferentes, pensemos en el Ulyses y Dublín, el Quijote en la Mancha, el Othelo en Venecia, Oliveira en París, Andrés Hurtado en Madrid, Julius en Lima o los Buendía en Macondo, etc. Las grandes reflexiones de alguien que decide emprender el viaje de la migración son las mismas para tod@s, deberemos hacer que el espectador se identifique de forma individual con algunos personajes.

La óptica del emigrante se contrapondrá a la de “los otros” en nuestro documental “los otros” serán todos aquellos personajes susceptibles de impedir que la travesía del emigrante llegue a buen puerto y además **uno de los principales personajes que trataremos como tal “el desarraigo”** en el tema de la migración no encontramos un personaje antagónico único o claro, podríamos decir una antítesis perfecta y cinematográficamente fácilmente tratable y por ello se nos hace necesario armarnos terminológicamente. Hablaremos con algún legislador y **sería oportuno seguir un juicio**, además

cuando nos refiramos a “los otros” podremos pensar en incluir alguna referencia al racismo, este tema deberá ser tratado con especial atención para no desviar el documental por derroteros indeseados, la mención puede ser más o menos sucinta dependiendo de las historias personales seguidas.

METODOLOGÍA - LA ORIGINALIDAD DE NUESTRO *MODUS OPERANDI*

Un documental que quiera hablar de la migración como fenómeno no podría únicamente filmarse en uno de los escenarios. Así consideramos necesario poder contar con **dos equipos fácilmente movilizables tanto en Catalunya como en Senegal**. Básicamente las zonas de intervención vienen impuestas por las necesidades del MIDEL y precisamente gracias al programa los costes de producción disminuyen considerablemente al tener **acceso a equipos y equipamientos que se destinan a dicho programa**. Efectivamente, siempre las decisiones para el uso de las infraestructuras serán debidamente consensuadas entre la *Fundació La Brecha* y el *Fons Català de Cooperació*.

Por tanto, durante la duración total del proyecto **18 meses** existirá un equipo disponible en Senegal y otro lo antes posible en Catalunya. Esta forma de operar que sería imposible para cualquier televisión pública o privada por los altos costes que supondría tener a un personal movilizadísimo tal cantidad de meses gracias al modo de funcionar de la *Fundació La Brecha* en partenariat con el *Fons Català de Cooperació* se hace posible dentro del marco del MIDEL.

La cantidad de meses junto con la disponibilidad del equipo técnico y material será nuestra mayor ventaja a la hora de hacer un buen trabajo de producción, seguimiento y conocimiento de los personajes. Además de contar con la inestimable colaboración del coordinador del área de proyectos de migraciones y codesarrollo del *Fons Català* Aliou Dia como persona clave conocedora del tema. Por todo ello, se prevee que el documental como producto podrá estar disponible dos meses después de que el MIDEL finalice, exactamente los meses mínimos necesarios para la edición.

Pre-producción

Investigación

Dentro del marco de una constante comunicación con el equipo que implementa el proyecto, se llevará a cabo una rigurosa investigación independiente, bibliográfica y filmográfica, que comprenderá visionados de documentales y películas, y lecturas de documentos que traten o circunden el tema o los subtemas a tratar, investigación enfocada hacia la elaboración de un guión o similar.

Elaboración del tratamiento

Dado el carácter del género documental, no puede realizarse un guión común. Durante la etapa de pre producción se elaborará un **tratamiento**⁵ que aborde con detalle tanto las ideas que afectan al encuadre y su composición (posición de la cámara, angulación, movimientos de cámara...), como las que afectan al ámbito de la luz y del color, del espacio, de los ritmos, del sonido, del montaje, etc.

Elaboración del plan de rodaje

Tras la confección del tratamiento, se elaborará un **plan de rodaje**, en coordinación con el equipo de investigación que, ya en Senegal-Catalunya, habrá preparado una agenda en la que se detallarán los días para la observación del terreno y las visitas a las localizaciones, los primeros contactos con las personas a entrevistar, las entrevistas, las visitas a las comunidades, las visitas, los días para los desplazamientos internos, así como el equipo humano que formará parte del rodaje etc.

⁵ Del que avanzamos buena parte en la segunda parte del presente documento

Producción-Realización

El rodaje se realizará en coordinación con el equipo de investigación. La metodología a seguir dependerá del plan de rodaje.

Tratamiento de la fotografía

¿Qué se buscará?

Una luz lo más próxima posible a la luz natural. Se intentará **jugar con ideas visuales instaladas ya en nuestro subconsciente sobre Europa/Africa** para romper esquemas, día soleado en Barcelona, día gris en Dakar aunque no por ello se caerá en maniqueísmos. La distinción puede ser más campo ciudad, diferenciar Dakar de las comunidades de origen, finalmente salvando todas las distancias pueden existir más diferencias entre un habitante de un pequeño village y un dakarois que entre éste último y un ciudadan@ del norte, ésta ya sí urbano o rural, ciertamente. Nos referimos al día a día, en cuanto al acceso a agua en la vivienda, la luz eléctrica, el frigorífico, el teléfono móvil, la televisión.

Dada su imprevisibilidad, el documental es un género que difícilmente admite una meticulosa elaboración de la luz, tan necesaria para el cine de ficción. Por ello, el documental siempre se ha caracterizado por una luz aparentemente tosca y sin preparación, y eso le otorga un carácter de improvisación y realidad. Precisamente, ese ha sido el tono buscado a conciencia por cineastas como Rossellini en *Roma, città aperta*, cumbre del neorealismo, por directores de luz como Néstor Almendros en su fundamental aportación a la *Nouvelle Vague*, o por otros directores, más cercanos en el tiempo, como Lars Von Trier o Ken Loach. Aunque también es cierto que existen documentales en los que la puesta en escena y el control de la luz están tan calculados como en cualquier película de ficción. Es el caso de cineastas como Alain Resnais en *Toute la mémoire du monde*, un documental sobre la Biblioteca Nacional de París, o del recientemente laureado José Luis Guerín en su última película *En Construcción*.

¿Cómo se conseguirá?

Esa luz real se conseguirá utilizando **como Key-light⁶ la luz propia de los lugares** en los que se filmará y empleando unos mínimos medios técnicos de apoyo como por ejemplo algún cuarzo para interiores. Las ópticas empleadas oscilarán probablemente **entre la óptica 50⁷ y la óptica tele**.

Siempre que se pueda **se prescindirá del empleo de una luz, por así decir, extradiagética, y se utilizarán técnicas de luz rebotada cuando sea preciso**, utilizando el método creado y desarrollado para la *Nouvelle Vague* por el gran director de fotografía Néstor Almendros.

Por otro lado, la luz se planteará, técnicamente de la manera más adecuada para que en un futuro el documental pueda ser kinoscopiado sin problemas, técnica esta que, *a posteriori*, y en la búsqueda de una luz realista, dotaría al documental de una atractivo textura granulada de documental grabado bajo unas condiciones de luz extremas.

Finalmente, el hecho de que el documental sea grabado con **tecnología digital** además de incidir favorablemente en la consecución de un trabajo cuyo carácter sea el de la improvisación y la ligereza, incide también en la defensa del cine digital, un cine menos elitista que el vigente que, entre otras cosas, permitiría una mayor accesibilidad a un mayor número de cineastas y potenciaría una nueva forma de concebir el oficio.

⁶ Key-Light: fuente de luz principal.

⁷ Suele decirse que la óptica número 50 es la más próxima a la de la visión del ojo humano.

A todas estas cuestiones técnicas hay que añadir la necesidad de un estudio de la luz propia del lugar durante el tiempo de rodaje para establecer un plan de rodaje adecuado y elaborar las ideas de luz, tanto narrativas como dramáticas, con la suficiente antelación.

¿Porqué se buscará?

Por otra parte es **preferible una luz realista** y dura a una luz suave y artificial si lo que se quiere captar es la dureza del desarraigo interior y exterior que produce la migración. Por ello la luz podrá ir en función de los personajes, **personajes arraigados luz suave sean migrantes o no y personajes en desarraigo luz dura.**

Tratamiento del sonido y la banda sonora

¿Qué se buscará y porqué?

Tras el estudio previo del sonido propio de los lugares a filmar, se buscará crear un ambiente sonoro global y unificador coherente con el tema, **un sonido que sirva de contrapunto a la imagen, evitando al máximo la redundancia.** Para ello, se elegirán los sonidos de la misma manera que se elegirán las imágenes, haciéndonos eco de las enseñanzas de King Vidor sobre este punto.

Se buscará, análogamente a lo apuntado en el apartado de luz, **un sonido lo más realista posible.** Para ello, y con el fin de conseguir la textura vital y realista que se persigue, el sonido global de la película será siempre captado en directo **evitando el doblaje en estudio.**

En cuanto a la banda sonora se utilizarán **ritmos senegaleses compuestos especialmente para la película** o que comulguen totalmente con la filosofía del documental y que alimenten el sentido general del mismo. Se buscará que el peso de la música sea llevado por la música senegalesa, puesto que el personaje del viaje será senegalés y a través de sus ojos veremos su propio país y el país de destino. La música de la banda sonora.

¿Cómo se buscará?

Gracias al trabajo de preproducción del Fons Català ya se ha contactado con un joven cantautor senegalés que llevará a cabo el diseño del sonido de la película y se encargará de la banda sonora en coordinación con el director de la película desde el momento de la preproducción. El cantautor en cuestión Daby con dos álbumes en el mercado es uno de los grandes valores de la música actual senegalesa y africana, su mayor virtud es la recuperación que lleva a cabo de la música de donde es originario *el Fouladu* junto a una búsqueda constante y la mezcla que hace de estilos y lenguas, convirtiéndose así nuestro joven compositor en uno de los máximos exponentes cuando queremos reflejar el crisol de culturas que representa cualquier nación africana. **Para nuestro cantautor la migración representa una nueva forma de paso a la edad adulta**, un nuevo rito de paso donde debemos de alguna manera demostrar que estamos preparados para entrar en el mundo de los adultos e intentará por ello semejar ese rito de paso con el de la circuncisión, buscar en los **ritmos que tienen que ver con ritos de paso de la infancia a la edad adulta** locales y utilizarlos para la creación de la banda sonora del documental.

Para la grabación del sonido en directo se contará con un equipo suficiente destinado a que la captación del sonido directo no sea imposible. El empleo de un micrófono direccional alternativo al de la cámara, y de uno o dos micrófonos inalámbricos se hace fundamental.

Post-producción

También conjuntamente con el equipo de investigación, se llevará a cabo el montaje del sonido y las imágenes en una de la sala de montaje de la Fundació la Brecha. Se prevé que la edición del documental ocupará dos meses.

Tratamiento del montaje

¿Qué se buscará y porqué?

Dadas las necesidades del estudio de ahondar, entre otras cosas, en la realidad de las comunidades senegalesas tratando de arrojar luz sobre el inquietante fenómeno la migración y cómo afecta este fenómeno a las comunidades, el documental planteará las ideas de montaje desde una perspectiva coral, comparando la comunidad con un panal de abejas e intentando comprender, mediante el montaje, que tipo de relación existe entre cada cual (los habitantes de la comunidad, los emigrantes, ellos y los que los gobiernan desde el estado, desde lo local, desde los macro poderes económicos) y cual es la forma de relacionarse con el nuevo medio de los emigrantes ahora sí de manera colectiva puesto que reflejaremos el drama humano individual pero la migración normalmente responde a **fenómenos de solidaridad intra e interfamiliar que hacen posible la partida** del joven a Europa o Estados Unidos.

Será, entonces, **un tipo de montaje circular y capitulado, antagónico a un montaje clásico lineal que se basara en una historia de vida y en su persecución**, idea ésta que no se contrapone a la utilización del viaje como hilo conductor, el viaje si es posible será de uno o varios personajes dependiendo de las historias y disponibilidades de las entidades involucradas en el proyecto fílmico.

En este punto cabe mencionar nuevamente lo relativo a la experimentación y recordar como, precisamente mediante el montaje, en la época del formalismo soviético, se buscaron nuevos lenguajes a partir del estudio de teóricos-cineastas como Kulechov. También, buscando en los orígenes, tomaremos el ejemplo de Louis Malle en *Place de la République*, una película que a través de un montaje coral y de lo que se llamó *film-enquête* se adentra en la cotidianidad de un barrio típico francés. A partir de aquí y con Patricio Guzmán también como referente, un director de documental que ha sabido conjugar perfectamente el *film-enquête* con el *cine directo* en películas como la mítica *La Batalla de Chile* o la reciente *El caso Pinochet*, se construirá un montaje que ahonde en lo colectivo, en la idea del desarrollo desde lo local y de la construcción comunitaria.

A partir de un trabajo de investigación que se llevará a cabo durante el período de la preproducción, se trabajará el documental *Histoires de vie* sobre la base de un previo visionado de otras películas que traten el tema o los subtemas. Con ello, y a partir de la colaboración con la RTS Radio Télévision Sénégalaise se planteará la posibilidad de rescatar imágenes de ese legado fílmico con el que la televisión cuenta, para apoyar así las imágenes de nuestro documental pudiendo establecer de ese modo un montaje en el que el viaje al pasado a través de antiguos documentos fílmicos pueda ser recurrente.

El género del documental tiene entre sus características la de ser siempre un legado de un valor indiscutible. Ejemplos como *Loin de Vietnam*, en el que se capturan imágenes que cuentan la opinión de la población neoyorquina sobre la guerra del Vietnam durante los años de la guerra, constituyen un legado sin parangón. Por ese motivo, nuestro documental también se concibe en ese sentido, sabiéndose a sí mismo un legado importante para futuras revisiones del tema.

El documental se editará también con subtítulos en francés y eventualmente en inglés.

¿Cómo se conseguirá?

Por otra parte el montaje de la película se realizará en perfecta coordinación con el equipo del *Fons Català* que llevará a cabo la implementación del MIDEL.

Difusión

Otro de los objetivos específicos es el de la difusión. Para ello se realizará un documental con la calidad técnica necesaria de luz y de sonido para, posteriormente, ser Kinoscopiado⁸ con la consecuente posibilidad de ser expuesto en salas comunes de cine.

Por otra parte, y prioritariamente, se proyecta exhibir el documental en los ayuntamientos catalanes que están en relación directa con el proyecto, esto es, el ayuntamiento de Girona y Terrassa, así como en ONG's, casas culturales, casales, etc. Pudiendo el documental ser una herramienta de gran utilidad para explicar posteriormente la filosofía del Fons Català en cuanto a su línea de Trabajo de Migracions i Codesenvolupament e incluso realizar a través de la difusión del documental actos de sensibilización específicos o una campaña de sensibilización si se creyese pertinente desde la institución que produce el documental para ello y en cualquier caso el apoyo de la Fundación y la disponibilidad serán absolutas.

RESULTADOS ESPERADOS

Realizar un documental de calidad tanto artística como técnica que sea capaz de transmitir una reflexión compleja pero asumible por los ciudadanos del Norte y del Sur en torno al fenómeno de la migración para sensibilizar en cuanto al alcance de las dinámicas de desplazamiento de población en los albores de este siglo XXI. Comprender que cuando no se combate las causas de la pobreza se acaba por combatir a los pobres y que la solución no pueden ser los cinturones sanitarios de industrias maquiladoras que extienden en el sur de EEUU y en el este y Sur de Europa o las dictaduras del sur de Europa como las de Marruecos, Libia o Tunes o democracias cautivas como la de Argelia. Comprender que la migración puede ser un fenómeno beneficioso tanto en el Norte como en el Sur pero que debemos empezar a reflexionar en terminos globales no criminalizatorios y no de levantamiento de muros, puesto que *de facto* éstos se muestran inoperantes y alimentadores de injusticias que parecían estar superándose para los trabajadores del Norte.

Realizar algún otro reportaje en el que no se busque la calidad cinematográfica (o se busque una mínima calidad) sino la comunicación entre las comunidades de origen y los emigrantes senegales en Catalunya.

⁸ El Kinoscopiado (del griego Kine: movimiento) es un proceso avanzado según el cual se hace posible pasar una imagen de un formato digital a un formato de película cinematográfica con una mínima pérdida de calidad y de manera económica.

PROFUNDIZAR EN EL TRATAMIENTO DEL DOCUMENTAL

ENCUADRE

Los encuadres deben ser móviles siempre que la cosa grabada tenga una relación positiva con los personajes.

Va a **predominar el primer plano** de entre todas las demás escalas. Eso no significa que haya un mayor porcentaje de primeros planos. Sí que su presencia va a ser significativa y notoria.

Con los personajes, una vez encontrado el punto de confianza necesario con ellos, los planos grabados en entrevistas serán siempre **lo más cortos que la acción nos permita**.

Será imprescindible para el documental que los emigrantes y todas aquellas personas relacionadas con ellos, se muevan por el sitio en el que estén grabadas, mostrándonos cosas, gesticulando, etc. En estos momentos los planos americanos, o largos, serán los más importantes, pero, ni siquiera en estos momentos habrá que renunciar a la búsqueda del primer plano. Recordar el tono de *Bailar en la Oscuridad*, película llena de primeros planos. Tenemos que estar cerca de ellos.

Respecto a los planos tensos: A través de multiescalas.

Respecto a las ópticas: A lo largo de todo el documental se utilizarán **ópticas planas, suaves**. Ese tipo de ópticas no deforman la realidad de manera evidente, y, le otorgan al documental un aspecto sincero y directo. Ken Loach hace uso de este tipo de ópticas. Habrá momentos en los que, condicionados por el espacio, no podamos evitar tener que utilizar ópticas agudas. En ese caso podríamos intentar justificar ese empleo. En *Lloviendo Piedras*, una película de K.Loach, hay un momento en el que el director no cambia la óptica en un espacio pequeño precisamente para que el espectador comprenda que la dimensión de ese espacio (la casa de uno de los personajes) es muy reducida. Nosotros podríamos hacer lo mismo.

Pasear con la cámara por todos aquellos lugares propios de la cotidianidad de cierto emigrante sería muy bello. Entrar en su cotidianidad utilizando este recurso de no cambiar la óptica, de no tocar el zoom, puede ser interesante.

Se puede componer el plano con líneas de tensión para expresar la tensión de los personajes en un momento dado. Sobre esto volveremos en el punto dedicado a la composición.

Respecto al formato si lo registraremos en un formato cuadrado o rectangular. Sobre eso, priorizamos la austeridad del formato cuadrado, pero está pasado de moda. El formato cuadrado (Shadows, Los Idiotas) le da a lo filmado un aspecto de 16 mm que nos parece atractivo, y puede facilitarnos las cosas a la hora de pasarlo en televisiones. En formatos rectangulares nos encontraremos con el problema de que para pasarlo en televisión haya que cortar por los lados y hacer extraños montajes. En el cine, un formato cuadrado puede resultar un tanto extraño pero dadas las ventajas es preferible al rectangular en nuestro documental.

LOS ÁNGULOS

Por lo general la angulación del documental va a ser **horizontal**.

Angular en lo vertical supone un desequilibrio, y sólo podremos utilizar este recurso en el momento en que sea imprescindible mostrar cierto desequilibrio existente, enfatizarlo, sugerirlo.

Empleo narrativo de los ángulos verticales

Si planteamos la idea de la horizontalidad desde una perspectiva política, la horizontalidad tendría que ver con todas aquellas relaciones horizontales, es decir, nada piramidales. Así, los planos horizontales (aquellos que hacen referencia al Paralelo), podrían estar asociados a las reuniones de *sin papeles*, etc, a aquellas secuencias dedicadas a hablar de la organización de los emigrantes.

En lo referente a la vida individual de un emigrante, o a las cosas que tienen que ver con la acción de la policía, etc, sobre los emigrantes entonces es cuando podríamos grabar con verticalidad.

Es decir, cuando un emigrante hable sobre lo que la falta de seguridad, de protección legal, de ciudadan@ de segundo orden sin derechos esenciales básicos para cualquier ser humano hace en ella en términos de indefensión y por ende explotación laboral, cultural, social económica, entonces podremos picar el plano. Explotación = Picado. + Explotación = + Picado

Cuando el emigrante hable de sus opciones personales y organizativas entorno a su situación, entonces los planos deberán ser horizontales.

Para los personajes que rechacen a los emigrantes sea de forma cordial o completamente animosa, etc, en principio, según esta lógica, no se les debería asociar ningún plano vertical. Sobre ellos no recae ninguna tensión ni ninguna explotación. En realidad podrá darse alguna situación en la que podamos ver a ese tipo de personaje tenso por algún motivo, en ese caso, lo lógico sería utilizar una angulación contraria a la utilizada para los emigrantes: el contrapicado. El contrapicado se asocia por lo general al poder de la persona filmada, aunque esto puede ser desmentido por infinidad de ejemplos.

Tres posibilidades:

1. - Nosotros lo tendremos en cuenta,

2. - pero se puede pensar en contrapicar para expresar, en determinados momentos, poder cuando no lo hay. Es decir, hacer un uso irónico de ese típico significado del contrapicado.

3. - En nuestro caso podemos intentar tratar el contrapicado para los personajes que rechazan a los emigrantes, "los otros", etc, en el momento en que ellos se puedan poner nerviosos al aparecer un tema que les genere presión. Cuando se sientan desequilibrados. El tema de las reuniones seguro que lo consigue, y, en este caso, sería muy lógico que se contrapicara, pues la horizontalidad de los emigrantes produce desequilibrio en los guardianes del nuevo orden establecido o del viejo desorden de siempre, etc.

En general tendríamos que tener en cuenta la siguiente relación:

Picado: Explotado

Contrapicado: Explotador

Empleo narrativo de los ángulos horizontales

Por otra parte la frontalidad denota equilibrio, y, coherentemente con lo que se apuntará entorno a los movimientos de cámara, será necesario filmar a los que hemos decidido denominar aquí como "los otros" etc, desde el punto de vista del equilibrio.

Pero el equilibrio es siempre precario. Ellos saben que determinadas ilegalidades, a veces, algunos atropellos que no se pueden llevar a cabo sin obtener cierta respuesta por parte de la sociedad. En ese caso, ellos tienen la facultad de expulsar y refugiarse en las leyes o esconderse. Esa idea de huida es interesante. En las entrevistas que hagamos muchas veces los responsables de las leyes querrán no enfrentar las cuestiones, huir, literalmente, de la pregunta formulada. En momentos así se deberá romper el supuesto equilibrio con el que ellos se venden buscando tensar el plano con ángulos diagonales. La diagonalidad en el plano, a causa de su amplitud de campo, puede expresar necesidad de huir. Gracias a la diagonalidad se abren nuevas líneas en la pantalla, nuevos caminos, para una huida.

Referente a otras tensiones del plano se hablará en el apartado de composición.

En cuanto a la angulación en la horizontal, la diagonalidad enfatizada puede expresar huida. La diagonal mostrará un punto de fuga hacia el cual se puede salir. Por esa misma lógica la frontalidad expresará punto muerto, un lugar en el que se está sin posibilidad, alternativa o voluntad de huida. Dicho de otra forma, la frontalidad puede expresar seguridad y firmeza, entereza. Por la misma lógica, la diagonalidad expresaría inseguridad, escapismo.

Podemos pues tener esta última relación en la mente para **grabar frontalmente a los emigrantes que tienen claros sus derechos y forman parte, o quisieran formar, de algún tipo de organización; y diagonalmente a aquellos/as que rehuyen esa responsabilidad**. Esto sería coherente con la idea de llevar a cabo un rodaje enfocado, de alguna manera, hacia un final en el que la organización, en su significado más amplio, esté presente.

Para las instituciones o personas ligadas a esta *otra* parte de la realidad, se puede funcionar con la misma lógica. Otorgando planos frontales a aquellos "otros" cuyas palabras sean firmes y contundentes, y planos diagonalizados a aquellos cuyas palabras sean dudosas.

De esa manera, con planos igualmente concebidos, en cuanto a la angulación horizontal, tanto para unos como para otros, estaremos enfrentando dos opiniones con la misma herramienta, estaremos enfrentando la opinión de unos con la opinión de otros en una, por así decir, lucha de iguales.

Lo que diferenciará a unos de otros serán, a parte de sus propias palabras, otros recursos como por ejemplo la angulación en la vertical.

EL EJE DE MIRADAS

Acerca de la idea de romper el eje de miradas en los supuestos planos / contra-planos de los emigrantes con otros supuestos interlocutores.

Decimos supuestos desde el planteamiento de que tras la intervención de “los otros” diciendo algo podamos pegar un plano de un emigrante hablando de lo mismo y, en cierto modo, respondiendo, como si se tratase de una conversación.

En este caso, o en similares, podemos plantearnos romper el eje de miradas con la intención de que parezca (siempre y cuando eso sea legítimo) que los dos personajes no miran hacia el mismo sitio. Que sus miradas no se cruzan. Que no hay entendimiento.

COMPOSICIÓN

Para los planos de “los otros”, etc, será interesante componer los planos teniendo en cuenta todos aquellos objetos que lo rodean. Con esos objetos se puede ensuciar el plano, para darle poca respiración “Los otros” en ese caso darían la impresión de estar absolutamente rodeados por su mundo de objetos inútiles o superfluos que nos ilustren el orden aparente e inmovilista en el que viven.

Debemos, por composición, dejar claro que dentro de “los otros” los legisladores por ejemplo los creadores de la actual (ley de extranjería) están alejados de la realidad. Por ello lo de no mostrar oxígeno, lo de crear para ellos un ambiente cerrado⁹.

Por otro lado la belleza del desorden del Sur, del emigrante que no tiene un plan bien concebido y ninguna seguridad se intentará contrastar con lo vacío del orden cuando éste es regresivo en el Norte.

Sobre la verticalidad y la horizontalidad en la composición:

En sintonía con lo antes explicado, las líneas de composición de los “otros”, etc, serán horizontales, expresando la calma, o, mejor dicho, la quietud o el inmovilismo. Los personajes serán entrevistados, la mayoría de las veces, sentados, etc. Si alguno se levantara deberíamos buscar la horizontalidad por otra vía, por ejemplo, montando otros planos mientras él se mueve, con su voz sobre ellos, y regresando a él cuando se detenga.

También tendremos que estar atentos a componer con ideas de representación. Sobre este punto volveremos más adelante.

Con relación a los segmentos podríamos tener en cuenta, para la composición, que el personaje que domine el segmento superior, en determinados planos, sea el emigrante.

Pueden conseguirse efectos por montaje. Por ejemplo, se funde un plano general en el segmento inferior con otro, a continuación en el segmento superior.

En principio ocurre que lo propio del segmento inferior en cierto plano se relaciona con lo que aparecerá en el segmento inferior del plano siguiente.

⁹ Esta idea se relaciona con la idea del círculo de luz explicado en el apartado de luz de este mismo documento.

De todas formas, romper en la segmentación entre arriba/abajo no tiene porqué querer decir que efectivamente exista una relación arriba/abajo entre las dos personas. Por ejemplo, aunque ella esté abajo, puede estar más avanzada y en un plano más centrado. Todo depende de la relación que se quiera establecer entre el emigrante y su contexto.

El recurso de la descomposición (o de como hacer planos feos)

También se tendría que tener en cuenta. Un plano feo, poco brillante, desequilibrado y mal compuesto puede servir para ridiculizar a alguien o para expresar que esa persona está descompuesta, o que tiene un gran peso de algo sobre su cabeza, etc. Se Tendrá en cuenta.

En cuanto a las convergencias y las divergencias en la composición.

En este punto es evidente que constantemente deberemos crear composiciones de divergencia para la relación Emigrante-Los otros. Sólo cuando ocurra algo en el documental que nos de un tipo de acuerdo positivo al que ambas partes han llegado podremos suavizar la divergencia, pero nunca abandonarla.

En cambio, para expresar la unión entre organizaciones que se dedique a la defensa de los derechos de los inmigrantes, el empleo de la convergencia será el adecuado, siempre y cuando, por supuesto, esa convergencia exista realmente.

Cabe apuntar que la divergencia puede significar paz, en contra de una convergencia que suponga enfrentamiento y lucha.

Para expresar el inmovilismo, las mentes cuadradas etc, estos podemos entrevistar en lugares ordenados, lugares en los que la simetría esté presente de alguna manera.

Hasta aquí estamos claramente haciendo una separación entre los dos mundos muy fuerte. Con otros recursos se tratará de homogeneizar.

De momento, apuntamos, en este apartado de la composición, que se llevará a cabo una nueva relación entre lo cinético y lo estático en cuanto a los movimientos de cámara. Aún así, se tendrá que emparentar ese recurso con la composición de cada uno de los planos.

Ideas de representación

Gracias al reencuadre dentro de un mismo plano se pueden llevar a cabo ideas que tengan que ver con la representación, con el hecho de crear la ilusión en los espectadores de que lo que se está viendo en la pantalla no es real, que es una interpretación del personaje, una falsa, que el personaje reencuadrado está haciendo teatro. Este recurso nos puede ser de gran utilidad para los momentos en los que vayamos a grabar a personajes que tengan, por el motivo que sea, una actitud de falsa. La mayoría de veces nosotros ya sabremos que tal o cual personaje no va a mantener ante la cámara una postura muy sincera. En ese caso se tratará de visualizar bien el espacio en el que se va a grabar y poder tirar algún plano desde un punto en el que el reencuadre sea posible gracias a un arco, a unas columnas, a una puerta, a una ventana, etc.

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Según decía Douglas Sirk, el movimiento de cámara no puede ser independiente del movimiento de los actores. Según decía Fritz Lang, cada movimiento de cámara debe tener una razón de ser.

En nuestro documental, la razón de ser de nuestros movimientos de cámara va a ser política: La cámara se moverá cuando los emigrantes se muevan. Es decir, buscaremos la empatía con ell@s, para, desde esa empatía, desde esa cercanía, entender el problema.

También es cierto que vamos a entrevistar a otras personas afectadas, que los emigrantes no son el único personaje de nuestro documental. En ese caso vamos a tener en cuenta, para los movimientos de cámara, a aquellas personas cuya actitud es de defensa de los derechos de los inmigrantes y de empatía con ellas. En esos momentos la cámara se podrá mover para expresar el movimiento interno de esas personas al respecto a la migración.

En realidad, el planteamiento de los movimientos de cámara es similar al planteamiento sobre el tono en lo que tenía que ver con la movilidad del encuadre. Cuando la cámara se tenga que mover de manera evidente hacia un personaje, o a partir de él y hacia otro sitio, o acompañándolo, etc., lo hará siempre teniendo en cuenta si ese personaje se está moviendo interiormente y si ese movimiento interior del personaje conlleva un pensamiento político (de reivindicación de sus derechos, etc...)

Para generar anempatía, cuestión esta a valorar, planteamos abandonar a los “otros” mientras hablan y pasear con la cámara, despistados ya de las palabras del empresario, por otros lugares de la casa, del paisaje, etc.

Así, tendremos que con los emigrantes más o menos activ@s y conscientes de su problemática, la cámara se moverá con ell@s, con la comunidad afectada por el migrante también, aunque convendría establecer formas de distinción entre los dos grupos, y por último, tendremos que con los “otros”, la cámara se moverá por sí sola, anempáticamente, independientemente al movimiento de los actores, como no quisiera Douglas Sirk, pero con un sentido, como planteaba Fritz Lang.

Convendría distinguir entre panorámicas y travellings:

Las panorámicas podrían plantearse para los paisajes y establecer una marca diferenciadora entre los paisajes de Senegal y Catalunya, una marca igualadora. Esa marca igualadora podría ser que los paisajes urbanos se visualizarán en panorámicas de izquierda a derecha y con los paisajes rurales pasara lo contrario.

De ese modo ya tenemos asociada la panorámica de derecha a izquierda con la naturaleza y eso puede utilizarse luego en alguna entrevista a alguna institución estatal. Por ejemplo: Se le dice a la persona a entrevistar que para empezar la entrevista nos gustaría verlo entrar por esa puerta de su despacho. Él entra y se va a sentar. Mientras hace este recorrido, nosotros lo seguimos, en panorámica de izquierda a derecha hasta su sitio: Ya lo tenemos. Hemos identificado a ese señor con la no naturaleza con el desarraigo, uno de nuestros grandes personajes.

Los travellings serán todos aquellos movimientos que acompañen a alguien o se alejen de él. Serán para nosotros, como quería Jean Luc Godard, “una cuestión moral”.

Acercas del aspecto dramático de los movimientos, también trataremos, necesariamente, de hacer movimientos cuando la emoción del momento nos lo dicte. Movimientos que puedan expresar una emoción de un personaje en un momento dado, para expresar algo dramáticamente, para enfatizar o dar fuerza.

Para expresar la distancia entre los grupos hemos pensado en emplear, como lo hiciera Godard en *Le Meppris*, el travelling lateral de un grupo o de una persona a otra dejando vacío entre los dos. De esta

manera estaríamos renunciando al típico corte del plano contra plano y haciendo que el espectador presencie un momento auténtico, no preparado, sin cortes.

Por último, para que otros recursos, como por ejemplo el de la angulación horizontal, sean posibles, se tendrán que efectuar movimientos de cámara: según lo ya explicado, habrá momentos en los que la cámara tendrá que moverse para, según la situación, pasar de expresar seguridad mediante un plano frontal y equilibrado a expresar inseguridad mediante un plano más diagonalizado (en el caso de utilizar el recurso de la angulación horizontal) Estos cambios en la angulación se tendrán que llevar a cabo en el momento con un movimiento de cámara, aunque el movimiento de cámara se pueda eliminar más adelante en la sala de montaje.

Mover la cámara en ese momento es sugerir un cambio que efectivamente existe y que después se podría relacionar con otros movimientos de cámara similares.

EL MONTAJE

El tipo de montaje que me interesa es un montaje que huya de la linealidad narrativa clásica del montaje griffithiano. Nos interesa que el montaje de las imágenes sea generador de conceptos en la mente del espectador. Que sea activo, chocante.

En Rusia, durante los años del Formalismo Soviético, se buscó una nueva expresión a través de un montaje que hiciera del espectador un elemento activo en el proceso de comunicación artística. A este montaje, creado y desarrollado por ellos, se le podría llamar *montaje intelectual*. Esa es la idea. Lo que intentaremos será precisamente romper con la idea de que se tiene que respetar al máximo el record en beneficio de una linealidad en la cual la historia transcurre ofreciendo al espectador la comodidad de la historia dada. Películas como *A Bout de Souffle* iniciaron en la década de los sesenta un tipo de montaje absolutamente innovador cuyo objetivo era el de conseguir que el espectador reaccionase intelectualmente ante el montaje y fuese él mismo quien desarrollase ciertos conceptos a partir de choques de ideas expuestos en la pantalla.

Por otra parte, para expresar la realidad, una realidad, en gran medida, fragmentada, podríamos pensar un montaje fragmentado que no respetase las pautas del montaje clásico, burgués según algunos críticos de cine como por ejemplo Pier Paolo Pasolini, un montaje en el que todo está dentro de los parámetros espacio-temporales impuestos. Fragmentar, supondría, entonces, romper con esos parámetros.

Por otra parte nos interesa que el documental no se vea preparado, que no se vean cortes que puedan inducir al espectador a pensar que ahí hay trampa. Intentaremos que acciones significativas estén íntegramente grabadas en un solo plano. La fragmentación a la que hacemos referencia insistentemente más arriba, se llevará a cabo, lógicamente, en aquellos momentos en los que cortar no implique un posible intento de falsear la realidad que queremos transmitir.

A propósito de la fragmentación

Pero la fragmentación no puede ir en detrimento de nuestra idea de hacer un cine de lo colectivo. Dentro de esta lógica, se intentará, en la medida de lo posible, hacer pocos cortes cuando estemos filmando a emigrantes, o, en todo caso, hacer cortes que no sean fragmentarios, a no ser que queramos expresar el desarraigo en el emigrante. Evidentemente, cuando entre los emigrantes a filmar no exista ningún tipo de organización, de estructuración, de solidaridad, la fragmentación mediante el montaje puede ser muy apropiada.

Será importante que en alguna de las secuencias aparezcan varios emigrantes hablando. En este momento habrá que evitar al máximo la fragmentación, conseguir que puedan aparecer en el mismo planos varios emigrantes, pues sería ideal para esa secuencia captar el colectivo.

Grabar alguna información de la televisión al respecto de algo relacionado con el tema de la migración. Este punto puede ser especialmente interesante para organizar estructuras en cuanto al montaje o al guión.

En algún momento podríamos utilizar el montaje para crear una gran conversación entre todos los personajes del documental aunque la conversación principal debe ser la de los personajes con ellos mismos con su enfrentamiento a la soledad al desarraigo al intento de integración.

Sobre la coralidad en el montaje:

Este trabajo sobre la narrativa coral del documental se tendría que realizar en la sala de montaje. Durante el rodaje, basta con grabar todas las imágenes posibles explotando ante todo aquellas que puedan servir para dar forma e impedir que el resultado final sea una masa incomprensible y tratando de no focalizar toda la atención del espectador en un solo personaje y su historia.

Localizar bien a las personas que van a llevar encima el peso de la narración es imprescindible. Ellas serán quienes darán orden a la narración.

Pese a que la ideología cinematográfica que rige a la Fundació la Brecha se pretende hacer un cine de lo colectivo, de realizar un documental en el que el protagonista principal sea la comunidad, debemos pensar en esta ocasión en un personaje principal, la necesidad de hacer de éste un protagonista debe hacer el objeto de un debate interno si en la producción se viese imposible hacer varios seguimientos.

Otras imágenes, como paisajes, por ejemplo, pueden servir, pero siempre que tengan coherencia con lo filmado.

Acerca de los paisajes

Paisajes urbanos, paseo en taxi con el mismo personaje en Dakar y en Barcelona.

En el paisaje Senegalés la máxima inversión de los emigrados es la industria inmobiliaria, Dakar parece una ciudad a medio construir y muchos barrios de otras ciudades.

Al hablar de globalización, temas desequilibrios Norte-Sur debemos pensar en el lugar que daremos a la explicación macro, la explicación macro y los desequilibrios deben ser planteados en el presente documental de manera micro. Nuestros personajes hablaran de sus fuentes de ingresos y cómo se ven limitadas por la degradación constante de los términos de intercambio entre los productos del Norte subencionados, incurriendo en dumping, y los productos del Sur que sólo pueden pretender cierta autonomía alimentaria y difícilmente un desarrollo.

SOBRE LA IMPORTANCIA DE HACER UN MONTAJE PRÓXIMO AL DOGME. VISUALIZAR PELÍCULAS DE JEAN LUC GODARD.

Sea como sea lo que podemos hacer es un montaje muy fragmentado de la llegada del emigrante al Norte para deshumanizar el lugar al máximo como, por ejemplo, hace Walter Ruttmann en *Sinfonía de una gran ciudad*, para expresar el automatismo y la deshumanización del Berlín de su época. Este

recurso ha sido muy empleado a lo largo de toda la historia del cine y a nos parece muy interesante para nuestro documental.

A PROPÓSITO DE LA ESTRUCTURA DEL GUIÓN

Habrá que buscar bien los puntos álgidos del documental.

Eso lo darán los personajes, pero podrán ser percibidos gracias al orden de las entrevistas o de las cosas dichas.

Los paisajes nos ayudarán a componer el guión.

Será bueno buscar un MAC (Clímax de Medio Acto) para equilibrar el guión. Las imágenes del MAC en esta ocasión podrían ser las del descanso de alguno de los personajes en todo este viaje que pretende el documental transmitirnos.

El clímax de medio acto debería ser potente, y, a partir de ahí, la película se desplazará hacia el final con algún tipo de cambio. Ese punto debe ser significativo por algo. Así, en ese punto debería aparecer algo dicho sobre la situación que fuera irrevocable. A partir de ese punto ciertas cosas podrán cambiar, por ejemplo, algunas canciones, algunos toques en la Banda Sonora, algunos ritmos en el montaje, la introducción de nuevos temas. A partir del MAC podemos intentar introducirnos en el tema desde otra perspectiva.

Debemos perseguir generar en la mente del espectador la idea de causalidad: “Esto que estás viendo ha sucedido a causa de aquello otro que viste antes”.

Para los emigrantes en particular y para la historia en general estaría bien plantear ciertos objetivos para los personajes, objetivos que, de alguna manera solucionaran la película, la oxigenaran. Reiteramos en este punto la fisicidad de lo cotidiano, la fuerza de la lucha diaria frente a las aterradoras cifras macro, destacar la ternura como tabla de salvación.

A partir de este momento habría que dejar claro cual es la manera en que ciertos personajes se enfrentan al problema. Aquí podrían surgir interesantes ideas de coralidad.

Como decíamos, en el MAC se puede considerar la posibilidad de mostrar a emigrantes descansando de su viaje para dar paso a un día de fiesta. Si no es en el MAC se puede considerar este punto para efectuar un parón que permita descansar también al espectador para, nuevamente, arremeter con el tema pero ya con una perspectiva algo distinta o en todo caso la misma pero enriquecida con nuevos conceptos.

Hasta ahora, y, probablemente en adelante, todo lo que se escriba va a ir en la línea de conseguir una relación empática con los espectadores¹⁰ en relación a nuestro tema y nuestros personajes.

Las posibles imágenes de los emigrantes españoles en los años '60 podrían aparecer al principio. Debemos conseguir imágenes de la Barcelona de aquellos años y localizar los lugares de partida para en esos mismos lugares realizar alguna entrevista o secuencia del documental.

Acerca del In Crescendo (Tema relativo al guión)

¹⁰ Tendremos que poner especial atención a los recursos de anempatía a conseguir mediante efectos de sonido. Tema sobre los que hablaremos en el apartado dedicado al sonido y la banda sonora.

Así, el documental debe ser un in crescendo del mismo tipo que *Estadio Nacional*, en el que crece tanto por parte de las cosas que se dicen como por parte de las formas con que se dice.

Con ello habrá que ir haciendo in crescendo con todas las herramientas de que disponemos.

Por ejemplo los espacios:

Como ocurre con *Estadio Nacional*, el lugar, el estadio, es lo más importante del documental en el ámbito espacial, y en él transcurre toda la acción.

El documental, por otra parte, se divide en tres espacios:

- A. La Comunidad
- B. Dakar - Senegal
- C. Catalunya

Así, aunque existirán más espacios como tales, habrá que “navegar” especialmente por los tres espacios dependiendo del tema a tratar.

Para respetar el in crescendo el último lugar en aparecer podría ser la comunidad.

La comunidad, los rostros

Los personajes de la comunidad rural, los personajes de la familia. El viaje puede comenzar en la propia discusión previa al viaje o en la conversación entre un notable y el joven emigrante.

El cuento, la tradición oral

La tradición oral, posible personaje mayor que ha regresado después de muchos años y se propone enraizarse más aun en su tradición cultural, este personaje nos puede explicar su vida como un cuento e ir apareciendo intermitentemente como inesperadamente y como si él fuese el personaje que realiza el viaje, incluso lo podemos utilizar como voz en off, alguien mayor cuenta su vida pero no es su vida la que vemos, la confusión ayuda a ver la complejidad del tema.

LA LUZ

Luz Narrativa

Posibilidad: Cuando se esté entrevistando a “los otros”, etc., se pondrá atención en la sombra que proyectan.

Luz agresiva: Pongamos que la cámara empieza a pasear por la casa de uno de los “otros”. La casa tiene un balcón. Cuando la cámara llega al balcón, sale y, a continuación, apunta hacia el cielo, cegando de esa manera la visión del espectador y dando paso a un fundido en blanco y a otra secuencia.

Teniendo en cuenta que, en lo referente al tono global de luz de la película, podremos observar como el arraigo es la luz y el desarraigo la oscuridad, aunque sin olvidar lo apuntado en cuanto a los contrastes.

En los momentos de noche podría intentarse jugar la luz de la luna como un elemento asociado al/la emigrante.

Tono general de la luz dramática

EL COLOR

Tendremos que vigilar el color de la ropa que llevarán los entrevistados. En función a los colores con los que queramos trabajar será necesario decirles a las personas que son entrevistadas que se vistan con unos colores o con otros.

Necesidad de insistir en el conjunto de colores representativos de las regiones.

Búsqueda del dramatismo a través del color.

Saturación / des-saturación

El color en la ropa de los personajes puede hablar de sus estados de ánimo. Por ejemplo: un vestido a rayas puede estar expresando, para la visión del ojo humano, que ese personaje está, de alguna manera, rasgado. Un atuendo dividido en dos colores fuertes, por ejemplo el rojo y el azul, puede estar hablando de una fractura interna del personaje. Estas cosas se pueden tener en cuenta, a pesar de que lo que estemos haciendo sea un documental.

Por otra parte consideraremos en nuestro documental que **el color es móvil**:

Queremos decir que el ojo nota el cambio cuando, de repente, el personaje de hace dos secuencias, aparece en esta secuencia vestido de otra manera. Podemos aprovechar esto a nuestro favor.

Lo ideal sería pedirles a los personajes a entrevistar que se vistieran siempre con un color determinado o una gama determinada para poder ejercer un mayor control sobre este aspecto de la imagen, para evitarnos que la imagen final fuera una masa incomprensible de colores. Se tratará de controlar esto al máximo.

Aunque es evidente que el documental es improvisación siempre podemos interferir.

Si estamos grabando a un emigrante asociado al color rojo, podemos colocar alguna cosa roja y potenciar las luces rojas con alguna gelatina en un foco, si es que se están utilizando, o grabar con luz de atardecer, que siempre es más rojiza que la luz del mediodía.

La luz de los emigrantes

Para los emigrantes, pues, podemos jugar con una luz cálida, próxima al naranja, una luz expansiva una luz que huya del blanco azulado con el que vamos a grabar a los otros personajes. La luz llamada blanca o azul, la que provocan los fluorescentes, es una luz de una temperatura fría.

En términos narrativos, e insistiendo en este punto, estaríamos construyendo alrededor del desarraigo una luz próxima a la noche, una luz fría. El emigrante en general pues tendrá una luz naranja y para acentuar narrativamente el desarraigo existirá una luz azul.

Por otro lado, estaríamos relacionando a los emigrantes con una luz cálida, expansiva, activa, enérgica, la cual cosa iría en sintonía con la idea, ya expuesta acerca del tono general de los movimientos de cámara, de que los emigrantes son sujeto activo de cambio.

El hecho de que la luz azul es una luz absorbente va a ir en sintonía con la idea de que el desarraigo absorbe, actualmente, hacia ellos y ellas, obligándolos a partir y a trabajar en el Norte por lo general sin ningún tipo de garantías, pues no les queda más remedio.

El color rojo, como se ha dicho, es un color que tiende a al desasosiego, a la intranquilidad. Por ello, relacionar a los emigrantes con este color, es ideal. Por definición alguien que decide partir es alguien emprendedor.

En el caso de que se grabara de día tendríamos que vigilar con esto y pensar en la posibilidad de poner algún filtro en la cámara para reducir los azules, si los hubiera. De todos modos, las necesidades narrativas del documental siempre pueden prevalecer.

SISTEMAS DE IMÁGENES

Este punto, el de confeccionar un diseño general para todo el documental en base a unas determinadas imágenes o figuras significativas, queda pendiente. Sería importante plantearse este punto sobre el terreno una vez llegue el director del documental.

A modo de ejemplo, citaremos a Richard Brooks que, en su película *Buscando al Sr. Godbar*, emplea los colores azul, rojo y blanco, con cierta insistencia. Estos colores son los de la bandera americana, precisamente la bandera que él critica en ese film.

En *Scarface*, de H.Hawks, el símbolo de la X aparece constantemente asociado al asesinato. El empleo de este símbolo en esta película tiene una justificación sociológica. Se trabajará este punto.

SONIDO

“El mejor invento del cine sonoro ha sido el silencio”

Sobre la música anempática.

Podemos tratar de jugar la cacofonía para sugerir ideas de no-entendimiento, o de que lo que se está diciendo en ese momento es puro cacareo, etc.

Sobre el uso de la voz en Off: En principio no habrá voz en Off. El documental va a ir en la línea de dejar a los emigrantes que desde la empatía se expresen por ellos mismos, utilizando su voz y sus gestos, su expresión, limitando al máximo cualquier comentario de nadie externo a la realidad de allí y considerando que nuestro documental es, además, una reivindicación de la palabra, del derecho a hablar, a reunirse y organizarse.

País musulmán, país católico. A nivel de sonido ambiental este hecho corresponde a uno de los mayores contrastes en este ámbito, por tanto deberemos tenerlo en cuenta a la hora de filmar.

SISTEMAS SONOROS

Con este punto pasa lo mismo que con el punto “Sistemas de imágenes”. En principio es Daby y el equipo técnico de la Fundació quien, en función al guión, confeccione un diseño general para el film en función al sonido.

ATENCIÓN A LOS DOS SIGUIENTES TÍTULOS:

Roger y yo, de Michael Moore (Sobre el presidente de la General Motors)
Una canción para Ceilán, ¿? (Sobre los trabajadores explotados del té)

DIRECCIÓN DE ACTORES

Será fundamental la recreación. Que nos lleven a sitios, que nos muestren cosas, que se muevan.

Será importante encontrarnos con alguien super-expresivo que aparezca a partir de un momento y que inunde toda la película. Podemos pensar en el viejo emigrante que regresó.

Tendremos en cuenta que, durante las entrevistas, el equipo de rodaje incidirá para que los personajes logren expresarse al máximo.

Tendremos que mimar a los personajes, conocerlos, en la medida de lo posible, antes del día en que se les vaya a filmar. Conseguir que el personaje se pueda comportar con naturalidad delante de la cámara.

LOS ESPACIOS

Sería bueno saber si contamos con fotografías (o filmaciones)

Los fondos

Para los fondos, e insistiendo en la diferenciación básica de dos partes, partes “emocionales” en el emigrante, cuando los fondos sean cerrados será para expresar su enclaustramiento. Serán fondos cerrados pero con líneas que sitúen al emigrante en cuadros simétricos para expresar falta de límites cuando así se crea necesario. A la vez serán fondos en los que no estén continuamente presentes las tensiones.

Para todo lo contrario. Apuntamos aquí que para ell@s será importante tener presente que sus fondos deben respirar, en la medida de lo posible y en las secuencias oportunas, para expresar la idea de que, de alguna manera, existen podría escapar, de alguna manera.