

ÍNDEX

I. INTRODUCCIÓ.....	5
II. METODOLOGIA DEL PROJECTE.....	6
III. OBJECTIUS I MOTIVACIONS.....	7
IV. BREU APROXIMACIÓ: EL DOCUMENTAL I LA SOBREINFORMACIÓ.....	9
V. PREPRODUCCIÓ.....	11
A. PÚBLIC OBJECTIU: TARGET.....	12
B. SINOPSI.....	13
C. PROTAGONISTES.....	14
D. EQUIP TÈCNIC I MATERIAL.....	16
E. LOCALITZACIÓ.....	17
F. AUTORITZACIÓ/PERMISOS.....	19
G. STORYBOARD.....	20
H. CALENDARI DE PREPRODUCCIÓ.....	25
VI. PRODUCCIÓ.....	26
VII. EDICIÓ I MAQUETACIÓ.....	29
A. IDIOMA: TRANSCRIPCIÓ I DOBLATGE.....	29
B. RECURSOS DE SO.....	30
VIII. PRODUCTE FINAL PROVISIONAL.....	31
IX. PUBLICACIÓ I DIFUSIÓ.....	32
X. CONCLUSIONS FINALS.....	33
XI. BIBLIOGRAFIA.....	35
ANNEX I.....	36
ANNEX II.....	42

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.*

W. Blake

Consideracions de l'autor

Aquesta és la ressenya escrita del documental realitzat el curs 2016/2017 sota el títol Cendra al Vent, en la versió en català (Ashes in the wind). En primer lloc, he d'agrair de cor i ànima, a tots aquells, tants, qui han fet possible no només la realització del projecte sinó també la d'aquell vell ideal que clama l'antagonisme com a far i la diferència com a gran i única fortalesa. Això ha estat i serà sempre la idea principal de Cendra al Vent, la praxis d'una necessitat de comunicar directa i transparent, i encara que irònic altrament subjectiva.

El tema principal del documental serà un conflicte, en aquest cas ens traslladem a l'Àfrica Oriental, a Kènia, on el govern amenaça per segona vegada des del 2010 amb el tancament del camp de refugiats més poblat del món, Dadaab, on els seus habitants viuen entre la llibertat i l'opressió des de fa ja un quart de segle. L'audiovisual presenta dues problemàtiques principals: La relació entre el conflicte i la crisi actual dels refugiats a nivell geopolític i la pèrdua de drets humans bàsics a l'assentament, gestionat per UCHNR. M'agradaria donar les gràcies a tots aquells periodistes, refugiats i amics que han fet possible la realització d'aquest documental. Em serà impossible recaure en la pràctica total d'alguns temes ja que encara ens trobem en l'edició. Com intentaré explicar, no hi ha una necessitat d'informar ràpid, sinó de fer-ho de manera coherent.

El projecte neix d'aquella vella idea romàntica periodística on el professional s'encarrega de buscar l'objectivitat des de la subjectivitat, en el que es podria anomenar periodisme de trinxeres. Personalment, crec que el pes d'una ètica periodística dins una societat sobre-informada (que perd sensibilitat a marxes forçades) ha de ser més que mai la bandera d'una societat moderna i autènticament democràtica. D'aquesta manera ens plantem a Dadaab, amb moltes restriccions i encara més problemes, per explicar una història que de repetir-se tantes vegades s'ha acabat oblidant. Certament, després de mesos de treball aconseguim arribar al camp per explicar la història des d'un punt de vista que sembla que en vint-i-cinc anys no ha tingut prou pes; el dels propis refugiats i actors directes. Un lloc en el desert on, se suposa, hi treballen centenars de persones en termes de comunicació i logística, però que es troba pràcticament abandonat a la sort i voluntat dels països estratègics en la lluita contra el terrorisme a l'Àfrica Oriental. Ho demostra la frase registrada d'una refugiada política etiop que ens donava les gràcies per "ser els primers occidentals en trepitjar la seva zona" en tretze anys. Es

trobaven en condicions deplorables després que haguessin reasentat els etiòps a Kakuma, l'altre gran camp de Kènia.

Cada nit patien vexacions per part de la majoria somali, que anava a aprofitar tot el que els etiòps havien deixat enrere. Aquestes famílies es negaven a fugir del que havia estat el seu refugi durant quinze anys, i només demanaven una cosa: expressar-se, ser escoltats. Allà, enmig del camp de refugiats més gran del món, una dona parlava i dues estudiants de l'ERAM, militars kenians, traductors, etiòps i jo mateix, callàvem i compartíem el patiment. Per un moment, la comunicació era el centre de connexió humana i no importaven ni cultures, ni diferències ideològiques, ni res més enllà del propi respecte. Això és el que, crec, ha de ser i representar la comunicació. Subjectivitat i objectivitat agafades de la mà i no en constant disputa, buscant la dualitat natural a l'hora de comunicar, doncs la informació mai és parcial per naturalesa.

Si explico aquesta anècdota és per expressar el perquè de tot plegat. De la mateixa manera que Orwell no tenia perquè endinsar-se en la Barcelona dels anys trenta o viure directament la política des del POUM. O Hemingway, trenta anys després. Eren escriptors o periodistes? Eren activistes polítics? El que realment importa és que eren testimonis directes d'una situació, i que tenien l'oportunitat de compartir-la amb un públic més ampli. Aquest ha estat sempre el gran propòsit periodístic.

Aquesta democratització, malgrat tot, s'ha anat perdent amb el monopoli informatiu i el model que han dissenyat les grans agències i empreses, sovint regides per interessos estatals. Però malgrat sigui més costós ara, setanta anys després d'Orwell, la praxis originària del periodisme continua intacta. I aquesta surt, sempre, de la crítica personal i professional. Trobo necessari un periodisme crític, que s'allunyi dels interessos de les agències de comunicació, sovint en relació directa amb les autoritats locals, i presentar per inèrcia un producte transparent a un públic que, d'altra manera, rep bocins d'aquí i d'allà. L'objectiu d'aquest treball serà demostrar que canviar aquest paradigma informatiu està a les mans dels professionals de la comunicació, en especial dels joves, i que realitzar-se a través de la llicència lliure és una realitat.

Resum

Perquè ens sentim humans? Que desperta en nosaltres passió, voluntat, empatia o justícia? Com sabem si som lliures? Aquestes són preguntes bàsiques en un lloc com Dadaab. A només 100 km del país que un dia havia estat casa seva, els refugiats somalis viuen amb resignació com la seva terra d'acollida durant 25 anys es torna contra ells. Arran dels atemptats perpetuats pel grup terrorista Al-Shabab a Garissa, i directament relacionat amb la comunitat somali que sobreviu al camp, l'intent de desallotjament per part del govern de Kenya es preveu incert i agressiu, ja que el 86% de els refugiats s'oposa a la iniciativa. Mentre la comunitat internacional aparta la vista, i sabent que l'opció de tornada a Somàlia és pràcticament inexistent, els refugiats intenten viure dignament.

Mentre els conflictes a l'Orient Mitjà i l'arribada de refugiats a les costes europees acaparen els mitjans de comunicació occidentals, l'assistència als camps s'ha anat degradant. Aprofitant la situació a Síria i els acords econòmics per al reassentament de refugiats entre la U.E i Turquia, el Govern de Kenya veu també a Dadaab un negoci perfecte per ocultar els problemes reals del país. L'evidència és palpable. Els refugiats s'han convertit en mercaderia perillosa, residus que han de ser enterrats en països aliens.

Aquest projecte documental pretén aprofundir en aquest aspecte, d'una manera interactiva, analitzant un problema que, d'esclatar, podria replantejar les bases logístiques de l'antiga Europa. "Dadaab: No tornar" és la transparència, la filtració a l'opinió pública del que està passant i que, d'una manera o un altre pot afectar-nos a tots. Estem preparats per al que se'ns ve a sobre? De moment, nosaltres ho expliquem.

"Cendres al vent" ha de ser un projecte de i per a tothom. Per això, la nostra idea és incentivar l'ajuda, principalment, transmedia. Entenem la comunicació com un dret i la llibertat d'expressió com un tot, per la qual cosa tothom està convidat a formar-ne part. No volem, en cap moment, estratificar la nostra feina, ja que el que compta és l'opinió pública i no el rendiment en sí. Tan important és la nostra feina com l'ajuda desinteressada. Aquest treball consta de dues bases ideològiques molt clares. En primer lloc, volem demostrar-nos, com a joves emprenedors i com a ciutadans d'un món informativament laic, que la premsa lliure i desinteressada encara és possible. D'altra banda, i com a punt principal, pretenem explicar els processos de creació d'un producte de qualitat, fresc i objectiu. Fer-ho possible serà cosa de tots.

Paraules clau: Informació, Dadaab, periodisme, documentalisme.

Abstract

Why do we feel humans? What makes us feel passion, will, empathy, or justice? How do we know if we are free? These are basic questions in a place like Dadaab. Just a hundred km from a country that once was their home, the Somali refugees live resignedly how their foster land for 25 years turns against them. Due to the attacks perpetuated by the terrorist group Al-Shabab in Garissa and directly related to the Somali community which survives in the fields, a forced eviction attempt from the Kenyan government is expected to be uncertain and aggressive as 86% of the refugees do not support the initiative. While the international community looks away, and knowing that going back to Somalia is not an option, the refugees try to live with dignity.

While the conflicts in the middle East and the arrival of refugees to the European coasts were the main focus for the western press, aid in the fields is decreasing. Taking profit of Syria's situation and the economic agreements for the resettlement of the refugees between the E.U and Turkey, the Kenyan Government sees in Dadaab an inevitable business to hide the real problems of their country. The evidence is obvious. The refugees are turned into dangerous cargo, wastes that must be buried in a foreign country so they don't contaminate their lands.

This documentary project wants to look into this aspect in an interactive way, layering a problem that if it were to explode could reframe the logistic foundations of Old Europe. "Dadaab: Not coming back" is transparency, leading to public opinion what's happening and, in a way or another, can affect all of us. Are we prepared for what's coming towards us? For the time being, we show it.

"Ashes in the wind" must be a project for and made by everybody. That's why our idea is to boost helping, mainly, online. We understand communication as a right and freedom of speech as a responsibility, reason why everybody is welcome to be part of it. Your help is as important as our job. This analysis has two clear basic ideas. On the one hand, we want to present ourselves as young entrepreneurs and as citizens of a lay informing world, in which a free and selfless press is still possible. On the other hand, and as a major point, we want to explain the creation process of a quality, fresh and unbiased product.

Key words: Information, Dadaab, journalism, documentalism.

I. INTRODUCCIÓ

La realitat a Dadaab és un compendi de moltes dificultats i perspectives culturals diferents de la nostra. És un fet que hem pogut constatar al llarg de la realització del documental. El projecte analitza a través d'actors directes i organitzacions una realitat que es bifurca en dues variants: la política i la humanitària. De res ens serveix saber que a Dadaab hi ha una gran quantitat de refugiats si no entenem la repercussió directa que té amb les nostres accions com a components d'una realitat política internacional i d'una cultura global. El govern de Kènia sent una frustració real davant la Comunitat Internacional, que no assegura la viabilitat del camp davant l'amenaça terrorista d'Al Shabap. La comunitat somali, que fuig precisament d'aquest terror al seu país, pateix la ignorància de totes les parts.

D'aquesta manera, s'oblida un factor decisiu; els refugiats són vistos com una amenaça i, sobretot, com un destorb, amb la qual cosa molts drets humans bàsics són vulnerats davant la negligència i passivitat d'Occident, que amb prou feines rep informació d'una zona que necessita un anàlisi exhaustiu per millorar les condicions de vida de gairebé mig milió de persones. La situació a Síria ha desestabilitzat el Corn d'Àfrica totalment, amb Dadaab com a bandera, i ha demostrat a a les grans potències econòmiques la necessitat de solventar una nova geopolítica en lloc de mirar de solucionar problemes que ells mateixos, directa o indirectament, creen.

Per poder arribar a un anàlisi total del que suposa el paper del projecte audiovisual dins el marc periodístic actual, el treball mirarà de desglossar-ne el procés de realització. És important buscar, tanmateix, un debat dins el propi sector periodístic. Com s'haurien de fer les coses? O, quines són les vies que està agafant el documentalisme? Així ho resumeix una frase d'un dels referents teòrics del qui escriu aquestes línies, el periodista Alberto Arce, quan en una entrevista a Sicom TV, diu: *"No hay mejor información por que haya más información"*¹.

No és cap secret per al professional en Comunicació que l'actual societat de la informació està comportant una desestructuralització de la narrativa periodística. Ara, el públic, ja anomenat usuari, rep informació fragmentada, donant al periodista una necessitat d'impacte informatiu. S'ha oblidat, d'aquesta manera, aquell periodisme pacient i didàctic, observador i crític, en detriment d'un món menys subjectiu i, per tant, informativament polaritzat. És consideració de l'autor refutar que aquesta desinformació afecta grans comunitats de persones, com en aquest cas a Dadaab, que es juga la vida pel simple fet de no comptar amb accés a la informació. Aquesta és la voluntat temàtica del documental, presentar la rellevància del producte periodístic en l'àmbit cultural, de

¹ Entrevista enllaçada a: <https://www.youtube.com/watch?v=RBLy1XjCRyY> ('2.05-'2.07)

memòria històrica i col·lectiva, així com presentar un producte lliure, transparent i directe, afí als fonaments teòrics del documental audiovisual.

Però la línia ha de ser atemporal. Per tant, no es busca el sentit comercial en tant que un patró artístic i periodístic fonamentat, que ens permeti crear una peça conseqüent amb allò que mira d'expressar.

II. METODOLOGIA DEL PROJECTE

El projecte engega en la línia del que el periodista Alberto Arce anomena "periodisme encastat". Paraules que utilitza per descriure la seva feina al documental *To Shoot an Elephant*. Durant un mes, decideix "encastar-se" en una ambulància a Gaza, una zona de la qual "només rebem notícies fragmentades". D'aquesta manera Arce objectiva el documental, deixant que la càmera construeixi la història, fent que les mateixes imatges parlin per si soles. En certa mesura, Cendres al vent busca el mateix però, això sí, des d'un punt de vista diferent quant a metodologia. Per exemple, Gaza és una zona en constant tribulació política, social i religiosa, en aquest cas la producció d'imatges en constant moviment és una necessitat narrativa. Per altra banda, a Dadaab hi predomina una quietud quasi extenuant. Amb això vull dir que es pot fer un periodisme diferent. De la mateixa manera en què un pintor pot expressar-se seguint dues línies estètiques. Art sempre serà art.

Per altra banda, intentaré demostrar una via alternativa per al professional de la comunicació actual, qui lluita dins un món on el risc informatiu i la qualitat narrativa reben poca importància. De fet, el periodisme actual no es retribueix per la rellevància informativa sinó pel sensacionalisme que comporta la notícia. D'aquesta manera es crea un professional adaptat a un món en constant evolució però incapaç de presentar un producte altruista, pensant constantment en el pes de la crítica i afinant el seu pensament a un dogma comunicatiu global.

Cendres al vent es defineix com un documental de divulgació històrica, didàctic i informatiu. L'objectiu és el de dirigir-se a grans audiències a partir de les possibilitats que ofereixen els sistemes de comunicació en línia, però sense deixar de banda les plataformes clàssiques de difusió locals. Es tracta de mantenir-se fidel a una manera d'informar, sense deixar de banda totes les possibilitats estètiques, ideològiques i tecnològiques que aporta la societat actual. Tot, a partir de la desfragmentació de la història oficial a Dadaab, escoltant els qui encara mai han pogut parlar.

La llibertat, precisament, serà com veurem l'eina base de difusió del nostre projecte, que davant un mercat on només es busca l'excel·lència mira de presentar-se honest i transparent. Això es farà possible a través de la alliberació total del producte, entenent que el sistema audiovisual al nostre país es troba en un excés de privatització, i tot allò que informativament ha de tenir rellevància es troba fragmentat pels mass media.

III. OBJECTIUS I MOTIVACIONS

Com a primer objectiu, aquest treball es marca desenvolupar el procés de creació del documental *Cendres al vent*, un audiovisual que repassa el conflicte bèl·lic i social al desert del Corn d'Àfrica. Per a fer-ho, seguirem els processos clàssics de creació: preproducció, producció i edició del material gravat.

Tanmateix, i estretament relacionat amb l'ètica professional, intentaré presentar de forma breu els reptes que presenta aquest format per als nous directors o periodistes amb recursos limitats. Tot, en una època en què un pensament pot arribar a totes parts del món en qüestió de segons. Com pot, així, adaptar-se a aquest món incert el professional de la informació?

El treball mirarà de contrastar els coneixements adquirits al llarg del grau. L'autor considera que el Grau en Comunicació Cultural busca en l'estudiant una aproximació crítica a la realitat periodística, així com professionals conseqüents que busquin una alternativa intel·lectual més enllà de la pràctica. Acadèmicament, els objectius són els següents:

a) **Objectiu principal:**

Aproximar-se al procés creatiu d'un producte audiovisual, en aquest cas *Cendres al vent*, buscant una alternativa a un periodisme allunyat de les institucions clàssiques audiovisuals, tant a nivell estatal com internacional.

b) **Objectiu secundari:**

Oferir un producte dinàmic, transmèdia, que busqui el debat i unitat de diferents sectors i entitats socials, així com adquirir experiència professional en l'àmbit multiplataforma, on el periodista és l'encarregat de processar tot el que va adquirint a nivell informatiu.

Quan el periodista actual mira el panorama abans de sortir al mercat laboral, ha d'adonar-se de les eines amb les que compta i fer-ne un ús adequat. És el mateix professional el que ha de saber adaptar-se a les inclemències del temps i dirigir d'una manera o altra el timó. Queixar-se és molt fàcil.

Per altra banda, si una cosa s'interioritza al llarg d'aquest grau és la importància del producte cultural al món informatiu actual. Avui dia, en obrir les xarxes socials, els usuaris es troben ofegats de microinformació que no busca més enllà del sensacionalisme. Amb un freelance que ja gairebé no utilitza el format escrit, el pes dels vídeos d'edició curta s'està transformant en un fenomen. D'aquesta derivació en sorgeixen els vídeos a plataformes com Youtube o Vimeo. No és, de totes maneres, una pèrdua total, sinó gradual, de la narrativa periodística. El missatge, igualment, no es perd, però sí que ho fa la qualitat de la informació, que es veu fragmentada i distorsionada per la necessitat d'arribar a l'ànima de l'espectador. En aquesta línia, molts teòrics han afirmat que ens trobem en l'època dels mitjans de difusió. Ja no es tracta de comunicar sinó de fer-ho el primer.

Per altra banda, aquest projecte respon també a una necessitat personal per un periodisme menys objectivat. Amb això no vull dir que l'objectivitat no sigui el gran pilar del periodisme, ni de bon tros, sinó que és en l'excés d'aquesta on el professional es perd, perdent així sentit crític. Si el periodista no sap on és, no pot informar amb veracitat total, encara que *"la porta sigui verda"*. A vegades cal explicar també que hi havia forats, a la porta, o que aquesta es trobava en mal estat abans de ser notícia. Potser aquesta objectivitat hauria de ser anomenada, altra vegada, escepticisme.

És possible que us estigieu preguntant: Però, per què? Perquè Àfrica, perquè Dadaab? Perquè un conflicte tan remot? Doncs precisament és aquest perquè el que em va motivar a endinsar-me en aquest projecte. No tinc un perquè més enllà de la necessitat d'ajudar el qui ho necessita. Cadascú és capaç de fer-ho dins els seus propis paràmetres. En aquest cas, comunicativament, trobava molt interessant poder aprofundir en un dels conflictes més llastimosos dels darrers dos segles. Perquè encara que sigui lluny, encara que no se n'informi, encara que no hi hagi periodistes informant, la passió i la voluntat sempre funcionen i funcionaran com a bandera de la consciència.

IV. BREU APROXIMACIÓ: EL DOCUMENTAL I LA SOBREINFORMACIÓ

Per començar a entendre les reminiscències directes de la situació informativa actual, del qual encara no en sabem ni les causes ni les conseqüències, haurem de fer primer una reflexió sobre la forma de comunicar. Si bé és cert que avui les TIC aporten a l'usuari una facilitat extrema per relacionar-se amb l'entorn, també ho és que ja s'havia vaticinat anteriorment la mort del suport escrit, i no ha passat, de la mateixa manera que no va passar amb la ràdio, al seu moment, o la televisió actualment. Antoni Roig presenta la següent reflexió²:

“Dicho de otra manera, asistimos a una negociación, un intercambio, un diálogo entre la sociedad civil y los agentes tecnoeconómicos y políticos. Un diálogo desigual, un diálogo lleno de ruido, pero un diálogo al fin y al cabo. Así, no se cumple que una tecnología “sustituya” necesariamente a otra: sólo hay que recordar los vaticinios sobre el fin de la radio o el cine ante la irrupción de la televisión o más recientemente la del papel impreso ante la explosión de los soportes electrónicos de información. Tampoco podemos afirmar que los usos de una tecnología se corresponden milimétricamente a lo previsto por sus diseñadores ni a los intereses corporativos: Internet es un buen ejemplo de ello, como lo es también la cultura constituida en torno a los mensajes SMS, que han dado pie a nuevas formas de expresión y comunicación escrita y se han convertido incluso en instrumento de movilización política y social. [...] Sin desmerecer la gran aportación del giro de la teoría de la comunicación de los efectos a los usos de los media, que ha otorgado una importancia central a los usuarios /espectadores /consumidores, debemos tener en cuenta lo siguiente: tanto la aproximación hacia los efectos como hacia los usos presupone una concepción de la comunicación audiovisual fundamentalmente unidireccional y fuertemente institucionalizada, donde existe una barrera muy bien delimitada entre los productores de contenidos y los espectadores, entre lo profesional (ámbito público) y lo amateur (ámbito privado).”

D'alguna manera, Roig intenta expressar allò que tots sabem; no es perdran els antics formats d'expressió pel fet que vivim en un món nostàlgic, de contrastos, amb grans variacions entre països i societats. Simplement es tracta d'una evolució constant dels processos d'interrelació socials, una evolució però que afecta en gran mesura els sistemes de comunicació, doncs arribats al punt actual ens costa diferenciar allò privat d'allò públic. Els estats, en la seva particular creuada per delimitar aquests marges, configuren unes polítiques comunicatives que no protegeixen el creador sinó que el fan esclau d'una metodologia oxidada. La creació queda subjugada als recursos.

És en aquest punt que apareixen dues branques intel·lectuals, la primera formada per aquells que defensen una institucionalització de les noves vies i xarxes de comunicació, mentre esperen mitjans més estables i “civilitzats”, i la segona branca formada per aquells que en proposen l'alliberació total. El cert és que, lluny d'una o altra perspectiva, actualment funciona l'híbrid, aquell que busca el rendiment econòmic a partir de la

² ROIG, ANTONI, *Comunicación audiovisual digital: Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas*, Editorial UOC, 2005, pp. 66, 67

llibertat. És així com apareix, per exemple, la figura del Youtuber. És un professional? De moment no, però es crea de la mateixa manera un producte de qualitat capaç de captar milions d'espectadors, en alguns casos.

Roig continua la seva reflexió preguntant-se sobre el determinisme tecnològic. Estem subjugats a actuar o relacionar-nos socialment, i per tant, a comunicar-nos en dependència de la tecnologia? Anant una mica més enllà, és aquesta la que confecciona la nostra manera de percebre el món?

“Eso nos podría hacer llegar a creer que es la propia dinámica tecnológica la que dicta las normas y que la misión de los investigadores es comprender adecuadamente de qué manera estas tecnologías nos “impactan”, nos “transforman”, de qué forma inevitablemente mejoran y sustituyen a las anteriores formas de interacción social tradicionales. O, adoptando la postura contraria, inevitablemente empeoran y destruyen las anteriores formas de interacción.”

El cert és que aquesta doble visió actual, marcada per la tecnologia de la informació, fa canviar alhora la nostra perceptibilitat, la manera amb la qual comprenem i analitzem la realitat. Partint d'aquí, el professional de la informació, documentalista o periodista, ha de saber adaptar-se, en primer lloc, i prendre una posició clara davant aquest fet després. Així, com comenta Roig, el professional pot comprendre la funcionalitat d'aquestes eines a disposició i fer-les més efectives. En definitiva, diria, aprendre a fer-ne un ús socialment responsable, ètic i conseqüent.

A *Guerras de ayer y de hoy*³, Mikel Ayestaran i Ramón Lobo analitzen aquest canvi per al professional freelance. En una conversació distesa i amigable, Lobo li explica a Ayestaran com era el reportatge de fa només vint anys. Comenta Lobo que abans només era necessari un visat i ganes de desplaçar-se (i diners, òbviament això mai ha canviat). Ayestaran escriu, a la introducció, la següent presentació per a Lobo: *“No se trata de contar batallitas, que las cuenta de maravilla, sino de transmitir valores y tratar de enseñar a ser periodista en situaciones tan jodidas como una guerra. Cambian los medios, las condiciones y las personas, pero la guerra sigue siendo lo mismo en su esencia y Lobo nos ayuda a enfrentarnos a ella como personas, no como máquinas obligadas a entregar su crónica antes y más barato que la competencia, porque en estos nuevos tiempos “te miden por lo que cuestas, no por lo que vales”, una de las frases que emplea para resumir su salida de El País.”*

En una societat on tot s'explica moltes vegades per sobre, és necessari això; propòsit i adaptació a les noves condicions, perquè canvien els mitjans però no les persones. El receptor sempre necessitarà, com comenta Ayestaran, una persona veraç, implicada i transparent al darrera d'una informació. El que hauria de ser, si no ho és, el periodista.

³ AYESTARAN, MIKEL; LOBO, RAMÓN, *Guerras de ayer y de hoy*, Voces 5W, 2016.

V. PREPRODUCCIÓ

La preproducció abraça tot el procés de creació. És a dir, allò que l'autor té al cap i, d'alguna manera, vol transmetre al paper i donar així certa forma. Aquest procés tindrà unes etapes, en les quals el director ha de treballar tots els aspectes que transformaran la idea en un equip i la metodologia en treball. No es tracta, però, de resoldre els problemes sinó de ser capaç de crear una estructura amb una solidesa que permeti al projecte protegir-se'n.

És així com comencem configurant un primer guió, allò que popularment s'anomena *brainstorming*, pluja d'idees. Aquest serà flàccid, perquè primer de tot s'ha de seguir un procés de documentació que permeti al director assabentar-se el màxim possible d'allò que vol explicar, així com de les situacions en les que es trobarà l'equip de rodatge. No vull proposar aquest punt a part perquè cada artista té la seva manera de crear. Alguns troben la metàfora al principi, d'altres al final. Uns s'hi estan més temps, d'altres menys. Però el cert és que aquesta etapa, com a mínim a Cendres al vent, ha estat volàtil. Des d'un inici la intenció del documental era clara i s'ha contactat amb les institucions pertinents per poder tramitar els diferents passos a seguir.

En el nostre cas, només ha estat necessari posar-se en contacte amb l'agència UHCNR a Madrid per gestionar l'arribada com a periodistes estrangers. Per altra banda, a la major part dels països en vies de desenvolupament és habitual fer-se un mateix les gestions.⁴ Encara que sembli evident, en aquest cas va resultar un problema, perquè la comunicació amb les autoritats a Dadaab era mínima o quasi nul·la. Per això, el procés de contacte va resultar molt més llarg de l'esperat. A banda, vam tenir alguns problemes burocràtics amb el govern de Kènia.

Ahora, la preproducció també constitueix un procés didàctic per al periodista. Aquest ha de ser capaç de posar-se en contacte amb altres persones amb més experiència i poder preveure, així, situacions adverses. En aquest aspecte, he d'agrair la paciència i bona voluntat de l'Oriol Andrés i la Gemma Garcia, co-autors del documental *Dadaab*⁵, del 2010, un treball transmèdia que es va presentar a TV3.

⁴ Kènia té aquesta costum arraigada de la política anglesa des de l'etapa col·lonial. Per aquest motiu, el periodista ha d'estar atent a les carències logístiques i tecnològiques de cadascun dels estats on es proposa desenvolupar la seva feina.

⁵ Enllaç directe al documental: <https://vimeo.com/44335919>

A. Públic objectiu: Target

El primer que s'ha de preguntar el director, és també el pas més important: A qui em vull dirigir? Aquesta pregunta ens portarà inevitablement al: Aleshores, com ho faig? Determinar un target ens ajudarà a resoldre qüestions bàsiques. D'aquesta manera, no es malgasten recursos materials i temps en situacions o problemes que podem evitar, gestionant el producte d'una manera molt més eficaç.

Per la manera en què es vol estructurar *Cendres al Vent* es pot considerar que s'adapta a un públic tant jove com adult, amb un sentiment compartit d'unió cultural. Anirà destinat a un target actiu, precisament, a nivell cultural. Al tractar-se d'un producte informatiu i de difusió serà general. Es tracta d'arribar al màxim nombre de persones aproximant-se a l'espectador, fent-lo directament part imprescindible del projecte.

És per aquest motiu que la difusió i etapa final, com s'explicarà a l'apartat *Publicació i difusió del treball*, aniran totalment lligades a aquesta idea. S'intentarà explicar l'alliberació del producte com a principal motivació de col·laboració, posant el documental a disposició de tot aquell que tingui temps. Tan important és col·laborar-hi directament com fer-ne difusió.

Precisament per aquest caràcter informatiu, les opcions són diverses. Fins i tot es poden proposar jornades de conscienciació, projeccions i presentacions a diverses plataformes i centres educatius. En especial dirigint-se a aquells joves en la mateixa situació laboral o similar. Si tenim en compte que l'espectador general del documental seria una persona amb un cert interès humanitari, no es demanarà que pagui per veure el documental sinó contribuir-hi un cop l'hagi vist. Es tracta, doncs, de procurar un producte compromès amb aquells a qui es dirigeix i als seus protagonistes.

B. Sinopsi

P. Guzmán assenyala que la sinopsi es va desenvolupant al llarg de la creació del documental, funcionant com una entrada a la qual qualsevol esdeveniment o personatge pot incorporar-se, variant així la idea principal. Guzmán assenyala: *“A veces, la sinopsis nunca es superada por otras versiones sucesivas. Contiene toda la energía del primer paso. Permite soñar más que las versiones “definitivas”. Presenta la idea en tono “más abierto”, de tal forma que cada lector puede imaginarla a su manera.*

*Representa un importante primer paso y a la vez un peligro... ¿podremos mejorarla o empeorarla con la investigación que se nos viene encima?"*⁶

Certament, la sinopsi s'ha vist modificada des de l'inici del projecte fa uns vuit mesos. De totes maneres, com diu Guzmán, a vegades les versions posteriors continuen confiant en el mateix punt de partida temàtic. En el cas de *Cendres al Vent* també ha estat així. Malgrat haver descobert una complexitat narrativa inesperada, el punt de partida continua intacte: desfragmentar la memòria col·lectiva de Dadaab. Crear, en altres paraules, una sola línia històrica del que ha passat a través dels mateixos actors directes. El que ha sorgit ha estat una necessitat pròpia del relat informatiu per saber quin serà el futur del problema.

A banda de la informació sobre el conflicte que ja he donat, es presenten dues sinopsis. La primera, i que adjunto a continuació és la sinopsi llarga. La segona, adjuntada a la fitxa de l'apartat *Producte Final Provisional*, és una sinopsi curta. En el nostre cas, al tractar-se d'un producte dirigit tant a sectors especialitzats com generals, presentem dues sinopsis, una de llarga i una de més curta. La llarga és, normalment, un seguiment temàtic, mentre que la curta n'és un resum. El mitjà interessat en la difusió del film és qui, després, s'encarrega de triar. La curta és l'habitual per la seva influència en gran part als mitjans escrits. També és la més popularitzada pel fet que permet una singularitat temàtica, d'aquesta manera el guionista no es perd per les branques del tema que està estudiant. Una sinopsi llarga, que no s'extengui en excés, pot ser requerida en alguns sectors més especialitzats, així com publicacions col·laboradores que vulguin aprofundir en la temàtica del documental abans de visualitzar-lo. Dit això, passem a presentar-la.

Sinopsi llarga:

Cendres al Vent enfoca la situació del camp de refugiats més gran del món, situat al desert de Dadaab, a Kènia. Somàlia, un país en constant inestabilitat des de fa quaranta anys, ha vist com el seu poble rebutjava sotmetre's al radicalisme islàmic. Sota la protecció política que ofería Kènia, una gran quantitat de refugiats somalis es van establir en una gran comunitat al desert. Allà, van començar a construir refugi amb el que tenien, i allà continuen en les mateixes circumstàncies vint-i-cinc anys després.

L'actual crisi de refugiats a nivell polític i intel·lectual a Europa proposa un inevitable capicua. Per la seva banda, Kènia reclama la mateixa atenció que ha tingut Turquia. Davant la indiferència que demostren les potències amb la situació, el govern ha amenaçat repetides vegades amb el tancament del camp. La darrera va ser arran de la situació patida precisament per una gironina, Montserrat Serra, qui va ser segrestada juntament amb una altra integrant de MSF l'any 2011.

⁶GUZMÁN, PATRICIO, *El guión en el cine documental*, publicat per la revista "Viridiana" (Madrid, 1998); la revista "Cinemas d'Amérique Latine" (Toulouse, 1998); l'antologia "Pensar el documental" (Editorial Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998); i l'antologia "Taller de escritura para televisión", de Lorenzo Vilches (Editorial Gedisa, España, 1999).

Això va crear una gran sensació d'inseguretat, malgrat el grup terrorista Al-Shabab va desmentir des del principi l'acció, que va generalitzar la idea que els refugiats eren terroristes. D'aquesta manera, mentre UHCNR i Govern Kenià treballen junts per arribar a un acord, milers de persones accepten una "ajuda" econòmica de quatre-cents dòlars per tornar a Somàlia, un país on els drets humans són a l'ordre del dia.

Cendra al vent repassa la situació actual dels actors directes, els qui han d'informar sobre el conflicte, els qui ho pateixen en primera persona. L'objectiu és que l'espectador es faci preguntes, més enllà d'obtenir respostes. Per altra banda, també mira de ser un testimoni directe de la memòria col·lectiva d'un lloc oblidat a nivell informatiu, social i polític. Una zona en la qual conviuen sense recursos més de deu ètnies de diferents països diferents.

Comenta una refugiada que *"no recorda la seva vida abans d'arribar al camp"*, i que *"considera Dadaab casa seva, que no vol marxar d'allà"*. El vuitanta per cent dels refugiats de Dadaab no vol tornar al seu país d'origen mentre es remet al seu dret a decidir. Les condicions en les que viuen els refugiats ens han de fer adonar que, potser, el sistema d'assentament i assistència als refugiats ha de ser analitzat en un sentit total, i no només garantir el dret a la vida sinó també a la dignitat i llibertat d'expressió.

C. Protagonistes

*"Yo utilizo el término "actor social" para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino."*⁷

Així descriu el pes dels personatges Bill Nichols, qui podria ser considerat un dels teòrics més prolífics en l'àmbit documental del darrer segle. Per contextualitzar una mica les seves paraules, és necessari entendre l'etern debat dels últims temps dins el documentalisme i que afecta la teoria narrativa. És el documental realment una ficció? És a dir, si busquem uns personatges que donen un punt de vista en particular és fàcil caure en una realitat ficcionada pel propi guió. D'aquesta manera Nichols dota de gran rellevància el que ell anomena l'actor social, qui s'encarrega de donar la mateixa

⁷ NICHOLS, BILL (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, pg. 76

complexitat que podria traslladar un actor de ficció. La complexitat narrativa, doncs, recaurà en allò que es pugui extreure de cada un d'aquests i, en definitiva, de l'entorn. El que és innegable és que en tota obra documental l'autor busca l'emoció, la rellevància del que proposen els mateixos actors. Alguns prefereixen utilitzar actors per crear un documental, d'altres combinen actors amb persones reals i d'altres simplement transmeten la realitat. *Cendra al vent* s'adapta a aquest darrer grup.

Seguint la línia, Guzmán diu: *“En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen. De modo que, si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores.”*

La complexitat per triar els personatges en cada etapa del projecte ha estat diferent. Un dels actors a priori secundaris per al documental ha acabat agafant un gran rol per a la conclusió de la història. Es tracta del nostre propi “fixer”*, Abdullahi Mire, de qui un cop allà entenem la rellevància de la seva història alhora que hi intentem profunditzar. Això ens demostra el que diu Guzmán, l'espontaneïtat és una clau del documental. Per això també busquem identitats diferents dins el camp, amb diferents emocions i històries, per no caure així en aquesta repetició.

El documental basa la seva narratologia en aquests actors. És a dir, s'intenta que la veu en off, o la informació addicional de l'autor, tingui el menor impacte. Es tracta d'informar el suficient i posar l'espectador alerta per seguir allò que el protagonista està explicant. Es necessitaran tres tipus d'actors: forts, dèbils i neutres. Els actors forts seran els professionals i actors directes (refugiats) que pateixen la situació. Els actors neutres són aquells que l'han patit però que es troben en un punt políticament estable per poder donar un punt de vista objectiu (com el nostre fixer). Els dèbils, que en aquest cas seran els antagonistes, són les organitzacions i narratives oficials que no poden prendre una postura forta per la complexitat política que comporta la situació (UHCNR, Creu Roja).

Nichols parla d'una necessitat d'antagonisme. En el documental informatiu l'antagonista és normalment proposat pel guionista. Una manera de trobar aquest antagonisme és proposar-lo abans del treball de camp. De totes maneres, també hi ha l'opció que sigui l'entorn que grava la càmera el que proposi per inèrcia un antagonista. En el cas de *Cendra al Vent*, apareix un antagonisme en aquest segon sentit. La desesperació, la incertesa i la negligència es transformen en aquest mal que s'ha de solucionar. Així ho conclou una gran part dels entrevistats; una conclusió que exigeix gestionar el camp d'una manera més efectiva a llarg termini. Restant importància a les ajudes d'organitzacions internacionals i donant-ne a aquells que es quedaran allà, fent d'aquest no un problema humanitari sinó polític.

Comenta Xavier Gil que *“per a comprovar les capacitats comunicatives i com la història pot donar de si realitzarem un contacte previ amb els personatges que volem incloure”*.⁸

⁸ GIL, LONGI MARZAL, XAVIER. *Eines per a la producció de vídeo documental*. Ed Onada, 2008

En el nostre cas, no es podia saber a qui entrevistar, ni si hi hauria prou temps per buscar oficialment els refugiats que interessava gravar, ja que en principi es tracta d'un procés llarg i costós perquè a les organitzacions del camp no els interessa que aquells que no són considerats importants dins la comunitat puguin tenir vot de veu i perjudicar l'opinió pública. Per buscar de forma precisa aquest contacte la feina de camp va ser bàsicament extraoficial, buscant casa per casa cada història, entrant fins al cor de les, se suposa, són les zones més perilloses. És d'aquesta manera com apareixen actors secundaris que matisen certs aspectes que l'espectador pot no entendre. Així, quasi sense esperar-ho, les minories del camp acaben prenent un protagonisme fins i tot inesperat.

D. Equip tècnic i material

Equip tècnic i material són sinònims. Un fotògraf no pot viure sense la càmera, de la mateixa manera que un escriptor sense un bolígraf. Cada membre de l'equip tècnic és responsable d'una part del material, i el director s'encarrega que tot estigui a punt i sempre a disposició.

Les posicions dins l'equip són molt clares: edició i maquetació, il·luminació i gravació, so i direcció i guió. Aquest serà l'equip base amb el que treballarem al llarg del projecte, posant punts en comú en cada etapa.

Normalment, quan el reporter es desplaça a una zona en conflicte o que ha de ser analitzada ràpidament, es compta amb l'ajut de dues peces locals importants per la futura edició i realització del documental: el fixer i el traductor. Un cop a Nairobi, comptàvem amb una setmana i mitja per poder gravar tot allò que anàvem a buscar. Gràcies a l'ajut del fixer, es va poder arribar abans al camp i veure ràpidament allò amb el que el periodista va aprofundint. El traductor, per la seva banda, és bàsic tant a l'hora de l'entrevista com de la transcripció i traducció, sobretot si es tracta d'un idioma minoritari.

Lluny de teoritzar aquest apartat, m'agradaria comentar la importància de l'autodidàctica en aquest sentit. És a dir, l'autor considera d'especial importància saber entendre abans de la gravació que cada un dels components de l'equip té unes necessitats materials i de llibertat creativa. Així és com ha pogut funcionar el documental, gràcies a la cooperació en tot moment.

El primer dia, per exemple, el so de la càmera falla. És imprescindible solucionar el problema, però ets a Kènia. Així, s'aprèn no només a moure's en un sentit periodístic i estètic sinó sobretot pràctic. El director és qui ha de gestionar la facilitat del treball de camp, i qui ha de gestionar el procés de creació. Sense cooperació, no hi ha projecte.

D'aquesta manera, un cop allà, es proposa un pla de treball per poder gravar les imatges necessàries en el temps establert. Cal comentar que, a l'haver-hi amenaça constant d'atemptat no era possible gravar el camp a partir de les tres del migdia.

Aquesta etapa va ser dissenyada un cop avaluada la zona. Així, es va establir que les càmeres anirien per una banda, buscant aquelles imatges necessàries, i per l'altra hi hauria un treball de cerca d'entrevistes i de narrativa documental. Es podria considerar que l'objectiu va ser solucionat amb èxit.

Pel que fa al material, es va pensar que el millor seria utilitzar una càmera molt adaptable a factors externs, que pogués donar una gran sensació de proximitat tot i aquests contratemps climàtics. Alhora, si que es buscava una sensació d'estabilitat, que apareix a les entrevistes, però certament també una manera de representar l'angoixa que pateixen els refugiats. Per això es va triar una Sony PMV-300, una càmera que oferia portabilitat i qualitat 4k. Havia d'adaptar-se, doncs, als recursos econòmics i humans, alhora que aportés un rendiment alt. A més, també es va portar amplificadors portàtils de so i imatge, carregadors, complements de càmera, Targeta SBS-32G1A, 2 bateries BP-U60 i altres dispositius com un USB terabyte i micròfon ECM-NV1 i BW BW010077.

E. Localització

Comenta Bienvenido Leon que *“es necesario realizar las localizaciones, que consisten en reconocer los lugares donde se efectuará el rodaje. El objetivo es recoger toda la información necesaria para realizar el guión técnico y posteriormente llevar a cabo la producción, tratando de prever todas las posibles contingencias. De esta forma, será posible aprovechar mejor el tiempo de rodaje, con todo el equipo de producción.”*⁹

Aquesta reflexió va profundament lligada al que comentava a l'apartat anterior. Al tenir un temps molt determinat i curt, el director ha de crear diverses estratègies per diferents situacions que poden canviar suposar grans canvis en el producte. Va ser així com es van dissenyar diferents propostes per situacions adverses. Durant el procés aquestes adversitats no van faltar. L'equip va comptar amb problemes burocràtics, pressions polítiques i diferents “recomanacions”, però tot i així la gravació va resultar, potser, millor del que esperàvem.

Quan es decideix a desplaçar-se fins a Dadaab, el realitzador es procura de com arribar-hi, així com de planejar la gravació a mesura que la càmera avança amb l'equip. Hem d'arribar a uns cent quilòmetres de la frontera amb Somàlia, un país hermètic per la seva inseguretat. Malgrat que Kènia compta amb una forta estabilitat, les “recomanacions” per no accedir a la zona són interminables. Sorgeixen dues opcions: la primera, anar a Dadaab per via terrestre, és a dir, fer un trajecte en cotxe de quatre hores. La segona opció és anar-hi amb avioneta. El cert és que la primera va ésser la opció preferida en tot moment. La raó principal era la gravació del que anomenem “plans base”, que són tots aquells plans a priori no buscats, però que ens contextualitzen i que durant l'edició poden resultar clau a nivell estètic. El gran “hàndicap” va aparèixer un cop allà, d'aquesta manera es perdia un dia i mig, ja que era

⁹ BIENVENIDO, LEON, *Dirección de documentales para televisión. Guión, producción y realización*, Ediciones Universidad de Navarra, 2009

necessari fer nit a un poble fronterer, Garissa, i l'endemà traslladar-nos amb un comboi fins al camp. Tot per raons de seguretat, així que es va decidir agafar l'opció aèria. Es perdia un dia de plans però en guanyavem un amb els refugiats, que era la principal motivació. Amb això s'explica que d'alguna manera al llarg de totes les dificultats l'autor ha de ser precís al definir les seves prioritats i entendre el que és millor per al guió.

Un altre aspecte bàsic és la planificació. El realitzador no només ha de planejar el desplaçament, també ha de recaure en una sèrie d'aspectes que seguirem a partir de l'estructura de Harris Watts¹⁰:

1. Observar els llocs de rodatge i veure quines afinitats estètiques ofereix.
2. Parlar amb les persones implicades.
3. Comprovar la posició del sol i la llum i la hora que és millor per cada pla.
4. Fer una llista de seqüències per rodar.
5. Comprovar el subministrament elèctric i del material de treball.
6. Escoltar i analitzar la qualitat de so del lloc de rodatge.
7. Sol·licitar els permisos de rodatge necessaris.
8. Esbrinar els tràmits administratius necessaris quan es roda en un país estranger.
9. Comprovar possibilitats i nivell de vida de la zona (estada, alimentació, etc.)
10. Valorar la seguretat dels llocs de rodatge i del material.
11. Preveure l'equipament especial de rodatge necessari.
12. Identificar possibles fotografies per a la promoció del projecte.
13. Prendre notes per facilitar a l'equip les indicacions necessàries per arribar fins a cada lloc de rodatge.

En el cas de Cendra al Vent, aquest procés va representar uns tres mesos. Cal incidir en la rellevància d'aquests aspectes, en especial al tractar-se d'un desplaçament per gravar en un país estranger. El procés més costós de tots, i que desglossarem a continuació, és el dels tràmits i permisos necessaris per poder gravar al lloc on ens desplaçem. El realitzador ha de ser conscient, doncs, de la legislació de gravació a cada país on es vol rodar, i ha d'estar en contacte amb les autoritats del lloc. És cert que també existeix un periodisme freelance més adaptat a la llibertat de moviment del periodista, però en un cas com el nostre aquesta possibilitat és nul·la.

¹⁰ WATTS, HARRIS, *On camera*, BBC, 1993, pp. 25-30.

F. Autorització/permisos

La legislació per gravar en diferents àrees i països varia totalment en dependència de l'estat al que treballem. Per poder gravar i ser autoritzats a fer-ho dins el país, Kènia demana una autorització que, en el nostre cas, vam fer mitjançant una productora local que ens va ajudar amb la tramitació (Jeikeff Communication). Aquest permís et permet, per tant, gravar al país, però sempre és necessari estar al corrent de la legislació pertinent. Malgrat el permís, oficialment és possible tenir problemes burocràtics per gravar zones governamentals, com aeroports o localitzacions polítiques. Per tant, sempre hi ha excepcionalitat en tots els permisos.¹¹

A banda, es necessita un permís especial per part del Refugee affairs secretariat (RAS), i molt més costós, per poder rodar dins el recinte de Dadaab, així com una autorització especial d'acreditació periodística directament de les organitzacions del camp, en aquest cas UHCNR. Aquest és un altre dels aspectes amb els quals el fixer hi juga un paper fonamental. Normalment, aquest s'encarrega de fer-ho tot, òbviament amb un preu pactat extra. Nosaltres vam optar per fer-ho tot pel nostre compte, per no excedir-nos en excés del pressupost pactat. Això alhora comporta problemes de comunicació amb les autoritats a la zona, que compten amb una infraestructura comunicativa mediocre.

El govern també demana una justificació del projecte que s'iniciarà sobre el seu terreny, amb una sinopsi i la idea que el director busca, així com l'equip i el material que entrarà al país. En el nostre cas, al comptar amb una metodologia molt més freelance que la majoria de professionals que es desplacen a la zona, no vam tenir cap problema en aquest aspecte. Comprensiblement, les grans logístiques no poden accedir al camp per la teòrica inseguretat a la qual s'exposen.

Cal remarcar que, en alguns casos, el govern pot posar una taxa en dependència del material que es porta al país. En el nostre cas, al comptar amb una càmera 4k bàsica i una base material habitual aquesta taxació va ser mínima.

G. Storyboard

Les imatges que es presenten a continuació són una aproximació a l'estètica i narrativa audiovisual que busquem, orientant i presentant en certa mesura el punt de vista estètic del documental. Es tracta d'analitzar allò del que hem anat parlant fins ara, aquella

¹¹ *Els permisos es troben annexats al treball*

màgica incertesa entre la idea i la realitat que, finalment, aporta una mirada característica.



Es presenten els entrevistats amb un punt de partida comú: el color i senzillesa.



També es mira de presentar la comunitat, un sentiment d'unió necessari per a la història del documental.



Una de les característiques estètiques de l'audiovisual. L'objectiu és que el color registri per si la identitat cultural de Dadaab.



Especial ènfasi en el detallisme. Detalls que a priori semblen invisibles, però que transmeten un missatge sense una informació directa.



Plans generals de les condicions de vida al camp.



A les entrevistes s'hi incorpora una sensació de germanor amb el col·lectiu



Encara que parli només un integrant, intentem presentar la família de l'entrevistat.



Aquestes imatges familiars contrasten amb l'entorn àrid i de previsions nefastes de futur.



Seqüències que relativitzen el pes polític del camp.



També es valora en gran mesura l'estètica transparent, pura, del dia a dia al camp. A vegades, els paral·lelismes artístics es troben sense voler, com en aquesta fotografia que ens remet a *Els dos àngels*, de Raphael Sanzio.



Seqüències de debat entre els integrants de la comunitat



Travelling de tres persones en una motocicleta.



Es dona primordialitat a la mirada dels refugiats, connectant amb l'espectador i transmetent les seves angoixes.



Variació de sentiments:

Incomprensió.



Felicitat.

H. Calendari de preproducció

El calendari és, per l'autor, una connexió directa entre la idea i la realització d'aquesta. I aquí és on connecten el procés creatiu i el realitzatiu. Es tracta de l'arma principal per al periodista. Aquesta planificació inclou tot el que el director ha de saber per poder desenvolupar la seva feina d'una manera directa i eficaç.

Buscar informació, adaptar-la, guionitzar, contactar amb institucions i suports de col·laboració... En definitiva, es tracta d'assentar la base del pla de preproducció. Una base que ens permetin passar a la producció amb una ideologia clara. Es podria dir que el nostre documental ha tingut una preproducció d'uns dos mesos, novembre i desembre del 2016.

El projecte es va plantejar, doncs, de la següent manera:

Data	Feina
7/11/16 a 21/11/16	<i>Primer guió, recerca d'informació. En aquest punt la idea es converteix en un projecte. És aquí quan comencem a recaptar informació i analitzar la situació. Les variants oficials, les extraoficials... Enviar missatges a gent que ja ha treballat la zona, accedir a la informació restringida. Contactar amb aquelles organitzacions que treballen en el problema.</i>
21/11/16 a 5/12/16	<i>Documentació sobre el conflicte. Entesa d'aquest per plantejar el guió de realització. Presentar propostes i pluges d'idees sobre els reptes que presenta la proposta. Cerca de material adaptable a la zona, configuració del pla de projecte i de l'equip de treball. Recerca dels actors principals i línia ideològica.</i>
5/12/16 a 5/1/17	<i>Darrer pas abans del treball de camp, acabar de tramitar tots els permisos, llicències i gestions.</i>

VI. PRODUCCIÓ

A la preproducció s'havia proposat fer un documental d'un mínim de 45 minuts. Això es deu que les televisions exigeixen un mínim d'uns 45 minuts en format programa. Després de la producció, hem pogut constatar com la gran quantitat d'imatges extra ens permet crear un producte més llarg, superant la hora de reproducció. Segons Rabiger, (2001:134) *"en una pel·lícula de mitja hora calen sis hores de rodatge"*. Seguint aquesta reflexió, des de la preproducció es va proposar un bagatge d'unes quinze hores per rodar el documental. Finalment, es va arribar a l'objectiu. Com comentava a l'apartat sobre la localització, el treball de producció es va distribuir en dues fases per poder comptar amb un bagatge suficient d'imatges que ens permetés arribar als minuts proposats:

Plans recurs

Es van prendre al llarg de tot el trajecte, fent de la càmera una visió de tot allò que fins i tot per nosaltres era imperceptible. Bàsicament, la gran part d'aquests han estat rodats al mateix camp, la qual cosa ens facilitarà una narrativa en off alhora que ho enllacem amb les entrevistes.

Entrevistes

A Nairobi vam contactar amb professionals que constantment treballen amb el cas de Dadaab. A Dadaab vam entrevistar els refugiats i integrants de les organitzacions, encara que aquests eren de difícil accés i de poca rellevància per al producte final. De totes maneres, és millor comptar amb un bagatge positiu que no, un cop finalitzada la producció, trobar-se sense recursos.

A. Pla de rodatge

Dia	Hores	Localització	Entrevistats
15/02/17	9.00 a.m - 18.00 p-m	Nairobi	Professionals

16/02/17	8.00 a.m - 2-00 p.m	Dadaab	Refugiats
17/02/17	8.00 a.m - 2-00 p.m	Dadaab	Creu roja i refugiats
18/02/17	8.00 a.m - 2-00 p.m	Dadaab	Refugiats
19/02/17	8.00 a.m - 2-00 p.m	Dadaab	Refugiats
20/02/17	8.00 a.m - 2-00 p.m	Dadaab	UHCNR
21/02/17	Tot el dia - plans extra	Nairobi	Exteriors

B. Composició i estil

Leon defineix la composició com *“el arreglo armónico de las partes. Componer una imagen supone disponer los elementos que la forman de manera eficaz. Es la principal herramienta con la que cuenta el realizador para lograr que el público se sienta atraído por una imagen. A través de ella es posible realzar la belleza del objeto, destacar determinados aspectos y transmitir impresiones. [...] Dado que la composición es un arte, los principios han de funcionar a modo de orientaciones que no deben entorpecer la actitud creativa de quien los utiliza.”*

Com veiem, el factor creatiu de l'autor assumeix una gran responsabilitat estètica al llarg d'un audiovisual, sigui del tipus que sigui. Entenem que busquem aquesta atenció de l'espectador i que a més d'informar busquem una gratitud en forma de producte de qualitat. Per aquest fet basarem els fotogrames d'una manera molt peculiar, buscant les

emocions dels qui parlen com s'analitzava abans i, sobretot, basant-nos en una proposta que, malgrat la influència de documentalistes assentats¹², també cerca una marca pròpia.

L'espectador necessita dues variants imprescindibles, segons Leon, per poder arribar a una harmonia amb la composició: unitat i estil. Amb la primera, assegura que *“se puede lograr bien seleccionando y agrupando los elementos de la imagen de acuerdo con esta idea, o bien adoptando un punto de vista determinado. En la unidad de un plano intervienen también otros elementos, como la gama de colores y las formas empleadas”*. Pel que fa a la diversitat, diu que *“se logra seleccionando y disponiendo de forma adecuada elementos de diferente contenido, forma, color, etc. Si hay exceso de unidad, la imagen resulta monótona; mientras que si hay exceso de diversidad, resulta confusa.”*

Òbviament, nosaltres no treballarem amb plans planificats amb anterioritat ni confeccionarem l'entorn, per la qual cosa moltes escenes han de ser eliminades per aquest accés o bé d'unitat o de diversitat. Un dels problemes més típics amb els que es trobava l'equip durant la gravació va ésser la massificació de gent un cop la càmera començava a rodar. Una massificació, sobretot, de nens que no entenen el que està passant. D'aquesta manera es va haver de confeccionar un pla per tal que els nens i altres factors externs quedessin fora de pla, i no aglomerar així la pantalla. D'altra manera, sinó, les línies de lectura es queden saturades. Les línies de lectura són aquells plans que ens acosten a l'objectiu que volem tractar. Per exemple, si el propòsit és entrevistar una persona, la línia de lectura anirà encaminada a saber d'on vé, d'on parla, etc

VII. EDICIÓ I MAQUETACIÓ

No s'ha de passar l'edició i maquetació del documental per sobre. Ha de ser un procés clau, artístic i de creació personal. Cendres al vent es defineix teòricament com un muntatge analític, que en paraules de Leon és aquell que *“utiliza planos cortos, encuadres cerrados y generalmente de corta duración. De esta forma, se pretende analizar la realidad, descomponiéndola en partes.”*

La utilització d'aquest tipus de muntatge pot ser beneficiós per dues raons. La primera, és un format més aviat poètic, capaç d'explicar la història a partir d'una fragmentació de la realitat, en certa mesura el que es busca també a nivell ideològic. La segona, es tracta d'una forma de muntatge poc utilitzada però que ofereix una gran quantitat de

¹² Cfr. *My Makhzen and me*, de Nadir Bouhmouch, *To shoot an Elephant*, d'Alberto Arce, *Fills del nil*, de Xavier Aldekoa.

recursos narratius i estètics. Al no comptar amb grans recursos econòmics, aquesta economia d'imatges ens resultarà molt efectiva.

A nivell narratiu, però, aporta quelcom més. Aporta una desestructuralització de la història. No és el nostre propòsit analitzar una situació determinada sinó generalitzar-la. Fragmentar la informació vol dir, doncs, connectar-la directament amb els seus actors.

A. Idioma: Transcripció i doblatge

Des d'un inici es va proposar que, per les característiques que hem comentat del documental, la millor opció són l'anglès, castellà i català. Al final de la producció l'edició implica recopilar totes les entrevistes i transcriure-les. Les que són en anglès, en castellà i català, i amb els altres idiomes viceversa. Per les característiques dels entrevistats va quedar un registre de tres idiomes: anglès, castellà i swahili. Amb l'anglès i el castellà no hi va haver problemes, però les entrevistes en swahili havien d'haver estat traduïdes al terreny.

No recaure en aquest aspecte va ser el gran error de l'equip, i un humil servidor al capdavant, en el seu moment. El problema radica en haver de buscar els traductors un cop abandonat el terreny. A més, si la localització del documental, com en el nostre cas, és una zona on els traductors no són prolífics, encara és pitjor. Per tant, és evident la importància de programar les traduccions amb anterioritat. Un cop traduït, és preferible transcriure les entrevistes per poder tenir un resum escrit de tot allò que l'autor vol posar al documental.

És important que un component de l'equip s'encarregui del so en tot moment durant el rodatge. En el nostre cas, s'havia d'estar de prestar especial atenció al micròfon portàtil per la quantitat de sorra i cendra que hi havia a l'ambient.

B. Recursos de so

En general, el so preval amb la mateixa força en l'audiovisual que la imatge. Un punt a tenir molt en compte a l'hora de gravar un documental informatiu és el so ambient, ja que pot crear una situació de proximitat amb l'espectador. Per això, seguint la línia de Leon, *“conviene registrar sonido ambiente de calidad en todos los planos. Para hacerlo de forma eficaz, no basta con colocar un micrófono en la escena, ya que el audio necesita tanta preparación como el vídeo y convie tenerlo en cuenta desde el comienzo del proceso de producción, planificando su registro y previendo posibles dificultades”*. Al llarg del procés de producció, certament, hi va haver un gran nombre de dificultats lligades al so. En el nostre cas, van aparèixer un cop estàvem allà, per la qual cosa es va haver de solucionar a Nairobi. Avui dia, però, la globalització aporta una gran facilitat davant aquestes gestions. Gràcies a internet, sobretot, es poden solucionar la major

part dels problemes sense dificultat, però és important comptar amb un especialista en so al llarg del treball de camp. Si el periodista, en aquest cas, no domina aquesta funció, és imprescindible que busqui ajuda professional per resoldre qualsevol situació adversa.

A la postproducció, hem optat per clarificar els sons i maquetejar-los per una millor comprensió de l'audiovisual. No estem informant sobre un problema que s'expliqui per si sol, per tant necessitem claredat en el missatge. A banda, també optem per introduir una banda sonora original, la qual cosa pot provocar un auge de l'interès en aquells moments de dispersió, on necessitem que l'espectador s'involucri amb més força. Leon ens diu, sobre aquest aspecte: *“La banda sonora transmite información que complementa a la imagen, ayuda a establecer el lugar y el tiempo de la acción, refuerza el argumento y contribuye a conectar los diferentes planos, dando continuidad a la imagen. También ayuda a crear el ambiente de una escena. Por ejemplo, una música rápida puede transmitir la impresión de actividad, mientras una lenta sugiere tranquilidad.”*

Cendra al vent proposa un compendi entre la fortalesa que proporciona el soroll ambient i l'ambientació de la música i banda sonora original. Per aconseguir adaptar-ho, comptarem amb l'ajut de l'escola universitària EUMES, que ens ajudaran a maquetejar el so extern i dels entrevistats. Per a la base musical, per altra banda, comptem amb l'artista Isaak Beats.

Un altre aspecte a destacar és la utilització de sons tant sincrònics com anacrònics. És a dir, la idea és proporcionar informació o deixar que els personatges parlin mentre es presenten diferents seqüències d'imatges. La introducció, a tall d'exemple, es constitueix d'un so totalment anacrònic pres de l'entrevista anònima a un refugiat congolès que no volia mostrar la seva identitat.

VIII. PRODUCTE FINAL PROVISIONAL

Títol	
Any	2017
País	Espanya

Direcció	Albert Puigdevall
Guió	Albert Puigdevall
So i música	Isaak Beats - Col. escola EUMES (UdG)
Gènere	Documental informatiu
Sinopsis	Cendres al Vent analitza la pitjor crisi humanitària de la nostra història recent traslladant-se al camp de refugiats de Dadaab, a Kènia, on mig milió de persones pateix les conseqüències de les polítiques de refugiats internacionals. A banda, l'auge del terrorisme islàmic ha propiciat el rebuig al debat intel·lectual sobre la situació de persones que porten vint-i-cinc anys afrontant una dura realitat plena de penúries. Kènia demana més suport a Occident mentre Somàlia, país del qual pertany el noranta per cent de la població del camp, pateix una inestabilitat política que afecta enormement la població de l'Àfrica Est.

IX. PUBLICACIÓ I DIFUSIÓ

El documental basarà la seva publicació en un projecte Creative Commons. És a dir, s'allibera l'autoria del documental a favor d'una major difusió. Podrà comprar el documental aquell qui realment sigui "conseqüent". Es tracta de canviar la percepció mercantil que el periodista té del seu treball. Ràpid i bé ja no són un factor de pes, perquè avui dia qualsevol és capaç de crear un producte més ràpid i de més qualitat. El Creative Commons ens ofereix l'oportunitat de presentar productes eficients i ser retribuïts per la bona feina, ràpida o lenta. Si la gent està informada del producte i es fa

una bona campanya de difusió, el rendiment econòmic no ha de ser problema. Recordem que una productora es queda una gran quantitat dels guanys d'un film, quasi en la mateixa situació que les editorials de llibres. Si tenim en compte que d'aquesta manera, amb menys compres es pot arribar a un marge econòmic superior, l'únic que haurà de fer treballar de valent l'autor del projecte haurà de ser la campanya de difusió.

“Hemos señalado que el mundo de la producción audiovisual es objeto de profundas transformaciones [...] Sin embargo no podemos obviar que la realidad de este mundo sigue dominada por las productoras de cine y televisión. [...] Esto significa que la inmensa mayoría de las imágenes a las que tenemos acceso, bien sea en circuitos comerciales, a través de Internet o gracias a copias privadas, funciona de acuerdo a las condiciones y restricciones del copyright. [...] El hecho de que los grandes circuitos de producción, reproducción y proyección, y las entidades de gestión sigan basando su economía en todas estas formas de pago por el uso o visionado, es el handicap más importante para la extensión del copyleft en las producciones audiovisuales.”¹³

Com s'explica a l'obra *Copyleft*, de Traficantes de Sueños, el gran problema d'aquesta alliberació recau en les pressions polítiques, ja que d'aquesta manera l'autor passa a ser totalment responsable dels guanys i pèrdues de l'obra; Derrota per als pessimistes, victòria per als optimistes. Si es té en compte aquest factor, l'autor no ha de fer res més que prestar-se a crear un bon producte i una posterior campanya de difusió que li permeti, si més no, arribar al target que s'ha proposat, sense descuidar-la a nivell local. El projecte serà presentat, òbviament, a través de diferents mitjans i suports, buscant el major grau d'implicació social possible. Poc és molt en casos com el de Dadaab.

Pel que fa a la difusió, l'objectiu és comptar amb col·laboracions a diferents suports. Com hem comentat al llarg del treball, és important recaure en la mediatització de les xarxes, per la qual cosa la campanya de màrqueting es basarà en les pàgines socials Facebook, Twitter, Instagram i Youtube. A banda, es comptarà amb una pàgina exclusiva on es resoldran totes aquelles qüestions relacionades amb el documental. Tot, valorant també l'impacte que ofereixen els mitjans de proximitat, com diaris, publicacions especialitzades o xarxes de conscienciament.

X. CONCLUSIONS FINALS

He de començar agraint la paciència i disposició de tutors i alumnes de la Universitat de Girona, per la seva ajuda desinteressada durant tot aquest temps, encara que la última etapa estigués marcada per infinitat de dificultats personals, que no m'han deixat gaudir en plenitud el procés. Malgrat tot considero imprescindible el meu pas pel grau en Comunicació Cultural per arribar a una consciència plena del que suposen els nous reptes per al professional de la comunicació. Han estat, doncs, cinc anys d'alts i baixos, però sobretot cinc anys d'aprenentatge constant. En la recerca d'una veu crítica he

¹³ Copyleft. Manual de uso, VV.AA, Traficantes de Sueños, 2006, p. 110.

trobat una moral que miraré de seguir per arribar a una realització professional i personal completa.

Si bé és cert que Comunicació Cultural no apropa l'estudiant a una metodologia clara, com passa per exemple amb el grau en Periodisme, si que ho és el fet que alhora aporta un pensament crític i autodidacta. És dins aquest marc on es desenvolupa Cendra al vent. El grau, més enllà de buscar respostes, planteja preguntes. Aquest és un factor que he repetit al llarg del treball per descriure el documental. Per tant, Cendra al vent sorgeix tant de la necessitat de presentar alternatives periodístiques viables com del mateix criteri professional per saber què explicar i on aprofundir.

Comentava a classe el dr. Sala que tots som fills del romanticisme. La qüestió sempre serà si això és bo o dolent. O, d'altra banda, de quantes maneres existeix i preval aquest romanticisme. És romàntic el nostàlgic existencialista? Deia Camus a un article el 1939 (censurat a l'època), que és difícil evocar a la llibertat de premsa sense ser tatxat d'extravagant, de Mata Hari.¹⁴ Ell definia quatre bases per a la premsa lliure: lucidesa, ironia, obstinació i desobediència. Aquest projecte busca aquestes bases romàntiques, perquè no dir-ho, mirant al passat, però sense oblidar ni el present ni el futur. Aquest ha de ser l'objectiu metodològic per al bon funcionament de la informació. Quan Camus escriu l'article, el problema és diferent en context però no en funcionalitat. Avui, el periodista s'exposa a una gran quantitat de problemes externs a la mateixa feina intel·lectual, amb la qual cosa es perd aquesta obstinació de la que ens parla. La lucidesa i la ironia cauen quasi per inèrcia i la desobediència es troba mermada per una burocràcia extenuant.

Tots aquests factors creen una societat que s'empassa la informació i l'accepta, que ja no es replanteja el seu sentit ideològic sinó pràctic. Per aquest motiu neix Cendra al vent, com la culminació d'aquesta necessitat. Amb tot això no vull dir, tampoc, que sigui necessari un altruisme total, el professional també busca remuneració. Ha de viure. Però si que és cert que, sovint, és a partir de la desobediència (com diu Camus) que es crea la llibertat, perquè només es pot deslligar quelcom prèviament fermat. I avui, siguem clars, les cadenes es formen a partir de monedes.

El telèfon va prendre tres quarts del segle passat per arribar als cinquanta milions d'usuaris. Internet, quatre anys. Facebook, dos anys i mig. Whatsapp quinze mesos i l'aplicació Angry Birds quinze dies. Les noves tecnologies han superat totes les expectatives, però és necessari veure els reptes com oportunitats. Estem arribant al punt àlgid d'una etapa. La globalització és, avui, comunicació.

Comunicació Cultural ensenya una viabilitat, una llum al final del túnel. D'alguna manera, els periodistes són els que primer han patit les conseqüències d'aquesta nova societat connectada. Això m'ha fet adonar de la necessitat del gremi per adquirir noves

¹⁴ Camus, Albert, *Periodisme Lliure*, 1939. Va ser publicat el 25 de novembre del mateix any per *Le Soir Républicaine*, i publicat com a text inèdit el 2012 per *Le Monde* després de la seva censura.

propostes i metodologies, no ja destinades als mateixos professionals sinó en especial a aquells que comencen.

La formació d'un alumne capaç d'entendre la complexitat cultural, social, humana i logística del periodisme serà fonamental per resoldre les turbulències i incerteses que depara el futur. El tercer any de carrera, el benivolgut professor Renedo va descobrir-me Nuccio Ordine i la seva maravellosa *Utilidad de lo inútil*. Va ser aleshores quan vaig arribar a la conclusió que no hi ha res més útil que la voluntat, passió i, en especial, desinterès. És aleshores quan sorgeix la diferència entre el professional i el treballador. Un fa allò que fa per què ho ha de fer. L'altre, ho fa simplement per què d'aquesta manera es realitza. Crec que aquesta idea sintetitza aquests darrers anys a la Universitat. Vaig arribar a la facultat amb una pregunta: Com vull fer les coses? Desitjo que aquest treball hagi funcionat com una metàfora per respondre-la.

XI. BIBLIOGRAFIA

CONTINGUTS EN LÍNIA:

<https://www.youtube.com/watch?v=RBLy1XjCRyY>

<https://vimeo.com/44335919>

PUBLICACIONS EN PAPER:

ROIG, ANTONI, ALBERICH, JORDI, *Comunicación audiovisual digital: Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas*, Editorial UOC, 2005

AYESTARAN, MIKEL; LOBO, RAMÓN, *Guerras de ayer y de hoy*, Ed. Voces 5W, 2016.

GUZMÁN, PATRICIO, *El guión en el cine documental*, Ed. Viridiana, 1998.

NICHOLS, BILL, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, 1997

GIL, LONGI MARZAL, XAVIER, *Eines per a la producció de vídeo documental*. Ed. Onada, 2008

BIENVENIDO, LEON, *Dirección de documentales para televisión. Guión, producción y realización*, Ediciones Universidad de Navarra, 2009

WATTS, HARRIS, *On camera*, BBC, 1993

VV.AA, *Copyleft. Manual de uso, Traficantes de Sueños*, 2006

ORDINE, NUCCIO, *La utilidad de lo inútil*, Ed. Acantilado Bolsillo, 2014

GABILONDO, IÑAKI, *El fin de una época*, Ed. Barril Barral, 2011

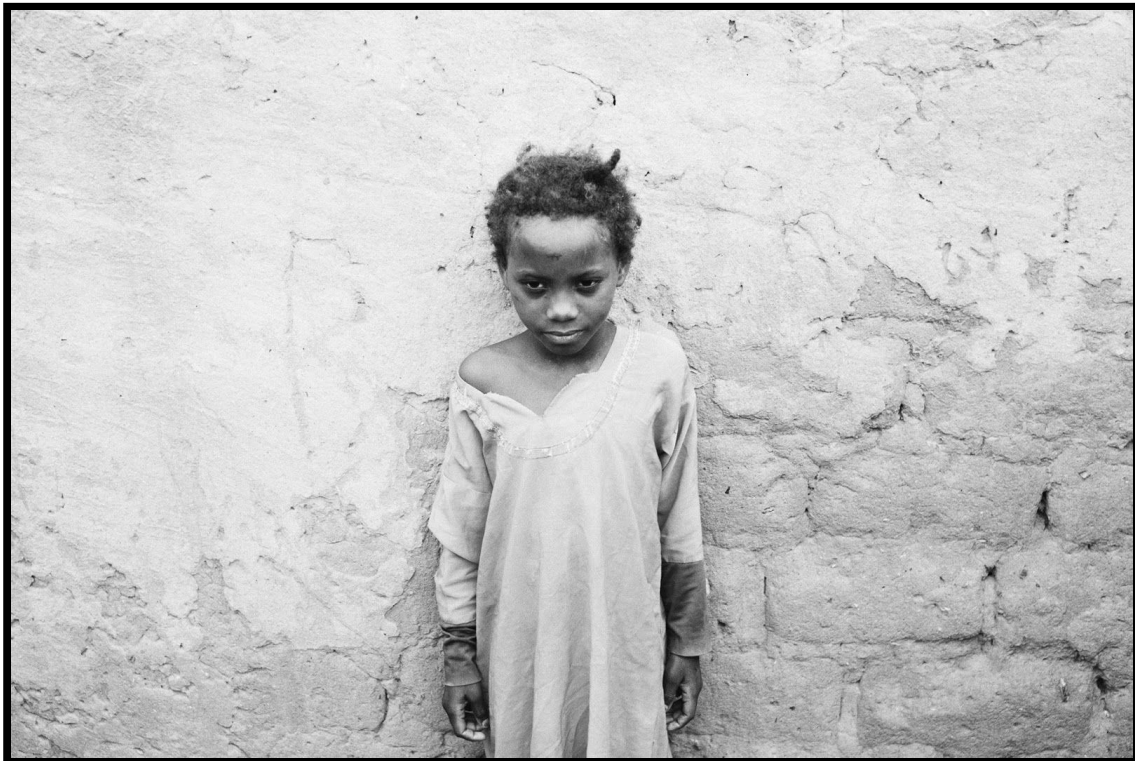
ANNEX I - PERMISOS I L·LICÈNCIES

ANNEX II- PLA FOTOGRÀFIC OFICIAL

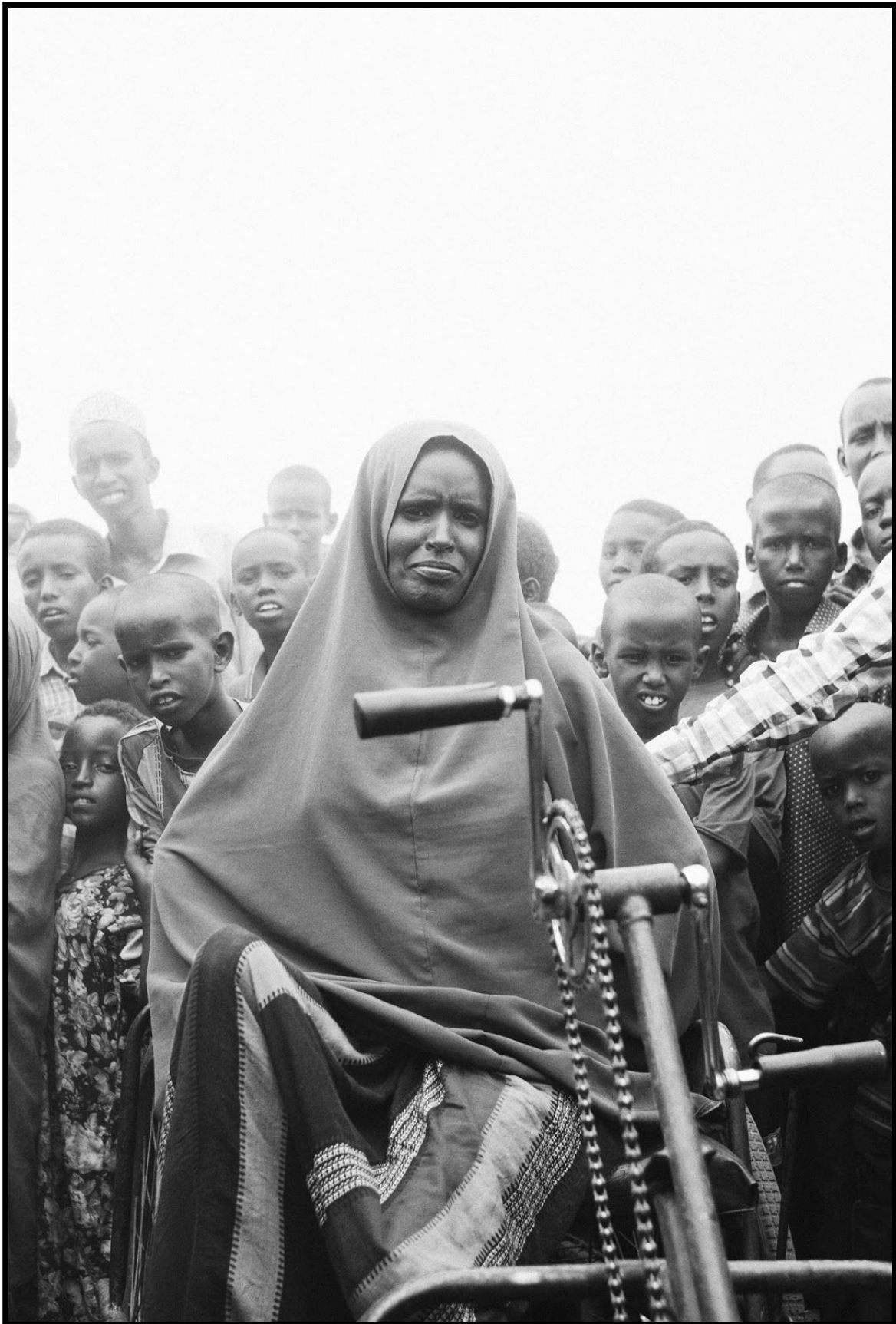
© Carla Font Ruiz













©Idoia Iriarte Gómara

