

# Treball de Fi de Grau

## Títol

De la fàbrica Lumière a la societat del  
desconcert: anàlisi semiòtic del cinema  
europeu de la crisi sociolaboral

## Autoria

Aleix Mata Paris

## Professorat tutor

Vicenç Tamborero Viadiu

## Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	x
Publicitat i Relacions Públiques	

## Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	x

## Data

20/05/2021

# Full resum del TFG

## Títol del Treball Fi de Grau:

<b>Català:</b>	De la fàbrica Lumière a la societat del desconcert: anàlisi semiòtic del cinema europeu de la crisi sociolaboral			
<b>Castellà:</b>	De la fábrica Lumière a la sociedad del desconcierto: análisis semiótico del cine europeo de la crisis sociolaboral			
<b>Anglès:</b>	From the Lumière factory to the society of bewilderment: semiotic analysis of the European cinema of the socio-labor crisis			
<b>Autoria:</b>	Aleix Mata Paris			
<b>Professorat tutor:</b>	Vicenç Tamborero Viadiu			
<b>Curs:</b>	2020/21	<b>Grau:</b>	<b>Comunicació Audiovisual</b>	
			<b>Periodisme</b>	x
			<b>Publicitat i Relacions Públiques</b>	

## Paraules clau (mínim 3)

<b>Català:</b>	<b>cinema, Europa, semiòtica, societat, economia, treball</b>
<b>Castellà:</b>	<b>cine, Europa, semiótica, sociedad, economía, trabajo</b>
<b>Anglès:</b>	<b>cinema, Europe, semiotics, society, economy, labour</b>

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

<b>Català:</b>	Aquest treball proposa una mirada als residus de la crisi sociolaboral europea a través dels discursos cinematogràfics. L'objectiu és relacionar, mitjançant la semiologia, els recursos fílmics que s'utilitzen per expressar un determinat caràcter social. Per fer-ho, l'anàlisi dissecciona els discursos de les pel·lícules <i>A fàbrica de nada</i> (Pinho, 2017) i <i>Deux jours, une nuit</i> (Dardenne, 2015), els quals prèviament són contextualitzats mitjançant una anàlisi historicista dels principals codis que el cinema sociolaboral ha presentat durant el segle XX.
----------------	---

<b>Castellà:</b>	<p>Este trabajo propone una mirada a los residuos de la crisis sociolaboral europea a través de los discursos cinematográficos. El objetivo es relacionar, mediante la semiología, los recursos fílmicos que se utilizan para expresar un determinado carácter social. Para ello, el análisis disecciona los discursos de las películas <i>A fábrica de nada</i> (Pinho, 2017) y <i>Deux jours, une nuit</i> (Dardenne, 2015), los cuales previamente son contextualizados mediante un análisis historicista de los principales códigos que el cine sociolaboral ha presentado durante el siglo XX.</p>
<b>Anglès:</b>	<p>This thesis proposes a look at the residues of the European socio-labor crisis through cinematic discourses. The aim is to relate, through semiology, the filmic resources used to express a certain social character. To do so, the analysis dissects the discourses of the films <i>A fábrica de nada</i> (Pinho, 2017) and <i>Deux jours, une nuit</i> (Dardenne, 2015), which are previously contextualized through a historicist analysis of the main codes that socio-labor cinema has presented during the twentieth century.</p>

Al Vicenç Tamborero, per la seva ajuda imprescindible. A la Núria Garcia pel seu suport incondicional. A la Marta Nito, el Roger Canals, el Josep Maria Català, el Josetxo Cerdán i el Pere Joan Ventura per la seva paciència.

Un final que sempre és principi; per fer-m'hi creure, a l'Àfrica, el Xavier i la Clàudia, la meva família.

Jeder Mensch ist ein Künstler.  
Joseph **Beuys**



# Índex

1. Introducció	3
2. Marc Teòric	6
2.1. Teoria i ontologia cinematogràfica	6
2.2. Història Cinematogràfica	11
2.2.1. El neorealisme	17
2.2.2. New waves	20
2.2.2.1. Free Cinema	21
2.2.2.2. Nouvelle Vague	24
2.3. El conflicte sociolaboral en el segle XXI	27
3. Metodologia	30
3.1. Objecte d'estudi	33
3.1.1. A fàbrica de nada	34
3.1.1. Deux jours, une nuit	36
3.2. Objectius i hipòtesis	39
4. Anàlisi	39
4.1. Investigació quantitativa	41
4.2. Investigació qualitativa	42
5. Conclusió	67
6. Bibliografia	72
7. Annexos	76
7.1. Índex analític	76
7.1.1. Índex d'imatges	76
7.1.2. Índex de taules	78
7.1.3. Índex de taules de l'anàlisi	80
7.2. Entrevistes	83
7.2.1. Entrevista a Josep Maria Català Domènech	83
7.2.2. Entrevista a Marta Nieto Postigo	89

7.2.3. Entrevista a Roger Canals Vilageliu	95
7.2.4. Entrevista a Pere Joan Ventura	101
7.2.5. Entrevista a Josetxo Cerdán Los Arcos	105
7.3. Taules d'anàlisi	109
7.3.1. Taules d'anàlisi A fàbrica de nada	109
7.3.1. Taules d'anàlisi Deux jours, une nuit	268

## 1. Introducció

*Il mare è amaro*, deia una de les filles de la família de *Terra Trema* (Visconti, 1952), una de les millors pel·lícules de la història. En l'escena, ella recordava amb alegre malenconia el dia que el mar li va prendre al seu pare mentre treballava. I amb ella, la història de molts altres pescadors de Sicília que Visconti va voler retratar en una altra història de supervivència.

Aquest estudi planteja l'anàlisi del cinema europeu del segle XXI que representa la situació de les classes treballadores. De forma més precisa, l'objectiu és entendre des d'una perspectiva semiològica l'expressió d'uns significats cinematogràfics en tant que representacions de les conseqüències socials i econòmiques de la Gran Recessió de 2008.

La intenció del que s'ha plantejat en aquestes primeres línies s'ha d'entendre com una defensa acèrrima del cinema com a vehicle d'expressió de la realitat social. I en especial, en fer-ho d'una manera particular. El seu llenguatge, l'audiovisual, ens ofereix nous camins de significat que alhora ens donen l'oportunitat d'alliberar-nos del que ja ha sigut expressat per la literatura sociològica i econòmica que estudia la relació entre les persones i el treball.

Una relació de llarga durada que en les últimes dècades, i en especial després de l'esclat de la crisi financera l'any 2008, ha modificat els seus paràmetres evolutius:

La revolució tecnològica ha consolidat un model de creixement inèdit que ha millorat exponencialment les condicions de vida de la majoria de la població de les societats occidentals des del final de la Segona Guerra Mundial i el naixement de l'estat del benestar. Alhora, ha fet sortir de la pobresa a milions de persones arreu del planeta. Malgrat els avenços i l'acumulació de riquesa, en les últimes dècades un augment de les desigualtats socials no s'ha contrarestat amb una major solidaritat i cohesió entre les capes de població que són més lluny dels beneficis.

La lluita col·lectiva per afrontar els principals problemes que es presenten dins i fora de la feina ha donat pas a una lluita individual que defineix el caràcter social d'unes



masses treballadores que des de fa temps pretenen capgirar, dins de nous marcs relacionals i de significats, una realitat que els hi és adversa.

Mitjançant l'anàlisi del cinema, aquest estudi pretén observar la forma que tenen les dues pel·lícules seleccionades de presentar aquestes idees en les seves imatges. No obstant això, abans, el treball assentarà les bases de les principals teories cinematogràfiques per entendre com s'han de llegir les imatges d'una pel·lícula i fins a quin punt són representatives de la realitat que volen recrear. També, per entendre l'evolució i el desenvolupament prematur de la teoria del cinema, i la seva relació paral·lela amb la metodologia analítica, la semiòtica, que ha escollit aquest treball i altres corrents de pensament anteriors a l'estructuralisme.

Posteriorment, l'estudi presenta un recorregut per diferents moviments cinematogràfics del segle XX que situaven la vida de les classes treballadores com a principal element de creació artística. Des de les influències prèvies a la guerra, fins a la instauració d'una escola imprescindible com el Neorealisme italià. També, les noves onades d'avantguarda; la *Nouvelle Vague* i el *Free Cinema*.

La segona part construeix la contribució original d'aquest treball a través de l'anàlisi de les pel·lícules *Deux jours, une nuit* (Dardenne, 2014) i *A fábrica de nada* (Pinho, 2017), com a testimonis de la realitat sociolaboral europea actual.

Dues pel·lícules que a través del fons i la forma de les seves narracions revelen transformacions de pes en el si de l'estructura social. Estudiar-les en deteniment ens oferirà la possibilitat de descobrir com la ficció s'hi posiciona al respecte i extrapolar quines són les discussions que vol obrir amb l'espectador.

Una tasca que neix d'un interès imposat per la crisi que ens ha tocat viure com generació. I que ara pretenc correlacionar amb l'art que sempre ha acompanyat el meu subconscient, el cinema. Fer-ho submergit, de nou, en una nova crisi sense precedents, i, de moment, sense resolució, m'ofereix la possibilitat de donar-li a la meva investigació una essència d'actualitat que proposi al cinema l'estatus de transformador social que sempre ha merescut i mereix. Ahora, i de cara al futur,

convertir els nostres marcs d'anàlisi en una guia de consulta per a projeccions que vulguin incidir en la catarsi d'una relació controvertida.

Després d'aquesta primera aproximació, on hem definit les principals seqüències de la investigació, només resta la necessitat d'enumerar els objectius específics que volem dur a terme en paral·lel al procés de recerca i anàlisi:

**1-** L'objectiu primari és pressuposar els marcs d'implicació de les pel·lícules analitzades respecte a la realitat social. En les seves representacions volem identificar els elements originals de la seva militància activa en la realitat social, i extrapolar l'adequació del seu model.

**2-** Addicionalment, el segon objectiu primari és la defensa de la metodologia semiòtica per identificar i organitzar els discursos per arribar a l'objectiu anterior.

**3-** De les resolucions anteriors esdevenen un seguit d'objectius secundaris:

**(3.1)** Respecte a la recerca: l'objectiu base és entendre l'evolució de la teoria del cinema, i els seus principals autors, per determinar la pertinença dels sistemes metodològics. També les principals fites del gènere cinematogràfic en qüestió.

**(3.2)** Respecte a l'anàlisi: conregar sistemes pertinents dels discursos cinematogràfics per assenyalar l'estil de cada mostra.

**(3.3)** Interpretar la individualització/col·lectivització del caràcter social dins de les pel·lícules analitzades.

**(3.4)** Interpretar la simbologia singular de cada pel·lícula respecte al context socioeconòmic.

**(3.5)** Interrelacionar els codis cinematogràfics utilitzats en les pel·lícules més transcendents del gènere històricament.

**(3.6)** Identificar mitjançant veus qualificades les tendències actuals de la cinematografia i la seva implicació social.

## 2. Marc Teòric

### 2.1. Teoria i ontologia cinematogràfica

El cinema com a disciplina d'anàlisi ha transmutat en pocs més d'un segle entre diferents camps d'investigació. Conseqüentment, l'explicació dels seus mecanismes gaudeixen d'una variabilitat que excedeix amb escreix el que vol arribar a ser dit aquí. Un fet resultant d'entendre la cinematogràfica, no només com un llenguatge formal, sinó com un conjunt d'ampli espectre, on cohabiten, de forma especial, l'aspecte tecnològic, econòmic i sociològic" (Metz, 1973; 31).

No obstant això, des de l'inici de la teoria del cine, com a font d'estudi i investigació, el factor tecnològic ha concentrat el debat en definir el concepte de fotogènia, o la qualitat de superar la immobilitat de la fotografia per crear noves percepcions lluny de les capacitats de l'ull humà (Ruiz Moscardó, 2017; 137). El resultat és una de les grans particularitats del cinema, alhora d'"amplificar qualsevol cosa, persona o ànima a un estadi moral superior" (Stam, 2010; 50).

Un concepte que més enllà de l'ontologia ha servit d'interstici a la mateixa teoria - abans del cinema sonor - a l'hora de diferenciar la producció de les escoles cinematogràfiques. Per una banda, els teòrics formatius i els cineastes soviètics els quals defensaven el muntatge de les imatges, o la dissecció de la continuïtat espaciotemporal que produïa la seva realització, com la veritable especificitat cinematogràfica. Per l'altre, els defensors del realisme, els quals consideraven que la contemplació fidel de la quotidianitat era *conditio sine qua non* d'aquesta especificitat, i no pas els significats que evocaven els formatius a les interrelacions successives d'imatges (Stam, 2010; 93-97).

En un estadi superior, i ja amb l'arribada del cinema sonor, el debat sobre la creació cinematogràfica es concentrava en abordar el caràcter testimonial de les seves representacions. En aquest aspecte, a través d'una sobreexposició de les teories

realistes d'antany, que des d'aleshores es concentrava en els significats del setè art<sup>1</sup> en detriment de les transformacions que el naixement de la fotografia havia implicat en la creació artística. Una invenció que des d'aleshores (s.XIX) alliberava la pintura com a subjecte de referència en la recreació històrica del món, alhora que feia obsoleta la discussió sobre el grau de subjectivitat que l'autor implicava en la consolidació de l'art realista: "todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia" (Bazin, 1966; 18).

En síntesi, això suposava, en primer lloc, una defensa de la mecànica que regeix el funcionament de l'eina fotogràfica com a *re*-producció de la realitat seleccionada en el visor, i d'aquest com a "instrument d'anàlisi que organitza el món exterior" (Almendros, 1990; 21), per recollir la conversió del model sensible en una còpia que defineix l'objectivitat fotogràfica d'una creació que s'ha fet "real en el temps i en l'espai" (Bazin, 1966; 19).

I en segon terme, la concepció d'aquesta suposada credibilitat en què regeix la seva lògica - la reproducció mecànica de la realitat - que sumada a la superposició d'imatges ofereix la categoria del cinema com a art representatiu. Aquestes eren les tesis de Bazin, o *de facto* el subjecte d'una teoria imprescindible per entendre el cinema del segle XX dins de la configuració de la realitat social. No obstant això, els estudis posteriors que centraren la seva matèria d'investigació en la sociologia del cinema, discreparen sobre aquests posicionaments, ja que del judici dels mateixos mitjans tècnics que denotaven la seva credibilitat, la reproducció de la realitat, n'interpretaven el resultat de les pel·lícules com una altra òptica condicionada del

---

<sup>1</sup> La definició del cinema com a setè art és contemporània a la seva consolidació com a matèria d'anàlisi acadèmica a l'inici del segle XX. Aquesta és atribuïda a **Riccioto Canudo** (1879-1923), el qual posteriorment atribuï al cinema la qualitat d'"art total" per la seva conjunció entre ciència - la màquina -, i sentiment - que recull la resta d'expressions artístiques -. Hi afegiria, per tal de diferenciar-lo de la pintura i l'escultura, i no de la música o la poesia, la seva retroalimentació creativa mitjançant el ritme immanent que el determina. La concepció d'art total fou recollida posteriorment per **André Bazin** en les seves tesis sobre el realisme. Vegis Canudo, R. (2003). *L'Usine aux images*. París: Séguier Editions. També hi trobareu un resum de les teories cinematogràfiques a: Gómez-Tarín, F.J. i Marzal, J. (Coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

món des del moment de la planificació i selecció del material que les engendrava: "la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad (...) y nada nos permite considerarlas más que como representaciones" (Sorlin, 1977; 42).

L'evolució d'aquests postulats es manifesta alhora en el llibre del mateix autor, *Sociología del cine*, on concentrava el seu interès a qüestionar les primeres teories d'estudi que presentaven el cinema com una còpia de la societat que enregistrava. De forma particular mostrant una postura crítica envers Siegfried Kracauer<sup>2</sup> i la seva defensa del cinema com a testimoni fidel de l'època que mostra.

En definitiva, una crítica que deixa palesa que la "posada en escena" (Sorlin, 1977; 169-170) de les imatges que proposa la pel·lícula són del tot menys ingènues respecte al món que enregistra, i que la relació que hi ha entre una cosa i l'altra, entre la societat i el cinema, és del tot menys unidireccional. Malgrat haver-hi múltiples vectors, respecte a la posada en escena, la selecció i redistribució particular d'elements de la realitat sensible de la qual és producte per tal de transmetre un missatge i crear nous universos n'és una de molt important. I fins i tot imprescindible segons Nestor Almendros, un dels cèlebres directors de fotografia de les noves onades, el qual identificava la composició, si es prefereix, l'enquadrament, com el que "organitza els diferents elements visuals per tal que tot sigui intel·ligible, útil a la narració y agradable a la vista" (Almendros, 1990; 21).

Per tot això, des d'aquests nous posicionaments, de més actualitat respecte al nostre treball, s'arriba a la conclusió que la pantalla cinematogràfica revela el

---

<sup>2</sup> *Mimetisme* es pot descriure com "la conducta inconscient mitjançant la qual hom adopta el comportament, el llenguatge i les idees del medi que l'envolta" especialment, s'entén, per tal d'adaptar-s'hi. Institut d'Estudis Catalans (2007). *Mimetisme*. Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2a edició). Consultat el 23 de febrer de 2021: <https://bit.ly/2Ofdnz7>. Un succés que guarda relació amb les "teories mimètiques del cinema" que Kracauer; S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Madrid: Paidós defensa en el seu estudi sobre l'expressionisme alemany. Una obra on es defensa que el conjunt estètic d'unes determinades pel·lícules mostren indubtablement els trets psicològics d'un poble, d'una societat, la qual ha definit uns marges de significats concrets que el director s'ha vist "pressionat" a incorporar. Vegis també a: Sorlin, P. (1977). Los modelos miméticos. Dins de *La Sociología del Cinema* (pp. 219-224). Mexic DF: Fondo de Cultura Económica.

significat del món en una època determinada, però ho fa d'una manera particular: “utiliza las imágenes aceptadas por una sociedad, [y] también crean otras nuevas”<sup>3</sup> (Sorlin, 1977; 28). Ara bé, la conclusió no seria trobar-hi, en les imatges de la pantalla, la còpia de la realitat, sinó, més aviat, un contra-anàlisi: “abre perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial” (Sorlin, 1977; 43).

En suma del que ja ha sigut exposat, l'avenç de la reproducció de les primeres teories ha donat pas per part dels estudis sociològics a una consagració del paper actiu del cinema dins de la configuració social, fins i tot, nodrint-lo amb la capacitat d'identificar tendències socials encara invisibles per a l'espectador: "en tanto que obra cultural, [el cine] no es puro y simple reflejo de la realidad sino que forma parte de ella; (...) provoca una toma de conciencia de los individuos y, con ellos, un cambio en la realidad" (Goldmann, 1972; 207).

Unes transformacions que en l'actualitat, i sense deixar de banda la discussió sobre el grau de representativitat que mostren les pel·lícules, vehiculen cap a un estudi en profunditat de la matèria significant de l'expressió cinematogràfica, o si es prefereix, del film, per tal d'entendre com funcionen els processos narratius en la formació dels significats socials. Un procés que deixa enrere la qüestió de l'automatisme com a font de credibilitat, i per tant només com una “figuració il·lusòria de la semblança” (Fontcuberta, 2010; 63), a l'hora de relacionar la impressió de la càmera fotogràfica amb “la distorsió anamòrfica” que prefigura la contemplació humana de la realitat. Una composició “en estado de ondas y vibraciones” (Zizek, 2006; 191) que fruit de la seva naturalesa no pot ser objectivada fora del subjecte.

---

<sup>3</sup> En el rodatge del documental *Room 666* (1982), el director alemany, **Wim Wenders**, reconegut per films com *Paris, Texas* (1984) o *El cielo sobre Berlín* (1987), reunia en una habitació d'hotel a diferents directors per parlar sobre el futur del cinema durant el Festival de Cannes d'aquell any. **Jean-Luc Godard** apareix sol parlant a càmera reflexionat sobre si el cinema és un art a punt de morir. Evidència que no té una resposta concreta al respecte, però defensa la importància del seu art: “el cinema mostra el que és increïble”. Un reconeixement a la capacitat de l'autoria per viatjar al món de l'imaginari, per tant a les imatges del cinema esdevingudes des d'allò invisibles.

Com avançàvem, la importància recau en la naturalesa narrativa del cinema o “la [seva] fabula contrariada”, que identificava Jaques Rancière, fruit del trencament amb els models d'acció dramàtica clàssica en reivindicació d'un nou estadi del règim estètic de l'art. El cinema reivindica una forma d'expressió pròpia a través de la "desfiguració romàntica" (Rancière, 2005; 19-34), en tant que discrimina l'encadenament lògic d'imatges de la narrativa lineal en pro d'una experimentació del muntatge basada en el buit.

Unes transformacions que malgrat mai consolidar-se, denotaren l'evolució d'un llenguatge que s'acostava a la seva maduració des de dins dels codis de percepció que regien i regeixen la vida de les persones. Nous posicionaments que sorgeixen de l'experimentació entre les imatges en moviment del cinema i els models en xarxa de la iconicitat que utilitzen els humans per a organitzar la seva experiència amb el món exterior. L'objectiu fixat, aleshores, és entendre i organitzar la materialitat d'una relació metonímica que havia creat noves formes de comunicació més enllà de la qual hi havia inscrit la fotografia analògica entre l'objecte i el signe que representava (Nichols, 1981; 11-15).

Una nova diòptria entre un i l'altre que els lingüistes i semiòtics de l'últim terç de segle consoliden com la sintagmàtica “de sentit heterogènia que co-actualitza determinada quantitat d'elements extrets de la realitat sensibles” (Metz, 1973; 201), és a dir, [el cinema] més enllà de tenir la capacitat de reproduir de forma independent la majoria dels signes de la realitat, la combinació de la seva matèria d'expressió dins de conjunts que es despleguen simultània i successivament, aconseguen, alhora, crear nous conceptes que són específicament cinematogràfics. I aquí és on radica l'essència d'aquella famosa frase d'uns dels pioners de l'estudi del cinema dins de l'estat espanyol, Manuel Villegas López: el cinema és un art, "un art del temps i de l'espai" (Villegas, 1991; 23).

## 2.2. Història Cinematogràfica

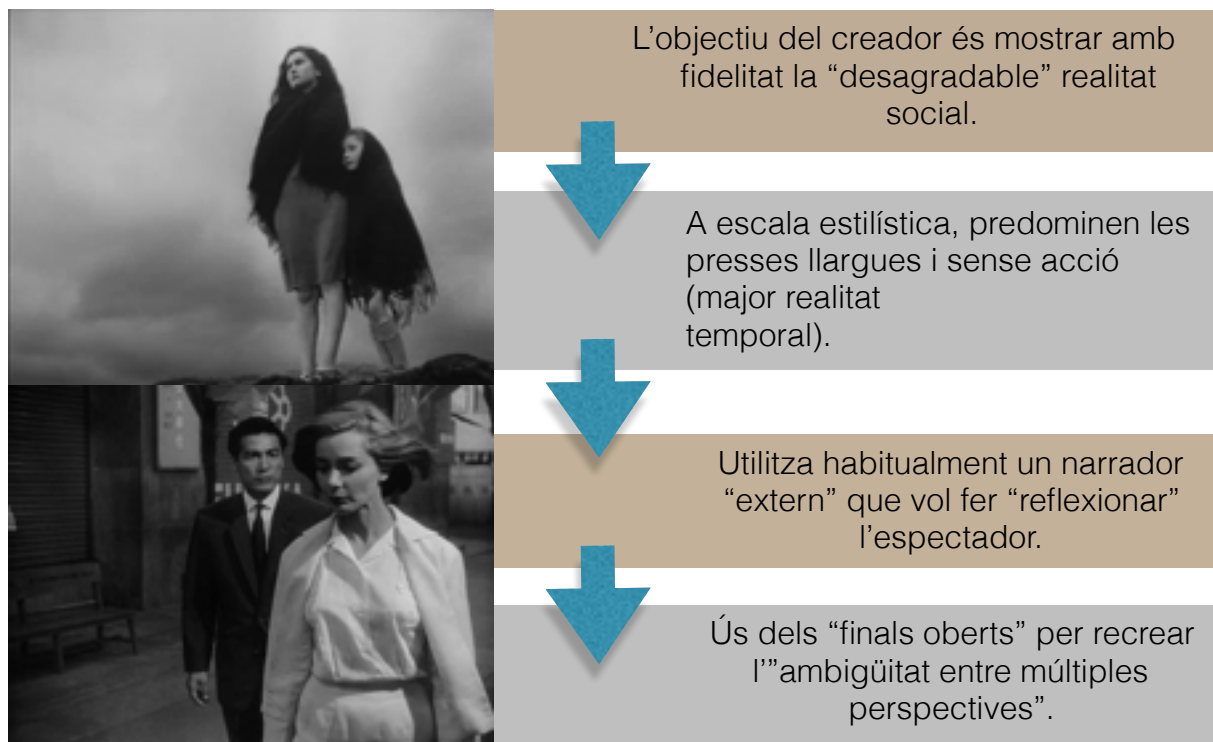
Després de situar les bases que han marcat l'ontologia del cinema, i també, la seva evolució, a continuació aprofitarem aquestes tesis per descriure a través d'una narració no-lineal les principals tendències cinematogràfiques que dins dels nostres dies presenten a la pantalla la vida de les classes treballadores i la seva activitat professional.

Per fer-ho repassarem les principals escoles cinematogràfiques que sustenten els orígens i l'evolució del cinema europeu des dels germans Lumière fins a les noves estètiques dels setanta i vuitanta. Un cinema d'una diversitat inherent a la seva conjunció cultural, però que agermana un sentiment de reforma social, també inherent, al seu desenvolupament cultural.

Un esperit que amb relació el cinema té un desenvolupament cabdal a mitjans del segle XX, especialment, en aquells territoris on la devastació de la contesa i la corrosió dels experiments totalitaris d'índole diversa van forjar la necessitat de revitalitzar un esperit intel·lectual en decadència.

Una de les reaccions culturals que dins del cinema seria catalogat com a *postwar modernism* - modernisme de postguerra - (Thompson & Bordwell, 2003; 357-358). Una revisió, adaptada al cinema sonor, d'una de les tendències cinematogràfiques per antonomàsia des dels seus orígens. A *Film History* els autors descriuen les característiques que configuraven la forma i l'estil d'un realisme cinematogràfic que bevia de les experiències que ja havia cultivat l'impressionisme francès, l'expressionisme alemany i l'escola soviètica des de la dècada dels vint:





**Imatge 1.** El modernisme de postguerra. Quadre iconogràfic de l'evolució del llenguatge cinematogràfic de la postguerra: des del predomini a la contemplació i la descripció de la realitat social, *Terra Trema* (Visconti, 1948) - esquerra superior -; a les necessitats creatives que ofereixen noves perspectives i ambigüitats, *Hiroshima Mon Amour* (Resnais, 1959) - esquerra inferior -. Font: Thomson, K., Bordwell, D. (2003). *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

De forma complementària, també s'ha volgut identificar com un “realisme cinematogràfic objectiu” (Zubiaur, 1999; 180) que és intrínsec a les gravacions dels pioners del cinema com Louis i August Lumière, centrades en la recreació dels fets de la vida quotidiana i de l'actualitat. No obstant això, no podríem passar per alt que la primera pel·lícula de la història, de 45 segons, i realitzada pels germans Lumière<sup>4</sup> el 1895 a la sortida d'una fàbrica del barri de Monplaisir de Lió, va assentar el principi estilístic més característic d'aquell art per descobrir, la representació del moviment (Farocki, 2004; 243). Alhora, la prematura màquina amb la qual enregistra,

<sup>4</sup> The Bolt (2017, 2 de novembre). *A saída de Fábrica Lumière em Lyon 1895* [video]. Youtube. Consultat el 15 de març de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=DPr5KyTzSGA>

sense visor, utilitza les dues portes de sortida de la fàbrica per enquadrar el camp. La situació provoca que els obrers s'apleguin a l'hora de sortir i, durant uns instants, es manifesti una imatge d'un significat encara més transcendental que la representació del moviment, la imatge de la força de treball<sup>56</sup>:



The Lumière camera did not have a viewfinder (...); the gates provides a perception of framing which leaves no room for doubt. The work structures synchronises the workers, the factory gates hears them together, and this process of compression produces the images of a work force (Farocki, 2004; 239).

**Imatge 2.** Els primers fotogrames de la història del cinema: *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière*, a Lió (Auguste i Louis Lumière, 1895). Font: El País.

Posteriorment, i ja consolidats els primers experiments del cinema, les influències que després desembocarien en les tendències de la postguerra són diverses. Des de l'escola francesa, on destaca l'impressionisme que s'inclina cap a una traducció senzilla de la societat del moment, i el realisme poètic de Jean Renoir (1898-1981), on es barreja la inquietud social de sortir al carrer i agafar successos reals per analitzar el conflicte de classe (Zubiaur, 1999; 181), amb una inclinació decidida cap

---

<sup>5</sup> La traducció de la imatge en una figura retòrica és la consolidació del significat que li podem arribar a donar a una acció aparentment banal com aquesta. Sobretot després d'observar l'efímerament d'un grup que es dissemina més enllà del quadre. Per una anàlisi més extensa sobre el fet veigis: Farocki, H (2004). Film: Media: Work: Archive. Elsaesser, T. (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines* (pp.237-244). Amsterdam University Press. Consultat el 28 de gener de 2021: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mzvn.19>

<sup>6</sup> Respecte al mateix autor, **Harun Farocki**, l'any 1995, un segle després dels Lumière, va realitzar un documental que recrea l'essència d'aquells primers moviments. Open File (2011, 23 de novembre). *Arbeiter verlassen di Fabrik* [video]. Vimeo. Consultat el 28 de gener: <https://vimeo.com/59338090>

a l'humanisme d'un món confrontat (Vineberg, 2017; 22)<sup>7</sup>. Dos elements entre molts d'altres que l'han convertit, no només en un dels principals precursor del realisme de l'època, sinó, i sobretot, en un dels grans referents de l'escola i del cinema en general: "Se valoró su amor al hombre, su moralismo y su testimonio social (...) en cuanto a la realidad social decrita con autenticidad, el verismo en la descripción de personajes, las improvisaciones ante la cámara y el realismo moral" (Zubiaur, 1999; 183).

Per altra banda, des del centre del continent, destaca l'expressionisme alemany de la dècada dels vint. Una escola que alguns autors consideren contradictòria amb el realisme, fruit de l'exaltació d'una estètica eminentment fantàstica i de forta càrrega subjectiva, encara que dins del moviment hi conviuen dues tendències que valoren la presència de la realitat quotidiana en les seves construccions. La primera, el realisme social, una evolució de les tècniques fotogràfiques de la *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectivitat), on es concentra l'interès per superar un present desolador. Un dels exemples paradigmàtics és *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), una distopia que emmarca el canvi de paradigma de la modernitat en l'activitat laboral, la qual s'ha

---

<sup>7</sup> **Jean Renoir** és considerat el precursor del realisme cinematogràfic. Per la seva posada escena, amb la gravació en exteriors amb *A day in the country* (1936), l'adaptació cinematogràfica del naturalisme de **Stendhal** i **Tolstoi**, i en especial, per la seva dissecció de les veritables estructures que divideixen i confronten les persones a *The Great Illusion* (1937). Podreu trobar l'anàlisi complet a: Vineberg, S. (2017). Jean Renoir's "Grand Illusion": The Beginning of Cinematic Realism. *The Threepenny Review*, 151, 22-23. Consultat el 4 de febrer de 2021: <http://www.jstor.org/stable/26389407>



transformat en "una imposició rítmica" de les màquines a la vida de les persones (Cowan, 2007)<sup>89</sup>.

**Imatge 3.** Fotograma de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926). Una metàfora de la imposició rítmica de les màquines en la vida de les persones.

En segon terme, destaca el *Kammerspielfilm*<sup>10</sup> (Cinema de càmera), conjunt cinematogràfic que manifesta la seva aposta pel naturalisme, en detriment de l'expressionisme, a l'hora de concentrar el seu interès en els gestos quotidians que marquen els costums del dia a dia i el món interior dels personatges.

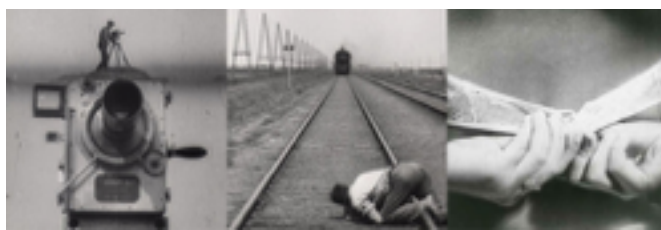
---

<sup>8</sup> Enciclopèdia.cat (s.d). *Eurítmia*. Gran Diccionari de la llengua catalana. Consultat el 15 de febrer de 2021: <https://bit.ly/3rSFeUJ> - del gr. εὐρυθμία, expressa la disposició harmoniosa del moviment. En aquest cas, del cos: un ritme orgànic inextricable de la disposició humana, el qual a *Metrópolis* ha sigut subordinat a les exigències d'un ritme mecànic, valedor del bon funcionament de la ciutat a través de la força de treball, que regeix les seves vides. Trobareu un gran treball del ritme, el muntatge, etc., del cinema, entre altres teories sobre el ritme que regeix el cos humà, a: Cowan, M (2007). *The Heart Machine: "Rhythm" and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis*. *Modernism-modernity*, 14(2), 225-248. Consultat el 12 de febrer de 2021: <https://doi.org/10.1353/mod.2007.0030>. Per altra banda, *Metrópolis* no sembla tan allunyada de la realitat si mirem amb perspectiva l'experiència del *fordisme*, la lògica empresarial del qual estava més preocupada per calcular mètricament el que tardava l'obrer a fer un determinat moviment que de què compregués el que estava fent. Vegis un dels màxims postulats d'aquesta lògica: Taylor, F. (1967). *The principles of scientific management*. New York: W.W Norton.

<sup>9</sup> Respecte al punt anterior, tampoc podríem oblidar que durant dècades, la majoria de teories psicològiques/psicopatològiques foren regides per una assimilació de la conducta humana en l'univers *físic-tecnològic* dins del culte a la societat mecanitzada. Des de l'*esquema estimul-resposta* i l'*ambientalisme*, els quals defensaven que la conducta era producte de les influències exteriors; fins a les teories *freudianes* de la cerca de l'equilibri homeostàtic i els principis d'economia com a defensors d'una conducta que rebutja les friccions. En contra, les teories de sistemes, defensen l'activitat immanent de l'home en la seva conducta, en pro de "l'activitat espontània, la conducta exploratòria i qualsevol manifestació de creativitat". Ho trobareu a: Von Bertalanffy, L. (1976). El concepto de sistema en las ciencias del hombre. Dins de *Teoría general de los sistemas* (pp.195-215). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

<sup>10</sup> Vegis l'exemple en un dels seus màxims exponents: Films (2018, 13 de gener). *Scherben: Lupa Pick 1921* [Vídeo]. Youtube. Consultat el 28 de febrer de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=NuZahlcfuKo>

Per últim, el paradigma de l'escola soviètica i l'origen del realisme socialista (Zubiaur, 1999; 225), on destaquen dos autors imprescindibles. Primerament, Dziga Vertov, i la seva teoria del *Kinó-Glaz*, la pretensió de la qual és manifesta explícitament a *Chelovek s kino-apparatom*. Un documental de ficció que defineix una simfonia entre els elements que constitueixen el paisatge quotidià i les persones que l'habiten amb l'objectiu de reinterpretar els nous significats que necessitava l'embrionària societat soviètica (Galak, 2020; 480-481)<sup>11</sup>. Això el va situar dins d'uns estàndards propis del documental que després serien recollits pels precursors del *Cinema Verité*. Una actualització del *Kino-pravda* (Cinema-veritat) que ell mateix va crear per tal d'exposar a la pantalla models teòrics en conjunció a la realització pràctica del film.



**Imatge 4.** Tres fotogrames de *Chelovek s kino-apparatom*<sup>12</sup> (Dziga Vertov, 1929). Font: La barra espaciadora (revista digital de periodisme narratiu).

Per altra banda, dins de la mateixa escola, un dels grans autors de la història del cinema en posicionar el treball i l'home com a objecte d'observació és Serguèi M. Eisenstein, el qual a la vegada implica una nova conjunció en el drama cinematogràfic entre l'estètica i la ideologia. En films històrics com *Statchka* (1924) o

<sup>11</sup> **Dziga Vertov** va ser un gran defensor d'un cinema que el constituí com a mitjà per jugar les distàncies que apareixen entre els nòduls d'una societat. La seva teoria del **Kinó-glaz** promulgava la importància dels "interval·ls entre els moviments" d'un film en la consolidació de l'acció. Una tesi que **Gilles Deleuze** recollí posteriorment en el cos de la dissolució entre les successions d'imatges. Podreu trobar tot l'argumentari a: Galak, E. (2020). Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento. *Espacio, Tiempo y Forma*, 8, 465-484. Consultat el 14 de febrer de 2021: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27354>

<sup>12</sup> *Chelovek s kino-apparatom* (1929) destaca per la intervenció del director a l'hora d'entrellaçar musicalment diferents nòduls en moviment entre les persones i les forces de producció en el desenvolupament d'una jornada. Des de l'inici, el director combina diferents espais simultàniament a través de muntatge. A través de l'acceleració del temps diegètic, aconsegueix entrellaçar el moviment d'una comunitat en una massa homogènia.

*Bronenozetz Potemkin* (1925), el director s'interessa pel protagonista col·lectiu amb la idea que el cinema fos "una eina de transformació social conjuntament amb les forces polítiques progressistes" (Zubiaur, 1999; 227 - 228).

### 2.2.1. El neorealisme<sup>13</sup>

De nou tornem al context de postguerra, en el qual Thomson & Bordwell (2003) delimiten un nou modernisme cinematogràfic que se situava dins d'una frontissa entre el cinema d'entreteniment i les pretensions dels experiments avantguardistes. Dins d'aquest context, conjunturalment desfavorable per la devastació de la contesta i les elevades quotes d'importació prèvia de la indústria nord-americana al sector, la indústria cultural europea va llegir-ho com una oportunitat per transformar els seus postulats i oferir una oferta diferenciada.

La postguerra esdevé com una realitat crua on la desolació es convertí en caràcter compartit dins del vell continent. Una vegada acabada la guerra, això sí, els aires de renovació semblaven difícils, submergits en una recessió econòmica evident. Per aquest motiu, en països com Itàlia, la cultura, i el cinema al capdavant, lideren les aspiracions per capgirar la realitat social. Mitjançant la recuperació dels models realistes del passat, el neorealisme pretén desmantellar "el marc de mentalitats autàrquiques" (Ripalda, 2005; 19) que havia promocionat el règim feixista a través d'un cinema de "caràcter testimonial" que posava en evidència les desigualtats socials imperants que la dictadura de Benito Mussolini s'havia encarregat d'amagar. En fer-ho, consagra el seu valor artístic, i deixa enrere la seva concepció d'"eina

---

<sup>13</sup> El terme se li atribueix a **Mario Serandrei**, cap de muntatge d'una de les obres més importants del moviment, *Ossessione* (**Luchino Visconti**, 1943), que tradueix "la tornada a la recreació de la realitat". Trobareu un rigorós treball sobre el neorealisme el qual l'utilitzaré com a referència a les pròximes pàgines: Ripalda, M. (2005). *El neorealismo en el cine italiano*. Dins de *De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias

d'homogeneïtzadora" (Ripalda, 2005; 25) que promulgava el cinema d'entreteniment subvencionat pel règim<sup>14</sup>.

La indústria cinematogràfica troba el seu material de creativitat al carrer, l'ambient més fidel per mostrar la realitat social i cultural de la postguerra. A través d'històries quotidianes i una "perspectiva popular", els directors s'acosten als principals indicadors per analitzar la conjuntura social: un major antagonisme entre les forces polítiques, la inflació i l'atur generalitzat (Thomson & Bordwell, 2003; 361)<sup>15</sup>.

Encara que el neorealisme mai va ser considerat com un moviment com a tal donada la llibertat i la disseminació dels seus creadors. En el Congrés de Parma el 1952 s'arriba a unificar una escola interessada per introduir a la pantalla els problemes de la societat contemporània i la vida de les classes treballadores a la recerca d'un autèntic realisme. En realitat, més que un gènere era un posicionament moral davant la vida que els envoltava. L'objectiu era crear significats universals dels problemes que presentaven els seus protagonistes.

Una pretensió que es consagra quan *Ladri di biciclette* (1948) trasllada a la pantalla els grans debats morals sota l'aparença d'un succés banal de la vida quotidiana. Un èxit que s'acosta al que la teoria entenia per cinema pur, quan es prescindeix de l'herència clàssica del setè art - actors, història, linealitat temporal - per crear la

---

<sup>14</sup> Prèviament a l'arribada de Benito Mussolini al poder, el cinema - primitiu - italià ja comptava amb pel·lícules com *Cabiria* (1914). Eina didàctica pel públic per forjar el sentiment d'una nació en construcció. Vegis al respecte: Vargas-Machuca, M.D. (2017). *La proyección de las guerras púnicas en el cine italiano del primer noveciento: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)* [tesis doctoral, Universitat de Granada]. Repositori Institucional DIGIBUG. Consultat el 15 de febrer de 2021: <http://hdl.handle.net/10481/47971>

<sup>15</sup> S'ha de matissar que hi ha estudis que sense negar que el neorealisme posa el focus de les seves representacions en els estrats de la societat més desfavorits i en les disconformitats socials agafades directament de la realitat, destaquen que l'herència cinematogràfica del règim va ser imprescindible per a la consolidació del moviment. Trobareu tota la justificació a: Zagarrio (2011). Before the (Neorealist) revolution. Dins de Giovacchini, S. & Sklar, R. (eds.). *Global neorealism : The transnational history of a film style* (pp. 22-37). Jackson: University Press of Mississippi.

perfecta il·lusió estètica de la realitat (Bazin, 1966; 473 - 485). Un producte de la combinació d'una representació cinemàtica realista i una situació de recepció per part de l'espectador, que determinat per les convencions socials del moment, provoquen que la il·lusió pugui arribar a confondre's amb la realitat (Stam et al., 1999; 212-213).



**Imatge 5.** A l'esquerra (1), fotograma de *Ladri di Biciclette*<sup>16</sup> (Vittorio De Sica, 1948). A la dreta (2), fotograma de *Terra Trema*<sup>17</sup> (Luchino Visconti, 1948). De la neutralitat a la implicació en el muntatge, un element entre la militància i el desconcert.

---

<sup>16</sup> La pel·lícula agafa com a referència la novel·la de **Lugui Bartolini**, i amb ella construeix un document social imprescindible sobre la condició obrera de la Itàlia de postguerra. El seu director **Vittorio de Sicca**, conjuntament amb la coordinació de **Cesare Zavattini**, i 7 guionistes més, retraten, a través de la història de la recerca d'una bicicleta pel centre de Roma, la corrosió del mite de la solidaritat que s'ofega sota les runes de la II WW. De Sicca reconeix la idea moderna de l'home alienat per un ambient hostil entre homòlegs. S'ha de destacar les similituds que té la pel·lícula en forma i fons amb *Deux jours, une nuit* (vegis la pàgina 53 [Sintagmàtica]). A l'hora d'organitzar l'enquadrament, la seva distància amb els personatges, i la distribució d'aquests dins del pla (foto annexa); les presses de llarga durada, i la seva estabilització; el respecte per la linealitat de l'argument; entre d'altres.

<sup>17</sup> L'altra gran obra cabdal del neorealisme és *La Terra Trema* (1948) del director **Luchino Visconti**, la qual és a la vegada una adaptació de la novel·la *I Malavoglio* (1881). També considerada com a referència del "neorealisme social" per fer bandera d'una de les tesis marxistes per antonomàsia. Mitjançant un respecte aclaparador per l'entorn dels seus personatges, una Sicília decadent centrada en l'activitat de la pesca i l'agricultura, destaca la necessitat d'unió de les persones per vèncer la lògica d'explotació que professa els privilegis del mercat. Aquí les similituds són també evident amb la segona pel·lícula de l'anàlisi *A fàbrica de nada* (Pinho, 2017), fruit del muntatge analític, i l'intercanvi que fa de l'interior i l'exterior del quadre per organitzar la posada en escena. En la foto annexa es pot veure com l'ús del camp/contracamp té moltes similituds amb la qual s'utilitza en la sintagmàtica de la pel·lícula del director portuguès. També en el fons, en la defensa d'un discurs militant més explícit (vegis pàgina 44 [Sintagmàtica]).



Una escena dramàtica que en la majoria del seu contingut pretén mostra la bellesa dels fets quotidians sense emmascarar la cruesa de la realitat del dia a dia. Un objectiu que els creadors també van reformular en l'ús de la forma i l'estil: les gravacions al carrer, la presentació d'actors no professionals i la improvisació en la composició van ser una de les principals característiques d'un moviment que posteriorment guanyaria influència en el cinema de la segona meitat del segle XX.

“Neorealism’s stylistic and narrative devices influenced the emergence of an international modernist cinema. Location shooting with posdubbling; the amalgama of actors and non actor; plots based on chance encounters, ellipses, open endings, and microactions; and extreme mixtures of tone - all this strategies would be adopted and developed by fillmakers around the world over the next four decades” (Thomson & Bordwell, 2003; 366).

En definitiva, i en complementació del que ja ha sigut exposat, el cinema agafa un compromís amb l'audiència en la qual respon, oferint a la pantalla un “paisatge humà reconeixible”. Una renovació de les temàtiques i les tècniques de rodatge que consolida el film com a “document històric” i li dóna una major responsabilitat en consagrar-lo dins d'una “ètica de l'estètica”<sup>18</sup> (Ripalda, 2005; 23).

### 2.2.2. *New waves*

Les noves onades del cinema de la dècada dels seixanta són un reflex del canvi que s'estava gestant en l'entreteniment, amb la introducció de nous formats televisius, l'explosió de nous esperits identitaris d'alliberació, en especial, entre els més joves, i una extensió majoritària d'espais com el cine-club. Per altra banda, la disminució de

---

<sup>18</sup> Una categoria a conseqüència del seu rebuig a “l'espectacle gratuït” i la seva defensa de la història i els esdeveniments socials, davant la producció industrial del cinema italià. Vegis, Ripalda, M. (2005). *El neorealismo en el cine italiano*. Dins de *De Visconti a Fellini* (p.23). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias

productes culturals importats des dels Estats Units també va ser rellevant en la culminació d'aquests moviments.

Les *new waves*, de marcat caràcter europeu, pretenguí recollir l'herència d'una institució com el neorealisme i implicar els seus punts de vista particular. Les millores en els equipaments de filmació, més lleugers i fàcils de transportar, van significar una major llibertat en la improvisació, a l'hora d'incorporar novetats substancials arran de la facilitat per captar amb nitidesa el so ambient. Per altra banda, en l'àmbit formal, el manteniment dels plans de llarga durada, i la institucionalització d'un de propi com el *plan séquence*, reabsorbia dinàmiques de filmació pròpies del període anterior.

Per altra banda, el marcat caràcter d'autoria en la creació, aparentment contradictòria amb la funcionalitat de la narrativa social anterior, van forjar una estètica que fusionava noves interpretacions del realisme a l'hora de superposar d'altres recursos, com els comentaris de veus externes, que fomentaven una major ambigüitat en les representacions. Un context que s'ha d'entendre com una defensa del realisme, l'expressivitat d'autoria i l'ambigüitat<sup>19</sup> (Thomson & Bordwell, 2003).

#### 2.2.2.1. Free Cinema

L'experiència del neorealisme havia germinat implicacions inèdites en el món del cinema per fer reconeixible al públic el seu paper dins de la societat. Un món inèdit desesperat per la devastació de la guerra. Posteriorment, una recuperació econòmica que imbuïa prosperitat a la vegada que feia caduques les representacions culturals d'un món que ja no entenia.

---

<sup>19</sup> L'ambigüitat en la recreació a través de la disseminació del somni i la realitat. Per exemple, en *Hiroshima moon amour* (Resnais, 1959), on apareix una extensió de l'ús del *flashback* per tal de representar els records de la protagonista quan va ser castigada pels seus compatriotes per haver tingut un idil·li amb un soldat nazi. L'ús d'aquests recursos, conjuntament amb els finals oberts i els comentaris externs, fomentarien definir el període com a reflexiu, ja que la majoria de les seves recreacions només tenien sentit dins de l'univers propi de la cinta. Un caràcter que li era difícil per tal d'extrapolar significats des de l'obra a la realitat objectiva.

El *Free Cinema* és una de les reaccions dins del context compartit dels nous cinemes. Una resposta davant la decadència de la indústria cinematogràfica britànica - agreujada per la influència de Hollywood -, la necessitat de mostrar noves estètiques a la pantalla i la responsabilitat, conjuntament amb altres moviments culturals, d'impulsar un missatge de renovació que l'emmarqués com a subjecte d'implicació social i valedor de la responsabilitat cívica: "el arte como expresión personal, las obligaciones del director como comentarista de la sociedad y la necesidad de compromiso" (Monterde, 2001; 15-17). En definitiva, un cinema amb autoria manifesta, que defensava la creativitat davant l'espectador, a la vegada que era respectuós amb la representació realista.

Una nova estètica on es premia la funcionalitat de la posada en escena, cinema de personatges - el proletariat - i d'ambients - industrials - que malgrat oposar-hi recull la tradició de l'escola documentalista britànica. Una institució, amb figures com John Grierson al capdavant, que entenia el documental com una eina didàctica per a la societat. Una escola que pretenia allunyar-se de la lògica comercial per explorar la forma amb la qual el documental pogués arribar a la gent, i explicar-li quin era el seu paper dins de la vida col·lectiva<sup>20</sup> (Herederó, 2001; 40).

Una sensibilitat que des de l'antropologia visual s'ha entès com una de les grans qualitats del cinema social britànic per acostar-se a la gent i crear una atmosfera que produeixi la naturalitat en les actuacions dels personatges. També, la presentació cinematogràfica de la realitat viscuda d'un grup - sociològicament - determinat. Una "desconstrucció de la realitat quotidiana", és a dir, la incisió en un estrat creat de

---

<sup>20</sup> **John Grierson** fou considerat uns dels instigadors de l'escola documentalista britànica. Amb el seu escrit *The Documentary Idea* (1942) assenta les bases d'un gènere que ell preconitzava com a eina de persuasió social i educativa que havia de treballar conjuntament amb l'estat. Respecte a la seva filmoteca, no podríem oblidar el film *Drifters* (1929), pioner en la gravació de les classes treballadores en el seu entorn d'activitat. Vegis tot el capítol a: Herederó, C.F. (2001). El movimiento documentalista británico. Dins de Herederó, C.F., i Monterde, J.E. (Eds.), *En torno al free cinema* (33-52). València: Institut Valencià de Cinematografia.

dubtes i fascinacions sobre aquests coneixements fidedignes (Piault, 2002; 127-128).

Aquest era l'esperit de Grierson, perfectament manifestat a *Drifters*. Una mostra clara de la perspectiva pedagògica de la qual ja hem parlat, i que el director utilitza per mostrar de forma positiva l'engranatge sociolaboral de la societat britànica. Un element que també és visible a *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1946) des d'una aproximació més concreta al subjecte, en detriment del grup.

Un canvi de perspectiva que assenyala la transferència natural entre els documentalistes i el *Free*. La defensa de la voluntat de l'autor en detriment d'aquell mirall social que havien aconseguit els documentals entre el protagonista i l'espectador (Català & Cerdán, 2001; 59)<sup>21</sup>. En definitiva, la consolidació del *Free* exposa un altre missatge, molt allunyat de "la pedagogia social i la propaganda", deixant clar que alguna cosa havia canviat: "la alienación de una clase obrera en el tránsito entre las viejas costumbres y el arranque de la sociedad de consumo" (Monterde, 2001; 94). Unes representacions molt menys positives com la que mostra un dels seus màxims exponents, Lindsay Anderson, a *Every Day Except Christmas*, en el transcurs d'una jornada laboral al mercat de *Covent Garden* de Londres. No obstant això, potser no tot havia canviat, i el que sí que s'havia de consagrar, entre un període i l'altre, era la defensa de la creativitat poètica, o "la creatividad de suprimir relaciones establecidas y de promover nuevas" (Piault, 2002; 129), per mirar amb agudesia aquella realitat que ens és familiar.

---

<sup>21</sup> *Idem* (pp.57-63) L'article discuteix sobre la continuïtat que hi ha entre el director i els seus homòlegs del *Free* en el respecte per "la creació poètica". No obstant això, la discontinuïtat és evident si comparem el contingut de dues pel·lícules. Entre el documentalisme i el *Free*, o *A Diary for Timothy* (1945) de **Humphrey Jennings** i *Every Day Except Christmas* (1957), d'un dels màxims exponents del *Free*, **Lindsay Anderson**. Mentre que a la primera és mostra una cara positiva i funcional del treballador respecte l'engranatge industrial, en la segona apareix un subjecte aïllat i disfuncional respecte a un entorn que el desconcerta.



**Imatge 6.** Esquerra (1), fotograma de *Drifters* (John Grierson, 1929) on el muntatge analític dibuixa la sincronia de l'engranatge social. Dreta (2), fotograma de *Every Day Except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957)<sup>22</sup> on la postguerra ha fomentat l'alienació.

#### 2.2.2.2. Nouvelle Vague

La segona, i probablement la més transcendent i internacionalista, de les noves onades cinematogràfiques, la *Nouvelle Vague* francesa, altre cop, reminiscència coetània del *Free Cinema* britànic, en la forma i els fons. En conjunt, una agrupació disseminada de creadors, incrementada aquí per diferències de pes en les concepcions polítiques, socials i morals, agrupats artificialment dins d'unes mateixes condicions ambientals que etimològicament donen lloc al naixement d'un moviment referencial, eren *los jóvenes turcos*: "eran de un lugar y de un tiempo, sometidos a las mismas condiciones cinematográficas de temperatura y presión. A las mismas variaciones climatológicas de la producción, de la distribución y de la explotación" (Riambau, 1998; 38).

Per tant, més que una escola, un posicionament frontal davant un context desfavorable pels joves cineastes que mitjançant de publicacions transcendentals

---

<sup>22</sup> Com havíem vist amb **Dziga Vertov**, Grierson desenvolupa un muntatge analític on el ritme pressuposa el seu objectiu. De l'intercanvi d'escales d'enquadraments generals a plans detalls, el director organitza l'escena per crear una sensació de musicalitat simfònica de l'engranatge sociolaboral. En contra, Anderson, més proper al neorealisme, desenvolupa un muntatge on les presses de llarga durada, i la nul·la intromissió de l'enquadrament en el desenvolupament de la posada en escena, prefiguren l'acció. La càmera passa desapercebuda entre converses i moviments que denoten una desolació generalitzada (vegis les pàgines, 50 [Ritme] i 53 [Sintagmàtica], com a analogia).

com *L'Écran Français*<sup>23</sup> i *Cahier du Cinéma* van exposar les bases d'una doctrina artística reeixides per unes polítiques d'autor en pro de la llibertat de creació. També, com assenyalava François Truffaut, un dels pioners de la nova onada francesa, per tal de superar un realisme psicològic - evolució dels models cinematogràfics establerts de l'època en qüestió - que consideraven caducs i allunyats de les visions que necessitava el nou públic (Siclier, 1962; 50-59).

D'entre els primers cineastes que continuen els manifestos anteriors, a part d'Astruc, hi destaquen també, Roger Vadim, el qual s'inclina cap a un realisme del comportament que pretén superar representacions dels gestos i la dicció prototípiques de l'escena teatral; o Jean Rouch, institució del cinema etnogràfic que trasllada a la ficció els seus coneixements en forma de reportatges directes sobre els models de viure de la societat francesa a *Chroniques d'un été* (1961). Malgrat la importància dels noms anteriors, dins d'aquesta primera remesa, no podríem oblidar els treballs d'Agnès Varda, i en especial, *Le Pointe Courte* (1955), on destaca com a referent dels *mauvaises rencontres* a la recerca d'una experiència cinematogràfica independent com a resposta a les condicions marcades per la indústria i la seva producció (Siclier, 1962; 82-90).

Malgrat deixar molts noms de rellevància respecte a què va significar aquest cinema, en podem extrapolar dues consideracions sobre la seva viabilitat amb relació a la nostra recerca. La primera, de refutació, ja que la seva importància radica en la cerca indiscutible de l'expressió personal dels seus autors, de la llibertat com a màxima a aconseguir, com també havíem vist en el *Free*, per arribar a la conclusió que la Nouvelle Vague és "más un cine d'idees que un cine de descripció social" (Siclier, 1962; 133). I la segona, de ratificació, ja que segons els posicionaments d'Edgar Morin el 1956, la nova onada francesa, i la seva política

---

<sup>23</sup> Destaca la redacció del primer manifest d'**Alanxander Astruc** on explica les bases d'una nova avantguarda cinematogràfica, *la camèra-stylo*, o la consolidació del cinema com a model d'expressió, que després conitnuaria *Cahier du Cinéma*. Vegis, Siclier, J. (1962). *La nueva ola*. Madrid: Rialp. També es pot recuperar la declaració original d'Astruc en el número 144 de *L'Écran Français* del 30 de març de 1948.

d'autor, no va estar reeixida, alhora, en considerar el cinema com un fenomen social i col·lectiu que havia de seguir discutint sobre la implicació que té l'objectivitat en les seves composicions.

Una implicació que segons l'autor recollia l'herència d'Andre Bazin i la seva lluita per posicionar el cinema com a testimoni de coneixement, ja que "la consciència lingüística, la ofuscación de la transparencia de la imagen, las rupturas narrativas o las reflexiones explícitas sobre el propio medio", i alhora "la utiizacion del fuera de campo, el recurso plano-secuencia, los saltos de eje, las distorciones entre el tiempo real y el cinematográfico o la pluralidad narrativa" (Riambau, 1998; 64), van ser consubstancials a l'esforç per emmarcar un llenguatge cinematogràfic original i d'implicació activa.

Malgrat ser un punt i a part evident entre els elements de la nova onada que s'emmarcaven dins de narratives realistes. La *Nouvelle Vague* també s'imbrica en una reacció inèdita en la història cinematogràfica arrel dels esdeveniments del maig de 1968. Des de Chris Marker i el *Group Medvedkine de Besançis*<sup>24</sup> com a precedent del cinema militant en pro de la revolució que posteriorment consolidaria el Manifest del Comitè Revolucionari de Cine-televisió de la CGT per trencar amb el cinema burges (Caparrós Lera, 2018). Fins a l'època maoista de Jean-Luc Godard, i el Grup Dziga Vertov, abans i després de les protestes de la Sorbona. I especialment, després de la presentació de la irònica pel·lícula sobre la vaga dels treballadors de *Tout va bien* (Godard, 1972), on el director comença una extensa producció d'escassa difusió. A través d'una col·lectivització de la filmació, on qüestiona les convencions de l'estètica de l'art burgès, reafirma els seus postulats polítics (MacBean, 1972).

---

<sup>24</sup> Hi destaca la filmació de les reivindicacions dels col·lectius tèxtils a Bientot, j'espère (1967), on hi ha un interès per disseminar les reunions sindicals dins de l'enquadrament.



**Imatge 7.** Esquerra (1), fotograma de *British Sounds*<sup>25</sup> (Jean Luc Godard, 1969) on la cadena de muntatge es fusiona amb l'estabilització del tràveling en una sola seqüència. Dreta (2), fotograma de *Numax Presenta...* (Joaquim Jordà, 1980) on es manifesta la col·lectivització de l'experiència audiovisual.

### 2.3. El conflicte sociolaboral en el segle XXI

Què ha suposat per a les persones les transformacions que han ocasionat les "formacions predatòries" (Sassen, 2014; 24)<sup>26</sup> en el mercat global? Per què la desregularització financera ha promocionat un model "d'acumulació per despossessió" (Benach, N. i Albet, A., 2019; 106-107), com assenyala David Harvey, que ha fomentat l'alteritat i la diferència?

Una de les primeres respostes és la transformació d'un model econòmic d'acumulació de capital basada en estratègies a curt termini. Dos exemples paradigmàtics són "l'especialització flexible i la reinvençió discontinua de les

<sup>25</sup> La pel·lícula desenvolupa una llarga seqüència dins d'una cadena de muntatge. S'hi fusionen el so ambient i la *veu over* d'un narrador *que descriu* passatges del Manifest Comunista. En la quarta seqüència presenta les discussions polítiques dels treballadors de la fàbrica Cowley, tot i que **Jean-Luc Godard** provoca la dislocació sonora de les declaracions i es concentra en una escala de proximitat en els rostres. Li interessa la imatge, no el discurs, com veurem *A fàbrica de nada* (vegis p. 44 [Sintagmàtica] i 52 [Destrucció Creativa]). La seva parella d'imatges correspon a la primera seqüència de *Numax* (Jordan, 1980), on els treballadors en assemblea presenten el seu manifest de lluita contra el capital.

<sup>26</sup> En paraules textuales, "una combinació de elites y capacidades sistémicas con las finanzas como posibilitador clave, que presiona hacia la concentración aguda" traduïda en l'augment del 60% de la riquesa de l'1% més ric a escala global. Sassen, S. (2014). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global* (24). Madrid: Katz Editores.



institucions" del capital que els anglosaxons han definit com a *reengineering*. Un procés que ha fomentat la circulació del capital en cerca de fiscalitats atractives. Mentre que els perjudicats per la reinversió, les capes socials més baixes, perdien poder adquisitiu des de l'atur o la feina (Sennett, 1998; 48-65). Alhora, l'endeutament de les corporacions i de palanquejament dels bancs augmentava. L'objectiu era contrarestar la caiguda de la demanda afectiva (Benach, N. i Albet, A., 2019; 230-231).

La traducció de les transformacions han sigut la causa de l'augment de la incertesa laboral. Especialment, davant del risc que suposo l'adaptació constant dins de marges on les experiències passades han patit una devaluació irreversible fruit de la velocitat del sistema. Alhora, la desaparició de narratives duradores transforma la naturalesa ètica del caràcter, el qual històricament s'havia reeixit per la lleialtat dins de les relacions afectives i la postergació de la gratitud cap a objectius a llarg termini (Sennett, 1998; 101).

En conseqüència, s'ha fomentat un "procés de personalització" (Lipovetsky, 2002, 67) dels marcs d'identitat, que a la fi de la desintegració dels espais públics de compromís s'han traslladat a altres autoreferencials basats en l'expressió i la comunicació privada. Un procés agreujat per la translació de les polítiques de protecció dels estats nacionals a "les polítiques de vida" (Bauman, 2007; 190). Nous horitzons que mentre són compartits de forma positiva des del consum, a través de la "hipersegmentació de l'oferta" (Lipovetsky, 2020; 262), que promociona el mercat i sedueix el consumidor, els perjudica des de fa dècades en la seva formació professional.

En las condiciones de la individualización, los seres humanos han de cargar con el desempleo masivo como un destino personal. Los seres humanos ya no son afectados por él de una manera socialmente visible y colectiva, sino especifica a las fases de la vida (Beck, 1989, 108-120).

Alhora, s'han de presentar els nous reptes que presenta la nova dècada fruit de la influència de les noves tecnologies en el mercat de treball. Des de la dècada dels vuitanta, les transformacions que han experimentat les ofertes laborals s'han centrat en la demanda dels *high-skills* (treball qualificat). Un factor que perjudica el desenvolupament de la classe mitjana, la qual havia augmentat el seu poder adquisitiu des de la II WW. Numèricament, aquesta ha passat, en els països industrialitzats, d'una quota de treball del 38,4% al 23,3% (Autor, 2019). Aquest paradigma presenta xifres més elevades en aquells països on la crisi del 2008 va afectar de forma considerable la seva estructura productiva. Un factor que explica la demanda creixent de personal qualificat, segons les dades, passant del 23% del 2007 al 37% el 2019 (Blair & Deming, 2020). Especialment, en aquelles zones on els models d'inversió han experimentat una transformació més elevada.

Per acabar, volem remarcar la importància que té la implementació de l'automatització i la intel·ligència artificial en la transformació del mercat laboral, ja que segons els últims informes fets sobre 702 ocupacions diferents, el 47% estaria en un alt risc de desaparició. Alhora, la majoria de la destrucció laboral pel desenvolupament tecnològic es concentraria a les professions dins del sector de la logística i el transport, el treball administratiu i d'oficina. En el cas del sector serveis, també hi ha un ampli ventall de professions en vies d'automatització (Benedikt & Osborne, 2017). Si fem una comparació, gran part de les ocupacions en vies d'automatització són les que han comportat des de la consolidació de l'estat del benestar el desenvolupament de la classe mitjana.

No obstant això, d'altres professionals de prestigi com Thomas W. Malone ofereixen perspectives més positives en plantejar que a banda de la transformació que poden patir un part de les professions, l'automatització comportarà un augment de l'oferta labora. Això sí, alhora planteja que els nous sistemes informàtics seran capaços de desenvolupar a curt termini unes capacitats cognitives superiors a la dels éssers humans, i que per tant el full de ruta per un desenvolupament adequat és fomentar

una *collective intelligence* (intel·ligència col·laborativa) que fomenti aptituds de cooperació, creativitat i comunicació entre grups de treball més efectives.

One of the things that we probably want people to do long after computers can do much of the cognitive work is the interpersonal work with other humans. In our research, we have seen that humans' social skills play a very large role in making teams collectively intelligent, at least as much as their cognitive skills. (Gimpel, 2015).

### 3. Metodologia

L'anàlisi d'aquesta investigació partirà dels estudis semiòtics que Christian Metz (1973), amb *Lenguaje y Cine*, va desenvolupar en un dels principals paradigmes de l'anàlisi estructural dins la ciència cinematogràfica.

La pertinença<sup>27</sup> respecte del nostre treball - enfocat en delimitar els significats de la representació dels personatges individual o col·lectiva dins de dues pel·lícules sobre la relació de les persones i el treball - és clara quan observem que és justament aquesta metodologia la qual utilitza el film, o com l'anomenen els semiòtics, el "producte significant delimitable", com a font d'anàlisi.

La nostra investigació recull aquesta eina metodològica des del primer moment, la qual destaca la importància de tractar l'objecte d'estudi com una estructura global i delimitable, o com l'anomena la semiòtica, "el sistema singular" (Metz, 1973; 123-132):

a. En aquest moment, la importància recau en contemplar la peça a través dels seus sistemes organitzatius o les principals seqüències que la delimiten per tal d'identificar els criteris més rellevants per a la nostra anàlisi.

---

<sup>27</sup> Criteri de pertinença: estudi de dos sistemes singulars amb relació als codis socials de representació de la col·lectivitat/individualitat. Estudi dels fets - específicament - cinematogràfics i extracinematogràfics amb relació al caràcter social dels personatges.

b. Una vegada l'estructura ha estat identificada, el segon pas és seleccionar els fragments del film els quals presentin l'acció individual o grupal dels personatges. En aquests fragments, mitjançant el primer esquema d'anàlisi es descriu tots els criteris denotatius<sup>28</sup>, que es desenvolupen en cada unitat mínima o pla de l'acció. La denotació ha sigut subdividida en dos subapartats complementaris segons les directrius de l'estudi que ja hem assenyalat: el significant o forma de la representació - escala, angulació, puntuació i moviment del pla -. I el significat o contingut - la matèria d'expressió sensible a la vista i l'oïda - que ha emmarcat en cada unitat d'acció.

DENOTACIÓ	
SIGNIFICANT	SIGNIFICAT
Escala	Imatge
Angulació	So
Puntuació	Diàleg
Moviment	Mencions gràfiques

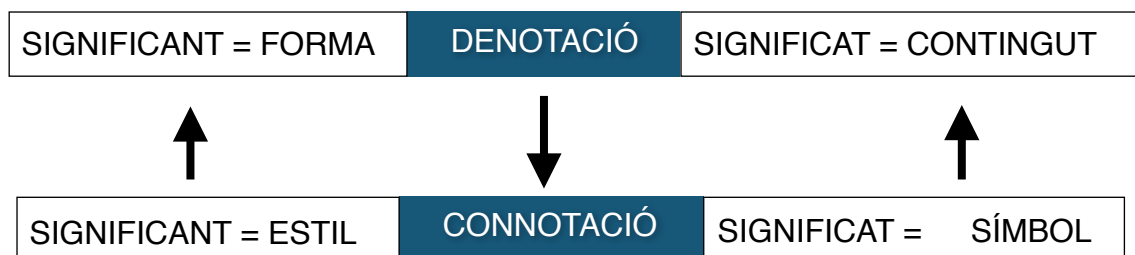
**Taula 1.** Quadre de denotació. Eina metodològica descriptiva de les principals formes i matèries d'expressió del llenguatge cinematogràfic. Font: Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

c. La defensa de la nostra metodologia agafa especial rellevància una vegada la denotació ja ha sigut determinada. En aquest moment, s'efectua el procés de

---

<sup>28</sup> S'ha de matisar que la realització d'una determinada representació cinematogràfica desenvolupa la cerca de significats complementaris que han sigut transmesos a la vida social per altres vies. Aquest element és el que Metz (1973) expressa com a "analogia perceptiva". És d'especial rellevància, ja que la descripció de la denotació s'ha d'entendre com un procés previ a la identificació de qualsevol analogia, i per tant el que estem fent és una descripció literal del que veiem o escoltem.

connotació<sup>29</sup> dels segments que han sigut denotats amb anterioritat per tal d'interpretar l'estil de cada representació - els recursos fílmics que ha escollit el director en detriment d'altri - en conjunció amb els símbols - extracinematogràfics - que han transcendit del(s) contingut(s) de cada segment.



**Taula 2.** Quadre de connotació. Eina metodològica d'interpretació dels diferents significants i significats de la denotació. Font: Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona: Paidós

d. 1. L'anàlisi se subdivideix en dos aparats complementaris: l'anàlisi quantitativa on enumerarem els recursos fílmics que dins dels fragments han sigut utilitzats de forma recurrent per part de la realització.

d.2. Respecte al punt anterior, l'anàlisi qualitativa explicarà en major profunditat les principals característiques dels fragments. A escala de recursos específicament cinematogràfics amb relació als significants que utilitza per a la representació, i també dels significats no-específicament cinematogràfics o símbols que impliquen un determinar comportament o índex socioeconòmics.

L'objectiu és definir l'estil de representació que té cada pel·lícula seleccionada per tal d'extrapolar els recursos que han sigut utilitzats amb relació als missatges que volen transmetre a l'espectador. La seva objectivació té l'objectiu d'orientar futures

<sup>29</sup> La connotació és el darrer procés de l'analogia de percepció. Aquesta ens ajuda a pressuposar la significació de la superposició de la denotació per part del director. L'elecció d'uns determinats mecanismes dins de l'escena, els quals, en el seu conjunt, són els responsables de la creació d'una determinada atmosfera. Per exemple, d'alegria, tristesa, solidaritat o alienació.

projeccions que tinguin l'interès a crear determinats missatges amb relació a la temàtica d'anàlisi que ha sigut tractada en aquesta investigació. Alhora sense anar més lluny, l'anàlisi fílmica d'aquests fragments i la seva relació en el context socioeconòmic pertinent també en serà útil per valorar l'impacte o l'adequació d'aquestes representacions en el paper actiu dins de les transformacions de les dinàmiques socials.

### 3.1. Objecte d'estudi

L'objecte d'estudi d'aquesta investigació són dos conjunts textuais diferenciats, és a dir, dos films, *A fábrica de nada* (2017) i *Deux jours, une nuit* (2014), que mitjançant les seves anàlisis ens oferiran els seus respectius sistemes i codis de representació dels personatges dins la relació entre les persones i el treball. Malgrat estudiar la mostra per separat, l'objectiu últim és poder relacionar-los com un conjunt cinematogràfic particular en relació amb el gènere cinematogràfic que pertanyen, i que ha sigut recollit en bona part del marc teòric. No obstant això, mentre que la primera pel·lícula només es contemplarà les representacions que tinguin a veure amb l'activitat professional, en la segona cinta també es contemplarà criteris de la vida social en general.

El criteri de pertinença de l'objecte d'estudi és fruit de la seva concepció nuclear al voltant de la realitat particular que volia analitzar aquest treball. En aquest estadi, podem sustentar-la des de l'etiqueta del gènere cinematogràfic assignada per la crítica, fins a la translació que pot explicar una lectura prematura de les imatges i diàlegs de les quals en són constitutives, i que trobareu a continuació.

### 3.1.1. A fàbrica de nada<sup>30</sup>

Fitxa Tècnica	
Títol Original	A fàbrica de nada
Duració	177 min.
País	Portugal
Direcció	Pedro Pinho
Guió	Tiago Hespanha, Luisa Homem, Leonor Noivo, Pedro Pinho, Jo
Fotografia	Vasco Viana
Repartiment	Carla Galvao, Dinis Gomes, Américo Silva, José Smith Vargas
Productora	Terratreme Filmes
Gènere	Drama, treball/món laboral
Premis	Premi de la crítica (La Quinzaine) Festival de Cannes 2017 Premi a la millor pel·lícula (Giraldillo de Oro) del Festival de Se

**Taula 3.** Fitxa tècnica dels principals elements de la pel·lícula *A fàbrica de nada*. Font: Filmaffinity.

La pel·lícula del director Pedro Pinho narra la història d'uns treballadors que veuen amenaçada la seva feina pel tancament imminent de la fàbrica on treballen. La pel·lícula comença la nit d'un divendres, quan els treballadors, fora del seu horari, descobreixen que unes persones desconegudes s'estan emportant part de les màquines amb les quals treballen cada dia. A partir d'aquell moment, tots ells decideixen muntar guàrdia durant la nit per impedir noves incursions i esperar a l'endemà per demanar explicacions als seus responsables. Ja de dia, l'acció continua amb l'entrada del cap de la fàbrica, el qual no estava al corrent dels canvis que estaven succeint i decideix marxar sense donar explicacions als seus

<sup>30</sup> “Un final sin fin. Un apocalipsis sostenible. Un estado de permanente excepción con estudiado retraso del hundimiento colectivo. Con estas durísimas frases se define en *La fàbrica de nada*, película del portugués Pedro Pinho, la situación social y laboral de Europa en general y de su país en particular, donde la lucha obrera se da de bruces con las estrategias del poder empresarial, donde la adopción de posiciones de fuerza choca con subterfugios como la “reorganización”, és la crítica que apareix en un dels principals rotatius del país. Vegis a: Ocaña, J. (2018,11 de maig). El apocalipsis sostenible. *El País*. Consultat el 4 de març de 2021: <https://bit.ly/3lj5wwU>

treballadors. Posteriorment, entra en escena el consell d'administració de l'empresa que dirigeix la fàbrica. Tres personatges que informen els treballadors de la voluntat de l'empresa de canviar el seu model de negoci fruit de la crisi que pateix el sector. Segons informen, l'empresa, la qual es dedica a la fabricació d'ascensors, es troba en una situació complicada fruit de la crisi que viu el sector de la construcció arreu.

Després d'aquesta primera reunió, els treballadors desconfien de la voluntat del consell de trobar una solució a la seva situació, i denegen la seva petició d'abandonar la fàbrica. Posteriorment, l'acció continua amb l'inici de la jornada dels treballadors que decideixen quedar-se a les instal·lacions malgrat l'aturada generalitzada de l'activitat. De forma simultània, s'observa part de les converses que la responsable de recursos humans desenvolupa amb part de la plantilla, per tal que acceptin les indemnitzacions que els ofereix l'empresa i abandonin la fàbrica. Alguns d'ells, els més joves de la plantilla, accepten l'oferta, provocant les primeres friccions en el grup.

Així i tot, els que denegen les indemnitzacions i es queden a la fàbrica, decideixen, conjuntament amb el sindicat, concretar la seva postura d'actuació des d'aleshores. Aquesta es resumeix en resistir davant les pressions del consell, i ocupar la fàbrica per tal de reivindicar la propietat de les instal·lacions. A partir d'aquell moment, i ja en l'entrada d'un nou dia dins del film, els treballadors impedeixen l'entrada del consell a les oficines situades dins de la mateixa fàbrica. Això provoca l'entrada en escena de la policia, la qual no aconsegueix convèncer els treballadors de què marxin, fruit que un advocat en representació del sindicat informa la policia que l'ocupació de la fàbrica és legítima amb el recurs que havia presentat prèviament davant els tribunals.

Les seqüències a la fàbrica, el nucli central de la pel·lícula, es complementen amb altres escenes que ofereixen nous camins a la narrativa de la pel·lícula. Una de les estructures complementàries més importants són les seqüències que mostren la vida de Zé, el principal protagonista del film.



Per altra banda, també apareix en el film, l'acció d'un personatge extern, que es converteix a mesura que avança el film en el coprotagonista conjuntament amb Zé, que recorre la regió a la recerca de testimoni que expliquin les transformacions que està patint la regió en els últims anys fruit del tancament de fàbriques i l'aturada de l'activitat econòmica. Amb l'acció d'aquest personatge, l'espectador contempla les entrevistes que realitza als treballadors de la fàbrica en la seva recerca d'informació. I també a un sopar amb altres acadèmics que debaten la conjuntura dins de posicions més generals. En aquest sopar reflexionen sobre la crisi que viu el capitalisme dins de les fronteres europees fruit de la deslocalització de les fàbriques a altres països fora de les fronteres i de l'automatització que transforma l'activitat econòmica. Un dels arguments que concentra més espai en l'acció és el que defensa que la col·lectivització de l'activitat per part dels treballadors de les fàbriques és una possibilitat a curt termini, però no una solució davant la lògica de producció, segons es pot escoltar en les intervencions, regida pels màxims beneficis, i no pas pel respecte per altres incentius, que governa el mercat global.

### 3.1.1. Deux jours, une nuit<sup>31</sup>

#### Fitxa Tècnica

Títol Original	Deux jours, une nuit
Duració	96 min.
País	Bèlgica
Direcció	Jean Pierre Dardenne, Luc Dardenne
Guió	Jean Pierre Dardenne, Luc Dardenne
Fotografia	Alain Marcoen

<sup>31</sup> “Els **Dardenne** parlen de la moral del món laboral i de les estratègies capitalistes per tal de posar en crisi la confiança en l'altre, de la destrucció de la solidaritat obrera i de la convivència” exposava la Filmoteca de Catalunya en l'esdeveniment que regia la seva projecció. Quintana, A. (s.d). *Deux jours, une nuit* [ressenya de la pel·lícula Deux jours, une nuit]. Filmoteca de Catalunya. Consultat el 26 de febrer de 2021: <https://bit.ly/3eIGPsG>

#### Fitxa Tècnica

Repartiment	Marion Cotillard, Fabrizio Rongione, Pili Groyne, Simon Caury, Salée, Batiste Sornin, Alain Eloy, Myriem Akeddiou, Fabienne S Oliver Gourmet.
Productora	Les Filmes du Fleuve, Archipel 35
Gènere	Drama, treball/món laboral
Premis	Nominació premis Oscar 2014 a millor actriu (Marion Cotillard) Nominació premis Bafta 2014 millor pel·lícula de parla no angle Premi del cinema europeu 2014 a millor actriu (Marion Cotillard)

**Taula 4.** Fitxa tècnica dels principals elements de la pel·lícula *Deux jours, une nuit*. Font: Filmaffinity

La pel·lícula *Deux jours, une nuit* dels germans Dardenne, coautors d'altres fites del realisme social com *Rosetta* (1999) i *Le Fils* (2002), narra amb una linealitat escrupolosa l'intent de Sandra (Marion Cotillard), una operària de fàbrica de baixa per depressió, de convèncer els seus companys de què votin perquè ella pugui mantenir el seu lloc de treball. La pel·lícula comença al llit de la protagonista, un divendres qualsevol que es transforma arran de la notícia que li dona la seva companya de feina, Juliette. Ella l'avisava de què fruit de la situació - econòmica - que passa l'empresa, direcció ha obligat els treballadors a decidir en votació entre rebre la prima extraordinària que els hi pertoca o que la Sandra es pugui tornar a reincorporar una vegada sigui recuperada de la seva malaltia. En la mateixa trucada, Juliette avisa a Sandra de què la majoria dels treballadors han votat per la prima, però que en realitat ho han fet perquè l'encarregat de la planta, Jean-Marc, els ha pressionat perquè ho facin.

Després de les primeres reaccions a la que es veu submergida, Sandra aconsegueix, conjuntament amb la seva amiga i companya, que hi pugui haver una nova votació a partir de dilluns, després de presentar-se a l'empresa i explicar davant el director la il·legimitat de la primera consulta. Aquest accepta l'oferta, i, abans d'anar-se'n, justifica la maniobra de la votació a conseqüència de la pressió de preus que rep l'empresa respecte als nous competidors xinesos.

Aquest moviment comporta que la Sandra comenci una ruta per diferents localitats pròximes a la seva residència, una població perifèrica de forta activitat industrial, per tal parlar presencialment amb els seus companys i convèncer-los de què canviïn la seva postura en la pròxima votació.

En aquest camí, la Sandra anirà canviant la seva postura a mesura que avança en la seva iniciativa. En un inici es mostra incapaç de portar endavant aquesta gesta, a més de veure's obligada a prendre antidepressius per tal de superar el tràngol en el qual es veu immersa. No obstant això, l'ajuda incondicional del seu marit, Manu (Fabrizio Rongione), comporta un canvi en la postura de la protagonista al voler lluita fins a les últimes conseqüències per la seva feina<sup>32</sup>.

Malgrat la transformació del caràcter combatiu de la protagonista, el drama dels germans Dardenne és molt més que un drama psicològic d'una treballadora a la recerca de sentit i corresponsabilitat. A mesura que avança en la seva recerca, el film va presentant els diferents companys de feina, i, en paral·lel, les seves postures per tal de seguir defensant la prima extraordinària. Des de Willy i la seva dona, condicionats pel pagament de la universitat de la seva filla; la Mirelle, divorciada recentment, la qual s'acaba de comprar un pis amb la seva parella que necessita moblar; el Hicham, pare de família, emigrant, en pluriocupació no regulada en un supermercat per tal de sobreviure; l'Anne, sense poder de decisió fruit de la intimidació que rep de la seva parella.

---

<sup>32</sup> Un factor impartible en la formació del caràcter de les persones en la societat occidental, la vida i la feina són indissolubles. Especialment, en la identificació autoreferencial. Una evidència que palmàriament definia el transcurs de la pel·lícula *Ladri di Biciclette* (De Sicca, 1948).

## 3.2. Objectius i hipòtesis

### Objectius

1. Definir les estructures successives de l'objecte d'estudi.

1.1. Denotació - descripció - dels fragments de la resolució anterior.

1.2. Selecció i organització dels sistemes de la descripció resultant.

2. Anàlisi dels fragments seleccionats segons el criteri de pertinença.

2.1. Connotació - interpretació - de les sintagmàtiques resultants.

2.1.1. Descripció dels models significants de representació.

2.1.2. Descripció dels models simbòlics de representació.

2.1.3. Relació dels anteriors amb el criteri de pertinença (el context socioeconòmic i el caràcter social).

2.1.4. Relació dels anteriors amb entrevistes a experts.

2.1.5. Relació dels anteriors amb els codis cinematogràfics històrics del gènere.

### Hipòtesis

1. La representació dels personatges emmarca l'estil cinematogràfic de la mostra.

2. La representació de la col·lectivitat versus la individualitat emmarca l'activisme social de la mostra.

## 4. Anàlisi

La investigació compta de tres apartats diferencials. En primer lloc, la investigació qualitativa on es presenta el mostratge de totes les unitats significatives per estudiar el criteri de pertinença, oferint una estructura numèrica dels apartats que es

disseccionen en la investigació qualitativa. Ahora s'ha presentat una gràfica com a analogia distintiva de la referència d'ús de l'escala de registre cinematogràfic que ens serà útil *a posteriori*.

El segon apartat fa referència a la investigació qualitativa on es descriu: **(a)** el conjunt de les estructures de les pel·lícules i **(a.1,2)** els seus índexs. I en especial, **(1.1 i 2.1)** la sintagmàtica de cada pel·lícula, és a dir, l'objecte resultant de les consecucions simultànies i les relacions recíproques entre unitats. Ahora, **(1.2, 2.2,** respectivament) les excepcions de cada discurs respecte al criteri hegemònic anterior. La sintagmàtica està acompanyada de la connotació dels símbols que representen el caràcter social dels personatges o els índexs socioeconòmics en referència a la relació entre les persones i la feina.

Aquests símbols, respecte *A fábrica de Nada*, són: **(1.3)** el registres del distanciament - tangibles i intangible - entre els personatges, **(1.4)** el ritme - temporal - dels codis cinematogràfics i el moviment humà; i **(1.5)** la destrucció creativa com a fenomen del context socioeconòmic amb relació a la realitat laboral.

En relació amb *Deux Jours, une nuit* són: **(2.3)** les manifestacions individuals de la lluita contra la desocupació; i **(2.4)** les realitats perifèriques que conviuen amb l'empobriment de les classes treballadores dins del sistema econòmic vigent.

L'apartat **(3)** de la investigació és un recull de les declaracions d'experts per posar amb contradicció els resultats de l'anàlisi i les seves preposicions respecte al cinema, i la seva implicació en la realitat social. Ahora s'ha integrat un apartat amb relació als principals reptes audiovisuals: revisió dels productes cinematogràfics, els seus models de representació i les seves estructures per orientar les tendències futures.<sup>33</sup>

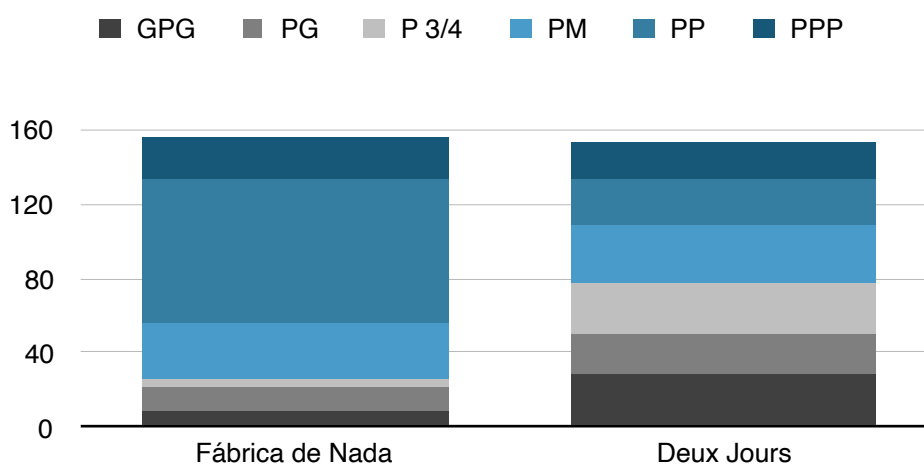
---

<sup>33</sup> Les declaracions han sigut reproduïdes íntegrament de les entrevistes que hem realitzat amb diferents experts, acadèmics i directors de la ciència cinematogràfica. Entre ells, Josep Maria Català Domènech, Roger Canals Vilageliu, Marta Nieto Postigo, Pere Joan Ventura i Josexo Cerdán Los Arcos.

#### 4.1. Investigació quantitativa

A Fábrica de Nada (FN)		Deux jours, une nuit (2J)		
<b>a</b>	9 seqüències (48 escenes)	<b>ESTRUC.</b>	8 seqüències (35 escenes)	<b>a</b>
<b>a.1</b>	T1 (P1) + T9 (P1)		T12 (P1) + T20 (P1/P6)	<b>a.2</b>
<b>1.1</b>	T2 (P7-18) + T3 (P1-31) + T5 (P4-54) + T6 (P2-22) + T9 (P2-23)	<b>SINTAGMÀTICA</b>	T12 (P5-6) + T14 (P1-3) + T15 (P1-2) + T16 (P2) + T17 (P1-3) + T18 (P1-2) + T19 (P1-2) + T20 (1-2)	<b>2.1</b>
<b>1.2</b>	T2 (P19) + T3 (P2-14) + T5 (P3) + T13 (P1-6)		T11 (P1) + T13 (P1) + T16 (P3) + T20 (P3-4)	<b>2.2</b>
<b>1.3</b>	T3 (P10-15)	<b>SÍMBOLS</b>	T11 (P1) + T13 (1) + T20 (1)	<b>2.3</b>
<b>1.4</b>	T1 (P1-8) + T5 (P1-20) + T8 (P12-22)		T14 (P3) + T15 (P2) + T17 (P3) + T19 (P2)	<b>2.4</b>
<b>1.5</b>	T1 (P1) + T4 + T9 (P1)			

**Taula 5.** Mostratge. T= Taules d'anàlisi (ANNEXOS)/ Parèntesis = Corpus de les unitats d'anàlisi/ A = Estructures/ B (1.1,2 - 2.1,2) = Sintagmàtica/ C= Símbols. Font: elaboració pròpia.



**Taula 6.** Estadístiques de l'escala recurrent dins de cada sintagmàtica de la mostra. GPG= Gran Pla General/ PG= Pla General/ 3/4= Pla Americà/ PM= Pla Mig/ PP= Primer Pla/ PPP= Primeríssim Primer Pla.<sup>34</sup> Font: elaboració pròpia.

<sup>34</sup> Per observar millor la distinció entre l'ús de les escales en mostratge, s'han sumat equitativament la diferència d'unitats entre un discurs i l'altre. La diferència d'unitats és conseqüència del muntatge sintètic - unitats de llarga durada - i l'analític.

## 4.2. Investigació qualitativa

### a. Estructures narratives:

Els dos discursos cinematogràfics estudiats presenten unes estructures narratives reeixides per marc spatiotemporal de lògica causal<sup>35</sup>. El seu estudi hi ha determinat les 9 parts o seqüències diferenciades de *A fàbrica de Nada* i les 8 de *Deux jours, une nuit*, com a elements de cohesió d'una narrativa que des de la introducció fins al desenllaç es desenvolupa mitjançant la lògica clàssica de l'evolució dels seus esdeveniments. En el cas de *Deux jourse, une nuit* (Dos dies, una nit), el seu títol remarca exhaustivament l'evolució que hem determinat. Per altra banda, *A fàbrica de nada*, malgrat no remarcar-ho explícitament en la seva presentació, la consolidació de les seves escenes consagra un respecte absolut pel marc temporal clàssic.

Adicionalment a l'anterior, s'ha de remarcar que les dues mostres de l'anàlisi presenten d'un element comú per remarcar la linealitat de la narració. Per una banda, *Deux Jours (a.2)* ho fa mitjançant la rèplica de la mateixa unitat significant i del mateix espai global de la composició, és a dir, utilitza el mateix enquadrament en la introducció i el desenllaç de la pel·lícula. Un factor que més enllà de les diferents seqüències que la componen, corrobora l'evolució del marc temporal propi. Alhora s'ha de destacar que dins de l'última seqüència de la pel·lícula, la rèplica de la unitat significant de la qual parlàvem abans, s'utilitza una vegada més en l'últim pla de la pel·lícula, però revelant l'exterior del quadre anterior, és a dir, hi ha un procés d'inversió de 180 graus - ho remarca les línies visuals que crea el profílmic material (la carretera) - per tal de desenvolupar l'últim enquadrament de la pel·lícula, el qual s'estabilitza mentre el personatge va agafant distància, progressivament, respecte a

---

<sup>35</sup> Segons les bases que va promulgar Syd Field a *El libro del guió* la pel·lícula distribueix el temps en 1/4 d'introducció, 2/4 de nus i 1/4 de desenllaç. Les dues pel·lícules de l'anàlisi respecten aquest paradigma malgrat la diferència de durada entre una i altre. Vegis per aquest i altres conceptes: Gómez-Tarín, F.G. i Marzal, J. (Coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.

l'objectiu, abans que entrin els crèdits<sup>36</sup>. Un fet que en altres episodis històrics s'ha identificat com una de les marques per la consolidació dels finals oberts.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT		SIGNIFICANT	
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1	GPG, Recte, Tall	Panoràmica	La càmera se situa en el vèrtex de la corba, la qual ressegueix la panoràmica a mesura que el cotxe avança. Quan el cotxe està a punt d'aturar-se, la companya de la protagonista (Juliette) apareix pel cantó dret de l'acció.
2	GPG, Recte, Tall	Panoràmica	La càmera se situa en el vèrtex de la corba, la qual ressegueix la panoràmica a mesura que el cotxe realitza la panoràmica. El cotxe s'atura i la càmera resta estàtica durant uns segons. Finalment, s'obre la porta.
3	PM, Recte, Tall	Tràveling + Panoràmica	La càmera se situa davant de la protagonista (Sandra) i ressegueix el tràveling endarrer mentre la protagonista avança endavant. Quan ella s'atura, la càmera també. Finalment, en el segon moviment de la protagonista, la càmera desplaça la rotació cap al lateral dret de la protagonista fins a tenir-la completament de perfil. Últim moviment: la càmera s'estabilitza, fa una semipanoràmica per enquadrar la protagonista en el pla general i, amb inestabilitat, emmarca el pla mentre la protagonista avança endavant - ara la veiem d'esquenes -. Quan ja està a uns 20 centímetres de la càmera, entra el negre i els crèdits.

**Taula 7.** Denotació Deux jours, une nuit: (1) Seqüència 1: escena 3. (2) Seqüència 8: escenes 1. (3) Seqüència 8: escenes 5.

<sup>36</sup> Denotació de la Taula 20 dels annexos: vegeu pàgina 314.



Per altra banda, *A fàbrica de nada* també es repeteix la rèplica de la unitat mínima dins de les seqüències que corresponen respectivament a la introducció i el desenllaç (a.1), però amb una addició simbòlica destacable. Alhora que repeteix el mateix significat cinematogràfic (enquadrament) per tal d'enregistrar els elements materials que denoten la composició, aquests reafirmen alhora el marc temporal propi del film, ja que el significat de les imatges s'ha transformat. Per analogia, el camp cinematogràfic passa de mostrar la imatge de la fàbrica i la ciutat moderna, en contradicció a la fàbrica tèxtil que s'observa en perspectiva, a l'ensorrament de l'estructura productiva moderna més propera a la visió de l'espectador. Un missatge que concorda amb "la destrucció creativa", i de la qual en tornarem a parlar més endavant.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1	GPG, Recta, Tall	Estàtic	La càmera en posició elevada, gran profunditat de camp, manté l'acció uns 10'.  Unes excavadores desmunten una estructura metàl·lica. Més enllà hi ha una via ferroviària per on passa un tren que divideix la zona industrial amb la de la ciutat. És de dia.
2	GPG, Recta, Tall	Estàtic	La càmera en posició elevada, gran profunditat de camp, manté l'acció uns 10'.  L'estructura - anterior - s'esfondra.

**Taula 8.** Denotació *A fàbrica de nada*: (1) Seqüència 1: escena 1. (2) Seqüència 9: escena3.

### 1.1. Sintagmàtica *A fàbrica de nada*

El sistema de la pel·lícula *A fàbrica de nada* es constitueix a través de l'ús del muntatge analític, és a dir, a través de la fragmentació de l'acció dramàtica entre

diferents plans. L'ús d'aquest recurs és imprescindible en la consolidació dels significants cinematogràfics que constitueix la seva sintagmàtica.

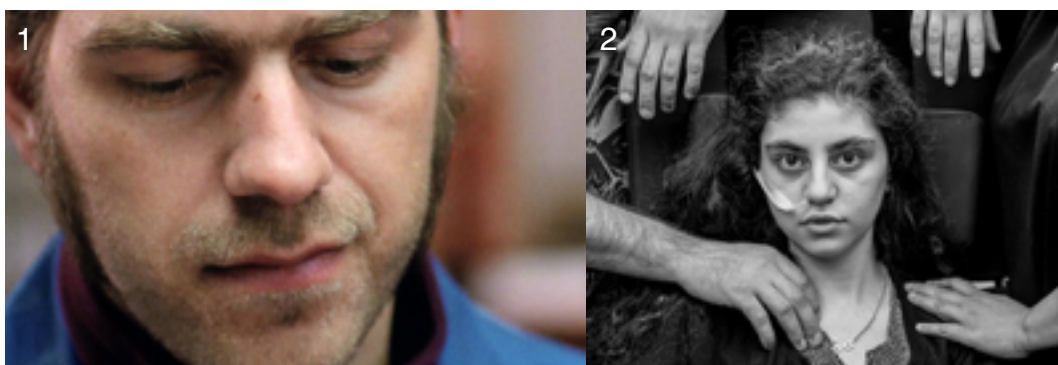
En primer terme, s'ha de destacar que el procés de muntatge analític en el mode de representació dels personatges hi destaca una relació constant entre l'interior i l'exterior del quadre de filmació. Totes les taules analitzades introdueixen la interacció constant entre el camp i el contracamp a l'hora d'establir el discurs cinematogràfic entre els personatges. Per tant, la consolidació de l'enunciat en termes d'ús del significat cinematogràfic és conseqüència del desplaçament constant del quadre entre els diferents elements de la posada en escena que corresponen a l'evolució del discurs entre els diferents elements - humans - de l'acció.

Fruit de la quantitat de personatges que constitueixen la posada en escena de totes les taules de la sintagmàtica, s'ha de destacar que la interacció entre el camp de la composició no sempre es desenvolupa mitjançant el desplaçament frontal entre el camp i el contracamp. En moltes taules, hi ha una distribució desorganitzada del discurs. Un element que comporta una major integració, alhora que treballa conjuntament amb altres recursos per tal de materialitzar-la. Especialment, la interacció que pressuposem, es desenvolupa a través de l'ús de la profunditat de camp mentre s'utilitzen parts dels elements humans, com poden ser les espatlles o les mans d'alguns dels personatges, a molta proximitat de l'objectiu, per tal de dibuixar l'enquadrament entre les diferents perspectives que apareixen en l'acció.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT			SIGNIFICANT
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1.1	PP Recte Tall	Estàtic	La càmera se situa fora del cercle que formen els treballadors, i aprofita les espatlles d'una part dels treballadors per enquadrar el pla. La profunditat de camp es concentra en el 2P, mentre observem difuminat les esquenes que formen el 1P.
1.2	PP Recte Tall	Estàtic	La càmera se situa en el lloc de l'orador. L'enquadrament i la profunditat són clares en el rostre del personatge que té frontalment, però alhora introdueix dins del quadre la mà que està més a prop de l'objectiu - difuminada -.
2.1	PPP Recte Tall	Estàtic	La càmera se situa a molta proximitat del primer pla del perfilmic, el qual difumina totalment els marges del pla. Concentra la perspectiva en el 2P, però el moviment del perfilmic - humà - fa que el clatell més pròxim a l'objectiu obstrueixi la visió del qual realitza la locució.
2.2	PPP Recte Tall	Estàtic	La càmera es dirigeix al lateral mentre enquadra el perfilmic, el qual reparteix fins a quatre distàncies diferents amb l'objectiu. La perspectiva es concentra en el segon i tercer rostre, mentre el primer i el quart resten difuminats.

**Taula 9.** Denotació *A fàbrica de nada*: (1) Seqüència 2: escena 3. (2) Seqüència 5: escena5.

Malgrat ser el caràcter hegemònic dins de la interacció hi ha un altre recurs recurrent que prefigura la mateixa lògica dels significants anteriors. En la interacció entre el camp i el contracamp hi ha un ús recurrent de l'escala de màxima aproximació en el quadre, és a dir, de l'ús del primer pla o del primeríssim primer pla, conjuntament amb la supressió de la perspectiva, fruit de la proximitat entre l'objectiu i l'element que agafa protagonisme (Imatge 8: element 1). No obstant això, la interacció no queda dissuadida fruit de la introducció d'altres elements en perspectiva, clarament difuminats, en comunicació amb el rostre del primer pla.



**Imatge 8.** Esquerra (1), escala màxima d'aproximació en la unitat mínima, supressió de la perspectiva i dislocació sonora; la sintagmàtica de *A fàbrica de nada*. Font: Cameo (productora). Dreta (2), *Awakening* (World Press Photo). Font: Tomek Kaczor per Duży Format (magazín). En conjunt, la comunicació entre els elements de la composició.

Per tal de trobar una major claredat en el que s'ha exposat respecte a l'escala de composició de màxima proximitat, hem volgut introduir una analogia perceptiva a través d'una imatge externa a la pel·lícula (Imatge 8: element 2). En ella, podem observar la interacció entre els elements de l'interior i l'exterior del quadre a través d'una voluntat predeterminada en la composició.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1	PPP, Recta, Tall	Estàtic	<p>La càmera es posiciona davant del personatge. Malgrat concentrar l'acció en el 1P, es distingeixen els companys en 2P.</p> <p>Denotació: Un treballador (Erminio) s'asseu enfadat. Es dirigeix als seus companys. Finalment, explota, abaixa el cap i plora. S'estreny el cos en senyal de malestar físic. Una mà apareix per darrere. Després dos més li acaricien el cap i l'espatlla.</p>

**Taula 10.** Denotació *A fàbrica de nada*: (1) Seqüència 4: escena 2.

Per últim, i a tall de ratificació, des de l'inici hem parlat dels diferents significants de la sintagmàtica de la pel·lícula respecte al concepte de les imatges. No obstant això, no podríem deixar de banda que el fenomen de la interacció en els desplaçaments

del quadre i les escales de màxima proximitat per augmentar el fenomen emotiu de l'escena, s'efectua, conjuntament, amb una dislocació hegemònica de la banda de so. Encara que hi ha un respecte absolut pel so diegètic de l'acció, alhora i una absència de les fonts d'emissió dins del quadre. Aquest factor reafirma la viabilitat del desenvolupament analític de l'acció, i possibilita l'estabilització de llarga durada de l'escala de màxima proximitat mentre el discurs sonor segueix el seu curs.

## 1.2. Excepcions sintagmàtiques

La descripció hegemònica de la sintagmàtica anterior necessita alguns matisos que ha denotat la descripció de les diferents seqüències de la pel·lícula. El quadre predominant i la seva relació amb la *mise en scène* (posada en escena) ha demostrat dues variants més.

En primer terme, l'ús de l'allunyament en l'escala del quadre, el qual ofereix una distància inusual amb els elements de la composició. En aquest cas, l'objectiu se situa a molta distància mentre manté una estabilització del pla de llarga durada mentre es desenvolupa l'acció. Alhora ofereix una profunditat de camp molt elevada (Imatge 9: element 1). En aquest aspecte, hi destaquen els plans de presentació com el pla general o el gran pla general, on s'aconsegueix una distància que només es pot incrementar, implícitament, en aquelles unitats on apareixen elements materials. En aquestes unitats, la composició situa l'objectiu d'enregistrament, i per tant la visió de l'espectador, a una distància inusual del desenvolupament de l'acció per part dels personatges.



**Imatge 9.** Esquerra (1), una excepció en el perfilmic de la pel·lícula *A Fàbrica de Nada* fruit de la distància i l'estabilització. Dreta (2), l'únic dels tràvelings de llarga durada en el desenvolupament de l'acció amb els personatges. Font: Cameo (productora).

S'ha de remarcar que respecte a l'asseveració anterior, hi ha una diferència substancial entre l'ús d'aquest recurs amb la presència en altres escenes del "master shoot" (pla de situació), és a dir, el qual situa a l'espectador i organitza els diferents elements de l'acció a l'inici de l'escena<sup>37</sup>. Aquest element emmarca una distància en el perfilmic a través de l'ús de l'enquadrament general de l'espai, i per tant, una denotació que no poses en contradicció la sintagmàtica hegemònica els podria interrelacionar. No obstant això, el nostre objectiu es diferenciar-los per remarcar el caràcter distintiu entre un recurs i un altre.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT		SIGNIFICAT	
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1	PG Recte Tall	Estàtic	La càmera fa l'enquadrament amb els objectes característics de la matèria (components d'una fàbrica moderna). Ofereix una distància inèdita (major perspectiva de camp) amb els personatges, els quals se situen a uns 10 metres. La distància es remarca per la introducció d'una estanteria que divideix l'acció. Pla de llarga durada (més de 10 segons).  Denotació: Tres treballadors fan inventari de les coses que falten.

**Taula 11.** Denotació A fàbrica de nada: (1) Seqüència 2: escena 3.

### 1. 3. Les barreres in (tangibles)

La sintagmàtica de *A fàbrica de nada* respecte als elements significants del discurs cinematogràfic s'han centrat en la consolidació d'un enunciat d'integració i interacció entre els recursos fílmics utilitzat i els elements que en ells s'hi mostra. En aquest

<sup>37</sup> Denotació de la Taula 2 i 3 dels annexos: vegis pàgines 113 i 131, respectivament.

apartar, volem reafirmar aquest fet a través de la connotació dels significants cinematogràfics utilitzats i els significats - simbòlics - que s'hi mostren. L'objectiu és corroborar les distàncies o proximitats entre els personatges. En aquesta escena<sup>38</sup> podem observar l'única vegada que el muntatge analític es desenvolupa a través de la successió d'unitats enregistrades, autònomament, des d'una posició fixa de la càmera, la qual està en el centre de la interacció. Aquest fet remarca la separació entre els grups, mentre que els diferents símbols que si exposen no fan més que reafirmar-ho.

En aquest cas són els codis lingüístics els quals reafirmen l'alteritat entre els personatges. L'exemple paradigmàtic de l'escena és la confrontació entre el registre empresarial eufemístic a l'hora de parlar d'acomiadaments, és a dir, "fer reubicacions o reajustaments", o "reformular per enfortir l'equip", el qual xoca amb el registre col·loquial dels protagonistes. Aquest mateix element també passa en l'última taula d'anàlisi<sup>39</sup>, en la qual s'exposa la confrontació entre el registre acadèmic i popular, o entre els dos protagonistes principals de la pel·lícula, respectivament, a l'hora d'entendre el sistema econòmic i les seves possibles alternatives (Imatge 9: element 2).

#### **1.4. El ritme mecànic versus l'humà**

En diversos apartats del marc teòric s'ha afirmat la importància que té el ritme cinematogràfic a l'hora de trametre un determinat missatge a l'espectador. En la sintagmàtica d'aquesta pel·lícula, la consolidació del ritme hi juga un paper molt important a l'hora d'intercanviar codis dels gèneres cinematogràfics respecte al ritme de la filmació. L'evolució del gènere i els seus mètodes de representació també consoliden el mateix marc temporal de la pel·lícula. En aquest cas, passant d'un quadre documental on es mostra els personatges sotmesos al ritme mecànic de la producció industrial, fins a una mirada totalment contemplativa de l'acció, a través

---

<sup>38</sup> *Idem*, vegis pàgina 138 (Taula 3, unitats 10-15).

<sup>39</sup> *Idem*, vegis pàgina 260 (Taula 10, unitat 2).

d'un quadre estabilitzat, de separació amb el profílmic, i de llarga durada, en el qual només si visibilitza el pas del temps cinematogràfic davant l'aturada del moviment (Imatge 10: element 1)<sup>40</sup>.



**Imatge 10.** La fusió dels gèneres *A Fábrica de Nada*. (1) De la mirada documental/observacional a la implicació creativa del musical (2). Font: Cameo (productora).

Finalment, i reafirmant l'evolució del marc temporal, la implicació explícita en el quadre a través d'una visió artística de la composició - aquí s'hi mostra l'únic pla nadir del film<sup>41</sup> - on s'hi fusionen codis del gènere musical. Els elements - humans - de la composició impliquen el ritme natural a través del ball i les gesticulacions teatrals, deixant enrere les imposicions que havien sofert en escenes prèvies (Imatge 10: element 2).

---

<sup>40</sup> *Idem*. Els codis cinematogràfics en translació. Des de la mirada contemplativa, l'exposició documental fins a la intervenció creativa. Vegis les taules 1, 7 i 8: pàgines 109, 230 i 235, respectivament.

<sup>41</sup> *Idem*, vegis Taula 8 (unitat 17): pàgina 244.



DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1	PD Picat Tall	Estàtic	La càmera endarrerida lleugerament des del lateral dret respecte el perfil·l·mic. Màxima aproximació i perspectiva respecte al PP.  Unes mans - humanes - col·loquen, rítmicament, unes peces metàl·liques dins del compartiment d'una màquina que els hi dóna forma. Després agafa el resultat i el llença en direcció a terra.
2	P 3/4 Recte Tall	Estàtic	La càmera es manté allunyada, a uns 5 metres del personatge. L'enquadrament centra la figura al centre durant uns 10 segons.  Un treballador (Herminio), resta amb el cap baix i els braços encreuats. No té la mirada centrada en res en concret. Està sol.
3	PG Nadir Tall	Estàtic	La càmera puja l'angulació 90°. Aprofita l'espai d'aire de les escales, per mostrar el moviment descendent dels personatges.  Mentre baixen per les escales, traient el cap per sobre de la barana d'aquesta, els treballadors canten i fan gesticulacions coordinades. El conjunt del grup es converteix en una figura sinuosa.

**Taula 12.** Denotació A fàbrica de nada: (1) Seqüència 1: escena 1. (2) Seqüència 4: escenes 1. (3) Seqüència 8: escena 1.

### 1.5. La destrucció creativa<sup>42</sup>

<sup>42</sup> La "destrucció creativa" emergeix del concepte Joseph Schumpeter pel qual l'economia global adopta models de treball flexible a través de la fusió o desintegració empresarial. Podreu fer un viatge per dues idees documentals de la destrucció creativa enfocada en les perspectives urbanístiques des del Raval de Barcelona fins a Pere Garau de Palma en dues dècades de diferència. Vegis, Guerin, J.L. (dir.) (2001). *En construcció*. Espanya: Ovideo TV; i Bover, C. (dir.) (2020). *Destrucció creativa d'una ciutat*. Espanya: Carles Bover. Per una visió més ampla, vegis també: Sennett, R. (2019). *Construir i habitar*. Ètica per a la ciutat. Barcelona: Arcàdia.

Com ja havíem avançat abans, un dels símbols que reafirma el marc temporal de la pel·lícula és la rèplica d'una de les unitats significants, en la qual l'enquadrament mostra, en un pla general de màxima profunditat, l'estructura d'una fàbrica moderna. Aquesta repetició comparteix un missatge simbòlic amb una de les taules d'anàlisi<sup>43</sup>.

En ella es construeix la superposició de plans en un *tràveling* que mostra diferents espais de fàbriques tancades o abandonades. S'ha de destacar que en la presència d'aquesta eina de gravació no s'hi mostra cap personatge. Alhora, i a diferència dels elements que constitueixen la sintagmàtica, s'hi utilitzen dos recursos inèdits. Per al·lusions, l'ús de la música conjuntament a la superposició d'una *veu over*<sup>44</sup> - fora de l'entorn diegètic - que llança a l'espectador un missatge polític que contextualitza subjectivament les imatges que s'hi mostren: "un espectre assola Europa. L'espectre de la seva fi. La crisi actual, permanent i omnilateral, ja no és la crisi clàssica, un moment decisiu. Al contrari, és un final sense fi. Una apocalipsi sostenible. Una suspensió indefinida. El retard de l'ensorrament col·lectiu. (...) Avui amb un tràgic excedent de mà d'obra a les fronteres, en una catàstrofe humanitària sense precedents. El motor fonamental del capitalisme, el treball humà (...) es fa insostenible i obsolet.

## 2.1. Sintagmàtica *Deux jours, une nuit*

El sistema de la pel·lícula *Deux jours, une nuit* es constitueix a través de l'ús del muntatge sintètic, intrínsec a l'exposició de l'acció a través del pla seqüència, és a dir, el pla de llarga duració en el qual el temps diegètic i el de la representació coincideixen. L'ús d'aquest recurs és imprescindible en la consolidació dels significants cinematogràfics

---

<sup>43</sup> Denotació de la Taula 4 dels annexos: pàgina 159.

<sup>44</sup> La *veu over* "és aquella que acompanya a les imatges, però que emergeix d'una font que no pertany a la diègesi". Per tant, "correspon al discurs, però no a la història". Vegis, Gómez-Tarín, F.G. i Marzal, J. (Coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales* (p.34). Madrid: Ediciones Cátedra.

que constitueix la seva sintagmàtica, ja que, com veurem, la seva enunciació i els seus components d'escena, i viceversa, es desenvolupen en l'interior del pla.

Aquest primer element de coincidència és constitutiu de l'ús repetitiu d'un determinat significat cinematogràfic a l'hora de desenvolupar la interacció entre els personatges. En un primer aspecte, s'ha de destacar l'ús de l'enquadrament frontal envers *la mise en scène*, la qual divideix la composició entre dues parts confrontades (Imatge 11: elements 1, 2 i 3).



**Imatge 11.** La *mise en scène* de *Deux Jours, une nuit*. Tres rèpliques del perfilmic; entre el significat cinematogràfic i el significat de la distribució dels personatges dins de les estructures materials del quadre. Font: Les Films du Fleuve (productora).

S'ha de destacar que l'enquadrament és consubstancial a la selecció particular dels elements materials que configuren la posada en escena. I en especial, en observar com la composició, en la majoria dels casos la profunditat, les dimensions dels elements materials que delimiten la composició, remarquen la distinció entre els extrems del quadre<sup>45</sup>.

En segon terme, en les diferents taules que constitueixen la sintagmàtica, podríem determinar la presència d'un espai o distància predeterminada del perfilmic del quadre. No obstant això, s'hi ha de matissar, malgrat el que mostra la font d'imatges, que l'ús d'una escala singular no és hegemònic en totes les seqüències, fruit del moviment que desenvolupa els mateixos personatges, davant, això sí, d'un quadre, recurrentment, estàtic, en les interaccions. No obstant això, l'anàlisi qualitativa,

---

<sup>45</sup> Denotació de les Taules 19 (unitat 2) i 20 (unitat 1): vegis les pàgines 309 i 314, respectivament.

encara que hi ha pressuposat una diversificació de l'escala major respecte a la mostra anterior, en el cas del pla seqüència es pot matissar un ús recurrent de l'escala a 3/4, la qual implicava un distanciament amb els elements del profílmic.

Respecte a l'anterior asseveració s'ha de remarcar que la inexistència del moviment en el desenvolupament dels plans seqüència que configuren la sintagmàtica, que aquí s'està determinat, s'acompanya de l'ús recurrent d'un element que remarca el caràcter del muntatge sintètic. En bona part de les seqüències presentades, i també en altres que hem situat dins de l'apartat d'excepcions, les seves unitats anteriors, és a dir, el pla anterior a l'entrada del pla seqüència, es desenvolupen a través d'un enquadrament que remarca especialment la distància amb el profílmic, i respecte escrupolosament el desenvolupament diegètic de l'acció anterior a l'entrada del recurs hegemònic<sup>46</sup>. Un fet que allarga especialment el temps del desenvolupament de l'acció fins a unitats que gairebé arriben als dos minuts de durada sense cap mena de desplaçament del quadre<sup>47</sup>.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT		SIGNIFICAT	
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1.1	GPG Recte Tall	Panoràmic a	La càmera es manté frontalment davant el profílmic, a molta distància, i ressegueix el seu moviment (Sandra) quan es desplaça.
1.2	P 3/4 Recte Tall	Pla seqüència	La càmera ressegueix el moviment del profílmic amb una separació agreujada per elements materials. Finalment, avança uns metres, i s'estabilitza en una posició central respecte a la interlocució entre les dues parts.

<sup>46</sup> *Idem*, vegis la Taula 19 (unitat 1): pàgina 308.

<sup>47</sup> *Idem*, vegis la Taula 13 (unitat 2): pàgina 282.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT		SIGNIFICAT	
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
2.1	GPG Recte Tall	Panoràmic a	La càmera es manté a uns 10 metres de l'acció, oferint una visió general de l'espai. La càmera ressegueix amb una panoràmica lenta el perfilmic, fruit de la distància que manté respecte a l'objectiu.
2.2	P 3/4 Recte Tall	Pla seqüè ncia	La càmera se situa en el centre de la interlocució - utilitza el vèrtex entre parets (materials) per reafirmar-ho -, i separa a les dues protagonistes.

**Taula 13.** Denotació Deux jours, une nuit: (1) Seqüència 2: escena 3. (2) Seqüència 5: escenes 1.

## 2.2. Excepcions sintagmàtiques

Respecte als elements que constitueixen la sintagmàtica de la pel·lícula, la qual es comporta com a subjecte recurrent en el desenvolupament de l'acció, volíem deixar constància d'altres elements que malgrat ser contraposats als significants anteriors, encara remarquen més el caràcter hegemònic de la sintagmàtica principal.

En un primer aspecte, s'ha de destacar el trencament de la divisió de l'enquadrament frontal que hem presentat en l'apartat anterior, fruit d'una inversió de l'escala, dels elements del perfilmic i dels elements sonors. En primer lloc, s'ha de destacar, l'ús d'una escala d'aproximació inèdita en l'enquadrament frontal. En aquestes dues unitats, l'escala d'aproximació es complementa en la supressió de les distàncies entre els mateixos elements - humans - del perfilmic (Imatge 12: element 1 i 2)<sup>48</sup>. Per exemple, a través de la unió dels rostres i les mans dels personatges, que abans

<sup>48</sup> *Idem*, vegis les Taules 13 (unitat 1) i 16 (unitat 3): pàgines 279-281 i 295, respectivament.

restaven contraposats en els extrems del quadre, com hem pogut veure en la sintagmàtica.



**Imatge 12.** L'escala d'aproximació es complementa amb la fusió del perfilmic, *Deux Jours, une nuit*. Font: Les Films du Fleuve (productora).

En tercer lloc, l'excepció determinada s'efectua, complementàriament, a través de l'ús de la dislocació sonora dels personatges que es mostren en la composició. Un recurs totalment inexistent en el corpus global de la sintagmàtica, el qual respecta escrupolosament la visibilitat consubstancial del personatge amb el seu so diegètic, és a dir, que la presència - *in* (dins) - de l'emissió del so en el quadre és hegemònica. En canvi, en aquestes escales d'aproximació, la dislocació fa que el quadre es centri en el rostre dels personatges i expressi uns codis emotius determinats.

DENOTACIÓ			
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT
Nº	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges
1	PM - PP Recte Tall	Pla seqüència	La càmera es concentra en els rostres dels personatges mitjançant estabilitzacions de llarga durada a cada un dels cantons de la interlocució, de forma individual. En els intersticis hi ha una dislocació sonora, ja que no es mostren les fonts d'emissió, sinó l'oposició. El pla concentra les dues parts - anteriorment separades pel moviment de la càmera - mitjançant una panoràmica descendent que acaba en un pla detall de les mans dels protagonistes, en contacte.

**Taula 14.** Denotació Deux jours, une nuit: (1) Seqüència 3: escena 3.

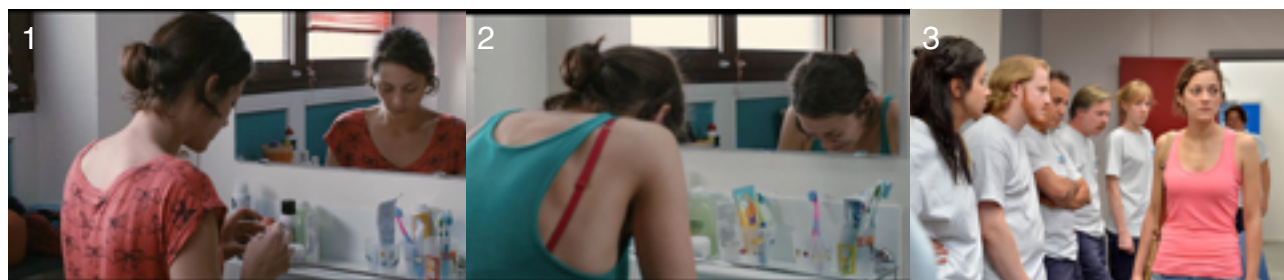
### 2.3. Els miralls aleatoris

En un dels passatges de l'apartat socioeconòmic implicàvem aquesta noció: "en las condiciones de la individualización, los seres humanos han de cargar con el desempleo masivo como un destino personal" (Beck, 1989)<sup>49</sup>. Ho reafirmem, ja que l'evolució del marc temporal de la pel·lícula presenta una translació de la simbologia entre la representació individual i col·lectiva de la desocupació. Mentre a l'inici del film observem a la protagonista sola davant del mirall com a icona de l'ensorrament (Imatge 13: element 1)<sup>50</sup>, en l'última seqüència, la sintagmàtica presenta una vegada més l'enquadrament habitual per mostrar la relació entre el col·lectiu. I consegüentment, la desolació individual dels codis que connota la protagonista davant del mirall, es transformen en un mirall abstracte en el profílmic que desenvolupa l'acció, i aquest interpreta el codi anterior de forma col·lectiva. En

<sup>49</sup> Vegis l'apartat socioeconòmic d'aquesta investigació: pàgina 27.

<sup>50</sup> Denotació en la Taula 16 (unitat 3) dels annexos: pàgina 295.

definitiva, la seqüència final ofereix als treballadors l'oportunitat d'equiparar-se davant de la seva homòloga, i, significativament, davant una tragèdia que els hi és aliena (Imatge 13: element 3)<sup>51</sup>.



**Imatge 13.** L'individualisme davant el pànic de la desocupació, *Deux jours, une nuit*. De la solitud i la societat farmacològica a la corrosió de l'empatia. Font: Les Films du Fleuve (productora).

## 2. 4. Les perifèries

Per últim, i en complementarietat als símbols anteriors, el discurs de *Deux Jours, Une nuit* representa en el progrés de les seves escenes diferents realitats socials que són molt presents en el context europeu. Com ja hem assenyalat, la sintagmàtica del discurs les presenta com a fenòmens aïllats, les quals són representades dins dels significants que confronten amb la necessitat de la protagonista. En aquest cas, observem fenòmens perifèrics com la immigració i el sexisme, els quals en el discurs han de lluitar alhora per determinar el seu grau de rellevància respecte a l'empobriment generalitzat de les classes populars. L'extracció d'alguns dels diàlegs de la sintagmàtica ens ofereixen la prova d'aquestes realitats incòmodes que cohabiten amb l'empobriment generalitzat de les classes treballadores. Un rebuig a la solidaritat entre homòlegs per les necessitats individuals dels personatges. Per posar-los en contradicció, el consum: “Jo no puc. He deixat el meu marit. El meu company i jo estem començant de nou. Mobles, televisió, roba de llit, rentadora, vaixel·la. Hem de comprar-ho tot”; El treball no reglat: “Treballo aquí els camps de setmana, la meua dona no t'ho ha dit perquè cobro en

---

<sup>51</sup> *Idem*, vegis Taula 20: pàgina 314.



negre (...) necessito la prima. És un any de gas i electricitat”; El sexisme: “Ho he parlat amb el meu marit, i tenim moltes despeses amb la casa”; són alguns dels extractes del diàleg.

### 3. Entrevistes

En aquest apartat utilitzarem els resultats de l’anàlisi anterior per posar en contradicció amb les consideracions que diferents experts, des d’acadèmics universitaris, professionals de la comunicació i la pedagogia comunitària, fins a directors artístics, han exposat sobre la ciència cinematogràfica en les entrevistes originals d’aquesta investigació. En les següents línies es posaran sobre la taula diferents qüestions que relacionarem amb les seves declaracions<sup>52</sup>.

En primer lloc, i amb relació al primer apartat de la investigació, els resultats han determinat l’ús comú, en les dues peces de l’anàlisi, de l’estructura narrativa clàssica. Una estratègia que pressuposa l’evolució lineal dels discursos que ha sigut recurrent des del naixement de la cultura humanista:

El triunfo del cine clásico de Hollywood se basa en su factura claramente aristotélica que facilita la identificación y la catarsis. Es obvio que la estructura clásica ha llegado hasta nuestros días, pero también es cierto que dentro de ella se producen variaciones que, en algunos aspectos, la contradicen (...). La globalización, que empezó hace más de un siglo, ha producido intercambios que inducen hibridaciones y también uniformización (Català Domènch, 2021).

La preeminència cultural de les narratives clàssica com a fenomen relacional entre el productor i l’espectador de la història ha sofert de variacions substancials que van

---

<sup>52</sup> Totes les entrevistes es poden trobar íntegrament en el seu apartat dels annexos: pàgina 83.

més enllà dels fenòmens específics, i que responen a una millor adaptació entre les narratives i la forma de pensar de les persones:

Las estrategias narrativas, aunque tengan como base las coordenadas mentales del espacio y el tiempo, son claramente culturales, puesto que son muy variadas y se han afinado mucho a la largo de la historia (...). Durante los últimos decenios se han implementado formas de exposición distintas, por ejemplo, a partir del hipertexto. Y, en cierta forma, se afirma que es de esta manera que funciona nuestra mente, a través de conexiones no lineales (Català Domènch, 2021).

Una evolució que malgrat no ser present en les estructures de la nostra anàlisi, suposa el primer element de contradicció a l'hora de pressuposar un discurs eficaç entre l'emissor i el receptor, i per tant en el seu compliment per arribar a ser un transmissor adequat. En aquest aspecte, aquestes noves estructures es defineixen per:

La fluidez, la interconectividad, etc., sustituyen un sistema normativo que induce a pensar a partir de unas estructuras determinadas, que coartan la imaginación y la creatividad (...). Se produce una formación ecológica que reúne cambios sociales, cambios de percepción, cambios tecnológicos y también cambios de subjetividad. Todo ello se retroalimenta y produce complejidades que solo pueden ser gestionadas desde formas de pensar distintas a las más clásicas (Català Domènch, 2021).

Per altra banda, la nostra anàlisi, i en particular, *Deux Jours, Une nuit*, construeix el pretext d'un discurs en el qual el respecte pel tractament de la realitat prefigura el seguiment de l'agenda realista que s'ha fomentat des del naixement de la teoria del cinema. No obstant això, l'autor posa en contradicció que aquest sigui l'única possibilitat de la narrativa.

Podemos entender el cine total como una articulación compleja de recursos o como una copia de la realidad a la que se puede acceder tan directamente como a ella. Esta fue siempre la agenda idealista de Bazin, que podría considerarse contraria a la estética como producto de la imaginación. Bazin quería, y creía, que el cine podía producir imágenes —por ejemplo, el plano secuencia— que permitieran el acceso directo del espectador a la realidad, ya que este podría experimentar ante la pantalla las mismas relaciones espaciotemporales que ante la realidad que la imagen mostraba (Català Domènec, 2021).

Per acabar, no obstant l'anterior, s'ha de destacar que el corpus de l'anàlisi respon a una dinàmica immanent al tractament cinematogràfic actual.

El cine predominante es el narrativo de carácter realista, tanto por los temas como por su estructura. Ello se puede explicar por dos razones convergentes: la influencia del cine de Hollywood y la probada eficacia comercial del realismo más estricto que este ha promocionado (Català Domènec, 2021).

El segon apartat que mereix una reconsideració és el de les sintagmàtiques de les dues pel·lícules analitzades. En aquest aspecte, la mostra prefigura una relació constant entre la col·lectivitat i la individualitat dels personatges. Un fenomen que ens interpel·la i ens fa agafar distància amb el qual estem observant. Per contrarestar-ho, necessitem una mirada etnogràfica per tal de crear uns discursos que englobin una sensibilitat plural o dispersa.

L'alteritat, és a dir, utilitzar el cinema per endinsar-se en altres formes de concebre i veure el món, és un dels trets definitoris del cinema etnogràfic (...), un acte d'experimentació i creativitat per poder fer un retrat precís d'altres formes de vida (Canals Vilageliu, 2021).

Un procés que en el segle XXI agafa més rellevància que mai, i que ens obliga a identificar prèviament les conseqüències d'uns determinats significants i significats cinematogràfics.

No filmes per representar o corroborar en imatges allò que ja creus saber, sinó perquè a través del procés cinematogràfic (o de realització fílmica), puguis adquirir algun coneixement que no tenies abans. Discutir els prejudicis, relativitzar aquelles coses que es donen per sabudes. Aquesta és una actitud epistemològica, fins i tot moral, ja que el compromís amb l'altre, no sorgeixen de la imposició dels teus prejudicis, sinó del dubte davant d'aquelles coses que la càmera et mostra i que ja creies saber (Canals Vilageliu, 2021).

Especialment, i amb això fem referència en l'apartat de les distàncies entre els personatges i el de les perifèries que s'hi mostren, a través d'una reformulació acadèmica del procés productiu dels discursos fílmics. Fer-ho a través d'una visió més respectuosa amb una realitat complexa com l'actual, seria un punt de partida de cara a aconseguir l'objectiu anterior.

La diversitat de continguts, la diversitat de línies narratives, i la diversitat de models de representació, no existeix, ja que qualsevol imaginari concret s'està reproduint (...). La lectura interseccional ens fa entendre que les perifèries existeixen i que sempre hi ha algú, alhora és molt important per tal de no generar universalitats en el discurs (...). Hom s'ha de situar en el lloc d'on provingui, des de la situació que ha estat el seu cos en cada any de socialització, i a partir del coneixement situat, emetre un judici polític. A Llatinoamericà hi ha moltíssimes pel·lícules de no-ficció en primera persona i això crec que és conseqüència de la feina que estan fent els feminismes (Nieto Postigo, 2021).

No obstant l'anterior, és pertinent posar en contradicció la consolidació dels discursos en primera persona si els comparem amb la nostra anàlisi. Discursos col·lectius que es difuminen en la individualitat dels recursos cinematogràfics com els

significants de la gravació, la relació entre el profílmic o els recursos sonors. Alhora quines són les conseqüències d'optar per un model o un altre?

Des del punt de vista creatiu crec que és positiu que s'hagin incorporat representacions des de l'interior de l'experiència de certs col·lectius que abans eren representats des de l'exterior i a través d'imatges globals allunyades de l'experiència directa, ja que ha creat singularitat. No obstant això, també hi ha un corrent contraposat que promulga des de l'experiència subjectiva una desconexió total amb el món. Som dins de la filosofia del youtuber que promociona un contingut des de la seva presumpte singularitat (Cerdán Los Arcos, 2021).

L'element cinematogràfic a la recerca de la realitat pot augura definitivament un missatge destinat a la col·lectivitat i per a la col·lectivitat. Alhora els models artístics, com s'havia assenyalat, els règims estètics no estarien del tot renyits amb aquesta recerca:

L'estímul de realitzar un cinema creatiu a partir de la realitat, intentant que hi hagués una integració dels personatges (...). El meu objectiu és ficcionalitzar la realitat a través d'un retrat que tingui un atractiu cinematogràfic. No vull fer un cinema voluntarista, sinó oferir d'altres elements amb una connotació poètica evident. La meva motivació és que la meva feina repercuteixi més enllà de la pel·lícula, a través d'un tractament que m'allunyi de la càrrega poc creativa del cinema militant (Ventura, 2021).

Respecte a les qüestions que s'han delimitat en relació directa o indirecta a l'anàlisi d'aquesta investigació, per últim posicionem els principals pressupostos que els diferents experts que han col·laborat han considerat oportú.

En primer lloc, respecte a la qüestió de la funció social del cinema, ens agradaria posar en contradicció les dues visions:

La producció audiovisual té la funció de produir plaer. Per alenar el canvi social hi ha altres eines més efectives. No obstant això, a diferència de la ficció, el documental manté una relació espacial amb el món històric, ja que

les eleccions d'uns determinats recursos o significants cinematogràfics tenen unes conseqüències ètiques determinades (Cerdán Los Arcos, 2021).

Per una banda, una mirada singular respecte a la producció, però amb uns estàndards crítics que fomentin l'educació audiovisual:

En el procés de creació no hauríem de deixar de banda les nostres pròpies experiències, i el que poden suposar a l'hora de crear expectatives i funció social. Les noves generacions estan immerses en una cultura audiovisual governada per les pantalles líquides, les quals introdueixen un contingut ràpid, aleatori i difús. Per tant, el més important es promouran una alfabetització audiovisual que és inexistent (Cerdán Los Arcos, 2021)..

Una educació que fomenti un consum responsable davant la multiplicació de suports audiovisual que per altra banda no fomenta una major diversitat en els discursos. L'objectiu primari és fomentar el coneixement per poder arribar a reclamar una diversitat real:

El que és més urgent és descolonitzar aquests imaginaris que en molts casos són agressius per a l'espectador (...). L'emancipació dels espectadors es troba en aquesta educació audiovisual. No es tracta de restringir l'accés a determinats continguts (...), ja que la relació amb la nostra cultura audiovisual ha de ser de plaer i de llibertat, i aquí només s'hi pot arribar amb persones que siguin autònomes davant d'aquests continguts (Nieto Postigo, 2021).

La mateixa autora, i respecte a la producció, no només s'inclina a predicar a una banda de la transmissió, també demana un compromís en el naixement o producció dels productes audiovisuals, amb l'objectiu d'arribar a l'emancipació:

Un compromís ètic generalitzat de les productores, i d'altres institucions de finançament a la creació audiovisual, que rendeixin comptes davant un codi deontològic". És a dir, "un marc de referència a la nostra vida visual (...) en el desenvolupament de les xarxes socials, en els consums de televisió, en les pantalles dels espais públics que dirigeixen la demanda del consumidor

privat. La ciutat hauria de ser l'ens educador que treballés com incorporar la *vídeopedagogia* en el món de les imatges (Nieto Postigo, 2021).

No obstant això, no era difícil imaginar que l'emancipació no sigui contradictòria amb la imposició. La contradicció era evident.

Se'm fa difícil pensar que es puguin instaurar regles universals davant la creació, ja que malgrat que les conseqüències ètiques tenen un abast global en la situació, cada autor té la seva implicació a l'hora de construir-la. Seria difícil codificar-la (Cerdán Los Arcos, 2021).

Per últim, dues conclusions necessàries davant el pacte amb l'espectador. El poder de les imatges és un factor que ha girat en totes les pàgines d'aquesta investigació, i com no podria ser d'una altra manera, la seva dissecció reclama del coneixement d'unes narratives que tinguin en compte una recepció col·lectiva.

La imatge ens permet distanciar-nos de l'experiència directa, i adquirir una actitud més reflexiva i potencialment més crítica envers el que observem (...). Permet pensar en una concepció menys individualitzada de l'experiència visual i cinematogràfica, tant des de la seva pròpia gènesi en com fem les pel·lícules i quin compromís creem amb els personatges que hi apareixen, fins a la discussió de què fer amb elles un cop ja estan fetes (...) no hem d'oblidar, que la imatge és imaginació i si la col·lectivitzem podrem crear patrons d'imaginació comuns (Canals Vilageliu, 2021).

No obstant això, la imposició mai serà una solució, i encara que la promoció de noves metodologies sigui un fenomen atractiu de cara a impulsar narratives més adequades davant una modernitat interseccional, no podem evitar, i així ho volíem reafirmar, que necessitem les ficcions cinematogràfiques per tal de desenvolupar els nostres objectius.

El ensayo fílmico y las nuevas formas del documental están más cerca de esa forma difusa y compleja de la realidad (...), entre la forma interfaz y el ensayo. Pero no todo el mundo se ajustará a estas modalidades. Por lo tanto, los films realistas seguirán existiendo. Y quizá es necesario que lo sigan

haciendo, ya que la sociedad necesita las ficciones para producir la socialización, así como la educación emocional de sus miembros, necesaria para un funcionamiento verdaderamente democrático (Català Domènech, 2021).

## 5. Conclusió

L'anàlisi que ha desenvolupat aquesta investigació ha pogut corroborar, mitjançant els seus discursos predominants, la font dels quals era prèvia al procés descriptiu de la denotació, que l'elecció del significant cinematogràfic és immanent a la producció del significat en la representació dels personatges. Consegüentment, s'ha pogut comprovar com l'organització d'un discurs de ficció, és a dir, els recursos cinematogràfics que s'implementen respecte a la posada en escena, comporten unes connotacions ètiques i socials indissolubles.

Respecte a la primera asseveració, volem deixar constància que la relació entre els diferents elements del profílmic - l'organització dels personatges dins de la composició - ha pogut determinar, en les dues pel·lícules analitzades, dos estils cinematogràfics que entren en contradicció. La nostra contribució vol assenyalar l'equidistància entre l'estil d'interacció de *A fábrica de nada* i l'estil de dispersió de *Deux Jours, une nuit*.

Aquestes dues equiparacions s'han d'entendre, redundantment, en la composició del discurs fílmic. Per una banda, *A fábrica de nada* com a traducció d'una fusió constant entre l'interior i l'exterior del quadre. Un element que no és consubstancial en l'ús del muntatge analític en la història del cinema, i que en aquest subjecte específic es complementa amb altres estratègies per reafirmar un alt grau d'interacció en les seves representacions. Com a especificitats, s'ha de remarcar, alhora, el respecte per la connectivitat entre el camp i el contracamp en el desenvolupament de l'acció. Especialment, si recordem la disseminació del profílmic en les seves unitats. També, i com a recurs hegemònic no menys imprescindible, la dislocació sonora de les fonts



d'emissió dins del quadre. Un recurs que fomenta la interacció absoluta, si tenim en compte la complementarietat entre els significants fílmics i la seva reacció dins de la mateixa posada en escena. Per tant, en la comunicació entre els mateixos personatges, que ulteriorment fomenten un procés de comunicació autònom que es desenvolupa dins del mateix discurs, i no, únicament, fora d'ell.

En contradicció, l'estil de dispersió de *Deux Jours, une nuit* a través d'una organització del discurs mitjançant l'enquadrament frontal, únic i estàtic. En primer lloc, únic com a referent d'un muntatge sintètic on predomina el respecte pel temps diegètic. I per tant, la nul·litat d'intervenció que fonamentes canvis en la relació entre els elements del profílmic. En segon lloc, estàtic per l'ús que fa dels elements materials per dividir o anul·lar el transvasament entre els mateixos personatges. Una divisió geomètrica - inviolable - del quadre, fins i tot pels elements - simbòlics - intangibles del discurs. En aquest aspecte, i en complementarietat en l'anàlisi del seu homòleg, s'hi ha de destacar el respecte escrupolós en la presència de les fonts d'emissió dins del quadre. Un element que consolida la confrontació, no només dins dels elements materials i la seva representació significant, sinó també dins dels universos simbòlics.

En conseqüència del que s'ha assenyalat fins ara, i com anunciàvem en el primer paràgraf, la presentació d'aquests dos estils cinematogràfics també són el resultat, com a elecció d'un discurs particular, d'unes connotacions socials determinades. Una afirmació que respon a l'ús dels significats fílmics de la representació, i que en un estudi suplementari s'hi han d'equiparar amb els símbols que en ells s'hi representen.

No obstant això, abans, i amb relació a les ambicions socials de la mostra, és necessari assenyalat un factor de coincidència entre totes dues. L'elecció d'unes narratives lineals que ofereixen a la pantalla un alt grau de versemblança, o una pretensió realista indiscutible. Un element que pressuposa la intenció de què l'espectador pugui desenvolupar una catarsi d'identificació, i que en conseqüència

l'efecte suposi un aprenentatge de socialització. Sens dubte, un factor transcendental si ho equiparem a la temàtica que gira al voltant de la mostra: les polítiques laborals i de vida.

Ara bé, el tractament que en ells s'hi fa, de la mateixa manera que en els recursos fílmics que s'hi utilitza, hi ha elements diferencials. En especial, si ens fixem en els codis que apareixen en el discurs per aconseguir la versemblança de la representació. Per una banda, els codis emotius, i per tant referents de la subjectivitat dels personatges, de *A fàbrica de nada*. Efecte de l'ús recurrent de les escales de màxima aproximació, i de la intervenció de la perspectiva per concentrar un element particular dins de la composició. En antonímia, *Deux jours, une nuit* i el pla seqüència de no-intervenció respecte al profílmic. Un referent de la neutralitat cinematogràfica per arribar a l'agenda idealista del cinema total. Mite històric obsolet per aconseguir l'objectivitat absoluta en les representacions de la sala fosca.

En conclusió, podem afirmar que la distinció que suposa la intervenció ha fonamentat l'elecció d'uns determinats recursos fílmics, els quals, a la vegada, són rellevant més enllà del mateix discurs de la pel·lícula. Un concepte que emmarca la intervenció social de la mostra respecte al problema sociolaboral actual, i que malgrat que hi identifiquem diferències, en els dos subjectes hi podem trobar una similitud rellevant respecte als codis que identifiquen el caràcter d'individualització de la societat.

L'anàlisi dels principals símbols de la pel·lícula reflecteix aquest esperitat de desintegració que remarcàvem, el que pateix un agreujant en les reivindicacions laborals. Hi podem destacar les similituds a l'hora d'implicar els codis que identifiquen els personatges amb les seves pròpies reivindicacions subjectives en detriment de les del grup. No obstant això, aquesta afirmació s'ha de matissar com a al·lusió directa de la intenció militant de cada pel·lícula.

Primerament, en la consideració de *A fábrica de nada* com a subjecte d'intervenció a favor d'objectius comunitaris, en especial a través d'una militància que s'allunya de l'academicisme rígid. Ho aconsegueix amb l'evolució de l'ús dels codis cinematogràfics, i la introducció de fonts externes a la diègesi per reivindicar un missatge polític a favor de la lluita col·lectiva. En especial, en aquells codis que transformen el ritme cinematogràfic per emancipar el treballador de les imposicions que rep el subjecte en l'ambient. Un concepte que s'emmarca en els processos de ficcionalització de la realitat a través de connotacions poètiques evidents, que com assenyalaven deixen enrere marcs preestablerts del cinema polític.

En segon lloc, una analogia a mig camí per la recurrència de *Deux jours, une nuit* per la neutralitat en la intervenció en el discurs, on destaquen els codis de confrontació entre les persones per reafirmar la xacra de la desagregació. Tot i que, en la seva evolució, també d'intervenció artística com a model, s'hi representa una posició a favor de la col·lectivitat. Ho destaca el símbol de l'assimilació entre homòlegs al final de la pel·lícula, i les excepcions de la sintagmàtica en pro d'una unió que es pressuposa imprescindible davant les desventures.

Per acabar, i en conjunció a tot el treball de recerca, ens agradaria oferir una perspectiva més amplia en referència als codis d'intervenció politicosocials de la nostra mostra amb relació a tot l'espectre del gènere cinematogràfic sociolaboral europeu. Un gènere sense reconeixement que mereixeria una anàlisi històrica en profunditat dels codis de representació de les principals pel·lícules que mostren la vida de les classes treballadores. Un objectiu que aquí no podem determinar complet, però que seria la forma de trobar fenòmens de conjunció en la matèria, i avaluar quins són els més efectius davant l'objectiu social del gènere laborista. Alhora, primer, s'hi hauria de determinar, i la història ens ha ofert una primera resposta, si realment hi ha un objectiu unànim, o tot respon al context social i cinematogràfic on ens situem.

Altrament, aquí hem pogut assenyalar alguns dels codis més epidèrmics que s'hi representen. Per antonomàsia, l'elecció del muntatge, sigui analític o sintètic, des de l'escola soviètica fins al neorealisme, amb l'objectiu d'implicar un ritme en la representació. Sense oblidar, les gestes de John Grierson per integrar entre els treballadors un esperit de solidaritat.

També, l'ús de les escales per oferir una relació de neutralitat o intervenció respecte al profilmic. Un fenomen que en episodis com el *Free* o el Neorealisme oferia una distància característica per determinar una atmosfera de versemblança documental. També, d'imptència davant les necessitats de canvis. Per últim, els fenòmens sonors com les veus externes a la diègesi en els films de Godard, o les dislocacions sonores com a factor d'intervenció per oferir una major transcendència dels codis emotius, i no tant en els mateixos discursos. Un element que observàvem en les representacions del maig de 1968, i, casualment, també, *A fàbrica de nada*. Una coincidència que s'esvaeix si tenim en compte que les veus externes que acompanyen la filmació són una reminiscència prou meridiana d'aquelles places parisenques. Per tant, un dels elements a tenir en compte seria la divergència entre un cinema laborista de no-intervenció, subjecte d'observació d'una realitat inalterable, el Neorealisme, el *Free* i *Deux Jours, une nuit*; i la intervenció del muntatge a favor de l'emancipació, Vertov, Godard i *A fàbrica de nada*.

Des d'aquí creiem que el més transcendental en l'estudi de gènere és seguir investigant sobre les qualitats d'aquests productes de ficció i el seu objectiu dins de la comunitat. Un concepte que necessita ser revisat des de noves perspectives per oferir representacions més integradores, i que responguin a les narratives i formats de la nova dècada. Un element inexistent a la nostra anàlisi i que ens ha relegat a l'anacronisme. Alhora ser realista respecte als discursos i missatges que volem transmetre en l'era de les pantalles líquides. Un context governat per imatges disseminades que necessita discursos que fomentin la col·lectivització de l'experiència audiovisual en totes les etapes de la vida. Un element que fomenti la connectivitat i l'entesa en els discursos d'aquest i altres mitjans.

## 6. Bibliografia

- Almendros, N. (1990). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Anderson, L. (dir.) (1957). *Every Day Except Christmas* [pel·lícula]. Regne Unit: Graphic Films.
- Autor, D.H. (2019). Work of the Past, Work of the Future. *AEA Papers and Proceedings*, 109. 1-32: <https://doi.org/10.1257/pandp.20191110>
- Bauman, S. (2003). *Modernidad líquida*. Mèxic D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, S. (2007). *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Beck, U. (1989). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Benach, N. i Albet, A. (Eds.). (2019). *David Harvey. La lógica geográfica del capitalismo*. Barcelona: Icaria.
- Benedikt, C., i Osborne, M.A. (2017). The future of employment: How susceptible are jobs to computerisation?. *Technological Forecasting and Social Change*, 114, 254-280. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2016.08.019>
- Bertalanffy, L. (1976). *Teoría general de los sistemas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Blair, P.Q., i Deming, D.J. (2020). Structural Increases in Demand for Skill after the Great Recession. *AEA Papers and Proceedings*, 110, 362-65: <https://doi.org/10.1257/pandp.20201064>
- Cowan, M (2007). The Heart Machine: "Rhythm" and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis. *Modernism-modernity*, 14(2), 225-248: <https://doi.org/10.1353/mod.2007.0030>
- Darrdene, L. i Darrdene, J.P. (dirs.) (2014) *Deux jours, une nuit* [pel·lícula]. Bèlgica: Les Films du Fleuve.
- De Sica, V. (dir.) (1948). *Ladri di Bicicletta* [pel·lícula]. Itàlia: PDS.
- Eisenstein, S. (dir.) (1925). *Bronenósets Potiomkin* [pel·lícula]. URSS: Mosfilm.
- Eisenstein, S. (dir.) (1928). *Oktyabr* [pel·lícula]. URSS: Sovkino.

- Elsaesser, T. (2004). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press. Recuperat de: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mzvn.19>
- Farocki, H (dir.) (1995). *Arbeiter Verlassen die Fabrik* [pel·lícula]. Alemanya: Harun Farocki Filmproduktion.
- Galak, E. (2020). Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento. *Espacio, Tiempo y Forma*, 8(1), 465-484: doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27354>
- Gimpel, H. (2015). Interview with Thomas W. Malone on "Collective Intelligence, Climate Change, and the Future of Work". *Business & Information Systems Engineering*, 57(4), 275-278. <http://dx.doi.org.are.uab.cat/10.1007/s12599-015-0382-4>
- Giovacchini, S, i Sklar, R (Eds.) (2011). *Global Neorealism : The Transnational History of a Film Style*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Godard, J.L. (dir.) (1969). *British sounds* [pel·lícula]. Regne Unit: Kestrel Productions.
- Goldmann, A. (1972). *Cine y sociedad moderna*. Madrid: Fundamentos.
- Gómez-Tarín, F.G. i Marzal, J. (Coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gómez, I. (2018). La revolución ausente. Fantasmas y ecos de Mayo del 68 en el cine documental de Jean-Juc Godard y el grupo Dziga Vertov. *Revistas Científicas de cine y fotografía*, 17, 209-226.
- Grierson, J. (dir.) (1929). *Drifters* [pel·lícula]. Regne Unit: Empire Marketing Board.
- Guardiola, J.A. (dir.) (2021). *Nuestros años veinte* [documental]. RTVE. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/en-portada/nuestros-anos-20/5835712/>
- Herdero, C i Monterde, C.F. (Eds.) (2001). *En torno al free cinema: La tradición realista en el cine británico*. València: Institut Valencià de Cinematografia.
- Jennings, H. (dir.) (1945). *A Diary for Tomothy* [pel·lícula]. Regne Unit: Crown Film Unit.

- Jordá, J. (1980). *Numax presenta...* [documental]. Espanya: Asamblea de Trabajadores de Numax.
- Lang, F. (dir.) (1927). *Metrópolis* [pel·lícula]. Alemanya: UFA.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2020). *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de seducción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MacBean, J. (1972). Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics. *Film Quarterly*, 26(1), 30-44. doi:10.2307/1211409
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Vol.1. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Vol.2. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the image: Social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ocaña, J. (2018,11 de maig). El apocalipsis sostenible. *El País*. Consultat el 4 de març de 2021: <https://bit.ly/3lj5wwU>
- Piault, M.H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pick, L. (dir.) (1921). *Scherben* [pel·lícula]. Alemanya: Rex-Film GmbH.
- Pinho, P (dir.) (2017). *A fábrica de nada* [pel·lícula]. Portugal: Terratrema Filmes.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Resnais, A. (dir.) (1959). *Hiroshima mon amour* [pel·lícula]. França: Argos Films.
- Reverte, J., De la Fuente, M. (Coord.) (2016). Brechas de realidad. Estrategias de intervención en el cine documental. *L'Atalante*, 22, 87-96. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=398&path%5B%5D=342>
- Riambau, E. (1998). *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós
- Ripalda, M. (2005). *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Rosellini, R. (dir.) (1945). *Roma, città aperta* [pel·lícula]. Itàlia: Minerva Film.

Ruiz, F.J. (2017). *El cine como modelos epistemológicos* [tesi doctoral, Universitat de València]. Repositori Institucional RODERIC: <http://hdl.handle.net/10550/62914>

Ruiz, G. (2018, 29 de gener). Dziga Vertov y su juguete. La Barra Espaciadora. Consultat el 14 de febrer de 2021: <https://bit.ly/3fMEwDM>

Sassen, S. (2014). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid: Katz Editores.

Sennett, R. (1998). *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.

Siclier, J. (1962). *La nueva ola*. Madrid: Rialp

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. Mèxic D.F: Fondo de Cultura Económica.

Stam, R. (2010). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Stam, R., Burgoyne, R. i Flitterman-Lewis, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós.

Thomson, K., Bordwell, D. (2003). *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Varda, A. (dir.) (1955). *La pointe courte* [pel·lícula]. França: Ciné Tamaris

Ventura, P.J. (dir.) (2003). *El efecto Iguazú* [documental]. Espanya: Divisa Home Video.

Ventura, P.J. (dir.) (2015). *No estamos solos* [documental]. Espanya: Pere Portabella

Vértov, D. (dir.) (1929). *Chelovek s kinoapparátom* [pel·lícula]. URSS: All-Ukrainian Photo Cinema.

Villegas, M. (1991). *Arte, cine y sociedad*. Madrid: Ediciones JC.

Vineberg, S. (2017). Jean Renoir's "Grand Illusion": The Beginning of Cinematic Realism. *The Threepenny Review*, 151, 22-23. <http://www.jstor.org/stable/26389407>

Visconti, L (dir.) (1948). *La Terra Trema* [pel·lícula]. Itàlia: Universalia.

Wenders, W (dir.) (1982). *Room 666* [pel·lícula]. França: Chris Sievernich Filmproduktion.



Zizek, S. (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.

Zubiaur, F.J. (1999). *Historia del cine y otros medios audiovisuales*. Ansoáin (Navarra): EUNSA.

## 7. Annexos

### 7.1. Índex analític

#### 7.1.1. Índex d'imatges

Imatge 1. El modernisme de postguerra. Quadre iconogràfic de l'evolució del llenguatge cinematogràfic de la postguerra: des del predomini a la contemplació i la descripció de la realitat social, Terra Trema (Visconti, 1948) - esquerra superior -; a les necessitats creatives que ofereixen noves perspectives i ambigüïtats, Hiroshima Mon Amour (Resnais, 1959) - esquerra inferior -. Font: Thomson, K., Bordwell, D. (2003). <i>Film History. An Introduction</i> . New York: McGraw-Hill. ....	12
Imatge 2. Els primers fotogrames de la història del cinema: La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière, a Lió (Auguste i Louis Lumière, 1895). Font: El País. ....	13
Imatge 3. Fotograma de Metròpolis (Fritz Lang, 1926). Una metàfora de la imposició rítmica de les màquines en la vida de les persones. ....	15
Imatge 4. Tres fotogrames de <i>Chelovek s kino-apparatom</i> (Dziga Vertov, 1929). Font: La barra espaciadora (revista digital de periodisme narratiu). ....	16
Imatge 5. A l'esquerra (1), fotograma de <i>Ladri di Biciclette</i> (Vittorio De Sica, 1948). A la dreta (2), fotograma de <i>Terra Trema</i> (Luchino Visconti, 1948). De la neutralitat a la implicació en el muntatge, un element entre la militància i el desconcert. ....	19
Imatge 6. Esquerra (1), fotograma de <i>Drifters</i> (John Grierson, 1929) on el muntatge analític dibuixa la sincronia de l'engranatge social. Dreta (2), fotograma de <i>Every Day Except Christmas</i> (Lindsay Anderson, 1957) on la postguerra ha fomentat l'alienació. ....	24

Imatge 7. Esquerra (1), fotograma de British Sounds (Jean Luc Godard, 1969) on la cadena de muntatge es fusiona amb l'estabilització del tràveling en una sola seqüència. Dreta (2), fotograma de Numax Presenta... (Joaquim Jordà, 1980) on es manifesta la col·lectivització de l'experiència audiovisual. ....	27
Imatge 8. Esquerra (1), escala màxima d'aproximació en la unitat mínima, supressió de la perspectiva i dislocació sonora; la sintagmàtica de A fábrica de nada. Font: Cameo (productora). Dreta (2), Awakening (World Press Photo). Font: Tomek Kaczor per Duży Format (magazín). En conjunt, la comunicació entre els elements de la composició. ....	47
Imatge 9. Esquerra (1), una excepció en el profílmic de la pel·lícula A Fábrica de Nada fruit de la distància i l'estabilització. Dreta (2), l'únic dels tràvelings de llarga durada en el desenvolupament de l'acció amb els personatges. Font: Cameo (productora). ....	49
Imatge 10. La fusió dels gèneres A Fábrica de Nada. (1) De la mirada documental/observacional a la implicació creativa del musical (2). Font: Cameo (productora). 51	
Imatge 11. La mise en scène de Deux Jours, une nuit. Tres rèpliques del profílmic; entre el significant cinematogràfic i el significat de la distribució dels personatges dins de les estructures materials del quadre. Font: Les Films du Fleuve (productora). 54	
Imatge 12. L'escala d'aproximació es complementa amb la fusió del profílmic, Deux Jours, une nuit. Font: Les Films du Fleuve (productora).....	57
Imatge 13. L'individualisme davant el pànic de la desocupació, Deux jours, une nuit. De la solitud i la societat farmacològica a la corrosió de l'empatia. Font: Les Films du Fleuve (productora). ....	59
Imatge 14. Josep María Català Domènech durant la classe magistral "Flujos de lo visible". Font: UAB. ....	83
Imatge 15. Marta Nieto durant la sessió de presentació de Manifiestos Fílmicos Feministas IV a Tabakalera (Cente Internacional de Cultura Contemporània) de Donostia el 2019. ....	89

Imatge 16. Drac Màgic és una cooperativa d'iniciativa social fundada el 1971 dedicada a l'estudi i la divulgació de la cultura audiovisual. Font: Departament d'Ensenyament. ....	94
Imatge 17. Roger Canals Vilageliu. Font: UB Departament d'antropologia social. <a href="https://www.ub.edu/portal/web/dp-antropologia/roger-canals-vilageliu">https://www.ub.edu/portal/web/dp-antropologia/roger-canals-vilageliu</a> .....	95
Imatge 18. Pere Joan Ventura en la entrevista de Caràcters Castellarencs. Font: Ajuntament de Castellar del Vallès. ....	101
Imatge 19. Josetxo Cerdán en una foto d'arxiu durant la inauguració del Festival Punto de Vista de Iruñea. Font: Diario Gara (Navarra). ....	105

#### 7.1.2. Índex de taules

Taula 1. Quadre de denotació. Eina metodològica descriptiva de les principals formes i matèries d'expressió del llenguatge cinematogràfic. Font: Metz, C. (1973). Lenguaje y cine. Barcelona: Planeta. ....	31
Taula 2. Quadre de connotació. Eina metodològica d'interpretació dels diferents significants i significats de la denotació. Font: Metz, C. (2002). Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Barcelona: Paidós .....	32
Taula 3. Fitxa tècnica dels principals elements de la pel·lícula A fábrica de nada. Font: Filmaffinity. ....	34
Taula 4. Fitxa tècnica dels principals elements de la pel·lícula Deux jours, une nuit. Font: Filmaffinity .....	37
Taula 5. Mostratge. T= Taules d'anàlisi (ANNEXOS)/ Parèntesis = Corpus de les unitats d'anàlisi/ A = Estructures/ B (1.1,2 - 2.1,2) = Sintagmàtica/ C=	

Símbols. Font: elaboració pròpia. ....	41
Taula 6. Estadístiques de l'escala recurrent dins de cada sintagmàtica de la mostra. GPG= Gran Pla General/ PG= Pla General/ 3/4= Pla Americà/ PM= Pla Mig/ PP= Primer Pla/ PPP= Primeríssim Primer Pla. Font: elaboració pròpia. ....	41
Taula 7. Denotació Deux jours, une nuit: (1) Seqüència 1: escena 3. (2) Seqüència 8: escenes 1. (3) Seqüència 8: escenes 5. ....	43
Taula 8. Denotació A fábrica de nada: (1) Seqüència 1: escena 1. (2) Seqüència 9: escena3. ....	44
Taula 9. Denotació A fábrica de nada: (1) Seqüència 2: escena 3. (2) Seqüència 5: escena5. ....	46
Taula 10. Denotació A fábrica de nada: (1) Seqüència 4: escena 2. ....	47
Taula 11. Denotació A fábrica de nada: (1) Seqüència 2: escena 3. ....	49
Taula 12. Denotació A fábrica de nada: (1) Seqüència 1: escena 1. (2) Seqüència 4: escenes 1. (3) Seqüència 8: escena 1. ....	52
Taula 13. Denotació Deux jours, une nuit: (1) Seqüència 2: escena 3. (2) Seqüència 5: escenes 1. ....	56
Taula 14. Denotació Deux jours, une nuit: (1) Seqüència 3: escena 3. ....	58

### 7.1.3. Índex de taules de l'anàlisi

Taula 1. Denotació del Segment (1) A fàbrica de nada. Seqüència 1 (escena 1): 0.30 - 1.41 minuts.....	109
Taula 2. Denotació del Segment (2) A fàbrica de nada. Seqüències 2 (escena 2 i 3): 08:47 - 12:09 min.....	113
Taula 3. Denotació del Segment (3) A fàbrica de nada. Seqüència 2 (escena 4 i 5): 12:26 - 20:47 min .....	131
Taula 4. Denotació del Segment (4) A fàbrica de nada. Seqüència 2 (escena 6): 20:45 - 23.32 min .....	159
Taula 5. Denotació del Segment (5) A fàbrica de nada. Seqüència 4 (escena 1 2) 31.33 - 44.50 mi .....	167
Taula 6. Denotació del Segment (6) A fàbrica de nada. Seqüència 5 (escena 5): 1.06:35 - 1.13:20 min .....	209
Taula 7. Denotació del Segment (7) A fàbrica de nada. Seqüència 5 (escena 6): 1:13:31 - 1:17:57min .....	230
Taula 8. Denotació del Segment (8) A fàbrica de nada. Seqüència 8 (escenes 1, 2i 3): 02:22'36 - .....	235
Taula 9. Denotació del Segment (9) A fàbrica de nada. Seqüència 9 (escenes 1, 2): 2:33'55 - 2:43'14 min.....	250
Taula 10. Denotació del Segment (10) A fàbrica de nada. Seqüència 9 (escena 3): 2:43'15 - 2:52'53 min.....	259
Taula 11. Denotació del segment (1) Deux jours, une nuit. Seqüència 1 (escena 1 i 2): 03:38 - 06:22 min .....	268
Taula 12. Denotació segment (2) Deux jours, une nuit. Seqüència 1 (escena 3): 06:58 - 09:23 min .....	273
Taula 13. Denotació segment (3) Deux jours, une nuit. Seqüència 1 (escena 4): 11.00 - 18:05 min.....	279

Taula 14. Denotació segment (4) Deux jours, une nuit. Seqüència 2 (escena 3): 20:15 - 24:46 .....	279
Taula 15. Denotació segment (5) Deux jours, une nuit. Seqüència 2 (escena 4): 24:47 - .....	289
Taula 16. Denotació segment (6) Deux jours, une nuit. Seqüència 3 (escena 2 i 3): 30:53 - 36:07 .....	293
Taula 17. Denotació segment (7) Deux jours, une nuit. Seqüència 3 (escena 4): 39:29 - 42.53 .....	298
Taula 18. Denotació segment (8) Deux jours, une nuit. Seqüència 4 (escena 1): 42:54 - 45:20 min .....	304
Taula 19. Denotació segment (9) Deux jours, une nuit. Seqüència 5 (escena 1): 51:34 - 55:04 min .....	308
Taula 20. Denotació segment (10) Deux jours, une nuit. Seqüència 8 (escenas 1, 2, 3, 5): 1:24'25 - 1:32'05 .....	314

#### 7.1.4. Algunes anotacions sobre l'índex

[Imatge 1] **El modernisme de postguerra**: el quadre iconogràfic s'ha elaborat a partir del llibre *Film History* de Thomson i Bordwell (2003), i de forma especial el capítol (pp.357-358) que el mateix dedica a les representacions cinematogràfiques més importants del cinema europeu després de la Segona Guerra Mundial. De forma complementària, i buscant l'efecte creatiu, la informació escrita s'ha nodrit de dos fotogrames d'un cert paral·lelisme que representen la voluntat dels cineastes per acostar a la pantalla paisatges humans i reconeixibles. En el terme superior, mitjançant la pel·lícula de Visconti (1948), *Terra Trema*, la qual la introducció del treball també en recull un cita. I en l'inferior, i ja dins de l'evolució de les noves tendències europees, la parella que protagonitza *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959).

[Taula 1] **Quadre de denotació**: el grafisme s'ha elaborat a través de la conjunció dels dos treballs paradigmàtics que va desenvolupar Christian Metz, un dels màxims exponent de la semiòtica estructural europea. Des de *Lenguaje y Cine* (1973) fins als dos volums de *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* (2003).

[Taula 2] **Quadre de connotació**: el grafisme s'ha elaborat a través de la conjunció dels dos treballs paradigmàtics que va desenvolupar Christian Metz, un dels màxims exponent de la semiòtica estructural europea. Des de *Lenguaje y Cine* (1973) fins als dos volums de *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* (2003).

[Imatge 14] **Josep Maria Català Domènech** durant la classe magistral "Flujos de lo visible" realitzada com a degà de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona i director acadèmic del Màster en Documental Creatiu. En aquesta classe, el professor Català va tractar les noves formes d'expressió visual que engendra el documental en l'època de la postveritat. També s'analitzava la relació del model documental amb el fenomen fotogràfic, alhora de l'impacte que ha rebut aquest en el desenvolupament de les TIC. Trobareu la gravació de la classe en el següent enllaç (<https://uab-documentalcreativo.es/presentacion/equipo/josep-m-catala/>).

## 7.2. Entrevistes<sup>53</sup>

### 7.2.1. Entrevista a Josep Maria Català Domènech

## << El triomf del cinema clàssic de Hollywood es basa en la factura aristotèlica que facilita la identificació i la catarsi >>

**Imatge 14.** Josep Maria Català Domènech durant la classe magistral “Flujos de lo visible”. Font: UAB.

04/03/2021 // Català Domènech és doctor en Ciències de la Comunicació de la UAB. Màster en Film Theory de la San Francisco State University de Califòrnia. Premi de l'Associació Espanyola



d'Historiadors del Cinema (1996). Autor dels llibres *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001) i *La imagen interfaz* (2010).

### **La nostra estructura mental és producte de les estratègies narratives que ha desenvolupat la humanitat? O és a l'inrevés?**

Es una pregunta complicada, ya que no se puede dar una respuesta unitaria. Si como afirmaba Kant, nuestra relación con el mundo está mediatizada por los

---

<sup>53</sup> Nota de l'editor: totes les entrevistes que es poden llegir íntegrament a continuació han sigut realitzades, via - telemàtica - Zoom, Meets o Jitsi, fruit del context de la crisi sanitària, menys l'entrevista realitzada a Pere Joan Ventura en ser veïns de Castellar del Vallès. En totes les peces s'ha reproduït com marca el rigor del còdi deontològic de qualsevol periodista les declaracions explícites de l'entrevistat, amb el rigor i la veracitat que les determina. No obstant, en el cas excepcional de l'entrevista de Pere Joan Ventura hi hagut una major intervenció per adaptar-le a uns criteris narratius i de claredat adequats. En el cas de la primera entrevista a Domènech Català, el doctor va realitzar les respostes personalment.



apriorismos del espacio y el tiempo, debe haber algo en nuestra mente que patrocina esta perspectiva innata. Pero por otra parte, las estrategias narrativas, aunque tengan como base las coordenadas mentales del espacio y el tiempo, son claramente culturales, puesto que son muy variadas y se han afinado mucho a la largo de la historia. Ahora bien, ¿hasta qué punto el cambio es tan profundo si el cine de Hollywood clásico, por ejemplo, sigue practicando las reglas de la poética aristotélica de presentación, nudo y desenlace? El libro de David Bordwell *Narration in Fiction Film* (hay edición en castellano) te será muy útil en este sentido. Pero también es cierto que durante los últimos decenios se han implementado formas de exposición distintas, por ejemplo, a partir del hipertexto. Y, en cierta forma, se afirma que es de esta manera que funciona nuestra mente, a través de conexiones no lineales.

### **Aquest fenomen és propi d'occident? En altres cultures es manifesta diferent?**

De mi respuesta anterior, podrás deducir que hay mucho más de cultura que de naturaleza en las estrategias narrativas. Por lo tanto, hay formas distintas, según la cultura, de estructurar los relatos. Lo que sucede es que la globalización, que empezó hace más de un siglo, ha producido intercambios que inducen hibridaciones y también uniformización. De todas formas —te lo digo para que pienses en ello—, en todas las culturas, las narraciones tienden a empezar por el principio y acabar por el final... Es posible que se trate de una tradición basada en la mayor eficacia emocional de esta estructura. Quizá deberíamos distinguir entre una estructura tan básica como esta y las sofisticaciones narrativas que se pueden añadir a ella. Cada cultura, pero también cada narrador, tendrá las suyas.

### **Per què la narrativa clàssica ha arribat fins als nostres dies? Estàs d'acord amb**

#### **l'afirmació anterior?**

Por lo que decía antes acerca de la tradición y de la eficacia emocional. Cuando Brecht propuso su dramaturgia anti aristotélica, se encontró con que el público era

menos receptivo a ella que a la clásica, precisamente porque no se podía producir la típica inversión emocional con los personajes y las situaciones, y por lo tanto la satisfacción no era la misma. El triunfo del cine clásico de Hollywood se basa en su factura claramente aristotélica que facilita la identificación y la catarsis. Es obvio que la estructura clásica ha llegado hasta nuestros días, pero también es cierto que dentro de ella se producen variaciones que, en algunos aspectos, la contradicen. Es decir, no es necesario irse a las vanguardias cinematográfica o literarias para encontrar muestras, con quedarse dentro del pseudoclasicismo, basta. Pensemos en el cine comercial de la posmodernidad con sus complejas estructuras temporales u ontológicas (Matrix, por ejemplo).

**La desconstrucció - ex, Derrida - postestructuralista impliqui les primeres fractures en la relació entre estructures narratives i formació de sentit?**

Las primeras, no. Joyce, a principios del siglo pasado, ya había introducido alguna ruptura, basada en el punto de vista y el monólogo interior, por ejemplo. Y no nos olvidemos de Freud que, con su teoría del inconsciente, abre una avenida narrativa inusitada. El postestructuralismo lo que hace es descomponer la formación clásica del sentido, lo deconstruye o lo sitúa en espacios inéditos. Esto está muy claro, especialmente en Lacan, pero también en Foucault. Creo, sin embargo, que la verdadera revolución la efectúan Deleuze y Guattari. Especialmente Deleuze, cuando analiza la obra de narradores como Proust o Kafka lo hace desde una posición completamente descentrada con respecto a la perspectiva clásica, y no digamos cuando analiza la forma cinematográfica.

**Els nous sistemes informàtics produeixen un canvi de paradigma que descrius a La imagen interfaz. Són aquests nous sistemes, i el que impliqui en l'usuari, la manifestació d'una narrativa més fidel a la nostra forma de pensar?**

Absolutamente. En la forma interfaz se reúnen diversos vectores que tienen que ver con la representación visual, el pensamiento y la presencia del espectador o usuario. No estoy hablando tanto de narrativa como de pensamiento, de manejo de las ideas, y en este sentido, efectivamente nos acercamos más a la manera en que funciona nuestra mente o, para decirlo de forma más precisa, a la manera en que nuestra mente puede ser más productiva. La fluidez, la interconectividad, etc., sustituyen un sistema normativo que induce a pensar a partir de unas estructuras determinadas, que coartan la imaginación y la creatividad. En este sentido, estamos en otro paradigma que puede cambiarlo todo. Se produce una formación ecológica que reúne cambios sociales, cambios de percepción, cambios tecnológicos y también cambios de subjetividad. Todo ello se retroalimenta y produce complejidades que solo pueden ser gestionadas desde formas de pensar distintas a las más clásicas y que ya venían siendo incubadas desde hace algún tiempo. Por otro lado, si tenemos en cuenta la relación entre la forma interfaz y los videojuegos, podemos detectar posibles cambios en las narraciones.

**El cinema ha intentat crear narratives semblants al procés de cognició humana? (A.Bazin ho expressava amb el concepte de << cinema total >>).**

El cine, desde sus inicios, ha procurado adaptarse a la cognición humana tal como era entendida en ese momento: la sala de cine es equivalente a la caverna de Platón, y el aparato técnico cinematográfico se basa en nuestra capacidad perceptiva. Luego, la propia evolución tecnológica (video, digitalización) ha ido modificando esas premisas y, por lo tanto, también ha modificado nuestras ideas sobre la cognición. La idea del cine como arte total, que tiene sus raíces en el concepto de obra de arte total de Wagner, y desemboca en la realidad virtual contemporánea, parte de la premisa de que nuestra cognición es la suma de todos nuestros sentidos. Estaría de acuerdo con ello, si el fenómeno no se naturaliza, en el sentido de pretender, como era la intención de Bazin, de lograr una reproducción exacta de la realidad. Podemos entender el cine total como una articulación

compleja de recursos (al fin y al cabo, en el cine fueron a desembocar los otros medios, transformándose en él) o como una copia de la realidad a la que se puede acceder tan directamente como a ella. Esta fue siempre la agenda idealista de Bazin, que podría considerarse contraria a la estética como producto de la imaginación. Bazin quería, y creía, que el cine podía producir imágenes —por ejemplo, el plano secuencia— que permitieran el acceso directo del espectador a la realidad, ya que este podría experimentar ante la pantalla las mismas relaciones espaciotemporales que ante la realidad que la imagen mostraba. El cine total sería la forma absoluta de esta idea.

**No obstant això, la majoria de les pel·lícules realistes segueixen integrades en la**

**narrativa clàssica? Estàs d'acord amb l'afirmació anterior?**

Creo que ya te he respondido. Ciertamente, la mayoría de cine “comercial” no se arriesga a contravenir unas reglas que tienen un efectividad probada. No se atreven a experimentar. Ya he mencionado antes que la dramaturgia de Brecht probó que el público era renuente a pensar sobre lo que se le mostraba y prefería dejarse llevar por las emociones. De todas maneras, también he mencionada la presencia de un cine que, sin dejar de ser comercial, transgrede las convenciones. Pensemos en el cine de Christopher Nolan o de Philip Kauffman, por ejemplo. Pero no sé si cuando hablas de realismo te refieres a los temas o a las estructuras.

**Per què el cinema realista té tanta incidència en el cinema europeu? Estàs d'acord amb l'afirmació anterior?**

No sé si se puede decir que la incidencia del realismo es algo especialmente privativo del cine europeo. Es cierto que, como en prácticamente en todas partes, el cine predominante es el narrativo de carácter realista, tanto por los temas como por su estructura. Ello se puede explicar por dos razones convergentes: la influencia del cine de Hollywood y la probada eficacia comercial del realismo más estricto que este ha promocionado. De todas maneras, aparte del momento privilegiado del cine de la

modernidad —entre el final del neorrealismo y los años setenta—, creo que las estrategias narrativas y estructurales del cine comercial se han sofisticado mucho durante los últimos años, por la adaptación de obras literarias más ambiciosas y, sobre todo, por haberse hecho cargo de su complejidad, en lugar de transcribirlas superficialmente. Pero no perdamos de vista el cine de gente como Godard, Raul Ruiz o Agnès Vardá.

**En un món on la realitat és difusa i complexa té algun sentit seguir fent films realistes, més enllà del component estètic, per connectar amb l'espectador?**

El realismo, que tiene muchas vertientes, no está reñido con la complejidad. El componente estético o la conexión con el espectador son elementos, en cierta manera, fundamentales para cualquier producción, aunque evidentemente es necesario matizar el alcance de estos conceptos. Y, para poder responder de forma adecuada a la pregunta, debería saber cuál es la alternativa que se ofrece. No sé si estás pensando en un cine vanguardista o experimental, que yo diría que perdió su fuelle y su razón de ser ya hace tiempo, o en un vía como la de los ensayos de Godard. Yo creo que el ensayo fílmico y las nuevas formas del documental están más cerca de esa forma difusa y compleja de la realidad que mencionas. Hay muchas concomitancias, por ejemplo, entre la forma interfaz y el ensayo. Pero no todo el mundo se ajustará a estas modalidades. Por lo tanto, los films “realistas” seguirán existiendo. Y quizá es necesario que lo sigan haciendo, ya que la sociedad necesita las ficciones para producir la socialización, así como la educación emocional de sus miembros, necesaria para un funcionamiento verdaderamente democrático. Está fue, durante un tiempo, la función de la novela, así como ahora lo es, aún, del cine. Y, al fin y al cabo, como digo, también los temas complejos se pueden expresar a través de una narrativa realista.

---

## << La ciutat hauria de ser l'ens educador que treballes com incorporar la vídeopedagogia >>



**Imatge 15.** Marta Nieto durant la sessió de presentació de Manifiestos Fílmicos Feministas IV a Tabakalera (Centre Internacional de Cultura Contemporània) de Donostia el 2019.

27/04/21 // Marta Nieto Postigo és codirectora de continguts de Drac Màgic, docent en el Màster de Comunicació i Gènere (UAB) i en el seminari sobre la configuració del gènere en el documental contemporani (ESCAC) i membre del European Children Film Association.

Llicenciada en Humanitats per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) és especialista en educació cinematogràfica i cultura audiovisual amb perspectiva feminista. Alhora és codirectora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Autora de diferents investigacions acadèmiques sobre cinema i gènere ha impartit seminaris com *La discusión del género y el revelado de las identidades: manifiestos fílmicos feministas* (Institut d'Humanitats, CCCB, 2016), *Montaje y producción de sentido en los feminismos cinematográficos* (Pioneras del cine, Museu del cine de Girona, 2017), *El cine de Carla Subirana* y «*Performatividad de género y narrativa fílmica* (Universidad del País Vasco, 2017) o *Cuestión de género en el documental contemporáneo* (JAQUE, 2018-), *Rastros de uno contra discurso: el deseo en el cine dirigido por mujeres* (Aula XCÈNTRIC, 2019), *Nuestra unión es de amor y de lucha: manifiestos feministas y cine de mujeres* (Academia de La Central, 2019).

**Si entenem que les imatges del cinema són constructors de models de comportament, i juguen un paper important en la construcció de la subjectivitat i de la identitat de l'espectador/a que falta per considerar-les una bona eina didàctica?**

El cinema, però també la cultura audiovisual entesa com a marc d'acció, és indubtablement un espai educatiu i un agent socialitzador. Per això el nostre objectiu és proposar espais de formació en llenguatge audiovisual, no per imposar a les persones uns imaginaris, sinó per posar en volar la manera com es creen i la seva recepció. L'emancipació dels espectadors es troba en aquesta educació audiovisual. No es tracta de restringir l'accés a determinats continguts, encara que podríem crear menús d'edats més adequats, ja que la relació amb la nostra cultura audiovisual ha de ser de plaer i de llibertat, i aquí només s'hi pot arribar amb persones que siguin autònomes davant d'aquests continguts. Laura Mulvey parla de l'espectadora resistent com a dona que entén els jocs de plaer i la seva construcció que li proposen, per arribar a tenir plena consciència davant el pacte espectacular.

**Aleshores seguim necessitant aquestes institucions per arribar-hi?**

M'agradaria pensar que en el millor dels casos algun dia Drac Màgic deixi de ser útil, en conseqüència d'un compromís ètic generalitzat de les productores, i d'altres institucions de finançament a la creació audiovisual, que rendeixin comptes davant un codi deontològic. Alhora d'una major inversió pública en programes d'educació audiovisual.

**Roma Gubern expressava fa una dècada que el cinema dins del "postcinema" no havia deixat de ser la matriu del significat de l'expressió audiovisual. No obstant això, en aquesta nova era d'autoproducció audiovisual del subjecte convertit en productor/consumidor quins han de ser els plantejaments pedagògics per arribar a l'estadi anterior?**

El debat ha de superar la premissa de com pot entrar el cinema a les aules. En una societat visual necessitem que ens preguntem com introduir una visió pedagògica en la societat visual, i no a la inversa, per deixar d'implicar tanta responsabilitat sobre l'escola. La pregunta ha de ser més àmplia per tal de donar un marc de referència a la nostra vida visual, la qual no comença i acaba quan entrem i sortim d'escola, sinó que hi és en el desenvolupament de les xarxes socials, en els consums de televisió, en les pantalles dels espais públics que dirigeixen la demanda del consumidor privat. La ciutat hauria de ser l'ens educador que treballés com incorporar la *videopedagogia* en el món de les imatges.

**Aleshores, si ens fixem en els postulats que Gilles Lipovetsky ofería a "la pantalla global", a l'hora de parlar d'una dispersió de l'oferta audiovisual, això comporta una oportunitat o una amenaça per les revisions que proposa els estudis de gènere?**

Estem en un moment paradoxal, ja que tenim molt accés a plataformes molt diferents. No obstant això, la diversitat de continguts, la diversitat de línies narratives, i la diversitat de models de representació, no existeix, ja que qualsevol imaginari concret s'està reproduint en totes aquestes pantalles. Alhora que hi ha una sobreproducció audiovisual, també estem sent colonitzats en l'àmbit dels imaginaris. Per tant, el que és més urgent és descolonitzar aquests imaginaris que en molts casos són agressius per a l'espectador. Tampoc vull ser fatalista, ja que la superproducció s'estan adonant que el públic ja no permet certes coses, i necessita revisar els seus missatges racialitzats o en perspectiva de gènere. No hem de fer una lectura binària, encara que el pitjor que podria passar és que el monopoli d'empreses tecnològiques de la producció audiovisual homogeneïtzi l'imaginari col·lectiu dels espectadors.

**Foucault parlava de "formacions discursives" per cronificar l'evolució del moviment feminista i la seva influència en el corpus social. Actualment es**



**parla d'un relativisme fruit de la confrontació i divisió dels discursos dins del moviment. Creus que som en un nou moment de revisió?**

Podríem abordar la qüestió sobre quins són els criteris per tal de seleccionar la mostra de Films de Dones, o com abordar la programació d'un festival feminista, ja que en realitat són línies molt continuista amb els estudis de gènere dels anys setanta. No hi ha hagut una ruptura, sinó una evolució paral·lela als mateixos plantejaments feministes del carrer. La necessitat de revisar la genealogia creativa continua sent-hi. Isabel Segura denunciava que en la mesura que la consideraven una de les precursors dels discursos feministes, no li deixaven revisar la mateixa tradició creativa. És molt interessant com molt dones que han tingut la necessitat de posar-se darrere la càmera han volgut rebentar el MRI (Model de Representació Institucional), i inventar-se una altra cosa. Com deia l'Audre Lorde, la poeta bollera afroamericana, de vegades les eines de l'amo no ens serveixen per destruir la casa de l'amo, és a dir, pot ser que no ens serveixi explicar la nostra història amb el que s'ha fet o permès fins ara, i aquí també hi ha una genealogia que sempre estan repensant com explicar la seva història perquè dins de models d'enunciació feminista.

**Per altra banda, Judith Butler parlava de la necessitat de passar d'un discurs enfocat en el gènere a d'altres més interseccionals basats en el reconeixement de la vulnerabilitat asimètrica dins de la sociabilitat, i que promulgar-ho pot afavorir un clima d'entesa i reciprocitat.**

La mostra, i també els feminismes, encara que prefereixo parlar de la mostra, ja que no puc parlar en nom d'altri, considera que vol ser un espai feminista d'acollida de diferents visions de la lluita, a vegades confrontades, però on sobretot es formi un espai segur de debat, on també hi càpiga el dissentiment. És important crear un espai segur per poder arribar al consens, i això és formar part de la lluita, i és una característica de la vulnerabilitat. El que ens ha pogut enfadar d'alguns moviments d'esquerres és que han sigut massa aglutinadors i han creat falsos consensos.

Aquesta lectura interseccional ens fa entendre que les perifèries existeixen i sempre hi ha algú, i és molt important per tal de no generar universalitats en el discurs del teu discurs, una de les crítiques que s'ha llençat al patriarcat. L'Anna Sola i la Marta Selva deien que el patriarcat era la millor història que sabia explica't mai, alhora que se li permetia crear discursos pretesament universals en nom de l'androcentrisme. En un moment de debats calorosos sobre la interseccionalitat s'estan veient moltes produccions en el terreny de la no-ficció en primera persona. Aquesta revisió de la narrativa té molt a veure amb això. El que la Donna Haraway manifesta és reflexionar sobre el coneixement situat que puc produir jo. Hom s'ha de situar en el lloc d'on provingui, des de la situació que ha estat el cos en cada any de socialització, i a partir del coneixement situat, emetre un judici polític. A Llatinoamericà hi ha moltíssimes pel·lícules de no-ficció en primera persona i això crec que és conseqüència de la feina que estan fent els feminismes.

**En el meu estudi hi ha una concentració desmesurada de fonts documentals i filmogràfiques d'autors masculins. Això és conseqüència d'una visió prejudicial - personal - androcèntrica? De la universitat? Què en penses?**

La universitat és terriblement androcèntric, i els estudis de cinema i d'audiovisual encara ho són. Les bibliografies i les biblioteques també. Des de fa molts anys treballem per aixecar l'estora perquè hi pugui haver un debat sobre com hem de canviar els imaginaris dels alumnes - encara que no crec que hàgim de ser nosaltres els que ho hàgim de fer -. Com els hi hem d'oferir portes d'accés a imaginaris diversos als alumnes de comunicació si no tenen accés divers dins de les seves biblioteques? Han de ser les universitats les que remoguin les bases sobre les quals hi han construït historiografia, i no pot ser que només les feministes que estem en el moviment i que intentem oferir aquestes pel·lícules o lectures ho fem... serà contraproductiu, els nostres treballs, si no remodelem de dalt a baix les universitats i els seus plans d'estudi. Perquè s'estudia *el Nacimiento de una nación* (D.W. Griffith, 1915) i no *Suspens* (Lois Weber, 1913), si són simultànies com a obres cabdals de les bases del llenguatge audiovisual institucional com els anomena Noël Burch. S'ha

de tenir en compte que qualsevol treball crea punt de vista i del que tu publicuis es genera més coneixement. Seria fantàstic que tots els creadors i creadores tinguin un codi deontològic incorporat a l'hora de crear la seva pràctica audiovisual per tal d'acabar amb el capitalisme, amb l'antropocentrisme, amb el patriarcat, però les institucions han de fer la seva feina, i aquestes no són neutres.

**Drac Màgic:** *és una cooperativa d'iniciativa social fundada el 1971 dedicada a l'estudi i a la divulgació de la cultura audiovisual i la seva utilització en diverses activitats educatives, socials i culturals. La seva missió és generar pensament i acció al voltant de la imatge per tal de contribuir en la construcció d'una societat responsable, activa i creativa envers les imatges.* <https://www.dracmagic.cat>



**Imatge 16.** Drac Màgic és una cooperativa d'iniciativa social fundada el 1971 dedicada a l'estudi i la divulgació de la cultura audiovisual. Font: Departament d'Ensenyament.

---

### 7.2.3. Entrevista a Roger Canals Vilageliu

## << La imatge ens permet una actitud més crítica envers el que observem >>



**Imatge 17.** Roger Canals Vilageliu. Font: UB Departament d'antropologia social. <https://www.ub.edu/portal/web/dp-antropologia/roger-canals-vilageliu>

13/04/2021// Canals Vilageliu (Barcelona, 1980) és doctor en Antropologia Social i Cultural per l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París i la Universitat de Barcelona, i especialista en Antropologia Visual. En l'actualitat, combina la docència en el grau d'Antropologia de la Universitat de Barcelona, amb la seva tasca com a cineasta, en la qual destaca la realització de diversos documentals com *Rostres d'una divinitat veneçolana* (CNRS, 2007), *La Sang i la Gallina* (CNRS, 2008), *D'àligues, falcons i cavallets* (Jordi Orbitg Produccions, 2014) i *El caçador d'ombres* (University of Oxford, 2019). Respecte al primer dels documentals comentats, l'acadèmic també ha publicat un llibre anomenat *A Goddess in motion. Visual creativity in the cult of María Lionza* (Berghahn Books, 2017).

**Jean Rouché, uns dels teòrics més reconeguts del cinema etnogràfic, afirmava que la màxima d'aquesta expressió cinematogràfica és ser "una obertura a l'alteritat cultural". Aquest paradigma segueix vigent enguany?**

El cinema etnogràfic és un cinema de recerca, és a dir, aquell que implica una investigació a través del cinema, i que més enllà de filmar el que ja sabem, pretén descobrir nous elements. Si recuperem a Rouché, el cinema de recerca és una obertura permanent a l'imprevist, i alhora una eina de coneixement envers l'altre. Ara

bé, això no vol dir que hagi de ser un cinema científic en un sentit clàssic i positivista del terme, i que estigui en contradicció amb la creativitat i l'experimentació, sinó que és un acte d'experimentació i creativitat per poder fer un retrat precís d'altres formes de vida. En definitiva, el tema de l'alteritat, és a dir, utilitzar el cinema per endinsar-se en altres formes de concebre i veure el món, és un dels trets definitoris del cinema etnogràfic, però no hem d'oblidar que el fenomen envers el concepte d'alteritat ha canviat en els nostres dies.

**Aleshores què i qui és, ara, aquesta alteritat? (la pregunta sorgeix de forma espontània en el seu relat, i per tant, representa a l'entrevistat).**

El resultat de la inversió de l'antropologia visual com a mirada exòtica de l'altre. Un fenomen que fruit de la crítica colonial, el cinema que va promulgar des de finals del segle XIX i principis del XX, un cinema que s'entenia com a primitiu o salvatge, ha quedat obsolet. En l'actualitat, el cinema etnogràfic relativitza aquesta categoria de l'altre, ja que aquest pot ser el teu veí o trobar-se a dins teu descobrint coses d'un subjecte que ignoraves. Aquesta inversió ha provocat que un projecte dins d'una comunitat aparentment molt diferent pot esdevenir trets en comú amb la teva pròpia cultura. En definitiva, entendre el cinema com un mitjà per comunicar-se i establir un diàleg amb altres persones, a través d'endinsar-se en maneres diferents d'entendre el món i trobar punts en comú amb altres cultures.

**Aleshores el cinema etnològic també viu dins de l'univers del mateix autor.**

Totalment, una de les idees bàsiques del cinema etnogràfic és el compromís etnogràfic. Tu no filmes per representar o corroborar en imatges allò que ja creus saber, sinó perquè a través del procés cinematogràfic (o de realització fílmica), puguis adquirir algun coneixement que no tenies abans. Discutir els prejudicis, relativitzar aquelles coses que es donen per sabudes. Aquesta és una actitud epistemològica, fins i tot moral, ja que el compromís amb l'altre, no sorgeixen de la

imposició dels teus prejudicis, sinó del dubte davant d'aquelles coses que la càmera et mostra i que ja creies saber. I és aquí on radica l'essència d'un procés que es forja en la construcció d'una pel·lícula, fruit de l'apropament amb l'altre, la coneixença i l'aprenentatge mutu, per tal de demostrar un compromís ètic que ens diferencia d'altres posicionaments cinematogràfics. L'ús del tractament de romantització i d'embelliment de les comunitats, entre altres retocs, per part d'alguns projectes documentals o periodístics, demanen, des de l'antropologia, una reflexió prèvia per entendre quines són les conseqüències d'apostar per aquests tipus de recursos, a l'hora de representar una determinada cultura. La temptació per l'exotisme sempre hi és, però s'ha de tenir clar quin és l'objectiu compartit amb el qual estàs treballant.

**En aquest procés etnogràfic de la investigació, entén que hi ha diferències entre la captura i el tractament de l'objectivitat entre disciplines audiovisuals?**

La categoria d'objectivitat és una categoria molt discutida. No hi ha una objectivitat, una veritat independent de la mirada. Però això no vol dir que totes les recerques siguin iguals, ja que part del compromís de l'antropòleg és el rigor de la investigació, i crec que aquí hi ha línies convergents amb un bon periodisme. El rigor entès com una bona immersió en el camp, un coneixement de les fonts bibliogràfiques, una mirada crítica cap a l'estil que utilitzes per donar aquesta informació, són actituds comunes entre un estil de periodisme i un tipus d'antropologia. Potser els mitjans i les audiències són diferents, però hi ha actituds bàsiques en la recerca, com pot ser la humilitat d'escoltar a l'altre, de ser capaç de posar en dubte els teus propis prejudicis, de filmar per saber alguna cosa nova, que poden tenir algun punt de confluència entre elles.

**La conformació d'una representació, de caràcter etnogràfic, sempre està precedida d'eleccions subjectives que "ficcionalitzen" un document que pretenia ser un testimoni verídic de la realitat. Aleshores, per la mateixa lògica,**

## **un producte de ficció també pot arribar a conformar una recreació "antropològicament significativa"?**

Sí, la ficció pot ser una font de coneixement antropològic, i és evident que les diferències entre gèneres cada cop s'estan problematitzant més, encara que els matisos són importants. Per una banda, trobem a Jean Rouché, el creador de les anomenades etnoficcions, és a dir, els experiments en la qual la gent s'autorepresentava de tal forma que quedaven al descobert aspectes de la seva vida quotidiana que no serien viables si es pretenguessin forjar des d'una filmar des d'una perspectiva directa. Conformar una pel·lícula d'autorepresentació representa un pacte previ indiscutible amb els personatges per tal d'aconseguir els nostres objectius. Per altra banda, de ficció n'hi ha de molts tipus i de molts graus, no és el mateix el neorealisme que una pel·lícula de Star Wars. Ara bé tota pel·lícula ens parla del món, i del món en què vivim, per tant tota pel·lícula sigui de ficció o no té algun missatge de com la gent viu en societat, i en aquest sentit pot ser susceptible de ser llegida etnogràficament, en especial, aquelles ficcions que s'inspiren en elements de la vida quotidiana amb coneixement directe de les fonts que ens aporta un coneixement. De totes maneres, ha de quedar clar la diferència bàsica entre els dos blocs, ja que no és el mateix descobrir la realitat mentre la filmes que filmar una realitat escrita prèviament. Aquesta seria la distinció principal entre les dues actituds en discussió, és a dir, la d'escriure la pel·lícula abans de filmar-la, o la de deixar que la pel·lícula s'escriu en el mateix procés de rodatge. La segona és l'actitud antropològica per excel·lència.

## **El cinema és un transformador social? Quin paper hi juga l'antropologia visual en aquest objectiu? I les ficcions, poden arribar a ostentar aquest poder?**

Ara es parla molt d'una teoria no representativa del cinema. Filmar és crear imatges, és a dir, el procés mimètic de la còpia resultant de l'enregistrament, però la cosa no

s'acaba aquí, sinó que després és la mateixa imatge la qual, recursivament, transforma el món. El cinema no només captura la realitat, sinó que la transforma pel sol fet de capturar-la. El cinema és un actor social que amb les seves imatges no només reflecteix el món sinó que també contribueix a crear-lo. Les imatges són motors de transformació en el bo i dolent sentit de la paraula, ja que configuren la manera com nosaltres entenem els altres. Un exemple és la idea que tenen algunes persones de les comunitats indígenes, la qual és producte de la mediatització d'imatges. No hem d'oblidar que la paraula imatge es vincula a la paraula imaginació a través de la mateixa arrel llatina. Les imatges configuren la nostra manera d'imaginar el món, com ens relacionem amb els altres, creen estereotips i paradigmes. Des de l'antropologia visual el nostre paper no només és crear imatge sinó repensar que fem amb elles una vegada les tenim.

### **El moviment documentalista britànic, Grierson, la Nouvelle Vague, el Kino Glaz de Vertov, són elements d'antropologia visual?**

Sí, en els seus carnets no deia que fossin antropòlegs com Franz Boas, però mostraven una actitud pròpia en les seves creacions. Per exemple, Vertov veu en el cinema el medi i el llenguatge ideal per entendre la vida urbana, a l'hora de defensar la seva voluntat per capturar la vida per sorpresa a través de la càmera. Això és una actitud que manté moltes relacions amb l'antropologia. Per altra banda, Grierson, i en especial en el seu documental *Drifters*, també mostra aquesta pulsó a l'hora d'apropar-se a la gent, de ser atent als detalls de la vida social i els seus processos. En un moment de la peça, el director realitza un joc de transparències entre les imatges que passa dels peixos a les xarxes, i de les xarxes al mercat, i del mercat al tren. Això és una idea visual que transmet conceptes propis de les ciències socials i de l'antropologia visual, en emmarcar la idea de la cadena de producció, i de la relació entre la naturalesa i la indústria en un món globalitzat. Això és ser antropòleg encara que no ho digui el teu carnet.



**Més enllà de la funció ideològica, quin és l'objectiu de la representació d'uns col·lectius identificables dins de la pantalla d'aquest mateix espectador?**

Una cosa molt curiosa de la imatge, que ja van descobrir els germans Lumière, és que no reaccionem de la mateixa manera en relació amb un fet que observem directament que si l'observem a través de la seva representació visual. La imatge ens permet distanciar-nos de l'experiència directa, i adquirir una actitud més reflexiva i potencialment més crítica envers el que observem. El fet de tenir la representació (la còpia, la imatge) et fa redescobrir-ho conceptes que es poden aprofitar des de posicionaments propis de l'antropologia crítica. En última instància, pot ser el resultat d'una eina de transformació social perquè la gent sigui més conscient, després d'aquesta nova mirada, dels fets que l'envolten. La cultura clàssica ja ens avisava quan Ulisses tornar a mirar el món amb uns altres ulls. Ara, són les imatges les que en tant que representacions ens permeten redescobrir els significats de la quotidianitat. Per últim, des de la perspectiva de la creació, en una pel·lícula, la càmera t'obliga a entendre que la mirada és intencional, i que si mires una cosa és perquè no en mires una altra. Això, i el muntatge final on te n'adones, és el significat de la mediació visual, antítesi d'una experiència directa que difícilment t'ho hagués fet veure.

**En el seu últim article a núvol ens advertia del perill d'un sistema de valors regit per un individualisme que cotitzava a l'alça (en especial, fruit dels reptes que ens ha presentat la pandèmia). Quin creu que és el paper de l'antropologia visual per tal d'aconseguir un "cos social" (antítesi de la distinció occidental entre l'element fàctic cos/individu i l'element figuratiu cos/societat) més cohesionat?**

La meva opinió és que tenim una visió molt atomitzada de l'experiència visual, i això s'ha agreujat amb les xarxes socials i les plataformes digitals. Alhora, en el circuit de la creació, seguim creient en aquella idea del cineasta geni, malgrat saber que el

cinema és un art col·laboratiu, que potser implica una suma d'individualitats. L'antropologia visual, per contra, permet pensar en una concepció menys individualitzada de l'experiència visual i cinematogràfica, tant des de la seva pròpia gènesi en com fem les pel·lícules i quin compromís creem amb els personatges que hi apareixen, fins a la discussió de què fer amb elles un cop ja estan fetes. Des de la difusió a les escoles fins al cinema participatiu o la creació de contextos de discussió a través de la imatge. Ara bé, no hem d'oblidar, que la imatge és imaginació i si la col·lectivitzem podrem crear patrons d'imaginació comuns. Des de Jean Rouch i l'antropologia compartida fins al transcultural cinema de David McDouglès, dos jocs de miralls, i alhora actituds crítiques, per tal d'acostar diferents maneres de viure i de compartir un espai d'imatges que cada dia són més importants.

#### 7.2.4. Entrevista a Pere Joan Ventura

### << El meu objectiu és ficcionalitzar la realitat >>



**Imatge 18.** Pere Joan Ventura en la entrevista de Caràcters Castellarencs. Font: Ajuntament de Castellar del Vallès.

Pere Joan Ventura (Castellar del Vallès, 1946) és director de cinema. Les seves firmes són *Me estoy quitando* (1999), *El efecto Iguazú* (2002), pel qual va guanyar el premi Goya a millor pel·lícula documental, *¡Hay motivo!* (2004), conjuntament amb altres directors espanyols, *Un mundo a cada rato* (2004), *No estamos solos* (2015). En una primera etapa a la televisió va ser president del comitè d'empresa de

Radiotelevisió de Catalunya, a l'hora de col·laborar en diferents programes com *Informe Semanal*, *En portada*, *Los años vividos* (premi ondas) i *Quién sabe donde*.

**S'ha identificat la seva trajectòria cinematogràfica amb un cinema de mobilització col·lectiva. Hi està d'acord?**

Sí, d'ençà que vaig començar a fer cinema comercial amb el Vicente Aranda i el Pere Portabella, em vaig adonar de les meves conviccions cinematogràfiques. L'estímul de realitzar un cinema creatiu a partir de la realitat, intentant que hi hagués una integració dels personatges que hi apareixien.

**Formalment, també ho ha fet a través de la integració de diferents espais simultanis. Un element de fusió dels nous gèneres cinematogràfics.**

S'ha d'estar obert a les noves possibilitats que ens ofereixen les noves tecnologies i les xarxes socials. Encara que no hi ha res de nou, una analogia a formats experimentals pot ser el rodatge que van realitzar a Barcelona de l'1 al 6 de febrer de 1961. El resultat va ser *Rosella*<sup>54</sup> (1961), una gravació simultània entre diferents càmeres emplaçades en diferents llocs d'una mobilització en contra del règim. Finalment, el muntatge va adjuntar les imatges amb les presses de veu de la policia, creant una espècie de Western que va tenir molt bona recepció.

**En documentals recents també has utilitzat aquests emplaçaments simultanis per construir la història.**

El cinema per acumulació ofereix la possibilitat que diferents històries en circulació es puguin posar en comú. Per exemple, el 2015, en un moment que hi havia 2 milions de persones al carrer, era una opció viable. Aquesta pretensió neix de les gravacions que vam realitzar durant els nostres anys antifranquistes, on volíem que l'entorn es relacionés a través de diferents elements visuals.

---

<sup>54</sup> La traducció és original d'aquest treball. El títol original fruit del context era *Amapola*.

### **És la vostra manera de convèncer l'espectador?**

És la traducció dels conceptes d'intervenció de la realitat.

### **Quan diu intervenció vol dir cinema militant?**

Tot el cinema és política, encara que hi han discursos més emmascarats que altres. La meua raó de ser es margina una proposta del cinema militant. La meua motivació és que la meua feina repercuteixi més enllà de la pel·lícula, a través d'un tractament que m'allunyi de la càrrega voluntarista i poc creativa del cinema militant.

### **Vol poetitzar la realitat.**

Absolutament. La meua batalla interna és suprimir les entrevistes de la gravació, ja que el meu objectiu és *ficcionalitzar* la realitat a través d'un retrat que tingui un atractiu cinematogràfic. No vull fer un cinema voluntarista, sinó oferir d'altres elements amb una connotació poètica evident. Encara que aquests també és un factor que ha estat present des dels incís del cinema documental.

### **I l'espontaneïtat en la construcció del relat, quin paper hi juga?**

Els elements externs sempre condicionen el rodatge, per això en el documental hauria de firmar el director i l'atzar. A vegades hi ha elements que funcionen i d'altres no. Per exemple, a *¡No estamos solos!* (2006) va ser la presència d'un acordió el que va oferir una connotació d'aventura a la gravació. També recordo *Plou i fa sol* (2017), un documental de TV3 per informar de la situació del Parc Agrari del Baix Llobregat, on el discurs d'un pagès que és transformar, sense la nostra intervenció, en un relat oníric que havia tingut amb unes nimfes. Aleshores, de qui és mèrit això?

**L'antropologia visual té l'objectiu de forjar una convivència amb els personatges que representa per crear una proximitat genuïna. En la seva mostra hi identifiqués aquests patrons?**

En la gravació de *El efecto iguazú* (2002) i *No estamos solos* (2015) vam estar convivint amb els membres dels diferents col·lectius de la mostra. A través d'un seguiment continu vam aconseguir una complicitat que ens va oferir la possibilitat d'enregistrar episodis espontanis com els balls reivindicatius que van succeir davant del parlament andalús. Alhora, la nostra presència va suposar un reforç dels personatges.

**La gravació d'aquestes expressions pot fomentar un espai per compartir i entendre les imatges plegats?**

En aquest moment hi segueixen havent espais de representacions col·lectius i de debat en els centres culturals, els cineclubs i els espais d'organització sindical. Uns espais alternatius que les noves tecnològiques poden comportar una ampliació d'aquesta xarxa de debat. Per posar un exemple, hem vist com les gravacions espontànies amb les reivindicacions del *Black Live Matter*, i també aquí a Espanya, han tingut conseqüències en la legislació hi han fomentat espais de reflexió i debat.

**Aleshores creu que hi ha alguna possibilitat que d'aquestes expressions hi haguin repercussions positives pel desenvolupament social?**

La possibilitat sempre hi és mentre hi segueixin existint gent interessada a conformar aquestes representacions. El camí és obert i en tenim exemples que ens ho confirmen. Des de les gravacions per enregistrar els desnonaments al barri del Raval fins a les gravacions interactives que es van desenvolupar en les últimes mobilitzacions a França. Per altra banda, tampoc s'ha de pensar que canviarà el món. S'ha d'explotar la via possibilista, especialment quan en xoques amb altres

problemes com pot ser el finançament i la publicitat. *El efecto Iguazú* va estar durant

quatre

setmanes en projecció a Madrid.

#### 7.2.5. Entrevista a Josetxo Cerdán Los Arcos

### << L'elecció d'uns determinats significants cinematogràfics en la creació tenen conseqüències ètiques >>



**Imatge 19.** Josetxo Cerdán en una foto d'arxiu durant la inauguració del Festival Punto de Vista de Iruñea. Font: Diario Gara (Navarra).

Josetxo Cerdán Los Arcos (Tudela, 1968) és Doctor en Comunicació Audiovisual per la Universitat Autònoma de Barcelona i director de la Filmoteca Nacional d'Espanya des del 2018. També és

membre del grup d'investigació TECMERIN. Dins de la mateixa UAB va ser coordinador i professor titular de Màster de Teoria i Pràctica del Documental Creatiu, després de realitzar la tesi doctoral sobre l'arribada del cinema sonor a Espanya, la qual va ser dirigida per Roman Gubern. Alhora, des del 2017 és catedràtic de la Universitat Carlos III de Madrid. Més enllà de la docència i la investigació, Cerdán ha dirigit la celebració del Festival Internacional de Cinema Documental de Navarra (2010-2013) i ha sigut director artístic del Festival Punto de Vista i del programa Flaherty Seminar de Nova York (2012). També ha consolidat la seva direcció en altres programes del Festival Lovarno, el Anthology Film Archive i el Lincoln Center.

**El documental creatiu s'ha identificat històricament com una lectura al·legòrica de representació on es fusionen tècniques d'imatge i muntatge pròpies de la ficció amb un valor social evident. Quina vigència té aquest gènere avui en dia?**

S'ha de deixar constància que des de fa anys la meua visió sobre la situació s'ha allunyat de l'experiència directa. Respecte a la dècada de principis de segle, s'ha de tenir en compte que la consolidació del documental creatiu va ser un petit fragment dins del context del cinema espanyol. Un moviment que va reactualitzar els conceptes de treball i va integrar en el sistema noves eines i nous espais de difusió. Les institucions educatives com la que impartíem des del màster de documental creatiu o la recepció que van tenir documentals com *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) són dos exemples de la integració d'aquest model dins del sistema. Probablement, el que va faltar a posteriori va ser reformular els conceptes que abans havien funcionat. Ara bé, el reconeixement que han tingut en el Goya 2021 documentals com *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez, 2020) i *El año del descubrimiento* (López Carrasco, 2020) poden ser indicis d'una nova transformació.

**Aleshores en la producció audiovisual s'ha de prioritzar la seva funció social?**

La producció audiovisual té la funció de produir plaer. Per alenar el canvi social hi ha altres eines més efectives. No obstant això, a diferència de la ficció, el documental manté una relació espacial amb el món històric, ja que les eleccions d'uns determinats recursos o significants cinematogràfics tenen unes conseqüències ètiques determinades. Aquest factor no l'hauríem d'oblidar en el documental, ja que és el cineasta el que té una responsabilitat davant el món que codifica.

**La Marta Nieto - la qual també hem entrevistat en aquest treball - posava sobre la taula instaurar un codi deontològic per tal de remarcar a la producció les seves obligacions. Hi està d'acord?**

Se'm fa difícil pensar que es puguin instaurar regles universals davant la creació, ja que malgrat que les conseqüències ètiques tenen un abast global en la situació, cada autor té la seva implicació a l'hora de construir-la. Seria difícil codificar-la.

**En el documental d'avantguarda s'havia discutit sobre la divisió entre les formacions que objectiven els seus discursos i les que hi implicaven una major subjectivitat. Creu que això segueix sent així?**

L'autor o autora pren les seves pròpies decisions, però sempre pensa en un espectador model. Disney té un espectador model pel qual crea una entitat abstracta cap a on dirigir els seus missatges.

**Aleshores Godard també es dirigia algú quan feia les seves reflexions icòniques quan en realitat li havien demanat crear un documental informatiu?**

Absolutament. Ningú existeix fora dels models, ja que li restaria sentit a la creació. Ell es dirigia a la crítica intel·lectual de l'època. Aquestes models confirmen l'autoafirmació i crea distincions que desembussen en el supremacisme.

**En els últims anys hi ha hagut un augment de la creació audiovisual des d'un punt de vista individual. Creu que l'atomització de l'experiència audiovisual és una bona notícia?**

Des del punt de vista creatiu crec que és positiu que s'hagin incorporat representacions des de l'interior de l'experiència de certs col·lectius que abans eren representats des de l'exterior i a través d'imatges globals allunyades de l'experiència directa, ja que ha creat singularitat. No obstant això, també hi ha un corrent contraposat que promulga des de l'experiència subjectiva una desconexió total amb el món. Som dins de la filosofia del youtuber que promociona un contingut des de la seva presumpte singularitat, és a dir, l'antítesi del que Alan Berliner als anys setanta i



vuitanta, o David Perlov amb els seus diaris filmados, estaven plantejant, a l'hora de qüestionar-se constantment la seva relació amb el món.

**A l'inici del segle passat les pràctiques realistes dins de la pantalla eren un reflex del llenguatge que l'espectador hi havia interioritzat a través de la cultura teatral. Quin és el llenguatge que necessitem en l'actualitat per connectar amb l'espectador?**

En el procés de creació no hauríem de deixar de banda les nostres pròpies experiències, i el que poden suposar a l'hora de crear expectatives i funció social. Les noves generacions estan immerses en una cultura audiovisual governada per les pantalles líquides, les quals introdueixen un contingut ràpid, aleatori i difús. Per tant, el més important es promouran una alfabetització audiovisual que és inexistent.

### 7.3. Taules d'anàlisi

#### 7.3.1. Taules d'anàlisi A fàbrica de nada

**Taula 1.** Denotació del Segment (1) A fàbrica de nada. Seqüència 1 (escena 1): 0.30 - 1.41 minuts

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	GPG Recta Tall	Estàtic	Pla: no personatges.  Posició: càmera en posició elevada, gran profunditat de camp, manté l'acció uns 10'.  Unes excavadores desmunten una estructura metàl·lica. Més enllà hi ha una via ferroviària per on passa un tren que divideix la zona industrial amb la de la ciutat. DE DIA.	1P Manipulació d'un objecte metàl·lic. 2P Motor de combustió (en funcionament).	
2	PP Recta Tall	Estàtic	Pla: no personatges  Cara - composició parcial - d'una màquina industrial autònoma en funcionament.	1P Manipulació d'un objecte metàl·lic. 2P Motor de combustió (en funcionament).	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PP Picat Tall	Estàtic	Pla: personatge no identificable. Posició: càmera endarrerida des del lateral dret. 1P Braços - humans - d'un treballador. 2P Segueix un patró en la manipulació d'una estructura amb l'ajuda d'una màquina electrònica.	1P Expulsió (màquina hidràulica) fruit de la compressió de la peça metàl·lica.	
4	PM Picat Tall	Estàtic	Pla: no personatges. Posició: càmera en l'interior de l'acció. Poca il·luminació. Robot - autònom - manipula una peça metàl·lica dins d'una màquina de compressió.	1P Pressió sobre peça metàl·lica. 2P Sistemes electrònics (en funcionament)	
5	PD Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges. Posició: càmera en l'interior de l'acció. Poca il·luminació. Màquina - autònoma - de compressió en funcionament.	1P Compressió sobre fons metàl·lic.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PD Picat Tall	Estàtic	<p>Pla: personatge no identificable.</p> <p>Posició: càmera endarrerida des del lateral dret. Major proximitat.</p> <p>Unes mans - humanes - col·loquen, rítmicament, unes peces metàl·liques dins del compartiment d'una màquina que els hi dóna forma. Després agafa el resultat i el llença en direcció a terra.</p>	<p>1P Expulsió (màquina hidràulica) fruit de la compressió de la peça metàl·lica.</p> <p>2P Impacte (entre peces metàl·liques).</p>	
7	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: no personatges.</p> <p>Robot automàtic (soldadura) en funcionament, imprimeix calor sobre estructura indefinida.</p>	<p>1P Fusió de matèria (a alta temperatura).</p> <p>2P Sistemes electrònics)</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
8	GPG Recta Tall*	Estàtic	<p>Pla: no personatges.</p> <p>Posició: càmera en posició elevada, gran profunditat de camp, manté l'acció uns 10'.</p> <p>1P Paisatge rural en primer pla (camp). 2P Paisatge industrial (naus industrials). 3P Paisatge urbà. DE NIT.</p> <p>*Altres elements de puntuació: Defecte de la pel·lícula (una ratlla ressegueix la pel·lícula). En general, hi ha una coloració/il·luminació de reminiscència analògica.</p>	1P Contaminació acústica (urbana)	

**Taula 2.** Denotació del Segment (2) A fàbrica de nada. Seqüències 2 (escena 2 i 3): 08:47 - 12:09 min

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PG Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu (12 dels treballadors)</p> <p>Posició: la càmera es manté endarrerida del grup, i en un lateral, a uns 10 metres.</p> <p>Aconsegueix captar l'agrupació. Amb el moviment del cotxe ressegueix la panoràmica.</p> <p>*S'estabilitza dividint el pla entre dos elements estàtics, el cotxe del cap i la màquina que resta en el pati des de la nit anterior.</p>	<p>PP Motor de cotxe en funcioment/ - X.</p> <p>PP Lliscament de rodes mecàniques per la grava/ - X.</p> <p>PP Frenada/ - X.</p>	

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
			<p>Els treballadors resten junts a l'entrada exterior de la fàbrica. Entra un cotxe negre, el deixen passa, i es dirigeix aparcar. Al seu costat, resta un robot autònom davant la porta d'entrada de la fàbrica. Quan el conductor, el director de la fàbrica, obre la porta, contempla el robot.</p>		

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall	Tràveling (endavant)/ -X. Estàtic* (Inestable).	Pla: d'individual (cap) a col·lectiu (els grup i el cap).  Posició: la càmera resta darrere el cap - visibilització des de darrere - i contempla l'agrupació del grup de cara. Quan arriba davant del grup (nula p.c), hi ha una contra-màscara, tot i que l'agrupació surt difuminada.  El director es dirigeix al grup per preguntar per què el robot està fora de la fàbrica (el tràveling el segueix per darrere. Quan arriba davant del grup, l'agrupació es dirigeix a ell. Tots hi dirigeixen la mirada, amb el rostre seriós	PP Veu PM Passes	Sr. Arlindo: - Bon dia, senyors. - Què és aquesta merda? Què fa la màquina a fora? I, aquesta hora, què feu aquí?...  Rui: No saps què està passant?  Grup: Ens roben.  Arlindo: L'únic que se és que la màquina hauria d'estar a dins, i vosaltres treballant



DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA (veu)	Estàtic (inestable)	Pla: col·lectiu (Riu en PP, i el part del grup en 2P).  Posició: la càmera es situa en mig de la interlocució, però només visibilitza un part del grup, fruit de la proximitat que manté. La (p.c) fa que es vegi en claredat els rostres del 2P.  Rui contesta a la pregunta amb to seriós. Darrere hi ha els seus companys.	PP Veu PG Contaminació acústica	Riu: - La màquina és aquí perquè vam evitar que la robessin. Hem estat tota la nit aquí i no hem dormit.

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PP Recte Tall  *Transbals BA-AB (veu)	Panoràmica (inestable)	Pla: individual (Sr.Arlindo)  Posició: la càmera es situa al costat d'Arlindo, en un lateral - el veiem de perfil -. Concentra l'atenció en la seva expressió (nul·la p.c). No es visibilitza els personatges que parlen.  El director escolta la resposta de Riu, i d'altres treballadors. Gira el cap i mira el robot d'abans.  Després, amb rostre dubitatiu, es dirigeix als treballadors, els quals a continuació protesten.	PP Veus PG Enrenou  +  PP Veus PM Passes	Riu: - Eren dues camionetes robant material. Grup: - Seguien ordres. No en sap res, vostè? Sr. Arlindo: No m'ho crec. Veniu al meu despatx en vint minuts.

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
			Per últim, ell es disposa a entrar dins la fàbrica, tot i que abans dóna una última ullada al robot i al grup (mentre camina).		
5	PM Contrapicat Tall	Estàtic	Pla: individual (Maria Helena).  Des d'una planta superior de la fàbrica, una treballadora és dirigeix al Sr.Arlindo.	PPVeus PM Enrenou	Maria Helena (secretaria): - Sr. Arlindo, pugui de pressa. S'han endut els ordinadors.

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PM Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla: individual (Arlindo) Posició: la càmera se situa fora de l'acció que enregistra. *L'àudio que escoltem - la ràdio - intensifica la llunyania amb la locució del personatge que enregistra però no escoltem.  Des de l'oficina, el Sr. Arlindo parla per telèfon. Està molt exaltat.	PP Locució radiofònica  *Transballs AC-CA (So ràdio)	Locutor (ràdio): - Potser el brot de legionel·la ja ha estat contingut....L'alcaldede Vila Franca de Xira...

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
7	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu (4 dels treballadors. Posició: la càmera fa 180° i dona continuïtat a l'acció. De la finestra d'abans, a la porta per on entren els personatges.  Zé, Fernando, Riu i Herminio entren al vestíbul de les oficines. La secretària d'Arlindo els atén.	PP Veus PM Música *Transbals CA-AC (So ràdio)	Secretària: - Un moment, el senyor Arlindo està al telèfon...

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
8	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual (Arlindo):.  Posició: idem pla. 6.  La secretària pica al vidre del director per avisar-lo de la visita. (bona p.c), l'atenció en concentra en l'oficina del director. Ell fa un gest de desaprovació (està notablement enfadat).	PP Locució radiofònica  *Transballs AC-CA (So ràdio)	Locutor (ràdio): -L'epidemiòleg Filipe Frois va dir que el nivell màxim del brot...
9	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu (dos dels personatges d'abans). Pla: idem pla. 7 però amb major proximitat. Nul·la (p.c), l'atenció es concentra en el rostre de Fernando en 1P.  Fernando i Rui miren fixament endavant. Mostren un rostre seriós i preocupat.	PP Locució radiofònica  *Transballs AC-CA (So ràdio)	Locutor (ràdio): -No dispo de prou informació....

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
10	PM Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla: individual (Arlindo). Posició: idem pla 6 i 8.  Arlindo es mou a dreta i esquerra. Amb excitació mou els braços mentre segueix parlant per telèfon. (bona p.c, observem des de fora de la sala).	PP Locució radiofònica 2P Ressonància de la conversació  *Transballs AC-CA (So ràdio)	Locutor ràdio: (...)

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
11	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (tres dels personatges).</p> <p>Posició: idem del pla 9. (gran proximitat amb els personatges) però en un major terme.</p> <p>Introdueix tres rostres amb poca (p.c) formant un triangle en perspectiva entre les espatlles i les mirades.</p> <p>Zé (poca p.c), Herminio i Riu (lleugerament desenfocats) segueix mirant endavant immòbils des del vestíbul (rostres de preocupació).</p>	<p>PP Locució radiofònica PM Ressò de la conversació</p> <p>*Transballs CA-AC (So ràdio)</p>	Locutor ràdio: (...)



DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
12	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: individual. Posició: idem 6, 8, 10, però amb major zoom. No hi ha tanta nitidesa.  Arlindo acaba la trucada. Disgustat, recolza el braç a la cadira, mira fixament cap a baix, mou els dits hiperactivament, es mossega el llavi, s'asseu, definitivament (bona d.f, observem des de fora de la sala).	PP Locució radiofònica  *Transbals CA-AC (So ràdio)	Locutor ràdio: (...)

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
13	PP Recte Tall	Tràveling (inestable)	Pla: individual (Arlindo). Posició: tràveling ascendent de la càmera que concentra l'atenció en el rostre d'Arlindo des del lateral esquerre i lleugerament endarrerida.  Arlindo obre la peixera de la seva oficina, contempla els peixos i els hi dóna menjar.	PP Locució radiofònica (imperceptible)  *Transballs CA-AC (So ràdio)	Locutor ràdio: (...)
14	PPP Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges. Posició: càmera en proximitat amb l'objecte. La peixera fa d'enquadre.  Moviment aleatori dels peixos - taronges - que hi ha dins la peixera.	PP/ -x Obertura d'una porta  PP Passes PM Locució radiofònica (imperceptible)	Locutor ràdio: (...)

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
15	PM Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla: col·lectiu (Arlindo i el grup de 4). Posició: panoràmica que ressegueix l'acció. S'estabilitza quan presenta els quatre rostres en l'enquadrament, els quals dibuixen un quadrat en perspectiva. La càmera se situa darrere de Zé i Herminio, els quals visualitzem d'esquenes, i conformen els extrems, mentre que Rui i Fernando estan en el centre i de cara. Arlindo se'n va de l'oficina sense parlar amb els treballadors. Ells resten sorpresos i es miren entre ells. Fernando decideix anar darrere seu.	PP Veus/-x. PM/ -x. Tancament d'una porta.	Arlindo: - Ho sento moly, senyors.  Fernando: - Què passa?

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
16	PM Recte Tall	Panoràmica (inestable)	<p>Pla: col·lectiu</p> <p>Posició: des de l'interior, la càmera forma l'enquadrament amb la porta d'entrada, la qual inicia l'acció quan la llum incideix a l'interior. La càmera ressegueix el desplaçament dels treballadors que van entrant a l'interior.</p> <p>Des de l'interior de la fàbrica (completament fosc), Rui obre la porta als altres companys (s'obre el pla, amb la llum natural). Els treballadors entren a la fàbrica i es reuneixen.</p>	<p>PP Porta corredissa )metàlica)/-x.</p> <p>PP Veus.</p>	<p>Grup: - I doncs, què? El paio ha fugit corrent? Què li passa?</p>

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
17	PP Recte Tall	Estàtic (inestable)	Pla: col·lectiu (Fernando en PP, d'altres en 2 i 3P).  Posició: la càmera se situa davant de Fernando, el qual dirigeix la tensió de l'acció (el rostre en 2P dirigeix la mirada cap a ell). Hi ha una (p.c) mitjana que visualitza amb certa nitidesa el 2 i 3P.  Fernando és dirigeix al grup (rostre de preocupació). La bona d.f ens fa veure a altres zones del grup.	1P Veus 2P Enrenou	Fernando: Res, no ha dit res. - Nuno , vés a buscar l'elevador i porta el robot.

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
18	PM Recte Tall	Tràveling (inestable)	Pla: col·lectiu (grup).  Posició: idem pla 17, però a major distància, i major (p.c). L'acció desenvolupa una amalgama desordenada entre l'entrada i sortida de personatges de l'enquadrament.  El grup discuteix a l'entrada de la fàbrica.	1P Veus 2P Enrenou	Ze: - Hem d'esbrinar que falta.  Fernando: A veure què falta, nois.

DENOTACIÓ					
	SIGNIFICANT		SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
19	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (tres del grup).</p> <p>Posició: la càmera fa l'enquadrament amb els objectes característics de la matèria. Ofereix una distància inèdita (major pc.) amb els personatges, d'uns 10 metres, i una estanteria pel mig que divideix l'acció. Pla de llarga durada 10' (contemplatiu).</p> <p>Tres treballadors fan inventari de les coses que falten.</p>	PP Veus PM Impacte contra metall/x. PG Pneumàtics en moviment.	Grup: - De les de 5 mm falten quasi totes. - Els prestatges estan gairebé buits.

**Taula 3.** Denotació del Segment (3) A fàbrica de nada. Seqüència 2 (escena 4 i 5): 12:26 - 20:47 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PG Picat Tall	Panoràmica (paràbola inferior)	<p>Pla: col·lectiu (consell d'administració, tres persones).</p> <p>Posició: la càmera resta en altura, per presentar les novetats de l'acció i mostrar un canvi amb l'acció anterior (taula 5).</p> <p>Des d'una planta superior de la fàbrica: dos cotxes negres - gamma alta - aparquen al pati exterior de la fàbrica. Surten dues dones i un home. Mentre una d'elles trucada per telèfon, es dirigeixen a l'entrada de la fàbrica.</p>	<p>1P pneumàtics en lliscament (sorra)/-x.</p> <p>1P Veus</p>	<p>Dona (1): Tot bé Luis.</p> <p>- (contesta al telèfon): Sí, Maria Helena, estem aquí.</p>



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall  *Transbals AB-BA (discurs)	Tràvelin g/-x Estàtic (inestabl e)	Pla: col·lectiu (consell i secretària).  Posició: la càmera segueix des de davant els personatges i ressegueix la panoràmica per tal d'unir la directora en el grup dels treballadors. No obstant, ràpidament l'enquadrament posiciona el consell dins i la resta fora.  Posició: Després de saludar els treballadors, la directora de l'admi. es dirigeix als treballadors (somriu, i rostre tranquil). Quan s'estabilitza el pla: es reuneixen els tres integrants en el marc.	1P Passes (tacons)/- x 1P Veu	Directora: - Bon dia! Estem al corrent de què ha passat en les últimes hores... vull presentar-vos dues persones que s'uniran a l'equip... crec que situacions com aquesta <b>uneixen la gent...</b>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PM Recte Tall  *Transbals BA-AB (discurs)	Estàtic (inestable)	Pla: col·lectiu (5 dels treballadors).  Posició, la càmera se situa en una posició intermèdia dins de la interlocució, però només mira al costat dels treballadors. Hi ha una major (p.c) que fa que el personatge en 1P surti lleugerament desenfocat.  Els treballadors - cinc d'ells - escolten (amb seriositat) el discurs de la directora. La càmera es mou d'un bloc a un altre. Ells no diuen res, resten amb els braços encreuats.	1P Veus	Directora: - Aprofitarem <b>aquesta oportunitat per enfortir</b> l'equip...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PM Recte Tall  *Transbals AB-BA (discurs)	Estàtic (inestabl e)	Pla: col·lectiu (consell). Posició: idem pla 2.  Mostra l'altre bloc (Dr. Marta de RRHH, la directora i l'enginyer de producció).	1P Veus	Directora: Així tots estem contents i podem començar a produir, oi? ...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	PM Recte Tall  *Transbals BA-AB (discurs)	Estàtic (inestable)	Pla: col·lectiu (2 dels treballadors).  Posició: idem pla 3, però a major proximitat d'un dels extrems del grup. L'enllaç en el muntatge s'intensifica amb la introducció del discurs del grup que no està en acció.  Mostra els treballadors (Santos, Maria Helena), els quals resten escoltant, fins que se senten interpellats. En aquest cas, preocupat ja que vol saber on s'han endut la màquina amb la qual treballava (Santos no resta satisfet amb la resposta de la directora i fa una ganyota subtil).	1P Veus	Directora: - Per nosaltres és molt important <b>reprendre la producció...</b> algunes màquines han estat <b>reubicades...</b> Santos: - Reubicades, on? Directora: a unes altres unitats, però no et preocupis

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA (respostes)	Estàtic	Pla: individual (directora).  Posició: idem pla 2,4. Però des d'una posició més frontal amb el personatge.  La directora mira fixament endavant i es disposa a escoltar els treballadors, a la vegada fa un gest subtil d'aprovació amb el cap. S'escolta la veu de l'altre bloc.	1P Veus	Fernando: - Senyora, sento interrompre, però...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
7	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (4 dels treballadors).</p> <p>Posició: idem pla 3,5. Menys (p.c), concentra l'atenció en el 1P.</p> <p>Fernado es dirigeix a la directora sobre la situació. La bona (d.f) contempla el conjunt del grup (dues files darrere d'ell, 5 en total). Mentrestant Herminio estossega.</p>	1P Veus 2P Tos	Fernando: - El Sr. Arlindo ha estat aquí... ell també li va estranyar que faltessin màquines...
8	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual (directora).</p> <p>Posició: idem pla 6. Més lateral. La directora contesta (resta sola en el pla).</p>	1P Veu 2P Enrenou	Directora: - L'Arlindo no ho sabia perquè l'estaven reubicant...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
9	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu (3 dels treballadors).  Posició: idem pla 7.  Fernando...idem	1P Veu 2P Enrenou	Fernando: - serà difícil. No entenc d'on va venir...
10	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA (discurs)	Estàtic	Pla: individual (directora).  Posició: idem pla 6,8, però a major proximitat.  Directora...idem (rostre més seriós, segueix gesticulant amb força...)	1P Veu 2P Enrenou	Directora: - És clar que és preocupant ... <b>la situació internacional ho és...</b> Hi ha una <b>crisi</b> internacional en l'enginyeria civil...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
11	PPP Recte Tall  *Transbals BA-AB (discurs)	Estàtic	Pla: col·lectiu (RRHH i part d'un altre personatge del consell).  Posició: idem pla 6, 8, 10, però a major proximitat.  Dr. Marta resta mirant fixament endavant (té el rostre seriós, encara que no diu res). Pestanyeja lleugerament.	1P Veus	Directora: - Si no <b>reformulem</b> i ens unim...
12	PPP Recte Tall  *Transbals AB-BA (discurs)	Estàtic	Pla: individual (directora).  Posició: ide, pla 6, 8, 10, 11.  Directora...idem		Directora: - ... per resoldre el problema en equip no podem avançar...



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
13	PM Recte Tall  *Transbals BA-AB (discurs)	Estàtic	Pla: col·lectiu (RRHH i enginyer)  Posició: càmera frontal amb els personatges. Ofereix un PM fruit de la diferència d'altura entre un i altre.  RRHH intervé en el discurs. (bona d.f) darrere apareix l'enginyer...	1P Veu	RRHH: - És hora de canviar i <b>reformular...</b> per això ens hem <b>d'unir...</b> si calgués fer canvis, <b>reajustaments</b> , ho podem fer <b>plegats...</b>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
14	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA (resposta)	Estàtic	Pla: col·lectiu (Rui i Zé en 1P, i parts de dos altres en perspectiva).  Posició: idem pla 7, 9. També des d'un lateral avançat que divideix el pla entre els dos rostres principals.  Riu contesta a l'aportació de RRHH. En el pla apareix Zé al seu costat, el qual mira endavant fixament...Els treballadors pugen el to de la conversa.	1P Veu 2P Enrenou	Rui: - Quan diu reajustament en realitat parla <b>d'acomiadaments</b> . Per què si no hi ha màquines per treballar...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
15	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (enginyer i directora).</p> <p>Posició: idem pla 6, 8, 10, 11, 12. Poca (p.c) concentra l'acció en el 1P. L'enllaç el fonamenten les veus - indescriptibles - de l'altre grup que no està en acció -.</p> <p>L'enginyer vol implicar calma en la conversa. Apuja el braç per donar la seva opinió, i predica amb els dits ajuntats. Malgrat el seu posat baix, no aconsegueix calmar els ànims que van en augment.</p>	1P Veu 2P Enrenou	<p>Enginyer: - <b>compremem els vostres problemes</b> perquè també són els nostres...</p> <p>Grup: - Sí, clar... (irònicament).</p> <p>Enginyer: - Així que apel·lo al vostre <b>sentit comú...</b></p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
16	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual (Herminio). Posició: idem 7, 9, 14.  Herminio contesta al discurs.	1P Veu 2P Enrenou	Herminio: Quina merda!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
17	PP - PM Recte Tall  *Transbals AB-BA (protesta)	Estàtic/- x  Tràvelin g  (inestabl e, endavan t lateral)/ x  Estàtic/- x  Semi- panoràm ica	Pla: d'individual (directora) a col·lectiu (consell).  Posició: des d'una posició frontal concentra l'atenció en el rostre. Quan es desplaça, ressegueix el moviment des d'un lateral endarrerit.  La directora pren la paraula. Fa que no amb el cap davant les protestes. Finalment, davant el rebuig general de marxar, decideix abandonar la sala i marxar ells sols. Quan la càmera para, els veiem per l'esquena caminant, per acompanyar-los mentre surten per la porta (última escombrada).	1P Veu 2P Enrenou	Directora: - Us estem demanant educadament ... Grup: -Ens prenen el pèl, que marxin! Directora: - Aquesta reunió s'ha acabat. Grup: - A fer punyetes!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
18	P 3/4 Recte Tall	Estàtic (inestable)	Pla. col·lectiu (grup).  Posició: enquadrament amb la porta (idem, taula (5) pla 16), des de l'exterior en direcció a la sortida des de l'interior*.  Fernando subjecte la porta d'entrada, i quan han sortit tots els treballadors, decideix tancar-la definitivament. (bona d.f) el grup es va concentrant davant de la càmera (difuminat, i Fernando tanca per darrere).	1P Veu 2P Enrenou 3P Contaminació acústica	Grup: - Amb qui pensa que parla? Amb un nen?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
19	PM Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu (part del grup).</p> <p>Posició: des del lloc del grup, la càmera ressegueix el moviment dels personatges que s'uneixen.</p> <p>Maria Helena i Fernando s'ajunten amb el grup, el qual està discutint què fer. (bona d.f) dona perspectiva de la reunió.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P Enrenou</p> <p>3P Contaminació acústica</p>	<p>Herminio:</p> <p>M'agradaria saber que coi farem sense matèria primera...</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
20	PG Recte Tall	Semi-panoràmica (inestable)	Pla: col·leciu (Vasconcelos i Sindicalista).  Posició: des del grup emmarquen l'entrada dels dos personatges nous.  Vasconcelos - el treballador més veterà - i un sindicalista es dirigeixen al grup reunit al pati exterior de la fàbrica. Entren per la porta principal.	1P Veu 2P Enrenou 3P Contaminació acústica	Grup: - Per aquí ve el Vasconcelos



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
21	PM Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·leciu (la majoria del grup).</p> <p>Posici: 180° a la càmera per tal de donar continuïtat a l'entrada anterior.</p> <p>El grup es reuneix (hi ha una disgregació, encara que els dos que han arribat estan d'esquena a la càmera, i els altres de cara).</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Zé: . N'estàs al cas</p> <p>Vasconcelos...</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
22	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (4 del grup).</p> <p>Posició. la càmera se situa fora del cercle que formen els treballadors, i aprofita les espatlles d'una part dels treballadors per enquadrar el pla. La profunditat de camp es concentra en el 2P, mentre observem difuminat les esquenes que formen el 1P.</p> <p>L'atenció es concentra en Rui (que fa un gest de lamentació) entremig dels clatells dels quals acaben d'arribar.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Rui: - Jo me'n vaig, no en vull saber res...</p> <p>Sindicalista: Calma, Camarades!</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
23	PM Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (3 del grup, sindicalista, Vasconcelos, i part d'un altre).</p> <p>Posició: continuïtat amb el pla 22, ja que emmarca als dos que abans veiem d'esquenes. Ho fa amb el mateix recurs d'abans, encara que el 1P - espatlles - situen els extrems del pla de forma més clara. *És un recurs que també s'aprofita en l'escena de l'oficina.</p> <p>El sindicalista aixeca el braç a mitjana altura i es dirigeix al grup entremig de les espatlles desenfocades de dos treballadors amb serenitat.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Sindicalista: - Això és justament el que volen... Heu de venir a treballar</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
24	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA (discurs)	Estàtic	<p>Pla: individual (Herminio) encara que entren parts d'altres.</p> <p>Posició: la càmera se situa en el lloc de l'orador.</p> <p>L'enquadrament i la profunditat són clares en el rostre del personatge, encara que torna a utilitzar el recurs de les posicions dels personatges amb la mà que introdueix en 1P.</p> <p>Herminio - amb ulleres de sol - resta amb el rostre decebut, els llavis en pressió, la mirada perduda (no va en direcció a l'orador) mentre la mà d'aquest es mou per davant seu desenfocada.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Sindicalista: -</p> <p>Si no ho poden utilitzar com a motiu per justificar l'acomiadament...</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
25	PM Recte Tall  *Transbals BA-AB (discurs)	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (4 del grup). L'atenció segueix en l'orador.</p> <p>Posició: idem del recurs del pla 22 i 23, encara que des d'una altra part del cercle. La càmera ha resseguit el cercle sencer. Ara ho fa des d'un lateral que contempla Vasconcelos de perfil.</p> <p>El sindicalista...idem (bona d.f) que contempla mitja rotllana del grup (Vasconcelos en 1P).</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Sindicalista: -</p> <p>De vuit a quatre, digui el que digui l'empresa, compliu el vostre horari.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
26	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual (Vasconcelos) encara que amb parts d'altres treballadors).</p> <p>Posició: recurs de 22, 23, 25. Torna endarrere en la direcció que havia agafat abans.</p> <p>Vasconcelos agafa la paraula - discurs molt més exaltat - entre les espatlles de dos treballadors (bona d-f). Quan l'interpel·len, reacciona amb gran visceralitat...</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Vasconcelos: -</p> <p>Decidim el tema dels piquets, tenint en compte la vida privada...</p> <p>Grup: Això no és una vaga!</p> <p>Vasco: -</p> <p>Piquets per vigilar la fàbrica i protegir els llocs de treball!</p> <p>...L'important és protegir l'equip...</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
27	PPP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual (Sandra), encara que es visualitza les parts disseminades dels de dos dels seus companys.</p> <p>Posició. recurs de 22, 23, 25, 26, però amb major profunditat de camp, i més proximitat amb el 1P (surt totalment difuminat). Agafa altra vegada la direcció circular d'abans - contra-horària -.</p> <p>Sandra està d'acord. (està sola en el pla).</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Sandra: -</p> <p>Exacte.</p> <p>Compteu amb mi.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
28	PPP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (dos del grup).</p> <p>Posició: recurs semblant a l'utilitzat en l'escena, però fent dels rostres en 1P i 2P el contacte entre posicions. Els dos rostres surten clars, fruit de la proximitat entre ells).</p> <p>Fernando ho discuteix. (bona d.f) permet dividir el pla conjuntament amb un altre rostre, el qual se sorprèn de les paraules que dirigeix Fernando.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Contaminació acústica</p>	<p>Fernando: em preocupa que vingui el sindicat...i que quan arribi la direcció faci mala impressió.</p>



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
29	PP Recte Tall  *Transbals AB-BC (discussió)	Estàtic (inestable)	Pla: col·lectiu (tres del grup).  Posició: des de la posició de Vasconcelos, en direcció endavant. No hi ha recurs entre posicions, ja que concentra la (p.c) en el 1P i els altres surten lleugerament difuminats.  Riu aixeca el braç i confirma la seva participació, entre lamentacions subtils.	1P Veu 2P Enrenou 3P Contaminació acústica	Riu: Em quedo, no me'n vaig!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
30	PPP Picat Tall  *Transbals BA-AB (discussió)	Estàtic	Pla: personatge no identificable.  Posició: des d'una posició com l'anterior, llança l'atenció en un objecte concret, encara que segueix fent l'enquadrament entre els braços d'un i altre.  Una mà escriu en una carpeta amb fulls blancs (poca d.f, el resta desenfocat).	1P Veu 2P Enrenou 3P Contaminació acústica	Riu: - De vuit a cinc. Zé: - Demà de cinc a vuit no puc.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
31	PPP Recte Tall  *Transbals AB-BA (discussió)	Estàtic	Pla: col·lectiu (Zé i Vasconcelos).  Posició: des de darrere Vasconcelos, realitza una contra-màscara on concentra l'atenció, en el rostre del 2P.  Zé refusa la primera opció (fa que no amb el cap). Medita la seva resposta (en un pla dividit pel clatell de Vasco i el seu rostre, els quals es miren) i predica.	1P Veu 2P Enrenou 3P Contaminació acústica	Vasco: - Quan podries? Zé: Avui de dotze a vuit.

**Taula 4.** Denotació del Segment (4) A fàbrica de nada. Seqüència 2 (escena 6): 20:45 - 23.32 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PM Recte Tall	Estàtic (es contempla el moviment, ja que el cotxe està en marxa).	La càmera en el seient de darrere (mig). S'observa el conductor, i s'intueix la seva cara pel mirall del conductor. Davant, una autopista tres carrils, amb tràfic, a la dreta (sentit europeu) fàbriques (xemeneies modernes, vermell - blanc). A l'esquerra, immobles.	Contaminació acústica d'una autopista. Soroll de motor i de sotracs a les carreteres.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall	Estàtic (es contempla el moviment, ja que el cotxe està en marxa).	Mateixa posició, el conductor ressegueix una rotonda. Es contempen les sortides. 1. V.Franca, Castanheira. 2. Lisboa/Porto (autovia). En 2P fàbriques i immobles.	Contaminació acústica d'una autopista. Soroll de motor i de sotracs a les carreteres.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PM Recte Tall	Estàtic (cotxe aturat)	Mateixa posició, el conductor està fora del cotxe i contempla un abocador de sorra.	Contaminació acústica (pressuposa a prop la carretera, tot i estar en un espai més natural. Soroll de passes quan es torna a dirigir al cotxe. I l'obertura de la porta quan arriba definitivament. Soroll de motor quan posa el contacte.	Quin fàstic! Putamerda!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PG Recte Tall	Tràveling lateral (pressuposa moviment del cotxe). Posició de la finestra de la dreta del conductor	Des de la carretera la càmera fa un recorregut per llargues extensions de fàbriques en desús (tancades).	Música (acústica guitarra elèctrica).	
5	PG Recte Tall (errors gràfics en la pantalla)	Tràveling lateral (pressuposa moviment del cotxe). Posició de la finestra de la dreta del conductor.	Des de la carretera la càmera fa un recorregut per llargues extensions de fàbriques en desús (tancades). En 2P el mar.	Música (acústica guitarra + toc de batutes de bateria).	Veü externa. Comentari (ideològic).  *****  *

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PM Recte Tall	Estàtic (es contempla el moviment, ja que el cotxe està en marxa).	Des del seient de darrere es torna a contemplar la imatge de l'inici. Ara el cotxe passa per una carretera secundària. Més fàbriques en segon pla.	Música (acústica guitarra + bateria).	2. Veu externa. Comentari (ideològic).
7	PG Recte Tall	Tràveling lateral (pressuposa moviment del cotxe). Posició de la finestra de la dreta del conductor	Altre cop des de la finestra dreta, es mostra infraestructures típiques de les autopistes (construccions superposades). Xemeneies (vermelles - blanques en segon pla).	Música (acústica guitarra + bateria).	3. Veu externa. Comentari (ideològic).



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
8	PG Recte Tall	Tràveling lateral (pressuposa moviment del cotxe). Posició de la finestra del conductor	Mateixa posició, ara al cantó esquerre. En 1P, la via del tren. En 2P, habitatge al costat de la fàbrica (antigues colònies) abandonades, 3P Fàbrica de gran extensió (abandonada).	Música (acústica guitarra + bateria).	4.  Veu externa. Comentari (ideològic).

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
9	PG Recte Tall	Tràveling lateral (pressuposa moviment del cotxe). Posició de la finestra dreta del conductor. En aquest cas es complementa amb el mateix moviment de la càmera (panoràmica) en la mesura que va disminuint l'altura del visor (pressuposa una baixada en la carretera).	Mateixa posició, ara al cantó dret. En 1P, camp. En 2P, fàbriques. 3P, immobles (blancs). En el moviment de la panoràmica, es centra en un esquelet d'una construcció en desús.	Música (acústica guitarra + bateria).	5.  Veu externa. Comentari (ideològic).

## **Veu OFF:**

[1] Un espectre assola Europa. L'espectre de la seva fi. La modernitat ho mesurava tot pel seu retard arcaic, del qual pretenia arrancar-nos, a partir d'ara tot es mesurarà pel seu imminent ensorrament.

[2] La crisi actual, permanent i omnilateral, ja no és la crisi clàssica, un moment decisiu. Al contrari, és un final sense fi. Una apocalipsi sostenible. Una suspensió indefinida. El retard de l'ensorrament col·lectiu.

[3] I per tot això, un estat permanent d'excepció.

[4] Si, fa dos-cents anys, les elits d'Europa i les colònies, van acceptar amb els braços oberts el final de l'esclavitud, va ser només perquè el capitalisme s'encarregà de proveir de mà d'obra abundant, barata i qualificada. Milions d'humans disposats a cedir gran part de les seves vides, per tal d'accedir a la llibertat de comprar coses.

[5] Avui, amb un tràgic excedent de mà d'obra a les fronteres, en una catàstrofe humanitària sense precedents, és el motor fonamental del capitalisme, el treball humà, que es miri com es miri, es fa insostenible i obsolet.

**Taula 5.** Denotació del Segment (5) A fàbrica de nada. Seqüència 4 (escena 1 2) **31.33 - 44.50 mi**

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PG Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges. Quadre d'una zona de la fàbrica de la història. Màquines parades. De dia.	Portes obrint-se, passes.	
2	PG Recte Tall	Estàtic	Pla: no. personatges. Posició: la càmera se situa en una part de la fàbrica que visibilitza diferents dels seus elements constitutius.  Quadre d'una zona de la fàbrica de la història. Pales, estanteries. No hi ha persones. Entra llum per una porta a l'esquerra.	Portes obrint-se, passes.	- Bon dia, nois. - Bon dia.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (8 dels treballadors).</p> <p>Posició: la càmera es situa a uns 3 metres del primer personatge. Poca (p.c) que fa veure difuminat l'últim dels personatges de l'escena. La posició dels personatges mostra una aglomeració de cossos en lateral.</p> <p>Al vestuaris de la fàbrica, els treballadors es posen <b>la granota blava</b> de treball. 8 persones en total. Alguns canviats, d'altres van arribant i obren la seva taquilla. Entra llum per les finestres del darrere. Tothom està concentrat en la seva acció, no hi ha intercanvi de paraules o mirades.</p>	<p>Les taquilles s'obren (soroll metàl·lic), posar-se la roba (fragment), argolles del cinturó. Passes.</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada, a uns 10 metres del personatge.</p> <p>L'enquadrament centra la figura al centre.</p> <p>Un treballador llegeix el diari sobre un "toro", vesteix el mono blau de treball. La llum entra de la dreta. Està sol.</p>	Contaminació acústica de la carretera (molt lleu).	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual (Zé).</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada, a uns 5 metres del personatge.</p> <p>L'enquadrament centra la figura al centre.</p> <p>Zé amb la granota blava i les mans a les butxaques, resta amb el cap baix, de peu una zona de treball concreta.</p> <p>Mira al voltant, i després torna a abaixar el cap.</p> <p>Està sol.</p>	<p>Silenci</p> <p>(Contaminació acústica dels motors de la fàbrica molt lleu).</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	P 3/4 Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual (Herminio). Posició: la càmera es manté allunyada, a uns 5 metres del personatge. L'enquadrament centra la figura al centre.</p> <p>Herminio, un treballador, resta amb el cap baix i els braços encreuats. Està recolzat de peu sobre un màquina aturada. No té la mirada centrada en res en concret. Està sol.</p>	Silenci (Contaminació acústica dels motors de la fàbrica molt lleu).	



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
7	P 3/4 Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual (Vasconcelos)</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada, a uns 5 metres del personatge. L'enquadrament s'ajuda del marc de la finestra. La càmera enregistra des de fora de l'espai on és el personatge.</p> <p>Un treballador de granota blava assegut en una oficina il·luminada té la mirada fixa endavant. Sembla que miri a càmera.</p>	Silenci	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
8	P 3/4 Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada, a uns 5 metres del personatge.</p> <p>Un treballador fa lleus saltets. Sembla inquiet. No té la mirada fixa en cap lloc concret. En 2P té tot un seguit de màquines aturades. Està sol.</p>	Silenci	
9	PPP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: la càmera manté una aproximació molt gran amb el personatge.</p> <p>Els ull d'un treballador resten estàtics, mirant cap a baix. Després fan una volta a dreta i esquerra per les proximitats. A la vegada té lleus espasmes voluntaris. E</p>	Silenci (Contaminació acústica dels motors de la fàbrica molt lleu).	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
10	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges. Robot per soldar aturat. En 2P i desenfocat, altres zones de la fàbrica.	Silenci	
11	GPG Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges. Passadissos de la fàbrica sense moviment. No hi ha cap treballador. La llum tènue entra per amunt.	Silenci	
12	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: individual. Posició: la càmera es manté allunyada del personatge, a uns 5 metres. L'enquadrament centra la figura.  Un treballador llegeix el diari de peu en una zona de la fàbrica. Està sol. Al voltant te caixes precintades. En 2P una llum taronja parpelleja.	Silenci	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
13	PG Recte Tall  *Trasbals AB Soroll i imatge. L'element físic que fa d'enllaç.	Estàtic	Pla: individual.  Posició: la càmera es manté allunyada del personatge, a uns 10 metres.  El treballador del PPP està assegut en la zona de la fresadora. Després tira endavant dos peces de metall. Gira en 180 graus la cadira i en tira una altra en aquella direcció.	Silenci.  Després el soroll de les peces rebotant a terra.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
14	PG Recte Tall  *Trasbals BA	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada del personatge, a uns 10 metres. Entren en el pla d'altres elements de la fàbrica.</p> <p>Un altre treballador recull la peça que ha tirat el seu company, i la llença en la direcció oposada a la que ha arribat.</p>	<p>Silenci.</p> <p>Després el soroll de les peces rebotant a terra.</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
15	PM Recte Tall  *Transbals BA-AB. (So).	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada del personatge, a uns 5 metres. L'enquadrament centra la figura.</p> <p>Ricardo, l'encarregat de la fàbrica, resta en un espai de la fàbrica davant un controlador de funcions digital. Està aturat. Es gira, fa un moviment amb el cos a dreta i esquerra, sospira, es treu les ulleres i les renta.</p>	<p>Silenci.</p> <p>Després arriben les interferències d'una ràdio que s'engega.</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
16	PM Recte Tall  *Tansbals AB-BA (imatge, so).	Estàtic	Pla: individual.  Posició: la càmera es manté lateralment darrera del personatge, a una certa proximitat.  Zé selecciona una emissora de ràdio.  Després es concentra en una acció que no contemplem, ja que ens tapa la paret.	Interferències de les cadenes de ràdio.  Música, instrument de vent i piano.	
17	PG Recte Tall	Estàtic	Pla: individual.  Posició: la càmera es manté allunyada del personatge, a uns 5 metres. L'enquadrament centra la figura.  Un treballador fa tocs amb una pilota.	1P Música clàssica. 2P Rebot del cautxú de la pilota contra la bota.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
18	GPG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (cinc dels treballadors).</p> <p>Posició: la càmera es manté allunyada dels personatges, a uns 10 metres. Fruit de la seva posició, la paret més allunyada de la estructura fa de diagonal i oferix una gran perspectiva al pla.</p> <p>5 treballadors fan un rondo amb la pilota d'abans. En 2P - gran distància focal - es veu l'extensió de la fàbrica.</p>	<p>1P Música</p> <p>2P EI</p> <p>material de la bota xoca contra el terra i contra el cautxú.</p> <p>3P</p> <p>Expressions verbals indescriptibles i riures.</p>	



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
19	PM Recte Tall	Tràveling (endavant )	Pla: individual (Fernando). Posició: la càmera segueix el personatge des de darrere, amb molta poca (p.c), que difumina el marc del pla.  Fernando, l'encarregat, camina en direcció a la concentració de sons i veus.	1P Soroll metàl·lic rebotant al terra. 2P Música.	
20	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA	Estàtic (Inestable )	Pla. individual (Fernando). Posició: la càmera es situa davant del personatge, i concentrant l'atenció en el seu rostre (poca p.c). Fernando, l'encarregat, és dirigeix al grup.	1P Veu 2P Soroll metàl·lic rebotant al terra.	Fernando: - Senyors, si us plau. Què és això? - Hauríeu de ser amb les màquines.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
21	PM Recte Tall  *Transbals BA-AB (diàleg, Fernando).	Estàtic (Inestable )	Pla: col·lectiu (4 dels treballadors).  Posició: la càmera canvia la perspectiva en 180° respecte al'anterior. Té una nul·la (p.c) que difumina el 2P i 3P, els quals són resseguits com una serpentina pels personatges.  Quatre dels treballadors segueixen jugant a una petanca improvisada. Miren Fernando amb resignació, un aixeca els braços.	1P Veu 2P Soroll metàl·lic rebotant a terra.	Fernando: - Jugant aquí, diran que heu abaixat els braços.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
22	PP Recte Tall	Estàtic(Inestable)	Pla: individual (Fernando). Posició: idem 19. Fernando és segueix dirigint al grup.	1P Veu	Fernando: - Acabarem al carrer, jo el primer. - Hi ha una càmera. A dalt ho veuen tot.
23	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual (Herminio). Posició: idem 19,22, però alhora realitzat una contra-màscara amb el personatge anterior. Concentra la p.c en el rostre, el marc està difuminat.  Herminio contesta a Fernando.	1P 2P Soroll metàlic rebotant.	Herminio: Has cobrat? Nosaltres no (dirigint-se a Fernando).

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
23	PP Recte Tall  *Transbals AB-BA (diàleg)	Estàtic	Pla: col·lectiu (Rui i un altre).  Posició: la càmera torna a fer 180° i visibilitza un 1P i 2P dels rostres des del lateral.  Rui, un treballador es disposa a llençar una altra peça. Però es gira i busca el seu interlocutor.	1P Veu	Fernando: - Ens han dit que cadascú s'estigui a la seva màquina.
24	PP Recte Tall  *Transbals BA-AB (diàleg).	Estàtic	Pla: individual (tot hi sortir la esquena d'un altre).  Posició: la càmera torna a fer la rotació, concentra la p.c en el rostre, però intercedeix en el mig del pla, l'esquena d'un dels personatges en moviment per fer una contra-màscara atípica.  Fernando parla amb els seus companys. Espera la reacció i respon.	1P Veu	Rui: -Vuit hores. Fent què? Fernando: - Rui, és horari de treball. Tot i que no fem res, hi hem de ser.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
25	PP Recte Tall	Estàtic (Inestable )	<p>Pla: de col·lectiu a individual.</p> <p>Posició: la càmera torna a fer la rotació i resta estàtica, mentre entre i surten personatges en moviment.</p> <p>Rui es lamenta de la resposta de Fernando i aparta la mirada de l'interlocutor. Quan surt del pla, la distància focal fa aparèixer un altre treballador - Santos - el qual se li centra l'atenció. Fa un moviment de resignació amb la cara en escoltar Fernando.</p>	1P 2P Soroll metallic rebotant.	<p>Rui:</p> <p>- Què he fet per merèixer això?</p> <p>Fernando:</p> <p>- Ho estàs fent encara més difícil.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
26	PP - P 3/4 Recte Tall	Panoràmica (d'obertura de distància focal)	Pla: individual (des del treballador fins a la responsable de RRHH). Posició: idem 23, però amb menys p.c, concentra l'atenció en el rostre. Quan s'obre la panoràmica - a esquerres -, la profunditat varia i des de la disseminació apareix la claredat del personatge que entra en escena. A mesura que s'acosta es fa clara la imatge, passa de P 3/4 a PM.  Un treballador segueix jugant (PPP). Quan s'obre el pla a l'esquerra, apareix la responsable de recursos humans, la qual es dirigeix cap al grup.	1P Veus 2P Soroll metàlic. 3P Passes	Rui: - Calla d'una vegada. Grup: - Compte! RRHH: - Sento interrompre . He de parlar amb el Sr.Santos.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
27	PP - PM - PG Recte Tall	Panoràmica (d'obertura de distància focal).	Pla: d'individual (Santos) a col·lectiu (ell i RRHH). Posició: la càmera implica una enllaç amb el pla anterior, però no amb una contra-màscara. És situada proxima al personatge, des d'una posició lateral. Quan ell es mou, ressegueix el moviment, i pel mig passa el rostre difuminat d'un dels companys.  Sr. Santos - treballador - es sorprèn pel seu nomenament. Fa una cara d'estranyesa. Gira nerviós el cos i mira els seus companys en la mesura que s'acosta a RRHH. Els dos caminen per un passadís en direcció a les oficines de la fàbrica.	1P Veus 2P Passes allunyant-se P Silenci.	RRHH: - Sr.Santos s m'acompanya? Sr. Santos: - Si (lleuger). Grup: - Què vol aquesta dona? RRHH: - Només seran uns minuts, en quart d'hora ja estarem.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
28	PP Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla: individual  Posició: la càmera ressegueix el moviment, mentre ell es desplaça (observem el seu lateral dret). Molt poca p.c, que concentra en el rostre. La càmera resta lleugerament allunyada del personatge.  Cara d'un treballador - veterà, uns 50 anys - . Puja i baixa la mirada. Rostre de preocupació. Tristesa. Està sol.	Silenci	



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
29	PM Recte (lateral del cap) Tall	Estàtic	Pla: individual. Posició: Molt poca p.c, que concentra en el rostre. La càmera resta lleugerament allunyada del personatge.  Un altre treballador - jove - té la mirada en el seu mòbil. Juga algun joc del dispositiu.	Sons de videojoc.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
30	PPP Recte (lateral del cap) Tall	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: Molt poca p.c, que concentra en el rostre. Aquí agreujat pel zoom i l'acostament de la càmera al personatge. La figura, divideix el pla entre dos, ell i l'aire restant difuminat.</p> <p>Un altre treballador - veterà, uns 60 anys -. Té la mirada clavada en direcció a terra. La mou lleugerament als costats. Té petits espases voluntaris als músculs orbiculars de les parpelles. Rostre seriós en conjunt. Finalment parpalleja.</p>	Silenci	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
31	PPP Recte (lateral del cap) Tall	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem del pla 30, però amb menys zoom que clarifica més el marc del pla.  Herminio resta amb la mirada encongida. La puja lleugerament en un instant, i la torna a baixar. Rostre seriós en conjunt.	Silenci	
32	PP Recte Tall  *Trasbals AB (imatges)	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem del pla 30, 31, però amb major distància davant del personatge.  Un altre treballador resta amb la mirada fixa endavant. Rostre seriós, però no trist com els anteriors. Està inquiet en conjunt.	Silenci	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
33	P 3/4 + PM Recte Tall  *Trasbals BA. AB (imatges)	Panoràmica	Pla: col·lectiu (de Santos, i en la llunyania RRHH). Posició: la càmera adopta la mateixa postura respecte al pla 27. Concentra l'atenció en el 1P, l'acció de darrere resta molt difuminada.  Sr. Santos torna caminant cap als seus companys. Mirada perduda. Serios. No busca el contacte visual. Quan s'apropa puja la mirada. Darrere - desenfocada - la responsable de RRHH.	1P Passes	
34	PM Recte Tall *Trasbals BA. AB (imatges)	Estàtic	Pla: individual. (Rui). Posició: la càmera busca la si Riu mira a Sr.Santos. Esta sol assegut. Rostre seriós, Busca el contacte visual. Darrere una pantalla digital desenfocada.	1P Passes	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
35	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (imatges)	Estàtic.	Pla: individual.  Posició: la càmera agafa distància amb el personatge, per deixar espai perquè el que està en moviment pugui passar per davant.  Erminio busca el contacte visual amb Sr.Santos. En el pla, passa Sr.Santos desenfocat per davant. Erminio el segueix.	1P Passes	
36	PM Recte Tall *Trasbals AB.BA. (imatges) + (diàleg)	Semi-panoramica (inestable)	Pla: individual.  Posició: és la continuïtat del pla 33.  Sr.Santos arriba a una cadira i s'asseu. Rostre seriós. Mira a dreta i esquerra - presumiblement als seus companys - i baixa la mirada, ahora que diu que no amb el cap. Està sol.	1P Veu	RRHH:  -Sr. Ricardo Gonçalves. Podria acompanyar-me, siusplau?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
37	PM Recte Tall	Panoràmica (inestable).	<p>Pla: col·lectiu (Ricardo i RRHH).</p> <p>Posició: la càmera fa una contra-màscara des del lateral esquerre del 1P que la marca. Quan el 2P es converteix en 1P, ressegueix el moviment des del costat oposat al pla 27.</p> <p>Ricardo Golçalvez camina cap a la responsable de RRHH. Bona distància focal. Ella està desenfocada, mentre que la càmera segueix el moviment del treballador.</p>	1P Veu 2P Passes (tacons)	RRHH:  - Disculpin. (es dirigeix al grup).

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
38	PP Recte Tall . *Trasbals . AB.BA (imatges) + diàlegs (veus dels companys) .	Pla: individual.	Pla: individual. Posició: la càmera resta davant de la figura, que concentra l'atenció. Sr.Santos mira fixament al seu interlocutor a la seva dreta. Després mira al de la seva esquerra. Segueix mut, i baixa la mirada. Rostre seriós.	1P Veu	Treballador (1): - I doncs, què ha passat? Treballador (2): - Explican s què ha passat? Què ha dit? Grup: -Parla, hòstia! -T'has empassat la llengua?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
39	PPP Recte Tall  *Trasbals BA-AB (imatges) + diàlegs	Posició: canvi de figura (menys p.c) que concentra tota l'atenció en el rostre. Marc del pla totalment difuminat.	Pla: individual.  Posició: canvi de figura (menys p.c) que concentra tota l'atenció en el rostre. Marc del pla totalment difuminat.  Treballador dempeus mira fixament cap abaix - presumptament a Sr.Santos. Després puja la mirada buscant altres interlocuors. Rostre molt seriós i preocupat. Està sol.	1P Veu	Treballador (1):  T'han proposat res? No hauràs signat res?



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
40	PP Recte Tall .  *Trasbals BA. AB (imatges) + diàlegs	Estàtic	Pla: individual.  Posició: la càmera resta davant de la figura, que concentra l'atenció. Ell com passa al pla 38, es converteix en el centre de la interlocució a dos costats, cap a on dirigeix les mirades (el pla anterior és l'obertura a un dels laterals).  Sr.Santos a la cadira. Segueix amb la mirada perduda. Altres interlocutors el demanen. Està sol. Finalment, parla, alhora que busca trobar-se amb els seus companys. El pla segueix. Ell es toca el nas i s'estreny el llavi i torna a mirar a terra - pensatiu -. Els seus companys el tornen a demanar. Reflexiona, i torna a dirigir la mirada	1P Veu	Rui: -Què has fet? Sr.Sant: - Estem completament fotuts. Treballador (1): - Què vols dir? Sr.Santos: - Volen tancar la fàbrica. Treballador (2): - Fills de puta. Cabrons. Grup: - Què han dit exactament? Què volen? Sr.Santos: - Acomiadament

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
41	PPP Recte (lateral del cap) Tall  *Trasbals BA.AB (imatges, diàleg)	Panoràmica	Pla: individual.  Posició: idem pla 39, però amb parts perceptibles dels companys en 2P.  Riu mira a Santos. Al sentir la porta mira endavant buscant altres respostes. Reacciona i va a buscar el seu company.  Rostre de preocupació.	1P Veu 2P  Estremit al tancar-se la porta.	Grup: - No hi caiguis.  Rui: - Mira, el Ricardo és aquí.
42	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (imatges, diàleg)	Panoràmica (inestable)	Pla: de col·lectiu a individual (només Zé).  Posició: idem dels últims plans, però amb major distància davant els personatges.  Zé mira Ricardo en la llunyania. Erminio dins el mateix pla d'esquenes -lleugerament desenfocat -.	1P Veu 2P Silenci	Zé: - Ei, Ricardo!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
43	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (imatges) + diàlegs	Semi-panoràmica (inestable)	Pla: individual.  Posició: idem 39, 41.  Erminio clava la mirada en Ricardo (lluny). Rostre de sorpresa i seriositat.	1P Veu	Erminio: -Què passa? Què fa? Zé: - Ricardo! Erminio: - Espera, es treu la roba?
44	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (diàleg, imatges)	Estàtic.	Pla: col·lectiu.  Posició: idem dels últims plans, encara que conformant un 1P i 2P entre els personatges. La poca p.c difumina el segon rostre.  Riu mira decebut la marxa de Ricardo.  Després acluca els ulls, entristit. Darrerra - difuminat - es veu l'espatlla del seu company.	1P Veu	Grup: -Acaba de signar.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
45	PG Recte Tall  *Trasbals BA. AB (imatges)	Panoràmica. Estable.	Pla: individual. Posició: la càmera deixa de mirar als treballadors. Fa 180° i contempla l'acció que ells estaven mirant i discutint des del pla 41.  Ricardo se'n va per darrere les estanteries sense mirar cap als seus companys.	1P Silenci 2P Veu	Erminio: Veieu de què va aquesta merda?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
46	PPP Recte Tall  *Trasbals BA. AB. (diàleg)	Estàtic.  Poca distància focal.	Pla: individual.  Posició. idem absolut del pla 30.  Zé té clavats els ulls endavant. No parpadeja.  Rostre serios.	1P Veu.	Erminio: - A dalt n'hi ha dos o tres que es faran rics a costa nostra. i després hi ha païos com vosaltres que han estat aquí uns quants dies que se'n van amb la cua entre les cames per quatre xavos.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
47	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (diàleg)	Travelling, de dalt a baix	Pla: individual.  Posició: idem del pla 46 però resseguint el moviment del personatge.  Arriba a contemplar-se, durant un instant, el marc difuminat de l'acció en tot el pla fruit de la sortida del personatge de l'enquadrament, que ràpidament torna a buscar.  Santos escolot a Erminio, també amb la mirada.  Després la baixa, es mossega la llengua, es gira, i s'asseu. Fa una ganyota amb la boca.	1P Veu	Zé: No són quatre xavo. Erminio: - Escolta... quants anys fa que treballes aquí? Zé: nou. Erminio: Nou? Aquell en porta 32. Zé: - Com tu diguis. -Erminio: I què faré tot sol?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
48	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (diàleg)	Travelling (inestable) )Poca distancia focal	Pla: col·lectiu.  Posició: la càmera resta lluny de l'acció i contempla els personatges d'esquenes.  Hi ha diferències entre el 1P i el 2P fruit de la poca p.c.  Erminio discuteix directament amb Zé, el qual està d'esquena a la càmera. (La conversa puja de to), i quan veu que l'interpel·la directament rebutja el contacte directe i surt del pla. Després torna aparèixer el seu rostre al marge esquerre i mira altre cop Erminio. A l'obrir-se el tercer pla, entra un altre rostre en escena, el qual mira directament a Zé.	1P Veu	Erminio: Què faig? Zé: - No sé, viure, la teva vida. Erminio: Viure la meva vida? No seràs tu qui vols viure la seva? Erminio: -Jo no signo cap paper de merda. Em quedo aquí. - Jo aquest i aquell ens quedem. Tu et quedes i no?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
49	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (diàleg, imatges)	Estàtic. (inestable ) Poca distància focal.	Pla: individual.  Posició: davant del personatge, el qual està en posició lateral.  Zé mira fixament a l'inerlocutor. Després mou la mirada a esquerra - dreta. Mou el cos i dona l'esquena a la càmera.	1P Veu	Erminio: - I tu?



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
50	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (imatges + sons)	Panoràmica (inestable)	Pla: individual (primer, Zé, després un altre).  Posició: la càmera ha rotat gairebé 180° des de l'esquerre, de davant a darrere, del personatge. Quan ell es mou, concentra l'atenció en la seva espatlla dreta, resseguint un moviment que no s'atura en ell i es transvasa a un dels companys que està davant.  Esquena de Zé, el qual es torna a girar mirant Erminio. Després trobem el rostre d'un altre treballador en el desplaçament, el qual mira al terra pensatiu.	1P Silenci 2P Passos (tacons)	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
51	PP Recte Tall  *Trasbals BA. AB (so)	Travelling (endavant). Poca distancia focal.	Pla: d'individual a col·lectiu.  Posició: la càmera forma una contra-màscara en moviment des de l'espatlla del personatge que es mou. No absent això, l'atenció és concentra en ella i tot el marc està difuminat* (interessant el fet que fruit de la foscor que regna en el 1P sembla que el marc del pla sigui una pantalla i ella l'espectadora, d'esquenes, dins de la sala). *Quan el tràveling torna endarrere, la figura d'abans rabassa el pla i el 2P marca la noca p.c. la càmera obre la panoràmica quan és en paral·lel per obrir un nou pla des de darrere i	1P Passes (tacons) 2P Veu	RRHH: Voldria parlar mab el Sr.Vargas - Zé -? Treballador (1): Crec que és allà.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
52	PPP Recte Tall	Travelling (inestable).	<p>Pla: col·lectiu.</p> <p>Posició: la càmera es posiciona davant del personatge. Com ressegueix el seu moviment, que canvia la distància entre ell i la màquina, hi ha salts en la definició de la imatge, fruit del canvi en la profunditat. Malgrat concentrar l'acció en el 1P, és distingeixen els companys en 2P.</p> <p>Erminio sospira, dificultat respiratòria. Manté la mirada fixa. És grata el cap, i fa senyals de desaprovació. Està tris, preocupat. Fa voltes en el seu propi eix. Camina, i apareixen d'altres companys desenfocats. Agafa Santos per la bata</p>	1P Disnea 2P	<p>Erminio: - Promet que no signaràs res. Promet això. O ens fots a tots. - Veus en quina merda n estan fotent? No ho veieu? S'ho estan carregant tot?</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
53	PPP Recte (lateral del cap) Tall  *Trasbals BA.AB (imatges, diàleg)	Estàtic. (inestable ) Poca distància focal.	Pla: col·lectiu (Erminio i parts dels seus companys). Posició: idem pla anterior.  Erminio seu, i s'enfada enèrgicament. Gesticula molt amb les mans , es dirigeix als seus companys. Finalment, explota, baixa el cap i plora. S'estreny el cos en senyal de malestar físic. Una mà apareix per darrere (*Word press photo 2020). Després dos més li acaricien el cap i l'espatlla. Ell es posa les mans al cap i s'estira els cabells.	1Ve 2 Disnea 3Gemecs i tos	Erminio: -Ens ho estan prenent tot, hòstia!  Tres o quatre païos allà dalt porten la batuta, es fan d'or i nosaltres aquí....Collons! Què farem amb la nostra vida.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
54	PM Recte Tall *Trasbals AB.BA. (imatges)	Travelling (inestable ) . Poca distancia focal.	Pla: individual. Posició: idem 52 i 52, però a major distància entre màquina i personatge.  Erminio s'aixeca. Li costa respirar amb normalitat. Ràpidament, decideix tornar-se a seure en un altre lloc. Es posa les mans al front, i plora, desconsolat.	1P Silenci/ -X 1P Plors/ -X 1P Veus/ 2P Gemecs	Esta tot fotut! Tot!

**Taula 6.** Denotació del Segment (6) A fàbrica de nada. Seqüència 5 (escena 5): 1.06:35 - 1.13:20 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PP Picat Tall	Estàtic	Pla: individual.  Posició: aproximació al personatge, centrat en el pla (poca p.c).  Un treballador, ajagut a terra, és dirigeix als companys. Està sol en el pla.	1P Veu 2P Motors mecànics (molt lleu)  *Tasbals BA-AB (veus) (1)	Treballador (1): - Abans no vagi aquesta gent a l'administració hem de saber com defensar els nostres llocs de treball.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PP Recte Tall (Contra-màscara).	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (tot i només concentrar el rostre de Rui).</p> <p>Posició: contra-màscara amb el personatge anterior.</p> <p>Aproximació en el rostre del 1P, el qual troba perspectiva amb la figura difuminada del 2P (poca p.c).</p> <p>Durada de 53s. d'acció.</p> <p>Finalment s'entra la contra-màscara pel moviment dels personatges.</p> <p><b>(recurs 2).</b></p> <p>Rui contesta - de forma</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>*Tasbals</p> <p>BA-AB (veus)</p> <p>(1)</p>	<p>Rui: - Jo proposo: 1, vaga. 2, ocupació. 3, impedir a l'administració que entri a la fàbrica.</p> <p>Grup: - Jo no faria això encara. - La policia vindria de seguida.</p> <p>Rui: No importa. Ara la fàbrica és tan nostra com d'ells.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PP Recte Tall	Panoràmica (inestable)	<p>Pla: col·lectiu, però només un rostre en 1P.</p> <p>Posició: fi de la contra-màscara. Continua una semi-panoràmica que concentra l'atenció del rostre anterior, i en perspectiva els seus companys (poca p.c) (<b>recurs 1</b>).</p> <p>Rui s'ha aixecat i segueix contestant al grup. A vegada segueix el murmuri de desaprovació de part d'alguns. Destaca l'expressivitat</p>	1P Veu 2P Enrenou	<p>Rui: - El Fernando sempre diu: No us ajunteu ni parleu, aneu al vostre lloc, estigueu-vis a les màquines. I som aquí seguint ordres de gent que ens vol fer fora.</p> <p>Grup: - Sí, I què vols fer?</p> <p>Rui: - Una vaga és refusar...****</p>



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	<p>PPP Recte Tall (Contra-màscara, irregular).</p> <p>*Trasbals AB-BA (imatges, sons).</p>	<p>Estàtic (inestable)</p>	<p>Pla: col·lectiu, però només un rostre en 1P.</p> <p>Posició: contra-màscara <b>(2)</b> inestable, molta proximitat en el primer pla la qual difumina totalment els marges del pla. Concentra l'atenció en el 2P, però el moviment dels personatges fa que el clatell del personatge que fa la contra-màscara obstrueixi la visió del qual realitza la locució.</p>	<p>1P Veu 2P Enrenou 3P Ressó de la discussió</p>	<p>Rui: - Però si ja no tenim res, Antonio.</p> <p>Antonio (molt exaltat): si m'acomiaden, no tindrè res.</p> <p>Rui: És una posició de força.</p> <p>Antonio: Amb aquesta tàctica de falcó acabaré al carrer.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	PG Recte Tall  *Trasbals BA-AB (només veus).	Estàtic (inestable)	Pla: col·lectiu.  Posició: càmera estable de llarga (p.c). L'enquadra s'ajuda d'una columna que divideix en dues parts la pantalla.  El sindicat, el personatge extern (conductor del segment 2) i el treballador més veterà camina cap al grup.	1P Veus (que no són en escena, són les del grup.  *Trasbals BA-AB (veus). Recurs <b>(31)</b>	Rui: - Heu d'estar aquí durant el teu torn. Escolta... Treballador (2): Perdona, deixa'm parlar. Em toca. Tinc gent a casa que necessita cures. No puc estar aquí fent vaga per no res.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PPP Recte Tall	Estàtic (inestable)	<p>Pla: col·lectiu, però concentració en un dels rostres.</p> <p>Posició: contra-màscara lateral. Entren fins a 4 plans diferents, fruit de la posició que guanya la càmera (2P i 3P, nítids). Idem <b>(2.1)</b></p> <p>El treballador de la locució anterior opina sobre la qüestió, ja que no vol fer vaga per a no res.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>3P</p> <p>Ressó de la discussió</p> <p>*Transballs AB-BA (veus)</p>	<p>Treballador (2): Tinc gent a casa que necessita cures. No puc estar aquí fent vaga per no res. Per què fem vaga?</p> <p>Rui: En concret demanem que la fàbrica es torni a posar en marxa,</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
7	PP Recte Tall	Panoràmica (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (els del pla 5).</p> <p>Posició: recuperació del pla 5. Semi-panoràmica per resseguir el moviment final. Concentració de l'acció en el 2P (p.c mitjana) mentre pel mig apareixen d'altres rostres difuminats. <b>(1.2)</b>.</p> <p>Els subjectes que caminaven arriben al grup. Després una treballadora demana la paraula i dirigeixen la mirada a ella. <b>(12)</b>.</p>	<p>1P Veu</p> <p>2P</p> <p>Enrenou</p> <p>Transballs BA-AB (veus). <b>(31)</b></p>	<p>Treballador (2): comprèn que si no hi ha treball no hi ha vaga.</p> <p>Sindicat: - Bon dia, nois.</p> <p>P. extern (amb tímidesa): bon dia.</p> <p>Sindicat: Com van les coses? Cap novetat?</p> <p>Treballadora "Mama": - Puc dir una cosa?</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
8	PP Recte Tall	Estàtic (inestable)	<p>Pla: col·lectiu, però atenció en ella.</p> <p>Posició: idem del pla 3. (<b>recurs 1</b>), encara que hi ha definició del 2P.</p> <p>Mama comença el discurs sobre el seu cas. Expressa la seva opinió. Poca (d.f), concentra l'atenció en ella.</p>	<p>1P Veu 2P Ressó</p> <p>*Transballs AB-BA (vues)</p>	<p>“Mama”: Estic amb vosaltres, lluitem fins al final... **** (discurs sobre els diners i valors)</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
9	PP Picat Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu, però només un rostre. Idem del pla 2.</p> <p>Posició: aproximació al rostre del personatge (poca p.c) el qual s'emmarca en un marc reeixit pels cossos dels seus companys.</p> <p>Rui - ajagut - escolta amb resignació el discurs de "Mama", puja i baixa la mirada, pensatiu. (11), intensificat pel silenci del qual apareix.</p>	<p>1P Veu 2P Ressó</p> <p>*Transballs BA-AB vues).</p> <p>Recurs (31). Idem clar del 5.</p>	<p>Mama: - Si no em veieu per aquí un d'aquests dies, ja sabreu que he acceptat perquè no veia cap altra sortida.</p> <p>****</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
10	PP Recte Tall  *Trasbals AC-CA (discurs).	Estàtic (inestable)	Pla: individual.  Posició: centra el personatge en el pla, el marc totalment difuminat.  Mama segueix el seu discurs. En un determinat moment, la veu dels seus companys s'incorpora al pla.	1P Veu 2P Ressó  *Transbals AB-BA (veus) <b>(31)</b>	Mama: Us preguntareu: Què faràs amb 10.000?... *** Antonio: No trobaràs res i els 10.000 s'hauran acabat.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
11	PP Picat Tall  *Transbals CA-AC (discurs)	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem 10 però d'aproximació.  Antonio - ajagut - escolta amb posat serios el discurs de Mama - el qual s'integra dins del seu pla -.La mira fixament. <b>(11)</b>	1P Veu 2P Ressó  *Transbals BA-AB (veus) <b>(31)</b>	Mama: -No pic fer comptes d'aquí a un any. Les meves filles tindran gana demà.  ****
12	PP Recte Tall  *Trasbals AC-CA (discurs).	Estàtic (inestable)	Pla: individual.  Posició: continua del pla 10 després del tall anterior.  Mama continua parlant.	1P Veu 2P Enrenou 3P Ressó de la discussió	Mama: - Però si ploren a casa que els hi dic a les meves filles.



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
13	PPP Picat - Recte Tall  *Transbal AD-DA (discurs)	Taveling (ascend ent)	Pla: individual.  Posició: màxima aproximació del personatge.  Dislocació de la (p.c) fruit del moviment del personatge.  Antonio - ajagut - contesta Mama. (Contemplem la part esquerra del cap, una vegada es girar per contestar i guiar la mirada).	1P Veu 2P  Ressó de la discussió  *Transbals AB-Ba (veus).	Antonio: - Ho he de dir: os es la vostra dignitat? Vendràs la teva dignitat per 10.000 euros?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
14	PP Recte Tall  *Trasbals DA-AD (discussió).	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem del pla 13, però amb la visió frontal del personatge.  El personatge extern resta - neutral (11)- escoltant el discurs. Quan escolta la l'opinió d'Antonio, baixa la mirada, pensa, i es mossega el llavi. Després es gira per escoltar a Mama.	1P Veu 2P Ressó  *Transbals AB-Ba (veus) <b>(31)</b>	Antonio: - És millor tenir dignitat i caure d'empeus. D'aquí a un any com els alimentaràs?  Mama: Les meves filles mengen dignitat?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
15	PP Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla: de col·lectiu a individual.  Posició: la panoràmica uneix els rostres confrontats fins que es desplaça a l'esquerra per concentra l'acció en el rostre d'ella (11) .  Antonio i Mama discuteixen.	1P Veu 2P Enrenou (elevat)  Transballs AB-BA (veu d'Antonio en el marc de mama).  (31)	Antonio: I els meus fills?  Grup: veus indescriptibles, murmuri.  Mama: No et sacrificques pels teus fills...Què és per a ells la dignitat?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
16	PP Recte Tall	Travelin g (inestabl e)	<p>Pla: col·lectiu, encara que l'atenció en un d'ells.</p> <p>Posició: idem del pla 3, resseguint el moviment del personatge de la locució i del 1P. <b>(1)</b></p> <p>El treballador (2) atura la discussió anterior i busca l'acord.</p>	1P Veu	Treballador (2): Barallant-nos els uns amb els altres no arribem a un acord...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
17	PP Picat Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (atenció en el 1P, n'hi ha fins a 3 fruit de l'adjunt dels rostres).</p> <p>Posició: idem (1) del pla 3 i 16.</p> <p>Concentra l'atenció del 1P, però aconseguix la perspectiva amb els rostres en el 2P i 3P.</p> <p>Continuïtat de lateral oposat al pla 6.</p> <p>Vanconcielos - el treballador més veterà de la fàbrica - es dirigeix al grup.</p>	1P Veu 2P Ressó	<p>Vasconcielos: - A veure la vida ens ensenya coses. Això que fem avui és ocupar, no?</p> <p>Grup: Pot ser. - Ocupem un espai.</p> <p>Vasconcielos: - Diguem-ne reunió general de treballadors.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
18	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem pla 14.  Santos - el més jove del grup - respon davant l'afirmació. Amb rostre preocupat. (11). Després, el grup respon davant la seva inquietud.	1P Veu 2P Enrenou  *Transbals AB-BA (veus).	Santos: I si truquen a la policia, què?  Mama: Defensarem les nostres paraules.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
19	PP Recte Tall  *Transbals AE-EA	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem pla 14, 18.  El p. extern té la mirada fixa en un lloc, té el rostre serios (11). S'incorpora la veu de Santos, de l'anterior pla. Després gira el cap en direcció a altres veus.	1P Veu 2P Enrenou  *Transbals BA-AB (veus). <b>(31)</b>	Santos: Sí, però ens n'haurem d'anar, no? No ho entenc. Grup: No,no...una vaga donarà força a l'ocupació. Votem?

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
20	PPP Recte Tall  *Transbal FA-AF (quadre imatge)	Estàtic	Pla: col·lectiu, encara que atenció en el 1P.  Posició: idem del pla 6.  Seguiment de la discussió. Atenció en un dels treballadors que està a favor de la vaga.* El pla divideix en 2 posicions, l'interior (el personatge de la locució el qual es mostra convençut, i el 2P més escèptic davant la proposta).	1P Veus 2P Enrenou	Grup: Què volem?  Treballador (2): Treball.  Rui: Doncs la vaga és la darrera eina del treball.



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
21	PM Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (l'únic que mostra el grup nítid en conjunt).</p> <p>Posició: la càmera emmarca una part del conjunt del grup frontalment. * Es situa dins l'interior de la rotllana que formen, darrera n'hi ha més.</p> <p>El sindicalista expressa la voluntat de votar. Ell mira al grup, i el grup mira endavant aixecant el braç, d'acord amb la proposta.</p>	1P Veu 2P Enrenou	Sindicalista (soroll indescriptible). Grup: Ocupació!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
22	PP Recte Fossa a negre. ***	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu, l'altra part del grup).</p> <p>Posició: la càmera se situa fora del grup. Idem del pla 6, amb el marc de les espatlles del 1P. *Respecte al pla anterior, salt de l'interior a la perifèria.</p> <p>Fernando, el qual apuja el braç de la secretària de la fàbrica (poc convençuda davant la proposta).</p>	1P Veu 2P Enrenou	Grup: Vaga i ocupació!

**Taula 7.** Denotació del Segment (7) A fàbrica de nada. Seqüència 5 (escena 6): 1:13:31 - 1:17:57min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PM Recte Tall	Estàtic	<p>*Des de fosa a negre anterior.</p> <p>Pla: col·lectiu (dos dels treballadors.</p> <p>Posició: la càmera es situa lleugerament separada dels protagonistes, enquadrada en una posició central entre les dues figures que contemplem de front.</p> <p>*És un pla específic d'entrevista documental, que és remarca amb la incorporació de la veu del personatge que fa les preguntes i no entra en el pla.</p> <p>Dos dels treballadors d'avançada edat responent des del sofà a les preguntes que se li formula sobre la transformació de la vida laboral de la regió. Un d'ells, a l'esquerra fuma, l'altre, a la dreta, amb una gorra vermella que li cobreix mig cap, té la mirada fixa a terra. En 2P un gos aspectant</p>	<p>1P Veus</p> <p>2P Impàs</p> <p>del temps en un rellotge antic</p>	<p>Annex a la pàgina següent.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual.</p> <p>Posició: la càmera penetra i s'aproxima a la figura de la dreta. Concentració en el rostre <b>(11)</b> i <b>(12)</b>.</p> <p>El protagonista que abans callava, ara agafa la paraula. Durant un instant fa una pausa lenta, i abaixa el cap*. Reprèn la paraula.</p> <p>Remarca molt la continuïtat, la incorporació de la veu de l'altre protagonista mentre s'emmarca el rostre del segon.</p>	<p>1P Veus</p> <p>2P Impàs del temps en un rellotge antic</p> <p>Transbals AB-BA (veus) <b>(31)</b></p>	<p>Annex a la pàgina següent.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu.  Posició: idem del pla 1.  El treballador de l'esquerra parla, mentre l'altre resta callat.	1P Veus 2P Impàs del temps en un rellotge antic  Transbals BA-AB (veus) <b>(31)</b>	Annex a la pàgina següent.
4	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual.  Posició: idem del 2, però sense parlar. Resta el discurs de l'anterior.  El treballador resta mirant a l'exterior, des d'on ve la llum, mentre el seu company respon a la pregunta que ha formulat el personatge extern. <b>(12)</b>	1P Veus 2P Impàs del temps en un rellotge antic  Transbals AB-BA (veus) <b>(31)</b>	Annex a la pàgina següent.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	PG Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges.  Posició: la càmera es situa a l'exterior de la fàbrica. No hi ha acció, a excepció de la d'uns cotxes que circulen per la via que es veu frontalment.	1P Veu (en off)	Annex a la pàgina següent.
6	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: individual (Herminio)  Posició: idem del pla 1 i 3, però en un altre ambient. Pla documental d'entrevista.  Herminio contesta a les preguntes, i recorda la seva infància i vida laboral, assegut en una cadira en una de les sales de la fàbrica. Ell està vestit amb la granota de feina.	1P Veu	Annex a la pàgina següent.

### Treballador (1)

L'únic incentiu que veig a tota aquesta zona és... "acomiadat", "acomiadat", "tancar la fàbrica", "acomiadar". "No paguem a ningú". "Això és... Com es diu?... "És insolvència". On és la pasta? Els altres es van quedar la pasta. Aquests almenys han pagat. Insolvència? Amb un Mercedes i insolvents?

## **Treballador (2)**

Me n'havia d'anar. M'hi he deixat 22.000 €. He esperat fins ara. No m'han dit ni sí ni no. I continuem treballant.

(Calla, mira a terra, i reprén la paraula)\*

L'única manera que hi hagi feina seria que construïssin una cosa gran, com un pont. Anaven a fer un nou pont sobre el Tajo. Un pont o un aeroport donarien molta feina. Una nova refineria, fa falta. La nostra fa fàstic. Però no faran res d'això. Per què? Perquè no hi ha inversors. Sense inversors no hi ha construcció.

## **Treballador (1)**

Però tot això se n'ha anat a norris. Fa 20 anys, hi havia 30, 40, 50.000 llocs de treball a Póvoa. S'ha acabat, no hi ha més. Póvoa era un centre enorme. Ara és així. Tu no hi pots fer res. Jo tampoc. Puc parlar, si no m'ofeguen.

## **Personatge extern (entrevistador)**

I com imagineu el futur?

## **Treballador (1)**

Quan més el necessites, quan et fas més vell, és quan el país se'n va a norris. I les meves contribucions? I aquells disset anys treballant de forner. I els tres anys de servei militar? No compten per res? He cotitzat 31 anys, i al, per què?

## **Treballador (3) Herminio**

He treballat d'ençà que tinc consciència. De petit treballava per a l'escola primària. A més ajudava el meu pare a tallar fusta. Vaig deixar d'estudiar als 14, i vora els 15, i vaig treballar durant tres anys de serrador de segona. El meu pare em va ensenyar l'ofici. Això va ser fins als 18 o 19. Després vaig estar sense feina uns dos anys. Aleshores me'n vaig anar a Lisboa, i des d'aleshores he estat per tot arreu. Des de la fàbrica nacional de sabó, ceràmiques, fibres de vidre.

**Taula 8.** Denotació del Segment (8) A fàbrica de nada. Seqüència 8 (escenes 1, 2 i 3): 02:22'36 -

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PG - PM Recte Tall	Tràvelin g (inestable)	Pla: col·lectiu.  Posició: la càmera, situada davant dels personatges ressegueix frontalment, primer, i després des del lateral dret, el moviment dels personatges. El canvi de l'escala, s'efectua quan des del lateral, amb la càmera llençada encara endarrere s'aproxima a un dels grups.  Els treballadors juguen a la fàbrica. Mitjançant l'ús de carretons, que utilitzen com si fossin patinets, fan carreres pels passadissos de la fàbrica.	1P Música 2P Fregament de rodes metèl·liques 3P Enrenou	



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PP Recte Tall	Tràvelin g (inestable)	Pla: individual.  Posició: idem del pla 1, però amb visió totalment lateral personatge, per tant en paral·lel a ell.  Herminio empeny el carretó. Porta un casc de moto posat.	1P Música	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PG Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu, quatre cinc dels treballadors.</p> <p>Posició: des d'un lateral de la corba d'un dels passadissos de la fàbrica, la càmera ressegueix el moviment dels personatges, estabilitzant-la quan aconsegueix la diagonal amb el nou passadís que visibilitza. * (És una tècnica que s'utilitza a les carreres de motor, per tal de resseguir la corba del protagonista i visibilitzar tot l'exercici).</p> <p>Els treballadors segueixen la carrera, i s'allunyen pel mig d'un passadís.</p>	1P Música 2P Enrenou	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: individual - col·lectiu.</p> <p>Posició: la càmera resta a uns 10 metres del personatge. Utilitza l'entrada de llum per enquadrar el pla, i llençar la perspectiva. (Observació).</p> <p>El personatge extern està assegut en una cadira en una de les portes d'entrada la fàbrica. Aquesta està mig oberta i e veu part del pati. Pel mig passen dos dels treballadors, però s'aturen.</p>	<p>1P</p> <p>Moviment de les fulles</p> <p>2P</p> <p>Música / Out.</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	P 3/4 Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu. (Maria Helena, Mama i Herminio).</p> <p>Posició: la càmera resta a uns metres dels personatges, en un cantó de la sala. Aprofita una de les parets de l'oficina per llençar la diagonal. Està estàtica uns 20 segon, fins que ressegueix el moviment d'una de les figures, i llença el zoom per acostar-se a l'escala de PM.</p> <p>Mama explica una anècdota als seus companys, que resten repenjats a una taula de la sala sense dir res. Després truquen al telèfon i Maria Helena el va a agafar. Respon davant una sobtada comanda d'Argentina.</p>	<p>1P Veur i exterior)</p> <p>(31)</p> <p>2P Enrenou</p>	<p>Mama: No sé si era la meva consciència, però donava voltes al llit i suava, tenia malsons i cridava.</p> <p>Maria Helena: Fortileva, digui'm.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (Herminio i Mama). Posició: la càmera fa 180° i es visibilitza les veus que abans eren exterior. Els dos personatges resten en diferents posicions, però la seva proximitat i la granota els unifica notablement sobre el pla.</p> <p>Els dos treballadors expressen sorpresa davant la pregunta i llencen una pregunta a la persona que està al telèfon.</p>		Herminio : Una comanda de qui?
7	PPP Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu, encara que només un rostre nítid (poca p.c).  Posició: torna al pla 5 quan estava estàtic mirant frontalment a Maria Helena, però des de molta més proximitat. Darrere un company desenfocat. <b>(1)</b></p>	1P Veus (registre especial ***)	Maria Helena: Tres mil!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
8	PP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 6.	1P Veus (registre especial ***)	Herminio i Mama: Tres mil què?
9	PPP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 7, però el company que abans estava desenfocat, ara està enganxat a Maria Helena totalment nítid. Els dos canten.	1P Veus (registre especial ***)	Grup 1: Tres mil mòduls.
10	PP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 6 i 8. Responen davant el pla anterior, repetint el cant.	1P Veus (registre especial ***)	Grup 2: Tres mil mòduls.
11	PPP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 7 i 9.	1P Veus (registre especial ***) + Cors	Grup 1: Tres mil mòduls inclinats.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
12	PP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 6, 8, 10, però amb Zé i Riu. Zé dempeus en 1P, i Riu sobre una taula en 2P, adjunten els rostres de manera vertical. Els personatges de la sala, surten per la porta.	1P Veus (registre especial ***) + Cors	Grup 3: Tres mil mòduls inclinats.
13	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu, 4 dels personatges d'abans. Posició: salt de 180°, i de l'interior del pla a una altra sala, visibilitza la sortida de la sala anterior dels personatges.  Els treballadors canten i ballen junts.	1P Veus (registre especial ***) 1P Música	Grup (adjunt): En volen tres mil, paguen la meitat per avançat ...
14	PM Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu (la majoria els treballadors). Posició; del pla anterior, la càmera salta endarrere fins a un dels extrems de la sala. Visibilitza en conjunt els treballadors ballant.	1P Veus (registre especial ***) 1P Música	Grup (adjunt): ..donen garanties i un bon termini...

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
15	PM Recte Tall	Estàtic	<p>*No és la continuació natural des del nº 14.</p> <p>Pla: col·lectiu (els treballadors que ballaven abans).</p> <p>Posició: la càmera se situa estàtica en mig d'un passadís, mentre els personatges la superen progressivament. Manté poca p.c, per això només són nítids quan són a prop de la càmera. Quan l'últim es posiciona, distorsiona la (p.c) que es regula perquè a la nova aproximació es torni nítid.</p> <p>Els treballadors caminen mecànicament per un passadís mentre repeteixen una dita (ex: una processió). L'últim de la fila es manté davant de la càmera i repeteix la dita estàtic (PPP).</p>	1P Veus (registr e especi al* i efectes de so extradi egètics **)	Grup: Sense res. Sense res. Sense res. (metafor a de la marxa del patró).



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
16	PG Contra- picat Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu (els d'abans). Posició: la càmera puja el grau d'elevació per presentar el grup. Utilitza la pintura de la paret per llançar la diagonal.</p> <p>Els protagonistes s'organitzen en files a l'escala. El desnivell presenta tots els rostres.</p>	1P Veus (registre especial ***)	Grup: Sense res. Sense res. Escola el mormolei g de les màquines que ens criden!
17	PG Nadir Tall	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu. Posició: des del pla anterior, la càmera salta a un nivell inferior i puja l'angulació 90°. Aprofita l'espai d'aire de les escales, per mostrar el moviment descendent dels personatges.</p> <p>Mentre baixen per les escales, traient el cap per sobre de la barana d'aquesta, els treballadors canten i fan gesticulacions coordinades. *Sembla com una figura sinuosa humana.</p>	1P Música i cors.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
18	PG Recte Tall	Tràvelin g (inestable) + Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu</p> <p>Posició: salt de la càmera fins a l'interior de la càmera. Visió frontal de la sortida de l'escala.</p> <p>Quan els personatges es dirigeixen directament al visor, retrocedeix i llança la panoràmica per establir-se dins d'un passadís marcat per línies grogues (línies de diagonal/perspectiva). Fruit del seu moviment, l'aproximació entre els visors i el personatge cada vegada és major.</p> <p>Els treballadors corren, es fan un mosaic humà en el centre del passadís amb les mans en l'aire. Després el de darrere, passant pels forats que deixen els seus companys, es dirigeixen al davant, i així successivament.</p>	1P Música i cors.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
19	PP Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu, encara que només el rostre d'una d'elles és nítid.</p> <p>Posició: idem del pla 18 però amb (poca p.c) (1.2), concentració en el 2P, fruit de l'aproximació del braç d'un dels companys amb el visor. Respecte al pla anterior, hi ha una distorsió en salt (Godard). Quan segueix el moviment d'una de les protagonistes, ressegueix el seu moviment per situar-se totalment frontal al seu rostre, el qual canvi la profunditat de camp i finalment apareix nítida, deixant el resto buit (1).</p>	1P Música i cors.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
20	PM Recte Tall	Semi-panoràmica	<p>Pla: col·lectiu.</p> <p>Posició: la càmera es situa frontalment davant el subjecte i posiciona amb ell la profunditat. En 2P d'altres treballadors desenfocats (1).</p> <p>Vasconcelos exagera un moviment amb les mans mentre resta els genolls flexionats i camina, balla, fa gesticulacions i expressa força amb el seu cos.</p>	1P Cant i Múscia (externa, <b>extradiagètica</b> )	Annex pàgina següent.
21	PPP Recte Tall	Semi-panoràmica (vertical)	<p>Pla: individual (Mama), tot hi sortir les mans d'un altre company.</p> <p>Posició: ressegueix el moviment de la figura, fruit de l'aproximació amb el personatge, talla l'altre figura. Després concentra tota l'atenció en el seu rostre, mentre fa el moviment inferior.</p> <p>Mama juga amb un company empenyent-se les mans. Després s'ajup, i amb els ulls molt oberts, obre la boca i treu la llengua (The Kiss).</p>	1P Cant i Múscia (externa, extradiagètica)	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
22	PG Picat Recte	Estàtic	<p>Pla: col·lectiu</p> <p>Posició: des d'una posició elevada, la càmera baixa l'angulació per tenir una visió general de la rotllana que han fet els treballadors. Aprofita la línia del terra, per llençar la diagonal.</p> <p>Els treballadors fan una espècie de sardana entre dues rotllanes tancades, una interior, i l'altre exterior. Finalment, eleven a Mama, mentre la rotllana exterior s'ajup, i tots aixequen les mans, en l'últim bri d'expressió d'aquesta peça musical.</p>	1P Cant i Múscia (externa, extradiagènica)	

**Des del pla 20 al 22:**

### **Grup**

Des de paper fins a xapa, tenim un gegant a les nostres mans. Som el cap del gegant que tenim a les nostres mans.

### **Mama**

Màquina encara no estàs oxidada. Despertat de la teva letargia i posa't a treballar!

## **Grup**

Fàbrica, fossa! Venes! Coll!

Fàbrica, cava amb les mans aquesta fossa.

Les venes del teu coll bateguen.

Escolta'ns! Mossega aquest ferro!

Es morirà d'esgotament. El pavelló esclatarà!

x2.

**Taula 9.** Denotació del Segment (9) A fàbrica de nada. Seqüència 9 (escenes 1, 2): 2:33'55 - 2:43'14 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	GPG Recte Tall	Estàtic	Pla: no personatges.  Posició: idem pla inicial de la pel·lícula (Taula 4, element 1).  L'estructura que es veia en el primer pla de la pel·lícula. És esfondrada directament.	1P Música	
2	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual. Posició: nul·la (p.c). No hi ha referències respecte al pla anterior. Entra directament des d'aquesta proximitat. Enquadrament recte. Un treballador, amb la granota blava vestida, parla, suposadament, davant dels seus companys. Expressa dubtes sobre el nou pla de col·lectivització que vol obrir la empresa.	PP Veus	Annex

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual. Posició: idem pla 2, no hi ha continuïtat amb el camp anterior. El enquadrament es totalment recte. Herminio expressa la seva opinió. No te la granota. Mou els braços mot efusivament. Finalment, s'escolta la veu d'un altre treballador .	PP Veus *Dislocació sonora. AB-BA.	Annex
4	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu, encara que només un resostre complet en pantalla. Posició: idem pla 2,3, però enquadrament des del lateral esquerra. Hi ha continuïtat en el camp. Remarca factor sonor. Hi ha una (p.c) mitjana que presenta Mama en 2P (recurs sintagmàtic). El treballador (2) contesta Herminio.	PP Veus	
5	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual. Posicio: camp - contracamp del pla 4. El sindicalista escolta el company que parla. Està en silenci. (recurs sintagmàtic, expressió).	PP Veus *Dislocació sonora. BA-AB (	



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu, encara que només un resostre complert en pantalla. Posició: idem 4.	PP Veus	(Treballador 2).
7	PP Recte Tall	Estàtic	Pla individual. Posició: idem pla 2.		
8	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·leciu, encara que només un rostre. Parts d'un compant en 2P. Posició: enquadrament lateral, no hi ha camp.contracamp, ja que no mira cap a un altre cantó. La (p.c) és baixa, i el 2P surt difuminat.  Santos contesta. D'altres responen. (Treballador 1).	PP Veus PM Enrenou  *Incorpora altres veus del cercle. Dislocació idem5.	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
9	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·leciu, encara que només un rostre. Posició: enquadrament recte. Poca (p.c) que difumina el cos del 2P. Hi ha el camp-contracamp fruit de la mirada del personatge.  El treballador (1) contesta a Santos. Quan li contesten puja la mirada sorprès. Després torna a contestar.	PP Veus PM Enrenou *Dislocació AB-BA (Vasconcelos).	
10	PP Recte Tall	Estàtic	Pla individual. Posició: enquadrament recte. Camp contacamp pla 9.  Vasconcelos parla.	PP Veus	
11	PP Recte Tall	Estàtic	Idem 9 (camp - contacamp). *No hi ha dislocació sonora	PP Veus	
12	PP Recte Tall	Estàtic	Idem 10  *S'incorpora l'enrenou del Grup	PP Veus PM *	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
13	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual (Maria Helena). Posició: enquadrament recte. Trenca amb els salts anteriors (5-12).	PP Veus *Dislocació AB-Ba	
14	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual (Personatge extern). Idem pla 13, sense veu pròpia. Incorpora un mínim part del cos d'un altre per forçar la màscara. Camp-contracamp.	PP Veus *Dislocació BA-AB	
15	PP Recte Tall		Pla: individual. Maria Helena. Idem 13. Camp-contracamp.	PP Veus	
16	PP Recte Tall		Pla: individual Ze. Posició: enquadrament recte. No hi ha una continuïtat velada amb el pla anterior. Fi del camp-contracamp. Zé parla i s'escolta les respostes d'altri.	PP Veus PM Enrenou *Dislocació mínima	
17	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual Mama Posició: enquadrament lateral. El personatge no parla. Del 17 al 22, el camp-contracamp es aleatori, i no hi ha marques velades de continuïtat.	PP VEu *Dislocació sonora AB-Ba	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
18	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual ¿ Posició: enquadrament frontal. El personatge no parla. L'audio dona continuïtat.	PP VEu *Dislocació sonora BA-AB	
19	PP Recte Tall	Estàtic	Pla: individual. Personatge. Posició: enquadrament frontal. L'audio es fusiona amb la imatge.	PP VEu	
20	PPP Recte Tall	Estàtic	Pla: col·lectiu. Idem pla 17, 18, però amb un enquadrament lateral que uneix diferents rostren en perspectiva, fins a 3P, i l'atenció en el 2P (recurs sintagmàtic).	PP VEu *Dislocació sonora BA-AB	
21	PP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 17,18,20.  El treballador, amb la ma al camp, reb les paraules del emissor. Mirada reflexiva.	PP VEu *Dislocació sonora AB-BA	
22	PP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 17,18,20, 21. Mirada reflexiva.	PP VEu *Dislocació sonora BA-AB	
23	PP Recte Tall	Estàtic	Idem pla 19, la veu es fusiona amb la imatge.	PP VEu	

Treballador (1)

Què en sabem de gestionar empreses? Tenim experiència a les nostres àrees. Com portarem una empresa nosaltres sols? Quin banc ens deixarà diners a una empresa autogestionada quan precisament tanquen empreses per no tenir diners?

Herminio

No respondrem pel que va passar abans. Serem responsables del que passi a partir d'ara.

Treballador (2)

Si te'n vas ara, combraràs l'atur. Si insisteixes en això, ho hauràs de fer molts mesos. És l'única opció damunt la taula, però no és el dorado. Desconeixem el passiu de l'empresa...

Treballador (1)

Hi ha masses incerteses. Jo no hi estic disposat.

Santos

Ja hem perdut molt abans. No perdem més. Contineum!

Treballador (1)

Mira al teu voltant! Quants intents d'autogestió han funcionat? Van fallar totes.

Vasconcelos

No és veritat.

Treballador (1)

Què no és veritat?

Vasconcelos

Entenc les angoixes i les dificultats de tots. Estem desorientats i perduts! Volíem una solució a mig termini. No la tenim.

Treballador (1)

Sí...

Vasconcelos

Trobarem la solució. Calma...

Maria Helena

Se'ns ha posat en contacte una empresa Argentina. Diuen que ens poden donar algunes garanties. Hem de contestar sí o no. Però si diem que sí, la pregunta és: amb quina viabilitat? On som en termes de marc legal?

Zé

Per què no ho decidim ara? Decidim alguna cosa? Com és pot definir l'estructura global? On transferiran els diners? Quin és el compte bancari?

## Personatge extern

Teniu la possibilitat, amb aquesta de comanda, de començar l'autogestió. Una entrada econòmica que permet experimentar. Teniu a les vostre mans un projecte molt valuós. Esteu fabricant una fàbrica nova, autoassistida, esreu donant una resposta econòmica, també a l'esquerra europea la qual no n'ha donat cap en aquests anys. Veurem com les coses s'aniràn transformant, i la cosa més important es que cadescú de vosaltres teniu una velocitat per arribar a un punt en comú.

**Taula 10.** Denotació del Segment (10) A fàbrica de nada. Seqüència 9 (escena 3): 2:43'15 - 2:52'53 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PM Recte Tall	Tràvelin g (inestable)	Pla: individual (Zé)  Posició: la càmera es situa darrere el personatge i ressegueix el seu moviment frontalment. Finalment, s'atura i contempla com s'allunya el personatge.  Zé marxa de la fàbrica, i camina per un prat. Es mou amb velocitat.	1P Passes 2P Ocells cant	



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall	Tràvelin g (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (Zé i personatge extern).</p> <p>Posició: segueix resseguint el moviment des de darrere, però de forma més lateral. Utilitza el camí de l'espai per llençar la perspectiva.</p> <p>Quan els personatges s'aturen, la càmera dibuixa la semicircumferència natural per situar-se, primer, totalment lateral a Zé, i finalment davant dels personatges frontalment. En aquell moment, el pla divideix l'espai entre les posicions dels dos personatges, els quals es miren fixament, i s'aprofita del camí de l'espai per remarca la distància. Abans d'acabar el tràveling, la càmera resta alguns segons contemplant els dos rostres mentre caminen sense mirar-se ni parlar <b>(13)</b>.</p> <p>Zé i l'altre personatge es barallen pel fet que discutien els obrers en la Taula 11. Zé l'empenta a terra. Ell cau, finalment l'aixeca i tornen a caminar mentre discuteixen el fet.</p>	1P Passes 2P Veus	Annex del diàleg a la pàgina següent.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PG Recte Tall	Panoràmica	Pla: col·lectiu Posició: la càmera ressegueix el moviment dels personatges. Quan s'estabilitza contempla les passes dels dos personatges, els quals es distancien progressivament ( <b>13</b> ).	1P Passes	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	GPG Recte Tall	Estàtic (de llarga durada)	<p>Pla: col·lectiu.</p> <p>Posició: la càmera resta a una cinc metre dels personatges (3), i aprofita els elements de l'espai per remarcar-ho a més d'aprofitar-los per marca la diagonal (4).</p> <p>Zé i els personatges resten en un indret industrial abandonat. Parlen. Discuteixen amb i sense cap sentit significatiu. Zé puja sobre una canonada industrial, i salta entre elles, també crida, l'altre resta a terra dempeus recolzat en aquesta mateixa canonada, i mira a Zé fixament. Al fons hi ha una persona indiferent. Hi ha foc a uns 15 metres. Després passa un avió mentre segueixen parlant.</p>	<p>1P Peus arrosegant-se/ -x</p> <p>1P Crit/ -x</p> <p>1P VEu/ -x</p>	Annex següent.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	PG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla. col·lectiu</p> <p>Posició: idem del 4 però a més aproximació, ha desaparegut el 3P, i l'acció es concentra en els dos personatges.</p> <p>Zé s'asseu, fuma un cigarret i pregunta al seu interlocutor. Finalment, passa un avió, i el personatge mira presumptament el seu pas.</p>	1P VEu/ -x 1P Motor d'una avió	Annex diàleg 5
6	GPG Recte Tall	Estàtic	<p>Pla: no personatges.</p> <p>Posició: la càmera fa 180° respecte a l'anterior pla, i contempla a on la mirada anterior es dirigia.</p> <p>Passa un avió per la ciutat. En 1P, les fàbriques abandonades de l'escena.</p>	1P Motor d'avió.	

### **Pla 2-4**

Personatge

Quin és el problema?

Zé

Per què no els hi has dit tot el que hi ha darrere.

Personatge

Hauria sigut una estupidesa parlar de la meva relació amb Argentina. Perquè l'autogestió és un treball de presa de confiança.

Zé

La gent té dret a saber que passa i a saber amb qui compta.

Personatge

La ignorància en aquest cas és inofensiva. Fins i tot productiva.

Zé

A la merda la ignorància.

(Després de l'empenta, Zé recull de terra el seu interlocutor)

Què hem de ser, doncs? Personatges del teu **musical neorealista**? Per ensenyar-ho als teus col·legues del cinema de França? Mira que macos aquests portuguesos amb les seves coses d'autogestió. Aquí ningú vol dirigir la fàbrica. Necessitem una cosa estable. Diners per pagar el menjar i factures. L'educació dels fills i aquestes coses. Aquí ningú serà...el subjecte històric que acabi amb el capitalisme. Per més que et molesti, és el que som. Som el capitalisme. Aquesta merda teva de servir de referència a l'esquerra europea. Tots aquests comentaris d'esquerres és la merda

més gran que hi ha. Si vols dividir el món en dos grups oposats, no és l'esquerra i la dreta. Hauria de ser... per una banda, qui accepta aquest món tal com és. I per l'altre, qui està disposat a renunciar a les comoditats, als mòbils, els viatges a la lluna, a les carmanyoles. I tinc males notícies: ningú vol renunciar a això. Com menys recursos tens, més vols creuar a l'altra banda.

Personatge

I què queda? La cerca de la felicitat? Això penses? L'amor? El bon menjar? Preocupar-se dels nostres? La família?

Pla 5

Zé

Món! (mentre crida). Sempre ens has fet tant de mal. Però t'estimem.

Personatge

Llum, ombra, calor, alegria, tristesa, amistat, esperança.

Zé

Neix, creix, fuma porros, treballa, mor. Fes-ne una altra.

Personatge

Honestedat, memòria, fantasia.

Zé

Què vol dir?

Personatge

Res. Pa i vi.

Zé

Salsitxes, llet, cabres, vaques, porcs, ratolins.

Personatge

Ossos i llops.

Zé

Ocells, fum, arbres. Neu, mar, riu.

Personatge

Malaltia i cura.

Zé

Mort, immortalitat, resurrecció. I ara què? Una aventura efímera? Ara? En aquest espai-temps i ja està? I quan s'acabi, ja veurem?





### 7.3.1. Taules d'anàlisi Deux jours, une nuit

**Taula 11.** Denotació del segment (1) Deux jours, une nuit. Seqüència 1 (escena 1 i 2): 03:38 - 06:22 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.1	PP (Pla Seqüència) Recte	Estàtic (inestable)	<p>Pla: individual</p> <p>Posició del personatge: està en posició lateral, observem la part dreta del rostre. Dirigeix la seva mirada cap a baix, cosa que fa que el cap estigui lleugerament inclinat).</p> <p>Manu - el marit de sandra - truca a la porta de l'habitació. No rep resposta, i continua cridant a la seva dona. Està nerviós, ja que ha pujat les escales corrents.</p>	<p>1P Veus</p> <p>2P Cops</p> <p>contra la porta</p>	<p>Manu:</p> <p>Sandra!</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.2	PP (P.S.) Recte	Tràvelin g (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (dos individus)</p> <p>Posició del personatge: quan ell es mou la càmera el segueix des de darrere, conformant una contra màscara amb l'altre personatge que veiem de cara.</p> <p>La porta de l'habitació s'obre i Sandra i Manu es troben de cara, encara que ràpidament Sandra abaixa els ulls.</p>	<p>1P engrana tge de la porta obrint-se</p> <p>2P Veus</p>	<p>Manu: M'ha trucat la Juliette. Per què no vols anar?</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.3	P 3/4 (P.S.) Recte	Estàtic (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (dos individus)</p> <p>Posició dels personatges: càmera estàtica des de la porta de l'habitació. Els personatges estan a uns 3 metres.</p> <p>Sandra s'estira al llit - derrotada per la situació - mentre Manu rep una trucada de la seva companya de feina Juliette, i li fa posar-se al telèfon. Manu l'anima perquè lluiti pel seu lloc de treball. Finalment, Sandra accepta, però quan va a posar-se les sabates, esclata a plorar.</p> <p>Aleshores, manu l'abraça.</p>	<p>1P Veus</p> <p>2P/-x</p> <p>Melodia</p> <p>de trucada telefònica</p> <p>1P</p> <p>Gemec</p>	<p>Sandra: No val la pena... ells prefereixen la prima, és normal.</p> <p>Manu: No, no és normal.</p> <p>Hola! És Juliette, vol parlar amb tu.</p> <p>Sanda, si us plau...</p> <p>Sandra: No puc tronar a començar de nou (plorant).</p> <p>Manu: Sandra, tot anirà bé.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.4	P 3/4/-x PM Recte	Tràvelin g (inestable)	Pla: (a) col·lectiu, (b) individual, (c) col·lectiu.  Posició dels personatges: la càmera segueix el moviment de Sandra, quan la sobrepassa, la segueix per l'esquena cap on es dirigeix, quan està a punt d'estabilitzar-se el sobrepassa Manu que entra altre cop en el pla.  Sandra s'aixeca del llit gemegant i es dirigeix al lavabo d'on obra un calaix i treu unes pastilles.	1P Veus 2P Gemec	Sandra: No hi aniré.  Manu: ho has de fer.  (Dins del lavabo): En prendràs més? (en referència a les pastilles que ha agafat de l'armari).

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.5	PM Recte	Estàtic (inestable)	<p>Pla: col·lectiu</p> <p>Posició dels personatges: la càmera es situa a la porta del lavabo, des d'on Sandra, a uns dos metres, marca la profunditat de camp. Manu en estar més a prop surt lleugerament desenfocat. A ell el veiem mig d'esquena, i ella de lateral davant del mirall.</p> <p>Sandra pren una pastilla mentre Manu li aconsella que no ho faci.</p> <p>Discuteixen, i Manu l'anima perquè lluiti per la seva feina. Mirant-la fixament, acostant-s'hi gairebé a tocar del seu front, tocant-li el braç (amb mirada severa, mentre ella plora).</p> <p>*El director introdueix material no imprescindible:</p>	1P Veus 2P Gemec	<p>Sandra: He de fer-ho,estic plorant altre cop com una ximple.</p> <p>Manu: pren només la meitat.L'única forma de què deixis de plorar és que lluitis pel teu treball. Com pagarem la casa sense el teu sou?</p> <p>Sandra: tornarem a una vivenda social.</p> <p>Manu: no, no ho farem.</p>

**Taula 12.** Denotació segment (2) Deux jours, une nuit. Seqüència 1 (escena 3): 06:58 - 09:23 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	GPG Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: individual (surt Juliette en la llunyania, mentre el cotxe arriba).</p> <p>Posició del personatge: la càmera se situa en vèrtex de la corba, la qual ressegueix la panoràmica a mesura que el cotxe realitza la panoràmica.</p> <p>Quant el cotxe està a punt d'aturar-se, Juliette apareix pel cantó dret de l'acció.</p> <p>Manu i Sandra arriben en cotxe a l'empresa, on es reuneixen amb Juliette.</p>	<p>1P Motor cotxe 2P Fregam ende les rodes en grava</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM - PG Recte Tall	Panoràmica (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (Sandra i Juliette)</p> <p>Posició dels personatges: la càmera se situa en el centre del contacte entre Sandra i Juliette. Quan les dues inicien el pas, Juliette davant, i Sandra darrera, la càmera les ressegueix.</p> <p>Juliette fa un petó de benvinguda a Sandra, i li diu que han de tenir pressa, ja que el seu cap està a punt de marxar. Per aquest motiu, corren fins a la porta.</p>	1P Veus 2P Passes	<p>Juliette: Hola nois.</p> <p>Dóna't pressa o el perdrem.</p> <p>Sandra: només són menys quart.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PM Recte Tall	Semi-panoràmica (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (Sandra i Juliette)</p> <p>Posició: la càmera se situa en un punt fix, i des d'allà acompanya el moviment de Juliette a mesura que la sobrepassa per davant. Ofereix l'efecte de velocitat, d'inciatiua, en contrast amb l'enquadrament del rostre de Sandra, darrere, molt més estàtic i nítid.</p> <p>Juliette busca el senyor Dumond, encara que el recepcionista de l'empresa l'avisava que ja ha marxat. Aleshores decideix fer mitja volta i sortir pel on ha entrat, Sandra està al darrera sorpresa.</p>	1P Veus 2P Passes	<p>Juliette: està el senyor Dumont?</p> <p>Recepció: No, ha sortit per l'aparcament.</p>



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PM Recte Tall	Tràvelin g (inestable)	Pla: col·lectiu  Posició: la càmera darrere la porta és sobrepasada per Juliette acompanya el moviment de les dues una vegada s'ha reduït la velocitat.  Sandra pregunta el perquè de la marxa del seu cap.	1P Veus	Sandra: per què no ens ha esperat?  Juuliette: perquè no ens esperava.
5	P 3/4 Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla: individual  Posició: des d'una posició central, la càmera ressegueix les passes de Sandra, quan avança cap al so.  Sandra corre amb dificultats. Juliette, la qual no es veu, sembla estar davant.	1P Veus 2P Rodes mecàniques en funcionament per sobre de graba	Juliette: Sr.Dumont!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6.1	PM (Pla Seqüència) Recte	Tràveling (inestable) / -x Estàtic (inestable, de llarga durada, més d'un minut).	<p>Pla: col·lectiu (des de dues persones - Juliette i Sr. Dumont - fins a l'entrada de Sandra amb els dos anteriors.</p> <p>Posició dels personatges: la càmera ressegueix una semicircumferència de dreta (des d'esquena de Juliette en direcció al rostre de Dumont) a esquerra (per contemplar des d'una posició central la interacció entre Dumont i Juliette, i en segon terme Sandra.</p> <p>Juliette detura a Dumond quan ja amb el cotxe en marxa, des del pàrquing, vol marxar de l'empresa. Quan ho aconsegueix Juliette demana a Dumond fer una nova votació el dilluns, sense cap interferència. Encara que</p>	<p>1P Crits/ -x</p> <p>2P Rodes mecànic</p> <p>ues en funcionament per sobre de graba/-x</p> <p>1P Veus</p>	<p>Juliette: Bona tarda sr. Dumont, he vingut amb Sandra...vine (en direcció a Sandra, aquí es materialitza el tràveling). Voliem preguntar-li si podríem fer una nova votació el dilluns.</p> <p>Dumont (en direcció a Sandra): jo volia parlar amb vostè dilluns...de veritat que no tinc res en contra de vostè, però la crisi i la</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6.2	PM - P 3/4 (Pla Seqüència) Recte	Tràveling (inestable)/-x Estàtic (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (des dels tres d'abans, es redueix en dos moments. Primer, torna a desaparèixer Sandra del pla. Quan hi torna, ja hi són soles ella i Juliette.</p> <p>Posició dels personatges: amb relació al diàleg, la càmera fa moviments endavant, deixant fora del pla a Sandra.</p> <p>Posterirment, gira uns 60 graus a la dreta per tornar-la a trobar, conjuntament amb Juliette. Aquí, resta en posició central rigorosa en la interacció, i a uns 2 metres de distància.</p> <p>Una vegada ha acabat de parlar amb Sandra, Dumont decideix marxar. No obstant això, i novament agafant la iniciativa, Juliette decideix</p>	<p>1P Veus 2P Rodes mecàniques en funcionament per sobre de graba/-x 1P Veus 2P Glops 3P Dinsea</p>	<p>Juliette: Sr. Dumont! Podem votar el dilluns entre les 8 i les 8.30?  Dumont: confirma-ho a en Jean-Mar, però no li doni a la Sandra falses esperances. Menys dues persones, totes van escollir la prima. És just (c'est <b>légitime</b> v.o).  Juliette (en direcció a Sandra): Hem guanyat el primer duel!</p>

**Taula 13.** Denotació segment (3) Deux jours, une nuit. Seqüència 1 (escena 4): 11.00 - 18:05 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.1	PM (Pla Seqüència) Recte	Tràvelin g (inestable) / - x.  Estàtic (inestable)	Pla: d'individual (Manu) a col·lectiu (primer, amb Sandra només amb el pla, i part del tors de Manu, després els dos rostres en interacció.  Posició dels personatges: panoràmica recta de dreta a esquerra per resseguir el moviment de Manu. Quan es troba amb Sandra, la càmera s'estabilitza fora de la cambra a pla mitjà - es visualitza part de la porta -, a uns 2 metres de Sandra, la qual destaca com a camp de profunditat. Manu està en un primer pla, lleugerament desenfocat, només a la pantalla part del seu torç. Mentre Sandra es mou, la càmera fa panoràmiques de seguiment quasi imperceptibles.	1P Veus 2P Aigua	Manu: te'n vas al llit? Sandra: Si. Manu: només són les set. Sandra:estic morta. Manu: no, t'estàs deixant portar sense reaccionar. Sandra: això és molt fàcil de dir... a banda de Juliette i Robert ningú a pensat en mi.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
			<p>Sandra s'està netejant els peus mentre Manu la vol convèncer perquè sopi amb ell i els nens. Ell la mira, però ella segueix amb la mirada abaixada i el rostre seriós.</p>		

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1.2	PM (Pla Seqüència) Recte Tall	Panoràmica + Tràveling (inestable) / -x Estàtic (inestable)	<p>Pla: d'individual (Sandra) fins a col·lectiu.</p> <p>Posició dels personatges: la càmera fa una panoràmica de seguiment d'ençà que Sandra surt del bany, la sobrepassa i es dirigeix a l'habitació. Quan Manu la segueix, comença el tràveling des de darrere fins a dins de l'habitació on resten els dos parats - no hi ha marc, la càmera ha entrat a dins -. Allà s'estabilitza el pla mitjà, tot i que Sandra segueix concentrant la profunditat en la interacció, en la qual Manu segueix d'esquenes (contra-màscara). Quan Sandra es desploma, panoràmica vertical, i de nou, estabilització amb molta més proximitat. No hi ha una posició central en la interacció, però contemplem bé els dos rostres els quals es toquen amb el front. **</p> <p>Sandra plora mentre Manu el consola. Quan cau a terra, els dos entren en contacte. Manu l'aixeca, i la mira fixament als ulls, l'agafa de les espatlles, hi ha una connexió, encara que ella segueix amb la mirada ambaixada i plorant.</p> <p>Finalment, somriu quan li diu que l'estima i el mira. També li estreny</p>	1P Veus 2P Gemecs	<p>Sandra: és com si no existís, però tenen raó. No sóc res, res de res!</p> <p>Manu (mentre Sandra es desploma): Sandra! Sí que existeixes! Jo t'estimo. Per ells també existeixes. Per això els has de veure un a un aquest cap de setmana.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall	Estàtic	<p>Pla col·lectiu: Sandra, Manu i els seus dos fills.</p> <p>Posició: la càmera es manté estàtica durant tota l'acció, d'uns 2 minuts, allunyada del conjunt de personatges, en una posició central entre la semi-circumferència que dibuixen els diferents membres.</p> <p>La família sopa junta mentre decideixen trobar junts els telèfons i direccions dels companys de feina de la Sandra. Manu parla amb Sandra. Sandra busca en una guia telefònica i manté la mirada abaixada en el seu telèfon. La seva filla es manté concentrada en l'ordinador buscant direccions i d'altres telèfons.</p>	1P Veus	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PP - PM Pla Seqüència Recte	(Tràveling/ -x. Estàtic (inestable, de llarga durada)	Pla: individual (tota l'estona)  Posició del personatge: la càmera se situa al costat esquerre del personatge, i es concentra en el seu rostre en la mesura que tanca la porta de la cuina. Quan Sandra es gira i avança lleugerament, la càmera la segueix des de darrere. Finalment, ella s'atura i es gira lleugerament davant l'escala (la càmera mira el seu costat dret) on el pla s'estabilitza definitivament a mitjana alçada.  Sandra truca el primer dels seus companys - Kadar - per convèncer que canvi la seva posició davant la votació de dilluns perquè pugui conservar la feina. Ella resta sola en el pla, mentre truca, parla amb dificultats i la veu entretallada, fa respiracions	1P Silen ci/ x. 1P Veus/ x. 1P Silen ci/ x. 2P Disne a 1P Veus	Sandra: Hola, Kadar? Sóc la Sandra. Es tracta de la votació. Dumont està d'acord en el fet que pugui haver-hi una nova votació dilluns. Així que, volia preguntar-te si estaves d'acord en el fet que em pugui quedar.  No vull fer-te perdre mil euros, però... Només volia dir-te...espera un segon (aquí hi ha la pausa), que m'agradaria



**Taula 14.** Denotació segment (4) Deux jours, une nuit. Seqüència 2 (escena 3): 20:15 - 24:46

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	GPG Recte	Panoràmica (inestable)	Pla: individual (Sandra) Posició: la càmera es manté davant de Sandra i ressegueix el seu moviment quan es desplaça. Destaca la seva mirada contemplativa, en la distància, de tots els gestos i moviments de la protagonista.  Sandra camina mentre busca la casa d'un dels seus companys, pregunta a un veí desconegut sobre quelcom que desconeixem.	1P Motor cotxe 2P Cant dels ocells	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PG	Panoràmica	<p>Pla: individual (Sandra)</p> <p>Posició: des d'una posició central entre els dos punts màxims de l'acció, des del carrer, especialment allunyada de la protagonista, situa la casa del company en el PG i segueix mostrant rigorositat temporal considerable en les passes de la protagonista.</p> <p>Sandra arriba a la casa del company i entra pel passadís d'entrada.</p> <p>Finalment truca a la porta.</p>	<p>1P</p> <p>Passes</p> <p>2P</p> <p>Lladruc</p> <p>3P</p> <p>Cants dels ocells</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	P 3/4 (Pla Seqüència) Recte	Tràvelin g - lateral dreta a esquerra - més panoràmica - de dreta a esquerra - i lleugera moviment endavant (tràvelin g)/ -x. Estàtic (inestable)	Pla: des d'individual (seguiment de Sandra) fins a col·lectiu (primer el matrimoni), i després tots tres.  Posició dels personatges: des de l'espai on es desenvolupa l'acció, la càmera mira l'avenç de Sandra pel passadís. Quan la sobrepassa, la segueix al seu ritme des del seu lateral esquerre, per darrere d'unes cortines, fins que apareix nítidament a uns dos metres de distància. Abans d'estabilitzar-se del tot, comença una panoràmica a esquerra per trobar el matrimoni - el qual la mira fixament - fins que tots es troben amb l'encaixada de mans, mentre la càmera fa avançar uns metre	1P Serra mecànic a/ x. 1P Silenci/-x. 1P Veus	Annex del diàleg a la pàgina següent.

**Sandra**

[A Willy] He vingut perquè Juliette i jo vam anar a veure a Dumont. Està d'acord en el fet que votem novament el dilluns. Volia saber si estaries d'acord en el fet que votessis a favor de què pugues conservar la feina.

**Willy**

Jo no vaig votar en contra teva, sinó per mantenir la meva prima. Va ser Dumont el que va posar una cosa contra l'altre.

**Sandra**

Ho sé, és fastigós que us obliguin a escollir. Però jo no vull perdre la meva feina. Sense el meu sou no podem tirar endavant.

**Willy**

No puc, necessito la prima. Necessitem 500 euros al mes per a la universitat de la nostra filla.

**Dona**

[A Sandra] 600 euros amb els costos de l'habitació.

**Willy**

I els altres, què diuen?

**Sandra**

Robert, Juliette i Kadar votaran perquè em quedi. Els altres no ho ser, tu ets el primer que veig.

**Willy**

[meditatiu] Ho pensaré.

**Dona**

[A Willy] Què?, ja està pensat, no podem.

**Willy**

Esta bé!

**Dona**

No, no està bé! [A Sandra] Tan de bó poguessim ajudar-la, però estic a l'atur des de febrer.  
Sense les baldoses que ell recupera no podrem viure.

**Sandra**

Entenc, perdona.

**Willy**

[Amb la mirada abaixada] No tens per què disculpar-te.

**Taula 15.** Denotació segment (5) Deux jours, une nuit. Seqüència 2 (escena 4): 24:47 -

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PG - PM Recte Tall	Tràvelin g + panoràmica (inestable)	Pla: individual (Sandra) Posició: la càmera ressegueix el moviment de Sandra, mentre es va acostant progressivament a ella. Quan és just al davant, ella comença a córrer i llança la panoràmica.  Sandra crida al carrer, en un altre veïnat que l'anterior, una altra de les companyes de l'empresa.	1P Passes 2P Enrenou /-x. 1P Veus	Sandra: Mireille!

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PP - PM Recte	Tràvelin g/ -x.  Estàtic (inestable)/-x.  Tràvelin g	Pla: d'individual a col·lectiu (primer, Sandra, després, Sandra i Mireille).  Posició: la càmera es situa en un costat de la protagonista, per després obrir l'acció a través d'una panoràmica dreta i esquerra que junta els dos personatges de l'acció. Quan la porta s'obre i els dos personatges es troben, la càmera comença el tràveling enrere per situar-se a una certa distància de la interlocució, mantenint una posició central entre les dues. Quan acaba la conversa, la càmera segueix Sandra des de darrere a mitjana alçada.  Sandra parla amb la seva companya Mireille sobre la prima i la votació de	1P Cops (contra la port)/ -x 1P Veus 2P Petons	Annex a la pàgina següent.

**Sandra**

Volia preguntar-te si estaries d'acord a votar perquè em quedes.

**Mireille**

M'agradaria votar per tu, però si ho faig perdo la prima.

**Sandra**

Jo no sóc qui decideixo això.

**Mireille**

Jo tampoc (amb sarcasme). Els altres accepten perdre la prima?

**Sandra**

De moment hi han tres. Juliette...

**Mireille**

Per Juliette és fàcil, el seu marit arregla cotxes en negre. Però jo no puc. He deixat el meu marit. El meu company i jo estem començant de nou. Mobles, televisió, roba de



Ilit, rentadora, vaixella. Hem de comprar-ho tot. No puc permetrem perdre mil euros.  
No t'enfadis amb mi, però no puc.

**Sandra**

No m'enfado amb tu.

**Mireille**

Ho sento, haig de marxar. Perdona.

**Sandra**

Adéu.

**Mireille**

No t'ho prenguis malament

**Taula 16.** Denotació segment (6) Deux jours, une nuit. Seqüència 3 (escena 2 i 3): 30:53 - 36:07

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PM - GPG Recte Tall	Panoràmica (inestable)	Pla. individual (Sandra)  Posició: la càmera es manté en la part oposada del cotxe per on surt Sandra. Després, des del mateix lloc ressegueix tot el seu moviment mentre travessa el carrer i s'allunya progressivament.  Sandra surt del cotxe i camina en mig d'un carrer estret, als cantons hi ha cases contigües a banda i banda. Finalment, entra en un dels portals.	1P Porta tancant-se/-x. 1P Passes 2P Enrenou	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall	Tràvelin g (inestabl e)	<p>Pla: d'individual a col·lectiu (Sandra, després, Sandra i filla Timur).</p> <p>Posició: la càmera es manté en posició lateral al personatge, com a Mireille, lleugerament per darrere per deixar mitja part del pla lliure. Quan entra el segon personatge, la càmera es situa endarrerida respecte a la interlocució. Quan la nena es mou, la càmera la ressegueix fins que entren les dues en el pla, els dos personatges para·lelament.</p> <p>Sandra truca a la porta preguntant per Timur, un altre company. Surt la seva filla, i l'indica on és el seu pare.</p>	1P Veus	<p>Sandra: Hola, m'agradaria parlar amb Timur. És aquí?</p> <p>Filla: Està al futbol, entrenant als nens.</p> <p>Sandra: lluny d'aquí?</p> <p>Filla: No, aprop. Agafi aquest carrer...</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PM - PP (Pla Seqüència) Recte	Tràvelin g/-x. Estàtic/-x. Tràvelin g/-x.	Pla: d'individual (Sandra) a col·lectiu (Timur i Sandra).  Posició: càmera avançada davant el costat esquerre de Sandra mentre avança per un dels cantons de pas del camp de futbol. Quan el personatge s'atura, la càmera s'acosta lleugerament i es col·loca en el mateix lateral d'abans. Quan la protagonista torna a moure's sobrepassa la càmera, mentre aquesta fa una semipanoràmica que augmenta la profunditat de camp per centrar l'acció en la llunyania. Quan el personatge respon a la crida de Sandra i s'acosta a pocs metres de la càmera, la profunditat de camp desapareix. La càmera es concentra en	1P Partit de futbol/-x.  1P Veus 2P Gemecs 3P Partit de futbol	Annex a pàgina següent

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
			<p>**** Finalment, la separació de la càmera amb els personatges fa entrar en el pla els dos alhora. En algun moment de l'escena, s'ha contemplat una contra-màscara fruit de la posició de la càmera - en paral·lel a Sandra - davant el moviment endavant de la protagonista. L'últim tros constitueix un nou tràveling com el de l'inici però des de l'altre costat.</p> <p>Sandra pregunta a Timur sobre la prima. Ell accepta renunciar, fins i tot plora davant seu del penediment d'haver-ho fet. Quan Sandra marxa sola, somriu per primera vegada a la pel·lícula.</p>		

**Sandra**

Hola

**Timur**

Hola

**Sandra**

La teva filla m'ha dit que eres aquí. He anat a casa teva. Volia veure't per... La votació sobre la prima i la meva destitució, ja que Dumont està d'acord en tornar a votar en dilluns fruit de les influències de Jean-Marc en dir que acomiadaria algú igualment. I que si no em despedien a mi, serien ells. Així que... Volia preguntar-te si votaries perquè em quedés el dilluns.

**Timur**

Clar que sí. (plorant). M'alegra molt que hagi vingut. Des d'ahirestic furiós per haver votat per la prima

**Sandra**

Puc entendre-ho... Són mil euros...

**Timur**

No,estic avergonyit, fins i tot vaig oblidar el que vas fer per mi. T'enrecordes...

**Taula 17.** Denotació segment (7) Deux jours, une nuit. Seqüència 3 (escena 4): 39:29 - 42.53

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	PM - PG Recte Tall	Pamoràmica (inestable)	<p>Pla: de col·lectiu (Sandra i Manu) a individual (Sandra).</p> <p>Posició: la càmera situa una contra-màscara entre Manu i Sandra, els quals estan separats pel cotxe. La profunditat de camp es concentra en Sandra, per això la part del cos de Manu surt desenfocada. Quan la protagonista es desplaça del cotxe es llança la panoràmica. Quan el pla s'estabilitza, Sandra ja és lluny, encara que segueix enfocada, i pel mig passen bicis i cotxes.</p> <p>Sandra va a buscar aigua en un supermercat proper al cotxe on han aparcat. Manu resta en el vehicle.</p>	<p>1P Veu/-x</p> <p>2P Portes obrint-se/-x</p> <p>2P Passes/-x</p> <p>3P Enrenou del carrer/ -x</p> <p>1P Motor de cotxe</p>	<p>Sandra: vaig a comparar aigua, vols res?</p> <p>Manu: No.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	PM Recte Tall	Tràvelin g (inestable)	<p>Pla: col·lectiu (Sandra i Hicham)</p> <p>Posició: la càmera resta estàtica darrera Sandra mentre paga, després la ressegueix el seu moviment amb una panoràmica. Quan es troba el company, el pla s'estabilitza des de l'espatlla de Sandra, i es forma una contra-màscara entre ella i Hicham.</p> <p>Sandra compra aigua (*element prescindible). Quan acaba de pagar, es dirigeix a marxar, però de cop es troba Hicham, un dels seus companys, el qual treballa en aquest supermercat. Ell li ressenya de parlar en privat en una de les cambres de la tenda.</p>	1P Veus 2P Passes	Sandra : Hicham?  Hicham: Vina. Vina.



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PP Recte Tall	Panoràmica (inestable)	<p>Pla col·lectiu: Sandra i Hicham</p> <p>Posició: des de dins de la cambra, la càmera ressegueix el moviment de Sandra quan entra per la porta i es troba amb Hicham. Quan s'estabilitza està en el centre de la interlocució.</p> <p>*Respecte als altres casos, hi ha una certa proximitat que concentra l'atenció en els seus rostres, els quals es miren mútuament amb respecte i neutralitat.</p> <p>Hicham es justifica davant Sandra el perquè de votar per la prima. I li explica el perquè de què Jean Marc la vol acomiadar. Quan Sandra ho sap, marxa corrents mostrant símptomes d'opressió al coll.</p>	1P Veus 2P Traspàs per cortines	Annex a la pàgina següent

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PP Recte Tall	Panoràmica (inestable)/ -x  Estàtic	<p>Pla: de col·lectiu (Sandra i Manu) a individual, la majoria del temps, Sandra.</p> <p>Posició: des dels seients de darrere el cotxe, la càmera mostra com entra Sandra a dins. Des del mig dels dos personatges, fa una panoràmica a esquerra per mostrar l'acció de Manu, i posteriorment, a dreta, per tornar a Sandra. Aleshores s'estabilitza per concentrar l'atenció en el seu rostre, mentre el marc del pla es difumina fruit del moviment del cos.</p> <p>Sandra entra al cotxe amb clares manifestacions de no poder respirar. Manu li obra l'ampolla d'aigua que acaba de comprar. Ella beu un gran glop i quan es recupera treu el cap per la finestra mentre el cotxe està en marxa.</p>	<p>1P Alarma cotxe/ -x -x 1P glops/-x 1P Veus/ -x 1P Motor de cotx en funciona ment 2P Respiracions profundes. s.</p>	<p>Manu Què et passa? Estàs bé? Sandra: (després del glop) Sí, arranca.</p>

**Hicham**

Treballo aquí els camps de setmana, la meva dona no t'ho ha dit perquè cobro en negre. Sento haver sigut tan brusc per telèfon. Però la veritat, és que no puc. No vull que perdís la prima, però necessito la prima. És un any de gas i electricitat.

**Sandra**

Intenta posar-te en el meu lloc. Ja estic curada. Vull treballar i guanyar-me altre cop el meu sou. Vull estar amb vosaltres i no trobar-me sola a l'atur.

**Hicham**

El que hauria de ser és que et quedessis i ens donessin la prima. Ja li vaig dir a en Jean-Marc. Però diu que Dumont no ho pot fer.

**Sandra**

Has vist a en Jean-Marc?

**Hicham**

No, m'ha trucat, com a els altres, suposo, perquè no canviem d'opinió.

**Sandra**

Per què pensa que és millor que m'acomiadin?

**Hicham**

No ho sé.

**Sandra**

Què ha dit en la meva contra?

**Hicham**

Creu que no pots treballar bé després de la teva malaltia. Jo li he dit que no és veritat. En el meu cas, després de l'accident estava més motivat, recordes?

Què et passa? Sandra!

**Taula 18.** Denotació segment (8) Deux jours, une nuit. Seqüència 4 (escena 1): 42:54 - 45:20 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	P 3/4 Recte	Estàtic (inestable) + tràveling (pla seqüència)	<p>Pla. col·lectiu (Sandra i Manu)</p> <p>Posició: la càmera resta estàtica (és com un quadre) a un metre de distància dels personatges. Ells estan junts i ocupen el centre del pla.</p> <p>** Quan Sandra s'aixeca, es forma el tràveling per davant dels personatges, seguint el seu desplaçament endavant, encara que no ho fa centrat, si no més obliquo en el costat de Sandra. Quan s'aturen, es torna a estabilitzar, i baixa la profunditat de camp per concentrar l'atenció entre les mirades directes dels personatges (moment final del diàleg).</p>	1P Veus 2P Cant dels ocells	Annex a la pàgina següent.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
			<p>Sandra i Manu conversen en un banc mentre mengen un gelat. Ell l'anima perquè es recuperi de la notícia que ha rebut de Hicham. Li toca la mà, li acaricia l'espatlla, però ella el rebutja. Té la cara trista i els ulls abaixats, fins que els aixeca per mirar un ocell que canta</p>		

**Sandra**

Ho dius per ajudar-me, però no ho creus.

**Manu**

Clar que ho crec.

**Sandra**

I tu, també ho has de creure, i passar del que diu l'imbecil del teu cap.

**Sandra**

Ell té raó. Ja no estic a l'altura. No puc deixar de plorar, i ara perdo la veu.

**Manu**

I, què? Qualsevol en la teva situació s'enfonsaria. Estàs a punt per tornar a treballar i t'enteres de què estàs acomiadada. Tens motius per enfonsar-te. Jo també ho faria... Si t'accepten una altra vegada, segur que amb Juliette i els que et donen suport, en unes setmanes tornaràs a treballar com abans. Ho millor. (Després d'un petit silenci) Anem a veure a aquell senyor i el seu fill, el carrer no està lluny d'aquí.

**Sandra**

M'encantaria estar en el seu lloc.

**Manu**

En lloc de qui?

**Sandra**

D'aquell ocell que canta.

**Manu**

Anem?

**Sandra**

Sento que ens anem a separar.

**Manu**

Per què dius això?

**Sandra**

Perquè ja no m'estimes. Et faig llàstima, però no m'estimes.

**Manu**

Sandra...

**Sandra**

No t'importa que no hàgim fet l'amor en quatre mesos?

**Manu**

Sí, però sé que ho tornarem a fer.



**Taula 19.** Denotació segment (9) Deux jours, une nuit. Seqüència 5 (escena 1): 51:34 - 55:04 min

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	GPG Recte Tall	Panoràmica (estable)	<p>Pla: individual (Sandra)</p> <p>Posició: la càmera es manté a uns 10 metres de l'acció, oferint una visió general de l'espai, que augmenta fruit de gravar en un lloc elevat des d'on es contempla les vistes de la ciutat. La protagonista es desplaça en línia recta i la càmera la ressegueix amb una panoràmica lenta fruit de la distància que manté amb ella. * Repeteix un patró que veiem en l'escena de Willy, el qual respon a una estabilització de la panoràmica mentre la protagonista segueix caminant (ofereix un caràcter d'observació considerable).</p> <p>Sandra camina pel camí d'una urbanització perifèrica de nova construcció. Està en alçada, i podem contempla la ciutat en la llunyania (cases, fins i tot una central nuclear). En el passeig de Sandra, contemplem que ens situem en una zona de nova construcció, primer, ple d'herbes, el que se suposa una oferta de solars, però després d'altres immobles a la meitat de la construcció (només feta la façana, i una grua aturada al costat).</p>	1P Passes 2P Cant d'ocells 3P Lladres CS	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	P 3/4 Recte Tall	Pla Seqüència  Estàtic/ -x Tràveling/ -x Estàtic/ x  Tràvling / - x  Estàtic/ -x	Pla: d'individual (Sandra) a col·lectiu (Sandra i ?)  Posició: la càmera es manté estàtica a uns dos de la protagonista, la qual la incorpora en mitja part del pla des de darrere i el lateral dret (ofereix l'altra meitat a la porta i la paret).  Quan la protagonista es mou, agafa el mateix enquadrament (des de darrere i el lateral dret, per sota de l'espatlla) però amb molta més proximitat (PP). El recurs s'exporta a l'altre personatge, una vegada la seva veu entra en acció, concentrant en primer pla i sense Sandra l'atenció del pla. Posteriorment, el moviment de la protagonista, lleugerament endavant, consolida la contra-màscara entre la seva espatlla i el rostre, majoritari en el pla, de la seva companya. ** S'ha de destacar que no és el recurs majoritari, quan la companya convida a entrar a Sandra, i ella rebutja, que és quan comença altre cop el diàleg que s'exporta quasi calcat a tots els personatges, el director s'allunya lleugerament de les figures i se situa en el centre de la interlocució (PM), amb un fet a destacar (artístic), ja que utilitza el cantó en el centre del pla, per separar les dues protagonistes i el recorregut de les parets, que neixen el pic, com a elements de	1P Conta minaci ó acústic a (lleu)/ -x  1P Passe s/ -x  1P Veus	An nex a la pàg ina seg üen t

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
			<p>***Quan Sandra s'ensorra, i s'inicia de nou el traveling es recupera el recurs per darrere i l'espatlla, encara que quan torna a establitzar-se, mitjançant una semipanoràmica, i es reuneixen els personatges, malgrat mantenir el centre de posició ho fa amb major proximitat (PP). A nivell, artístic ara és la il·luminació natural la que divideix els personatges sense renúncia a la profunditat per altres vies. Finalment, la semipanoràmica (inestable) torna a Sandra per acabar el pla seqüència en l'atenció del seu rostre - en realitat, del perfil esquerre - i els seus sentiments.</p> <p>Sandra pica a la porta, però no contesta ningú. Aleshores decideix marxar, però en fer mitja volta, ja escolta la veu de la seva companya, la qual la crida perquè s'aturi. Parlen sobre la prima i la votació de dilluns, i malgrat que en un inici la companya li diu que no pot renunciar a la prima, li assegura que parlar amb el seu marit per poder intentar canviar la votació. Finalment, contemplem el rostre solitari de Sandra que es recupera de l'atac de plorera que li ha vingut abans.</p>		

**Dona**

Sandra! Sandra!

T'he vist des de la finestra. Estava pintant, i amb la música no he escoltat el timbre.

**Sandra**

Hola.

**Dona**

Vina, passa.

**Sandra**

Molt amable, però tinc feina. Doncs, feina... Volia veure't perquè...

**Dona**

Sí, ja sé que has vingut per la nova votació del dilluns.

**Sandra**

T'ha trucat en Jean-Marc?

**Dona**

No, Nadine.

**Sandra**

T'ha dit que no va voler-me obrir?

**Dona**

Sí, m'ha dit que necessitava els mil euros.

**Sandra**

Podria haver-m'hi dit a mi.

**Dona**

Quants estan disposats a perdre la prima.

**Sandra**

Sis. Em queden quatre per veure. Doncs, amb tu cinc.

**Dona**

Ho he parlat amb el meu marit, i tenim moltes despeses amb la casa. Necessitem la prima per fer el pati de darrere. El fang baixa per allà i necessitem fer-hi un mur.

(Sandra se li escapa una llàgrima) Perdona'm.

**Sandra**

No et disculpis. No és per això, és que estic una mica nerviosa pel de demà. Doncs, me'n vaig.

**Dona**

Espera, Sandra! (Mentre Sandra s'eixuga una llàgrima) Em molesta dir-te que no.

**Sandra**

No vull la teva llàstima.

### **Dona**

No, no és llàstima, però... Des d'ahir no paro de pensar en això. (Sandra resta en silenci)

Necessitem els diners, però parlaré amb el meu marit. Tornarà a les dotze, ha sortit amb la seva bicicleta. Pots tornar, o et truco jo a la 1. (Sandra fa que sí amb el cap) Vaig pel meu telèfon per apuntar el teu número.

**Taula 20.** Denotació segment (10) Deux jours, une nuit. Seqüència 8 (escenas 1, 2, 3, 5):  
1:24'25 - 1:32'05

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
1	GPG Recte Tall	Panoràmica	<p>No personatges</p> <p>La càmera se situa en el vèrtex de la corba, la qual ressegueix la panoràmica a mesura que el cotxe realitza la panoràmica.</p> <p>Quan el cotxe està a punt d'aturar-se, la companya de la protagonista (Juliette) apareix pel cantó dret de l'acció.</p> <p>El cotxe de Sandra i Manu arriba a l'empresa de Sandra. Entra pel mateix lloc que en la primera seqüència de la pel·lícula.</p>	<p>PP Motor de cotxe</p> <p>PM</p> <p>Neumàtics en grava</p>	

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
2	P 3/4 Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu (tot el grup empresarial, amb tots els treballadors i el cap de la secció, el qual va vestit amb la jaqueta de treball, a diferència dels altres els quals van amb una samarreta curta corporativa.</p> <p>Posició: la càmera se situa en un dels extrems de la sala. La seva posició permet visualitzar una part del grup, posteriorment fa una panoràmica a la dreta per visibilitzar a Sandra entre el grup. Quan ella es desplaça endavant i es dirigeix a la porta, la càmera fa una panoràmica a l'esquerra. En el fons del pla, els seus companys resten estàtics un al costat de l'altre resseguint una línia per la qual passa Sandra fins a arribar on és el seu cap, a la porta de la Sala.</p> <p>El cap pregunta als treballadors si estan d'acord amb el mètode de votació. Quan els treballadors assenteixen, ell crida a Sandra perquè els dos surtin de la sala i així no puguin influir en la votació. Quan Sandra surt de la sala, els</p>	1P Veus/ -x 1P Passes	<p>Jean-Marc: Tohom està d'acord?</p> <p>Grup: Sí.</p> <p>Jean-Marc: Sandra!</p>



DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
3	PM Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: col·lectiu (Sandra i Jean-Marc)</p> <p>Posició: la càmera se situa fora de la sala anterior. Amb la porta oberta, es produeix l'efecte de continuïtat. Quan Sandra avança, la càmera la ressegueix lleugerament, però de seguida s'estabilitza, de nou, en mig dels dos personatges en la conversa. ES produeix l'efecte d'anteriors escenes, ja que mitjançant el vèrtex de la paret, el director remarca la divisió entre les dues parts. La panoràmica es completa al final del pla quan Sandra avança pel passadís i entra en una nova sala.</p> <p>Jean-Marc recrimina a Sandra les seves accions durant el cap de setmana. Alhora ella contesta que no hauria d'haver pressionat els treballadors perquè votessin en contra seva.</p>	1P Veus 2P Porta tancant-se	<p>Jean-Marc: estaràs contenta has fotut a tot l'equip.</p> <p>Sandra: no els hauries d'haver posat po perquè votessin en contra meva.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
4	PP Recte Tall	Panoràmica	<p>Pla: d'individual (Sandra) a col·lectiu (Sandra i Juliette) i després tot el grup en la següent escena.</p> <p>Posició: la càmera se situa davant de Sandra i es concentra en el rostre i les seves reaccions. Quan entra Juliette en escena la càmera comença una panoràmica a dretes per visibilitzar-la. Posteriorment fa el canvi a esquerres per establir-se en mig de la trobada entre les dues protagonistes, les quals estan a una certa proximitat.</p> <p>Sandra espera l'arribada dels resultats de la votació. Quan s'obre la porta, entra Juliette manifestament seriosa i li diu els resultats a Sandra. Ella somriu. Les dues s'abracen.</p>	<p>1P Respiració/-x 2P Glops/ -x 1P Porta obint-se/ -x 1P Veus</p>	<p>Juliette: 8 a favor i 8 en contra. Et falta un.  (mentre s'abracen) n) Aniré a veure't després del treball.</p>

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
5	PM	Tràveling	<p>Pla: col·lectiu, de Sandra i Juliette, a Sandra i tot el grup que ha votat per ella, el qual està en una semicircumferència i ella està al mig.</p> <p>Posició: la càmera segueix a Sandra per davant pel passadís. Quan arriba a la sala de la votació, la deixa passar davant i la càmera s'estabilitza progressivament. Quan ja és dins de la sala, la càmera comença una lenta panoràmica que fa visibilitzar el conjunt del grup, d'esquerra a dreta, fins que troba a Sandra un altre cop i es concentra l'acció en ella, la qual està de perfil a la càmera. La panoràmica torna cap a l'esquerra mentre Sandra abraça els seus companys, un per un. Sandra agraeix als companys la seva votació i s'acomiada. Finalment, els abraça a un per un abans de marxar.</p>	1P Passes/ -x 2P Veus	Sandra: gràcies pel vostre suport. Mai ho oblidaré. Adéu.

DENOTACIÓ					
SIGNIFICANT			SIGNIFICAT		
Nº Pla	Escala - Angulació - Puntuació	Moviment	Imatges	So	Diàleg
6	PM Recte Tall	Tràvelin g + Panoràmica	<p>Pla: individual (Sandra)</p> <p>Posició: la càmera se situa davant de Sandra i ressegueix el tràveling endarrer mentre la protagonista avança endavant. Quan ella s'atura, la càmera també. Finalment, en el segon moviment de la protagonista la càmera desplaça la rotació cap al lateral dret de la protagonista fins a tenir-la completament de perfil. L'últim moviment de la pel·lícula s'estabilitza la càmera, fa una semipanoràmica per enquadrar la protagonista en el pla general i, amb inestabilitat, estabilitza el pla mentre la protagonista avança endavant - ara la veiem d'esquenes -. Quan ja està a uns 20 centímetres de la càmera, entra el negre i els crèdits.</p> <p>Sandra parla per telèfon amb Manu per informar-lo sobre la</p>	<p>1P Veus/ -x 1P Passes 2P Contaminació acústica (industrial )</p>	

**Pla 5**

**Sandra (parlant per telèfon)**

Sí, serà difícil.

-

Però començaré a buscar avui.

-

Sí.

-

A les 12?

-

Si, jo també, fins després.

-

Manu? M'escoltes? Hem donat guerra (mentre somriu). Estic feliç.

-

Jo també.

