

Treball de Fi de Grau

Títol

VOLDRIA PARAR EL TEMPS

Realització d'un curt de no-ficció a partir de l'estil de Mia Hansen-Løve

Autoria

Marina Miguel Pavia
Anne Gnagui Irigoyen

Professorat tutor

Miguel Ángel Martín Pascual

Grau

Comunicació Audiovisual	X
Periodisme	
Publicitat i Relacions Públiques	

Tipus de TFG

Projecte	X
Recerca	

Data

1 de juny de 2022	X
-------------------	---

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	<p>VOLDRIA PARAR EL TEMPS Realització d'un curt de no-ficció a partir de l'estil de Mia Hansen-Løve</p>			
Castellà:	<p>QUERRÍA PARAR EL TIEMPO Realización de un corto de no-ficción a partir del estilo de Mia Hansen-Løve</p>			
Anglès:	<p>I WOULD LIKE TO STOP TIME Making a non-fiction short based on the style of Mia Hansen-Løve</p>			
Autoria:	Marina Miguel Pavia i Anne Gnagui Irigoyen			
Professorat tutor:	Miguel Ángel Martín Pascual			
Curs:	2021/22	Grau:	Comunicació Audiovisual	X
			Periodisme	
			Publicitat i Relacions Públiques	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Curtmetratge, no-ficció, autoretrat, documental, pas del temps, joventut, Mia Hansen-Løve, identitat, dones, ciutat, reutilització
Castellà:	Cortometraje, no ficción, autorretrato, documental, paso del tiempo, juventud, Mia Hansen-Løve, identidad, mujeres, ciudad, reutilización
Anglès:	Short film, non-fiction, self-portrait, documentary, passage of time, youth, Mia Hansen-Løve, identity, women, city, reuse

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

Català:	Projecte amb resultat d'un curt de no-ficció amb component fort autobiogràfic que segueix el nostre diàleg sobre el pas del temps amb una metàfora articulada a través del mobiliari urbà de la ciutat de Barcelona. Pren com a referent principal la cinematografia de la Mia Hansen-Løve que té com a tema significatiu la joventut i la transició cap a fer-se adult.
Castellà:	Proyecto con resultado de un corto de no ficción con fuerte componente autobiográfico que sigue nuestro diálogo sobre el paso del tiempo con una metáfora articulada a través del mobiliario urbano de la ciudad de Barcelona. Toma como referente principal la cinematografía de Mia Hansen-Løve que tiene como tema significativo la juventud y la transición hacia hacerse adulto.
Anglès:	Project as a result of a non-fiction short with a strong autobiographical component that follows our dialogue about the passage of time with a metaphor articulated through the street furniture of the city of Barcelona. The main reference is Mia Hansen-Løve's cinematography, whose main theme is youth and the transition to adulthood.

Voldria parar el temps



Moltes gràcies al nostre tutor Miguel Ángel
Martín per creure en el projecte i ajudar-nos
a tirar-lo endavant.

A les amigues de la uni que ens acompanyen
en aquesta incertesa sobre el que vindrà.

A tothom que ens envolta, que forma part
de nosaltres, per inspirar-nos i donar-nos
suport.

Índex

1. Introducció.....	6
2. Objectius.....	8
3. Metodologia.....	8
4. Marc Teòric.....	11
4.1 Mia Hansen-Løve.....	11
4.1.1 Motius i justificació.....	11
4.1.2 Filmografia.....	12
4.1.3 Temàtiques.....	13
4.1.4 Narrativa.....	18
4.1.5 Llenguatge Audiovisual.....	24
4.2 Autoretrat.....	30
4.2.1 L'autoretrat al cinema documental..	30
4.3 Joventut.....	31
4.3.1 La joventut al cinema.....	32
5. Marc Pràctic.....	34
5.1 Idea.....	35
5.2 Format.....	36
5.3 Sinopsi.....	37
5.4 Referents documentals.....	38
5.4.1 Carla Simón.....	38
5.4.2 Cris Lyra.....	39
5.4.3 Agnès Vardà.....	39
5.4.4 Coraci Ruiz.....	40
5.4.5 Arxipèlag- Mostra Films Dones.....	41
5.4.6 Chantal Akerman.....	42
5.4.7 Loreto García i Alfonso Villanueva.....	43
5.5 Segones Oportunitats.....	43
5.6 Estil narratiu.....	46
5.6.1 Temes de la	
Mia Hansen-Løve en el curt.....	48
5.7 Estil visual.....	50
5.8 Estil sonor.....	53
5.9 Escaleta.....	54
5.10 Guió.....	57
5.11 Espais.....	66
5.12 Target.....	68
5.13 Pla de distribució.....	70
6. Teaser.....	71
6.1 Criteris de selecció.....	71
6.2 Escaleta del teaser.....	72
7. Memòria de producció.....	75
7.1 Pla de treball (Diagrama de Gantt).....	77
7.2 Pla de rodatge.....	79
7.3 Infraestructura.....	80
8. Bibliografia.....	82
9. Annexos.....	88
9.1 Moodboard	
9.2 Gràfics del projecte	
9.3 Diari de rodatge	

1. Introducció

Aquest treball sorgeix de la nostra inquietud personal i professional pel futur que ens espera després d'acabar aquests quatre anys de carrera. Trobant-nos en aquesta situació les dues vam decidir aprofundir en aquest malestar i plantejar un projecte que recollís totes les nostres angoixes fins al dia d'avui, per fer així, una captura del moment pel qual estem passant. A partir d'això va sortir la primera idea de *Voldria parar el temps*. Les dues volíem fer un projecte personal que ens servís per entendre'ns a nosaltres mateixes millor i comprendre aquest moment de transició.

Al mateix temps volíem indagar en la filmografia d'alguna directora i poder fer un treball d'anàlisi i abstracció, ja que al llarg de la carrera ha estat un tema que ens ha interessat molt i del que volíem aprendre més. És per això, que vam voler conèixer la figura de la Mia Hansen-Løve. Les dues vam considerar que era interessant capturar elements d'alguna directora per poder aportar la seva experiència dins del nostre primer relat visual.

El nostre treball de fi de grau consisteix a fer un curtmetratge documental reflexiu a l'estil de la Mia Hansen-Løve. Tot i que el seu discurs narratiu està enfocat en la ficció, el que nosaltres fem amb *Voldria parar el temps* és identificar-nos amb les seves protagonistes, de tal forma, que el diàleg que apareixerà en el curt també el podrien haver dit una de les noies que surten a les seves pel·lícules. Tant a elles com nosaltres, ens afecta el pas del temps i fins i tot ens agradaria parar-lo. La creació d'aquest curt conseqüentment implica fer una captura, una instantània, amb la qual realment poder aturar el temps. A *Voldria parar el temps*, com a mínim, serem joves per sempre.

Voldria parar el temps té un lloc en el mercat de curtmetratges de documental d'autor, ja que és un producte sobre la joventut fet per joves. Sovint el món de la no-ficció és un àmbit que genera poc interès entre els joves i es relaciona amb una audiència més madura i adulta, tanmateix, pel·lícules com la recent guanyadora del Goya *Quién lo impide* (Trueba, 2021) demostren que aquesta idea s'està revertint. L'audiència més adolescent està consumint aquelles obres en les quals se senten representats.

Com a professionals del món audiovisual, volem que el curt serveixi com a òpera prima i sigui un petit tast de què podem aportar i ens interessa explicar dins del cinema. Aquest projecte ens serveix com a carta de presentació de nosaltres com a autores i és una primera mostra de la nostra mirada.

El treball s'estructura en tres parts. D'una banda, el marc teòric on s'explora el cinema de la Mia Hansen-Løve, i les dues temàtiques que són imprescindibles per entendre el nostre projecte, l'autoretrat i la joventut. D'altra banda, el marc pràctic que recull el procés de creació de *Voldria parar el temps* amb els documents de la Bíblia, que són aquells que recullen la informació necessària per realitzar un curt tant narrativament com visualment. L'última part correspon a la memòria de producció i inclou els documents de pla de treball, de rodatge, la infraestructura per dur a terme el curt i el nostre diari de rodatge personal on queden representades les nostres reflexions al llarg de *Voldria parar el temps*. A partir d'aquestes, s'ha configurat el curt del guió.

El títol sorgeix de converses que hem tingut sobre el pas del temps. Durant el procés de creació d'aquest treball de final de grau vam decidir elaborar una llista musical amb cançons que parlessin sobre el temps, per així nodrir-nos d'altres punts de vista en una disciplina artística diferent. Un dels músics que les dues coneixem és el cantautor català Pau Vallvé, que té nombroses cançons amb el temps com a leitmotiv, una d'elles és d'on sorgeix el títol del nostre curtmetratge. La cançó es titula "Un gran riu de fang" i en els versos relata com si pogués triar un poder, tindria clar que *Voldria parar el temps*. Això és una declaració d'intencions sobre el desig que els anys no passin, idea amb què ens sentim identificades.



Fig 1. Imatge de les directores de *Voldria parar el temps*

2. Objectius

A partir de la creació d'aquest curt documental volem aconseguir uns objectius concrets. Tot i això, el treball s'inicia amb la finalitat general de retratar el pas del temps i el moment concret que estem vivint ambdues de canvi respecte a l'abandonament d'una part de la nostra joventut. Tanmateix, el nostre treball s'articula al voltant d'altres propòsits específics que el complementen.

En primer lloc, respecte al tema de l'autoretrat, volem indagar en aquest aspecte fins al punt en el qual puguem formar un diàleg mutu que ens representi a través dels nostres pensaments. Aquest diàleg serà un relat identitari que ens permetrà crear una peça audiovisual de no-ficció. A més a més d'autorepresentar les nostres emocions i sentiments, també volem dissenyar i planificar un documental que reculli els espais que ens envolten. Considerem que tot allò que tenim al voltant també ens defineix. També, en un nivell més simbòlic, duent a terme aquest projecte i l'obra final, aspirem a tenir un procés d'introspecció que ens ajudi a créixer.

En segon lloc, volem crear un homenatge de la directora Mia Hansen-Løve, fent un relat visual i narratiu inspirat en el seu cinema i els temes que tracta. Tot i això, volem que la peça resultant tingui sentit per si mateixa i que sigui única i original. Si és cert que a *Voldria parar el temps* no hi haurà una gran presència de la directora, el procés de creació i el marc teòric que es desenvoluparà, servirà per adquirir un dels nostres objectius. Aquest és conèixer i aprofundir en l'obra de la directora.

Per acabar, el nostre objectiu és que el projecte finalitzi amb la creació d'un curt documental. Per fer-lo, volem elaborar documents de guió, art i producció que ens ajudin a professionalitzar-nos aplicant els coneixements adquirits al llarg dels quatre anys de carrera. Aquests ens ajudaran a plasmar el nostre procés de construcció i composició de *Voldria parar el temps*. Amb tot això, volem crear un curtmetratge de qualitat amb el qual ens puguem estrenar com a creadores i directores.

3. Metodologia

Voldria parar el temps parteix d'una intenció inicial d'homenatge cap a la Mia Hansen-Løve, per aquest motiu, el projecte requereix una feina d'investigació i documentació prèvia de la seva obra.

D'aquesta forma, el nostre procés de treball es pot dividir en tres grans fases: la investigació (observar l'obra de l'autora), autoexploració (fer una incursió cap als nostres propis pensaments) i creació (obra audiovisual que reculli les nostres reflexions). Per tal de construir el treball hem decidit dividir-lo en un marc teòric que engloba la fase d'investigació i un marc pràctic que inclou la creació; entenent que l'autoexploració en ser una feina personal i íntima quedarà integrada en ambdues parts. Tot i això, hem inclòs un diari de rodatge, en el qual anàvem apuntant les nostres reflexions durant els dos processos.

Pel que fa a la investigació, hem fet una breu anàlisi tant narrativa com estètica de l'obra cinematogràfica de la Mia Hansen-Løve. Així doncs, hem indagat en quines temàtiques es repeteixen més durant les seves pel·lícules i quina narrativa visual fa servir per ensenyar-les. Els temes de les seves obres ens han ajudat a estructurar les nostres reflexions.

Dins de la fase d'autoexploració, hem utilitzat el diàleg entre ambdues com a metodologia, de tal manera que la idea original s'ha anat transformant a mesura que hem començat a parlar del pas del temps. En un inici consistia en un viatge de carretera, on la intenció era imitar escenes quotidianes o que ressonessin a la Mia Hansen-Løve amb veu en off per sobre. Tanmateix, ens faltava fil conductor i un nus i desenllaç. Per tal que s'entengués el motiu del viatge ho haguéssim hagut de dir explícitament i això feia perdre força al curt.

D'altra banda, ens vam adonar que els bancs eren un element que ens interessava de la ciutat i que tenien un significat molt fort, ja que tenia relació amb el pas del temps. Els bancs són quelcom estàtic, arrelat al temps, però on, tot i això, amaguen molta vida darrere. És a dir, que un banc un dia d'hivern al matí no manté el mateix significat una nit d'estiu tot i ser un objecte inanimat. Aquests ens servien com a punt de partida.

Finalment, va sorgir la idea del curt quan passejant vam veure la quantitat de mobles que la gent baixava al carrer. Aquests mobles eren objectes canviants i movibles que per algun motiu havien perdut la seva utilitat. No estaven arrelats i segurament no sobreviurien el pas del temps, ja que a la nit, el camió de les escombraries se'ls emportaria. D'aquí va sorgir la reflexió sobre el contrast entre els bancs i els mobles com a fil conductor. En últim lloc, per aconseguir un desenllaç vam reflexionar sobre que hi havia mobles del carrer que no acabaven fets miques perquè altra gent els agafava i els hi donava un nou significat. De tal forma, que els mobles esdevenen un símbol de transformació. Així doncs, vam decidir que el curt acabaria amb nosaltres agafant una cadira del carrer, reparant-la i convertint-la en un banc, el contrast del qual s'havia estat parlant durant el curt.

Un cop decidida la idea del curt, volíem comprovar si aquesta era adient i si funcionava. Per tant, vam decidir desenvolupar una pràctica de l'assignatura de Teoria i Pràctica del Documental sobre els mobles que la gent baixa al carrer, anomenat *Segones Oportunitats*. En aquest assaig vam comprovar quins codis del llenguatge audiovisual utilitzàvem i com funcionaven narrativament.

En referència a la creació, un cop ens vam nodrir de la cinematografia de la directora Mia Hansen-Løve, teníem el pas d'autoexploració i de creació de la idea, vam construir el nostre documental. Aquest ha constatat de les fases de preproducció, producció i postproducció.

En la fase de preproducció s'han acomplert diferents tasques. En primer lloc, es va fer un visionament de totes les pel·lícules de la directora, fent així una petita sinopsi de cada llargmetratge. Més tard es van tornar a visionar les pel·lícules per així fer una anàlisi i captar aspectes que en el primer visionat no s'havien captat. Aquests eren aspectes tècnics, narratius, visuals, sonors i temàtics. En fer el segon visionat ja s'havia concretat més la idea del nostre curt i, per tant, teníem una mirada més específica que ens ajudava a trobar aspectes relacionats amb el pas del temps, les emocions, el fet de créixer, la joventut... En segon lloc,

es va fer una proposta de pla de distribució, fent una tria dels festivals que més s'adapten al nostre curt. En tercer lloc, es va redactar el tractament i l'escaleta per a estructurar així el curtmetratge i posar en comú quines imatges i accions volíem que es veiessin i en quin ordre. Per a poder fer el tractament ens vam reunir diverses vegades per parlar quines reflexions i idees volíem incorporar a la història.

Pel que fa a la fase de producció aquesta es basa fonamentalment en el rodatge. Aquest s'ha planificat a partir del tractament original. Tot i això, en tractar-se d'un curt de no-ficció hi havia aspectes que no podíem preveure del tot, i això, es va tenir en compte a l'hora de pensar quina metodologia duríem a terme.

Gràcies a ser un equip reduït, sense tenir un desplegament tècnic i d'infraestructura de grans magnituds, el rodatge es va plantejar de dues maneres principals; anant a rodar les dues juntes, i cada una pel seu compte. A més les dues tenim el mateix model de càmera per enregistrar de manera que no depeníem només d'una càmera i teníem llibertat individual per a gravar. D'aquesta manera la part del rodatge corresponent als mobles deixats al carrer, es va plantejar com a "passejades" pels dos barris on vivim (Gràcia i Poble-Sec), algunes individuals i altres conjuntes. Vam aprofitar aquests trajectes per també enregistrar diferents bancs de la ciutat de Barcelona. En ser un element que hi és constantment a la ciutat, vam decidir portar la càmera sempre a sobre per a poder gravar plans en qualsevol situació.

També cal recalcar que cada dia de rodatge anàvem amb una idea prèvia del que volíem mostrar, però hi havia molts elements que no depenien de nosaltres com la distribució dels mobles, la gent que caminava pel carrer o el so. Per això, també érem conscients que havíem de fer un exercici d'improvisació a partir del que descobríssim. En altres situacions teníem més control de manera que els plans es podien dur a terme tal com volíem. Pel que fa a l'enregistrament de la veu en off, aquesta es va fer un cop teníem el guió enllestit per poder seguir els diàlegs. Tot i això, en el moment de gravar-los vam alterar algunes frases i paraules del guió de manera que sonés més natural.

Finalment, durant la fase de postproducció se'ns va donar l'opció de muntar un teaser, un *work in progress* o el curt sencer. Nosaltres vam considerar més oportú tenir un teaser ben fet per oferir un petit tast de *Voldria parar el temps* i el procés de muntatge final el vam plantejar, un cop feta l'entrega, per moure'l en el circuit de festivals.

4. Marc Teòric



Fig 2. Frame de *L'Avenir* (Mia Hansen-Løve, 2016)

4.1 Mia Hansen-Løve

La Mia Hansen-Løve és una directora francesa que té un llarg recorregut fent pel·lícules de ficció. El primer motiu d'elecció va ser quan en la cerca d'una directora que ens pogués servir com a referent, coincidíem en el fet que ambdues la coneixíem, però no havíem vist totes les seves pel·lícules i, per tant, teníem ganes de descobrir-la més.

L'Hansen-Løve forma part d'un conjunt de directores dones que van debutar molt joves, en el seu cas vint-i-dos anys, que estan aportant nous relats sobre la feminitat. A nosaltres com a directores ens interessava participar afegint el nostre propi discurs.

En l'àmbit pràctic, en ser les dues directores per primer cop i no tenir gaire experiència, volíem tenir un referent clar a partir del qual extreure elements d'estil narratiu i visual que ens servissin per poder crear la nostra manera d'explicar aprenent d'algú que admirem.

Alhora, encara que la Mia Hansen-Løve no fa documental, ens vam adonar que explorava un dels grans temes en el que nosaltres volíem indagar, les vivències pròpies. A més, tot i tenir una filmografia de ficció, en l'estil narratiu i audiovisual té característiques molt pròpies del món del documental com es veurà en els següents apartats. La gran majoria de les seves pel·lícules tenen fort component autobiogràfic, la directora afirma que "Em surt escriure sobre persones molt properes a mi i a qui estimo" (Salvà, 2016).

4.1.1 Motius i justificació

A continuació es farà un resum de la seva filmografia referent als seus llargmetratges.

2007: Tot està perdonat

La Pamela és una nena que viu amb els seus pares Víctor i Annette a Viena. El matrimoni decideix mudar-se a París per allunyar al Victor de les drogues. Tot i això, la situació a París no millora, ja que el Victor s'enamora d'una jove drogoaddicta. Davant d'aquesta situació l'Anette se separa i es queda amb la seva filla. Quan la Pamela té 17 anys descobreix que el seu pare encara viu a París i decideix anar-lo a buscar. Els dos queden bastant sovint, fins que la Pamela marxa de vacances, quan torna, el seu pare ha mort.

2009: El pare dels meus fills

El Grégoire Canvel és un pare de família de tres filles i sembla que té una vida perfecta com a productor de cinema. Tanmateix, la productora consumeix gran part de la seva vida el que deixa molt poc espai per a la seva família. El Grégoire amaga un secret, la seva productora, Moon Films està a punt de fer fallida. Aquest fet porta a la desesperació al Grégoire que finalment acabarà suïcidant-se. La seva dona intenta tirar endavant la productora, però davant la gran acumulació de deutes, decideix mudar-se amb les seves filles i començar de nou.

2011: Un amour de jeunesse

La Camille una jove adolescent de 15 anys està molt enamorada de la seva parella de 19 anys, en Sullivan, i el considera el seu gran amor. El Sullivan decideix marxar amb els seus amics a Amèrica del Sud, encara que al principi acorden mantenir la seva relació, arriba un punt en el qual el Sullivan deixa d'enviar-li cartes a la Camille. Anys més tard, la Camille que està estudiant arquitectura, comença una relació amb un dels seus professors. Un dia es troba amb la mare del Sullivan que li diu que el seu fill ha tornat a la ciutat. Els dos reprenen la seva relació, però estan en dos punts molt diferents de la seva vida, la Camille ara és una dona decidida i el Sullivan encara està descobrint el seu lloc al món.

2014: Eden

Inspirada en la història real del germà de Mia Hansen-Løve, el Paul és un jove dels anys 90 que està intentant convertir-se en un PD de renom. Per això, crea un duo amb el seu millor amic sota el nom de "Cheers". Durant els anys de joventut viuen el seu punt més àlgid, compartint torn d'escenari amb grans artistes com Daft Punk; tanmateix, els anys passen i el fenomen musical de la música electrònica va desapareixent. El Paul ha de fer front al pas del temps i a veure la festa "des de fora" sent un adult. Finalment, acabarà renunciant al món de la música i s'adonarà que ha malgastat vint anys de la seva vida evitant tenir una vida "tradicional".

4.1.2 Filmografia



Fig 3. Frame de *Tout est pardonné* (Mia Hansen-Løve, 2007)



Fig 4. Frame de *Le père de mes enfants* (Mia Hansen-Løve, 2009)



Fig 5. Frame de *Un amour de jeunesse* (Mia Hansen-Løve, 2011)



Fig 6. Frame de *Eden* (Mia Hansen-Løve, 2014)

2016: *L'Avenir*

La Nathalie és una professora de filosofia d'institut, està casada i és mare de dos fills. La seva vida professional i personal també es veu afectada pel fet que ha de cuidar constantment de la seva mare malalta, ja que tot i tenir una cuidadora, depèn totalment d'ella. El marit de la Nathalie l'enganya i la deixa per una noia més jove. Alhora, la mare de la Nathalie mor. Tots aquests esdeveniments fan que la Nathalie es vegi forçada a replantejar-se la seva vida i escapar de la rutina a la qual estava sotmesa. Els seus fills cada cop són més independents i la Nathalie es troba en un moment de llibertat en el que haurà de fer el pas de transició cap a la "tercera edat".

2018: *Maya*

El Gabriel és un periodista de guerra que després de ser alliberat com a ostatge de la guerra de Síria, decideix que vol evadir-se, escapar de la teràpia posttraumàtica i prendre's un descans. Per això, marxa a l'Índia, país on va créixer, allà es retroba amb el seu padrí i la seva filla adolescent, Maya. Ambdós cada cop passen més temps junts i inicien una aventura amorosa. Finalment, en Gabriel torna a França i deixa a la Maya enrere.

2021: *Bergman Island*

Una parella de cineastes americans, la Chris i en Tony, decideixen fer un retir a l'illa de Fårö, on un cop va viure l'Ingmar Bergman (Film Affinity, 2021). Esperen que el canvi d'escenari els ajudi a trobar inspiració per les seves pel·lícules. Tanmateix, al final els acaba servint com un lloc de reflexió sobre la seva relació i es van mimetitzant en les històries que van néixer allà fent cada cop més difusa la barrera entre la realitat i la ficció que habita en aquella illa.

Totes les pel·lícules de la Mia Hansen-Løve exploren llocs comuns, arribant a crear un vincle metafòric entre elles. Fins i tot, la mateixa directora identifica les seves tres primeres pel·lícules com una trilogia no escrita (Fotogramas, 2012). Encara que no comparteixen personatges, espais ni narratives, sí que comparteixen unes temàtiques repetitives que nosaltres hem volgut recollir per tal d'incorporar-les dins la nostra història i reflexions. Cal esmentar que dins de la seva filmografia més extensa, només hem fet incisió en aquelles pel·lícules que trobàvem més properes al nostre curtmetratge. Així doncs, hem descartat *Maya* (2018) i la recentment estrenada *Bergman Island* (2021) d'aquesta anàlisi.

la figura del pare (masculina)

Sovint, els homes, queden fora del marc principal. En el sentit narratiu, abandonant la història, i metafòricament, a través de la càmera, que sovint se situa des de la perspectiva de la figura femenina. Això es veu clar en l'elecció del títol *El pare dels meus fills* (2009), darrere d'aquest s'hi amaga una significació de situar a l'espectador des d'una visió concreta. En aquesta mateixa pel·lícula, encara que el protagonista en un primer moment pugui semblar ell, es parla sobre tots els seus fracassos des del punt de vista de la família, la mare i les dues filles. Els pares sempre acaben abandonant als seus fills, tanmateix segueixen sent estimats. A les dues primeres pel·lícules de la Mia Hansen-Løve, els pares se suïciden.



Fig 7. Frame de *L'Avenir* (Mia Hansen-Løve, 2016)



Fig 8. Frame de *Maya* (Mia Hansen-Løve, 2018)



Fig 9. Frame de *Bergman Island* (Mia Hansen-Løve, 2021)

4.1.3 Temàtiques

A la pel·lícula *Un amour de jeunesse* (2011), el pare de la Camille, després d'un salt temporal descobrim que s'ha divorciat de la seva mare i desapareix de la història. A aquesta, el Sullivan, la parella de la Camille també "l'abandona", ja que marxa a estudiar fora. A *Eden* (2014), el pare del protagonista ni tan sols apareix, i el pes sobre les seves problemàtiques recauen sobre la mare. A *L'Avenir* (2016), el marit de la protagonista, "l'abandona" per una noia més jove. D'aquesta forma, els seus personatges experimenten la pèrdua d'una figura masculina, ja sigui per la mort d'un pare o pel final d'una història amorosa.

la quotidianitat i la família

Els moments quotidians també formen part de les històries de la Mia Hansen-Løve i esdevenen un element principal. En aquestes, la directora entra de ple en les vides domèstiques dels seus personatges. L'Hansen-Løve dilata les seves històries amb tasques del dia a dia com anar a passejar, llegir, menjar, cuinar o viatjar. Hi ha moltes seqüències de les protagonistes simplement desplaçant-se pels espais. Fins i tot, els fets més importants, com el suïcidi dels pares de varis dels personatges, s'incorporen dins d'un to de quotidianitat. Els moments més dramàtics de la història com la mort de l'amic del protagonista a *Eden* esdevenen lleugers i no pesats. Fins i tot quan un dels personatges agafa la mort del personatge com un acte dramàtic, el protagonista li respon "Ell no pensava tant en tu", restant-li importància a la seva pena i a la pèrdua traumàtica que implica.

Dins d'aquests espais del dia a dia es forma el retrat de la família. Un acte de plena quotidianitat, però que amaga una història darrera és quan a *El pare dels meus fills*, després de la mort del pare, tots estan junts sopant i marxa el llum. Les nenes ho converteixen en una festa, volen obrir espelmes i sortir al carrer. És una metàfora intrínseca a un lloc comú, la claror entre la foscor, retratada en un moment de pura quotidianitat. A *L'Avenir* també es reforça constantment el retrat de família. En aquesta pel·lícula apareixen gairebé totes les generacions representades, l'àvia, la mare i els fills.

A més les pel·lícules es veuen reforçades per plans del metro, de gent caminant, de cafeteries plenes. Aquests elements ajuden a justificar i a sentir-se identificat amb la història que s'està explicant. A finen el significat que sempre reforça la Mia Hansen-Løve on els protagonistes només són un tros de vida dins d'un context major. És a dir, les persones són canviants, però els moments costumistes com la gent passejant sempre persistiran inalterables al pas del temps.

la joventut i el pas del temps

Hi ha una escena entre la Clémence i el seu pare, a *El pare dels meus fills*, que exemplifica el tractament que fa la Mia Hansen-Løve de la joventut i el pas del temps. La Clémence està trista simplement "perquè". El seu pare li diu que hauria d'estar agraïda perquè és una privilegiada. La conversa no li serveix perquè marxi l'angoixa sinó que ho fa en veure les seves dues germanes petites fent una "actuació". De sobte, ellariu i l'espectador entén que el personatge fa un viatge cap a un record de la seva infantesa i comprèn aquell "perquè".

Tot està perdonat, segueix un retall de la vida de la Pamela quan té sis i disset anys. Mia Hansen-Løve escull a dues actrius diferents per interpretar-les, la Victoire i la Constance Rousseau, que són germanes a la vida real. A *El pare dels meus fills*, els infants en qüestió són tres noies. En aquest cas, totes comparteixen una mateixa línia temporal i són germanes. La Mia Hansen-Løve aconsegueix una fracturació del pas del temps i alhora una reflexió sobre la joventut femenina dividida entre les tres edats de les noies. A *Un amour de jeunesse*, es retorna a la fracturació del temps en la narrativa, quan mostra a la Camille durant gairebé una dècada, dels 15 fins als 24. El personatge canvia amb el pas del temps, ja que durant la pel·lícula, mentre veiem el canvi en el seu aspecte, com amb la roba o els pentinats, entenem com el “jo mateix” és mutable. A través de les tres pel·lícules Hansen-Løve mostra la joventut femenina esquerdada per la falta d’identitat definida i el canvi al voltant de les relacions cap a un mateix i cap als altres.



Fig 10. Frame d'*El pare dels meus fills* on apareixen les quatre edats representades (Mia Hansen-Løve, 2009)

A l’escena d’inici de *Tot està perdonat*, veiem a la Pamela i al seu pare jugant amb unes nines. El pare li explica que no pot posar-los de nom a les dues “nina”, ja que es podrien confondre. En aquesta escena, es fa palès la intenció de la Mia Hansen-Løve que s’ha detallat anteriorment, d’ensenyar que la identitat de la joventut és canviant, per això escull a dues actrius diferents a *Tot està perdonat* o tres germanes de diverses edats a *El pare dels meus fills*. La identitat jove no és quelcom fix i d’aquí sorgeix l’ambigüitat del futur, i l’inevitable pas del temps. Tal com diu la mateixa directora, “És cert que en totes les meves pel·lícules es parla del canvi, però és un canvi interior, una transformació íntima” (Tones, 2019).

Eden segueix la història d'en Paul durant uns vint anys, entre el 1992 i el 2013, la seva evolució com a PD, les seves relacions humanes i amb les drogues. La pel·lícula mostra la solitud del protagonista i com aquest veu que els seus amics i coneguts van evolucionant i madurant, en canvi, ell continua seguint el seu somni i portant un tipus de vida similar a la de deu anys enrere. En Paul es nega a acceptar el pas del temps i té molta por de créixer. En una escena es retroba amb una exparella després de més de deu anys, ella té una nova parella i està embarassada, en canvi, en Paul encara és PD, aquesta escena evidencia el poc que ha canviat el protagonista respecte al molt que ha canviat el seu voltant.

- París és molt més divertit. És el lloc del moment. Tu seràs escriptora, jo seré PD. Serem rics. Si us plau queda't.

- Això ha d'acabar algun dia. La "dolce vita" s'ha acabat.

- No diguis això. Acaba de començar.

(Mia Hansen-Løve, *Eden*, 2014)

En Paul al final del llargmetratge ha d'acceptar que han passat els anys i que tot el seu entorn ha canviat. Aquesta pel·lícula desprèn aires de nostàlgia i melancolia respecte a la dècada dels 90; tot i això, no és un tipus de nostàlgia que romantitza el passat sinó que el mostra amb totes les seves cares.

Hi ha una escena a *L'Avenir* que accentua el pensament sobre com la joventut és canviant i no una massa heterogènia. Un grup de joves es manifesta a la sortida de l'institut on treballa la protagonista. Discuteixen sobre la jubilació; dins del mateix grup de joves, hi ha alguns que no estan d'acord amb la vaga i que volen entrar a classe. Uns els acusen de no estar preocupats per *L'Avenir*, per quan siguin grans i no es puguin jubilar. Els altres els acusen per estar massa amoïnats pel futur i no gaudir del present. Aquest debat amaga tota la idea conflictiva que existeix en l'etapa de la joventut.

A *Un amour de jeunesse* el pas del temps va relacionat amb el canvi pel qual passa la protagonista, la Camille, en les seves relacions i en especial, en l'amor. Després d'un primer amor molt intens i ple de sensacions i emocions amb en Sullivan, ella ha de superar la ruptura. Això li provoca molt malestar. Qualsevol relació posterior, amb les quals es troba quan es fa gran, són més estables i adultes però mai ho viu tan apassionadament com el seu primer amor. D'aquesta forma es reforça el pensament que té la Camille sobre que tot moment anterior, en aquest cas, la joventut, és millor que el present. És un pensament fàcilment relacionable amb en Paul, el protagonista d'*Eden*.

La Camille, des del principi de la pel·lícula ens la presenten com una noia melancòlica i que es vol aferrar a la seva joventut. Hi ha un diàleg que remarca aquest pensament. El Sullivan proposa llegir un llibre abans de dormir, ella respon "Tenim tota la vida per fer coses serioses, hem de gaudir mentre siguem joves".

la feminitat

Hi ha un canvi en el retrat de la feminitat a les seves pel·lícules. A les tres primeres, les noies són primes, joves, blanques, heterosexuales, de classe mitjana

i atractives; les seves activitats principals són passar-se el dia estudiant, jugant, llegint, anant al cinema, prenent cafès o passejant per parcs. Aquestes noies a primera vista sembla que ho tenen tot. Tanmateix, Mia Hansen-Løve les incorpora dins d'un quadre de melancolia i nostàlgia constant. Les imatges ens fan una sensació de les noies de tranquil·litat, però complementada per una plena solitud i incertitud. Un exemple d'això, és l'escena que es repeteix en la que les seves protagonistes estan estirades al llit recollides en si mateixes.



Fig 11, 12, 13. Frames de *Tot està perdonat*, *Un amour de jeunesse* i *El pare dels meus fills* (Mia Hansen-Løve)

Al retrat de melancolia se li afegeix que han patit alguna mena de pèrdua i que fa que l'espectador les associï amb sentiments de tristesa. Així doncs, la vida d'aquestes noies també està connectada amb la pèrdua de la figura del pare. La Mia Hansen-Løve no els nega el dret a la tristesa sinó que en comptes de tapar-la li dona un sentit dins de la quotidianitat. Un exemple és el diàleg de la Camille amb la seva mare a *Un amour de jeunesse*. La Camille està estirada al llit, com a la figura 12, ella li diu “Ploro de felicitat, ploro perquè soc melancòlica”, quan la mare no l'entén li respon, “Ets insensible”, al que ella contesta, “Serà perquè no soc melancòlica com tu”.

El diàleg anterior mostra que aquesta sensació de tristesa, nostàlgia o melancolia no és compartida per tothom a la pel·lícula sinó que forma part de l'adjectiu atribuït a les noies i, per tant, a la feminitat. Fins i tot, a *Un amour de jeunesse*, el Sullivan, en una discussió li diu a la Camille, “Estic fart de les teves llàgrimes”. Així doncs, la Mia Hansen-Løve reconeix a una entrevista, “Mai sabré explicar històries sobre gent feliç” (Salvà, 2016). En una altra ocasió, després que la Camille estigui desolada per haver tingut un avortament espontani, la seva nova parella, en Lorenz, li diu “Ets tan jove, tens massa pressa”. La joventut per aquestes noies en certa forma es fa pesada i es dilata en el temps, la joventut dura, però alhora tenen ganes de deixar-la enrere. A *L'Avenir* és la por de deixar la joventut enrere i adoptar una nova etapa vital el que fa que la protagonista es trobi en la mateixa postura que les altres noies de la Mia Hansen-Løve.



Fig 14. Frame de *L'Avenir* (Mia Hansen-Løve, 2016)

la correspondència

A gairebé totes les pel·lícules de Mia Hansen-Løve hi ha un moment de diàleg a través de la correspondència. A *Un amour de jeunesse*, la Camille i el Sullivan inicien un diàleg a través de cartes que s'envien un a l'altre, mentre l'últim està estudiant fora. La carta esdevé un recurs recurrent. L'espera perquè arribin aquestes dilata el temps. Com a espectadors, esperem atentament que arribin les cartes del Sullivan. Respecte a aquest tema la directora comenta, “Quan vaig començar amb aquesta pel·lícula vaig pensar que no hi hauria cartes, que ja havia acabat amb aquest tema, però és una cosa natural que sempre torna, no ho faig a propòsit. Crec que les cartes i l'escriptura han estat molt importants a la meua vida i que, d'alguna manera, ja estaven també en aquesta pel·lícula” (Moran, 2014).

A més a més de les cartes, la Camille també guarda un diari en el qual va escrivint els seus pensaments. A *El pare dels meus fills*, la Clémence troba les cartes del seu pare i descobreix una correspondència entre ell i la mare de l'altre fill del seu pare, en Moune. Les cartes amaguen fets que els personatges tenen massa por de dir en veu alta. A *Eden*, aquest recurs es torna a repetir. A la primera seqüència de *L'Avenir* també veiem com la protagonista escriu al seu diari.

Realisme i Nouvelle Vague

Hansen-Løve té molta relació amb el realisme, més concretament amb la *nouvelle vague*. Ella es va endinsar al món del cinema com a crítica de la revista de cinema Cahiers du Cinéma entre els anys 2003 i 2005. En aquesta mítica revista hi van escriure molts directors de la *nouvelle vague* com Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer i Jacques Rivette.

La *nouvelle vague* o la nova onada va ser un moviment cinematogràfic que va agrupar directors francesos, “tot i que no estaven organitzats, els cineastes de la *nouvelle vague* compartien el seu rebuig a la forma i la manera clàssica de fer cinema” (Ramírez, 2012). Aquest moviment també va adoptar elements del cinema documental, creant així “un nou estil cinematogràfic més espontani, que barrejava un realisme objectiu amb elements subjectius, creant així una ambigüitat narrativa” (Ramírez, 2012). D'aquesta manera podríem considerar a les pel·lícules de la *nouvelle vague* com a ficcions amb presència de no-ficció.

Molts crítics i teòrics del cinema l'han relacionat amb cineastes d'aquest moviment cinematogràfic com Éric Rohmer, director que es caracteritza en pel·lícules amb escenes molt quotidianes que es basen en les emocions i les converses. Ella no pretén ser cap successora de Rohmer però explica com *Le rayon vert* (1986) i *Conte d'hiver* (1992) la van influenciar molt quan va fer *L'Avenir* (González, 2016). De fet, per explicar la seva connexió amb el cinema i la realitat narra una anècdota de la seva infància “Recordo haver vist els meus pares asseguts al llit mirant una pel·lícula de Rohmer i discutint-ne algun tipus: la meua mare defensava els personatges i el meu pare es burlava d'ells, amb tendresa. La manera en què ho van parlar va ser com una escena d'una pel·lícula de Rohmer. Suposo que això em va fer entendre la connexió que pot existir entre les pel·lícules i la vida real, i que el cinema no ha de representar un món de fantasia. Va ser un moment important per a mi, adonar-me que pots fer pel·lícules amb la vida que tens al davant” (Weston, 2020).

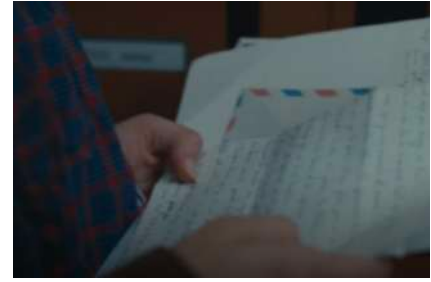


Fig. 15 *Un amour de jeunesse* (Mia Hansen-Løve, 2011)

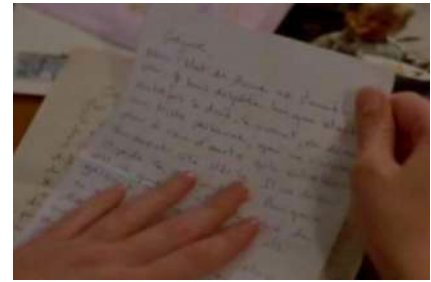


Fig. 16 *El pare dels meus fills* (Mia Hansen-Løve, 2009)

4.1.4 Narrativa

D'altra banda, el realisme també es veu reforçat en les seves pel·lícules en decisions de la trama. Com és el cas de *L'Avenir*. Al film, la relació entre Nathalie i Fabien, el seu antic alumne, té certs elements de romanticisme i tensió, però Hansen-Løve no va voler que la relació d'ells dos anés a més per un motiu clar. "Seria més atractiu, comercialment més atractiu i sexy fer que passés alguna cosa entre ells. Seria més fàcil. Però no seria la veritat." (Pogljajen, 2016) Per ella era evident que seria impossible una relació amorosa entre ells i per això no ho va desenvolupar a la pel·lícula, no obstant això, sí que volia mostrar aquesta tensió perquè existeix a la història.

Estil narratiu i quotidianitat

L'estil cinematogràfic i narratiu d'Hansen-Løve és difícil de definir, però s'intentarà fer una aproximació per a veure els trets característics principals del seu cinema.

La filmografia de Mia Hansen-Løve és variada pel que fa als temes que tracta però totes les seves pel·lícules tenen un fort component semi-autobiogràfic. Això no implica que les pel·lícules siguin de no-ficció, de fet ella les cataloga com a ficció, però admet que hi ha una "confusió entre ficció i realitat" (Morrisson, 2019). Les seves pel·lícules més inicials estan inspirades per experiències vitals pròpies i del seu entorn com és el cas de la seva vida amorosa a *Un amour de jeunesse* on la protagonista, Camille, té molts paral·lelismes amb la jove Mia Hansen-Løve i vindria a ser el seu alter ego. A *Eden* es va inspirar en la vida del seu germà com a PD, qui va participar en el guió i en *L'Avenir* va prendre com a punt de partida el divorci entre els seus pares, els dos filòsofs, com a la pel·lícula. En el cas de *Tout est pardonné* es va inspirar en la vida del seu tiet i va prendre com a punt de partida la seva mort (Guillot, 2007). *Le père de mes enfants* va basar-se en el cas del productor Humbert Balsen, que va ajudar a finançar la seva primera pel·lícula i es va suïcidar dos anys abans de la seva estrena.

Aquesta confusió entre cinema i realitat es troba també dins de les seves pel·lícules, a ella li agrada "crear un diàleg entre el cinema i la realitat". Els seus personatges parlen sobre pel·lícules que han vist com és el cas d'*Un amour de jeunesse*, *Le père de mes enfants* o fins i tot hi ha escenes dins del cinema on els protagonistes estan mirant alguna pel·lícula com *L'Avenir* on la Nathalie va al cinema a veure *Certified Copy* (2010) d'Abbas Kiarostami.

Aquesta tècnica d'introduir una pel·lícula dins d'una altra pel·lícula per a Mia Hansen-Løve és una manera de despertar a l'espectador, "et recorda que hi ha una realitat allà fora" (Pogljajen, 2016).

Les seves pel·lícules exposen diferents qüestions i situacions filosòfiques, romàntiques i intel·lectuals, sobre què és ser un humà i altres grans preguntes referents a la vida, però no ho fan de manera pretensiosa i intel·lectual. Un gran exemple és *L'Avenir*, on la Nathalie i el seu marit, en Heinz, són professors de filosofia i hi ha moltes escenes amb converses sobre filosofia i amb referències constants a autors filòsofs. Això a priori podria ser una decisió un pèl complicada, ja que la filosofia és una qüestió que no arriba a tots els públics i podria ser rebut com una pel·lícula amb aires pretensiosos i intel·lectuals. Aquest, no és el cas. Mia Hansen-Løve aconsegueix mostrar que la veritat es troba en altres moments, sobretot en els silencis. La directora mostra petits moments de la vida de la Nathalie no transcendents. Com la protagonista passeja cap al metro, plora a l'autobús i ordena la casa. Aquests moments semblen gairebé anecdòtics i aparentment no tenen un gran pes narratiu, però assoleixen que tinguem una visió més sencera i real del personatge, entendre la seva manera d'actuar i sentir respecte a la situació que està vivint. Aquesta connexió amb la filosofia ve del seu entorn familiar, amb dos pares professors de filosofia, ella afirma que va "créixer familiaritzada amb aquesta qüestió del dubte, de dubtar de tot; hi ha l'obsessió del dubte que és important per a mi" (Bell, 2019). La Nathalie al principi del llargmetratge se'ns presenta com una persona que ho intenta comprendre tot i viure tot a través de la filosofia i la intel·lectualitat, en una escena diu que per a ser feliç n'hi ha prou en tenir una plenitud intel·lectual i per ella és una manera de lidiar amb les pèrdues que va tenint. Però al llarg del temps, s'adona que no n'hi ha prou amb això. "Després de tot, la vida no està feta de grans moments o dels grans pronunciaments filosòfics que tant estima a Nathalie. Es compon principalment de tot el que hi ha entremig" (Orriss, 2019) i és aquest entremig el que Mia Hansen-Løve valora.

Aquests temes els desenvolupa a través del realisme i les situacions quotidianes. Tal com diu Sheila O'Malley "Hansen-Løve inclou sovint escenes deixades de banda per altres directors: escenes de persones caminant cap a llocs i des de llocs, aquelles entre moments que normalment s'eliminen de la pel·lícula perquè no necessitem conèixer cada pas que fa una persona per

anar de l'A al B. Però Hansen-Løve es preocupa pel mig, els espais entre coses, persones, llocs, diàlegs.” (2021).

Aquest realisme i naturalisme també es veu reflectit en la interpretació dels actors. En les pel·lícules seleccionades tant compta amb actors amb una llarga trajectòria i de renom com Isabelle Huppert a *L'Avenir*, com amb actors novells i de poc renom com Lola Créton (*Un amour de jeunesse*) i Alice de Lencquesaing (*Le père de mes enfants*). Per entendre la direcció d'actors de la directora cal tenir en compte que ella va començar al món del cinema estant davant de la càmera, va actuar en algunes pel·lícules d'Olivier Assayas quan era adolescent (Weston, 2020). Aquesta direcció d'actors té molt de pes en la seva manera d'explicar històries, tot i que parteix d'un guió molt ben executat que té moltes converses i diàlegs, molts cops en els silencis, les accions i el llenguatge no verbal podem entendre com se senten els personatges, el subtext. De fet, en una entrevista per IndieWire la directora afirma que no s'imagina fer una pel·lícula i retratar als protagonistes sense mostrar-los passejant pel carrer i per diferents espais. Per a ella “capturar la presència té a veure amb pensar, parlar, però també amb com es veuen físicament, no només la cara, sinó també com caminen, la seva marxa [...] Hi ha un paisatge que s'està formant per la seva presència” (Poglajen, 2016).

Aquesta voluntat d'incorporar realisme fins i tot en els moviments no recau només en els protagonistes, també en els extres i personatges secundaris. En rodar i escriure *Le père de mes enfants* la directora afirma que va treballar com a documentalista amb la seva assistent de guió i va posar molt de detall en les escenes de l'oficina de la productora de cinema del protagonista: “El que vam fer va ser tornar a la nostra oficina i prendre moltes notes sobre com treballàvem i interactuàvem els uns amb els altres. Volia crear, al fons de l'escena, quelcom que fos real, no només gent que es moguéssin d'anada i tornada” (Smith, 2010).

Aquesta gran inspiració en la seva vida i en transmetre una història real, sense artificis i amb emocions amb les quals l'audiència pugui connectar, fa que l'estil narratiu de les pel·lícules analitzades tingui certes característiques comunes.

Una de les característiques principals és l'absència de flashbacks, és a dir, salts enrere del temps. En totes les pel·lícules visualitzades els únics salts en el temps són només cap endavant. Això no està fet de manera casual,

a *Eden* la directora i el seu germà, que junts van confeccionar el guió, no volien que la història tingués alts i baixos ni grans conflictes narratius, sinó que simplement volien rememorar i recordar una part de la seva vida. Aquesta idea de crear una obra audiovisual per un motiu tan personal acaba marcant la filmografia de la directora de manera molt destacable. Hansen-Løve no s'inventa històries des de zero, no explica històries llunyanes a ella, sinó que utilitza la seva experiència per a escriure històries que no ha viscut de manera sincera, amb emocions fàcils de conèixer i amb les quals empatitzar.

Amb les seves dues primeres pel·lícules, *Tout est pardonné* i *Le père de mes enfants* veiem com tenen patrons similars en l'estructura narrativa, ja que les dues s'inicien amb la història d'un personatge, del Victor i en Grégoire respectivament; i a partir d'un esdeveniment dramàtic i impactant, l'addicció d'en Victor i la mort del Grégoire, sobtadament es canvia la focalització a un altre personatge, la Pamela i Clémence, les seves filles. A *Le père de mes enfants* aquesta decisió la va prendre de manera deliberada, ja que “tenia a veure amb preguntes profundes: què queda d'un home que ha construït tant, després de la seva mort? Com sobreviu la seva ànima? A través de les seves relacions personals i vincles amb la seva família? O sobreviu gràcies a la feina que ha fet?” (Smith, 2010).

En les altres tres pel·lícules que s'han analitzat, *Un amour de jeunesse*, *Eden* i *L'Avenir*, el mateix protagonista es manté al llarg de tota la història, però aquest també passa per un canvi a partir d'un esdeveniment impactant. En el primer cas la Camille passa per un desamor, en el segon la mort del seu amic, en Cyril i en el tercer la Nathalie per la separació amb el seu marit i la mort de la seva mare. Tot i això, la directora no s'interessa tant pels personatges sinó en com els afecta i transforma el pas del temps.

Una altra característica de la manera de narrar de Mia Hansen-Løve es troba en els desenllaços i els tancaments. Els 5 llargmetratges que s'han analitzat tenen en comú que acaben d'una manera bastant ambigua. Tal com afirma Kate Ince, referint-se a les pel·lícules analitzades i *Maya* “les sis pel·lícules acaben amb un moment en què el protagonista principal fa balanç d'on es situa en la seva vida arran dels fets que hem presenciats durant la pel·lícula” (2021). Es podria dir que la resolució és el pas del temps. En una entrevista per a IndieWire la directora afirmava que

“La majoria de les vegades, no hi ha cap final feliç per a les meves pel·lícules, ni una solució real pel que fa a l’escriptura de guions, no pot passar res que arregli les coses” (Pogljajen, 2016). Per tant, la directora prefereix deixar les històries sense una resolució real i deixar un final que doni peu a què la història i el temps pot passar.

Ella explica que a *L’Avenir*, el desenllaç “té a veure amb l’experiència, amb la manera de veure la vida i en algun moment, sents que el personatge s’ha trobat a si mateix” (Pogljajen, 2016). A l’escena final la Nathalie, enmig d’un sopar de Nadal amb els seus fills va a cuidar la seva neta, que està plorant. Ella li canta una cançó perquè es calmi mentre l’agafa en braços. De fons se sent la remor i els riures dels seus fills mentre mengen i la veu de la Nathalie és tapada per la cançó “Unchained Melody” (1959). Així s’acaba *L’Avenir*, és una escena aparentment senzilla i quotidiana, però deixa una sensació de plenitud i tranquil·litat. I tot i que no sabem que li passarà més a la Nathalie, sembla que ha aconseguit tenir una pau interior.

La catarsi del cinema

A part d’analitzar i entendre la manera de fer cinema de Mia Hansen-Løve, creiem pertinent indagar sobre la manera en què utilitza les seves pel·lícules i quina és la seva visió del cinema.

Partint que el seu cinema és molt humà i introspectiu, la directora explica com el procés de creació cinematogràfica de les seves pel·lícules acaba sent una espècie de catarsi. “Cada un busca les seves coses en el cinema i, per a mi, el cinema està molt a prop de la vida” afirma la directora (Guillot, 2007). I és que, com ja s’ha vist anteriorment, la directora s’inspira constantment en la seva vida i la de les persones del seu entorn per a escriure. D’aquesta manera es podria considerar que fa servir el cinema com una eina molt personal, però això no implica que les seves pel·lícules siguin poc enteses pel públic, sinó tot el contrari.

En l’entrevista per IndieWire en ser preguntada sobre el seu procés d’escriptura, Mia Hansen-Løve explica que per a ella el procés de fer pel·lícules “és sobre preguntes, no sobre les respostes. Suposo que si tingués les respostes, no hauria d’haver d’escriure la pel·lícula. Quan començo a escriure una pel·lícula, ho faig precisament perquè no tinc una solució a alguna cosa. Ho escric per trobar una sortida del patiment” (Pogljajen, 2016). Aquesta idea es pot relacionar amb la forta vinculació familiar que té amb el món de la

filosofia, tot i no considerar-se filòsofa, la directora afirma que per a ella “el cinema no és sinó una altra manera de practicar la filosofia” (Ganjavie, 2016).

A més veiem com la directora es va aferrar al cinema com a eina per a etapes complicades i plenes de dubtes de la joventut, “Després d’arribar a la vintena vaig passar uns quants anys completament perduda, molt trista. I el cinema em va permetre lidiar amb tota la pena; em va salvar la vida” (Olmo, 2018). Per tant, podem concloure que Hansen-Løve fa un cinema realista amb forts components autobiogràfics que serveix com a quelcom “teràpèutic” per a lidiar amb angoixes i pors.

Capítols

En general, les pel·lícules de Mia Hansen-Løve expliquen històries que estàn compreses entre llargs trams de temps, 20 anys a *Eden*, 8 anys a *Un amour de jeunesse* i 12 anys a *Tout est pardonné*. D’aquesta manera fixant-nos en la seva filmografia veiem com té predilecció pel format llargmetratge i s’escau més en la manera de narrar. En una entrevista amb The Daily Californian la directora afirmava que “El format curt és complicat per a la meua escriptura perquè treballa molt amb el pas del temps” (Bell, 2019).

Eden està dividida en dues parts, la primera s’anomena Paradise Garage i la segona Lost in Music. Aquesta separació del llargmetratge és un recurs de la directora, que en altres pel·lícules utilitza per a ordenar la narració. En el cas de *Tout est pardonné*, en haver-hi grans salts temporals, separa la història enumerant cada bloc narratiu. En el primer bloc se’ns presenten els personatges a Viena l’any 1995; el Víctor, l’Annette i la seva filla, la Pamela, i també serveix per contextualitzar la complicada relació dels pares. Al següent bloc la protagonista és la Pamela i ens trobem a París l’any 2007. Els capítols se separen amb un text que en alguns casos posa el nom del protagonista o el lloc i l’any.

Aquesta característica de la directora es veurà reflectida en l’estil narratiu del nostre curt, que més endavant serà explicat.

Transtextualitat

Gerard Genette escriu l'any 1989, *Palimpsestos*. En aquest llibre revisa el significat de la paratextualitat. Transporta el terme a l'arxitektualitat per acabar trobant un mot que ho engloba tot, la transtextualitat. L'escriptor distingeix cinc tipus de relacions transtextuals: la intertextualitat (relació de co-presència entre dos o més texts) amb el plagi (còpia no declarada però literal) o l'al·lusió (enunciat que precisa per la seva plena comprensió la percepció de la seva relació amb un altre enunciat al qual es refereix), el paratext (relació entre el tot format per una obra literària), la metatextualitat (relació que uneix un text amb un altre text que parla d'ell sense citar-lo o anomenar-lo), l'arxitektualitat (relació completament muda) i la més important pel present treball, la hipertextualitat (relació que uneix un text B, hipertext, a un text anterior A, hipotext que s'inserta d'una forma aïllada a la del comentari). Segons la definició de Genette, B pot no parlar en absolut d'A, però no podria existir sense A. "Anomeno doncs, hipertext a tot text derivat d'un text anterior per transformació simple, (...), per transformació indirecta, direm imitació" (Genette, 1989, p.17).

Per reforçar aquesta idea també es tindrà en compte l'article, *La architextualidad en el cine* (2011), de Nicolás Bermúdez. Aquest parla sobre el problema que representa la transtextualitat al cinema quan l'espectador no percep allò que referència. Ahora, també incideix en la problemàtica referent a instaurar unes regles respecte als gèneres discursius. Segons Bermúdez, "Instaurar-se com una norma ja sigui exterior, on un text funciona com un metatext amb caràcter prescriptiu (...), ja sigui interioritzada, en tant principi d'explicació cognitiu, per justificar el pas d'una classe a un text" (2011, p.199).

Mia Hansen-Løve fa ús de la transtextualitat en molts dels seus llargmetratges. A continuació explicarem els casos en les pel·lícules *Eden* i *Un amour de jeunesse*.

A *Eden*, al final de la pel·lícula veiem una escena on en Paul surt de les classes d'escriptura creativa que ell fa, en marxar, una companya l'atura i li dona un llibre de poesia de Robert Creeley, *The End*, i li diu que hi ha un poema que li ha recordat a ell. Després, en Paul el llegeix i en el pla apareixen els versos del poema en anglès i en francès, a mesura que el va llegint. D'aquesta manera incorpora un hipotext dins del seu hipertext. Al mateix llargmetratge ens trobem en altres casos d'hipertextualitat sobretot pel que fa a la música.

relación \ régimen	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA (Chaplain décollé)	TRAVESTIMIENTO (Virgile travesti)	TRANSPOSICIÓN (Doctor Fausto)
imitación	PASTICHE (L'Affaire Lamoine)	IMITACIÓN SATÍRICA [charge] (A la manière de...)	IMITACIÓN SERIA [forgerie] (La Continuation de Homère)

Fig. 17 Quadre general de les pràctiques Hipertextuals de Genette, 1989, p.17

Cap al final de la pel·lícula en Paul va a una sala de música i es junta amb companys i amics de l'època del Garage, entre ells els Daft Punk. Al club parla amb un amic sobre com han deixat les drogues i l'alcohol, veiem com l'estil de vida dels dos ha canviat De sobte la PD que estava posant música, posa una cançó de Daft Punk, *Within*. En Paul es queda bocabadat i reflexiu. En aquest cas, que soni *Within* adquireix un nou significat. Es tracta d'un grup emblemàtic de la música electrònica francesa, que constantment surt o es menciona a la pel·lícula. En aquest cas la cançó suposa un moment nostàlgic pel protagonista, que 20 anys més tard de la seva època inicial com a PD escolta la cançó en un context diferent. Ell ja no és el mateix. A més la lletra de la cançó defineix a la perfecció la manera en què veiem en Paul durant tota la història i el que pot estar pensant en l'escena:

There are so many things that I don't understand

There's a world within me that I cannot explain

Many rooms to explore, but the doors look the same

I am lost I can't even remember my name

Hi ha moltes coses que no entenc

Hi ha un món dins meu que no puc explicar

Moltes habitacions per explorar, però les portes semblen iguals

Estic perdut, ni recordo el meu nom

Within - Daft Punk (2013)

A *Un amour de jeunesse* veiem un altre cas on la música adquireix un significat. Al principi del film, quan se'ns presenta a la Camille, que s'està enamorant d'en Sullivan, després de parlar amb la seva mare (conversa on la mare li diu que ella és molt melancòlica), hi ha una escena on es mostren petits fragments de la Camille, a classe, passejant, a casa i hi sona "Volver a los 17" (1967) de Violeta Parra, cançó que parla sobre el desig de tornar al passat, aquesta recrea l'estat d'ànim pel qual està passant la protagonista. Més endavant a film la Camille i en Sullivan es retroben, i en una de les seves quedades sona una altra cançó de la mateixa cantant, en aquest cas Gracias a la vida, una oda a la vida i la seva senzillesa. Aquesta cançó té un to més optimista, però té un tema inherent: el pas del temps. En aquesta etapa la Camille ha canviat, té la vida més estable. La música suposa un exercici d'hipertextualitat.

Volver a los diecisiete

Después de vivir un siglo

Es como descifrar signos

Sin ser sabio competente

Volver a ser de repente

Tan frágil como un segundo

Volver a los diecisiete - Violeta Parra (1966)

Fig. 18 Frame d'exemple de transtextualitat a la pel·lícula *Eden* (2014, Hansen-Løve)



color i textura

La Mia Hansen-Løve ha enregistrat la gran majoria de les seves pel·lícules en analògic, això és degut a una cerca intencionada de la textura amb la qual vol explicar les seves històries. En paraules de la mateixa directora, “Jo necessito que la textura de la pel·lícula tingui el sentiment que estic aconseguint la bellesa que intento aconseguir—en totes les meves pel·lícules, jo estic intentant captar una mena de llum i moviment que només l’analògic captura.” (Rizov, 2021).

La directora té una predilecció per a rodar en suport analògic, amb *Tout est pardonné* va rodar en super 16 mm i la resta de les seves pel·lícules les ha rodats en 35 mm. Aquesta decisió tècnica és també estètica i ideològica. En una entrevista amb Madalina Stefan explicava com “m’agrada la seva calidesa i m’agrada la distància que crea; encara que sembli estrany, aquesta distància amb la imatge la necessito per treballar la ficció, per lo qual la proximitat i la sensació de realitat del HD m’obliga a acceptar que estic a la pel·lícula i el que jo necessito és distanciar-me d’ella per creure en la ficció que estic realitzant” (2012).

L’any 2015 es publica un llibre anomenat “A companion to Contemporary French Cinema” on es parla sobre el cinema contemporani francès. En el capítol “A problematic Legacy” escrit per Alistair Fox, es parla sobre els hereders de la *nouvelle vague*, dins d’aquests hi destaca un seguit de directors com per exemple Philippe Garrel o Mia Hansen-Løve. Tanmateix, en paraules de l’autor, “És gairebé impossible ajuntar-los en una escola artística coherent, perquè els seus estils, les fonts d’inspiració, els modes de producció i les opcions estètiques són tan radicalment diferents entre si.” (Fox, p. 177). Tot i això, podem trobar un estil cinematogràfic consistent dins la mateixa cinematografia de la directora.

Les seves pel·lícules destaquen per l’ús de la llum i dels colors purs. La cinematografia és delicada i minimalista amb una paleta de colors suaus. La Mia Hansen-Løve s’adhereix a la idea tradicional de cinema d’autor francès, amb imatges que recorden a les pel·lícules d’Éric Rohmer, allunyant-se totalment de l’estètica de l’imaginari de pel·lícules com les de la productora Marvel. Així doncs, a la majoria de pel·lícules de la Mia Hansen-Løve predominen els colors terra com el marró, beix o verd, els colors neutres com el gris amb un color primari com el vermell o el blau que li dona una consistència.

4.1.5 Llenguatge Audiovisual



Fig. 19 Collage propi d'*Stills* de les pel·lícules de Mia Hansen-Løve amb paleta de colors d'elaboració pròpia feta amb Adobe InDesign

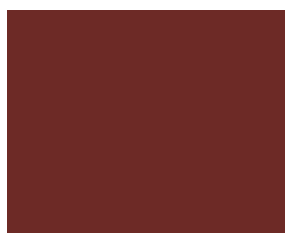




Fig. 20 Collage propi d'Still's de les pel·lícules de Mia Hansen-Løve on es veu l'ús del vermell (Extretes de Filmin)

Un dels exemples més clars del tractament del color són les pel·lícules, *Un amour de jeunesse* i *Eden*. A la primera comprovem com el color vermell apareix com a mínim en un element de cada espai. Els dos protagonistes, la Camille i en Sullivan, es van alternant una peça de roba vermella, com si el color creés un vincle entre ambdós. D'aquesta forma quan veiem algú d'esquenes amb una samarreta vermella ens transporta directament a imaginar-nos al Sullivan, com si sempre estigués present en la vida de la Camille, encara que no físicament. L'últim pla de la pel·lícula, és la protagonista banyant-se a un riu amb un biquini de color vermell, el fet de banyar-se implica una neteja i una transformació. De sobte, apareix el títol de la pel·lícula en lletres vermelles. A *Eden*, succeeix el mateix però es va repetint la presència del color blau amb el violeta.

El color, junt amb la il·luminació també permet a Hansen-Løve crear i diferenciar alguns espais. Per exemple, a *Un amour de jeunesse*, podem comprovar com l'institut, el to que té, queda molt diferenciat de la casa de la protagonista. D'aquesta forma, l'espai escolar resulta quelcom neutre mentre la casa és un lloc viu, on hi ha emocions i sentiments. És un espai ocupat i viscut, ple de records i vivències. Fins i tot la textura de les parets ho demostra, un espai està cuidat mentre que l'altre està desgastat.



Fig. 21 Frames d'*Un amour de jeunesse* (2011) de Mia Hansen-Løve extretes de Filmin on es veu el contrast entre l'escola i la casa



Fig. 22 Paleta d'elaboració pròpia amb Adobe Indesign on es veu el contrast de tonalitat entre els dos espais. A l'esquerra l'escolar i a la dreta la casa.

tipologia de plans

Alistair Fox esmenta que tot i que les pel·lícules de la Mia Hansen-Løve són particularment generoses amb vivències personals i que no responen a cap gentrificació estilística sí que té un perfil de cinematografia clàssica. Així doncs, per definir-lo incorpora dos conceptes; “*mise-en-scène*” i “*cinéma de papa*” (Fox, pag, 207).

El *mise-en-scène* fa referència a com es col·loquen els subjectes i objectes en escena. És un terme que ha estat força criticat, ja que es relaciona amb el fet d'enaltir la bellesa dels plans, per sobre de la trama. El seu ús és molt important, ja que els objectes sovint vehiculen missatges cap a l'audiència a partir de com es situen en l'escena, i no a través del contingut. Un exemple d'això seria el tractament dels plans detalls a llibres durant *L'Avenir* (fig. 23). No són objectes neutres sinó que vehiculen un missatge, per això Mia Hansen-Løve els té en compte, i opta per un pla detall perquè l'espectador no pugui fugir d'aquests.

Dins del mateix concepte, Mia Hansen-Løve, sovint fa plans generals on dona molta importància a l'arquitectura dels espais en els quals viuen els seus personatges (fig.24). Els espais no són només un conjunt d'objectes sinó, que el mode en què estan col·locats els mobles i tant la il·luminació com els colors que predominen en aquests ajuden a crear un ambient. Els espais ajuden a l'audiència a conèixer una mica més els seus personatges. Una habitació no és només una habitació sinó que ajuda a construir un adjectiu dels protagonistes.

D'altra banda, el *cinéma de papa*, va ser un terme encunyat l'any 1954 a la revista francesa *Les Cahiers du Cinéma* per François Truffaut a tall de crítica. Definia la tendència del cinema francès on hi havia un excés d'estètica, diàlegs en primer pla i un conformisme pel cinema antic, el cinema “del pare”. En paraules de Fox, “consistent principalment en plans mitjans, ordenats i amb ritmes molt convencionals, expressats amb un realisme literal i una absència de “moments cinèfils” o referències intertextuals” (pag, 207). L'exaltació de la bellesa també l'aconsegueix allunyant-se de la ciutat a gairebé totes les seves pel·lícules, per situar als seus personatges dins de postals de paisatges que podrien formar part de pintures (fig.25). Els plans generals de la natura no són indiferents, sinó que tal com s'ha esmentat abans amb els llibres o l'arquitectura, ajuden a crear un ambient.

so

La música a les pel·lícules d'Hansen-Løve esdevé un element molt significatiu. Sovint serveixen per vehicular la temàtica del film, com per exemple amb la cançó “*Volver a los 17*” (1967) de Violeta Parra a la pel·lícula *Un amour de jeunesse*. Com ja hem comentat a l'apartat sobre la transtextualitat, a la cançó es parla de la fragilitat de la joventut i de la passió amb la qual sents emocions i sentiments quan ets jove. En paraules de la mateixa directora, “Per descomptat, la música hi participa. La utilitzo per lligar les escenes, a partir d'un mateix sentiment o emoció. Altres vegades, hi és per remarcar un to, un color, en una escena determinada; en oposició a la següent” (Morandeira, 2011). A la mateixa pel·lícula esmentada,



Fig. 23 Collage propi d'*Stills* de *L'Avenir* (2016) de Mia Hansen-Løve on es veu l'ús del pla detall amb els llibres (Extretes de Filmin)



Fig. 24 Collage propi d'*Stills* de *L'Avenir* (2016) de Mia Hansen-Løve on es veu l'arquitectura de l'espai (Extretes de Filmin)



Fig. 25 Collage propi d'*Stills* de les pel·lícules de Mia Hansen-Løve on es veu l'ús de la natura (Extretes de Filmin)

clar d'això és l'escena on sona la cançó *Little ticks of time* (1969) que parla sobre com el temps va passant fent una metàfora amb les gotes que cauen de la pluja i les agulles del rellotge que avancen.

A *Eden*, la música entra dins de la narrativa, ja que la pel·lícula parla sobre l'escena musical electrònica de França. El protagonista, el Paul, és un PD i veiem la seva vida durant 20 anys on l'únic aspecte constant és la música. La banda sonora pren molta importància i ajuda a homogeneïtzar les escenes. En moltes escenes hi ha raves o festes en les quals l'espectador quasi només sent la música i s'abstreu de l'escena, ja que les imatges són majoritàriament fosques. El so d'aquesta pel·lícula, afecta directament, al tractament de la imatge. És a dir, el disseny de les músiques de Mia Hansen-Løve condicionen la història i la manera d'explicar-la. En aquest cas, la música electrònica implica una il·luminació més fosca i colors més blaus i violetes que la diferència estèticament de les seves altres pel·lícules.

A part d'*Eden* a les seves altres pel·lícules, majoritàriament la música que hi apareix és diegètica i, per tant, forma part de l'acció i els personatges també l'estan escoltant. Per la directora la música esdevé un mitjà referent per l'espectador per entendre el creixement emocional d'un personatge (Bell, 2019). En paraules de la mateixa directora, "Jo faig servir molt, molt poca música a les meves pel·lícules... així que, quan la música passa, significa alguna cosa per al personatge, i el públic està encara més impressionat amb la música perquè n'hi ha molt poca" (Bell, 2019).

Fig. 26 Frame d'*Eden* (2018) de Mia Hansen-Løve (Extret de Filmin)



L'any 2019 Fiona Handyside va publicar un article on comparava l'estil filmogràfic del director francès Éric Rohmer amb el de Mia Hansen-Løve sota el nom, "Words for a Conversation: Speech, Doubt and Faith in the Films of Eric Rohmer and Mia Hansen-Løve". En aquest, feia diversos apunts interessants sobre el tractament del so. Segons l'autora, Mia Hansen-Løve dona molta importància a l'enteniment de les paraules dins del diàleg posant èmfasi a partir de plans on es vegi tot el cos dels personatges per tal de veure les seves gesticulacions i posicions. Alhora també incorpora els sons que envolta el seu món com el vent, ocells o tràfic, entre d'altres, per ajudar a donar el to al diàleg i contextualitzar el significat del text.

punts clau

Després d'aquesta breu anàlisi estètica podem concloure que a les pel·lícules de la Mia Hansen-Løve, tot i que parteixin d'un estil de filmar clàssic i minimalista, es desprèn una exaltació de la bellesa. També fa ús d'objectes com els llibres o la música per vehicular missatges i la temàtica dels seus films. El seu estil premia el diàleg i els colors suaus per sobre de grans atraccions pel que fa a il·luminació, que l'apropen directament al cinema d'autor que associem amb directors anteriors a ella com Éric Rohmer o François Truffaut. En paraules de la mateixa directora, "Crec en els valors i en el llenguatge de la *nouvelle vague*, que és per mi el llenguatge de la modernitat. Em reconec en els seus valors, en la seva poesia, en la seva manera de filmar el món, en el seu esperit independent... Això és diferent a dir que "soc hereva", perquè no és a mi a qui li correspon dir si ho soc, sinó als que defineixen al meu cinema" (Stefan, 2012).

4.2 Autoretrat

Per entendre el nostre projecte cal tenir en compte que és un curt autoretrat. L'autoretrat, tal com indica la mateixa paraula, és un retrat d'una persona fet per si mateixa. Suposa una manera per ésser humà d'entendre's a si mateix i a autoanalitzar-se, tant físicament com psicològicament. Aquest es pot portar a diferents disciplines, a l'escriptura, la pintura, la fotografia, l'escultura... El seu inici es troba en la pintura, en el Renaixement amb Leonardo da Vinci com a exponent. L'autoretrat pictòric és el més comú i freqüent, amb artistes com Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Gustave Courbet, entre d'altres.

Tal com afirma Paola Lagos, el cinema "no ha estat exempt d'aquesta vocació introspectiva per narrar la realitat més íntima, privada i propera" (2011). De fet, una de les primeres gravacions dels germans Lumière, anomenada *Le repas de bébé* (1895) ja incloïa un autorretrat, ja que sortia en el pla el mateix Auguste Lumière i a la seva dona, alimentant al seu nadó. En el mateix estudi, es comenta com aquest retratge suposa un encreuament entre el cine autobiogràfic, el cine domèstic familiar i el mode amateur, i que aquests tres eixos són "summament significatius perquè estan carregats de valor emocional de l'espontaneïtat de la vida quotidiana" (2011). D'aquesta manera veiem que l'autoretrat cinematogràfic sol ser de temàtiques properes i normalment va relacionat amb una obra senzilla, amb una narrativa propera però amb una càrrega emocional forta. És per això que l'autoretrat s'ha d'entendre i veure de manera diferent a un documental o una ficció, perquè "se situa així, del costat de lo analògic, de lo metafòric i de lo poètic mes que de lo narratiu" (Bellour, 2009, p. 294).

4.2.1

L'autoretrat al cinema documental

En el cinema l'autoretrat adquireix una profunditat més significativa, ja que introdueix elements com el moviment, el so i permet que l'autoretrat evolucioni i es transformi dins de la mateixa obra. En l'autoretrat cinematogràfic i audiovisual, el “jo” ha d'estar present en l'obra, aquest pot aparèixer de diverses maneres, davant de la càmera, només la veu... De fet, un dels recursos narratius de l'autoretrat fílmic que predomina és la veu en off i suposa un “recurs intrínsecament subjectiu que sol dotar d'un sentit estructural al film mitjançant la veu en primera persona del cineasta, que aboca els pensaments que li sorgeixen a la llum de la revisió del material registrat en un passat temporal” i la seva funció és matisar, qüestionar i expressar els estats d'ànim de l'autor (Lagos, 2011). Cal mencionar que aquesta veu en off no té la mateixa autoritat i certesa que en té una en un documental expositiu, on les narracions expliquen veritats universals.

L'autoretrat com s'ha mencionat, està relacionat amb el cinema amateur i, per tant, amb autofinançament, l'autoenregistrament, l'automuntatge, l'autodistribució i l'autoexhibició i per això solen deixar de banda els equips i les infraestructures necessàries per a fer la producció industrial d'un film.

Una altra manera d'entendre l'autoretrat que aporta una nova dimensió és segons Françoise Grange, que el veu com “l'experiència de la travessia dels espais, els temps, els estrats que recorren els mons en els quals creem habitar, quan són ells els que ens habiten” (2015, p. 24), per tant, aquesta definició no implica necessàriament la presència de la mateixa imatge literal.

Aquesta transició pels espais també s'extrapola a la subjectivitat i la identitat, ja que, aquesta quan es representa en els documentals autobiogràfics “es troba constantment en trànsit, en transformació, no hi ha tal cosa com una identitat fixa, tancada, sinó més aviat una espècie d'esbós, de *work in progress* de l'experiència vital” (Lagos, 2011).

4.3 Joventut

Dels temes que tracta Mia Hansen-Løve, la joventut ha estat amb el que més ens hem identificat. Per això, hem decidit que sigui una de les temàtiques principals a tractar en el nostre curt. El primer problema de la joventut és l'homogeneïtzació d'aquesta, sense preveure les necessitats socials i artístiques particulars. Així doncs, en el següent apartat ens disposarem a fer un breu recorregut per les diferents representacions que han tingut els joves i les seves qüestions.

L'any 2022, Alejandro Ventura va publicar un llibre sobre la identitat dels joves dins del cinema. Iniciava el seu escrit amb aquestes paraules,

“La joventut no només és una categoria sociològica sinó també històrica, és a dir: no sempre va existir una joventut tal com avui la identifiquem.

En algunes èpoques i en algunes formacions socials, va ser difícil distingir la joventut com a subjecte real. De la infància, sense intervenir períodes de transició, es passava directament a la vida adulta.” (pàg 5)

Per això, és important tenir en compte que la joventut, de la mateixa forma que la seva definició, hauria de ser permeable i mòbil. Prendre consciència d'aquesta època que és considerada de trànsit entre dues de més rellevants com la infantesa

i l'adulesa, deixa un espai en buit que com a directores ens interessa explotar. Com va dir Bourdieu, "La joventut és només una paraula" (2000, p.142). La nostra intenció és trencar amb aquest supòsit.

"Des del seu naixement, el cinema ha estat enfocat cap a l'espectador mitjà (les pel·lícules es fan per ser vistes pel nombre més gran de persones possibles). Des d'aquesta perspectiva, s'entén fàcilment que no es fessin pel·lícules per joves, nens o dones" (Zapico, 1992, p. 106). És per aquest motiu que els joves sovint no han tingut una bona representació cinematogràfica fins que no s'han adonat del seu potencial com a consumidor. Així doncs, cada cop trobem a més joves davant i darrere de càmera tot i que en el món del documental encara són pocs els referents, perquè, com ja li és difícil arribar al *mainstream*, està més enfocat cap a la gent gran.

Dins del marc del festival de l'Americana Film Fest del 2022, es va dur a terme una xerrada sobre la construcció de la representació jove al cinema i la relació amb la rebel·lia. Com a ponents hi van participar el director americà Tim Sutton, el director del departament de psicologia social de la UAB, Miquel Domènech, la corresponsable de continguts de Drac Màgic, Marga Almirall, i el guionista i storyteller transmèdia, Daniel Resnich. La sessió professional s'inaugurava sota la premissa que el cinema té un paper primordial en la configuració dins l'imaginari col·lectiu i la qüestió, qui alimenta a qui, la realitat al cinema o el cinema a la realitat? (Americana Film Fest, 2022)

La Marga Almirall va explicar com la societat està dominada per les imatges i analitzar com són ens poden donar una visió de com és i com funciona la societat. Segons ella, el cinema crea imaginari col·lectiu tot i que sol estar format per simplificacions. Així doncs, sovint la societat s'ha guiat per les simplificacions dels joves al cinema per intentar entendre aquesta etapa. La joventut generalment ha estat relacionada amb la festa i la violència. Un dels primers referents que trobem en l'àmbit cinematogràfic és *Rebel sense causa* (Nicholas Ray, 1955). En aquest marc, altres directors s'hi van afegir per ensenyar maneres poc romantitzades de la joventut com per exemple *Els 400 cops* (François Truffaut, 1959). Aquest retrat dels joves també el podem descobrir a referents més recents com *Mommy* (Xavier Dolan, 2014), on s'ensenyava la relació conflictiva d'un noi problemàtic amb la seva mare. Tanmateix, aquest enquadrament només s'adhereix a un marc molt petit dels joves.

En contraposició a aquest relat del noi jove rebel, trobem les representacions que comencen a fer altres cineastes femenines, com per exemple Greta Gerwig amb *Ladybird* (2017), Céline Sciamma amb *Water Lilies* (2007) o la mateixa Mia Hansen-Løve. Aquests relats parlen de problemàtiques més íntimes que preocupen a la joventut com la sexualitat, la incomoditat, o l'amor.

Actualment, al cinema català, en especial, estan apareixent tot un seguit de directores joves que retraten les seves experiències sobre la infància i la joventut. Sovint el tipus de noies que representen expliquen una història vulnerable, íntima i representativa. Així doncs, trobem *La última virgen* (2017) de Barbara Farré, *Las amigas d'Àgata* (2015) d'Elena Martín, *Libertad* (2021) de Clara Roquet o l'acabada d'estrenar *Alcarràs* (2022) de Carla Simón.

4.3.1

La joventut al cinema

Una de les directores esmentades, Elena Martín, l'any 2020 protagonitzava una obra teatral basada en el text de Ferdinand Bruckner de 1926 anomenat *El mal de la joventut*. En aquesta obra, “un grup de joves nihilistes, pessimistes i suïcides intentaven, sense sort, trobar un sentit a les seves vides” (Àrtic, 2021). El director de l'adaptació de l'obra Juan Carlos Martel, comentava, “Ser jove no deixa de ser un desplaçament, una disconformitat. En aquest moment en què tu et col·loques en un desplaçament no et permetes aburgesar-te, indirectament” (Àrtic, 2021). En el nostre guió també volem fer palès aquest desplaçament que senten els joves. També ens ajuda a reforçar la idea que la joventut i el malestar solen ser paraules que han anat a la par durant generacions, en aquest cas es fa evident en l'adaptació el 2021 d'un text de l'any 1926.

Almirall argumentava dins de la discussió sobre el gènere al cinema, com el cinema és de dones, i que no cal dir per dones. Aquesta mateixa estructura és repetible en la resta d'estereotips. El cinema no ha de ser per joves, o rebre l'accentuació de joves, sinó que en el cinema, de per si, hi hauria d'haver joves. Seguint aquest fil de pensament, Tim Sutton parlava sobre el columnisme dins dels mitjans audiovisuals actuals. S'està creant un ambient dins del cinema, gràcies a les bombolles de contingut, en el qual es fa cinema de gent racialitzada que només arriba a la gent racial, de contingut LGBTI que només arriba al mateix públic i el similar amb els joves. Per exemple, la sèrie d'èxit *Euphoria* (2019), fa un retrat de la joventut americana actual a partir del relat d'una noia addicta a les drogues. Tot i que ha tingut molt d'èxit entre els joves, ha rebut crítiques per part de gent més adulta i potser poc acostumada a aquest imaginari perquè ells consideren que fa apologia de la drogaddicció. Cal tenir en compte que el seu relat no s'allunya d'obres de culte cinematogràfiques dels anys 80 i 90 com la reconeguda *Trainspotting* (Boyle, 1996). Per això, creiem que és important que els relats dels joves arribin a tothom, per normalitzar-los. El terme “filtre bombolla” el va crear el ciberactivista Eli Pariser. En paraules d'aquest,

“Aquest efecte distorsionador és un dels desafiaments que plantegen els filtres personalitzats. Igual que una lent, el filtre bombolla transforma de manera invisible el món que experimentem mitjançant el control del qual veiem i del que no veiem. Interfereix en la interacció entre els nostres processos mentals i el nostre entorn exterior. En certa manera, pot actuar com una lupa, ampliant útilment la nostra visió d'algun nínxol de coneixement. Tanmateix, alhora, els filtres personalitzats limiten allò al que estem exposats i, per tant, afecten com pensem i aprenem.” (Pariser, 2017, p.53)

Així doncs, tot i que el nostre curt parlarà de dues joves, no ens interessa crear una columna a la qual només li arribi aquest contingut als joves, sinó que com a autores volem deixar entendre que el relat juvenil hauria d'estar incorporat dins del cinema que arriba a la societat general.

Logline

Dues noies que estan en el seu últim any de carrera dialoguen sobre el pas del temps, a través d'un retrat dels bancs i mobles que ocupen els seus barris.

Tagline

La incertesa del pas del temps, a partir d'un diàleg, un banc i una cadira abandonada al carrer.

Storyline

La Marina i l'Ana inicien un diàleg sobre el pas del temps perquè estan al seu últim any de carrera. S'adonen que els bancs i els mobles que la gent baixa al carrer entren en simbiosi amb les seves preocupacions, sobre les pors i dubtes respecte la seva joventut. La Marina i l'Ana enmirallades amb els mobles que la gent llença al carrer, agafen una cadira abandonada i la transformen, convertint-la en un banc. Les dues accepten que el temps és inevitable, però que les persones, com els mobles, van mutant de significat.

5.1 Idea



Fig. 27 Frames de *Voldria parar el temps*

5.2 Format

Voldria parar el temps segueix el format d'un curt documental, ja que mostra una història de no-ficció i té una durada de 15 minuts. Aquesta decisió s'ha fet tenint en compte diversos factors. D'una banda, la majoria de festivals on es distribuirà el curt demanen una durada menor a mitja hora. Això és pel fet que la majoria de programadors de festivals prefereixen incloure curts de poca duració per a incloure una major quantitat de projectes. D'altra banda, per qüestions de producció, creiem més adient realitzar un curtmetratge, ja que disposem dels recursos humans i físics necessaris per dur-lo a terme, en canvi, aquests no serien suficients per a dur a terme un projecte audiovisual de llarga durada. Tanmateix, no resulta un inconvenient, perquè el tema que volem exposar encaixa en un format curt. A més a més tenim experiència com a guionistes i directores dins del format del curtmetratge i d'aquesta manera suposa un avantatge.

5.3 Sinopsi

La Marina i l'Ana estan a punt d'acabar la carrera això implica que deixen enrere una part de la seva joventut i la pregunta sobre què vol dir ser adultes es posa sobre la taula. Analitzen els espais que estan al seu voltant i s'adonen com el pas del temps conflueix en aquests, per això, inicien una correspondència a través de les imatges i les paraules. Tracen un relat visual a partir dels bancs de la ciutat on viuen que els expliquen històries sobre el seu passat i inicien un diàleg a tres, entre elles i els bancs. Aquests els creen angoixa i els fa reflexionar sobre la immobilitat del temps.

A partir d'una reflexió, s'adonen del contrast estàtic dels bancs i la mobilitat dels mobles que la gent baixa al carrer. Portades per l'atzar, es mimetitzen en aquests objectes que la gent deixa o abandona perquè han perdut la seva "utilitat" i inicien una dialectica visual d'espais quotidians i els dubtes o pors que tenen. S'adonen que per canviar aquest sentiment poden agafar un moble del carrer i transformar-lo.

Les protagonistes restauren un moble que algú ha deixat abandonat al carrer, s'adonen que el pas del temps és irremediable i l'accepten a partir d'un acte de transformació. El moble, igual que elles en acabar la carrera, ha passat per una mutació i ara adopta un nou significat.

Fig. 28 Frames de *Voldria parar el temps*



5.4 Referents documentals

Tot i que el nostre referent és la Mia Hansen-Løve, aquesta només ha fet pel·lícules de ficció, mentre que en el nostre projecte volem fer un curt documental. Per poder començar el projecte, la cerca de referents documentals ha estat un pas essencial per veure quin imaginari compartíem i volíem aconseguir tant narrativament com estèticament o visualment. El documental no és un format nou i l'ús d'aquest per fer un autoretrat o una correspondència entre nosaltres ja s'ha fet al llarg de la història i, per tant, comptem amb diversos referents, tots de no-ficció. *Voldria parar el temps* s'emmiralla de diverses obres i les recull per inspirar-se en el seu valor cultural i artístic.

Fig. 29 Frames de *Correspondència* (2019, Simón i Sotomayor)



5.4.1 Carla Simón

La Carla Simón ha esdevingut tot un referent per a les noves creadores catalanes gràcies a l'èxit de la seva obra *Estiu 1993* (2017). Les característiques del seu cinema, introspectiu i íntim són quelcom que nosaltres també volem afegir al nostre estil cinematogràfic. Tanmateix, la inspiració més lligada al nostre projecte són dos curts documentals: *Correspondència* (2019) i *Llacunes* (2016).

A *Correspondència* la directora manté un diàleg amb una altra directora Dominga Sotomayor. La distància entre ambdues, Catalunya i Chile respectivament, inicia una conversa a partir de "cartes" que prenen forma de veu en off, imatges d'arxiu, vídeos actuals o text escrit. Tot i que el seu punt de partida, la mort de l'àvia de Simón és en essència diferent del nostre, la Mia Hansen-Løve, trobem diversos components que ens serveixen com a inspiració. Les constants preguntes que es fan entre ambdues, o la sensació de quotidianitat i comoditat són aspectes que volem incorporar.

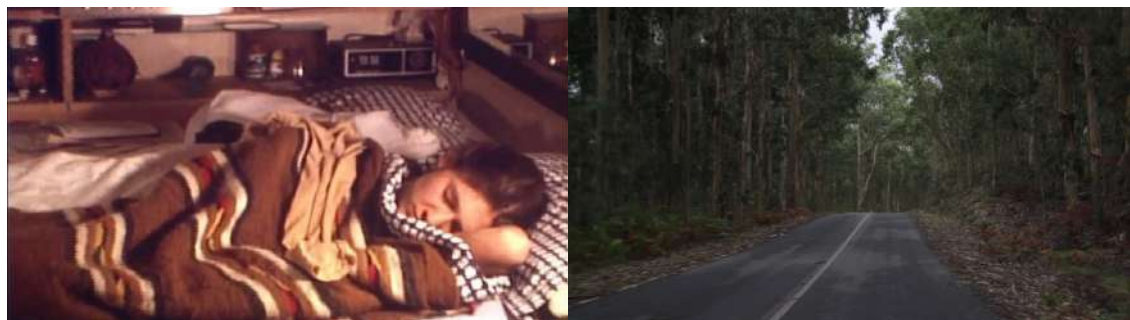


Fig. 30 Frames de *Llacunes* (2016, Simón)

Llacunes (2015), és un curt documental experimental que ensenya de nou un diàleg. Aquest cop entre les cartes de la mare de la directora abans que morís i els espais on les va escriure. En aquest cas, la veu serveix com a fil narratiu i s'emprèn un viatge. És una peça inevitablement íntima, sensible, on les imatges desprenen nostàlgia, intrínsecament lligat amb el pas del temps. És un bon treball de significació dels espais i les diferents definicions que van obtenint respecte al moment i ull que les observen. Els llocs on la mare de la Carla Simón escrivia les seves cartes no són iguals que els que ella ara visita per fer el curt. Tenir en compte els espais com un personatge nou de la narrativa és un aspecte que nosaltres també volem incorporar.



Fig. 31 Frames de *Quebramar* (2019, Lyra)

Cris Lyra és una directora brasilera emergent i jove. L'any 2019 va estrenar el seu documental *Quebramar* que segueix el viatge d'unes amigues joves de Sao Paulo per celebrar el Cap d'Any. L'interessant de la pel·lícula i el motiu pel qual esdevé un referent és com elles porten tota la narrativa a partir de les seves converses disteses que et fan sentir que formes part del seu viatge. En elles parlen de temàtiques pròpies de les joves d'avui en dia, toquen música i es relaxen. D'aquesta forma Lyra aconsegueix crear un quadre de pura quotidianitat. Alguns dels temes que exploren són la seva sexualitat, els seus cossos, les seves pors i el punt més identificatiu amb el nostre projecte, la seva joventut. *Quebramar* és un relat íntim i proper.

5.4.2 Cris Lyra



Fig. 32 Frames de pel·lícules d'Agnès Vardà



Agnès Vardà és una dels grans exponents del cinema com a autoretrat. No tota la seva filmografia és de no-ficció, però fins i tot en els seus llargmetratges de ficció va incloure elements i convencions més pròpies del documental, com la veu en off i els plans en els quals la càmera observa des d'una distància. Al tram final de la seva trajectòria va crear documentals com *Visages Villages* (2017), *Les plages d'Agnès* (2008), *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000). Tots són documentals on apareix la mateixa Vardà com un personatge més, i fins i tot com a narradora, reconduint la història amb la seva veu i les seves accions. Aquest aspecte ens serveix com a referent narratiu i també estilístic, ja que el nostre curt incorporarà plans de nosaltres davant de la càmera.

5.4.3 Agnès Vardà

A *Les Glaneurs et la Glaneuse* Vardà grava el documental amb dues càmeres, una càmera principal i una handycam digital. Ella mateixa parla sobre com amb aquesta càmera té una mà lliure i fins i tot es pot gravar la seva altra mà. La directora demostra com el fet d'utilitzar una càmera que no enregistra amb la qualitat més bona no suposa cap entrebanc per a fer un documental de qualitat i molt interessant. Per això creiem que és atractiu deixar de banda les tendències visuals i tècniques que imperen actualment en el món audiovisual.

Un aspecte clau del documental també és la narrativa lineal que té, no altera el curs del temps ni fa *flashbacks*. Això és un aspecte que tindrem en compte. El tema principal del llargmetratge és espigolar. Aquesta idea és traslladada a la manera de gravar i narrar de la directora, ella és una espigoladora d'imatges i fins i tot es podria dir que el documental és una manera d'espigueig. Per tant, utilitza el fet d'espigolar com a metàfora. En el nostre cas es farà servir la idea dels mobles que es deixen al carrer de la ciutat per a ser reutilitzats com a metàfora del pas del temps.



Fig. 33 Frames de *Limiar* (2020, Ruiz)

5.4.4 Coraci Ruiz

Limiar (2020) és un documental de Coraci Ruiz, directora i autora que mostra i segueix la transició de gènere del seu fill. El documental es basa en l'autoretrat, en la mesura en què les tres protagonistes són: l'àvia, el fill i la mateixa directora, la mare. En el curt s'incorpora un relat familiar i autobiogràfic que posa en context per a explicar la transició de Noah i per a fer un retrat de les tres generacions. Suposa un referent en la manera d'enregistrar i produir, ja que la mateixa directora va amb una càmera reflex i un micròfon, fent evident que no cal tenir un equip tècnic extens per a explicar la seva història. També pel que fa al llenguatge audiovisual, el documental utilitza càmera en mà, plans bastant tancats i gens artificials, fins al punt en què podem veure com la càmera es mou o canvia l'enfocament de manera inintencionada. A més a més en el muntatge es combinen imatges d'arxiu familiars amb imatges actuals de manera molt natural i gens forçada.

A *Limiar* hi ha un element clau que nosaltres també valorem: el diàleg. En el cas del documental de Coraci Ruiz, el diàleg es troba en les entrevistes i converses que fa la directora amb la seva mare i el seu fill i és imprescindible perquè la història avanci. Al nostre curtmetratge el diàleg també hi serà present tot i que d'una altra manera, *Voldria parar el temps* acaba sent una conversa entre nosaltres dues.

5.4.6 Chantal Akerman

Chantal Akerman és una directora de cinema belga, que va fer pel·lícules de ficció i no-ficció coneguda per la transgressora *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Sovint utilitzava càmera en mà, imatges de videotrucades o enregistrades amb un mòbil als seus films. Tal com apunta la descripció sobre la pel·lícula *News From Home*, del festival IDFA, “La qualitat d’imatge menys que ideal i la perspectiva de vegades francament incòmoda (la càmera de vegades es tira avall en algun lloc mentre encara està en marxa) confereixen a la pel·lícula una intimitat incòmoda, gairebé voyeurista” (2015). Així doncs, el seu suport tècnic a l’hora de filmar condiciona la sensació que viu l’espectador.

Fig. 35 Frames de pel·lícules de Chantal Akerman



Chantal Akerman amb el seu moviment de càmera i falta d’inalterabilitat per no tenir trípode conscienciava a l’espectador sobre que estava mirant una pel·lícula i entrant en la intimitat i vulnerabilitat dels seus personatges atorgant-li un rol d’observador o *voyeur*. En el nostre cas, ens relacionem amb ella com a referent a través de l’ús de la handycam per rodar el curt. Nosaltres també establim un vincle amb aquesta autora partint de la seva intenció d’atorgar un àmbit quotidià i proper al cinema.

D’altra banda, les pel·lícules d’Akerman donen molta importància al temps, protagonista del nostre curt. En paraules de la directora, “Sovint, quan la gent surt d’una bona pel·lícula, sol dir que el temps passava volant sense que se n’adonessin. El que vull és que la gent senti el pas del temps. Així que no els trec dues hores de les seves vides, ells les experimenten. I quan no senten el pas del temps és com si se’ls prenguessin dues hores de la seva vida.” (Chantal Akerman, 2015).

Encara que tota la seva cinematografia ens serveix com a referent, hi ha una pel·lícula en particular que es relaciona directament com a inspiració. L’any 1977 Chantal Akerman va estrenar *News From Home*, on feia un retrat de la ciutat de Nova York amb la seva veu de fons llegint unes cartes que havia rebut de la seva mare. Així doncs, trobem dos punts en comú, d’una banda, el retrat urbanístic i, d’altra banda, una correspondència.

Correspondencias és el treball de final del màster de Cine y Televisión de l'Universidad Carlos III de Madrid de Loreto García Saiz i Alfonso Villanueva. En aquest projecte, els dos tenen una correspondència audiovisual utilitzant imatges enregistrades d'abans de la correspondència, és a dir imatges d'arxiu.

Aquest curtmetratge és un referent en molts aspectes, principalment perquè es tracta d'una conversa entre els dos directors, aquesta és sense pretensions i el guió està fet d'una manera molt natural, cosa que ens interessa molt. “Decidimos hablar sobre lo mismo que nos hubiéramos contado tomando una cerveza, basándonos en temas que ya habían sido de alguna forma recurrentes en conversaciones pasadas, desde la honestidad y la confianza” (Tecmerin, 2019).

5.4.7 Loreto García Saiz i Alfonso Villanueva



But I swear I'm alive.



and to tell us how she wanted us to bury her,

Fig. 36 Frames de *Correspondencias* (2017) de Loreto García i Alfonso Villanueva

També ens ha servit d'inspiració, ja que tot i ser un curtmetratge de 7 minuts tracten diferents temes, un d'ells és el pas del temps. Aquest s'enfoca cap a les persones de l'entorn de l'Alfonso, com la seva àvia o el seu gos.

El curtmetratge acaba fent una reflexió de la Loreto de com el procés d'enregistrar certes imatges a vegades és impulsiu i no podem entendre per què gravem el que gravem fins que passa una mica de temps i s'adquireix una distància. Aquesta idea és molt interessant, ja que en el cas de *Voldria parar el temps* a partir de compartir quines maneres de mirar i de veure en què ens fixem quan gravem i passem pel carrer, ens adonem que aquestes imatges i objectes ens serveixen com a reflexió per entendre les nostres inquietuds amb el pas del temps.

5.5 Segones Oportunitats

Segones Oportunitats és un curtmetratge documental realitzat per nosaltres per l'assignatura de Teoria i Pràctica del Documental. Per desenvolupar aquest curt ens vam basar en la premissa de tractar un tema sobre la problemàtica mediambiental. Vam voler fer una petita correspondència visual entre els mobles que es llençaven a cada barri. El curt comptava amb una petita reflexió sobre aquests mobles i la seva descontextualització.

Aquest, va ser enregistrat amb els nostres dispositius mòbils i ens va servir com a punt de partida per a desenvolupar l'imaginari visual de *Voldria parar el temps*. També ens va permetre tenir un primer contacte amb el paisatge urbà i els imprevistos que això comporta.

Es pot veure [aquí](#)



Fig. 37 Frames de *Segones Oportunitats*

Los muebles de Gràcia y los de Poblesec.

el ir y venir apresurado de las personas que caminan.

5.6 Estil narratiu



Fig. 38 Frame de *Voldria parar el temps*

L'estil narratiu de *Voldria parar el temps* es basa a fer servir la nostra correspondència, és a dir, el diàleg sobre les nostres reflexions com a fil conductor de les accions. Així doncs, el curt estarà guiat per les nostres veus en off. Les imatges documentals ajudaran a reforçar allò que nosaltres volem emfatitzar amb les paraules. Tal com comenten, D.Bordwell i K.Thompson, la narrativa “És una cadena d'esdeveniments amb relacions de causa-efecte que es desenvolupen en el temps i en l'espai” (1995).

En referència al temps, seguirà una estructura lineal però amb un final circular. Un altre aspecte del nostre referent, Hansen-Løve, que és fonamental per entendre l'estil narratiu de *Voldria parar el temps*, és el mencionat anteriorment referent a la quotidianitat. Tal com s'ha esmentat, “no necessitem conèixer cada pas que fa una persona per anar de l'A al B. Però Hansen-Løve es preocupa pel mig, els espais entre coses, persones, llocs, diàlegs” (O'Malley, 2021). En el nostre cas, en el curt no només anem d'A a B, sinó que ens interessem pel mig, pels espais, les accions i per les inquietuds que ens sorgeixen en el procés d'anar a B. El curtmetratge no mostra un moment estàtic, sinó que en basar-se en les reflexions i idees pròpies, acaba sent un procés constant. Aquest procés no finalitza quan s'acaba el curt.

D'aquesta forma, pel que fa al temps i l'espai, se seguirà l'ordre temporal real sense fer ús de flashbacks ni de cap alteració. Totes les accions succeiran al temps. Tot i això, durant el muntatge es col·locaran les imatges de forma que tinguin la coherència més gran possible amb el narrat, de manera que potser no segueixen un ordre cronològic. En referència a la retòrica fílmica trobem dues metàfores substancials. En primer lloc, les imatges dels bancs que marquen la immobilitat del temps, i, en segon lloc, les imatges dels mobles que mostren la mobilitat d'aquest. També hi haurà alguna al·legoria fílmica, com per exemple,

el pla de nosaltres estirades al llit que fa referència a les protagonistes de la Mia Hansen-Løve.

D'altra banda, el curt, fent referència a l'estil narratiu de Mia Hansen-Løve, farà ús de la divisió per capítols de la narració. Així doncs, el primer capítol serà la presentació del problema (el pas del temps i últim any d'universitat), el segon capítol serà la conscienciació d'aquest problema per part nostra i l'últim el que farem per resoldre'l.

Tot i tenir un estil narratiu marcat, també deixarem molt marge per la improvisació dins la història. Això és degut al fet que en estar portades per l'atzar, no podem preveure on apareixeran els mobles, sinó que hem de fer un treball d'observació i adaptació a l'entorn.

Dins del documental existeixen sis modalitats, seguint la teoria del crític de cinema Bill Nichols, que estableixen una pauta. Cal esmentar que aquests blocs són totalment flexibles, ja que tal com esmenta l'autor, "Una pel·lícula identificada amb un cert mode, no necessita ser-ho de manera completa" (Nichols, ed.2022, p.183). Així doncs, referent al nostre curt, es pot considerar un documental reflexiu, ja que com a realitzadores fem una reflexió personal sobre els fets, és a dir, les imatges que enregistrem. Tanmateix, també inclou característiques de tres altres modalitats. D'una banda, el documental poètic, el qual, ensenya un nou mètode de veure i comprendre el món a través de mecanismes representatius com

ara la fragmentació i el surrealisme; les imatges es construeixen amb la funció de crear una atmosfera i bons efectes estètics. *Voldria parar el temps* també es podria entendre com un poema visual. D'altra banda, del documental observacional que mostra el que passa davant de la càmera de manera directa i espontània; presenta el que s'aprèn gràcies a observar sense la necessitat d'intervenir-hi. En *Voldria parar el temps*, hi haurà la intervenció del nostre diàleg, però aquest, com s'ha esmentat abans, estarà basat en l'observació.

Finalment, en referència al gènere, podríem enmarcar el nostre curt en un *coming-of-age* documental. Aquest es defineix per mostrar el pas entre dues etapes, sovint entre l'adolescència i la joventut, però creiem que també és adient entre la joventut i l'adulthood. El gènere *coming-of-age* també és un dels principals que practica la Mia Hansen-Løve, el nostre principal referent pel que fa a estil. Són pel·lícules que parlen sobre les emocions, i el canvi d'aquestes. En el nostre cas, el pas del temps i els dubtes o pors que es veuen superats des de l'inici fins al final del curt.

Fig. 39 Frame de *Voldria parar el temps*



5.6.1 Temes de la Mia Hansen-Løve en el curt

Narrativament, també hem volgut incorporar les temàtiques que explora la Mia Hansen-Løve en les seves pel·lícules.

La primera i principal temàtica ha estat la del **pas del temps i la joventut**. En aquest cas l'hem introduït dins del curt, a través del diàleg entre ambdues. *Voldria parar el temps*, gira al voltant de com ens afecta que el temps avanci i que a poc a poc deixem de ser joves. En el cas d'Hansen-Løve, hi ha una fracturació del temps, avançant cap endavant, en el nostre cas, en tenir menys temps d'acció només veiem els canvis que experimentem durant tres mesos. Tot i això, hi ha un recorregut des dels dubtes que tenim al principi del curt i l'assimilació d'aquests al final. Els protagonistes d'Hansen-Løve, també pequen de pensar, que el moment present, o passat, és millor que *L'Avenir*, el futur. Aquest fil de pensament també és semblant al que compartim nosaltres a les reflexions, pensar que en certa forma que la joventut és el millor que podem tenir i el pas del temps un fet al qual se li ha de tenir por.

En segon lloc, també hem incorporat la temàtica de la **feminitat**. Nosaltres com a protagonistes del curt som dues dones, però més enllà d'això, ens hem representat en certa forma com ho fa Hansen-Løve amb les seves noies. Com ja s'ha esmentat, aquestes solen ser melancòliques i pateixen una nostàlgia constant. *Voldria parar el temps*, gira al voltant de dues noies molt melancòliques. Les protagonistes del nostre referent també han patit alguna mena de pèrdua. A *Voldria parar el temps*, tot i que les pèrdues no són tan significatives també són importants. D'una banda, la pèrdua de la universitat. Un espai que ha format part de la nostra vida durant quatre anys i que d'aquí poc desapareixerà. D'altra banda, els bancs, la Marina ha perdut el seu banc de la infància i l'Ana un dels bancs que hi havia davant del seu institut.

Encara que de manera més indirecta el curt també inclou les temàtiques de la **quotidianitat** i la **família**. *Voldria parar el temps*, està compost d'imatges del dia a dia de la ciutat de Barcelona. Famílies caminen, seuen en bancs, agafen mobles i viuen la seva vida dins de la rutina habitual. En referència a la **figura masculina**, tal com Hansen-Løve que la sol deixar fora, o emmarcada des dels ulls de la feminitat, nosaltres també l'hem evadit.

Finalment, un altre dels temes segons el qual es regeix el curt i que també apareix a Mia Hansen-Løve és la **correspondència**. En el nostre cas, aquesta no apareix directament al film, és a dir, no hi ha una carta que s'envia i es retorna físicament. Tanmateix, el nostre diàleg funciona com una carta que va i torna. Una correspondència metafòrica on les imatges serveixen com a enllaç entre ambdues. Cal esmentar que cadascuna de nosaltres ha mantingut un diari personal, com fan algunes de les seves protagonistes, on apuntàvem els nostres pensaments al llarg del procés de creació de *Voldria parar el temps*, i que es pot consultar als Annexos del treball.



Fig. 40 Frame de *Voldria parar el temps*



Fig. 41 Frame de *L'Avenir* (2016) de Mia Hansen-Løve

5.7 Estil visual

Pel que fa a l'estil visual hi ha diferents aspectes que tindrem en compte referents a la tipologia de plans, els colors, la il·luminació i els gràfics. Tot i això, cal esmentar que l'estètica visual partirà de l'ús de la càmera a partir del tractament de càmera en mà, ja que creiem que és propi del documental, de la història que volem explicar i que aporta realisme i proximitat a la història.

tipologia de plans

En primer lloc, pel que fa a la tipologia de plans, la majoria seran plans generals per tal de poder mostrar amb totalitat els mobles o els bancs del carrer. Tanmateix, també es veuran complementats per plans detalls que ajudin a crear una textura o un ambient en la història. La composició de les imatges serà senzilla.

En segon lloc, en referència als colors, la nostra intenció és seguir una paleta de colors que recordi al cinema de Mia Hansen-Løve. És a dir, es prioritzaran els colors terra i suaus. Tot i que, en ser una no-ficció, hi ha elements del carrer i de l'escena que no podem alterar, sí que intentarem aproximar-nos a una estètica homogènia. Així doncs, buscarem bancs de fusta i més tradicionals envers aquells moderns. D'aquesta forma no farem servir filtres de colors sinó que intentarem ser fidels a la realitat. Això es veurà reforçat per la il·luminació, que no serà molt contrastada sinó que jugarem amb la llum natural. Hi haurà dos ambients d'il·luminació, de dia on es trobaran la majoria de plans dels bancs i la il·luminació de nit amb els plans dels mobles. Això també ens ajudarà narrativament a contrastar dues sensacions: la quietud del temps i la mobilitat d'aquest.

Com esmentàvem a l'apartat anterior hi haurà una divisió per capítols. Aquesta es veurà sostinguda per uns gràfics que serviran com a divisors entre aquests. La tipologia de lletra serà senzilla i agafarem com a font d'inspiració les pel·lícules de la Mia Hansen-Løve que també fan servir aquest recurs. Per a cada capítol se seleccionerà un diàleg o frase d'alguna de les pel·lícules de la directora que tingui a veure amb el tema que s'abordarà i d'aquesta manera incorporarem, tal com fa Hansen-Løve, elements de transtextualitat.

Fig. 42 Frames de *Voldria parar el temps*



Cal esmentar que tot i que hi haurà una forta vessant d'inspiració de les pel·lícules de la Mia Hansen-Løve, la nostra intenció no és imitar ni fer una rèplica de les seves obres sinó crear el nostre propi relat visual i narratiu a partir de la prèvia alimentació de les seves imatges.

Per això es farà referència a plans que sovint es repeteixen a la seva filmografia, com és el cas del pla de l'inici de *Voldria parar el temps*, on sortim cada una al seu llit estirades. Fent un “guiño” a com les protagonistes de Mia Hansen-Løve sempre tenen una escena on estan estirades al llit, amb la vista perduda, reflexionant.

la handycam

L'estil visual de *Voldria parar el temps* es veurà condicionat per la càmera amb la qual es farà el rodatge. En ser una handycam de gamma mitja-baixa, la imatge no tindrà una qualitat alta i també els tipus de moviments i plans que es poden realitzar són molt diferents. Ja que amb la handycam l'enfocament és automàtic i no es pot jugar amb la profunditat de camp. Tot i això, aquesta ha estat una decisió premeditada, ja que l'estil de la imatge té una plasticitat que la imatge de les DSLR (digital single-lens reflex) no tenen i aconseguir crear una distància entre l'espectador i la imatge. Aquesta idea ha estat influenciada per criteri propi però sobretot per les paraules de Mia Hansen-Løve sobre la imatge HD, “la sensació de realitat del HD m'obliga a acceptar que estic a la pel·lícula i el que jo necessito és distanciar-me d'ella” (Stefan, 2012).

També utilitzant la handycam volem donar una sensació de quotidianitat ja que aquest tipus de càmeres són les que normalment en les famílies dels 80 als 2000 s'utilitzaven per enregistrar vídeos casolans. Aquest estil d'imatge desprèn nostàlgia pel passat de manera que trobem adient utilitzar-la.

A més les dues tenim el mateix model de càmera, Sony HDR-CX405. Així doncs, en gravar amb el mateix tipus de càmera l'espectador no podrà saber quins plans estan presos per una o per l'altra o per les dues, aquest aspecte és interessant, ja que suposarà una manera de dialogar amb les nostres imatges i la nostra mirada. Aquest diàleg s'equipara amb el diàleg oral que tenim les dues al llarg del curtmetratge. També suposa un experiment per veure com les nostres mirades i maneres de percebre les composicions, els moviments de càmera, el fora de camp... es complementen i tenen aspectes en comú, de la mateixa manera en què la nostra visió sobre el pas del temps i la joventut és similar.

moodboard

Per elaborar el moodboard del nostre projecte, hem decidit crear un imaginari visual i estètic a partir d'imatges de collita pròpia. Totes les fotografies són capturades de manera analògica. D'aquesta manera fem un exercici d'autoreferència, amb imatges d'arxiu que són reinterpretades perquè inspirin *Voldria parar el temps*, i també un exercici de retrospectió i mirada al passat, de fotografies de fa més d'un any.

La maquetació s'ha fet de manera que pogués funcionar com un fanzine per si sol, com a presentació del projecte. A part de les fotografies, hem inclòs frases del guió del curtmetratge que tenen a veure amb cada apartat temàtic. El moodboard es pot veure a l'Annex 9.1.



Fig. 43 i 44 Frames de *Voldria parar el temps*

gràfics i crèdits

Per separar els capítols dins del curt, hem utilitzat un recurs que la Mia Hansen-Løve fa servir a moltes de les seves pel·lícules, com s'ha vist a un apartat anterior, que és l'ús d'un text que serveix com a separador. En el nostre cas, els gràfics són referencials a frases que s'han dit en pel·lícules d'Hansen-Løve. Hem escollit fer-ho així perquè servia com a homenatge a ella i també perquè d'aquesta forma fem ús dins de la transtextualitat, de l'al·lusió, un altre recurs que també es repeteix en les seves pel·lícules.

Pel final del curt, hem posat l'estrofa d'una cançó de Pau Vallvé, anomenada "Un gran riu de fang". D'aquesta lletra sorgeix el títol de *Voldria parar el temps*, i, per tant, era adient incloure-ho.

1r acte

"La vida no és mai el que t'esperes, la teva versió de fantasia del món està condemnada al fracàs".

Un amour de jeunesse - Mia Hansen-Løve, 2011

2n acte

"Nosaltres les dones, després dels 40 anys, estem per llençar a la brossa"

L'Avenir - Mia Hansen-Løve, 2016

3r acte

"Tenim tota la vida per fer coses serioses, hem de gaudir mentre siguem joves"

Un amour de jeunesse - Mia Hansen-Løve, 2011

final:

"Si pogués triar un poder

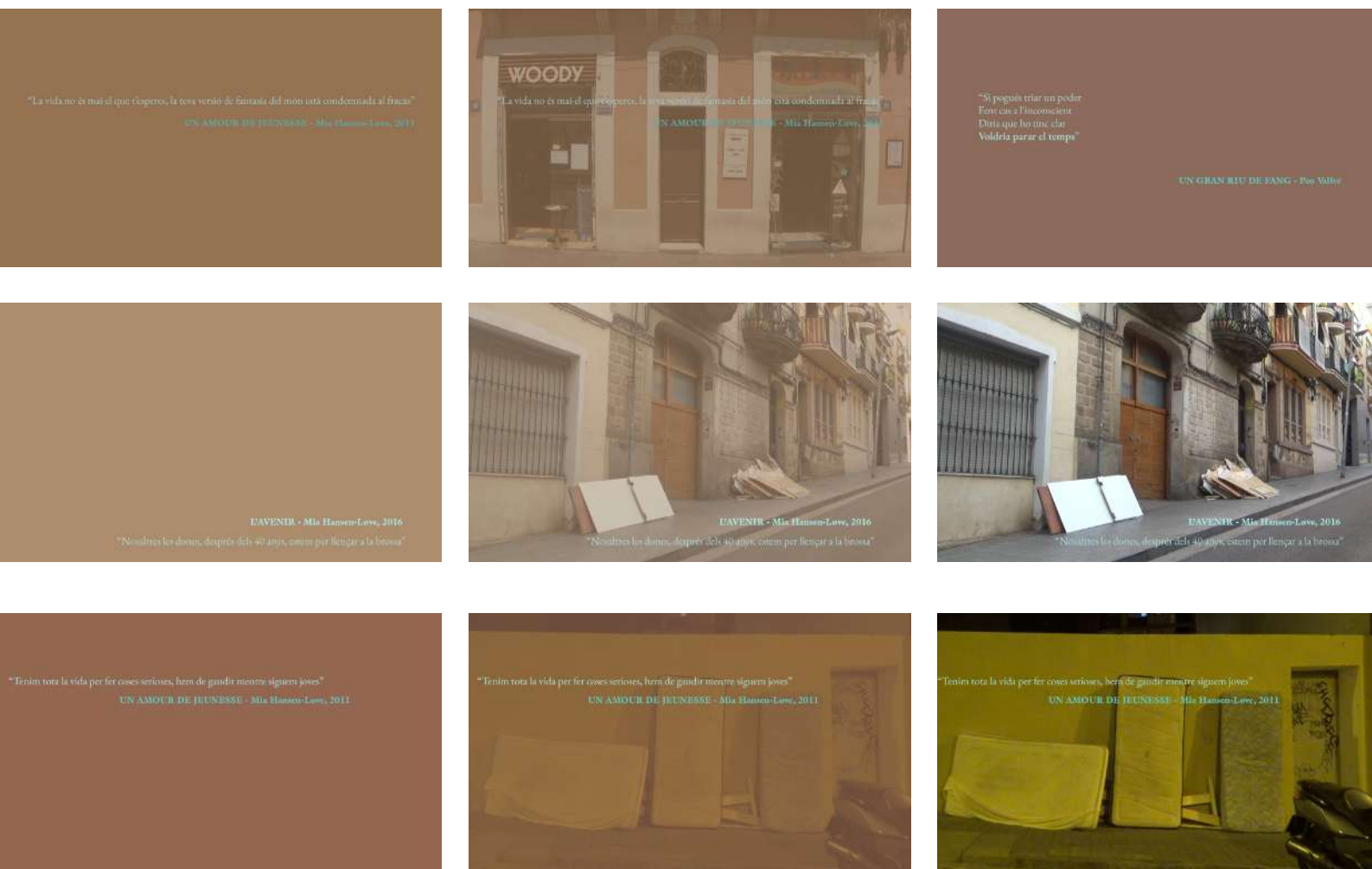
Fent cas a l'inconscient

Diria que ho tinc clar

Voldria parar el temps"

Un gran riu de fang - Pau Vallvé

Els gràfics es poden consultar a tamany real als annexos del treball.

Fig. 45 Els gràfics de *Voldria parar el temps*

5.8 Estil sonor

L'estil sonor que se seguirà amb *Voldria parar el temps* té tres elements sonors principals: la veu en off, el so ambient i la banda sonora. Pel que fa a la veu en off, aquesta serà enregistrada amb un micròfon i pretén ser un diàleg natural. Pel que fa al so ambient, s'ha apostat per un so natural i diegètic. De manera que cada pla tindrà el seu so ambient real, aquest, modificant els nivells perquè tingui més o menys protagonisme segons l'escena. En el cas de la banda sonora, aquesta serà composta per nosaltres mateixes, ja que les dues hem cursat estudis de música. Les composicions seran interpretades per l'Ana, perquè toca la guitarra acústica i és l'instrument que volem que tingui el protagonisme en la banda sonora. La música serà senzilla perquè l'hem plantejat com un acompanyament a les nostres reflexions i no volem una banda sonora carregada.

Finalment, també volem que el curtmetratge tingui presència del silenci, ja que ajuda per a alentir el muntatge i al mateix temps és un element inevitable en la reflexió i la introspecció.

5.9 Escaleta

ESC 1. EXT. DIA. PLAÇA DEL SOL.

A la Plaça del Sol hi ha un portal de fusta entre dos bars. És el número 7-8. La porta és de color marronós, l'edifici mostra marques del pas del temps. Se sent el rebombori de la gent. La gent passa per davant de la porta.

ESC 2. EXT. DIA. CARRER VILA I VILÀ.

A un tram del carrer Vila i Vilà hi ha un portal, entre dos bars. La porta és vermella i té el número 48 a dalt. Se sent el motor dels cotxes que passen.

ESC 3. INT. DIA. HABITACIÓ ANA.

L'ANA està estirada al llit. A la paret hi ha il·lustracions penjades. La llum entra pel balcó de l'habitació. Encara se sent de fons el soroll de la gent xerrant a la plaça.

ESC 4. INT. DIA. HABITACIÓ MARINA.

La MARINA està estirada al llit superior de la llitera. Hi ha poca llum natural, a la paret hi ha un dibuix. L'Ana envia un àudio de whatsapp al grup d'amigues sobre què és el seu últim any de carrera juntes.

ESC 5. EXT. CARRER VILA I VILÀ. DIA

Al carrer de davant de casa la MARINA hi ha gent que passeja. Pel mig del carrer hi passen cotxes i hi ha una fila de cotxes aparcats. Es veu un portal vermell. La Marina parla sobre un banc que fa uns anys hi havia en aquell carrer. Abans hi havia un objecte que ara ja no hi és, i això la fa reflexionar sobre la volatilitat del temps.

ESC 6. EXT. PLAÇA RIERA DE SANT MIQUEL. DIA

Una placeta, amb una font al mig, serveix com a centre d'unió entre una escola i un institut. A la plaça, hi ha diversos bancs de fusta. Els joves i els nens ocupen aquests bancs. De fons, l'Ana parla del banc que hi ha davant del seu institut i la seva escola. Aquell espai ha ocupat molts anys de la seva vida i ara hi ha altres joves que l'ocupen. L'Ana parla sobre com després d'una generació sempre en vindrà una altra, i el que ara percebem com a "nostre", en algun moment ho deixarà de ser.

ESC 7. EXT. DIA/NIT. PLAÇA ROVIRA I TRIAS.

És de dia, a la plaça de Rovira i Trias, les terrasses estan plenes de gent fent el primer cafè. Hi ha un banc de fusta. De fons, la Marina i l'Ana inicien un diàleg, i s'adonen que a les dues els obsessiona el pas del temps. Parlen sobre com en un mateix banc passen moltes coses, però que és un objecte que no es mou, ara quan passegen és un record constant de què tot canvia. És de nit, i el mateix banc de la plaça ara adopta un nou significat. La gent ja no està esmorzant, les terrasses han recollit. L'Ana passeja per la plaça.

ESC 8. EXT. DIA. CARRERS DE BARCELONA.

Els barris de Barcelona estan plens de bancs, de totes formes. Hi ha un banc, a dalt del Mirador d'Horta. Un banc a Apolo on els joves fan la prèvia abans d'entrar a la discoteca. Un banc davant de la platja on la gent pren el sol o juga a jocs de sorra. Diversos bancs que viuen pels carrers i que acompanyen el pas de la gent.

ESC 9. EXT. DIA/NIT. CARRERS DE BARCELONA.

Un conjunt de mobles que la gent ha baixat al carrer ocupen els espais de Barcelona. La Marina i l'Ana pensen en els mobles que es llencen cada setmana als seus barris. Es mimetitzen en aquests objectes que la gent deixa o abandona perquè han perdut la seva "utilitat". En adonar-se que estan envoltades d'aquests, entren en una espiral de dubtes i pors. Es qüestionen quina serà la seva utilitat un cop acabada la carrera si porten 21 anys fent la mateixa feina, estudiar.

ESC 10. EXT. DIA. CEMENTIRI DE POBLENOU.

Un banc a l'entrada del cementiri de Poblenou. La Marina i l'Ana parlen sobre el contrast entre els mobles que la gent baixa i els bancs que observaven abans.

ESC 11. EXT. DIA. PLAÇA RIERA DE SANT MIQUEL.

Dos bancs barrats en una placeta amb una font al mig. Un arbre ha caigut a sobre de dues de les cadires de fusta. L'Ana parla sobre la transformació de la placeta en la que va créixer.

ESC 12. EXT. NIT. POBLE-SEC.

La Marina i l'Ana perdudes, decideixen afrontar les seves inquietuds i per reconciliar-se amb el pas del temps agafen un moble del carrer per transformar-lo. Troben una cadira passejant pel barri de Sant Antoni i l'agafen.

ESC 13. EXT. TARDA. CARRER DE POBLE-SEC.

La Marina i l'Ana passegen pel carrer amb la cadira que volen restaurar. Es troben amb un home que està pintant un sofà, ha dibuixat uns cossos, com si hi hagués gent asseguda. El senyor explica que, sovint, durant el dia té una proposta artística i recorre els carrers a la recerca d'un moble en què la pugui plasmar.

ESC 14. EXT. DIA. TERRAT CASA MARINA.

La Marina i l'Ana restauren una cadira.

ESC 15. EXT DIA/NIT. CARRERS DE BARCELONA

La gent recull mobles que altra gent ha deixat al carrer. El servei de recollida de mobles també passa i els agafa. D'aquesta manera se'ls dona una nova oportunitat. No han perdut la seva utilitat sinó que adopten una de nova. Mentrestant la Marina i l'Ana reflexionen sobre el pas del temps. El temps és irremeiable i de la mateixa manera que la cadira ha estat transformada, la seva joventut també ho serà.

ESC 16. EXT/INT DIA. CARRER DE LA MARINA

La Marina i l'Ana baixen al carrer la cadira restaurada i la col·loquen al costat d'altres cadires, fent així un banc. És el mateix carrer on solia haver-hi un banc abans.



Fig. 46 Frame de *Voldria para el temps*

5.10 Guió

ESC 1. EXT. DIA. PLAÇA DEL SOL.

A la Plaça del Sol hi ha un portal de fusta entre dos bars. És el número 7/8. La porta és de color marronós, l'edifici mostra marques del pas del temps. Se sent el rebombori de la gent. La gent passa per davant de la porta.

ESC 2. EXT. DIA. CARRER VILA I VILÀ.

A un tram del carrer Vila i Vilà hi ha un portal, entre dos bars. La porta és vermella i té el número 48 a dalt. Se sent el motor dels cotxes que passen.

ESC 3. INT. DIA. HABITACIÓ ANA.

L'Ana està estirada al llit. A la paret hi ha il·lustracions penjades. La llum entra pel balcó de l'habitació. Encara se sent de fons el soroll de la gent xerrant a la plaça.

ESC 4. INT. DIA. HABITACIÓ MARINA.

La Marina està estirada al llit superior de la llitera. Hi ha poca llum natural, a la paret hi ha un dibuix.

L'Ana envia un àudio al grup de whatsapp de les amigues sobre què és el seu últim any de carrera juntes.

Àudio de whats

Noies estic tornant d'un dinar familiar i no puc més amb la pregunta de "què faràs l'any que ve?" Es que no ho sé, no tinc ni idea. Tinc ganes d'acabar però sento que d'aquí uns mesos miraré enrere i veuré que com a mínim a la uni tenia una rutina, una funció. No se...

ESC 5. EXT. CARRER VILA I VILÀ. DIA

Gràfics on es llegeix: ""La vida no és mai el que t'esperes, la teva versió de fantasia del món està condemnada al fracàs". Un amour de jeunesse - Mia Hansen-Løve, 2011." Al carrer de davant de casa la Marina hi ha gent que passeja. Pel mig del carrer hi passen cotxes i hi ha una fila de cotxes aparcats. Es veu un portal vermell.

MARINA (VEU EN OFF)

Quan era petita, davant de casa hi havia dos bancs, entre dos grans

(Continua)

plataners que arribaven fins al meu balcó. A baix al carrer, quan sortia de casa veia dos bancs. Els típics bancs de fusta i ferro que estan a tot arreu de Barcelona. Jo devia tenir cinc o sis anys, però recordo que els veïns es queixaven perquè allà als bancs s'hi reunien persones i feien soroll. Llavors els van treure i d'un dia per l'altre ja no teníem bancs. Ja no podia seure a cordar-me les sabates, o a què me les cordessin.

Es veuen les marques dels antics bancs sobre els panots del carrer.

MARINA (VEU EN OFF)

I ara no hi ha res davant del meu portal. Continuen havent-hi els dos arbres, però ara són més petits. Per què fa un any els van tal·lar. I en comptes de dos bancs hi ha dues petites terrasses de bar. La gent encara habita aquest tram del carrer. I aquest és el primer banc en el què he pensat. Tinc curiositat de saber quin és el teu.

ESC 6. EXT. PLAÇA RIERA DE SANT MIQUEL. DIA

Una placeta, amb una font al mig, serveix com a centre d'unió entre una escola i un institut. A la plaça, hi ha diversos bancs de fusta. Els joves i els nens ocupen aquests bancs.

ANA (VEU EN OFF)

Cada cop que penso en un banc em venen imatges copsades d'un banc específic. Aquest banc que per mi amaga l'essència de tots els altres bancs no és meu. Viu a una placeta davant d'una escola, que abans també era meva, i d'un institut, que abans també era meu.

Quan sortíem de classe gairebé mai ens volíem quedar en aquells bancs sinó que volíem fugir el més ràpid possible. Ara me'ls miro i

(Continua)

m'entristeix saber que altres ocuparan els espais que concebíem com a nostres. Vaig llegir un poema que parlava sobre com un "home ocupa l'espai d'un altre home". Això em porta a pensar com després d'una generació sempre en vindrà una altra, i el que percebem com a "nostre", en algun moment ho deixarà de ser. Altres històries que ja no em corresponen a mi, viuran aquí, en la meva imatge de banc.

MARINA (VEU EN OFF)

Aquesta idea que expliques em sembla molt bonica, però no deixa d'angoixar-me. O sigui, entenc el que vols dir, però no puc parar de pensar que el temps passa i que cada cop tenim més a prop fer-nos adultes. Que els bancs on de petites jugàvem, on quan érem adolescents seiem per xerrar, quan siguem més grans ja no els habitarem igual. No puc evitar pensar que d'aquí a uns 20 anys passaré per un banc que em portarà records i m'entristiré.

ESC 7. EXT. DIA/NIT. PLAÇA ROVIRA I TRIAS.

És de dia, a la plaça de Rovira i Trias, les terrasses estan plenes de gent fent el primer cafè. Hi ha un banc de fusta.

ANA (VEU EN OFF)

Ja, Marina, t'entenc perfectament. Però al final el temps, igual que els bancs, ens acompanyen a tots. Vull dir, que és inevitable que tots ens fem grans, com a mínim a mi em serveix saber que és una experiència compartida. Jo cada any pel meu aniversari ploro. No tinc molt clar perquè, per una banda, perquè odio el pas del temps i tinc por de fer-me gran i, d'altra banda, perquè m'agraden tant els anys que sempre penso que dotze mesos d'una edat no és prou per assaborir-la del tot. Al final, només tindrem 21 anys un cop i aquest pensament m'angoixa.

(Continua)

MARINA (VEU EN OFF)

Si, ja portem la meitat dels nostres 21 anys i sento que en res tornaré a bufar espelmes. A mi em passa que quan estic passejant pel carrer, al bus o al metro i estic escoltant música ho veig tot més reflexiu, començo a pensar en la gent que em vaig creuant. No els conec, no sé qui són ni on van i segurament mai ho sabré. I em sento més petita, com que no tinc el control de la meua vida, de la mateixa manera que no el tenim sobre el temps.

I ara assegudes en aquest banc m'hi fixo i té marques, marques del temps. La fusta està una mica gastada, li ha marxat el vernís... I també té marques de la gent. Noms, dibuixos, paraules, enganxines... Suposo que hi ha qui vol deixar marca en aquests bancs per recordar que un dia hi va ser allà, hi va seure.

És de nit, i el mateix banc de la plaça ara adopta un nou significat. La gent ja no està esmorzant, les terrasses han recollit. L'Ana passeja per la plaça.

ESC 8. EXT. DIA. CARRERS DE BARCELONA.

Els barris de Barcelona estan plens de bancs, de totes formes. Hi ha un banc, a dalt del Mirador d'Horta. Un banc al costat de la discoteca Apolo on els joves fan la prèvia abans d'entrar a la discoteca. Un banc davant de la platja on la gent pren el sol o juga a jocs de sorra. Diversos bancs que viuen pels carrers i que acompanyen el pas de la gent.

ESC 9. EXT. DIA/NIT. CARRERS DE BARCELONA.

Gràfics que llegeixen "Nosaltres les dones, després dels 40 anys, estem per llençar a la brossa (L'avenir - Mia Hansen-Løve, 2016)". Un conjunt de mobles que la gent ha baixat al carrer ocupen els espais de Barcelona. La Marina i l'Ana pensen en els mobles que es llencen cada setmana als seus barris.

(Continua)

ANA (VEU EN OFF)

L'altre dia em vaig fixar en la quantitat de mobles que habiten els nostres carrers. Cada dia hi ha un barri que acaba decorat de mobles que la gent ja no necessita. Potser és perquè estem en aquest moment de reflexió o simplement perquè soc una persona melancòlica, però trobo que hi ha alguna cosa simbòlica entre acabar la carrera, el pas del temps i els mobles abandonats. I em pregunto, potser nosaltres som com aquests mobles? Quina és la nostra utilitat més enllà de ser estudiants? Si se separa la joventut de l'estudiant, que hi queda?

MARINA (VEU EN OFF)

No ho se Ana... potser tinc la visió esbiaixada, però quasi tothom que conec que és jove, és estudiant. Després de tants anys estudiant, és inevitable que sigui algo que em defineixi, és com una zona de confort. I ara què això s'acaba tinc la sensació que em quedaré amb un gran buit... i em sentiré menys jove. Molts divendres al vespre, quan torno de fer les meves classes particulars, torno a casa caminant i veig petits bodegons que s'acumulen al voltant de portals, dels contenidors d'escombraries. I em sembla trist. A vegades els mobles estan posats d'una manera que sembla que amb quatre parets ja sigui una habitació, un menjador. I no puc evitar preguntar-me de qui deuen ser, que hauran vist aquests mobles? O què ha passat amb cada moble perquè algú decidís despendre's d'ell.

Una prestatgeria abandonada al carrer. Està feta malbé.

ANA

Potser aquesta prestatgeria es va trencar perquè algú va posar massa llibres a sobre.

(Continua)

Una tauleta de carrer al mig del carrer, al costat d'unes escombreries.

MARINA

O potser aquesta tauleta de nit era un regal d'una exparella.

Unes cadires agrupades al carrer.

ANA

I quantes famílies hauran passat per aquestes cadires? Quants dinars, sopars, porten acumulats?

ESC 10. EXT. DIA. CEMENTIRI DE POBLENOU.

Un banc a l'entrada del cementiri de Poblenou. La Marina i l'Ana parlen sobre el contrast entre els mobles que la gent baixa i els bancs que observaven abans.

ANA (VEU EN OFF)

És curiosa la relació entre els bancs i els mobles del carrer. Quan miro els bancs, semblen representar un moment estàtic, un estat de pausa, o d'espera, potser com la vellesa. Quan miro els mobles són objectes en moviment que semblen anar deambulant per la ciutat. Els mobles del carrer surten a la nit i la nit està associada als joves. Ara em fa gràcia imaginar-me aquests mobles com petits joves que decideixen sortir, esperant que algú els doni una nova vida. Els bancs, en canvi, continuaran vivint arrelats a terra i observant tot el que passi al seu voltant. Els bancs són un punt de trobada i els mobles abandonats de separació.

MARINA (VEU EN OFF)

Si, els bancs cada dia son utilitzats per moltes persones diferents i de maneres diferents. Estan allà, on sigui i és la gent la que canvia. En canvi els mobles que es deixen al carrer tenen una presència efímera i es traslladen ràpidament. Pots passar pel mateix carrer uns minuts més tard

(Continua)

i potser ja no hi és la taula que
havies vist.

ESC 11. EXT. DIA. PLAÇA RIERA DE SANT MIQUEL.

Dos bancs barrats per una cinta, en una placeta amb una font al mig. Un arbre ha caigut a sobre de dues de les cadires de fusta.

ANA (VEU EN OFF)

Ahir vaig passar per davant de la placeta del meu institut. Ha caigut un arbre i dos dels bancs han quedat destrossats. És curiós com tot canvia, fins i tot allò que nosaltres donavem com a segur. Els bancs tampoc són inalterables al pas del temps. Res ho és. Per aquesta plaça solia baixar un riu, per això es diu Placeta de la riera de sant Miquel. Tinc curiositat de saber que li depararà, en què es transformarà aquest espai. Potser per això és important capturar-ho. Aquesta imatge, com a mínim, viurà per sempre.

ESC 12. EXT. TARDA. POBLE-SEC.

Gràfics que llegeixen "Tenim tota la vida per fer coses serioses, hem de gaudir mentre siguem joves (Un amour de jeunesse - Mia Hansen-Løve, 2011)". La Marina i l'Ana perdudes, decideixen afrontar les seves inquietuds i per reconciliar-se amb el pas del temps agafen un moble del carrer per transformar-lo. Troben una cadira passejant pel barri de Poble Sec i l'agafen.

MARINA (VEU EN OFF)

Cada setmana passejo pel meu barri i veig mobles que em quedaria. Encara no se'ls ha acabat la seva utilitat i la gent es desprèn d'ells. Potser portem massa estona parlant sobre aquest tema i no estem fent res resolutiu. Penso que seria interessant rescatar algun d'aquests mobles i donar-li una segona oportunitat.

ESC 13. EXT. TARDA. CARRER DE POBLE-SEC.

La Marina i l'Ana passegen pel carrer amb la cadira que volen restaurar. Es troben amb un home que està pintant un sofà, ha dibuixats uns cossos, com si hi hagués gent asseguda. El senyor explica que, sovint, durant el dia té una proposta artística i recorre els carrers a la recerca d'un moble en què la pugui modelar.

ESC 14. EXT. DIA. TERRAT CASA MARINA.

És de dia i fa molta calor. La Marina i l'Ana restauren una cadira. La cadira que abans era vermella, ara s'ha convertit en una cadira groga.

ESC 15. EXT DIA/NIT. CARRERS DE BARCELONA

La gent recull mobles que altra gent ha deixat al carrer. El servei de recollida de mobles també passa i els agafa. D'aquesta manera se'ls dona una nova oportunitat. No han perdut la seva utilitat sinó que adopten una de nova. Mentrestant la Marina i l'Ana reflexionen sobre el pas del temps. El temps és irremeiable i de la mateixa manera que la cadira ha estat transformada, la seva joventut també ho serà.

ANA (VEU EN OFF)

Em fa gràcia perquè al final, el que busquem tota l'estona és aquell banc de la infantesa, com aquell en què tu et cordaves les sabates. Però, tard o d'hora, hem d'aprendre que ja no hi és i que alhora això dona lloc a coses noves. El meu avi va néixer a un poble del País Basc, el meu pare a un poble de la Costa d'Ivori, la meva mare a Barcelona i jo a Londres. Qui sap que ens depara el temps? Qui sap quins bancs ens queden per ocupar o quins mobles per llençar? Com a mínim he après que si un moble es pot transformar, la joventut també implica transformació.

MARINA (VEU EN OFF)

Al final la joventut és un moment i l'angoixa de pensar en que tard o d'hora l'abandonarem és important per poder valorar-la. Som conscients de que no serem joves sempre i és això

(Continua)

el que fa que indaguem en les nostres
pors. Sento que segueixo sense tenir
una idea clara del pas del temps,
potser mai la tindrà, però almenys
aquest procés ha quedat congelat en
imatges, paraules i sons.

ESC 16. EXT/INT DIA. CARRER DE LA MARINA

La Marina i l'Ana baixen al carrer la cadira restaurada i la col·loquen al costat d'altres cadires, fent aix  un banc.  s el mateix carrer on solia haver-hi un banc abans. Gràfics que llegeixen "Si pogués triar un poder, Fent cas a l'inconscient, Diria que ho tinc clar, Voldria parar el temps (Un gran riu de fang - Pau Vallvé)"

(Fi)

5.11 Espais

Els espais de *Voldria parar el temps* es poden separar en diferents grups. Per una banda, hi ha dos espais que predominen: els barris de Gràcia i de Poble-sec, és a dir el barri de tota la vida de l'Ana i de la Marina, respectivament. Aquests seran constants en el curt, ja que, són espais de la quotidianitat i que solem habitar. D'aquesta manera hi ha un diàleg entre els espais habituals de cadascuna.

Tot i això, no només ens hem volgut centrar en aquests dos barris i, per una altra banda, pel que fa als bancs, també es mostraran diferents llocs de la ciutat de Barcelona amb situacions diferents. Rodarem en diversos llocs des de la platja, places amb joves, bancs tranquils amb persones de la tercera edat, carrers convulsos amb trànsit i moviment, carrers més calcats fins a miradors de la ciutat. Amb aquest ampli ventall d'espais i ubicacions tenim la intenció que sigui un retrat fidel de la ciutat en l'actualitat. Un retrat a través del mobiliari urbà fixe i constant, els bancs, i el mobiliari urbà que durant unes hores ocupa la ciutat i és efímer.

Majoritàriament, tots els espais són exteriors, ja que és imprescindible mostrar-los per a la nostra història. Tot i això, també enregistrem espais interiors com les habitacions, els portals de casa nostra... Tornant als exteriors, aquest tipus d'espais, places, carrers, parcs, ens aporten un aspecte inherent al curtmetratge que és el retrat urbà, una visió de la nostra ciutat. Una visió realista i que mostra diferents racons de la ciutat tal com són, sense buscar una idealització d'aquesta.

També tal com s'ha explicat a la metodologia, en deixar marge per a improvisar i endur-nos la càmera sempre amb nosaltres, hi ha espais que no teníem previstos gravar, però que al final s'han incorporat al curt.

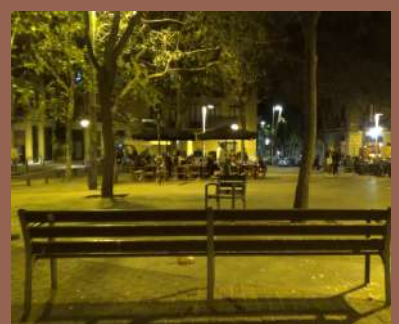


Fig. 47 Frames de *Voldria parar el temps* on es veuen alguns dels espais esmentats



Fig. 48 Frame de *Voldria parar el temps*

5.12 Target

El nostre curt documental té diversos targets. Tots els targets tenen en comú l'àmbit geogràfic. Com que el curtmetratge està fet en català, creiem oportú que el públic objectiu sigui català o que l'entengui. Tot i això, en tenir subtítols en castellà i anglès, el curtmetratge no limita a la possible audiència.

Voldria parar el temps, busca mostrar i fer una captura d'un moment molt concret de la joventut en el que ja no s'està a l'adolescència però tampoc l'adultesa. És per això que el nostre target principal seria un públic jove d'entre 16 i 25 anys, femení, català. Aquest públic viuria en una ciutat, ja que el curtmetratge acaba resultant un retrat de la ciutat de Barcelona des d'una visió generacional. També el target seria de classe mitjana que sovint consumeix cultura, va al cinema i a festivals de curtmetratges.

Pel fet que nosaltres dues som estudiants d'universitat i ens trobem a la recta final de la nostra carrera, un dels nostres públics objectius són els estudiants universitaris. Aquests s'hi poden sentir reflectits, ja que la incertesa del futur i del pas del temps és una qüestió que travessa a tots els estudiants joves, independentment del que estudiïn.

En tercer lloc, tenim clar que es tracta d'un projecte que no distingeix d'edats ni generacions, ja que qualsevol persona amb una sensibilitat per la introspecció i per l'audiovisual pot ser susceptible de ser un públic objectiu. D'aquesta manera el tercer target seria un públic adult, d'entre 25 a 60 anys, català, de classe mitjana i interessat pel cinema documental. Com hem esmentat a l'apartat sobre la joventut, el nostre propòsit seria que tot i que estigui fet per joves, fos un contingut intergeneracional que arribés a tothom.



Fig. 49 Frame de *Voldria para el temps*

5.13 Pla de distribució

Per distribuir *Voldria parar el temps*, s'ha decidit optar per fer passar el curtmetratge per un circuit de festivals, ja que solen ser una de les finestres d'exploració més importants. En ser directores novells, ens auto-distribuirem el curtmetratge i no comptarem amb l'ajuda de cap productora. D'aquesta manera s'haurà de preparar una bona carta de presentació que acompanyi el curt final que constarà d'una imatge gràfica atractiva, una sinopsi i fitxa tècnica. La llista de festivals als quals es vol presentar el curtmetratge són tan gratuïts com amb taxes, d'aquesta manera hem escollit els festivals que tenen una taxa d'inscripció assumible econòmicament segons el nostre pressupost.

Tot i això, no descartem que després d'haver passat el circuit de festivals, després d'un o dos anys, s'intenti col·locar el curt a algunes plataformes de VOD, ja que actualment són un eix rellevant dins de la indústria cinematogràfica. Algunes de les plataformes que creiem més convenients per *Voldria parar el temps* són: Filmin, MUBI, VeoCortos.

Localització	Nom	Descripció i Secció	Data
Catalunya	MECAL	Festival Internacional de Curtmetratges i Animació de Barcelona	24 de març al 10 de abril de 2022 <i>Propera convocatòria</i>
	FestImatge	Festival de la Imatge de Calella	2 al 24 d'abril de 2022 <i>Propera convocatòria</i>
	DOC-U	DocsBarcelona per joves	17 al 30 de maig 2022 <i>Propera convocatòria</i>
	FIC-CAT	Festival Internacional de Cinema en Català "Costa Daurada". Categoria: • Documental • Curtmetratge	4 a l'11 de juny de 2022
	Cerdanya Film Festival	Categoria: • Directora Jove • Curtmetratge • Documental	7 al 15 d'agost
	FILMETS	Badalona Film Festival. Categoria: • Producció documental • Millor pel·lícula • Especial del Jurat • Públic	22 al 31 d'octubre
	L'Alternativa	Categoria: • Curtmetratge Nacional	1 de juliol de 2022

Localització	Nom	Descripció i Secció	Data
Espanya	CinemaJove	Categoria: • Premi Amateur • Accésit Amateur	Propera convocatòria
	Huesca International Film Festival	• Danzante Documental	Propera convocatòria
	Octubre Corto	• Cortometraje documental	Octubre de 2022
	Festival Internacional de Cine Pequeño	• Sección Oficial de cortometrajes	15 al 19 Agost 2022
	Ficie Mediterraneo	• Fundación Mediterráneo (Mejor Cortometraje) • Documental • Cineclub Luis Buñuel • Hort del xocolater (Públic)	8 al 22 de julio de 2022
Internacional	CYFF	• Cyprus International Film Festival. Categories: • CYFF Got Talent • CYFF Short Films • Aphrodite Cinematic	Febrer 2023

6. Teaser

Per decidir quina narrativa i enfocament havia de tenir el teaser, vam veure diferents teasers de curtmetratges i llargmetratges de no-ficció i vam veure que el que tots tenien en comú era la creació d'expectativa. Cap dels teasers explicaven el fil argumental enterament sinó que en mostraven un fragment. Per això hem escollit dos fragments de dues escenes diferents del curtmetratge. El primer és la història que explica la Marina sobre el seu banc de la infància i el segon és un tros d'una reflexió que fa l'Ana, sobre els mobles del carrer i la joventut. Hem volgut triar dos fragments perquè un dels aspectes principals del curt és la correspondència i el diàleg i mostrant les veus de les dues es podia plasmar millor aquesta idea. Pel que fa a la imatge, el teaser té un estil similar al curtmetratge, però adaptant aspectes com el muntatge al format que s'escau.

6.1 Criteris de selecció

El teaser es pot consultar [aquí](#)

6.2 Escaleta del teaser

EXT/INT DIA/NIT	Tipus de pla	Diàleg	Àudio	Arxiu
EXT NIT	PG mirador joves	-	So ambient joves xerrant	20220509 211453.M TS
EXT DIA	PG carrer portal	Quan era petita, davant de casa hi havia dos bancs, entre dos grans plataners que arribaven fins al meu balcó.	So ambient	20220506 140859.M TS
EXT DIA	PG balcó amb arbres	A baix al carrer, quan sortia de casa veia dos bancs.	So ambient	20220506 140917.M TS
EXT DIA	PG plaça riera de sant miquel	Els típics bancs de fusta i ferro que estan a tot arreu de Barcelona.	So ambient	00611.MT S
EXT DIA	PConjunt adolescents banc plaça riera de sant miquel	Jo devia tenir cinc o sis anys però recordo que els veïns es queixaven	So ambient	00612.MT S
EXT DIA	PC banc plaça catalunya, adolescents es fan un petó	perquè allà als bancs s'hi reunien persones i feien soroll.	So ambient	00618.MT S
EXT DIA	PConjunt banc a la platja	-	So ambient	00105.MT S
EXT DIA	PG banc carrer pujades	-	So ambient	20220509 130440.M TS
EXT DIA	PC banc buit	-	So ambient	20220506 194723.M TS
EXT	PG plaça riera de sant	Llavors els van treure i	So ambient	00658.MT

DIA	miquel amb un arbre caigut	d'un dia per l'altre ja no teniem bancs.		S
EXT DIA	PD marques als panots de l'antic banc	Ja no podia seure a cordar-me les sabates, o a que me les cordessin.	So ambient	20220528 191221.M TS 20220528 191209.M TS
EXT DIA	PG carrer vist des del balcó	I ara no hi ha res davant del meu portal.	So ambient	20220527 190839.M TS
INT DIA	PG portal des de dins	Segueixen havent-hi els dos arbres, però ara són més petits. Per què fa un any els van tal·lar.	So ambient	20220527 191849.M TS
EXT DIA	PC portal amb terrasses al costat	I en comptes de dos bancs hi ha dues petites terrasses de bar. La gent segueix habitant aquest tram del carrer. I aquest és el primer banc en el que he pensat.	So ambient	20220528 191302.M TS
EXT DIA	PP Marina amb la càmera	Tinc curiositat de saber quin es el teu.	So ambient	00150.MT S
EXT DIA	PP Ana amb la càmera	-	So ambient	20220513 142954.M TS
Fons negre				
EXT DIA	PC cadires al carrer	Cada dia hi ha un barri que acaba decorat de mobles	So ambient	20220518 182550.M TS
EXT DIA	moble silló	que la gent ja no necessita.	So ambient	0072.MTS

EXT DIA	mobles apilats	I em pregunto,	So ambient	20220502 211045.M TS
EXT DIA	PG noies portant un somier	Potser nosaltres som com aquests mobles?	So ambient	20220506 194954.M TS
EXT DIA	PC mobles al carrer	-	So ambient	00570.MT S
EXT DIA	PC marina amb una cadira	Quina és la nostra utilitat més enllà de ser estudiants? Si es separa la joventut de l'estudiant, que hi queda?	So ambient	00571.MT S
EXT DIA	PC Ana porta una cadira	-	So ambient	20220513 183815.M TS
EXT DIA	Pla banc peus rovira i trias	-	So ambient Música guitarra acústica	20220513 142700.M TS
Text sobre negre: "Voldria parar el temps" i "Un curt d'Ana Gnagui i Marina Miguel"				

7.2 Pla de rodatge

Pla de rodatge conjunt									
Voldria parar el temps									
Data	25/04/22		Quantitat de plans:	23					
No.	Escena	Localització	Set	Interior / Exterior	Dia / Nit	Personatges	Descripció	No. de planos	Hora
1	8	Barri Barceloneta	Carrer	Ext	Dia	-	Conjunt de bancs	10	11:00 - 12:30
2		Carrer Ramón Turró	Carrer	Ext	Dia	-	Banc al carrer	1	12:45 - 12:50
3		Carrer Pujades	Carrer	Ext	Dia	-	Banc en un pont sobre una via de tren	3	13:00 - 13:15
MENJAR (Gràcia)									14:00 - 15:00
TREBALL ESCRIT (Gràcia)									15:00 - 19:00
4	8	Mirador d'Horta	Mirador	Ext	Dia/Nit	-	Joves asseguts en bancs	9	20:00 - 21:00
FINALITZACIÓ									
Data	29/04/22		Quantitat de plans:	23					
No.	Escena	Localització	Set	Interior / Exterior	Dia / Nit	Personatges	Descripció	No. de planos	Hora
1	7	Plaça Rovira i Trias	Carrer	Ext	Dia	Marina i Ana	Marina i Ana observen la plaça i els bancs que hi ha	5	13:00 - 14:00
2	11	Barri Poble-sec	Carrer	Ext	Dia	Marina i Ana	Marina i Ana agafen un moble del carrer	5	18:00 - 18:15
3	12		Carrer	Ext	Dia	Marina, Ana, Senyor	Marina i Ana parlen amb un senyor que explica com reforma mobles	2	18:15 - 18:30
4	11		Carrer	Ext	Dia	Marina i Ana	Marina i Ana porten la cadira	6	18:30 - 18:45
5	11	Casa Marina	Terrat	Ext/Int	Dia	Marina i Ana	Marina i Ana deixen la cadira al terrat de la Marina	5	18:50 - 19:10
FINALITZACIÓ									
Data	02/05/22		Quantitat de plans:	25					
No.	Escena	Localització	Set	Interior / Exterior	Dia / Nit	Personatges	Descripció	No. de planos	Hora
1	13	Casa Marina	Terrat	Ext	Dia	Marina i Ana	Marina i Ana restauren cadira	20	12:00 - 15:00
MENJAR (Poble-sec)									15:00 - 16:00
2	13	Casa Marina	Terrat	Ext/Int	Dia	-	Cadira restaurada	5	16:15 - 16:30
TREBALL ESCRIT (Poble-sec)									16:30 - 19:00
FINALITZACIÓ									
Data	02/05/22		Quantitat de plans:	4					
No.	Escena	Localització	Set	Interior / Exterior	Dia / Nit	Personatges	Descripció	No. de planos	Hora
1	13	Carrer de Vilà i Vilà	Carrer	Ext	Dia	Marina i Ana	Marina i Ana baixen la cadira restaurada al carrer	4	20:00 - 20:20
FINALITZACIÓ									

7.3 Infraestructura

Per realitzar *Voldria parar el temps*, s’han fet servir diferents recursos que teniem a l’abast. En primer lloc, com ja s’ha esmentat a l’apartat d’estil visual, hem fet servir una handycam per rodar les imatges. D’altra banda, pel que fa al so, hem fet servir un micròfon de condensador per fer la veu en off de les narracions. Per últim, pel que fa al muntatge hem utilitzat el programa d’edició Premiere Pro i pel maquetat l’Adobe InDesign.

Tipus	Imatge	Especificacions
Vídeo (Handycam)		<p>Handycam® CX405 con sensor CMOS Exmor R™</p> <ul style="list-style-type: none">  Optical SteadyShot™ con modo Activo inteligente  Grabación AVCHD y XAVC S (HD 50 Mbps)  Sensor CMOS Exmor R®  Objetivo ZEISS® gran angular de 26,8 mm con zoom óptico de 30x  Zoom de imagen nítida de 60x
So (Micròfon de condensador)		<p>Micròfon De Condensador USB amb suport articulat, Tallavents, Windows, Android, iOS o MacOS</p>
Edició (Premiere Pro 2021)		<p>Software d’edició de vídeo:</p> <p>“Compte amb una interfície personalitzable, per defecte organitzada en espais de treball que coincideixen amb les etapes de l’edició: assemblatge, edició, color, efectes, àudio i títols. Permet el treball amb múltiples seqüències (línies de temps), que a més poden ser jerarquitzaes, unes dins de les altres.” (Adobe, 2022)</p>

<p>Maquetat (Adobe indesign 2021)</p>	 The logo for Adobe InDesign, featuring the letters 'Id' in a bold, sans-serif font, colored in a vibrant pink. The letters are centered within a dark maroon rounded square.	<p>Eina de disseny gràfic:</p> <ul style="list-style-type: none">• Nous estils d'objecte.• Eines de transició per a usuaris de PageMaker.• Imposició de pàgines a plecs d'impressora automàticament.• Col·locació de capes de PDF i de PSD.• Col·locació automàtica de diverses pàgines d'un fitxer PDF.
---------------------------------------	--	--

- Adobe. (s. d.). Using basic Work Flow. <https://helpx.adobe.com/es/premiere-pro/using/basic-workflow.html>
- Àrtic. (2021, 18 març). *La malaltia teatral de Juan Carlos Martel i Elena Martín*. betevé. <https://beteve.cat/artic/juan-carlos-martel-elena-martin-la-malaltia/>
- Americana | Americana*. (2022). Americana Film Fest. <https://americanafilmfest.com/>
- Bell, C. (2019, 1 febrer). 'One motion, one process': Director Mia Hansen-Løve talks filmmaking process, philosophy in cinema. The Daily Californian. <https://www.dailycal.org/2019/01/31/one-motion-one-process-director-mia-Hansen-Løve/>
- Bellour, R. (2009). Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo. Buenos Aires: Colihue.
- Bermúdez, N. (2011). *La architextualidad en el cine*. AdVersuS. <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/09-VIII-21.pdf>
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) El arte cinematográfico, Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, P.: "La juventud sólo es una palabra", en Cuestiones de sociología, Madrid, Ed. Istmo, 2000, pp. 142-153. <https://tecmerin.uc3m.es/revista-2-2/>
- D. (s. d.). Arxipèlag. Projecte Arxipèlag - Mostra Films de Dones. <https://arxipelag.mostrafilmsdones.cat/>
- Fotogramas (2012, 20 abril). *Mia Hansen-Løve: "Una experiencia amorosa muy dolorosa puede hacerte crecer"*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a478133/mia-hansen-loeve-una-experiencia-amorosa-muy-dolorosa-puede-hacerte-crecer/>
- Fox, A., Marie, M., Moine, R., & Radner, H. (Eds.). (2015). A companion to contemporary french cinema (1a ed.). Wiley-Blackwell.
- Ganjavie, A. (2016, 18 diciembre). Can Philosophy Save Your Life? An Interview with Mia Hansen-Løve. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/can-philosophy-save-your-life-an-interview-with-mia-Hansen-Løve>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos* (1.a ed.). Taurus.
- González, D. (2016, 14 febrer). Mia Hansen-Løve • Directora. Cineuropa - lo mejor del cine europeo. <https://cineuropa.org/es/interview/305327/>
- Grange, M F. (2015). L'autoportrait en cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Nova edició [en línia]. Edició original: 2008.
- Guillot, V. (2007, 30 novembre). «*Tout est pardonné*», una historia real, familiar y cruel sobre el perdón. La Nueva España. <https://www.lne.es/tv-espectaculos/2007/11/30/tout-est-pardonne-historia-real-21793349.html>
- Handyside, F. (2019). Words for a conversation: speech, doubt and faith in the films of Eric Rohmer and Mia Hansen-Løve. *Studies in French Cinema*, 19(1), 5–21. <https://doi.org/10.1080/14715880.2017.1408981>

Ince, K. (2021). The Rivers of Time. The Cinema of Mia Hansen-Løve. *The Cinema of Mia Hansen-Løve: Candour and Vulnerability* (p131-146). Edinburgh University Press.

<https://edinburghuniversitypress.com/book-the-cinema-of-mia-Hansen-Løve.html>

Iffr. (s. d.). Mia Hansen-Løve | IFFR.

<https://iffr.com/en/persons/mia-hansen-l%C3%B8ve>

La isla de Bergman (2021). (2021). FilmAffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film302647.html>

Lagos, P. (2011). Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación Y Medios*, (24), Pág. 60 – 80. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>

Morán, A. (2014, 26 setembre). *San Sebastián (IV): Entrevista a Mia Hansen-Løve*. Filmin 365.

<https://filmin365.com/2014/09/26/san-sebastian-iv-entrevista-a-mia-Hansen-Løve/>

Morandeira, V. P. (2011, 10 desembre). MIA Hansen-Løve: “INTENTO HACER IMPRESIONISMO MODERNO”. *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/es/mia-Hansen-Løve/>

Morrison, D. (2021, 5 febrer). *Where to begin with Mia Hansen-Løve*. BFI.

<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-mia-Hansen-Løve>

Nichols, B. (2022). *INTRODUCCIÓN AL DOCUMENTAL* (1.ª ed.). UNIVERSIDAD AUTONOMA DE CD MEX.

Oberon Amsterdam, www.oberon.nl. (2015). No Home Movie (2014) - Chantal Akerman | IDFA. IDFA.

<https://www.idfa.nl/en/film/3bad6f92-634b-425c-94e7-fb7b41aa4085/no-home-movie>

Olmo, J. (2018, 18 desembre). ‘Un amour de jeunesse’, hacer de un río algo duradero. *Industrias del Cine*.

<http://industriasdeltcine.com/2018/12/19/amour-jeunesse-rio-algo-duradero/>

O’Malley, S. (2021). All is Forgiven movie review & film summary (2021) | Roger Ebert. © Copyright 2022.

<https://www.rogerebert.com/reviews/all-is-forgiven-movie-review-2021>

Orriss, G. (2019, 1 febrer). *Mia Hansen-Løve’s ‘Things to Come’ finds solace in small admissions of life*. *The Daily Californian*.

<https://www.dailycal.org/2019/01/31/mia-Hansen-Løves-things-to-come-finds-solace-in-small-admissions-of-life/>

Pariser, E. (2017). *El filtro burbuja: Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos* (1.ª ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.

Poglajen, T. (2016). *Why ‘Things to Come’ Filmmaker Mia Hansen-Løve Refuses to Get Caught Up in Ideologies*. *IndieWire*.

<https://www.indiewire.com/2016/02/why-things-to-come-filmmaker-mia-Hansen-Løve-refuses-to-get-caught-up-in-ideologies-21938/>

Ramírez, A. E. (2012). *La Nouvelle Vague*. *Espacio Diseño*, (202), 15-19.

<https://www.lne.es/tv-espectaculos/2007/11/30/tout-est-pardonne-historia-real-21793349.htm>

Rizov, V. (2021, 13 octubre). Socks, scope and 35mm projection: Mia Hansen-Løve on Bergman island. Filmmaker Magazine | Publication with a Focus on Independent Film, Offering Articles, Links, and Resources.

<https://filmmakermagazine.com/112344-socks-scope-and-35mm-projection-mia-hansen-love-on-bergman-island/>

Salvà, N. (2016, 28 setembre). Mia Hansen-Løve: «Nunca sabré contar historias sobre gente feliz». elperiodico.

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160923/entrevista-mia-hansen-love-el-porvenir-isabelle-huppert-5410670>

Stefan, M. (2012, 28 juny). *Entrevista a Mia Hansen-Løve – Transit: cine y otros desvíos*. Cineentrasit.

<http://cineentrasit.com/entrevista-a-mia-hansen-love/>

Smith, D. (2010, 26 maig). Mia Hansen-Løve, The Father of My Children. Filmmaker Magazine.

<https://filmmakermagazine.com/8978-mia-hansen-l%C3%B8ve-the-father-of-my-children/#.YpJ8JmhBy3B>

Tecmerin. (2019). Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales – Grupo de Investigación Televisión-cine: memoria, representación en industria. Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales. <https://tecmerin.uc3m.es/revista-2-2/>

The Seventh Art. (2012, 27 setembre). Mia Hansen-Løve Interview - The Seventh Art [Vídeo]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=z_UWnuqa1Yk&ab_channel=TheSeventhArt

Tones, J. (2019, 12 març). “*Siempre me he sentido más europea que francesa*”. *Mia Hansen-Løve, directora de ‘Maya’*. Espinof.com; Espinof.

<https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/siempre-me-he-sentido-europea-que-francesa-mia-hansen-love-directora-maya>

Ventura, A. (2022). *Juventud y cine* (Con la colaboración de Dodecá ed.). NED ediciones.

Weston, H. (2020, 12 agost). *In the House of Cinema: A Conversation with Mia Hansen-Løve*. The Criterion Collection.

<https://www.criterion.com/current/posts/7040-in-the-house-of-cinema-a-conversation-with-mia-hansen-l-ve>

Zapico, I. J. C. (1992). *La juventud a través del cine (1953–1959)*. Redined.

<https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/4807>

Obres audiovisuals

Abbas Kiarostami. (2010). *Copie conforme*. [Llargmetratge]. França: MK2 Productions, BiBi Film, Abbas Kiarostami

Agnès Varda. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. [Llargmetratge]. França: Ciné Tamaris

Agnès Varda. (2008). *Les Plages d’Agnès*. [Llargmetratge]. França: Ciné Tamaris, France 2 (FR 2)

Agnès Varda, Jean René. (2017). *Visages villages*. [Llargmetratge]. França: Ciné Tamaris, arte France Cinéma, Social Animals

Bàrbara Farré. (2017). *La última virgen*. [Curtmetratge]. Espanya: ESCAC Films

Carla Simón. (2015). *Llacunes* [Curtmetratge]. Espanya: Inicia Films amb el recolzament del ICEC.

Carla Simón. (2017). Estiu 1993 [Llargmetratge]. Espanya: Inicia Films, Avalon P.C

Carla Simón. Dominga Sotomayor. (2020). Correspondencia [Curtmetratge]. Espanya: Avalon P.C, Cinestación, Goroka TV, TV3

Carla Simón. (2022). Alcarràs [Llargmetratge]. Espanya: Avalon P.C, Elastica Films, Vilaüt Films, Kino Produzioni, Movistar+, RTVE, TV3

Céline Sciamma. (2007). Naissance des pieuvres. Water Lilies [Llargmetratge]. França: Les Productions Balthazar, Arte Cofinova, Canal+, CNC, Région Ile-de-France

Chantal Akerman. (1975). Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles [Llargmetratge]. Bèlgica: Paradise Films, UNITE 3

Chantal Akerman. (1977). News from home [Llargmetratge]. Bèlgica: UNITE 3, Paradise Films, Institut National de l'Audiovisuel

Clara Roquet. (2021). Libertad [Llargmetratge]. Espanya: Avalon P.C, Lastor Media, Bulletproof Cupid

Coraci Ruiz. (2020). Limiar [Llargmetratge]. Brasil: Laboratório Cisco

Cris Lyra. (2019). Quebramar [Curtmetratge]. Brasil: Travessia Filmes

Danny Boyle. (1996). Trainspotting [Llargmetratge]. Regne Unit: Film4 Productions, Figment Film, The Noel Gay Motion Picture Company

Éric Rohmer. (1986). Le rayon vert [Llargmetratge]. França: Les Films du Losange

Éric Rohmer. (1992). Conte d'hiver [Llargmetratge]. França: Les Films du Losange

François Truffaut. (1959). Les 400 Coups. [Llargmetratge]. França. Les Films du Carrosse.

Greta Gerwig. (2017). Lady Bird [Llargmetratge]. Estats Units: IAC Films, Scott Rudin Productions, Film 360

Jonás Trueba. (2021). Quién lo impide [Llargmetratge]. Espanya: Los Ilusos Films

Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius, Marta Verheyen. (2022). Les amigues de l'Àgata [Llargmetratge]. Espanya: Universitat Pompeu Fabra, Lastor Media

Loreto Garcia, Alfonso Villanueva. (2019). Correspondencias. [Curtmetratge]. Espanya.

Mia Hansen-Løve. (2007). Tout est pardonné. [Llargmetratge]. França: Les Films Pelléas

Mia Hansen-Løve. (2009). Le père de mes enfants. [Llargmetratge]. França: Les Films Pelléas, 27 Films Production

Mia Hansen-Løve. (2011). Un amour de jeunesse. [Llargmetratge]. França: Les Films Pelléas, Razor Film, arte France Cinéma

Mia Hansen-Løve. (2014). Eden. [Llargmetratge]. França: CG Cinéma.

Mia Hansen-Løve. (2016). L'Avenir. [Llargmetratge]. França: arte France Cinéma, CG Cinéma, Detailfilm, Rhône-Alpes Cinéma, Canal+, Cofinova, Cinémage 10, Soficinéma 11 Développement, CNC, Filmförderungsanstalt, Procirep.

Mia Hansen-Løve. (2018). Maya. [Llargmetratge]. França: Les Films Pelléas, Razor Film

Mia Hansen-Løve. (2021). Bergman Island. [Llargmetratge]. França: arte France Cinéma, CG Cinéma, Dauphin Films, Neue Bioskop Film, Piano Producciones, RT Features, Scope Pictures, Film Capital Stockholm, Plattform Produktion, Swedish Television

Nicolas Ray. (1955). Rebel Without a Cause. [Llargmetratge]. Estats Units. Warner Bros

Sam Levinson. (2019). Euphoria [Sèrie televisiva]. Estats Units: HBO, A24

Xavier Dolan. (2014). Mommy [Llargmetratge]. Canadà: Coproducción Canadà-Francia; Metafilms

Obres musicals

Parra, V (1966). Volver a los diecisiete [Cançó]. En Las últimas composiciones. Gravadora.

Daft Punk (2013). Within [Cançó]. En Random Access Memories. Gravadora.

Vallvé, P (2012). Un gran riu de fang [Cançó]. En Amniòtic Records. Gravadora.

9.1 Moodboard

Moodboard

Voldria parar el temps

Marina Miguel i Ana Gnagui



Pel nostre moodboard hem decidit fer un exercici d'autoreferència i d'autoretrat reinterpretant imatges nostres analògiques que ens inspirin per crear aquesta obra nova.

Això ens ha permès mirar enrere i analitzar com ha canviat la nostra visió del món que ens envolta.



1



5



2



6



3



4



7

"Com a mínim a mi em serveix saber que és una experiència compartida"

cementiri





1



2



8



9



3



4

"No els conec, no sé qui són ni on van i segurament mai ho sabré"



10



11



5



6



12

13



7

carrer



14







"I quantes famílies hauran passat per aquestes cadires? Quants dinars, sopars, porten acumulats?"



quotidianitat





"Estan allà, on sigui i és la gent la que canvia."

bancs i cadires





"Tinc curiositat de saber
que li depararà, en què
es transformarà aquest
espai?"



naturalesa urbana









Maig 2022

9.2 Gràfics del projecte

“La vida no és mai el que t’esperes, la teva versió de fantasia del món està condemnada al fracàs”

UN AMOUR DE JEUNESSE - Mia Hansen-Løve, 2011

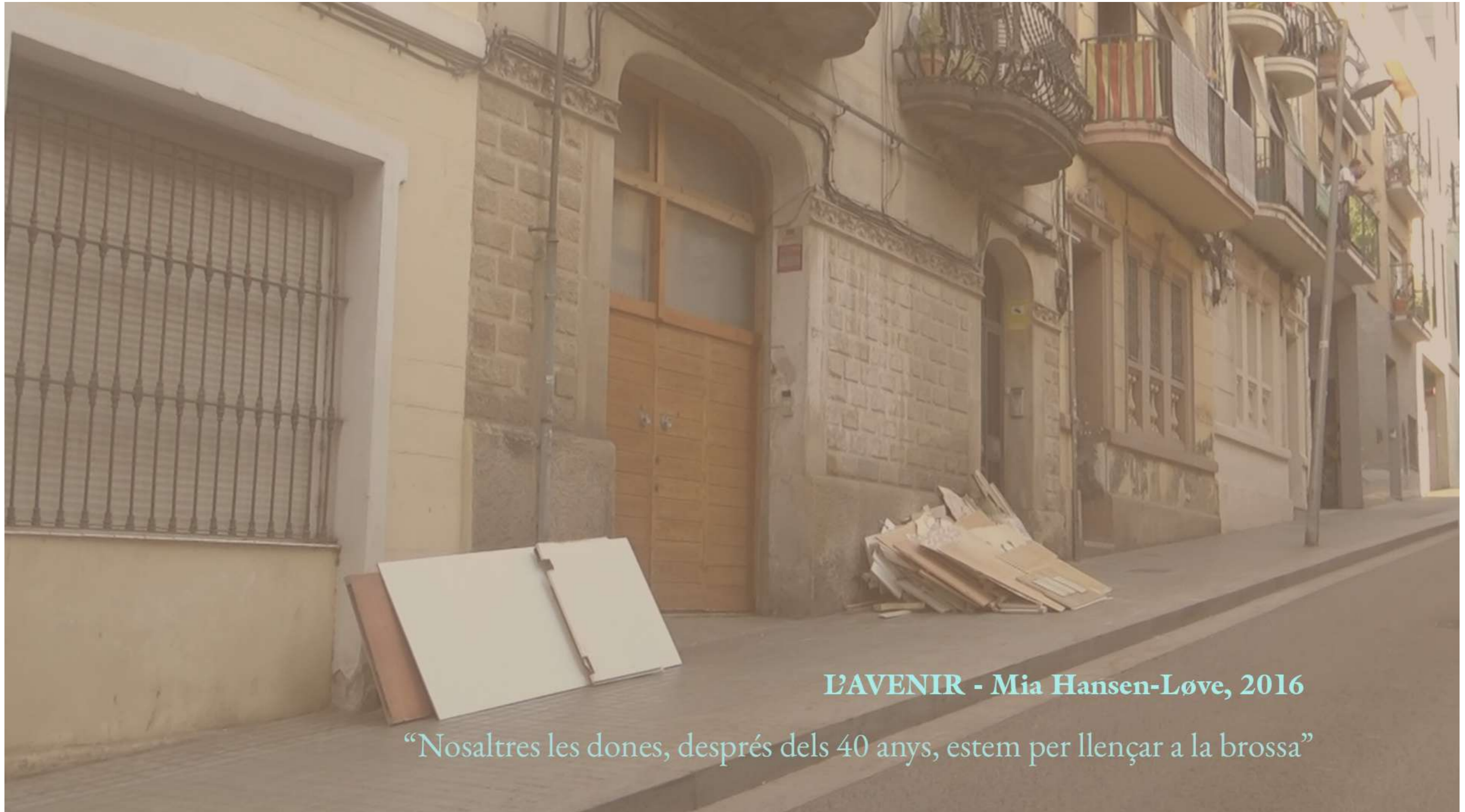


“La vida no és mai el que t’esperes, la teva versió de fantasia del món està condemnada al fracàs”

UN AMOUR DE JEUNESSE - Mia Hansen-Løve, 2011

L'AVENIR - Mia Hansen-Løve, 2016

“Nosaltres les dones, després dels 40 anys, estem per llençar a la brossa”



L'AVENIR - Mia Hansen-Løve, 2016

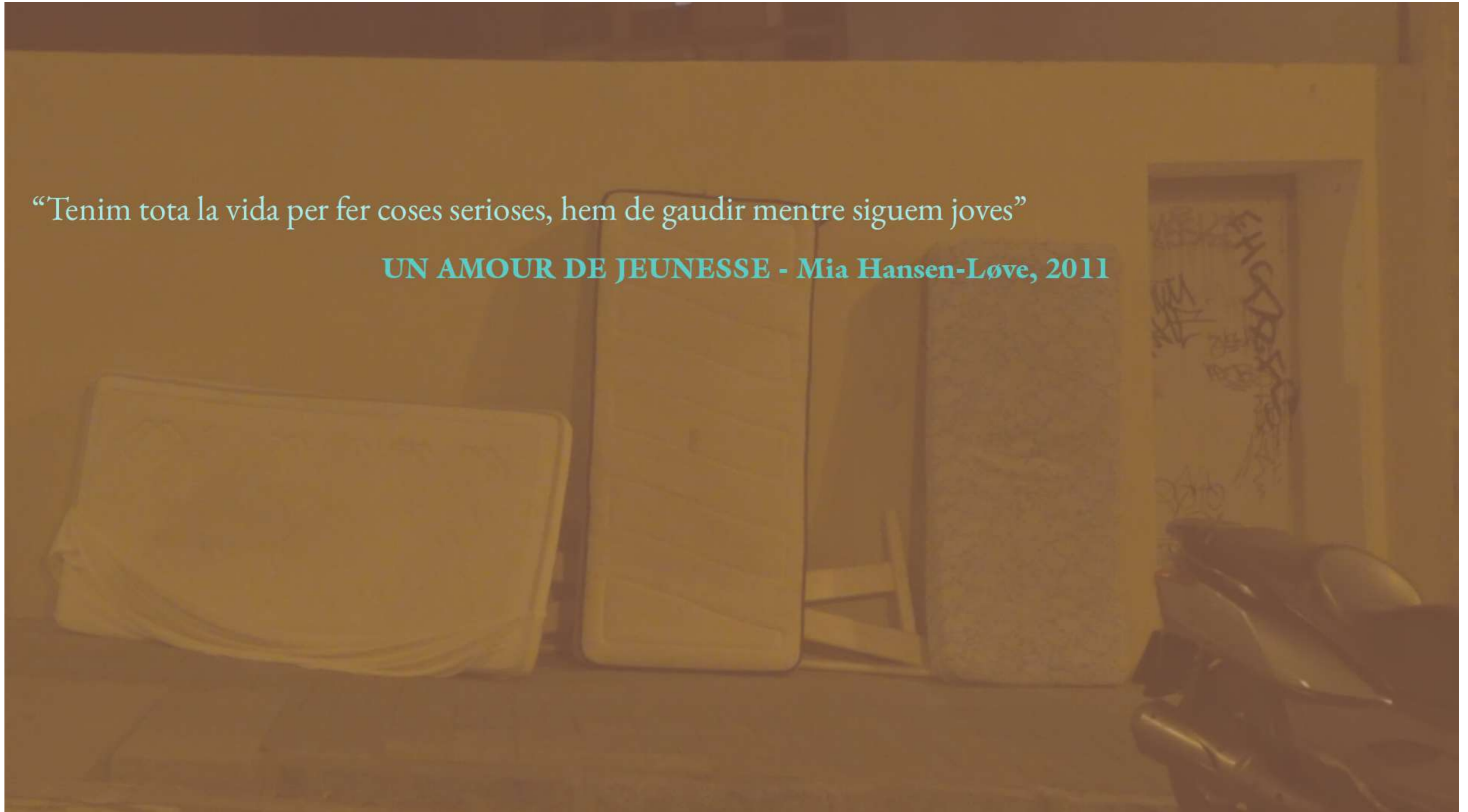
“Nosaltres les dones, després dels 40 anys, estem per llençar a la brossa”

“Tenim tota la vida per fer coses serioses, hem de gaudir mentre siguem joves”

UN AMOUR DE JEUNESSE - Mia Hansen-Løve, 2011

“Tenim tota la vida per fer coses serioses, hem de gaudir mentre siguem joves”

UN AMOUR DE JEUNESSE - Mia Hansen-Løve, 2011



“Si pogués triar un poder
Fent cas a l'inconscient
Diria que ho tinc clar
Voldria parar el temps”

UN GRAN RIU DE FANG - Pau Vallvé

9.1 Diari de rodatge

DIARI DE RODATGE

“ voldria parar el temps ”
ANAGNAGUI



ANIVERSARI

JO CADA ANY PEL MEU ANIVERSARI VORIA parar el temps
NO TINC MOLT CLAR PERQUÈ.
ODIO EL PAS DEL TEMPS I TINC POR DE FER-ME GRAN
M'AGRADEN TANT ELS ANYS QUE SEMPRE PENSO
QUE DOTZE MESOS D'UNA EDAT NO ÉS PROU PER
ASSABORIR-LA DEL TOT.

“ el temps igual que
els bancs em
acompanyen ”
a tots “

NOMÉS TINDREM 21 ANYS UN COP A LA VIDA
què és un aniversari?
què són els anys?
què és el temps?
tot hom té temps?

6 D'OCTUBRE 2000: fins a quin punt una data
et defineix.

LA VIDA ESTÀ PLENA
D'ANIVERSARIS

SOM MOLTS
QUANTS MÉS VAN
NEIXER QUAN JO QUÈ ENS
EL MATEIX UNEIX SOM*



els meus AVIS en un gronxador
si el banc és passat i els mobles present, un
gronxador és un objecte de transició, de pas
(?)

LA IDEA DE BANC

HI HA UN BANC QUE AMAGA L'ESSÈNCIA DE
TOTS ELS ALTRES BANCS.
VIU A UNA PLACETA DAVANT D'UNA ESCOLA
DESPRÉS D'UNA GENERACIÓ SEMPRE EN
VINDRÀ UNA ALTRA.

“ un home
ocupa l'espai
d'un altre home ”
POL GVASCH

ALTRES
HISTÒRIES QUE JA
NO EN CORRESPONEN
VIVRAN AQUÍ
EN LA MEVA IMA-
TGE DE BANC

ELS i el temps

ESPAIS

EL MEU
PARE I JO
(LDN, 2000)



EL MEU AVI VA NÉIXER A UN
POBLE DEL PAÍS BASC, EL MEU
PARE A UN POBLE DE LA COSTA
D'IVORI, LA MEVA MARE A BCN
I JO A LONDRES.

EL MEU AVI
I LA
MEVA
MARE
(BCN,
1972)



Camberwell
(Londres)

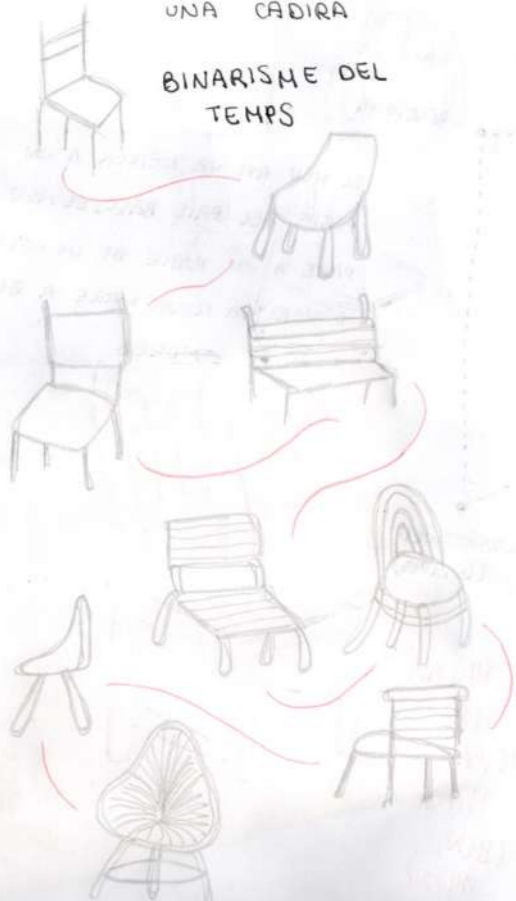
santesteban
(donostia)

sassandra
(costa d'ivori)

qui sap que ens depara el temps?
qui sap quins bancs ens queden
per ocupar? o mobles per llençar?

TOTES SOM O ESTEM EN UN
BANC D'ESPERA O EN
UNA CADIRA

BINARISME DEL
TEMPS



- REF. MIA HANSEN - LOVE
- només fins temps cap endavant
 - notes tristes melancòliques
 - figura masculina (?)
 - transtextualitat

sentiments
d'un petar pan
i un
principito

LA JOVENTUT ÉS TRANSFORMACIÓ

busquem tota l'estona aquell banc de
la infantesa.

ÉS UN DISCURS DE PRIVILEGIADES
QUEIXAR-SE SOBRE EL PAS DEL TEMPS !!!

que té de dolent ^{l'adultesa} la infantesa?

que té de bo la joventut?

la joventut només està determinada
per l'edat?

sentir-se jove / ser jove

tots som una cadira o un banc
perquè aquest binarisme?

tot hom pot ser les dues coses alhora

TRANSFORMA
D'UNA CADIRA
EN UN
BANC

TFG
2020



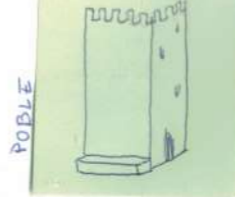
DIARI DE

VOLDRIA
PARAR
EL
TEMPS

RODATGE

Marina Miguel

L'Ana em pregunta
★ QUIN ES EL
BANC DE LA TEVA
INFÀNCIA?

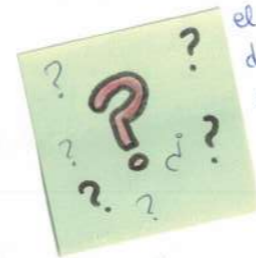


A la Selva del camp
el "pachis"

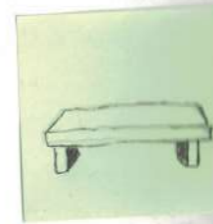
amb els meus cosins
allà jugavem a
endevinar pel·lícules



el banc del pati del cole!
era el NOSTRE



el banc de
davant de
casa, canvi ni
el recorde



era petita i el van treure



allà en cordava
les vambes...

POTSER HABITAREM ELS MATEIXOS BANCOS
QUE ANYS ENRERE

PERO NO ELS HABITAREM IGUAL

INFANTESA

JOVENTUT

ADULTESA

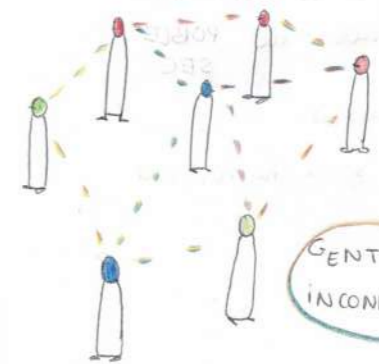
VELLESA



A vegades sento que
estic obsesionada
amb el passat
capturo tot el que
em passa i em
guardo mil objectes
com a RECORD per
després mirar-m'ho
amb nostàlgia.

Quan era preadolescent vaig guixar un banc

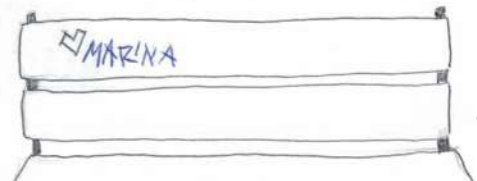
COM SERÀ
AQUEST BANC??



GENT
INCONEXA

Potser l'únic que
els uneix és que
s'han assegut al
mateix BANC?

HI HA QUI VOL DEIXAR
LA SEVA PETJADA



MOBLES DEL CARRER

presència efímera

canvi constant i si s'agafen

TRANSFORMACIÓ

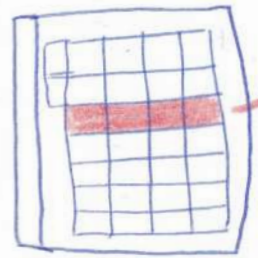
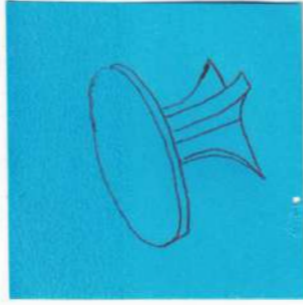
BANCS

ESTABILITAT

NO ES MOUEN

agafar un moble del carrer i transformar-lo

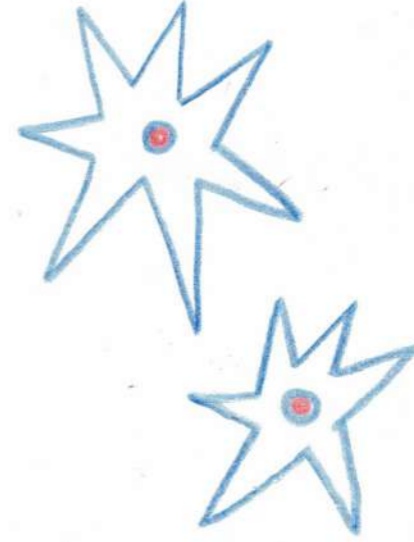
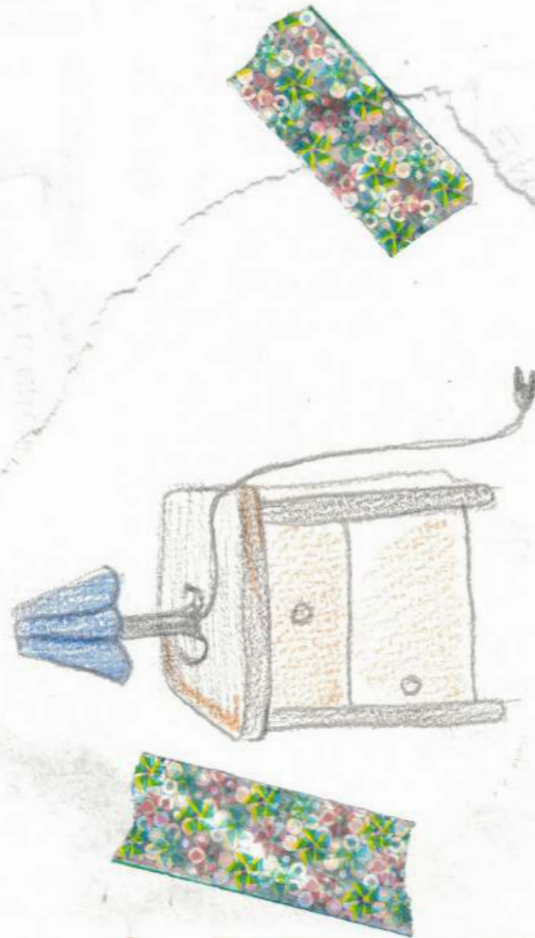
NO PERD LA SEVA UTILITAT



DIVENDRES

plens de mobles als carrers del POBLE SEC

em fan pena, alla deixats abandonats, bodegó sense humanitat



TFG 2022

ANA I MARINA



Voldria parar el temps
Treball de final de grau
Marina miguel i ana gnagui