

La dramatització de la realitat

Pau Icart Palau

PID_00180085



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. Programes informatius	5
1.1. Documental i reportatge televisiu	5
1.1.1. El documental	6
1.1.2. El reportatge televisiu	6
1.1.3. Diferències i similituds entre documental i reportatge televisiu	6
2. Programes d'entreteniment	8
2.1. Docudrama	8
2.1.1. Docusèrie	9
2.1.2. Docushow	10
2.1.3. <i>Coaching show</i>	11
2.1.4. <i>Casting show</i>	11
2.1.5. <i>Docuquiz</i>	12
2.1.6. Docugame	12
2.1.7. Celebrities	14
3. Guionitzar la realitat	15
3.1. Els elements dramàtics	15
3.1.1. La història	16
3.1.2. El conflicte	17
3.1.3. L'estructura	18
3.1.4. Els personatges	21
3.2. Recursos narratius	22
3.2.1. Procediments narratius	24
3.2.2. L'enfocament	25
3.2.3. Experiments formals	27
3.2.4. Començament de la història	27
3.2.5. Final de la història	28
3.2.6. Sobre el ritme	29
3.2.7. Recursos expressius: veu en <i>off</i> i inclusió de dades	30
3.3. Fases del guió de documental, reportatge i docusèrie	31
3.3.1. La idea	31
3.3.2. La documentació	32
3.3.3. Anàlisi de la documentació	32
3.3.4. Els protagonistes	33
3.3.5. Les entrevistes prèvies	33
3.3.6. La sinopsi i el desenvolupament de les trames	33
3.3.7. L'escaleta	33
3.3.8. El guió	34
3.3.9. El muntatge	35

Bibliografia.....	37
--------------------------	-----------

1. Programes informatius

Des que Aristòtil va assentar les bases de la dramaturgia i va establir que sense acció no hi pot haver tragèdia cap història ha tornat a ser igual. O millor dit, totes han tendit a assemblar-se una mica, ja sigui una pel·lícula o una notícia de caràcter més informatiu.

"El més important és l'entramat de l'acció, ja que la tragèdia no és imitació d'homes, sinó d'accions, de la vida, de la felicitat i la desventura [...] Així, acció i argument constitueixen la finalitat de la tragèdia, i la finalitat és el més important en tot."

Aristòtil (1985). *Poètica*. Barcelona: Bosch.

Els periodistes no s'escapen d'aquesta manera d'explicar-nos els fets quan fan un reportatge, una notícia o un documental que s'emetrà per televisió. I és que qualsevol història, ja sigui un conte per a nens, una novel·la o un reportatge televisiu ha d'incloure un bon principi que desperti l'interès de qui l'escolta, el llegeix o simplement el veu a la televisió. Però a més de, com se sap fer des de fa més de dos mil anys, un plantejament, un nus i un desenllaç necessita els seus moments àlgids. I d'aquí a l'estructura final no hi ha més que un pas. A més a més, cal calibrar on es col·locaran els punt àlgids de la narració contrastats pels moments asossegats que hi ha d'haver en tota història (Artero, 2004).

Llúcia Oliva diu: "Explicar notícies per ràdio i televisió és similar a explicar històries. El periodista és un narrador amb la voluntat de produir notícies que deixin algun impacte en l'audiència i de fer que aprengui alguna cosa, al mateix temps que desperta els seus sentiments o emocions. Tots sabem que una notícia és una narració ordenada d'un fet que ha estat verificat per un periodista, però com tots els fets explicats verbalment pot ser narrat com una història. Les històries tenen una estructura marcada per una exposició, un nus i un desenllaç, també tenen personatges, acció i emoció. En les històries tampoc hi poden faltar anècdotes ni detalls que apropin la història al públic. De totes maneres, les notícies explicades en forma d'història han de ser fidels a la veritat, com qualsevol altra notícia. La nostra història ha d'haver estat verificada i escrita de manera rigorosa i honesta."

Llúcia Oliva i Xavier Sitjà (2007). *Las noticias en radio y televisión*.

És imprescindible tenir en compte els **elements del drama escènic** per trobar la relació entre una pel·lícula i un butlletí de notícies. I és que, en ambdós casos, la capacitat per a generar conflicte és la clau per a mantenir l'atenció de l'audiència.

Furio Colomo

"Expresiones como «conectamos con» ocupan el lugar del «érase una vez»."

Furio Colomo. *Televisión; la realidad como espectáculo*.

1.1. Documental i reportatge televisiu

Altres gèneres que ens expliquen històries tretes de la realitat són els documentals cinematogràfics i els reportatges televisius.

1.1.1. El documental

Els **documentals** són pel·lícules que porten els espectadors a nous mons i experiències a través de la vida de persones reals, de llocs, de fets, generalment –tot i que no sempre– retratats a través de l'ús d'imatges actuals i d'artificis (Curran, 2010).

És necessari rebatre la idea que les pel·lícules de ficció encarnen l'evasió, la poesia, l'entreteniment, davant la idea que el documental és pura informació sobre la realitat quotidiana. Perquè menteix menys el realisme d'un film de ficció que alguns dels documentals aparentment més fidels a la realitat que pretenen mostrar.

De totes maneres, el documental permet aproximacions lúcides i honestes, i és capaç de vehicular testimonis fidels a l'essència dels fets si l'actitud del documentalista va en aquesta direcció.

1.1.2. El reportatge televisiu

El **reportatge televisiu** és un gènere que es gesta i desenvolupa en les redaccions d'informatius de les cadenes de televisió.

Se sol classificar com a reportatge tot el treball documental més vinculat amb l'actualitat, amb la realitat més immediata, amb els esdeveniments polítics, amb la investigació dels fets i les conductes socials, amb els conflictes del món que ens envolten.

1.1.3. Diferències i similituds entre documental i reportatge televisiu

El diferent *modus operandi* entre cinema i televisió ha imposat metodologies de treball força diferents entre el documental i el reportatge:

- En el camp de la televisió, aquesta feina la fan periodistes, i en el món del cinema són professionals de la imatge.
- Els films documentals quasi sempre es caracteritzen per abordar temes socials. En canvi, els reportatges televisius solen tenir intencions de denúncia i compromís.

Però aquestes diferències entre documental i reportatge no són tan grans com a vegades es pretén fer veure. Sobretot si ens fixem en els aspectes narratius:

- Les regles narratives, l'estructura, tenen en ambdós casos les mateixes bases de referència.

Referència bibliogràfica

Manuel Artero Rueda (2004). *El guión en el reportaje informativo. Un guión a la noticia*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.

- Utilitzen el mateix llenguatge audiovisual i el seu referent immediat és el material gravat en viu, obtingut en el lloc dels fets, amb els protagonistes dels esdeveniments.

Sigui com sigui, tant si fem cinema documental com si fem un reportatge televisiu, hem d'aconseguir "l'interès dramàtic" que ha de tenir qualsevol relat. La dificultat de dramatitzar la realitat és que un guió d'aquestes característiques no s'escriu des de la imaginació o la fantasia, sinó que es construeix amb els elements que ens proporciona la realitat.

2. Programes d'entreteniment

Des que els programes de telerealtat van arribar a les nostres vides, han ocupat les graelles televisives i s'han convertit en un dels gèneres més presents a les nostres televisions.

La **docuficció**, o el **docudrama**, és un gènere televisiu que tracta amb tècniques dramàtiques fets reals propis del documental. Té el seu origen en els programes de telerealtat.

Tal com ha assenyalat Vicente Verdú, en la narració tradicional el guió generava uns personatges que pretenien evocar la realitat de la vida humana. En els programes de telerealtat, la realitat és el punt de partida per a generar situacions i caràcters que recordin els tipus narratius tradicionals, les figures i personatges de les mitologies mediàtiques o literàries tradicionals. És a dir, que si abans la narració ens apropava al món real, avui es parteix del món real i s'apunta a l'imaginari.

2.1. Docudrama

Nascut a finals dels anys vuitanta, a cavall entre Europa i els EUA, el docudrama es caracteritza per una tendència a barrejar elements del gènere documental (sobretot en l'ús de codis formals i el protagonisme de persones anònimes que no interpreten un paper) amb elements del món de la ficció (pel que fa a unes regles del programa que limiten i guien les accions dels participants, com la construcció narrativa dels fets gravats per la càmera) i d'altres gèneres televisius com els concursos (introducció a la competició) o l'espectacle televisiu (Oliva, 2009).

Per fer-ho, la telerealtat es nodreix dels mateixos recursos narratius que la ficció per a explicar-nos aquesta realitat. Això vol dir que fa servir uns personatges, a qui els passen una sèrie de coses i que comporta un canvi en les seves vides. Ens sona aquest esquema? I tant, i el farem servir tant si volem escriure el guió d'una pel·lícula, com el d'una sèrie de televisió o un programa de telerealtat.

Immaculada Gordillo (2009) fa la classificació següent de programes dins d'aquest hipergènere docudramàtic:

1) Programa d'entrevistes (*talk show*)

Reinventar la realitat

"Cuando ya cansa la realidad misma, lo último que queda es reinventarla, crearla desde y dentro del propio medio, como ocurre con los *reality shows* y los docudramas."
Zoo Imbert. *El zoo visual*.

Lectura recomanada

Vicente Verdú (2000, 25 de juny). "El zoo humano". *El País Semanal*.

Lectura recomanada

Octavio Islas; Fernando Gutierrez; Claudia Benassini (2003). *Reality Shows. Un instante de fama*. Mèxic, DF: CECSA.

2) Docusèrie (*docusoap*)

3) Xou d'impacte (*reality show*)

- *Docushow*
- *Coaching show*
- *Casting show*
- *Docuquiz*
- *Docugame*
 - De convivència
 - De supervivència
 - De superació

4) *Celebrity show*

- *Talk show rosa*
- *Celebrity quiz*
- *Celebrity game*
- *Coaching on celebrities*
- Càmera oculta amb *celebrities*

Primers xous d'impacte espanyols

Els primers xous d'impacte (*realities*) que es van emetre amb èxit a Espanya es van disfressar de servei públic. Uns provaven de trobar persones desaparegudes, com va ser el cas de *Quién sabe donde*, programa de TVE de la dècada dels noranta. Altres programes actuaven com a consellers matrimonials per a resoldre problemes de parella. Va ser el cas de *Lo que necesitas es amor*, també als anys noranta, on persones anònimes que tenien el propòsit de solucionar crisis amoroses representaven els sentiments davant de les càmeres.

2.1.1. Docusèrie

La docusèrie (en anglès *docusoap*) és un gènere que va néixer als anys noranta al Regne Unit, concretament a la BBC, com una proposta que barrejava la tradició del documental amb continguts i formes de narrar més properes als serials televisius.

Docusoap

Docusoap és un nom que surt de la barreja de *docu* i *soap*. *Soap opera* és com s'anomenen les sèries en anglès.

En la docusèrie es fa el seguiment a un grup de persones relacionades pel tema escollit (un hospital, unes línies aèries, un hotel...) i es grava la forma de viure quotidianament aquesta realitat. No es tracta d'oferir temes en profunditat, sinó d'aprofitar els mecanismes narratius de les sèries de ficció i fer el mateix amb el material no de ficció.

Segons Àlvar Peris (2009), les docusèries tenen aquests elements comuns:

1) **Els protagonistes.** Els protagonistes són persones anònimes a les quals es grava en el seu context habitual, ja sigui a casa, a la feina o en el seu temps lliure. Com que el que es pretén és mostrar la realitat de la manera més fidel possible, s'aposta per la tècnica del *fly in the wall*, és a dir, intentar convertir la càmera en un element invisible per als protagonistes, de manera que puguin mostrar-se amb naturalitat però, al mateix temps, s'aconsegueixi gravar-ho tot.

2) **La posada en escena.** Hi ha una posada en escena molt subtil i es treballa amb una planificació prèvia exhaustiva per a conèixer fins a l'últim detall dels protagonistes. Naturalment, es fa ús de l'estètica documental, amb molta càmera a l'espatlla, sempre intentant conferir veritat a les imatges.

3) **Les temàtiques.** Els primers continguts de les docusèries eren de caràcter molt social, animades per la tradició més realista de les sèries britàniques i australianes, com *Coronation street*, *Gent del barri* o *Veïns* (Corner, 2004, pàg. 292), que tradicionalment havien incorporat problemes socials en les seves trames. Així, alguns dels títols més coneguts de la BBC en aquesta primera etapa van ser *Vet*, *Airport* o *Hotel*, centrats en la quotidianitat d'una clínica veterinària, un aeroport i un hotel, respectivament.

2.1.2. Docushow

Popularment els *docushows* són els anomenats *xous d'impacte (realities)*, programes que fan de la vida privada un espectacle, sense cap objectiu periodístic.

Programes com *Lo que necesitas es amor* (Antena 3) i *Sorpresa, sorpresa* (Antena 3) organitzaven veritables espectacles dels sentiments de les persones. Va ser en els anys noranta, amb *Cita con la vida* (Antena 3) o *Valor y coraje* (TVE), on es donen a conèixer les accions desinteressades de persones que en un moment determinat de la seva vida realitzen actes extraordinaris.

Destaca per la seva longevitat *El diario de Patricia* (Antena 3), el programa de testimonis que amb més de deu anys d'història continua arrasant en audiència diàriament.

Exemples de docusèries

Aquestes són algunes de les docusèries que hem pogut veure: *Bellvitge Hospital* (TV3), *Jutjats* (TV3), *Vides privades* (TV3), *Veterinària* (TV3), *Pelo, pico, pata* (Antena 3), *Bestial* (La Sexta), *Casal Rock* (TV3), *Maneras de vivir* (Antena 3), *Bares, que lugares* (La Sexta), *Vidas paralelas* (TVE), *Hotel, hotel* (Antena 3).

Sorprenen programes com *Más allá de la vida* (Telecinco), en què una mèdium contacta durant el programa amb els esperits dels éssers estimats de persones del públic.

Més terrenals són els formats d'intercanvi d'identitats. És el cas de *Préstame tu vida* (TVE) i de *Me cambio de familia* (Telecinco i Cuatro).

2.1.3. *Coaching show*

Quan els participants en el xou d'impacte tenen un problema que han de solucionar a partir de l'assessorament i la intervenció d'especialistes estem davant d'un *coaching show*. Es pot tractar d'una persona o de tot un equip d'experts que intentaran ajudar o corregir el protagonista de cada programa.

Supernanny

A la *Supernanny* (TV3) o *Supernanny* (Cuatro) uns pares desesperats amb el comportament dels seus fills, que no poden controlar, decideixen trucar la supermainadera. En aquest cas, l'objectiu serien uns fills que fessin cas als pares, i uns pares que poguessin establir límits als fills que els permetessin créixer amb seguretat i confiança. En aquest cas, ens situem en un àmbit de relacions personals i familiars, i allò que pretén el programa és canviar les formes d'actuar de tota la família. La manera com es faran amb l'elixir serà mitjançant les ensenyances de la supermainadera.

El programa, per la seva part, es presenta a través de la figura de l'expert que sap i que pot ajudar, que normalment és un metge, un psicòleg, un economista...

Al final, la missió gairebé sempre es resol amb èxit i el programa és capaç d'ajudar el protagonista, i també l'heroi, havent sobreviscut les odisses, torna a casa o continua el camí, però sempre amb la sensació que s'ha transformat per sempre.

Exemples de *coaching show*

Hi ha nombrosos exemples de *coaching show*:

- **Sobre conducta:** *Supernanny* (TV3) o *Supernanny* (Cuatro), *Terapia de pareja* (La Sexta), *S.O.S. adolescentes* (Cuatro), *Soy lo que como* (Cuatro), *Madres adolescentes* (Cuatro), *El encantador de perros* (Cuatro), *Hijos de papá* (Cuatro), *Pesadilla en la cocina* (Antena 3), *El jefe* (Antena 3), *La escalera* (Cuatro).
- **Sobre com millorar les condicions de vida:** *Esta casa era una ruina* (Antena 3), *Ajuste de cuentas* (Cuatro), *De patitas en la calle* (La Sexta).
- **Sobre cirurgia estètica i aspecte personal:** *Cambio radical* (Antena 3), *Desnudas* (Cuatro), *Model express* (Antena 3).

2.1.4. *Casting show*

El *casting show* és una de les últimes fórmules que s'han inventat i en un principi formava part del xou d'impacte (*reality*) que requeria una selecció de participants. Com els com-s'ha-fet (*making of*) o les preses falses, els càstings dels

Reflexió

I com a curiositat, fixeu-vos com es tracta la mateixa idea en dos mitjans diferents. És el cas dels programes *El día que cambié mi vida* (Antena 3) i *L'endemà* (TV3). Dos programes interessats a saber què passa a les persones quan els canvia la vida d'un dia per l'altre.

talent show van començar a generar materials que s'utilitzaven per al programa. Atès l'èxit que van adquirir es van convertir en un producte rendible per si mateixos.

En el *casting show* les actuacions dels aspirants a concursants del xous d'impacte es barregen amb reflexions del jurat, actuacions sorpresa de convidats, fragments d'entrevista i moments de la vida quotidiana dels aspirants i les seves famílies.

Exemples de *casting show*

Els següents són alguns exemples de *casting show*: *Cástings. Operación triunfo* (Telecinco), *Cástings. Factor X* (Cuatro), *Cástings. Fama a bailar* (Cuatro).

Programes com *Tú sí que vales* (Telecinco) han recuperat el *kitsch* televisiu de persones amb talents singulars, un format que ja vam poder veure als anys noranta a *El semáforo* (TVE), on l'únic premi era tenir cinc minuts de fama televisiva.

2.1.5. *Docuquiz*

El fonament del *docuquiz* és la revelació d'intimitats a partir de preguntes i respostes amb l'objectiu d'aconseguir un determinat premi. És una fórmula que es pot jugar fent competir diversos concursants, o bé un de sol que va superant diferents nivells de compromís.

En els anys noranta, *Su media naranja* (Telecinco) enfrontava matrimonis que havien de respondre preguntes sobre la seva intimitat. Si les respostes entre els conjugues coincidien sumaven diners al marcador. El 2006 la fórmula es va repetir amb *Tal para cual* (Antena 3). *La hora de la verdad* (Antena 3) va ser un programa en què se sotmetia persones desconegudes a la prova del polígraf per a resoldre conflictes familiars. A *En antena* (Antena 3) el programa amb la secció "La máquina de la verdad" com a secció estrella.

El juego de tu vida

Actualment, a *El juego de tu vida* (Telecinco) un concursant s'enfronta a una sèrie de preguntes íntimes, generalment inconfessables, sota l'atenta mirada de familiars i amics. El concursant ha d'anar responnent preguntes per aconseguir un premi en metàl·lic.

2.1.6. *Docugame*

Quan s'afegeixen característiques de l'entreteniment, com és el concurs, als components derivats de la realitat i la ficció, sorgeix una nova varietat: el *docugame*.

Gran hermano segons Forges

"Para que haya un *Gran Hermano*, hacen falta millones de primos."
Forges. *La caja sucia*.

Hi ha de diferents tipus de *docugames*:

1) ***Docugame de convivència***. *Gran hermano* (Telecinco) va representar una autèntica revolució televisiva. Va fer evolucionar el gènere del docudrama i el va escampar per tota la graella televisiva de les cadenes que en van adquirir els drets. Va ser presentat com un experiment sociològic sota el lema "la vida

en directe" i se'ns proposava una visió de la realitat mediatitzada pels càstings meticulosos als quals havien sotmès els concursants i per la parcialitat dels resums diaris.

A partir de *Gran hermano* han sorgit fórmules similars, com *El Bus* (Antena 3), *Libertad vigilada* (Antena 3), *Confianza ciega* (Antena 3), on se separaven parelles i se'ls posava a prova provocant la infidelitat; *Nadie es perfecto* (Telecinco), on hi havia proves que enfrontaven un grup de guapos babaus amb un de llestos poc traçuts. Algunes autonòmiques van provar sort amb *La masia de 1907* (TVG i TV3), un concurs que mesurava la capacitat d'adaptació d'una família a la vida rural de principis del segle XX. També ambientat en el món rural trobem *Granjero busca esposa* (Cuatro), un concurs en què deu pagesos busquen dona.

2) Docugame de superació o talent show. En aquest cas, centrats en un procés d'aprenentatge de disciplines artístiques. Els concursants viuen aïllats de l'exterior, però el seu temps el dediquen a les classes i els assaigs. El de més èxit ha estat *Operación triunfo* (TVE i Telecinco). Els concursants competien com a intèrprets vocals de música. Els ingredients eren els següents: professors que ensenyen amb una dura pressió, actuacions setmanals davant d'un jurat implacable, entregues diàries per a observar l'aprenentatge i la convivència entre els participants, nominacions, votacions del públic, etc.

A *Operación triunfo* van seguir programes com *Fama* (Cuatro), centrat en la dansa; *Supermodelo* (Cuatro), orientat al món de la passarel·la de moda; *Circus* (Cuatro), que selecciona nous talents del món del circ; *Popstars* (Telecinco), relacionat amb els grups de música pop, o *Factor X* (Cuatro), sobre la interpretació musical de solistes.

3) Docugame de supervivència. Per tal de donar més dramatisme als *docugames* va aparèixer una variant on els concursants han de sobreviure en un entorn natural hostil mentre competeixen entre ells. La supervivència implica buscar aliment, un lloc on viure, suportar insectes i animals salvatges, i la resistència a la meteorologia (calor, fred, humitat, pluja...).

Destaquen programes com *Supervivientes* (Telecinco), tot i que el format que més ha triomfat ha estat la versió amb *celebrities*. Admet variacions com *Pekín Express* (Cuatro), on l'aventura dels participants –agrupats per parelles– té format itinerant, ja que el programa consisteix a viatjar de Moscou a Pequín, seguint unes normes estrictes, com ara la de sobreviure amb un euro al dia, per la qual cosa és indispensable haver de fer autoestop i demanar allotjament gratuït cada nit.

2.1.7. Celebrities

En tots aquests formats que hem comentat, hi ha l'alternativa, anomenada *celebrity*, en què l'única diferència recau en el fet que els concursants, en lloc de ser persones anònimes, són personatges mediàtics.

La classificació que en fa Immaculada Gordillo (2009) és aquesta:

1) Talk show rosa: *Tómbola* (Canal 9), *Salsa Rosa* (Telecinco), *¿Dónde estás corazón?* (Antena 3), *Sálvame* (Telecinco).

2) *Celebrity quiz*: *Pasapalabra* (antena 3), *Password* (Cuatro).

3) *Celebrity game*.

a) *Celebrities* de convivència: *Gran hermano VIP* (Telecinco), *Hotel Glam* (Telecinco), *La granja* (Antena 3).

b) *Celebrities* de superació: *Esta cocina es un infierno* (Telecinco), *El castillo de las mentes prodigiosas* (Antena 3), *Mira quién baila* (TVE), *El desafío bajo cero* (Telecinco).

c) *Celebrities* de supervivència: *Supervivientes: operación Robinson* (Telecinco), *La isla de los famoS.O.S. Aventura en África* (Antena 3), *La selva de los famoS.O.S* (Antena 3), *Supervivientes: perdidos en el Caribe* (Telecinco), *Supervivientes: perdidos en Honduras* (Telecinco).

Activitat

Diuen els experts que el problema de la telerealtat resideix en el fet que aquesta realitat no és tan real com ens volen fer veure els mitjans, no és tan innocent com pot semblar a primera vista. Bàsicament perquè sobre un mateix material es poden arribar a construir des de programes fascinants fins a autèntics "desastres".

Llegiu l'article "Telerealtat a l'era dels *reality shows*" de Miquel Garcia, publicat a la revista *Trípodos*.

I responeu d'acord amb el que hem vist fins ara: per què hi ha programes de telerealtat que són telescombraries i d'altres que no ho són? Què marca la diferència? De qui és responsabilitat, del guionista, del director, de la cadena, de l'espectador?

Referència bibliogràfica

Miquel García (2010). "Telerealtat a l'era dels reality shows". *Trípodos* (núm. 27, pàg. 13 a 30)

Sedució

"Hoy la seducción sustituye a la alienación. Hay que pasarlo bien, hay que evadirse de la realidad. Los programas que llaman de «creación de realidad», tipo *Gran Hermano* u *Operación Triunfo*, lo ilustran perfectamente. Es el parásito de lo *light*, de lo intrascendente."

Lorenzo Díaz. *La caja sucia. La telebasura en España*.

3. Guionitzar la realitat

"La narratividad es un término sobre el que se cristaliza el concepto clave de acción, sucesión de cambios de estado y transformaciones experimentados por un objeto en relación a otro objeto."

Vicente Peria. *El programa narrativo en el relato audiovisual.*

Podria semblar que el guió, pel fet que està basat en la realitat, no és necessari, ja que només necessitem una simple pauta, una escaleta que es fa sobre la marxa, i que només calgui esperar a la sala de muntatge per escriure la verdadera història.

El guió és tan necessari quan es tracta de la realitat com quan es tracta de projectes de ficció.

3.1. Els elements dramàtics

A diferència de la ficció, en el cas de la realitat trobem situacions que ens vénen donades, conflictes que ja existeixen, personatges que tenen una vida pròpia, històries que no tenen una estructura en tres actes... I l'única manera de convertir la realitat en una història interessant és entenent com funcionen els elements del drama. Bàsicament, hem de centrar l'atenció en quatre elements dramàtics vitals:

- La història
- El conflicte
- L'estructura
- Els personatges

Ara bé, si parem atenció trobarem més factors que seran importants a l'hora de fer que el guió de la nostra història sigui encara millor. Aquests factors són els diàlegs, l'atmosfera, la tensió, la sorpresa, l'humor, el començament, el final... Això ho veurem més endavant.

3.1.1. La història

Trobar una bona història és la clau per a fer un bon treball. I per a fer que una història resulti interessant, el que cal és agafar un personatge i assignar-li una missió. És a dir, presentar el personatge amb una sèrie de mancances, i la manera com s'hi enfronta o hi sucumbeix ens donarà el gruix de la història.

Ens hem de preguntar: quin és el tema de la meua història?, quins són els objectius del meu personatge? Si aquest evoluciona, com ho fa? La resposta a aquestes preguntes serà el subtext que guiarà la nostra història.

1) **L'objectiu.** Per tal de proporcionar un objectiu al protagonista hem de conèixer molt bé la història i els personatges que hi intervenen. La recerca que fem sobre el tema ens mostrarà que la història pot explicar-se de moltes maneres i que pot seguir moltes direccions. Llavors cal definir quina és la idea principal i convertir-la en el motor del nostre relat.

Gran hermano

En el cas de *Gran hermano* (Telecinco), el programa consisteix en la convivència d'unes persones que no es coneixen en una casa aïllada de l'exterior i que han de competir per no ser eliminades. Els concursants no poden sortir de la casa, ni rebre notícies de fora i han de conivir el màxim de temps possible. La clau de l'espectacle televisiu està en la vigilància durant vint-i-quatre hores al dia per les càmeres i els micròfons. A partir d'aquí, es creen un seguit de productes que materialitzen la idea en diferents programes i canals televisius: la gala de nominacions, el debat, els resums, el canal 24 hores, les intervencions en altres programes, etc.

2) **El tema.** Un gran nombre d'històries ens expliquen qüestions d'interès públic o general. La pel·lícula estableix els fets i el desenvolupament de la trama ens mostra com es va resoldre o com afecta la vida de les persones.

Ara bé, els temes concrets són molt atractius per a ser dramatitzats, i molts dels programes de docuficció ens mostren com problemes públics afecten persones concretes.

A la presó

A la presó és una sèrie documental de TV3 que presenta històries humanes que tenen la presó com a denominador comú. És un programa que pretén donar resposta a preguntes com ara quin és el funcionament d'una presó o bé com se sent una persona que hi entra per primera vegada.

Alguns dels capítols tracten l'amor a la presó, les cel·les de càstig, la drogoaddicció, la cadena perpètua, la infermeria o el geriàtric a la presó, etc.

L'aposta per a contextualitzar els protagonistes no ha fet perdre de vista el fet que darrere cada delictiu i de cada crim hi ha una víctima que l'ha patit. A més, *A la presó* s'ha allunyat del tractament morbós de la realitat que podria afavorir la temàtica carcerària.

Enllaç recomanat

Podeu consultar vídeos sobre *Gran hermano* en la pàgina web de Tele 5.

Enllaç recomanat

Podeu veure aquest vídeo a:
www.tv3.cat/alapreso

3) La transformació. La millor manera per a mostrar l'evolució dels personatges és adaptar l'esquema del viatge de l'heroi al nostre protagonista. D'aquesta manera, la història es resol amb una presentació inicial del personatge i una consecució de fets i persones que l'ajudaran a portar a terme la seva transformació.

Mirar la història en termes d'objectius, temes i transformacions pot semblar molt simple. Però aquests no són els únics ingredients del nostre relat. Aquests elements, però, han de ser la base sobre la qual afegirem fets, incidents i girs que la faran més emocionant i dramàtica.

El viatge de l'heroi

Christopher Vogler (2002).
El viatge del escritor. Barcelona:
Robincook.

El viatge de l'heroi en programes de televisió

Programes com *Supernanny* (TV3) o *Supernanny* (Cuatro) es valen de l'estructura del viatge de l'heroi per a narrar el procés pel qual haurà de passar el participant fins a aconseguir el seu objectiu. A simple vista, trobem dos arquetips molt ben diferenciats: d'una banda, l'heroi, amb qui ens identifiquem els espectadors i que és el protagonista de cada programa, i de l'altra, el mentor, encarnat en la figura de l'expert que guiarà el nostre heroi per tal d'aconseguir el seu objectiu.

Els participants es presenten com a subjectes amb una mancança inicial (ja sigui perquè no els agrada el seu cos, no s'entenen amb la parella o no arriben a final de mes). Són éssers incomplets que anhelan aconseguir allò que els falta, l'objecte de valor, l'espasa, l'elixir. Aquest elixir, tot i que és el centre de la narració, habitualment no és presentat com un fi en si mateix, sinó com un mitjà per a aconseguir alguna cosa més, normalment la felicitat.

El programa, per la seva part, es presenta a través de la figura del mentor, l'expert que sap i pot ajudar, que normalment és un metge, un psicòleg, un economista... Però no mourà fitxa fins que el participant demostrï que mereix l'ajuda del programa.

Diu Christopher Vogler (2002) que el mentor "personifica les aspiracions més elevades de l'heroi. [...] Té la funció d'instruir i ensenyar l'heroi, així com de proporcionar un do. Pot tractar-se d'una arma amb poders màgics, una pista o simplement, un consell que salvarà la seva vida [...] El do o ajuda del mentor ha de ser merescut, guanyar-se per mitjà de l'aprenentatge, el sacrifici o el compromís. Els protagonistes dels contes solen guanyar-se l'ajuda d'animals i criatures màgiques com a resultat d'haver estat amables amb ells en un principi, d'haver compartit el menjar o d'haver-los protegit d'algun perill".

Com ja anuncia Vogler, el camí no serà senzill. Com en el viatge de l'heroi, el protagonista es trobarà cara a cara amb els guardians del llinar, que representen els obstacles amb els quals ens enfrontem en la nostra vida quotidiana. Aquests obstacles també poden ser de tipus psicològic.

Com explica Vogler: "aquests personatges encarnarien els nostres dimonis ocults: les neurosis, les cicatrius emocionals, els vicis, les dependències, les carències, les limitacions personals que impedeixen el nostre avenç i creixement. Pel que sembla, cada vegada que tractem d'introduir un canvi important en la nostra vida, aquests fantasmes interns apareixen amb tota la seva força i vigor, no necessàriament per a aturar-nos, sinó per a provar la nostra determinació davant l'acceptació d'un canvi o un desafiament".

3.1.2. El conflicte

Com ja hem vist, el conflicte és l'essència del drama i ens permet fer avançar la història. Els conflictes se solen expressar en diferents matisos de la lluita entre el bé i el mal.

Vegeu també

Les trames s'estudien al subpartat 3.1.3 d'aquest mòdul.

Ja sigui a partir de l'anàlisi que planteja Linda Seger, Doc Comparato o Ronald B. Tobías, tots tenen un denominador comú que revela l'origen únic dels conflictes: si aflora una dificultat en el trajecte a una meta, llavors estem en presència d'un conflicte. Tan fàcil i tan difícil com això.

En la línia que planteja Linda Seger, podríem establir els tipus de conflictes següents:

- **Enfrontament entre persones:** l'heroi contra el dolent, el pobre contra el ric, la dona contra l'home, el fill contra el pare, etc.
- **Enfrontament entre una persona i un grup:** l'heroi contra l'imperi, el bandit contra la comunitat, el tirà contra el poble oprimint, el caçador contra la manada, etc.
- **Enfrontament entre col·lectius:** la guerra d'un país contra un altre, els catòlics contra protestants, heterosexuals contra homosexuals, blancs contra negres, etc.
- **Enfrontament entre persones o grups i forces naturals, sobrehumanes o socials:** el mariner contra la tempesta, els humans contra la ira de Déu, un poble contra la gana i la misèria, la Terra contra la invasió marciana, etc.
- **Enfrontament d'una persona amb ella mateixa:** és el cas de *Casal Rock* (TV3), en què els protagonistes lluiten contra les seves pròpies pors (com ara el ridícul, la vellesa...).

Tot i la importància del conflicte en qualsevol història, ens podem trobar que això ens generi algun problema. Un error habitual sol ser presentar massa conflictes, tants que perdem l'atenció i el fil argumental. També ens podem trobar que potenciant el conflicte, presentem de manera desigual els personatges i la seva importància dins la història, i els espectadors perden l'interès perquè hi veuen un plantejament molt tendencios.

3.1.3. L'estructura

Si per a un arquitecte l'estructura d'un edifici és la responsable de mantenir-lo dret, per a un guionista l'estructura d'un guió té la mateixa importància.

Diu Goldman que "els diàlegs enginyosos ajuden moltíssim. És fantàstic si pots dotar de vida els teus personatges. Pots tenir personatges fantàstics recitant diàlegs brillants, que sense una bona estructura no funcionaran".

Goldman, William (1992). *Las aventuras de un guionista en Hollywood*.

L'estructura té a veure amb l'ordre com expliquem les coses i com encabim la nostra història real en un relat audiovisual. No es tracta d'inventar res per fer-la més atractiva, sinó d'ordenar els esdeveniments per tal que la història tingui la major força possible. I això té molt a veure amb trobar un inici, un nus i un desenllaç a la nostra història.

Estructura dels tres actes

En el món del guió, d'aquesta estructura se'n diu l'estructura dels tres actes o el disseny en tres actes. No és una garantia d'èxit, però sí un bon punt de partida de cara a organitzar la nostra història.

Hi ha ocasions en què l'estructura en tres actes ens pot semblar massa artificial ja que la realitat no sempre pot ser tan simple. Però hem d'entendre-ho no com una regla rígida, sinó com una manera d'organitzar els esdeveniments que volem narrar.

SOS adolescentes

Des del punt de vista estructural, podem dir que un programa com *SOS adolescentes* (Cuatro) estructura el relat en tres actes. En el primer acte se'ns planteja la realitat que viu la família amb l'adolescent. L'arribada del terapeuta forma part també d'aquest primer acte que ha de permetre iniciar el camí de la recuperació. Podríem situar el primer punt de gir quan terapeuta i família acorden començar un tractament, ja que la situació sol ser "insostenible".

En el segon acte l'argument s'intensifica i l'adolescent (i la família) es veu avocat a un seguit de situacions terapèutiques que seran complicades de resoldre. El segon punt de gir serà el moment en què l'adolescent veu obstacles per totes bandes i l'única opció que té és canviar el seu comportament.

A partir d'aquí, el tercer acte presenta les evidències que el nou comportament proporciona una vida millor a l'adolescent i la seva família.

Ritme

El reportatge televisiu, a més dels plantejaments informatius, necessita una estructura i una exposició acurada, però sobretot, necessita ritme.

Per tal d'accelerar el ritme el millor és dosificar la informació, ni molta ni poca. Això sí, donar-la sense parar perquè els espectadors no perdin l'interès per allò que se'ls està explicant.

Vegeu també

Vegeu també l'apartat dedicat a la dramatització.

Enllaç d'interès

Podeu veure aquest programa a www.cuatro.es.

Exemple

Per tal de donar força al relat, el procés de transformació dels participants de programes de televisió ha de ser ràpid. En pocs dies els pares de *Supernanny* (TV3) o *Supernanny* (Cuatro) han d'aprendre a educar els fills, en poques setmanes les parelles de *Terapia de pareja* (La Sexta) han de resoldre els seus problemes, o en pocs mesos les protagonistes de *Cambio radical* (Antena 3) s'han de sotmetre a les operacions estètiques per canviar totalment d'aspecte.

En aquest punt, les seqüències elaborades són els recursos narratius més utilitzats en aquests programes. Tant els contrapunts d'acció, que trenquen el relat en petits fils argumentals entre el personatge i els familiars, com els de muntatge o lapsus de temps que permeten condensar llargs períodes de temps en un sol nus d'acció, ajudaran a evidenciar el procés que ha seguit el protagonista i el seu entorn.

Trames i seqüències

De la mateixa manera que les pel·lícules es divideixen en trames, seqüències i escenes, els documentals també els podem dividir en petits blocs narratius que ens ajuden a centrar l'atenció i els continguts.

"En l'anàlisi seqüencial de qualsevol *docusoap* s'observa un seguit d'esquemes rígidament establerts que estan determinats per un ritme de treball prefixat, tal com succeeix en la producció de serials dramàtics i de comèdies de situació (*sitcoms*). Així, en qualsevol capítol de mitja hora hi observem quatre o cinc històries personals, normalment sense connexió temàtica ni relació espai-temps real entre si, que evolucionen en paral·lel durant setze o disset seqüències. Cadascuna de les seqüències pot contenir una determinada acció en un temps i/o espai concrets o bé una acció fragmentada que tindrà el seu desenllaç en la següent seqüència corresponent al mateix personatge o lloc. El seguiment dels personatges té com a objectiu la captura del conflicte quotidià per, d'aquesta manera, poder assignar un vessant dramàtic a cadascuna de les històries."

Ramon Millà i Brunch. "L'aparença de la realitat".

Lectura recomanada

Ramon Millà i Brunch (2002). "L'aparença de la realitat". *Trípodos* (núm. 12, pàg. 47-62).

Igual que en la ficció, hem de buscar diferents trames que ens permetin explicar la història des de diferents angles. I aquestes trames les hem de construir a partir de seqüències, enteses també com petits blocs narratius.

Activitat

Analitzeu el capítol 67 de la sèrie *Veterinaris*, que ha emès cinc temporades a TV3.

Si separem els temes que s'hi tracten trobem que hi ha les trames següents:

- L'eclosió d'un ou de trenca.
- Un lloro constipat.
- L'operació de la tortuga Pepsi.
- Un gos dàlmata atropellat.
- La presentació del Daniel, un noi que va en cadira de rodes.

Prova de respondre aquestes preguntes:

- a) Quin és el tema de cada trama?
- b) Quin conflicte ens presenta cada trama?
- c) En quines escenes es desenvolupa cada trama?
- d) Quines trames segueixen l'esquema dels tres actes?

Punts de gir

Molts guions depenen de dos o tres incidents que fan girar la trama en un moment crucial del guió. Aquests girs fan avançar la història i fan que l'espectador renovi les seves expectatives i el seu interès en la història.

Com sabem, el primer punt de gir ens transportarà del primer al segon acte. I el segon punt de gir serà l'antesala del clímax i la resolució final.

3.1.4. Els personatges

Quan en un documental, reportatge o programa de telerealtat tinguem bons testimonis ens resultarà més fàcil, en estructurar la història, trobar aquests camins ascendants que ens han de despertar i mantenir l'interès de la narració.

Diu Linda Seger (2000), referint-se a la creació de personatges de ficció, que tot personatge ha de ser coherent. Això no significa, en canvi, que hagi de ser previsible o estereotipat. Significa que els personatges, de la mateixa manera que les persones, tenen un tipus de personalitat interna que defineix qui són i ens anticipa com actuaran.

Així doncs, veiem com els guionistes fan que els personatges de ficció s'assemblin als personatges de veritat. En el sentit contrari, quan vulguem dramatitzar la realitat, haurem de fer que les persones s'assemblin als personatges de ficció. I ho farem a partir dels sis passos que anomena Linda Seger per a crear personatges:

- 1) Fer-nos una idea del personatge mitjançant l'observació i l'experiència.
- 2) Definir el personatge a partir d'unes primeres pinzellades.
- 3) Determinar la coherència del personatge perquè el personatge tingui sentit.
- 4) Incorporar peculiaritats, lògiques i paradoxals, per fer que el personatge resulti fort i fascinant.
- 5) Caracteritzar el personatge a partir d'emocions, valors i actituds.
- 6) Incorporar detalls per fer que el personatge sigui especial i peculiar.

Fixem-nos què diu David Attenborough sobre la seva sèrie de documentals *La vida privada de les plantes*, una sèrie de documentals que tracta les plantes com a personatges amb un comportament ben intrigant:

Vegeu també

Vegeu també l'apartat dedicat a la dramatització.

Lectura recomanada

Linda Seger (2000). *Como crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.

"Tots pensem que les plantes, com que viuen al terra, no es mouen, però són organismes vius, com els animals, que han de lluitar per viure, per trobar parella, per reproduir-se i, el més important, per menjar."

Críteris de selecció d'aspirants

Wenceslao Castañares, parlant d'*Operación triunfo*, diu que "els críteris de selecció dels aspirants per part de la direcció del programa mai no han estat transparents per al públic. Sembla obvi que un dels més decisius han estat les qualitats artístiques [...] però no han estat els únics. Pels resultats, cal esperar que s'ha tingut en compte la personalitat dels concursants, la seva capacitat per a la relació social i la seva idoneïtat per a connectar amb el públic de la televisió. Una de les coses sorprenents és que tot i la tensa convivència no hi ha hagut enfrontaments o, al menys, no s'han mostrat al públic. I encara ho és més si tenim en compte que el conflicte ha estat un dels elements bàsics de programes com *Gran Hermano* o similars".

Wenceslao Castañares (2006). *La televisión moralista. Valores y sentimientos en el discurso televisivo*.

Els càstings de *Gran hermano* (Telecinco)

"Els participants de Gran Hermano 1 van haver de superar tres càstings abans d'entrar a la casa. I tot i que es buscaven perfils ben diferenciats entre ells, aquests havien de ser: «Individus amb gran resistència psicològica, instint de supervivència i intel·ligència emocional. Persones amb una forta personalitat i un ego molt marcat, ja que la seva vida serà retransmesa durant les 24 hores del dia». El candidat perfecte hauria de tenir una personalitat amb aquestes característiques: «Extrovertit, emocionalment independent i bastant estable, positiu, optimista i obert de mires». I el quadre clínic hauria de mostrar una persona «altament resistent a la depressió, emocionalment dura i buscadora de risc i d'emocions»."

Rebeca Quintants; Andrés Sánchez (2000). *Gran Hermano. El precio de la dignidad*.

Testimonis

En el cas de la sèrie *Veterinaris* (TV3) a l'igual que a *Pelo, pico, pata* (Antena 3), el programa parla així dels seus testimonis: "Les mascotes ens fan companyia i fan sortir el millor de nosaltres mateixos. Són les protagonistes principals de *Veterinaris*".

I les històries que ens expliquen: "El gosset Xispa; el Teo, un lloro estressat que s'arrenca les plomes perquè està gelós; el Parkinson de la iguana Mein, i el Tyson, un porc vietnamita que s'ha incorporat al món dels animals de companyia".

Els altres protagonistes són els veterinaris: "Tornem a Canis, un centre veterinari que ja ha sortit en altres temporades de *Veterinaris*. Allà seguirem els començaments de la Cristina, una veterinària que per primera vegada passa de la teòrica a la pràctica, i haurà d'afrontar els seus primers casos".

3.2. Recursos narratius

Tot i que ens movem en el terreny de la realitat, de cara a construir la narració audiovisual fem servir les tècniques del relat cinematogràfic. Així doncs, cal parar atenció a les tres tàctiques bàsiques amb què treballen tots els guionistes de ficció i que no hem d'oblidar quan construïm històries basades en la realitat:

- L'anticipació
- El suspens

Webs recomanats

Als enllaços següents trobareu diversos vídeos sobre la sèrie de documentals *La vida privada de les plantes* de David Attenborough:

[http://www.bbc.co.uk/nature/collecti-](http://www.bbc.co.uk/nature/collecti- ons/p0048522#p004gx80)

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p004gx5p>

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p009c5dq>

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p009c5dq>

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p009c5dq>

Enllaç d'interès

Podeu veure els vídeos de *Gran Hermano* a: www.telecinco.es/granhermano

Enllaços recomanats

Podeu veure els vídeos de *Veterinaris* a www.tv3.cat/veterinaris/videos i els de *Pelo, pico, pata* a www.antena3.com/programas.

Lectura recomanada

Eugene Vale (1996). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

- El moviment cap endavant

Eugene Vale, al seu llibre *Técnicas de guión, para cine y televisión*, diu que una construcció dramàtica correcta presenta el contingut del relat de la manera més efectiva. Ha d'evitar a l'espectador els sentiments d'avorriment, fatiga, insatisfacció i lentitud. Ha de causar sorpresa, esperança, temor, suspens i moure'ns cap endavant. D'aquesta manera, hem de construir el relat que desperti, sostingui i vagi incrementant l'interès de l'espectador. Per començar, tenim la proposta que fa Manuel Artero a *El guión en el reportaje informativo*, que agafa tres recursos descrits per Eugene Vale:

1) **L'anticipació.** Amb l'única intenció de començar amb força, posarem al principi del reportatge una seqüència impactant i interessant. D'aquesta manera, la continuació del reportatge ha de ser un salt enrere (*flashback*) fins a arribar al moment que expliquem el començament.

Diu Eugene Vale que anticipar la història és l'única manera de fer-la versemblant. A més a més, si els fets passen tal com s'han anticipat es compleixen les expectatives de l'espectador (i si es compleixen de diferent manera intervé l'efecte sorpresa). Perquè no oblidem que a tots ens agrada endevinar qui és l'assassí o com acabarà la pel·lícula.

Exemple d'estructura d'anticipació

L'estructura clàssica d'un reportatge ha d'incloure, després de cada seqüència d'imatge, una entrevista als testimonis que hi estan relacionats. Ara bé, si modifiquem aquesta estructura i anticipem les entrevistes a la seqüència d'imatge que li correspon, aconseguirem donar un altre ritme al guió.

- **Estructura clàssica:** OFF + VTR + OFF + VTR + VTR + OFF FINAL
- **Estructura d'anticipació:** VTR + OFF + VTR + OFF + VTR + OFF FINAL

2) **El suspens.** Com diu Eugene Vale, el suspens no és cap medicina màgica que té el poder d'ajudar-nos a superar les deficiències d'una narració. Cal tenir en compte que el suspens no és un element del relat, sinó una reacció de l'espectador a com se li presenten els fets. Un recurs que si utilitzem correctament ens ajudarà a mantenir l'atenció de l'espectador.

Perquè un relat sense suspens equival a eliminar els dubtes, i el relat avançarà amb serenitat cap a l'objectiu, sense obstacles ni emoció. En canvi, si xoca amb dificultats, apareix el dubte sobre la frustració o el compliment de l'objectiu i l'espectador s'acaba preguntant què passarà.

3) **El moviment endavant.** El conte, la història, la narració o el reportatge informatiu han d'avançar amb velocitat fins al final. Bé, no és la pel·lícula la que avança sinó la ment de l'espectador la que s'entreté, o no, durant el relat.

Hem de buscar els elements del relat que fan que la nostra imaginació es mogui cap endavant, sense entretenir-nos en detalls que ens puguin despistar.

3.2.1. Procediments narratius

En el llibre *Como se escribe un guión*, Michael Chion parla d'uns fils narratius que són els que fan moure tot l'embolic, els trucs, els artificis. Aquests fils són la manera com podem fer que la nostra història resulti més interessant. Tot i que Chion va pensar-los per al cinema, també els podem adaptar als programes de telerealtat. Vegem-los:

Lectura recomanada

Michel Chion (2000). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.

1) **El·lipsi i paralipsi**. No estem obligats a ensenyar tot el que passa en cada situació. En una discussió, per exemple, es pot començar l'escena quan els personatges ja estan discutint, o bé acabar-la abans que arribi la solució. Així aconseguirem donar més ritme a la història. Quan amaguem una informació important als espectadors es tracta d'una paralipsi. Aquest recurs permet jugar amb la curiositat de l'espectador, que mantindrà l'atenció fins a conèixer aquesta informació.

2) **Suspens i sorpresa**. Segons el volum d'informació que tingui l'espectador parlem de suspens o de sorpresa. En el suspens l'espectador sap més que els personatges i juguem amb les seves emocions.

Exemple

Suposem, per exemple, com diu Chion, una conversa en una taula on hi ha amagada una bomba. Si l'espectador sap que hi ha una bomba estarà atent al pas del temps, tot esperant que esclati aquesta bomba. En canvi, si no ho sap i la bomba explota tot d'una, rebrà una sorpresa.

3) **Anticipació**. Quan mirem una pel·lícula ens agrada endevinar com acabarà, així, com a guionistes, donem les pistes que ajudin els espectadors a fer hipòtesis de com acabarà el que els estem explicant. Però no podem oblidar que sempre ens hem de guardar un as a la màniga i sorprendre amb una resolució diferent. L'humor també està molt lligat a l'anticipació.

4) **Plantar i collir**. El símil hortícola ens serveix per a explicar aquest recurs: de la mateixa manera que si plantem una llavor de tomaquera, al cap d'un temps collirem tomàquets, en les nostres històries també podem fer alguna cosa semblant, en aquest cas amb un detall que no sembli tenir cap importància però que més endavant sigui fonamental per a la història. Per exemple, a un personatge li agraden molt els animals, i al final aquest personatge acaba adoptant un gos que troba al carrer.

5) **La trampa**. La trampa (en francès *hareng-saur*, i en anglès *red herring*) és un truc que consisteix a crear una falsa anticipació per fer que l'espectador pensi que passarà alguna cosa, però després en passa una altra. Aquest recurs és molt útil, perquè ens permet recrear una investigació donant validesa a una hipòtesi que posteriorment haurem de descartar perquè no compleix les expectatives inicials.

6) **La caracterització.** Dotar d'un detall que faci diferent un personatge de la resta és bàsic quan hem de distingir-lo de molts altres. D'això se'n diu *tag* o tret característic, que pot ser un tic, un gest, un detall en la indumentària, etc. Com més original sigui aquest detall més fàcilment identificarem el personatge.

7) **El contrast.** La millor manera de distingir un personatge, un fet o un lloc és diferenciant-lo de la resta. No cal que les diferències siguin absolutes, només cal que difereixin en un sol punt. A l'hora de presentar-los ho farem de tal manera que es faci evident aquesta diferència de criteris. Contràriament, és desaconsellable tenir personatges que puguin assemblar-se, si no és que volem jugar amb l'equívoc.

8) **El descans.** Cal insistir en el fet que és necessari que hi hagi escenes de descans després d'una escena intensa, ja que podríem produir una saturació de la història. Aquest és el cas de programes com *Espanoles por el mundo* (TVE), *Callejeros* (Cuatro) o *Arena mix* (Antena 3), que no baixen el ritme durant la mitja hora que duren i que, moltes vegades, acaben semblant una metrallera de situacions i personatges per tal d'evitar que el programa decaigui en cap moment.

9) **El calderó.** És la manera d'acabar una escena centrant l'atenció en un detall (una paraula, una acció, un soroll, un gest...). Com que és un recurs del qual no podem abusar, un bon lloc on utilitzar-lo és en els talls de publicitat.

10) **El gag repetitiu.** Repetir un detall graciós, verbal o visual, pot crear un efecte còmic que es fa més gran a mesura que es va repetint. Aquest recurs l'utilitzarem en muntatges llargs o bé pot aparèixer regularment en el programa. No cal dir que un mal gag pot provocar l'efecte contrari, així que cal pensar molt bé què ens proposem fer.

11) **El Mac Guffin.** En aquest cas funciona com una excusa, ja que tota la trama gira entorn d'alguna cosa que sembla important però que en el fons no ho és. Per això diem que és una excusa, perquè ens permet crear una història al voltant, i el que ens importa és mostrar això mateix. Tornant a l'exemple d'*Espanoles por el mundo* (TVE), cada país és només una excusa per fer el tafaner en la vida d'unes altres persones.

3.2.2. L'enfocament

Es poden escriure històries de moltes maneres. Algunes ens expliquen els fets des del principi fins al final, unes altres utilitzen salts enrere (*flashbacks*). D'altres inventen un personatge que ens explica els fets. Independentment del mètode que utilitzem, hem de tenir clar que hem de trobar la millor manera d'explicar la nostra història. En la majoria de casos s'aplica una narració cronològica, perquè és la que millor satisfà la nostra curiositat natural de saber què passa després.

Enllaços recomanats

Espanoles por el mundo:
www.rtve.es/television/espanoles-en-el-mundo
Callejeros: www.cuatro.com/callejeros
Arena mix:
www.antena3.com/programas/arena-mix

La narració cronològica és simple, efectiva i normalment ens dona bons resultats, ja que ens permet definir clarament el principi, el nus i el desenllaç. Però hi ha variacions que poden ser molt efectives:

1) **Històries paral·leles.** Una d'aquestes variacions pot ser la narració de dues històries al mateix temps, és a dir, alternar dues històries de manera que una doni sentit a l'altra. Generalment ens serveix per a comparar situacions, personatges o moments.

També podem fer servir les històries paral·leles per a explicar l'evolució d'un personatge, dedicant les dues trames al mateix personatge, però una narra el present i l'altra, el passat o el futur.

Mares

Mares –una altra de les sèries documentals de TV3– ens narra les vivències sobre la maternitat i la paternitat a través de l'experiència d'unes vint famílies, i aborda temes com ara les mares i els pares primerencs, els parts de risc, les mares solteres, les famílies nombroses, la maternitat adolescent, etc.

El primer capítol ens apropa al servei d'urgències d'obstetrícia d'un hospital, on cada dia passen coses com aquestes:

- Els intents per a localitzar un pare que no troben i fer-li saber que està a punt de perdre's el naixement de la seva filla.
- Una mare de quatre fills que ha quedat embarassada de bessons.
- Una noia que serà mare soltera als 26 anys després d'haver-se separat de la parella.
- I en últim lloc, els esforços dels metges amb una jove de 18 anys embarassada i diabètica, un fet que pot provocar complicacions a l'embaràs.

Els capítols es construeixen de manera fragmentària a partir d'una gran quantitat de materials curosament seleccionats perquè el relat sigui d'una manera, i no d'una altra. Això vol dir que cada trama amaga conflictes i obstacles, i el més gratificant és veure com el personatge els viu, els gestiona i els afronta. Sense oblidar que són situacions reals i que una decisió o una altra afectarà directament la vida del protagonista.

2) **Narració per temes.** Prescindint del marc temporal, podem distribuir la nostra narració segons els temes que vulguem tractar. Així doncs, agruparem les intervencions dels personatges en funció del contingut de les seves accions i declaracions.

Aquest tipus de narració és molt habitual en sèries de programes, en què cada programa es dedica a un tema o més.

Gran hermano, exemple de narració per temes

Els resums de *Gran hermano* (Telecinco) són un bon exemple de la narració per temes perquè permeten crear trames argumentals que proporcionen continguts prou variats, impredecibles i manipulables que condicionen la visió que tenen els espectadors dels concursants, i s'exploten des de tots els programes de la cadena de televisió.

Enllaços recomanats

Podeu veure els vídeos de *Mares* a: www.tv3.cat/alacarta

Enllaç recomanat

Podeu veure els vídeos de *Gran hermano* a www.telecinco.es/granhermano.

Cal destacar que en les primeres edicions es van poder sentir alguns dels concursants queixant-se de la parcialitat d'aquests resums, ja que estan orientats únicament a crear temes de debat per a alimentar tots els programes que parlen de *Gran hermano*.

Aquest va ser el cas d'"Iñigo" (de la primera edició), que va veure com la seva fama es convertia en mala reputació en ser etiquetat de persona poc neta, ja que segons el programa sempre portava la mateixa samarreta. Quan se li va donar l'oportunitat de parlar, va argumentar que feia el mateix que la resta de companys i que no entenia per què se li havia col·locat aquesta etiqueta.

3.2.3. Experiments formals

Tot i que de vegades ens agradaria que hi hagués un patró estàndard per a escriure guions, la veritat és que no podem estar del tot segurs si un guió funcionarà fins que no el veiem traduït en imatges.

La idea que ha de guiar-nos en el procés creatiu és que els únics límits existeixen en la nostra ment. Gràcies a aquest pensament a algú se li va acudir barrejar la realitat amb la ficció i, com hem vist, ha aparegut una nova tipologia de programes basats en la realitat, cadascun dels quals és únic en la forma i els continguts que toca.

3.2.4. Començament de la història

El començament de la història ha de ser el nostre punt de partida. Les primeres frases han de deixar veure quina és la meta que proposem a l'espectador, quin serà el conflicte o conflictes que desentranyarem, l'objectiu de la història. De res serveixen els principis descriptius que ens situen en unes coordenades determinades. Al començament de la narració és necessari fer-se escoltar i cridar l'atenció per a predisposar la nostra audiència. És alguna cosa així com dir, entre amics: "Estigueu atents, perquè de veritat que val la pena conèixer la història que us explicaré". De la mateixa manera, la última frase tampoc no pot ser casual, hi hem d'esmerçar una dedicació especial i no serà fins que tinguem tot el programa embastat que ens proposarem escriure-la.

Analitzem ara el començament del primer capítol de *Casal Rock* de TV3.

Enllaç recomanat

En podeu veure el capítol a www.tv3.cat/3alacarta.

Capítol 1 de Casal Rock

IMATGES DE L'ARRIBADA DELS AVIS A L'EDIFICI.

VEU EN OFF:

"Hi ha un lloc on els avis no fan ni mitja, ni de cangurs. On l'edat no compta. Un lloc on es viu l'aventura del *rock*."

IMATGES D'AVIS CANTANT AMB EN MARC PARROT.

VEU EN OFF:

"Marc Parrot, músic i productor, és responsable d'aquesta *moguda*."

DECLA PERSONATGE:

"Lo que mai em vaig imaginar jo és que me meteria en *rock*".

DECLA PERSONATGE:

"Mare de Déu, el *rock*!"

DECLA PERSONATGE:

"Ah, *pues* mira. És una música interessant."

IMATGES D'UN VIDEOCLIP GRAVAT PELS AVIS I DELS AVIS CANTANT AMB ELS LAX'N'BUSTO.

VEU EN OFF:

"Durant quatre mesos un grup de vint-i-cinc avis suaran per convertir-se en estrelles de *rock*. Gravaran videoclips, cantaran al costat de *rockers* de veritat."

DECLA:

"He tancat els ulls i jo ja em veia al mig de quinze mil persones".

IMATGES DELS AVIS A CASA SEVA MENTRE ASSAGEN.

VEU EN OFF:

"Hi haurà un canvi radical en les seves vides."

IMATGES DELS AVIS ASSAJANT PLEGATS.

VEU EN OFF:

"Les properes vuit setmanes seguirem aquesta aventura pas a pas. Avui veurem com va començar tot."

3.2.5. Final de la història

Tots sabem què ha de passar en un final ideal: un gran clímax i després una resolució que ens permeti tancar tots els temes i que ens ajudi a digerir tot el que hem explicat. Fins llavors hem compartit emocions amb els personatges, i en alguns casos fins i tot ens hi hem identificat. Així que esperem que al final aconseguixin allò pel que han estat lluitant durant tot el programa.

Final de *Casal Rock*

Si hem analitzat el principi de *Casal Rock*, fixem-nos ara en el final. En les dues temporades, l'últim capítol és la culminació de tot el procés d'aprenentatge: el concert final. Aquí es tracta d'ajuntar les expectatives de tots els avis, el seu professor, les seves famílies... I fer que aquest clímax duri tot el capítol.

Així comença aquest capítol, amb la veu en *off* que diu:

"Després de cinc mesos, cent vint-i-cinc hores d'assajos i tres bolos de prova, arriba el gran dia per als vint avis reciclats en *rockers* d'última generació. Mil cinc-centes persones omplen a rebentar la sala Razzmatazz. Avui a *Casal Rock*: el gran concert."

I així acaba, amb una bateria de declaracions dels participants:

"Ha sigut una etapa de la meua vida maca, maca, maca. De les molt més maques que hi ha hagut."

"Jo m'ho he passat de meravella. És de molt agrair. I a vegades dius, les paraules se les emporta el vent, però l'agraïment queda aquí. Aquí queda un record que el portarem a dins sempre."

Tot i que no és habitual, ens pot passar que la realitat ens porti cap a un final tràgic. En aquest cas, la realitat no la podem modificar i cal preparar l'espectador perquè no l'agafi per sorpresa.

Mort d'una euga

En la primera temporada del programa *Veterinaris* de TV3 vam assistir a la mort d'una euga (capítol 12). Però tot i la valentia dels creadors del programa d'aventurar-se amb una trama amb un final tràgic, la trama de la mort de l'euga es desenvolupa únicament durant la primera meitat del capítol. D'aquesta manera, aconseguix captar l'atenció de l'audiència ràpidament, però acaba prou aviat per deixar pas a noves històries amb un final menys tràgic.

El principal problema de dramatitzar la realitat és que no tinguem ni un final feliç ni un final tràgic. Que tampoc hi hagi hagut un gran clímax, ni una gran decisió, ni una resolució. Perquè la vida real no sempre és tan contundent com la ficció.

En aquest cas, cal buscar alguna connexió entre el principi i el final que no sigui tan evident com la història que hem explicat. Aquesta connexió pot ser una situació, una idea, les declaracions d'un personatge, etc. La idea és que aquesta connexió ens faci veure la idea d'un abans i un després, de causa i efecte, o si més no, el resum del missatge que volem transmetre.

3.2.6. Sobre el ritme

La dramatització de la realitat consisteix a transformar les històries reals en accions dramàtiques, amb la funció de despertar l'interès, mantenir-lo i augmentar-lo. I aquest és el ritme que hem d'aconseguir: un relat amb unes corbes d'interès amb un to ascendent (les confrontacions i dificultats han de ser més petites al principi i de més transcendència cap al final) que han de donar pas a moments més assossegats, necessaris també per a aconseguir l'"interès dramàtic" que ha de tenir qualsevol relat.

Enllaç d'interès

En podeu veure el vídeo a www.tv3.cat/3alacarta.

Enllaç d'interès

En podeu veure el vídeo a www.tv3.cat/veterinaris.

Com diu Úbeda, "el moviment constant és la primera norma que cal seguir, des de la recerca fins al muntatge. En la selecció d'històries i personatges es té en compte el potencial 'energètic' dels candidats i, de fet, alguns temes es descarten perquè no ofereixen prou possibilitats d'acció".

Joan Úbeda (1992). *Reportatge a TV: el model americà*.

Però què vol dir que no ofereixen prou possibilitats d'acció? Bàsicament, que els nivells d'intensitat han de variar, que ha de mantenir el nostre interès, que ha d'estar construït per tal d'acabar amb un clímax. Malauradament, en aquest cas és més fàcil apuntar els problemes que donar solucions.

Per a Alan Rosenthal, aquests són els problemes més comuns:

- Seqüències massa llargues.
- Manca de connexió entre seqüències.
- Seqüències massa iguals.
- Massa escenes amb acció i poques seqüències que ens permetin reflexionar.
- Un desenvolupament poc lògic o emotiu.

3.2.7. Recursos expressius: veu en *off* i inclusió de dades

Un dels elements més reconeixibles dels reportatges televisius i dels documentals és la veu en *off*. La seva funció és la d'establir un vincle entre l'espectador i el programa, invitant-nos a involucrar-nos en la història que ens pretén explicar.

Tot i que en ficció procurarem utilitzar el mínim aquest recurs, en el cas del documental i el reportatge televisiu continua tenint un paper principal a l'hora d'exposar el discurs. Tot i això, no hem d'oblidar que els guions de reportatges televisius exigeixen ajustar les imatges (tant les que hem obtingut del rodatge com les que hem tret d'hemeroteques) amb la veu en *off*, que ha de justificar i donar un sentit a allò que estem veient.

La veu en *off* s'entén com una entitat que ens guia i condueix pel relat, i hi confereix una sensació d'autenticitat i neutralitat. En canvi, en mans de programes de telerealtat, l'ús de la veu en *off* dota de realisme i veracitat les imatges que ens està explicant. En aquest cas, la veu en *off* va més enllà i reforça allò que volem explicar i ens permet articular la narració en funció de l'efecte que volem provocar en l'audiència.

Un altre recurs expressiu és la **inclusió de dades**.

Està comprovat que la inclusió de dades i xifres o la descripció de fets i paisatges en la narració distreuen l'atenció de l'espectador.

Per això és recomanable que, com que n'haurem d'incloure algunes si volem explicar un fet basat en la realitat, les subministrem just després de les inflexions d'alt interès. En els moments en què el guionista pensa que cap element de la narració és susceptible d'elevat l'interès i la història ha de començar un nou camí ascendent (Artero, 2004); sense oblidar que sempre és molt millor reconvertir les xifres en dades properes a l'espectador. Si ens referim a una determinada superfície, en lloc de parlar d'hectàrees podem parlar de camps de futbol.

3.3. Fases del guió de documental, reportatge i docusèrie

Escriure el guió d'un documental o d'un reportatge abans del rodatge és impossible, però hem de provar de dibuixar un mapa, un full de ruta que ens guiï durant la preproducció i el rodatge. Com quan organitzem un viatge, que ens marquem una ruta que podem variar sobre la marxa. El grau de concreció dependrà de les ganes que tinguem de treballar-hi. I hem de tenir clar que només és un punt de partida, la realitat és la que marcarà la nostra història.

Les fases del guió d'un programa que es basi en la realitat són les següents:

- La idea
- La documentació
- L'anàlisi de la documentació
- Els protagonistes
- Les entrevistes prèvies
- La sinopsi i el desenvolupament de les trames
- L'escaleta
- El guió
- El muntatge

3.3.1. La idea

La idea és la motivació inicial per a la realització de qualsevol projecte. Necessitem una idea que ens serveixi de punt de partida i on resumim què volem explicar. Aquesta idea inicial pot ser un tema, un esdeveniment o un personatge, del qual podem saber més o menys, però ha de ser atractiu per a nosaltres i ha de tenir un cert interès per als espectadors.

Fonts d'inspiració

Michael Rabiger (2001) proposa diferents llocs on buscar material per a construir un documental:

- A partir d'un diari personal
- De diaris i revistes
- De la història
- De mites i llegendes
- D'històries familiars
- D'històries de la infància
- De la història social i sociologia
- De les obres de ficció

Un cop tinguem la idea més o menys clara haurem d'iniciar una investigació per tal de buscar tota la informació relativa a aquest tema o esdeveniment.

3.3.2. La documentació

Hem de convertir-nos en especialistes del tema que haguem escollit. Si volem ser rigorosos amb el nostre treball haurem de buscar tota la informació que puguem trobar relacionada amb la nostra idea. Com més informació i més variada sigui, més coses podrem explicar.

Per tal de documentar-nos podem buscar la informació en diferents llocs:

- **Testimonis de persones** que tinguin algun tipus de relació, directa o indirecta, amb els fets que volem explicar.
- **Experts** que ens puguin donar informació o bé remetre'ns a on podem trobar-la.
- **Documents** que podem trobar en registres oficials, que ens poden proporcionar els mateixos testimonis o experts, o qualsevol document personal que ens pugui aportar dades sobre la nostra investigació.
- La **premsa** és una bona font d'informació i documentació de tot tipus de fets i temes. Poden ser notícies, reportatges, articles d'opinió que trobem en diaris, revistes, etc. Actualment els diaris tenen hemeroteques digitals que es poden consultar a través d'Internet.
- La **televisió** és una font d'informació on podem trobar notícies o reportatges de programes informatius o divulgatius que ens permeten documentar qualsevol fet o tema que estiguem investigant. A més, les televisions ofereixen serveis de televisió a la carta que ens ajudaran a fer la nostra cerca a través d'Internet.

3.3.3. Anàlisi de la documentació

Com més informació tinguem, més n'haurem de desestimar. Així doncs, hem de classificar molt bé tota la documentació que trobem, i una bona manera de fer-ho sempre és en funció de la credibilitat de la font i de la importància que tingui per a la nostra història.

Un cop coneguem el tema a la perfecció, caldrà tornar a la idea inicial i redefinir la història que volem explicar. Sobretot perquè hem de ser capaços de trobar la manera d'explicar la nostra història que sigui interessant per a l'espectador.

3.3.4. Els protagonistes

Els protagonistes de documentals, reportatges i programes de docuficció són persones reals que es convertiran en personatges de la història que volem explicar. Això ho aconseguim definint quins són els seus objectius, quins conflictes tenen i, sobretot, com els situem com a part de l'estructura narrativa de la nostra història.

Hem de buscar, per exemple, un protagonista i un antagonista que funcionin de contrapunt. Que els seus discursos entrin en conflicte, fins i tot que es contradiguin, per tal d'afegir intensitat a la narració.

3.3.5. Les entrevistes prèvies

No tothom s'expressa de la mateixa manera, ni totes les persones saben explicar-se davant d'una càmera. Així doncs, per trobar els nostres protagonistes haurem de fer tota una sèrie d'entrevistes que ens ajudin a trobar les persones més idònies perquè ens expliquin les seves històries.

3.3.6. La sinopsi i el desenvolupament de les trames

Un cop tenim els personatges i la història que volem explicar, hem de provar d'escriure l'argument. Però més que ser capaços d'explicar la història hem de saber identificar les trames que tractarem i com evolucionaran durant el programa.

Com ja hem vist, l'esquema narratiu clàssic dels tres actes (inici, nus i desenllaç) ens ajudarà a desenvolupar aquestes trames. Davant les ganes d'innovar d'alguns autors, cal dir que l'esquema dels tres actes no resta originalitat ni prestigi a la nostra obra. Simplement ens garanteix que l'espectador entendrà la història i que en captarem l'atenció mentre duri la narració.

3.3.7. L'escaleta

De cara a treure el màxim rendiment del rodatge, cal que sapiguem quina estructura volem que tingui el nostre documental, reportatge o programa. És a dir, quina serà la manera com volem explicar la nostra història. Així començarem a fer-nos una idea de quines seqüències necessitarem i quines imatges haurem de rodar. I sobretot, quines informacions volem ressaltar i com ho farem.

Estructures de documentals

Michael Rabiger, al seu llibre *Dirección de documentales*, estableix diversos tipus d'estructures de documentals:

- Estructura cronològica
- Estructures no cronològiques
- Estructura del punt de vista subjectiu
- Estructura d'inventari

- Estructura de viatge metafòric (quan no hi ha una estructura temporal predominant)

És el moment de fer l'escaleta, que és com un esquelet o esquema que ens facilitarà el rodatge i l'escriptura del guió definitiu. És clau dissenyar un format on s'hi anotin les idees, els temes que s'hauran de tractar, les referències als recursos amb què il·lustrarem els temes, etc.

Quan fem l'escaleta hem de recordar que no hi hem de posar grans explicacions ni diàlegs. Només ens ha de servir per a confirmar que les escenes tenen un sentit narratiu clar, que no ens deixem res ni ens repetim. Hi identifiquem el nus narratiu necessari per avançar i res més.

3.3.8. El guió

El guió és el desenvolupament de l'argument en cada seqüència que hem especificat a l'escaleta. Cal que tingui el màxim d'especificacions, tant d'àudio, com de vídeo. Cal fer referència a tot això:

- Localització de l'escena.
- Ambient de l'escena (escenografia, il·luminació, etc.).
- Descripció de moviments dels personatges.
- Tipus de plans i moviments de càmera.
- Àudio (so directe, entrevista, so ambient, veu en *off*, música, efectes de so, etc.).
- Textos locutats.
- Efectes de vídeo i generador de caràcters.
- En les entrevistes, cal tenir les preguntes que volem fer.

Un dels formats més utilitzats tradicionalment és el format de dues columnes. Una columna dedicada a descriure el so i l'altra, la imatge.

Exemple del format de guió

A continuació presentem el guió del vídeo *Gràfic en 3D sobre l'ictus o accident vascular cerebral*, del programa *La marató de TV3* de l'any 2010.

Vídeo (<i>time codes, noms, títols i imatges</i>)	Àudio (<i>declar, veu en off i traduccions</i>)
Un cervell girant lentament. Baixar l'opacitat de la textura del cervell i deixar-ne visible només les venes i artèries.	A banda del traumatisme cranioencefàlic, el cervell també pot patir altres lesions sobtades, com per exemple, l'ictus o accident vascular cerebral.
Veiem el flux de sang i com es provoca l'ictus. Obstrucció d'un vas i la sang deixa de circular. Canvi de color de la zona afectada.	D'ictus n'hi ha de dos tipus. El primer, l'infart cerebral, es produeix quan s'interromp la circulació de la sang a una part del cervell. La zona es lesiona perquè no hi arriba la sang.
Veiem com es rebenta un vas. S'inunda part del cervell. Zona afectada queda necrosa.	El segon tipus d'ictus s'anomena vessament cerebral i es produeix quan es rebenta un vas del cervell. La sang comprimeix el teixit cerebral i en fa malbé una part.
Pas de PP del cervell a PG . Apareix figura humana "revestint" el cervell. Assenyalar una part del cos que perd la mobilitat.	Els símptomes més habituals són: la pèrdua sobtada de força a tota una banda del cos, la paràlisi en una part de la cara, dificultat per parlar o comprendre, i la pèrdua de visió de l'ull de la part afectada.

3.3.9. El muntatge

Hi ha autors que diuen que aquests tipus de guió s'escriu a la sala de muntatge. Això és perquè és durant el muntatge que ens adonarem si tot allò que ens havíem imaginat té sentit un cop ho veiem en imatges. Perquè el resultat de la gravació no sempre és igual als propòsits que havíem fet sobre el paper. En tot cas, un cop dins la sala de muntatge podem potenciar uns aspectes o minimitzar-ne uns altres.

Bibliografia

Artero Rueda, Manuel (2004). *El guión en el reportaje informativo. Un guiño a la noticia*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión, RTVE.

Castañares, Wenceslao (2006). *La televisión moralista. Valores y sentimientos en el discurso televisivo*. Madrid: Fragua.

Chion, Michael (2000). *Como se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.

Curran Bernard, Sheila (2010) *Documentary storytelling*. Burlington: Focal Press.

Goldman, William (1992). *Las aventuras de un guionista en Hollywood* (2a ed.) Madrid: Plot Ediciones.

Gordillo, Immaculada (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos. Nuevas y viejas tendencias en la televisión del siglo XXI*. Quito: Ciespal.

Imbért, Gerard (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.

Islas, Octavio; Gutiérrez, Fernando; Benassini, Claudia (2003) *Reality Shows. Un instante de fama*. México D.F: CECSA.

Millà i Brunch, Ramon (2002). "L'aparença de la realitat". *Trípodos* (núm. 12, pàg. 47-62). <<http://www.tripodos.com/pdf/realitat.pdf>>

Oliva, Lúcia; Sitjà, Xavier (2007). *Las noticias en radio y televisión*. Barcelona: Ediciones Omega.

Oliva, Mercè (2009). "Transfórmame, por favor!" Un anàlisis semio-narrativo de los realities de transformación". A: B. León *Telerrealidad. El mundo tras el cristal* (pàg. 24-35). Madrid: Comunicación Social.

Peris, Àlvar (2009). "Entre lo real i el sensacionalismo: La perversión del docu-soap". A: B. León. *Telerrealidad. El mundo tras el cristal*. Madrid: Comunicación Social.

Quintants, Rebeca; Sánchez, Andrés (2000). *Gran Hermano. El precio de la dignidad*. Bilbao: Arakatzten.

Rabiger, Michael (2001). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión RTVE.

Seger, Linda. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.

Úbeda, Joan (1992). *Reportatge a TV: el model americà*. Barcelona: Íxia Llibres.

Vogler, Christopher. (2002) *El viaje del escritor*. Barcelona: Robincook.

Vale, Eugene (1996). *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

