

Maristes Valldemia 2009-2010  
Tutor: Jordi Vadell

# L'art del cinema

## Procés de realització d'una pel·lícula

Clara Esparrach Grau  
2n Batxillerat B

## AGRAÏMENTS:

Quan penso amb la gent a qui li he d'agrair aquest treball em sento molt feliç i privilegiada.

Crec que he aconseguit moltes coses a part de realitzar el treball en si o el propi curt, i són amics. Perquè una mà amiga o una paraula en els moments més baixos permeten tirar endavant.

M'agradaria agrair l'ajuda a moltes persones.

A l'Antonio Riestra, a en Bruno Bergonzini i a l'Albert Roca amb els quals he après moltes coses i són veritables entesos.

A la Laura Fernández que em va ajudar desinteressadament sense coneixem de res.

A la Eli, la Mònica, la Júlia, la Carlota, l'Àlicia, la Cristina tant per la feina d'actrius com la de cangurs.

A la Rosa, la Paula i a en Guillem per la seva atenció i dedicació.

A la Montse per tota la paciència, suport i disponibilitat.

Molt especialment a la Susana i l'Aleix que van portar-se amb mi ràpidament com veritables amics sense coneixem de res.

A en Damián que és la persona que ha fet possible que el curt tirés endavant i ha col·laborat en tot moment.

De rebot a la meva germana Judith que me'l va presentar i que m'ha proveït de totes les seves fonts i coneixement.

Als meus pares perquè han estat sempre allà i m'han ajudat amb tot el que han pogut.

A en Jordi Vadell, el meu tutor del treball, perquè al inici d'escollir el tutor tenia molt clar que volia que fos ell, i perquè al concloure aquestes línies tinc molt més clar que va ser la millor elecció.

I a totes aquelles persones que han col·laborat a que jo sigui com sóc i m'han permès somiar al llarg dels anys.

Mil gràcies a tots.

## 1. ÍNDEX

0.	Introducció.....	pàg.6
1.	El cinema com a art .....	Pàg. 8
2.	L'història del cinema i la seva evolució .....	Pàg.9
3.	Els gèneres cinematogràfics .....	Pàg.12
4.	El llargmetratge i el curtmetratge.....	Pàg.14
5.	La realització d'una pel·lícula.....	Pàg.15
5.1	Preproducció:	
5.1.1	De la idea al guió.....	Pàg.15
5.1.2	Guió literari.....	Pàg.18
5.1.3	Guió tècnic.....	Pàg.20
5.1.4	Storyboard.....	Pàg.26
5.1.5	Plànols de planta.....	Pàg.28
5.1.6	Finançament.....	Pàg.29
5.1.7	Tasques de producció.....	Pàg.31
	> Equip productiu.....	Pàg.31
	> Desglossament del guió.....	Pàg.31
	> Localitzacions.....	Pàg.33
	> Càsting.....	Pàg.33
	> Assegurances i permisos.....	Pàg.35
	> Pla de treball.....	Pàg.36
	> Pressupost.....	Pàg.38
5.2	Producció	
5.2.1	Rodatge.....	Pàg.39
	>Direcció .....	Pàg.40

>Departament artístic.....	Pàg.42
>Interpretació.....	Pàg.44
>Càmera i fotografia.....	Pàg.47
>Raccord o continuïtat.....	Pàg.52
>So.....	Pàg.55
>Vestuari.....	Pàg.57
>Maquillatge i perruqueria.....	Pàg.59
>Efectes especials no digitals.....	Pàg.60
5.3. Postproducció.....	
5.3.1 Muntatge.....	Pàg.61
>Estructura del film.....	Pàg.62
>Efectes especials digitals.....	Pàg.64
>So i doblatge.....	Pàg.65
>Música.....	Pàg.66
5.3.2 Distribució.....	Pàg.68
> El certificat de qualificació.....	Pàg.69
> Tècniques de llançament.....	Pàg.69
> Materials publicitaris necessaris.....	Pàg.69
> Publicitat cinematogràfica.....	Pàg.70
5.3.3 Festivals de cine.....	Pàg.72
6. El meu curmetratge.....	Pàg.73
6.1 De la idea al guió.....	Pàg.73
6.2 Psicologia dels personatges.....	Pàg.75
6.3 Guió literari.....	Pàg.77
6.3 Guió tècnic i storyboard.....	Pàg.96

6.7	Localitzacions.....	Pàg.101
6.8	Actors.....	Pàg.102
6.6	Estudis de rodatge.....	Pàg.103
6.9	Rodatge.....	Pàg.105
6.10	Muntatge.....	Pàg.106
7.	Conclusions.....	Pàg.107
8.	Bibliografia.....	Pàg.109
9.	Annexos.....	Pàg.111

## 0. INTRODUCCIÓ:

Quan vaig escollir el tema del treball de recerca tenia molt clar que volia fer quelcom que m'agrades i m'ajudes a prendre la feina amb il·lusió i entusiasme. Vaig escollir el cinema perquè des de sempre m'ha cridat molt l'atenció el món audiovisual i les càmeres. En addició, volia que m'ajudés a escollir el meu futur i els meus interessos professionals.

L'objectiu del treball ha estat aprendre com es fa una pel·lícula des de l'inici al final sense perdre cap pas ja que tots em fascinen. Em feia molta il·lusió poder acabar fent el meu propi curtmetratge, poder expressar una història en imatges, en sons, en música. Però primer necessitava saber com fer-ho.

Durant tot l'estiu vaig començar a recercar informació, llocs, persones, situacions que em poguessin ajudar a entendre una mica més com funcionava aquest món.

Al llarg dels mesos de calor, vaig poder conèixer i visitar llocs i persones els quals m'han ajudat a entendre-ho una mica més.

El primer pas fou enviar molts correus electrònics a molta gent a la que admiro. Òbviament va ser complicat rebre resposta dels més importants (tot i que ho vaig intentar), però si que indagant he tingut la sort de conèixer gent molt bona i interessant.

Vaig tenir el privilegi de conèixer a en Bruno Vergonzini un gran actor que em va aclarir molts dubtes. La visita a l'escola del rodatge de *Pa de negra* d'Agustí Villaronga em va permetre mantenir una xerrada molt profitosa amb Antonio Riestra el director de fotografia d'aquesta. Ell em va presentar a Laura Fernández una apassionada del món de la fotografia i col·laboradora posteriorment en el meu curtmetratge.

Vaig assistir a exposicions com la *d'efectes especials no digitals en el cinema* al Palau Robert de Barcelona o l'exposició de *clàssics del cinema* al museu del cinema de Girona amb la seva posterior visita i també a la seva biblioteca on vaig poder rebre molta informació.

Em vaig posar en contacta amb l'ESCAC (universitat del cinema de Catalunya) i molt amablement em van enviar informació.

Vaig poder realitzar una visita guiada per televisió de Mataró la qual em va servir per tot el tema de muntatge el qual no havia tocat fins aleshores.

També vaig assistir a dos càstings per veure l'ambient i les característiques de la selecció, al del musical *dels 40 principals* i al càsting d'extres de *la Riera*.

Posteriorment vaig conèixer a en Damián Costa gran expert en el món audiovisual, que m'ha resolt molts dubtes i m'ha explicat moltes curiositats.

Albert Roca, cap de producció, també m'ha comentat molts aspectes de la seva feina i m'ha donat la possibilitat d'assistir al rodatge de la sèrie de *Pelotas*.

La biblioteca del cinema de Barcelona, la Filmoteca ha estat de gran ajuda per obtenir informació i llibres interessants d'on he après el procés de creació cinematogràfic.

Pel que fa a la realització del curt vaig intentar contactar amb molts llocs per tal d'aconseguir una càmera millor que la meua per fer el rodatge en millors condicions tot i que no vaig tenir cap resultat.

He conegut a moltes persones les quals han participat en el meu curt. Amb elles he après molt.

Segurament el meu error ha estat centrar-me en un tema molt ampli que ha fet que tingués molta informació i feina. Tot i així, al fer-ho amb interès i dedicació, la feina no ha estat molt pesada.

Els meus objectius estaven clars i crec que els he assolit. He après moltes coses i he resolt molts dubtes.

La meua visió actual de les pel·lícules és totalment diferent un cop fet aquest treball. Em fixo o analitzo aspectes tècnics i artístics que avanç ignorava completament. Això m'ha fet veure que he après coses i que la meua visió i coneixements cinematogràfics ha augmentat notablement.

La millor satisfacció per a mi fent aquest treball ha estat poder veure el curtmetratge acabat. Veure el resultat d'un projecte de mesos, esforços, ajudes i maldecaps produeix una gran satisfacció i un sentiment d'aprenentatge.

Puc dir a demés, que en faria un altre i tinc molt clar quins errors no cometria per segon cop, ja que com diuen, dels errors se n'aprèn.

I com he esmentat abans respecte els objectius del treball, puc afirmar que m'ha ajudat a situar les meves idees de futur i espero poder-ne aprendre molt més a partir d'ara.

Espero que en aquest treball es transmeti part de la il·lusió i l'esforç que hi he dedicat i pugueu aprendre tantes coses com les que he après jo fent-lo.

## **1. EL CINEMA COM A ART:**

Segons el diccionari general de la llengua catalana *es diu cinema a la tecnologia que reproduïx fotogrames de forma ràpida i successiva creant "la il·lusió del moviment", és a dir, la percepció visual de que les imatges es mouen.*

El cinema considerat el setè art, uneix un conjunt d'arts com la música, el teatre, la pintura, la fotografia o la imatge per tal de crear-ne un de propi.

Parlem de cinema com a un art nou, relativament jove, el qual ha evolucionat ràpidament des del seu naixement i amb unes perspectives de creixement molt favorables en la seva evolució tècnica i artística. Espectacle visual, barreja de sons, imatges, colors... Tots aquests aspectes fan del cinema quelcom especial i la perfecta creació de somnis propers a la nostra realitat.

Com a art, el cinema és estilisme. L'artista és qui ho crea amb l'objectiu de comunicar i delitar emocions esperant la resposta dels espectadors.

Com deia *William Goldman*<sup>1</sup> la realitat d'una pel·lícula no té gairebé res a veure amb el món en el que vivim els éssers. Tota pel·lícula estableix la seva pròpia realitat. Tot i així, el cinema a servit en moltes ocasions per manifestar idees i pensaments de tot tipus (polítics, racials, religiosos etc.), per declarar injustícies o per expressar temps de llibertat o repressió.

---

<sup>1</sup> William Goldman: Escriptor, guionista, novel·lista nord-americà.



## 2. HISTÒRIA DEL CINEMA I LA SEVA EVOLUCIÓ:

La llanterna màgica fou un aparell molt conegut fa 300 anys. Aconseguir la il·lusió visual del moviment en aquestes vistes que es projectaven fixes va ser la recerca del segle XIX.

Els germans Lumière, el pare dels quals tenia un taller fotogràfic, portaven anys treballant per aconseguir imatges en moviment. El 1895 creen el cinematògraf que consistia en una cinta continua que es mirava per dalt i que els permetrà ser els capdavanters en la creació del cinema.

La primera vegada que es va emetre una sessió de cine de forma comercial va ser l'any 1895 a París, on es va projectar la famosa *Sortida de la fàbrica* d'aquests germans on es veia com els obrers sortien d'una fàbrica de Lió amb càmera fixa.

Però el que ells pensaven que *era una invenció sense futur*, en el temps es demostrà que s'equivocaven. A partir d'aquell moment el cinema va començar a evolucionar i a tenir cada vegada més importància.

A Espanya la primera pel·lícula fou de Jimeno Correas l'any 1896 i corresponia a la sortida de missa de dotze del Pilar de Zaragoza.

Els primers anys, Georges Méliès impulsà l'invent dels germans Lumière creant unes pel·lícules que deixaven al·lucinats els espectadors. Incorporà efectes tal que semblés que els somnis i la màgia existien a la pantalla. Ho demostra la pel·lícula *Viatge a la lluna* del 1902. Inventà l'encadenat, la sobreimpressió, la substitució de personatges etc.

S'avança en la tècnica cinematogràfica passant del quadre fixa a la panoràmica i posteriorment al travelling. Tanmateix, també s'implanta la importància del guió per tal que les imatges en moviment que s'havien aconseguit, narressin una història interessant per l'espectador. Veiem aquest canvi en els mateixos germans Lumière que fan el *Regador Regat* on busquen la comicitat de les imatges.

Es pot considerar la data de partida del cinema com a indústria l'any 1909 quan es va fundar la General Film, la qual va formar un monopoli agrupant les companyies més importants.

D'aquesta forma va néixer Hollywood.

Griffith produeix "*el naixement d'una nació*" de caràcter polític. Una obra mestra que utilitzava totes les possibilitats de les que disposava en cinema d'aleshores.

El 1919 es funda els "artistes reunits" amb Griffith, Chaplin, Fairbanks i Pickford.

L'edat madura del cinema (1920-1928) és l'època en que el cine s'expandeix i aconsegueix peces que poden competir amb les bones que la tècnica pot produir avui.

La gran evolució tècnica va permetre que el 1927 es pogués estrenar la primera pel·lícula amb so (*el cantant de jazz*). Això va fer que el cinema canviés el model que havia seguit fins aquell moment i es van començar a realitzar guions més complexes perdent els prototips de l'època muda. Però l'incorporació del so, genera una crisi en el món cinematogràfic ja que comporta la doble producció dels films dependent de la llengua degut a l'inexistència del doblatge.

També autors americans com Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock o Charles Chaplin van revolucionar la història del cinema i ens van deixar unes característiques molt particulars respectives a les seves obres. Cal destacar també, la importància de Búster Keaton en l'evolució del cinema còmic.

A la dècada dels 30 comencen a aparèixer pel·lícules fantàstiques com *Dràcula* de Tod Browning al 1931 o *Frankenstein* de James Whale.

El 1935 arriba el color al cinema de la mà de Rouben Mamoulian amb la pel·lícula *la fira de les vanitats*. Tot i així el color va ser més difícil d'introduir i de ser valorat per la gent dins el cinema.

Per alguns la pel·lícula més important de l'història del cinema, *Vés amb el vent*, de l'any 1939, la més cara produïda fins aquell moment, va innovar en tècniques cinematogràfiques molt importants.

A partir dels anys trenta a Hollywood es van voler compensar la producció de pel·lícules fantàstiques amb pel·lícules més realistes. Va ser l'època d'Orson Welles que va sorprendre gratament amb uns nous enquadraments, angulacions i efectes sonors, entre d'altres, que van enriquir notablement el llenguatge cinematogràfic.

Els anys quaranta comencen a difondre's dues classes de cinema; un cine pessimista que mostra el dolor del poble i un altre cinema més alegre (com els musicals o la comèdia) amb la finalitat de distreure l'espectador.

El cinema donà un pas endavant amb Alice Guy-Blaché que fou la pionera com a dona directora de cine.

A l'inici de la guerra freda (1947), els EEUU viuen un règim polític molt conservador dirigit per Mc Carthy qui inicia l'anomenada *Cacera de bruixes* i directors socialistes com Chaplin o Welles opten per l'exili.

Els anys cinquanta són de més esplendor i s'estrenen pel·lícules tan famoses com *Cantant sota la pluja* al 1952, *La finestra indiscreta* al 1954 o *Vertigen* de Hitchcock al 1958.

A França va triomfar el director Godard, mentre que a Itàlia autors com Pasolini, Bertolucci o Visconti opten per un cinema poètic.

A finals dels anys setanta comencen a aparèixer les superproduccions cinematogràfiques amb l'objectiu de fer cine de gran qualitat i de treure'n una gran rendibilitat. Exemple

d'aquests són George Lucas amb *La guerra de les galàxies*, Steven Spielberg o Scorsese entre d'altres.

Woody Allen destaca com a autor d'obres de comèdia als anys vuitanta on també s'incrementa notablement els efectes especials en el cinema per tal d'atraure l'atenció dels espectadors.

A la dècada dels noranta comencen a triomfar les pel·lícules amb protagonistes de còmic i altres gèneres de dècades passades retornen a les pantalles com el gènere western.

Podem observar clarament la gran evolució del cinema amb poc més de cent anys. Mentre que en els seus inicis eren imatges amb blanc i negre i sense so, actualment en el cinema, les tècniques realitzades amb l'ordinador resulten imprescindibles i vitals.

### 3. ELS GÈNERES CINEMATogrÀFICS:

Els gèneres cinematogràfics ens permeten classificar les pel·lícules per la seva naturalesa de registre. Hi ha confrontació d'opinions dins d'aquesta classificació ja que és molt complicat delimitar el punt de gènere o no gènere. Hi ha experts que afirmen que hi ha infinitat de gèneres i que van variant i ampliant-se amb el pas del temps. D'altres opinen que els gèneres són bàsics i escassos plantejant-se que una pel·lícula western o una musical poden ser ambdós drames. A continuació ho classificarem d'una forma bastant neutral:

**Comèdia:** Encara que en ocasions no es considera un gènere pròpiament, definim la comèdia com l'ús de l'humor i l'ironia en històries que tenen un final feliç. Amb la finalitat de fer riure, utilitza una sèrie de personatges molt característics que viuen trames molt rebuscades i conflictives. Clars exemples són *The Pink Panther*<sup>2</sup> o *Breakfast at Tiffany's*<sup>3</sup>.

**Drama:** Són films amb personatges realistes que es troben en situacions difícils, delicades o bé històriques etc. Ens ensenya la psicologia humana, les seves reaccions i actes davant dels moments o situacions més complicats de la vida. Pretén portar a l'espectador a prop dels sentiments dels personatges. El representen films com *Taxi Driver*<sup>4</sup> o *Casablanca*<sup>5</sup>.

**Gènere musical:** Apareix inicialment com un gènere únicament estatunidenc. Té el seu moment màxim d'esplendor amb l'aparició del so en el cinema. Gairebé totes les seves variants rebien noms procedents del teatre. És en definitiva el relat d'una història cantada on s'expressen els sentiments amb la música i les coreografies. Unes de les pel·lícules més significatives són *The jazz singer*<sup>6</sup> o *Singing in the rain*<sup>7</sup>.

**Gènere negre:** S'ha d'interpretar com una crònica històrica nord-americana. Apareix a conseqüència del famós Crack del 29 dels EEUU i la seva derivada trama criminal. És el cinema dels gàngsters, de la denúncia social, del cicle penitenciari, dels detectius etc. Pel·lícules com *Scarface*<sup>8</sup>.

**Gènere de terror:** Aquest tipus de cine s'allunyava de qualsevol denúncia social per oferir un espectacle melodramàtic proveint monstres horrorosos destinats sempre a la

---

<sup>2</sup> “La pantera rosa” dirigida per Blake Edwards al 1964.

<sup>3</sup> “Esmorzar amb diamants” dirigida per Blake Edwards l'any 1961.

<sup>4</sup> “El taxista” dirigida per Martin Scorsese, 1976.

<sup>5</sup> De Michael Curtiz del 1942.

<sup>6</sup> “El cantant de Jazz” dirigida per Alan Crosland al 1927.

<sup>7</sup> “Cantant sota la pluja” musical de Hollywood dirigida per Stanley Donen i Gene Kelly.

<sup>8</sup> “Cara tallada” dirigida per Brian de Palma al 1983.

fatalitat. Es van crear personatges mítics com en les pel·lícules de *Dràcula*<sup>9</sup> o *Frankenstein*<sup>10</sup>.

**Gènere western:** S'inicia en el cinema mut. Explica les històries de pioners que van arribar a terres de l'Oest i van implantar-hi noves civilitzacions. A partir d'aquí es creen els cow-boys i aquest gènere va evolucionant. A la dècada dels anys seixanta es produeixen gran nombre d'aquestes produccions, com per exemple *Álamo*<sup>11</sup> o *Centauros del desierto*<sup>12</sup>.

**Gènere de ciència ficció:** Apareix a Hollywood a la dècada dels cinquanta expressant de forma indirecta totes les pors i inquietuds de l'època. Al no estar unit a cap aspecte històric té més amplitud i capacitat d'imaginació. Pretén sorprendre al espectador i fer veure que el futur serà diferent. Temes com viatges a l'espai, la visita d'extraterrestre, insectes gegants o monstres diversos són els temes assidus a aquest gènere. Exemples com *ET*<sup>13</sup> o *Star Wars*<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Basada en la novel·la de Bram Stoker, *Dràcula* és una pel·lícula britànica dirigida per Terence Fisher al 1958.

<sup>10</sup> Una de les versions, dirigida per Kenneth Branagh.

<sup>11</sup> Dirigida per John Wayne.

<sup>12</sup> Dirigida per John Ford.

<sup>13</sup> Dirigida per Steven Spielberg (1982).

<sup>14</sup> Dirigida per George Lucas el 1977 (USA).

#### **4. EL LLARGMETRATGE I EL CURTMETRATGE:**

Per iniciar aquest treball, hauríem de deixar clar alguns conceptes bàsics ja que la paraula pel·lícula n'engloba més d'un.

Ens basarem al regit per la llei espanyola. La BOE<sup>15</sup> defineix una sèrie de conceptes audiovisuals que ens ajuden a diferenciar el llargmetratge del curtmetratge.

Primerament, i englobant ambdós conceptes, en l'article 4 de la BOE número 312 es defineix **pel·lícula** com una “obra audiovisual fixada en qualsevol mitjà o suport en la qual quedin definides les parts de creació, producció, muntatge i postproducció destinades a l'explotació comercial en les sales de cine, excloent qualsevol tipus de reproduccions d'esdeveniments o representacions de qualsevol índole”.

Adhereix que el nom que correspon a totes les obres que compleixin els requisits prèviament esmentats però que no tinguin la finalitat de ser exhibides a sales cinematogràfiques perquè arribaran al públic per altres mitjans de comunicació seran dites **obres cinematogràfiques**.

Amb aquestes definicions, comprovem que tant llargmetratge com curtmetratge entren dins de la definició de pel·lícula i d'obra cinematogràfica (dependrà del lloc d'exhibició). Per tant ara només ens queda saber la diferència entre un i l'altre:

Ho trobem seguidament de les definicions anteriors de la BOE.

*“Llargmetratge serà tota pel·lícula cinematogràfica que tingui una duració de seixanta minuts o superior. Tanmateix, la que tingui una duració superior a quaranta cinc minuts i sigui produïda amb suport de format 70mm amb un mínim de 8 perforacions per imatge.”*

*“Curtmetratge serà tota pel·lícula cinematogràfica que tingui una duració inferior a seixanta minuts excepte les de format 70mm amb un mínim de 8 perforacions per imatge.”*

---

<sup>15</sup> [www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf](http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf)

## 5. LA REALITZACIÓ D'UNA PEL·LÍCULA:

### 5.1. PREPRODUCCIÓ:

#### 5.1.1 De la idea al guió:

Tot guió prové d'una idea inicial que volem narrar en forma d'imatges i so, per tal de transmetre-la al públic.

Les fonts d'aquestes idees són les nostres experiències personals, la societat que ens envolta, notícies, sensacions, fets històrics, somnis, sentiments, imatges, cançons... Un conjunt de factors que mouen la nostra imaginació i influeixen en la realització de fantàstiques històries.

Linda Serger<sup>16</sup>, recalca que gran part dels guions són adaptacions d'obres literàries, teatrals o notícies. Per tant, hem de diferenciar entre escriure un guió original o per contra una adaptació (encara que no difereixen tant ja que l'escriptura d'un guió original és també en certa manera l'adaptació d'una idea original).

En els darrers temps, a Hollywood s'ha posat de moda el sistema del "pitching"<sup>17</sup>. Aquest mètode consisteix a llançar idees a l'aire per part del guionista cap al productor o a un grup de persones perquè valorin el que els ha agradat més i el que creuen que funcionaria. Tot això té la finalitat de captar el millor de les diferents idees inicials i poder-ne fer un mixt.

A l'hora d'escollir una idea per a desenvolupar hauríem d'analitzar els següents factors:

**L'originalitat:** Acabant amb el tòpic de que en el cine ja s'ha explicat tot, queden encara moltes històries per desenvolupar i la pel·lícula *La vida és bella* n'és un exemple modern. Per suposat que hi ha infinitat de idees molt explotades però sí que podríem explicar-les o mostrar-les de forma innovadora. Ens hem de qüestionar si ens aporta quelcom nou o si per contra ja ho hem vist centenars de vegades.

**La possibilitat de venda:** Per dur a terme una pel·lícula hem d'empatitzar primer amb el productor, per tal de que vulgui apostar per el nostre film, i posteriorment amb el públic, ja que l'èxit positiu entre els espectadors és la millor publicitat possible. Moltes vegades certs productors per no equivocar-se, tendeixen per les pel·lícules més típiques i comercials sense deixar lloc a d'altres més innovadores.

**L' humanisme:** El cinema ha d'aportar uns valors positius a la societat com explicacions culturals o històriques. També és molt important treballar la psicologia dels

---

<sup>16</sup> Linda Serger: Llicenciada en història de l'art. Escriptora del llibre *L'art de l'adaptació*.

<sup>17</sup>:Pitching: paraula americana que ve del verb *to pitch* i és molt utilitzada en el baseball per referir-se al llançament de pilotes fora.

personatges que hi apareixeran per tal de fer-los propers a l'espectador i que aquest s'hi pugui veure reflectit.

**La catarsi:** És un dels aspectes més importants a tenir en compte i va molt relacionat amb l'humanisme. Són tots els sentiments i emocions que ens provoca una pel·lícula i que recordem posteriorment a la seva visualització. És el que es pretén fer sentir a l'espectador.

Després de tota la pluja d'idees i les seves posteriors valoracions, comencem a desenvolupar una estructura que ajudarà a escriure el guió. Aquesta estructura està regida en tres parts: el plantejament, la confrontació i la resolució.

Estudiem els personatges, el temps, el tema, la trama i el diàleg d'entre d'altres factors, per tal de realitzar el guió. Podem jugar amb aquests elements, que són imprescindibles, per transmetre la idea de la forma desitjada:

#### Els personatges:

Els personatges són essencials en la història. A través d'ells, que han de superar una sèrie d'obstacles els quals creen la història, seguim els successos del relat. Els podem classificar segons l'importància que tenen com a: protagonistes, secundaris o antagonista (és el confrontant respecte el protagonista) o segons la seva psicologia com a rodons (coneguts notablement: són definits amb molts trets i tenen una grandesa psicològica. Evolucionen al llarg del temps) o plans (definits amb un sol traç i es mantenen invariables en el transcurs dels fets).

#### El temps:

El transcurs del temps en una pel·lícula no és igual que en la realitat, per tant s'ha de jugar amb l'imatge perquè faci entendre al espectador el temps que transcorre, emprant recursos com els decorats, vestuari etc. El temps pot donar molt de joc. Depenent de la durada del film, en podem classificar tres tipus: l'equivalència; on la duració de la història és la mateixa que la realitat, l'expansió; la duració de la història excedeix al temps real, o la reducció; s'abreua el temps de l'acció real (és el més habitual). Per tal de generar intriga, emoció, expectació a l'espectador, també es fan servir una col·lecció de recursos temporals com ho són el *flashback*, que consisteix en intercalar al llarg del procés d'una acció passatges que pertanyen a temps anteriors creant així desconcert o donant explicacions al espectador, el *forward* que també intercala passatges durant una acció però són passatges futurs o l'*el·lipsi* que consisteix en un salt en el temps o en l'espai, eliminant així els passos intermedis.



### El tema:

El tema es compon de personatge i l'acció, és a dir, la unió d'aquests dos factors serà el resultat que donarà sentit al relat. Dins de les accions en trobem unes implícites, a causa que tenen lloc a l'interior dels personatges, i d'altres perceptibles perquè es reflecteixen en successos durant la trama. A arrel d'aquest tema es desenvolupen les subtrames que esdevindran la pel·lícula.

### El diàleg:

El diàleg són totes les converses que tenen lloc entre els diversos personatges de la història. A través dels diàlegs, rebem molta informació dels successos i dels sentiments o personalitats dels personatges.

A partir d'aquí ja podem iniciar l'escriptura del guió literari.

### 5.1.2 Guió literari:

El guió literari és el document on es narren totes les accions, diàlegs i altres apuntacions precises, de forma ordenada. Serà necessari per tot l'equip. El guió serà escrit per un guionista o més d'un de forma senzilla perquè l'entengui el director que serà qui l'estudiarà i l'adaptarà a la pantalla. Sovint el director i el guionista són la mateixa persona, com Tim Burton<sup>18</sup> o Pedro Almodóvar<sup>19</sup> que realitzen ambdues labors.

Tota la narració es divideix en seqüències que són la unitat principal i que definim com la successió de presses que conformen una unitat cohesionada degut a raons espaials o temporals.

Hem de tenir en compte que aquest guió no té cap mena d'apuntació tècnica del rodatge, de la càmera o d'il·luminació sinó que només té en compte la història, el relat i la part literària. Aquesta feina tècnica la farà el director posteriorment, en el guió tècnic que veurem a continuació.

Tot i que cada guionista té característiques particulars a l'hora d'escriure un guió literari, hi ha unes normes bàsiques i universals que es tenen molt en compte i són essencials a l'hora de l'escriptura. L'avantatge és que sabrem anticipadament que cada pàgina del guió equivaldrà aproximadament a un minut en pantalla i això farà més fàcil la feina del productor i del director.

Les normes són les següents:

Únicament a la primera pàgina col·locarem el títol del guió i no hi escriurem el nom de l'autor.

El document estarà fet amb fulls DIN A4 i només per davant.

S'han de tenir en compte els marges. Per dalt i per baix deixem uns marges de 2,5 cm, per l'esquerra 2,5 i per la dreta 3,7.

La lletra és sempre Courier número 12 i no s'escriu res en negreta.

---

<sup>18</sup> Tim Burton: Director, productor i escriptor de Califòrnia. Les seves pel·lícules es caracteritzen per la presència de mons imaginaris.

<sup>19</sup> Pedro Almodóvar: Director, guionista i productor espanyol, ha estat premiat nombroses vegades per les seves pel·lícules molt peculiars.

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

Explicació de l'estructura  
guió literari

1. Encapçalament: S'adjunta el número de la seqüència (01,02,13..), el temps (DIA/NIT), localitat (INT./EXT.), espai detallat (BAR/HABITACIÓ PAU). Tot en majúscules i mai ocuparà més d'una fila.
2. Acció: Explica les accions i el lloc dels personatges. S'escriu amb cursiva per diferenciar-ho del diàleg. El primer cop que es presenta un personatge es posa el nom amb majúscula.
3. Nom del personatge que parla: Sempre amb majúscules i centrat.
4. Diàleg: Paraules textuales que diu el personatge. Escrit al centre.

Exemple d'un fragment del guió literari de la pel·lícula *Annie Hall*.<sup>20</sup>

Secuencia 2, DIA. INT. CONSULTA DOCTOR

*ALVY, de niño, está sentado en un sofá con su madre en una anticuada consulta médica. El doctor está cerca del sofá, sosteniendo un cigarrillo y escuchando.*

MADRE

Está deprimido. De repente, no puede hacer nada.

DOCTOR

¿Por qué estás deprimido, Alvy?

MADRE (*Dando un codazo a Alvy*):

Cuéntaselo al Dr. Flicker.

*El joven Alvy está sentado con la cabeza baja. Su madre responde por él.*<sup>21</sup>

### 5.1.3 Guió tècnic:

<sup>20</sup> Pel·lícula escrita i dirigida per Woody Allen.

<sup>21</sup> <http://www.cursos1000.com/curso-basico-como-hacer-cortometrajes-de-la-idea-al-guion-c1375.html>

El cinema utilitza un llenguatge per representar una història.

Aquest llenguatge no és pas únic ni universal, sinó que pot ser qüestionat, transformat i analitzat.

De la mateixa manera que en el llenguatge oral seleccionem uns fonemes amb els que construïm paraules per tal d'expressar-nos, amb el llenguatge cinematogràfic també hi ha una selecció de recursos que inclouen des de la unitat més petita que és la pressa, passant per la seqüència o una escena fins la pel·lícula sencera.

Mentre que els fonemes els aprenem des de que naixem, per construir una pressa necessitem uns mitjans tècnics i una sèrie de mirades que ho facin possible.

Aquestes mirades ajudaran a orientar la càmera per captar la pressa amb la il·luminació desitjada, a escollir l'escenari que apareixerà i de quina forma o que es vol transmetre entre d'altres.

Tota aquesta feina la realitza el director i la plasma en el guió tècnic el que podem definir com el document que conté els números de presses i moviments de la càmera, en cada seqüència segons les accions dels personatges i les localitzacions en que es troben durant el rodatge.


Hi ha alguns directors que aposten per la realització en el lloc, és a dir la improvisació en el moment del rodatge però aquesta pràctica resulta menys econòmica.

Encara que podem trobar diversos exemples de guions tècnics degut a la particularitat i comoditat de cada director a l'hora de plasmar les seves intencions tècniques, podem classificar-ne dos tipus més usuals; l'Europeu i l'Estatunidenc.

El primer uneix el guió tècnic amb el literari ja que es fa la divisió d'un full en dues columnes per tal d'emprar la de l'esquerra pels requeriments tècnics a la mateixa altura de l'acció que es troba a la part dreta amb el guió literari.

L'Estatunidenc empra un full sencer amb diferents columnes pels diferents elements tècnics. És el més usual.

Guió tècnic estatunidenc. <sup>22</sup>

Sec.	Pl.	Ind. Tècn.	Story Board	Imagen	Sonido
1	1	PG		Jon discute con su mujer en la cocina. Gesticula violentamente.	Jon: Expílicate, te lo ordeno
1	2	PM		Su mujer sale precipitadamente de la estancia para coger su bolso.	Ella: No hay nada que explicar.
1	3	PM Contrap.		Jon le alcanza y le grita ante la indiferencia de ella.	Jon: ¡Mírame a la cara!
1	4	PM Contrap.		Jon la agarra con fuerza y la empuja contra la pared violentamente.	Jon: ¡No dejaré que te vayas!

<sup>22</sup> <http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/Tema3/storyboard7.gif>

Independentment del tipus d'estructura que se segueixi per processar el guió, la informació a contenir serà la mateixa: seqüència, preses, indicacions tècniques (enquadraments, posició i moviments de càmera...), storyboard que pot anar juntament amb tots els elements esmentats o en fulls apart, accions dels personatges, diàleg i so.

Anteriorment ja hem vist el que és una seqüència però per conèixer i entendre el significat d'un guió tècnic necessitem saber el significat de presa, que és la part de l'acció que es roda sense interrupcions, la unitat més petita.

Tota aquesta part tècnica consta d'una sèrie de recursos exposats a continuació que denominarem com a **LLENGUATGE CINEMATogrÀFIC**:

### *Punt de vista de la càmera:*

Depenent del sentiment que es vol provocar a l'espectador, la càmera prendrà una determinada posició, farà uns o uns altres moviments i en variar també el seu enquadrament. De totes aquestes característiques en fem la següent divisió:

### **Posició càmera:**

-Pla picat: La càmera fa un pla vertical de dalt cap a baix.



-Pla contrapicat: La càmera fa un pla vertical de baix a dalt.



També podem utilitzar la càmera com a **objectiva** o **subjectiva**; quan és subjectiva, veiem a través de la mirada del personatge. Es poden alternar per tant, mirades externes i mirades des del personatge.

### **Moviment càmera:**

-Travelling: La càmera es col·loca en uns rails col·locats al terra de tal manera que s'aconsegueix un desplaçament en relació a l'escenari cap a davant, en darrere o als costats.

-Travelling circular: És el desplaçament de la càmera vertical o horitzontal respecte l'eix del tríode que la subjecta descrivint 360° al voltant del motiu.

-Panoràmica: És el moviment de la càmera sobre un eix horitzontal, vertical o diagonal quan la càmera es troba en un punt fixa.

-Zoom: Canvien les dimensions de l'escena respecte l'anterior pla, però no ho fa la perspectiva de la càmera. Per tant, no és un moviment físic de la càmera, sinó un moviment intern d'aquesta.

També s'empren una sèrie d'elements i instruments en el cinema per ajudar a captar diferents preses i moviments amb la càmera:

-Dolly: La càmera es situa sobre un tríode rodant que es desplaça a baix a dalt o en panoràmica.

-Grua: La càmera es col·loca en una grua que pot aixecar-se o baixar.

-Càmeres múltiples: S'utilitzen varies càmeres alhora per gravar una mateixa escena. Es col·loquen en diferents llocs i alhora de fer el muntatge hi ha diversos punts de vista.

-Steadycam: És el moviment lliure de la càmera aconseguit gràcies a un sistema de suspensió i absorció del moviment.

### **Enquadrament de les preses:**

-Gran pla general: Mostra una visió panoràmica d'un paisatge.



-Pla general: Mostra el personatge i l'entorn que el rodeja.



-Pla individual: És la presa d'un personatge concret.



-Pla americà: Enquadra el personatge just per els genolls.



-Pla mitjà: Enquadra del personatge de la cintura en amunt.



-Pla per sobre l'espatlla: Ens mostra part de l'espatlla d'un personatge i l'altre que està parlant amb ell.



-Primer pla: Enquadra la cara del personatge.



-Primaríssim primer pla: És una presa més concreta que el primer pla, per tal de mostrar les peculiaritats interessades.



-Pla detall: Mostra un objecte o una part d'ell amb la intenció de donar-li importància.





-Pla màster: Consta de tota l'acció de la seqüència en què els actors són els que actuen davant la càmera o és la càmera la que segueix durant tota la seqüència de forma general. Serveix per tenir una presa sencera de previsió.

-Pla mini-màster: Presses curtes que acostumen a anar acompanyades de la presa màster.

-Pla seqüència: És la presa que dura tota la seqüència. Tenen la mateixa duració de temps.

En fer l'enquadrament, la càmera està limitant els elements que apareixen dins del que anomenem **camp**. I per tant definim **fora de camp** tots aquells elements que no veiem però que suposem que estan en escena.

### 5.1.4 Storyboard:

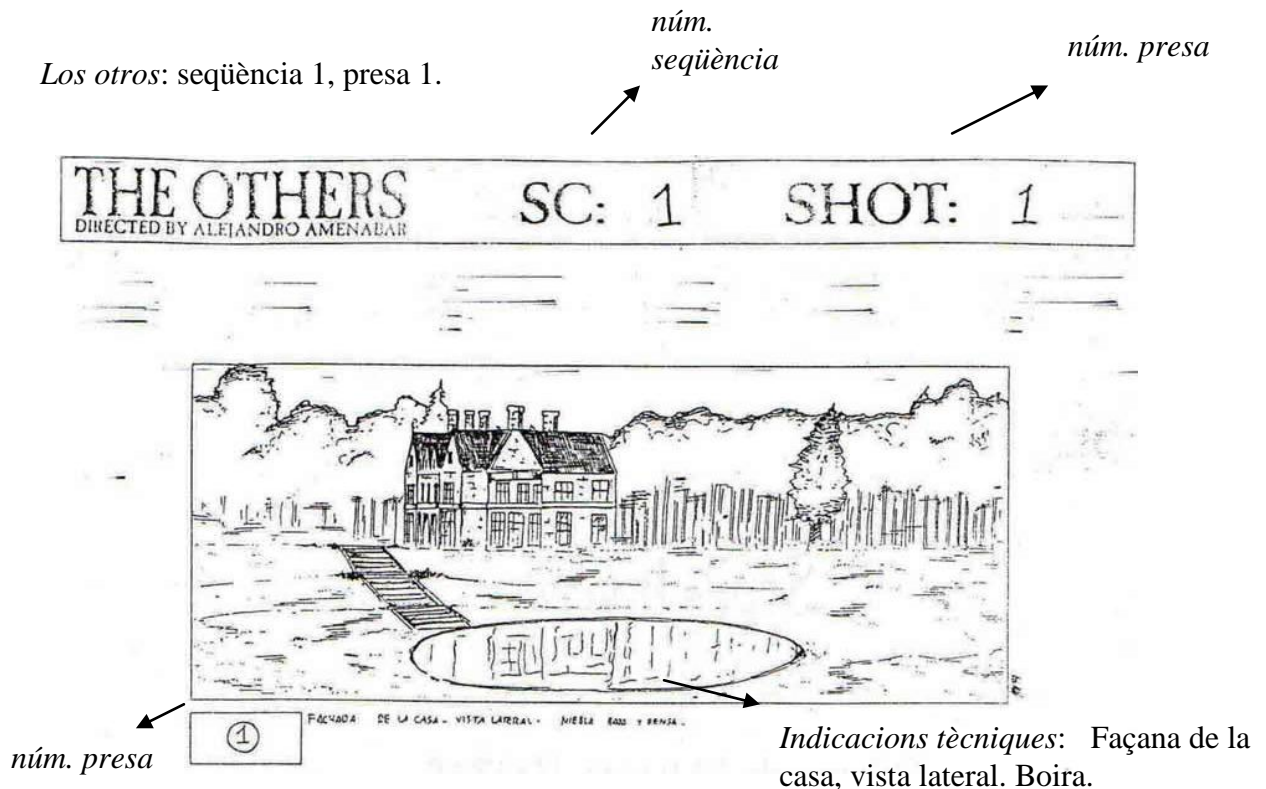
L'*Storyboard* consta en elaborar un dibuix presa per presa de la composició que posteriorment es captarà amb la càmera. Aquesta eina ajudarà a facilitar tota la feina de l'equip de producció i també abaratirà costos ja que estalviarà temps durant el rodatge.

Malgrat que el més comú és utilitzar dibuixos amb blanc i negre al estil de vinyetes de còmic, també s'empren fotografies per realitzar l'*storyboard*. Tots aquests dibuixos s'acompanyen d'una sèrie de nomenclatures tècniques (símbols, signes, fletxes...) per tal de crear la consecució dels dibuixos entre sí, i transmetre amb la major proximitat possible la concepció que en té el director. Per tant, depenent de la complexitat de les preses, es realitzen diversos dibuixos d'una mateixa presa o no.

Aquesta eina pren vital importància en escenes d'acció o amb molts moviments i canvis de presa, essent tanmateix no tan imprescindible en diàlegs.

Amb els anys, s'han creat noves tècniques per realitzar l'*storyboard* com programes informàtics que en desenvolupen de digitals, tridimensionals i amb moviment. Tanmateix, amb el temps dibuixants s'han especialitzat en la matèria i són experts professionals en el tema anomenats *storyboardistes* i poden arribar a emprar un any per desenvolupar-lo.

A continuació veurem un fragment de l'*storyboard* de la pel·lícula "*Los otros*" d'Alejandro Amenabar:

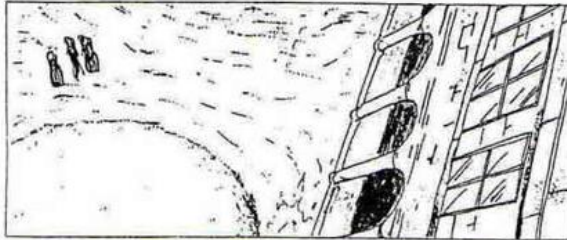


Seqüència 3 , preses 1, 2A, 2B i 3

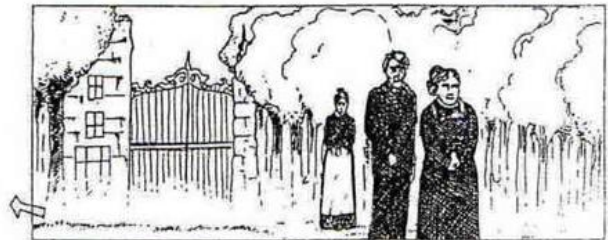
**THE OTHERS**  
DIRECTED BY ALEJANDRO AMENABAR

SC: 3

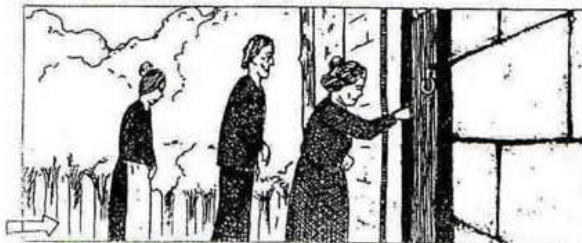
SHOT: 1-2A/2B-3



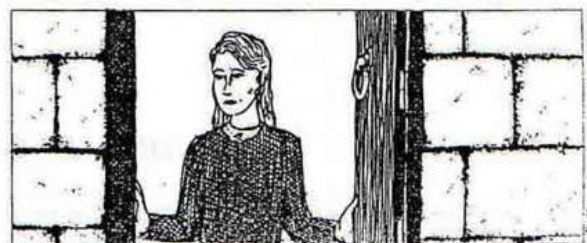
① CENSA DE LA FACHADA - LOS SERVIDORES ENTANAN EN EL CUARDO POR LA  
ESQUERDA Y ABRENAN POR LA DERECHA - MUESTRAN LA



②A TRAVELLING HACIA ATRAS SEGUN LOS SERVIDORES VAYEN DE FRENTE A LA CAMARA  
HACIA...



②B ... LLEGAR A LA PUERTA.



③ FRENTE A LA PUERTA QUE ABRE LA PUERTA...

\*La fletxa de la presa 2A indiquen un travelling cap enrere.

\*\*Les fletxa de la presa 2B indica la continuació del travelling horitzontal.

\*\*\*Les indicacions escrites sota les imatges expliquen les accions que realitzen els actors al llarg de la presa.

<sup>23</sup> <http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/Tema3/guion.html>

### 5.1.5 Plànols de planta:

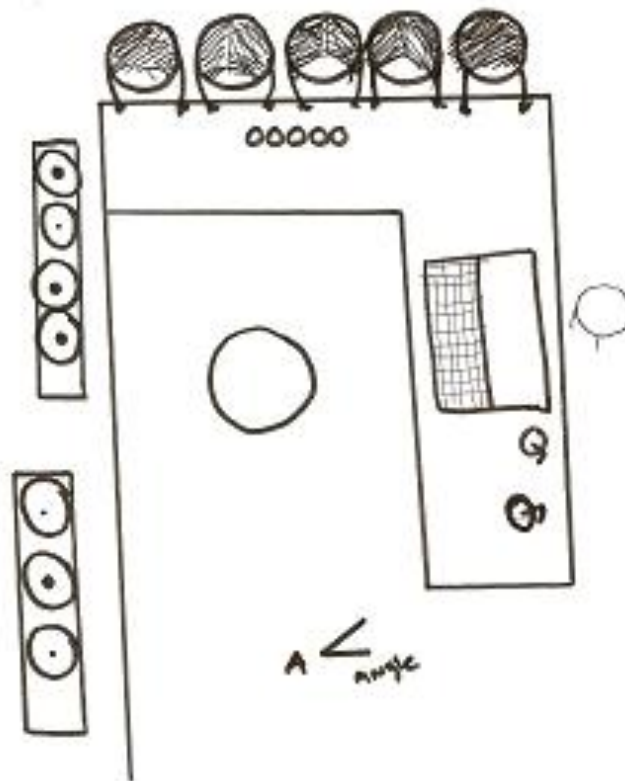
Els plànols de planta són uns croquis de les localitzacions on es gravaran varies preses, amb tot el mobiliari, instruments i objectes que contindrà l'espai visualitzat des de dalt.

Aquests plànols seran de gran ajuda per al director que podrà visualitzar com es desenvoluparà la gravació posterior. Això ajudarà que pugui triar l'ordre de les preses més vitals per fer-les a priori i les complementàries posteriorment.

Però a part del director, aquestes imatges seran de gran ajudar per als operadors de càmera que veuran on i com hauran de treballar, el director de fotografia, que a través dels plànols podrà realitzar un pla d'il·luminació complementari o l'equip artístic que veurà fins on arribarà el decorat.

En aquests plans es dibuixa la coreografia dels actors, és a dir, tots els moviments sincronitzats que hauran de fer cap a uns espais determinats prèviament.

També s'incorporen en els plànols els angles que captarà la càmera, transcrits amb la lletra <V> i els moviments de la càmera.



Plànol de planta *Ara ja és massa tard*, seqüència 4. Interior discoteca. A< = angle càmera.

### 5.1.6 Finançament:

S'estima que en una producció novell, el minut de film costa aproximadament la suma de 508 euros, essent per tant una pel·lícula de 60 minuts valorada en 30400 euros.

Però aquestes quantitats són com un gra de sorra en el desert si les comparem amb les grans produccions cinematogràfiques. *Cleopatra*, capdavantera de la llista, és la pel·lícula més cara de la història amb un pressupost de 286,4<sup>24</sup> milions de dòlars i produïda per la FOX. La segueixen pel·lícules com *Titanic* amb 247 milions de dòlars, dels quals van ser invertits la major part en la construcció d'una maqueta del vaixell en escala gairebé real (ben invertits si tenim en compte els 11 Òscars que va guanyar i la recaptació de 2300 milions de dòlars mundials) o *Spiderman 2* amb 210 milions de dòlars, entre d'altres. A Espanya era *Alatriste* la pel·lícula guanyadora essent la més costosa econòmicament dins la història cinematogràfica espanyola amb 24 milions d'euros però aquest Novembre s'estrena la pel·lícula *Ágora* de Amenábar que supera la xifra, fins arribar als 50 milions d'euros.

Però, d'on provenen i qui els recapta tots aquests diners?

Doncs aquesta tasca la du a terme el productor, que serà l'encarregat de cercar el finançament per el projecte.

Mentre que en altres països (EEUU) les productores cotitzen en borsa i per tant estan sotmesos a la inversió de borsa, a Espanya funciona de forma diferent ja que el productor pot buscar el finançament en diversos àmbits:

- Pot ser un finançament propi per part del productor. Aquest fet és complicat ja que el capital d'una productora acostuma a ser bastant més petit que el pressupost d'una pel·lícula, però es poden unir dues o més productores per tenir més capital i equilibrar els riscos. També hi ha la opció de demanar un crèdit bancari deixant com a aval el negatiu de la pel·lícula. Tot i així és complicat de rebre'l i més en l'actualitat.

- El finançament també pot ser indirecta aconseguint-lo per exemple reduint els sous de l'equip més costosos com ho són el director, guionista, actors, productor executiu etc, a canvi d'oferir-l'hi participacions com a socis de la pel·lícula o beneficis d'aquesta o també allargant el pagament dels proveïdors de material o servis per la pel·lícula.

- El finançament comercial és aquell que dona anticipadament del rodatge de la pel·lícula beneficis. Són empreses distribuïdores, encara que aquest fet és més notable en productores de televisió ja que això els hi permetrà ser la primera cadena que transmetrà la pel·lícula en televisió. Això ha fet que un gran nombre de pel·lícules espanyoles siguin finançades per empreses privades de televisió.

---

<sup>24</sup> Dades de l'inversió en les diverses pel·lícules extretes de la notícia *Las cinco películas más caras de la historia* de la pàgina web : [www.economista.es](http://www.economista.es)

- També existeix el finançament per part d'empreses privades com Sony o fundacions privades especialitzades en el tema.

- L'última forma de finançament és l'estat, tan central com de comunitats autònomes. Impliquen que a l'hora de demanar l'ajuda, l'empresa sol·licitant tingui residència a la mateixa regió geogràfica.

L'import de totes les ajudes no pot superar el 75% de la pròpia inversió del productor.

Les aportacions per part de l'estat són molt importants en el cinema. En l'estat espanyol el darrer any 2008, 85 milions d'euros van ser destinats a subvencions cinematogràfiques. A demés de l'estat central, les injeccions econòmiques de les autonomies en el cinema són considerables, i més si tenen una llengua pròpia.

Segons recull una notícia de *la Razón*<sup>25</sup> del Març passat, l'any 2008 i per primera vegada en la història, el cinema espanyol ha recaptat més diners a través de les subvencions (85 milions) que a la taquilla (81 milions). Això mostra l'evident crisi del sector.

---

<sup>25</sup> *La Razón*: Diari de l'estat espanyol que recull notícies de tots els àmbits d'actualitat tant nacionals com internacionals i d'evident tendència política; de dretes.

### 5.1.7 Tasques de producció:

Una vegada ha estat acceptat el projecte i s'ha adquirit el finançament aproximadament pressupostat, s'inicia la fase de preparació, duta a terme per l'equip de producció.

#### EQUIP DE PRODUCCIÓ:

L'equip de producció serà l'encarregat de planificar, organitzar i dissenyar la producció i haurà de coordinar els mitjans necessaris i les persones que hi intervenen (equip de realització, direcció, direcció artística i tècnica).

Totes aquestes tasques seran dirigides pel director de producció, que és la persona que subdelegarà les feines prèviament citades a l'equip de producció. No hem de confondre el productor amb el director de producció. Aquest últim és el representant del primer. Les persones que formaran aquest equip no tenen un nom molt específic. Són els ajudants i auxiliars de producció. A part d'aquests, l'ajudant de direcció (que fa de vincle entre la voluntat de direcció i tot l'equip de producció) i *l'script*<sup>26</sup> també intervindran en aquest procés.

#### DESGLOSSAMENT DEL GUIÓ:

A partir del guió definitiu, l'equip tècnic es posarà en marxa per fer l'inventari el màxim detallat possible amb les necessitats de personal, decorats, mobiliari, accessoris, vestuari, localitzacions, etc.

Després de l'atenta lectura del guió literari, es realitza el *marcatge* que correspon al subratllat amb diversos colors agrupant els ítems que poden ser classificats en una mateixa categoria.

Posteriorment es duu a terme el full de desglossament que és el document que divideix totes les parts significatives per l'execució de la pel·lícula amb la finalitat de conèixer amb precisió tot el necessari.

Tot seguit s'efectuaran les llistes de necessitats. Veiem les més freqüents a continuació:

-Llista de personatges: el número exacte de personatges que hi intervenen; el moment, lloc i temps de la seva aparició; vestuari; qualificació; sexe; edat; aspecte físic... Tot detallat amb molta precisió. A partir d'aquí s'iniciarà el càsting dels actors.

-Llista de decorats: detallarà el decorats que hi haurà d'haver en un plató i equilibrarà pressupostos. L'equip artístic iniciarà el plantejament i realització a posteriori.

---

<sup>26</sup> *Script*: Terme explicat en el rodatge.

-Llista de localitzacions: es divideix entre interiors o exteriors. Iniciaràn la seva feina els encarregats de les localitzacions.

-Llista d'animals: Inclourà si hi apareixen animals i estudiarà la forma d'accedir-hi, transportar-los, si es necessiten accessoris, etc.

-Llista d'efectes visuals: Avaluarà el cost econòmic i el perill que pot significar contractar especialistes perquè realitzin els efectes especials precisats.

-Llista de música: Recull de les sintonies que conformaran la banda musical al igual que la seva procedència; música original, de llibreria o preenregistrada. D'aquesta forma es posen en marxa els tràmits de sol·licitud pel dret de la seva utilització (en cas de ser música pregravada) o es contracten músics per tal que en composin.

-Llista de vestuari i maquillatge: Incorpora tots els diferents vestuaris i maquillatges de cada personatge. Depenent de la pel·lícula, aquest pot ser un apartat d'alt cost, quan per exemple són d'època o utilitzen el maquillatge per a la caracterització d'algun personatge.

-Llista d'attrezzo: Són tota la classe d'objectes, mobles, cotxes, etc, utilitzats pels personatges al llarg del relat. L'equip de producció recercarà i unirà tot aquest material, que acostuma a tenir un cost elevat.

-Llista d'il·luminació: Aquesta tasca la realitzen el director de fotografia juntament amb l'il·luminador i n'extreuen tot el material necessari, depenent de l'atmosfera suggerida, per cada plató o localització.

-Llista de so: El tècnic de so haurà prèviament d'analitzar les necessitats tècniques que haurà d'emprar depenent dels diversos llocs dels escenaris. Estructurarà on col·locarà els micròfons a partir d'un plànol i decidirà si utilitzarà perxes<sup>27</sup> o girafes<sup>28</sup>.

Depenent de les seves característiques, hi haurà pel·lícules que tindran més llistes de necessitats o que en prescindiran d'altres.

---

<sup>27</sup> Terme explicat en l'apartat del rodatge.

<sup>28</sup> Terme explicat en l'apartat del rodatge.



## LOCALITZACIONS:

Localitzar significa cercar els diferents escenaris que s'utilitzaran per a recrear les seqüències o accions que tenen lloc a la pel·lícula. Aquesta és una feina de l'equip de producció que rebrà l'ajuda del director i l'ajudant de direcció. Tot i així, l'última paraula la tindrà el director qui caldrà que ajusti les seves necessitats tècniques amb les de pressupost. Aquestes localitzacions poden ser tant interiors com exteriors. Els platós o els decorats muntats a estudis, en general tenen l'avantatge que ja es produeixen tenint en compte les facilitats per la realització (lloc a per les càmeres, il·luminació, so, escenografia...) però el seu inconvenient és el cost. Per tant, la decisió de gravar interiors dependrà del temps que s'estima de rodatge. Si és elevat, valdrà la pena crear decorats en un plató, mentre que si són poques seqüències o preses, sortirà més rendible llogar cases, edificis, pisos, etc, que ja n'hi ha destinats a aquesta funció. Al parlar d'exteriors les objeccions varien. Són més rendibles econòmicament i més espectaculars si parlem de paisatges naturals però tindrem la dificultat de controlar l'espai, la llum, el so, el lloguer (si són privats) o l'obtenció de permisos. Tanmateix podem classificar les localitzacions entre públiques o privades. En el darrer cas, s'haurà de convèncer el propietari per tal que vulgui llogar-nos la seva propietat per una quantitat negociada i la producció s'haurà de fer càrrec dels desperfectes, no poc habituals en un rodatge. En les localitzacions públiques també es pagarà un cànon establert a l'administració. Els seus inconvenients són similars als de la propietat privada, i s'afegeix que al ser un lloc públic no es pot controlar la gent que passeja, el soroll...

S'ha de tenir en compte que les localitzacions hauran d'encaixar amb els requisits artístics i tècnics. La indolència del terra o la facilitat d'accés són aspectes que cal considerar a l'hora d'escollir una localització. L'equip de producció deurà resoldre i prevenir l'allotjament, el menjar i el transport de tot l'equip de rodatge igual que el transport del material. Els localitzadors es desplaçaran arreu, consultaran catàlegs, s'informaran de platós, per tal de trobar el lloc ideal pel rodatge, sense oblidar mai el pressupost.

## CÀSTING:

A través de la llista de personatges coneixerem quants i totes les característiques necessàries dels actors.

A partir d'aquí s'inicia el càsting, que és la recerca del repartiment, la selecció dels actors, que representaran els personatges, incloent les proves efectuades als actors que es presenten per els papers.

I d'on es treuen aquests actors? Doncs hi ha diversos camins per a trobar-los, però el més usual és a través de representants i guies d'actors amb fotografies i dades importants d'ells.

Aquesta tasca la realitzen els anomenats directors de càsting o de repartiment. També ho poden fer els ajudants de direcció. Els càstings consisteixen a realitzar proves davant de càmera i molts cops també es visualitzen actuacions anteriors dels candidats. En les proves de càmera s'estudia la capacitat d'espontaneïtat i soltura de l'actor mitjançant, per exemple, la presentació d'un llibre i la capacitat de memorització demanant diferents interpretacions d'un mateix text. Aquestes proves ajudaran a seleccionar entre un seguit d'actors, a buscar la interpretació més adequada i a plantejar el vestuari, la perruqueria i la caracterització idònia.

És molt important aquesta selecció, tant en els actors principals com els secundaris ja que d'ells dependrà notablement el resultat de la pel·lícula. Un cop feta la tria, l'ajudant de direcció haurà de preveure la disponibilitat dels actors per les dates previstes de rodatge i posteriorment serà el director de producció qui comenci a preparar les negociacions financeres. Seguidament comencen les proves de vestuari i l'organització dels assajos. També es necessitaran figurants que seran seleccionats per l'ajudant de direcció. És preferible contractar-ne de professionals ja que els figurants sense experiència poden generar una presa dolenta per mirar a la càmera o errar en algun moment. Tant amb els actors com amb els figurants s'elaboraran unes fitxes amb tota la informació disponible.

### CONTRACTES I DRETS:

En el cinema el habitual és la contractació de personal extern, professionals i artistes que adopten la forma laboral definida com a *freelance*<sup>29</sup> per un projecte concret.

En una producció serà necessari contractar amb autors, negociar obres existents, contractar directors, realitzadors, personal de direcció, equip tècnic, actors, compositors de música, compra de músiques a discogràfiques, sales per al muntatge, laboratoris de so, dobladors, localitzacions... Tota aquesta relació contractual està regulada per les lleis de cada país. En aquesta tasca hi intervé el productor que s'encarregarà de supervisar la contractació de tot el personal que intervé en el projecte i ha de conèixer amb precisió les modalitats de contractació i lleis generals i particulars que afecten a l'àmbit del treball. En el cas dels artistes la contractació és més complicada ja que s'ha d'afegir al dret a la propietat intel·lectual.

---

<sup>29</sup> *Freelance*: Personal autònom.

Els drets són la cessió al productor dels drets corresponents a l'explotació i a la realització del producte per part de l'autor a canvi d'una quantitat acordada.

Dins de cada contracte i depenent de la feina que realitzen hi ha d'haver un apartat de condicions específiques que tenen molta importància:

En el cas dels actors, se'ls obliga a assistir a les sessions promocionals, no poden treballar en un altre projecte fins que s'acabi la producció, etc.

Les condicions generals en el cas dels figurants són la cessió i transferència a favor del productor i la facultat al productor de cedir, emetre, comercialitzar i exhibir en qualsevol sistema de difusió.

En el cas dels tècnics s'ha de preveure la duració aproximada de la seva tasca, però convé allargar-la en certa mesura en cas d'allargar-se la duració prevista.

Per al guionista s'ha de especificar la data límit de lliurament del guió final, la cessió al productor dels drets per la contribució de l'autor i la duració d'aquesta cessió (normalment 30 anys).

I finalment per al director i realitzador, s'ha de recordar que les decisions importants es prenen de mutu acord amb la producció, l'elecció dels col·laboradors principals acordats amb el productor i el control o no del muntatge final de l'obra.

#### ASSEGURANCES I PERMISOS:

Atès que s'inverteix gran quantitat de diners en material i personal en el transcurs d'una producció és necessària la contractació d'assegurances.

L'anomenada assegurança de responsabilitat civil, absol al productor de responsabilitats en cas d'accidents. També és essencial l'assegurança dels actors amb papers importants en cas d'accident abans del final del rodatge. El material i els equips també es poden assegurar, en cas de ser llogat, ja inclouen una assegurança contra robatoris. Com veiem, es pot arribar a assegurar tot, però potser l'assegurança més inqüestionable és la de *bon fi* que s'anomena de la garantia dels costos de finalització de la pel·lícula en cas que s'hagi sobrepassat el pressupost aplicat segons les previsions acceptades.

Un altre factor imprescindible són els permisos de la música, de les imatges, de les localitzacions, del rodatge al carrer... que precisaran una compensació econòmica o de forma gratuïta ens cediran els drets de registre, emissió o manipulació.

Aquestes autoritzacions les haurem de tenir per escrit en contractes o fulls d'autorització.

## PLA DE TREBALL:

El pla de treball és un document on es reflecteix tota la programació de les activitats que comporta el rodatge.

Es compon de les diferents bases:

### a) L'estimació del temps de rodatge:

Per entendre un rodatge, aclarirem prèviament que les seqüències no es roden de forma cronològica, és a dir, en l'ordre que apareixen en el guió, sinó que s'agrupen per cada decorat per tal de guanyar temps. La possibilitat de rodar diverses escenes en el mateix decorat de forma seguida suposa un estalvi considerable de temps. Per tant, i tenint en compte aquest apunt, s'estima la duració per seqüència de rodatge sense tenir en compte la instal·lació base (decorats, instal·lacions tècniques ambientació...) i considerant aspectes com el temps per adequar la il·luminació, el temps per fer proves de moviments de càmera i buscar les presses, la composició de l'escena, el número i col·locació de figurants, la necessitat de llum solar, els incidents que poden sorgir com canvis meteorològics, memorització de text, etc.

Un cop fets aquests càlculs sabrem l'estimació de temps que emprarem en cada decorat i, per això, a l'hora de realitzar el pla de treball el director de producció programarà totes les activitats considerant el treball del personal, les seqüències per jornada i l'ordre dels diferents decorats amb la finalitat d'aprofitar el temps el millor possible.

### b) L'ordre del rodatge:

Indica el treball previst des del primer dia previst de rodatge i es tenen en compte:

- Les localitzacions, intentant agrupar en màxim de rodatge en un mateix decorat.
- Els actors, tendint a agrupar-los el més possible.
- Jornada nocturna, intentant fer-ho proper al cap de setmana per poder descansar.
- Els exteriors tendeixen a ser els primers ja que són intercanviables en cas de problemes climatològics.
- Dins l'ordre de rodatge s'intentarà seguir el màxim possible l'ordre de guió per evitar problemes de *raccord*<sup>30</sup>.
- Treballar amb nens implica més temps.
- Si és una pel·lícula d'època es necessitarà més caracterització.
- L'època de l'any; l'estiu és millor per gravar exteriors però exteriors nocturns a l'hivern.
- Efectes especials i especialistes.
- Equipaments especials: grues, *travellings*, *steadycam*<sup>31</sup>...
- Geografia de les localitzacions. Cuidar els desplaçaments i avaluar els costos en temps

---

<sup>30</sup> *Raccord*: Terme explicat en l'apartat del rodatge

<sup>31</sup> *Travelling i steadycam*: Terme explicat en l'apartat de guió tècnic.

i dietes.

-Atenció als horaris, dies lliures, festes locals...

c) Redacció del pla de rodatge:

És un document amb quadrícules el qual ens ajuda a conèixer totes les necessitats tècniques, materials i artístiques per cada dia de rodatge. Resumint, el projecte del procés de producció en forma escrita. Aquest document varia segons la complexitat del rodatge i és realitzat mitjançant l'ordinador.

Poden anar acompanyats de gràfics per fer-los més comprensibles. Hi inclouen el dia de rodatge, la data, si és exterior o interior, decorat, número de seqüències i preses, número de pàgina del guió, actors que hi intervenen, figurants, atrezzo, maquillatge, animals, efectes especials, vehicles, anotacions, etc. El seu objectiu és aconseguir un producte en les millors condicions, cost i qualitat. Tot i el pla de treball, sempre poden haver-hi factors que l'afectin (falta de previsió, imprevistos, materials no disponibles...). Quan s'ha escrit el definitiu, no patirà cap canvi a part dels contratemps. A partir d'aquest, s'iniciarà la fase d'execució (contractació i recopilació de tot el necessari).

TÍTULO

DIA RODATGE	PAGINA	EXTERIOR O INTERIOR	OCORREROS	SECUENCIAS	PAGES CONTINUT	SEC. * DIA	PAG. * DIA	RESCALES				FIGURACIÓN	ATREZZO	ANIMALES Y VEHICULOS	EFECTOS ESPECIALES	NOTAS
1																
2																
3																
4																
5																
6																
7																
8																
9																
10																
11																

\* Exemple pla de rodatge. Extret del llibre *Así se hace cine* de Tony Rose.

## PRESSUPOST:

Normalment, és l'últim apartat de la fase de planificació i és elaborat pel director de producció.

Anteriorment a fer el pressupost final ja s'ha fet molta feina contactant amb proveïdors i analitzant les diferents opcions disponibles. Les opcions escollides són les que recollirà el pressupost final.

Normalment, i si està ben calculat, les desviacions del pressupost respecte els costos reals seran nul·les o mínimes.

Els pressupostos agrupen els conceptes<sup>32</sup> en partides<sup>33</sup> i aquestes en capítols<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Conceptes: despeses unitàries concretes.

<sup>33</sup> Partides: agrupació en categories comunes.

<sup>34</sup> Capítols: apartats comptables.

## 5.2 PRODUCCIÓ:

### 5.2.1 Rodatge:

Arribada aquesta fase, tot el preparat fins el moment es duu a la pràctica. S'inicia el rodatge de la pel·lícula.

Fer cinema té un llenguatge i uns codis propis. S'estableix entre l'equip de rodatge un diàleg a l'hora de rodar una presa. Aquest protocol serveix per assegurar-se de que tot està llest i preparat.

1. El productor/director diu: "LLUMS", el cap d'elèctrics encén els focus i repeteix : "LLUMS".
2. " " " : "SO", el tècnic de so comença a gravar el *pre-roll*, quan ja té prou velocitat, contesta: "GRAVANT".
3. El productor/director diu: "CÀMERA", l'operador de càmera comença a rodar i espera el *pre-roll*. Quan ja té plena velocitat de gravació, contesta: "GRAVANT" o "CLAQUETA".
4. El productor/director diu: "CLAQUETA", l'auxiliar/l'ajudant de càmera/direcció, sosté la claqueta davant de l'acció. Crida l'informació de la presa i es retira. El càmera, si és necessari, haurà de corregir l'enquadrament per captar bé l'acció.
5. El productor/director diu: "ACCIÓ" que és la senyal per començar.

Aprofitem per dir que la claqueta és l'instrument on s'escriu l'informació necessària per tal d'identificar cada presa. (inclou el nom de la companyia, nombre del número de la producció de la pel·lícula que s'està rodant, director, director de foto, dia o nit, data, so, número de presa, número de seqüència etc.)

## DIRECCIÓ

El director és la màxima autoritat durant el rodatge. És el responsable de realitzar el nombre de preses que cregui adients per, en el muntatge final tenir el suficient material per crear la pel·lícula.

Però la feina del director no comença en el rodatge sinó molt abans.

Durant la preproducció, treballarà amb gran part de l'equip per tal de preparar el guió tècnic i demanar tot el que necessiti. Especificarà les localitzacions que prefereix, intervindrà en el càsting dels actors i parlarà amb el director de fotografia i escenografia per especificar el que vol.

Aquesta figura és essencial a plató ja que la seva actitud farà moure tot l'equip de rodatge, que són manats per a ell i depenent del seu dinamisme o passotisme, el rodatge serà més àgil o més feixuc.

Una peça clau pel director és l'ajudant de direcció que és el responsable de mantenir l'ordre en el plató i assegurar-se del bon funcionament de la producció. Està a la disposició del director i es preocupa de que aquest no pateixi cap retard. Ha d'estar assabentat de tot i porta la responsabilitats de les preses que es fan diàriament.

Altres ajudants de direcció seran els que s'ocuparan de citar els actors i els portaran al lloc de rodatge.

Al llarg d'un dia de rodatge el director haurà de fer diverses feines:

Serà el que parlarà amb els actors per demanar el que busca d'ells i els hi especificarà els sentiments que han d'expressar. També concertarà els assajos amb aquests abans o el mateix dia de rodatge.

Parlarà amb l'operador de càmera per tal de col·locar la càmera en els llocs que ha decidit durant la realització del guió tècnic. Cal afegir que hi ha alguns directors que prefereixen improvisar. És a dir, el dia de rodatge i segons la seva situació preferiran fer un pla picat o un primer pla. Això no significa que siguin pitjors ja que directors molt importants i reconeguts segueixen aquest mètode. Tot i així, és obvi que només seran uns pocs els que els hi sortirà bé aquesta jugada.

El rodatge començarà quan ell digui "acció" i es parará de rodar quan digui "tallem". Les preses es repetiran tants cops com ell cregui necessari.

L'ajudant de producció acostuma a portar la claqueta.

A Espanya no és estrany que els directors siguin també els operadors de càmera tot i que no és el més habitual. A les produccions molt importants això és impensable i cadascú té una feina molt específica i única.



Finalment la seva feina tampoc conclourà en el rodatge. Durant el muntatge el director intervindrà en tots els visionats i decidirà el què li convenci més.

Com en tot, de directors n'hi ha de molts tipus. Alguns treballaran apassionadament participant i intervenint en tots els passos i escollint fins el mínim detall de la pel·lícula. En canvi n'hi ha d'altres que es conformen dirigint els dies de rodatges i no intervenen tant en els altres aspectes del film. S'haurà de tenir en compte que tots els directors que han escrit el guió de la pel·lícula consideren el projecte molt personal i tenen les idees molt clares de com s'ho han imaginat per tant, són molt més exigents en tots els detalls.

## DEPARTAMENT ARTÍSTIC:

Serieu capaços de diferenciar l'època en que passen els fets d'una pel·lícula només contemplant la seva escenografia?

Doncs aquesta és la tasca del departament d'art, considerat el creador d'imatges en una producció cinematogràfica, és l'encarregat de l'estètica visual. Una bona escenografia ajudarà a entendre la història i a contextualitzar-la.

A més, com a departament central proporciona una guia estratègica per els membres de cada departament.

Els personatges que treballen en aquesta tasca són principalment el director artístic i el dissenyador de producció.

Veiem la diferent tasca que té un i l'altre: el director artístic és la part més organitzativa; és el que dirigeix, mana i es relaciona amb els altres departaments a més de controlar la fabricació de decorats i els pressupostos. En canvi, el dissenyador de producció és la part creativa de la parella. S'encarrega de l'aspecte visual de la pel·lícula a través del disseny i la construcció física dels decorats.

Coneixem altres persones que col·laboren en la part artística:

El coordinador del departament d'art és l'encarregat de planificar l'espai físic que ocuparà el seu departament.

L'arxivador és la persona que passa tot el material gràfic, captat pels il·lustradors digitals, i documentació a format digital.

Els *Set designers*<sup>35</sup> són els dibuixants dels projectes. Els que treballen combinant la forma manual i digital estan molt més valorats.

Aquest departament es relaciona amb gran part de l'equip del film des de la preproducció, que és quan inicia la seva tasca. Veiem ara el procés i els passos principals que fa aquest departament:

El productor assigna el guió al director d'art el qual es reunirà amb el productor i el director.

Un cop fets aquests passos, s'inicia un estudi d'on sortirà un esbós dels decorats fets pel director d'art.

A partir d'aquests esbossos, els dibuixants faran la part arquitectònica il·lustrant l'aspecte definitiu dels decorats. I amb aquestes il·lustracions, els maquetistes construiran maquetes de tots els decorats (també es realitzen maquetes virtuals) . Posteriorment aquestes maquetes i esbossos han de ser aprovats per el productor i el director, i si ho fan, el director d'art s'encarregarà de pressupostar-ho.

El cap de producció estudiarà els pressupostos mentre que el director d'art ajuda a escollir les localitzacions exteriors.

---

<sup>35</sup> Els *set designers* no són gaire existents a Espanya ja que aquí són els ajudants de decoració els que dibuixen els projectes.

En aquest moment s'inicia la producció dels decorats. El director d'art controla tot el procés.

La primera fase és la construcció dels decorats. Fusters, constructors, enginyers, ferreters, vidriers, paletes, lampistes... són part del personal que hi intervé junt amb el dissenyador de producció.

Posteriorment s'inicia la pintura d'aquests decorats: pintors, decoradors, empaperadors, retolistes, retratistes...

Després es remata amb l'ambientació; l'attrezzo. Es contracta el lloguer de mobiliari, muntadors, cortinatges, escultors, tapisseries, il·luminació, jardineria etc.

Un cop està tot llest, es fan les proves amb les seqüències o preses amb efectes que ho requereixen i també es col·labora amb el director de fotografia amb la tria d'il·luminació. Quan tot està enllestit, s'inicia el rodatge.

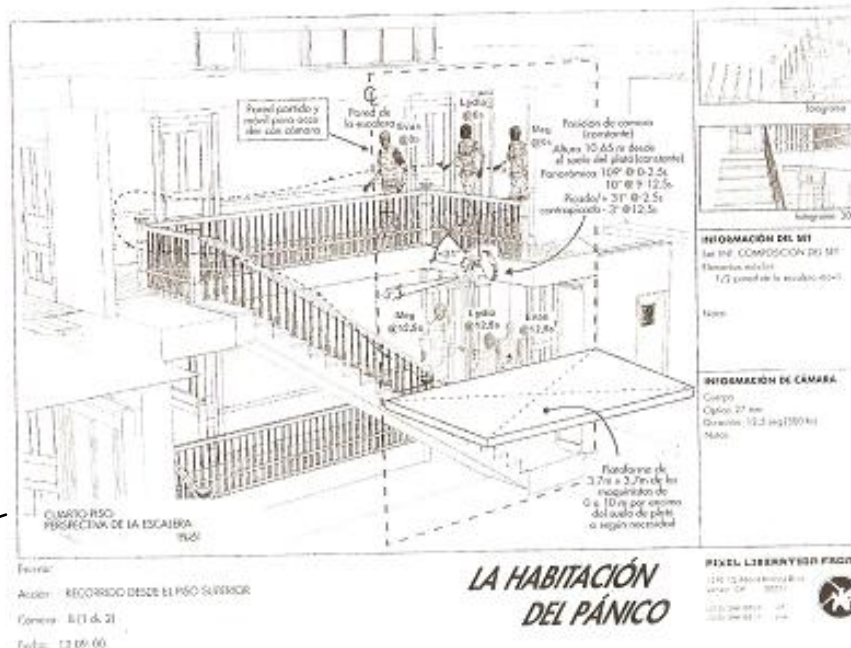
També es tindrà en compte el cas d'efectes especials en els que intervinguin els decorats com les preses trucades amb màscares, els títols, els incerts, les impressions òptiques, les preses amb miniatura, les preses trucades etc. Es remataran a la postproducció.

La tasca d'aquest departament ha de ser molt precisa i ha de cuidar molt els detalls per tal de crear el màxim realisme i ambientar-nos a la història que es narra.

L'*script* també estarà vinculat amb aquest departament ja que haurà d'estudiar tots els detalls que han col·locat els escenògrafs per tal de controlar el *raccord* durant el rodatge.

Aquest departament utilitza moltes classes d'eines per treballar i organitzar-se. En destacarem una de molt necessària que són els *animatics*. És un dibuix molt entenedor generat per ordinador que inclou la planta, l'alçada, les perspectives isomètriques de certes escenes, certa informació del decorat, de la càmera i apunts addicionals.

36



Escena, acció, càmera i data

Informació del set

Informació de càmera

<sup>36</sup> Exemple d'*animatic* de *l'habitació del pànic* amb recorregut des del pis superior. Extret del llibre *Manual de direcció artística* de Michael Rizzo.

## INTERPRETACIÓ:

Els actors són els que duen a terme la interpretació de la pel·lícula. Són vitals en el film i tenen la responsabilitat, sort o desgràcia, de ser la imatge de la pel·lícula, per dir-ho d'alguna manera, són els que “donen la cara” i se'ls hi atribuirà l'èxit o el fracàs d'una pel·lícula.

La feina d'un actor és la de comunicar les idees i emocions que se li presenten al personatge transmetent-les al públic.

La situació en la que es troben els actors en el rodatge no és precisament la més idònia ja que tenen la càmera a sobre i el micròfon a pocs centímetres del cap. El fet de tenir la càmera tant a prop fa que els gestos i moviments es magnifiquin, cosa que fa que l'interpretació davant la càmera sigui diferent que la del teatre. Per tant la càmera no permet enganys i la clau es troba en la senzillesa sense perdre la passió.

Per exemple, quan en una pel·lícula veiem un personatge en primer pla rebent la notícia de la mort d'una familiar, el públic compartirà els seus sentiments encara que l'actor faci el mínim.

Segons Boleslawski<sup>37</sup>, actuar és la plenitud de l'ànima humana que cobra vida gràcies a l'art.

Veient aquesta com una definició una mica divinitzada, podríem dir de forma més pràctica, que l'interpretació és la resposta als estímuls imaginaris d'una manera conseqüent i dinàmica que resulti vertadera depenent de les circumstàncies amb la finalitat de fer arribar al públic les emocions, sentiments i idees del personatge.

Però quines tècniques segueixen els actors per aconseguir-ho?

En termes generals, el primer que hauran de fer els actors per preparar bé un personatge, després d'haver-se llegit el guió, és posar en acció els cinc sentits per tal de recollir la reacció d'aquests davant els continus esdeveniments. Segons Morgan Freeman, actuar és el talent d'escoltar. I és que escoltar és també percebre totes aquelles coses que ens afecten.

Dos dels mètodes d'interpretació més coneguts són el de Stanislavsky i el de Grotowsky.

El mètode de Stanislavsky<sup>38</sup> es basa en que l'actor busqui dins de les seves pròpies experiències i sentiments aquells que s'aproximin als del personatge per tal de crear un vincle més fort amb el públic.

---

<sup>37</sup> Boleslawski: Famos mestre i director polonès.

<sup>38</sup> Stanislavsky: Actor i director teatral de Moscou.

El mètode de Grotowski<sup>39</sup> busca en els actors la seva essència, per tal que no hi intervinguin tots els estereotips i les exigències socials i d'aquesta forma aconseguir una actuació pura.

Habitualment, no es disposa de molt temps per fer assajos previs al rodatge amb el director. El fet de fer-ne agilitza i facilita el rodatge ja que es té més clar el que es vol per part del director i els actors ho duen assolit.

Depenent de cada actor, la preparació del personatge varia. Mentre que la majoria d'actors porten amb ells informacions mentals procedents de l'anàlisi del seu personatge, també n'hi ha d'altres que arriben al plató sense gairebé cap preparació i sense saber-se el guió però aquesta manera de fer només se la poden permetre els actors amb cert prestigi i renom.

El dia de rodatge els actors s'hauran de sotmetre al maquillatge, vestuari i perruqueria que l'ajudaran a aproximar-se al màxim possible a l'aspecte estètic del seu personatge. Previ al rodatge ja s'ha fet un estudi amb els actors del maquillatge que portarien, les mides i proves de vestuari, i la perruqueria.

És imprescindible que els actors coneguin una sèrie de vocabulari amb el qual el director els hi farà indicacions. Durant el rodatge el director dirà:  
**Acció:** quan s'hagi de començar a actuar.  
**Tallem** (el famós *corten*): indica que el director vol que es detinguin.  
**Ha valgut:** per indicar que la presa és bona.  
**Pick up:** terme anglès que significa que el director vol refer una part de l'escena. Es reprendrà des del moment fallit ignorant la part correcte.

En el transcurs d'una presa pot haver-hi algun tipus de distracció per l'actor com per exemple la caiguda d'alguna peça del material. El millor serà que l'actor ho ignori perquè en cas de ser una presa bona, el director pot optar per fer un *pick up*.

Aspectes com la concentració (vital per realitzar un bon treball), el ritme, la memòria efectiva, l'estudi previ, l'inspiració, la facilitat o la relaxació són claus en l'interpretació cinematogràfica.

L'espontaneïtat és molt valorada ja que els espectadors agraeixen el fet que sembli que l'actor s'ho està inventant per tal de tenir la sensació de que res és pensat si no espontani.

No em de confondre espontaneïtat amb improvisació. L'improvisació és totalment diferent i ho anomenem quan l'actor surt del guió i incorpora text o moviments propis al personatge. L'actor serà més o menys lliure en aquest aspecte depenent del director (hi ha directors molt estrictes i d'altres que els hi agrada l'aportació de l'actor) ja que, no oblidem, és la màxima autoritat del rodatge.

---

<sup>39</sup> Grotowski: Director de teatre polonès.

Els actors disposaran d'un set per tenir intimitat entre escena i escena ja que les esperes acostumen a ser llargues. El primer ajudant de direcció és l'encarregat d'informar i transportar als actors al lloc de rodatge uns vint minuts abans de l'acció.

## CÀMERA I IMATGE:

L'equip de càmera està compost per una sèrie de treballadors. A continuació veurem la feina de cadascuna d'aquestes persones de forma general:

El **director de fotografia** és el responsable de la qualitat fotogràfica de la pel·lícula. S'encarrega de la il·luminació, de la elecció de la pel·lícula adequada, de l'exposició, de l'ús dels objectius i supervisa l'equip de càmera.

L'**operador de càmera** és el que manipula físicament la càmera durant tot el rodatge. Executa la composició final tal i com han determinat el director i el director de fotografia.

El **foquista** és el que controla que tots els actors estiguin sempre enfocats. Abans de rodar, ha de preveure tots els moviments per concretar exactament les distàncies entre actors i objectiu durant tota la presa.

L'**auxiliar de travelling** és del departament de tècnics i s'encarrega de moure el travelling de la càmera fins les posicions predeterminades per el director.

El **carregador de la pel·lícula o l'ajudant de càmera**, és una mica el comodí, ja que realitza diverses tasques. Carrega la pel·lícula en la càmera quan és necessari i pot també aguantar la claqueta.

En una altra fase trobem l'equip d'il·luminació que està compost per:

El **cap d'elèctrics** verificarà que l'equip adequat està disponible i en bon estat de funcionament.

A partir d'aquí hi ha el **primer elèctric**, els **elèctrics** que utilitzen l'equip d'il·luminació i el **grupista** que és l'encarregat dels generadors.

És important seguir la tècnica de càmera per aconseguir uns resultats òptims.

Definirem primerament una sèrie de conceptes bàsics de la tecnologia de vídeo.

Els **fotogrames** són les mesures de temps més petites d'una pel·lícula. S'acostuma a rodar a 25 fotogrames per segon, per tant cada fotograma serà 1/25 de segon.

Els **píxels** són els petits punts de llum que formen la imatge en la pantalla. Quants més n'hi hagi, més qualitat tindrà la imatge.

La **resolució** és la dimensió de la imatge de vídeo en píxels. És a dir, si un format té una resolució de 1280x720, significa que tindrà 1280 píxels d'amplada per 720 d'altura.

Normalment en el cinema es grava amb **progressiu**, on cada fotograma és una sola imatge (24P). Aquesta gravació és millor que l'entrellaçat que és una altra forma de crear les imatges de vídeo però de menys qualitat. A Europa també hi ha la possibilitat de gravar en 25P degut al sistema PAL. En canvi,

als EEUU el sistema NTSC exigeix una gravació a 30P. Aquesta diferència de sis fotogrames provoca que es marqui una distinció entre l'aparença més natural del cine i una altre de més artificial.

La **relació d'aspecte** és la dimensió o forma de l'imatge. Per dir-ho de forma simple, ens trobem el vídeo estàndard amb relació d'aspecte 4:3 i la pantalla ampla, més moderna, que té una relació aspecte de 16:9. Determinar una dimensió o una altra dependrà d'on s'hagi de reproduir la pel·lícula.

### **Control de la imatge:**

-Enfocament:

És primordial l'enfocament per tal d'aconseguir una imatge clara i definida. S'aconsegueix amb un zoom llarg i a partir d'aquí es tanca pla agafant l'enquadrament desitjat.

Els problemes de l'enfocament apareixen quan hi ha poca llum i aquí hi intervindrà el director de fotografia.

-Exposició:

Una bona exposició és essencial per controlar la imatge. Si la imatge està ben exposada, mostrarà clarament tots els detalls visuals de dins l'enquadrament. L'exposició depèn de la llum. Es controla amb la quantitat de llum que tenim en escena i amb el diafragma. Una bona quantitat de llum, dóna més control sobre l'exposició, el foc i la profunditat de camp i dóna també més flexibilitat per rodar amb més filtres. Direm que una imatge està sobreexposada quan la imatge és fosca i no s'aprecien tots els elements que apareixen en pantalla. Direm que està ben exposada quan la llum és correcte i es veuen tots els elements amb claredat. Finalment apreciarem que està sobreexposada aquella imatge que degut a l'excessiva llum, es veu molt "cremada", molt blanca, i no es capten tampoc tots els elements de la imatge.

Com hem dit, l'exposició també es regula amb el diafragma, que controla la quantitat de llum que entra per la òptica de la càmera i això determinarà la lluminositat o la foscor de la imatge. L'exposició es mesura en números  $f^{40}$ . Si aquest número  $f$  és baix, significa que obrim (més llum) el diafragma, mentre que si aquest número  $f$  és alt implica tancar (més fosc) el diafragma.

-Balanç de blancs:

---

<sup>40</sup> *f-stops*, a vegades anomenats només *stops*.



Totes les llums tenen una temperatura de color. Des de la llum del sol fins les làmpares incandescents, donen diferents colors per càmera perquè cadascuna d'elles té una temperatura diferent.

És el fet de compensar la temperatura del color, és a dir, fa que la llum dominant en un ambient aparegui com llum blanca normal i no amb el seu color natural. Quan no es realitza aquesta funció, les escenes rodades en exteriors amb la llum del sol apareix com un color blau i els interiors d'un taronja horrorós.

Aquesta funció es duu a terme quan les condicions lumíniques varien, i s'utilitzen cartes blanques professionals per fer-ho.

-Velocitat d'obturació:

És un altre paràmetre que ve del món de la fotografia. Les càmeres tenen un obturador el qual s'obre i es tanca en una fracció de segons per exposar cada fotograma a la llum. Una obturació de 1/60 significa que l'obturador s'obre una sextacentèsima part de segon. Una velocitat menor manté l'obturador obert per més temps (es captarà més moviment, i més borrosos serà l'objecte en pantalla) i una velocitat major per menys (estarà exposat a més llum i la imatge serà més lluminosa).

La majoria de rodatge es realitzen a 1/50 a no se que es vulgui un efecte especial de moviment.

Quan es canvia la velocitat d'obturació, també s'ha d'ajustar l'exposició ja que serà notablement diferent. Tot i que la velocitat d'obturació afecta l'exposició i la profunditat de camp, el seu ús primordial és controlar com es plasma el moviment en una presa; nítid o borrosos. A vegades els directors, utilitzen intencionadament una velocitat d'obturació alta per tal de plasmar una escena còmica o surrealista. De la mateixa manera, una velocitat d'obturació molt baixa, és útil per crear un efecte al·lucinogen o un *flashback*.

Una velocitat normal seria 1/50, per condicions de rodatge normal, dóna una aparença de la visió humana habitual. Per moviments lleument borrosos. Una velocitat alta 1/1000 serveix per obtenir càmeres lentes o imatges congelades en postproducció. Entra menys llum per la òptica i els objectes en moviments es veuen nítids si es deté la imatge. Per últim, una velocitat baixa seria 1/15 i crea un efecte al·lucinogen. Entra més llum per la òptica i el moviment es veu borrosos.

*La composició:*

L'elecció i la composició de les imatges són els elements principals de la narració visual. La manera amb la que s'enquadri permetrà comunicar al públic el to de l'escena, el punt de vista de la peça etc. Per tal d'enquadrar s'hauria de seguir la regla dels terços. El quadre quedada dividit en

terços horitzontals i verticals, creant un patró de tres en ratlla. El subjecte hauria de encajar en una d'aquestes línies, i l'ideal seria que coincidís amb un punt d'intersecció.

Les *distàncies focals* es diferencien en normal; tant el primer terme com el fons estan enfocats, per tant és el que s'assembla més a la mirada humana, teleobjectiu; el fons està lleugerament desenfocat, hi ha menor part del fons visible i els objectes distants semblen més propers i els espais es veuen més comprimits i angular; els objectes propers a la òptica semblen distorsionats, les distàncies es veuen molt exagerades i és visible més part del fons els objectes del qual disminueixen la seva estatura.

Quan es *trenca la profunditat de camp* el que veiem és que el subjecte està a enfocat a primer terme però el fons desenfocat o al contrari. És un efecte molt vistós i emprat. La profunditat de camp significa únicament a la quantitat d'imatge que està enfocada per davant i per darrera del subjecte enfocat.

Ara estudiarem l'il·luminació dels films. Anem a veure primer de tot quina classe de material s'utilitza més habitualment:

Tot i que n'hi ha de molts tipus i molt especialitzats veurem

**Fresnel:** Són uns focs de lent regulable. El raig de llum pot concentrar-se en un raig directe o expandir-se en un de difús.

**Focus oberts:** No disposen de lent frontal. Tenen unes pales obertes regulables.

**Reflector de paraigües:** S'utilitza per obtenir una llum més difusa i suau muntant-ho davant d'un focus.

**Gelatines:** Les més necessàries són les de temperatura de color blau i taronja. S'utilitzen en aquelles situacions en les que hi ha llums de diverses classes. D'aquesta forma s'accentua les composicions.

**Difusors:** Permeten convertir una llum dura en una llum suau.

**Snoots:** Es munten davant dels focus per estretir el raig de llum i donar-li un efecte de canyó.

**Bandera:** És una peça de tela negra resistent a la calor que omple un marc obert. Aconsegueix impedir que la llum il·lumini allà on no deu.

**Cinefoil:** És un tipus de làmina d'alumini recoberta amb una capa de pintura negra resistent a la calor que absorbeix la llum.

#### TIPUS DE LLUM:

La llum és la substància que nodreix el cinema. Gràcies a la llum es registra la imatge i es pot projectar a la pantalla.

Veiem els dos tipus de llum amb els que podem treballar la llum natural i la llum artificial.

La primera és essencial i de gran ajudar per rodar mentre que la segona depenen de quina i com s'utilitzi, pot modificar els tons i els objectes però té l'avantatge que la podem utilitzar quan volem.

#### Llum natural:

El més normal és treballar amb la llum frontal, és a dir, rodar amb el sol darrera de tal forma que el subjecte rebi la llum de frontalment. La llum lateral deixarà la meitat del subjecte en ombres i això generarà un efecte èculiar capaç de afegir interès en un paisatge o destacar la textura de la cara d'un personatge.

La contrallum és una tàctica també emprada però que és molt temuda. El que s'aconseguirà serà destacar la silueta o altres efectes concrets. Parlem de llum difusa quan la llum natural, el sol, està cobert de núvols. Els tons que capta la càmera són més agradables i pastel.

#### Llum artificial:

És positiva pel fet que podem portar-la on sigui i a l'hora que sigui. La llum artificial pot provenir de la càmera. Tindrà l'avantatge que quan la càmera faci algun moviment, la llum també ho farà amb ella. A més la preparació és molt simple. En contra, trobem la llum tradicional que consta en il·luminar l'estudi o el plató en quatre punts claus. Hi trobem la llum principal o clau que és la que dona forma i profunditat a l'escena. La llum auxiliar o de que serveix per reforçar o suavitzar les ombres produïdes per la llum principal. La llum de fons és aquella que il·lumina el fons de la presa. Finalment trobem la llum pràctica que és qualsevol tipus de llum que aparegui en l'enquadrament com a part de l'escena (per exemple un fluorescent).

## RACCORD O CONTINUÏTAT:

Quan els professionals van descobrir els avantatges de dividir les pel·lícules en fragments curts, en contra també van descobrir els problemes de la continuïtat.

Quan es para de rodar, el personal es mou, inclús pot menjar o canviar-se de roba, tot i així és essencial que quan es torna a filmar tot estigui en la mateixa posició per tal de que sembli continu en pantalla. En les bones pel·lícules aquests canvis són imperceptibles pels espectadors que no són conscients de que en el transcurs d'una pel·lícula normal, s'ha pogut tallar més de 500 vegades per variar la càmera de lloc.

El procediment habitual és rodar una presa màster, que inclou el contingut de l'escena en una presa general, que cobreix gairebé tot el contingut de la seqüència. Posteriorment es passa a rodar la cobertura que inclou tota la resta de preses. Després en la fase de muntatge, aquestes parts s'integraran de tal manera que formin una acció continuada. Tots aquests aspectes denoten la gran importància de respectar la forma com s'ha fet en la presa màster fent-ho exactament igual a tota la cobertura.

El *raccord* per tant són tota aquella sèrie de factors com el vestuari, decorats, llums, actors, maquillatges, accions, sons o posicions els quals han de ser tinguts en compte per tal de relacionar temporalment i espacialment totes les preses entre si.

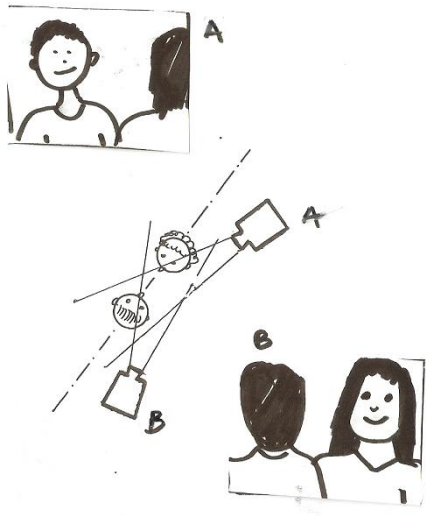
I l'*script* serà la persona responsable de verificar que tots aquests moviments, robes, pentinats i detalls concordin. Des de la llàgrima d'un actor fins la consumició d'una cigarreta.

L'*script* és la persona encarregada de mantenir el *raccord* i també té l'obligació de saber què s'està fent en cada moment per tal d'assegurar-se de guardar correctament la continuïtat de les seqüències.

Pot passar que en algun cas no tingui importància que una acció no mantingui continuïtat entre la presa màster i el primer pla ja que el director sap que finalment n'utilitzarà un dels dos únicament. Però aquesta és una decisió que ha de prendre conscientment el director i no pot ser presa per l'*script*.

Per tal de conservar aquesta continuïtat tècnica es segueixen un seguit de normes:

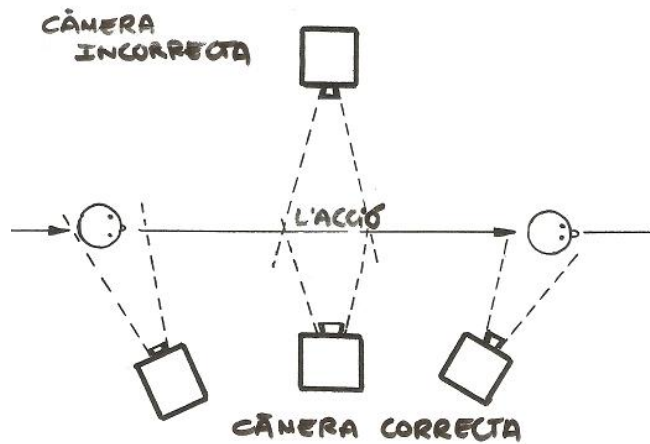
Parlem d'**eixos òptics** quan es tracta de la conversació entre dos personatges. Es troben un davant de l'altre i han de respectar una direcció de mirades la qual crea una línia imaginària anomenada eixos òptics. La càmera mai passarà a l'altra banda de l'eix òptic, ja que si ho fes, tindriem la sensació que els personatges no s'escolten perquè estan mirant a l'altra banda de l'emissor. És una errada incorregible pel muntador i s'hauria de tornar a rodar l'escena.



Veiem un exemple d'eixos òptics. Els dos personatges estan mantenint una conversació i la seva mirada crea una línia imaginària (discontinua) de la qual no podran passar les càmeres encara que canviïn de costat.

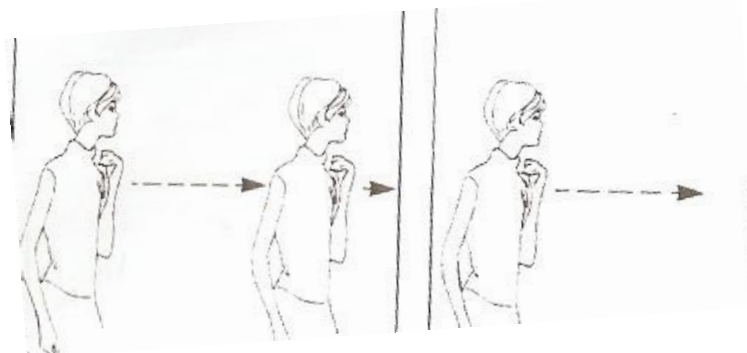
A i B són les imatges que captarà la càmera des dels dos punts.

També hem de seguir l'eix d'acció, i és que si volem captar una persona passejant amb tres preses diferents és essencial col·locar de forma correcta la càmera.

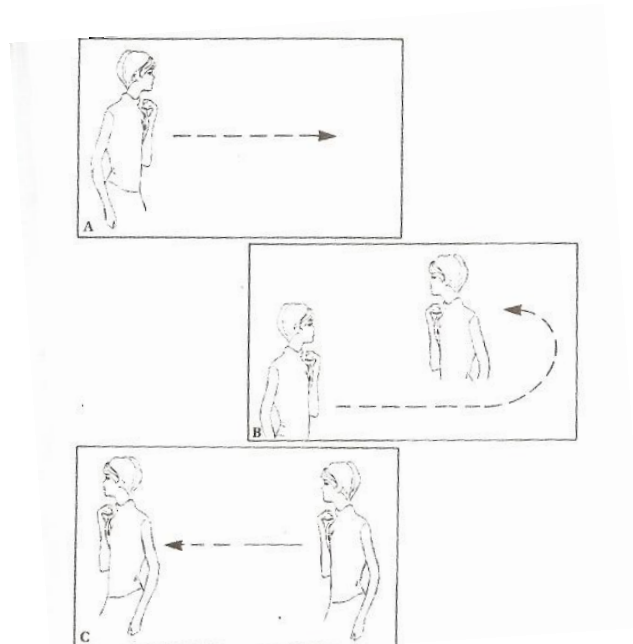


Per **mantenir la direcció en l'enquadrament** es requereix que es mantingui el mateix sentit de la direcció per tal d'evitar la confusió.

En la primera imatge (presa 1) l'actriu va cap a la dreta, doncs a la presa següent haurà de seguir cap a la dreta també.



En el cas que el personatge canviï la seva direcció, s'haurà d'indicar o veure en pantalla aquest canvi de sentit.



S'haurà tingut en compte que els elements decoratius, el fons i l'il·luminació també segueixin la continuïtat. També s'ha de tenir en compte la continuïtat en els angles. Si es vol mostrar la conversa de dos personatges des d'un angle elevat, com si un d'ells mirés a l'altre des de dalt, la contrapresa s'ha d'agafar des d'un angle baix perquè si no, perdrà el *raccord*.

El director sovint, per tal d'aconseguir una bona continuïtat demana un gest o un moviment a l'actor per tal de que al canviar de presa, s'enganxi en aquest moment d'acció i l'espectador hi trobi la relació. En els aspectes de *raccord* també és essencial que les preses tinguin una importància, és a dir, que no s'utilitzi un canvi de presa a més o menys tancada perquè si.

També s'haurà de tenir en compte que el color i l'il·luminació entre una presa i una altra sigui la mateixa per mantenir el *raccord*.

<sup>41</sup> Imatges extretes del llibre *El muntatge fotogràfic* de Juli Fonollosa.

## SO:

El so és un dels aspectes elementals d'una pel·lícula i és en el rodatge quan s'ha de captar el millor so possible, ja que en la postproducció serà complicat de millorar. L'encarregat és el **tècnic de so** que enregistra tots els tipus de sons que han d'aparèixer en una escena, des del soroll d'un cotxe fins a una conversa entre els personatges.

Començarem estudiant el material bàsic que s'empra per enregistrar el so. És evident que serà impossible gravar un bon so amb els micròfons que van incorporats amb la càmera i per això es necessita un material professional:

**Micròfon de canó:** Són extremadament sensibles i direccionals. S'utilitzen per aïllar les fonts sonores a les que s'apunta i minimitzar els sons ambient.

**Micròfon de corbata:** S'utilitzen especialment per rodar presses generals en les quals és difícil fer arribar el micròfon de canyó sense que pugui ser percebut.

**Micròfons en perxa:** Són tots aquells micròfons que es poden muntar en perxes. Són controlats per un perxista. Els més habituals són els micròfons de canyó que contenen un patró de captació molt estret i direccional. D'aquesta forma disminueix considerablement els sons laterals i aïllen la veu del subjecte d'un ambient sorollós. Aquests micròfons són molt útils i els principals usats en el rodatge d'una pel·lícula. Quan s'utilitzen aquests micròfons s'ha de tenir en compte el límit d'enquadrament de la càmera abans de rodar i apropar-lo el màxim possible al actor. S'ha de dirigir directament a la boca del personatge i anticipar els seus moviments. També és essencial controlar l'hombra que genera la perxa perquè no sigui captada per la càmera.

**Perxa amb muntura anti-vibració:** Les perxes han de ser llargues i lleugeres per tal de facilitar la feina. Una muntura anti-vibració és obligatòria per els exteriors.

**Auriculars:** Serveixen per escoltar el so que es va enregistrant. El model idoni seria un acolxat que ocupés tota l'orella i amb la possibilitat d'aïllar completament els sorolls externs. Aniran connectats als *mixer* o a la càmera.

**Cables XLR:** Són els que es connectaran amb els micròfons.

**Zepelí amb pistola:** És la solució per acabar amb el vent quan es grava en exteriors. La muntura de pistola actua absorbent les vibracions del micròfon i a més a més permet muntar micròfons de canyó en espais reduïts sense necessitat d'utilitzar perxa.

**Paravents:** Serveix per augmentar l'eficàcia del zepelí a l'hora d'actuar contra el vent.

**Mixer:** És la taula de mescles portàtil. Separa el so de la càmera. El mixer actua com a extensió dels controladors de so i permet controlar-lo sense necessitat de tocar la càmera. Permet utilitzar tot tipus de micròfons i aparells. En addició, també augmenta el control de la qualitat del so i el control del volum de cada micròfon que connectis.

També filtra els sons de fons i utilitza un limitador per prevenir les distorsions i proporciona la opció de poder connectar altres auriculars pel perxista.

Accessoris i adaptadors.

Mantes de so: És una mesura correctora per gravar en habitacions amb eco considerable. Espais com banys degut a la seva mala acústica per la poca presència de mobles, cortines o estores, són cambres amb eco i el so rebota en el sostre, terra i rajoles. Per això, el que es fa és estendre mantes grosses, aspres i molsudes cobrint les superfícies dures per atenuar l'eco.

### **Gravació dels nivells del so:**

El significat de “tocar els nivells” significa únicament ajustar els nivells mentre es grava. No bo anar variant-los constantment, a demés, una conversació de la gent fluctua en un grau predictable. S'estudien els tons de veu i s'anticipa depenent del camí que porta la conversa quan augmentarà o disminuirà el to de veu. Tot i així s'haurien d'ajustar el mínim possible.

### **Gravació en exteriors:**

És vital visitar i revisar anticipadament totes les localitzacions en busca de diferents fonts de soroll o problemes de so que puguin interferir en el rodatge. A demés si el soroll és constant i considerable en una localització (com per exemple un descampat a prop d'un aeroport) el localitzador haurà de buscar-ne un altre perquè serà impossible de solucionar.

És de gran importància gravar *wildtracks* que s'entén com la gravació del so natural de qualsevol localització. És a dir, ens estem referint a tots aquells lleus murmuris, ocells, tràfic i altres sorolls de fons que solen passar desapercebuts en el rodatge. Amb això aconseguirem suavitzar els inconvenients i salts de so en el muntatge. Serà vital quan s'han de gravar diàlegs posteriors al rodatge o quan sorolls de fons sobre els quals no es tenen control, (com aires condicionats o ordinadors) apareixen en unes presses i en altres no. Aquests *wildtracks* són una tasca fàcil de realitzar ja que només constarà d'enregistrar el soroll ambient en un descans o al final del rodatge fent callar a tot el personal.

En conclusió, el so i el seu previ estudi, sobretot en exteriors, són vitals en un film, ja que un mal so pot espatllar un bon rodatge perquè l'espectador vol sentir bé el personatge que explica la història i a demés les seves errades seran incorregibles a la postproducció.



## VESTUARI:

Cal esmentar que tant en la feina de maquillatge i perruqueria com en la de vestuari, les persones que hi treballen necessiten tenir un caràcter agradable, pacient i sensible ja que treballen amb els artistes de forma molt personal i directa.

En primer lloc trobem el dissenyador de vestuari i el cap de vestuari. El primer, s'encarregarà de crear esbossos (en el cas de confeccionar la roba) a partir de les especificacions del guió. Ambdós persones treballaran per escollir els models finals preparant tota la roba necessària prèviament al rodatge. En ocasions s'hauran de concretar cites amb els artistes per prendre mides encara que molts cops el dia de rodatge s'acaba retocant i arreglant els vestits.

El cap de vestuari s'encarrega de distribuir la roba concreta a cada zona o camerino del actor en concret, assegurant-se de que està en perfecte estat i perfectes condicions de neteja i planxa. Tot i així hi ha vegades en que la producció demana el contrari; roba vella, bruta o inclús tacada de sang. Aquestes també són competències de l'equip de vestuari.

Seria preferible tenir per duplicat la roba necessària (o bé una de semblant que funcioni igual) perquè en cas de pèrdua, extraviament o malmetement es pugui continuar el pla de rodatge amb normalitat.

Un cop vestits els actors, l'equip de vestuari haurà d'estar pendent d'atendre tots els artistes i preparar-se pel canvi de vestuari en seqüències posteriors.

Habitualment en el moment de rodar, hi ha el cap de vestuari visualitzant l'escena pel monitor per tal de veure i assegurar-se de que s'aconsegueix l'efecte esperat de l'indumentària en pantalla. Potser que no sigui fins aquest moment de la visualització, quan es reconegui el problema de *moire*<sup>42</sup> o es vegi que els colors no concorden amb el fons o són massa similars.

A més d'aquestes tasques, hi ha la possibilitat que sigui també l'equip de vestuari l'encarregat de tirar fotos de tots els actors vestits, per tal de crear uns apunts amb notes de tota l'indumentària que porten a sobre en cada seqüència. Aquest és un aspecte que servirà per mantenir el raccord. Depenent del film, aquesta tasca la durà a terme l'equip de vestuari o l'script.

En el cas de rodatges en exteriors, el personal de vestuari també tindrà la missió de protegir a tots els actors dels efectes meteorològics. És a dir, en el cas de pluja, haurà de protegir els artistes amb paraigües o tapar-los entre seqüències si fa fred.

Però d'on surt tota la roba que apareix en una producció? El més habitual és que proveïdors de diverses marques o botigues prestin roba a les produccions. En contra

---

<sup>42</sup> Efecte visual de moviment que generen les peces de roba amb ratlles paral·leles força juntes quan són captades per una càmera.

partida, aquestes es promocionen i surten als crèdits. Aquesta roba s'ha de retornar, és poc freqüent però cert que en ocasions les marques la regalin. Inclús hi ha casos en que els actors surten amb l'etiqueta enganxada als jerséis o pantalons. L'equip de vestuari haurà de procurar que la roba no es malmeti per tal de retornar-la en les mateixes condicions com va arribar. En ocasions també es compra material de vestuari o es confecciona expressament per la pel·lícula, sobretot en pel·lícules d'època o històriques. Un cop acabat el film, també poden vendre aquestes peces per abaratir costos.

## MAQUILLATGE I PERRUQUERIA:

Coneixem primer les diferents feines dins d'aquest departament:

**Director de maquillatge:** És la persona que dirigeix el departament de maquillatge i pot subdelegar les diferents tasques que s'han de duu a terme. És el que dissenya els maquillatges per a cada producció.

**Artista de maquillatge de la producció:** Té sota el seu càrrec l'aplicació del maquillatge a tots els actors d'un film. Té diversos auxiliars de maquillatge que l'ajuden i treballen sota les seves ordres.

**Artista de maquillatge per efectes especials:** És una feina molt concreta que consta en caracteritzar als actors per tal d'aconseguir certs efectes visuals els quals no podran realitzar els artistes de maquillatge de producció.

**Cap de perruqueria:** Té al seu càrrec els estils de pentinats de tota una pel·lícula. És tant important com el director de maquillatge.

**Perruquer:** S'ocupa dels pentinats, perruques etc. Treballen en conjunt amb el departament de maquillatge.

En un dia de rodatge:

Primerament el director de maquillatge i el cap de perruqueria seran els que avisaran amb anticipació dels horaris i detalls a tot l'equip.

Un cop al lloc de rodatge els actors seran observats pels maquilladors i perruquers que tenen assignats. El departament de vestuari també hi intervindrà. (en el cas d'una pel·lícula d'època o casos especials, el temps de preparació serà major).

Un cop s'inicia el rodatge, dependrà del director o de l'operador de càmera que el maquillador i el perruquer intervinguin o no entre presa i presa per retocar els artistes. Tot i així serà sempre imprescindible que l'equip de maquillatge i perruqueria estigui pendent de cadascun dels actors per tal de realitzar els tocs necessaris perquè estiguin sempre en disposició d'actuar. També realitzen alguna tret d'script, ja que es fixen si hi ha algun error de raccord de maquillatge durant el rodatge de preses.

Per el maquillatge, es tindran en compte aspectes com la temperatura del color. Depenent de l'il·luminació, el maquillatge serà un o altre. Quan més alta sigui aquesta temperatura, que s'expressa en Kelvins, més blava serà la llum i com més baixa més vermella serà.

A part de la temperatura, altres factors que caldrà tenir en compte seran els valors reflectants, el color dels decorats, el vestuari i els seus materials etc.

L'estudi de maquillatge i perruqueria requereix uns mínims indispensables com tenir una il·luminació adequada i suficient, un mirall de gran tamany, una cadira adaptable

d'estatura, espai suficient per l'equip de maquillatge i perruqueria i tots els seus utensilis, i preferiblement localitzat amb aïllament de les activitats de l'estudi.

### EFFECTES ESPECIALS NO DIGITALS:

Hi ha una polèmica discussió sobre qui és el pioner en els efectes especials del cinema.

Tot i que es pot considerar Georges Méliès amb el film *Le voyage dans la lune* un dels pioners dels efectes especials en el cinema, Willis O'Brien va ser el creador de l'escola nord americana dels efectes especials i el veritable pare de la matèria.

Willis O'Brien va crear l'stopmotion, un efecte que ha passat a la història i consta en filmar fotograma a fotograma objectes o criatures creats a escala (per tant tridimensionals) que projectats a velocitat normal creen sensació de moviment real.

Amb la pel·lícula *King Kong* O'Brien va arribar al estrellat, quan l'spot-motion i altres efectes mecànics van revolucionar el panorama.

Ray Harryhausen, alumne de O'Brien segueix els passos d'aquest i millora la tècnica de l'stopmotion.

Ho feia seguint aquests passos:

Primer creà un ninot articulat amb un endosquelet que permetia tot tipus de moviments. Seguidament en escenaris reals, es gravava la imatge on s'havia d'incloure el ninot articulat. Una vegada es tenien les imatges de fons, es projectaven en una pantalla situada davant de la càmera que filmaria la interacció del fons real amb el ninot. Per animar el ninot se'l manipulava damunt d'una taula fixada a terra per evitar moure l'attrezzo o l'angle de profunditat del pla. Amb un vidre entre la càmera i el ninot es filtrava el parpelleig de la llum del projector. Finalment, la càmera enregistrava les imatges fotograma a fotograma, que incloïen el ninot i la imatge de fons. L'animador, després de gravar un fotograma, movia lleugerament el ninot i filmava el següent fotograma, tot sincronitzant la imatge del ninot amb el projector de la pel·lícula que li servia de fons.

L'stop-motion és una tècnica emprada encara avui en dia.

Cal destacar també com a efectes especials els aconseguits mitjançant el maquillatge. En general es relacionen els efectes especials amb l'informàtica, però hem de tenir en compte que es fa un gran treball manual amb el qual s'aconsegueixen vertaders efectes. Caracteritzacions, envelliment de persones, ferides o creació de monstres i personatges imaginaris són unes de les moltes tècniques que s'aconsegueixen amb maquillatge, perruqueria i implants.

A Catalunya tenim un exemple de l'èxit d'aquesta feina amb l'empresa DDT Efectes Especials, molt reconeguda arreu del món, sobretot per l'oscar aconseguït per *El laberinto del Fauno*.

### 5.3 POSTPRODUCCIÓ:

La postproducció és l'edició de la pel·lícula. A vegades s'inicia abans que s'acabi de rodar per raons temporals.

#### 5.3.1 Muntatge:

Gran nombre de realitzadors com Einstein<sup>43</sup> o Welles<sup>44</sup> han afirmat que el cinema és un art del muntatge.

El muntatge és el procés cinematogràfic que consisteix a ordenar de forma estratègica totes les imatges rodades per donar forma al film seguint les instruccions i la voluntat que el director ha establert prèviament.

Aquest procés es trobarà amb les errades realitzades durant el rodatge i el procés de la pel·lícula i intentarà solucionar-ho al màxim. Tot i així, si no s'ha realitzat un bon guió o si no s'ha rodat amb correcció, serà impossible fer un bon muntatge.

En apartats anteriors hem conegut el llenguatge cinematogràfic. Com qualsevol altre llenguatge els elements que el componen (hem vist tipus de preses, moviments de càmera etc.) s'organitzen d'una forma determinada per donar-li un sentit específic.

El muntador i el director treballen amb un cert nombre de preses per tal de crear la continuïtat i que aquesta no cridi massa l'atenció.

El muntador s'escriu en una llista totes les preses de les que disposa (amb la durada, l'indicació de la pressa, el codi i la descripció) per tal de tenir-ho controlat i facilitar la feina. Pot fer un muntatge en paper, que significa escriure l'ordre de les preses en un full perquè a l'hora de muntar-ho la feina sigui mínima.

Prèviament s'haurà de passar tot el material del que disposem, tant visual com so, a l'ordinador i amb uns programes els ordenem en ordre del guió.

La següent fase del muntatge es divideix en dues etapes. En la primera s'ajunten les preses de amb un tallat ample mentre que en la segona el director i el muntador ajusten i aporten ritme a les preses donant èmfasis al ritme i l'accentuació. Com més curta sigui una pel·lícula més difícil serà ja que els talls seran més petits i explícits.

La tasca de muntar pot realitzar-se de forma desordenada; començant per l'inici, entremig o pel final. Per tant podem dir que és un procés no lineal. No segueix un ordre específic.

Aquesta fase de muntatge, a banda, d'estructurar i retallar les preses, implica en addició una sèrie de labors relatives a la postproducció com són els efectes especials amb l'ordinador, el so i doblatge o la música.

---

<sup>43</sup> Albert Einstein: 1879-1955 Alemanya. Conegut per ser el científic més important del segle XX.

<sup>44</sup> Orson Welles: 1915-1985 EEUU. Director, guionista, actor i productor de cine.

### **L'estructura del film i la seva edició:**

El problema amb què es troba l'editor és el d'elegir una presa que serveixi al propòsit dramàtic del film. A més s'hi adjunta una altra problemàtica i aquesta és la forma d'empalmar una presa amb la següent per tal de que tinguin continuïtat. S'arribarà a la claredat narrativa quan el film no confongui al espectador i per això el que cal fer és donar pistes visuals. Per això serà un factor clau l'habilitat de l'editor.

El *raccord*, (vist anteriorment) el podríem definir com la correcta compaginació de preses, és un dels objectius vitals per aconseguir un bon film (es té en compte en el rodatge i la postproducció) i sovint és el que porta més mal de caps a l'equip.

Un tall de continuïtat no crida l'atenció si passa en un moment lògic, en canvi, l'espectador sí que ho notarà en cas que el tall sigui inapropiat. Per exemple, si en una presa veiem una noia asseguda en una taula buida, i en el següent tall està bevent aigua, hi ha un problema de *raccord* perquè no veiem d'on ha tret l'aigua.

Els directors en general proveeixen a l'editor d'un gran nombre de preses per treballar.

Continuïtat a la tonalitat:

És essencial que la il·luminació i el color d'una presa coincideixin amb el següent tall. L'editor en el laboratori pot solucionar algun d'aquests problemes però hi ha un límit i és essencial que aquest aspecte sigui acurat pels operadors de càmera, i l'equip tècnic durant el rodatge.

### **Transicions:**

Les transicions són els efectes que es produeixen en els canvis entre el final d'una presa i l'inici de la següent.

Les tres transicions més utilitzades són el tall, l'encadenat i la fosa.

El tall és la transició més utilitzada i és un canvi instantani d'una presa a l'altra. El seu correcte ús fa que l'espectador no en sigui conscient.

S'utilitza quan l'acció és continua, quan es requereix un canvi d'impacte i quan es produeix un canvi d'informació o d'escenari.

L'encadenat és la segona transició més utilitzada d'una presa a la següent. Es realitza solapant preses de tal manera que cap al final d'una presa, el principi de la

següent es faci gradualment visible. I a mesura que l'anterior presa es va esborrant, la nova se'n reafirma cada vegada més.

És una transició clarament visible i es produeix quan cada imatge és igual de forta, creant-ne una de nova.

S'utilitza quan hi ha un canvi de temps, quan es necessita alentir el temps, quan hi ha un canvi d'escenari o quan hi ha una forta relació visual entre imatges que apareixen i desapareixen.

La fosa és la transició gradual de qualsevol imatge a una pantalla completament negra o blanca, o bé d'una pantalla negra o blanca a qualsevol imatge. Es presenta de dues formes, o desapareixent progressivament (tanca a negre) o apareixent progressivament (obre de negre). La primera s'utilitza a l'inici d'un capítol o escena, quan hi ha un canvi de temps o d'escenari, mentre que la segona s'utilitza a final de capítol o escena, o quan hi ha un canvi de temps o d'escenari.

### **Títols i crèdits:**

És de les últimes etapes del muntatge. En contrapartida, s'hauria de decidir la tipografia dels crèdits amb rapidesa ja que formaran part de la promoció. En els crèdits finals i apareixeran totes les persones que han participat i col·laborat en la pel·lícula. És necessari que hi surtin de forma completa i correcta. També s'agrairà a tots els que han prestat un servei o unes instal·lacions i s'hi afegirà l'informació de sobre el copyright i la clàusula d'exempció de responsabilitats. Donat a que és habitual que els espectadors marxin abans de llegir-se els crèdits, cineastes han enginyat l'incorporació d'escenes addicionals en els crèdits.

## EFFECTES ESPECIALS DIGITALS:

Hi ha un gran nombre de pel·lícules atiborrades de efectes especials generats per l'ordinador. I és freqüent que directors amb poc pressupost caiguin en la temptació de introduir-n'hi en la seva.

Tecnològicament han evolucionat considerablement des dels inicis de Ray Harryhausen. Tot i així, en l'actualitat, els efectes especials continuen tenint el mateix principi bàsic; animació mesclada amb acció real mitjançant l'ordinador.

Ens els gèneres més emprats són els de terror, fantasia i ciència ficció. Aquesta feina la realitzen modeladors tridimensionals i animadors.

Un dels mètodes més emprats i coneguts dins els efectes especials són el 2D i el 3D. S'aconsegueixen amb l'utilització del *chroma* que consta d'una pantalla verda o blava a la qual si afegiran fondos i animacions per l'ordinador darrerament. Per tal d'obtenir-ne uns bons resultats, caldrà disposar d'una càmera bona i una il·luminació intensa i uniforme ja que les accions rodades hauran de ser il·luminades tenint en compte els elements que es generaran posteriorment amb l'ordinador. Per treballar amb efectes de 2D i 3D amb el chroma, s'empren programes de composició com el *Adobe After Effects*, *Discreet Combustion* o el *Apple Shake*.

Apart d'aquests efectes especials, n'hi ha de molt més complexos que es poden generar mitjançant l'ordinador. Però s'ha de tenir en compte perquè el seu abús pot dirigir el film al vulgarisme. Per exemple, crear un efecte per dissimular un mal rodatge, no funciona ja que s'empitjora.

En canvi, efectes molt útils i no necessàriament espectaculars ni fantàstics com ara un cartell en un aparador o l'impacte de la denotació d'una pistola, enriqueixen la pel·lícula.



## SO I DOBLATGE:

La persona que ho portarà a terme serà un tècnic de so o inclús un músic. Com hem dit abans, el so té una importància molt rellevant en un film i s'ha d'acabar de perfeccionar en aquesta, la fase de post-producció. Constarà en enganxar els sons i diàlegs amb les seves corresponents imatges rodades. En aquesta fase, i si és necessari també es realitzarà el doblatge.

Les gravacions dels diàlegs i els *wildtracks* han de ser digitalitzats i guardats en l'ordinador.

Depenent del programa d'edició de so, es treballarà d'una manera o d'una altre. Per exemple, un editor de vídeo assequible com el *Apple Final Cut Express* permet simultaniejar noranta-nou pistes de so. Els professionals utilitzen programes com el *ProTools* o el *MOTU Digital Performer* que són programes més específics de so i més complexos.

En el muntatge del diàleg, s'eliminen els sons de fons o tons ambientals de cada seqüència i s'omplen els espais en blanc de cada pista.

Però que passaria si ens falta algun soroll concret o falten detalls sonors dels moviments dels actors? Doncs aquesta feina la duran a terme els artistes del *foley* que són els encarregats d'elaborar sons addicionals: passos, portes... graven tot tipus de sons en estudis utilitzant tot tipus d'accessoris. Els tècnics d'efectes també busquen sons necessaris per la pel·lícula que poden ser de catàleg, gravats directament en plató o gravats per ell mateix.

És en aquest moment també, quan s'enregistren les veus en off. Quan en un film escoltem la veu del narrador que ens explica els fets, però no el veiem se'n diu veu en off.

Aquests discursos es graven en estudis i posteriorment es mesclen amb els altres sons com una pista més.

Problemes com una mala gravació del so, un camió passant pel costat d'un rodatge o el so arítmic d'una pressa a una altra de sorolls ambient fan que els diàlegs siguin inutilitzables en un film. Com a solució tenim el doblatge, que consta en repetir una frase del diàleg. L'actor se situa en un estudi de so en el qual hi ha una pantalla on veu l'acció i ha de repetir la frase, que ha preparat prèviament, davant un micròfon amb la finalitat de transmetre la mateixa intenció i convenciment que en l'actuació. Normalment aquests doblatges han de ser retocats pel muntador que té que tallar i enganxar la frase per tal d'aconseguir la sincronització correcta.

En les mescles i sincronitzacions, el pas final quan ja es disposa de tot el material, els enginyers de so utilitzen unes taules de mescles multipistes i uns amplificadors monitors de la millor qualitat per tal de veure si el so està ben contrastat i se sent el que s'ha de sentir.

L'element més important i bàsic són uns bons auriculars que permetin escoltar tot el camp del so a la perfecció.

## LA MÚSICA:

En aquest apartat m'agradaria destacar la gran importància que la música té en el món cinematogràfic.

Indubtablement, podem afirmar que sempre relacionem el que veiem i escoltem i aquest fet també serà així en el cinema.

La música per si sola ja és un llenguatge artístic significant. Per això en el cinema la feina del compositor o músic serà trobar la música idònia per a cada moment, seqüència o presa tal que transmeti els sentiments desitjats.

S'ha n'han fet moltes d'especulacions sobre la destacada funció de la música en el cinema. Aaron Copland<sup>45</sup> en un article al *New York Times* en destacava el seu paper com a conservadora de d'època i lloc i creadora dels estats psicològics i pensaments del personatges.

Michael Chion<sup>46</sup> diu que uneix, separa, puntua i dilueix, ambienta, reté o dissimula els errors del *raccord*.

La música pot emfatitzar un sentiment, pot ajudar a entendre les sensacions dels personatges, pot dramatitzar una escena, pot explicar el que veiem en pantalla o contradir-ho... Són moltes les funcions de la música en el cinema i en són molt importants. I una demostració simple és provar de mirar una pel·lícula traient-li la música. Comprovarem ràpidament que el cavi és abismal. També es juga amb l'absència de la música, ja que el silenci musical, ajuda a alentir el temps visual.

Un director va preguntar al compositor de música Herrmann una vegada : “*Well, can you save it?*” (pots salvar la pel·lícula?) al que ell va respondre: “*I can dress it up, but I can't bring it back to life*”. (La puc disfressar però no la puc tornar a la vida). Aquest diàleg deixa molt clar que encara que la música ajudi a millorar una pel·lícula no pot resoldre un mal rodatge o un mal muntatge; no pot fer miracles.

Primerament, el compositor ha estat prèviament escollit ja que necessitarà temps previ per tal de cercar les millors composicions amb l'ajuda del director, estudiar els personatges, els seus successos i períodes en la pel·lícula i finalment planejar la logística que s'haurà d'utilitzar per crear el tema. A part de les noves composicions també s'emplegarà música preexistent a la creació del

---

<sup>45</sup> Aaron Copland: 1900-1990. Compositor de música orquestral i de cine neuyorquí. La seva obra ha estat influenciada per l'impressionisme.

<sup>46</sup> Michael Chion: Compositor de música, cineasta, investigador i professor de la universitat de París.

film i que no ha estat creada particularment per aquest fi. El constant ús pot ser degut a la relació de la música preexistent d'algun creador musical amb els personatges com en el cinema biogràfic o musical. Però un abús d'aquesta pot crear un vincle excessiu de la pel·lícula amb un grup o cantant determinat que pot restar-li personalitat pròpia al film.

Un cop acabat el rodatge, s'inicia el *rough cut* en el que hi assisteixen el director i el compositor, i on es visualitzaran les seqüències rodades per tal de discutir els moments i diversitats de músiques que es necessitaran.

Seguidament, es realitza el *spotting session* amb el compositor, director i muntador, i es decidirà el tipus de música. Aquesta informació és redactada en un guió on es detallen les accions i els minuts d'inici, durada i fi de les composicions.

Production: <u>Heaven and Hell</u>		
Episode: <u>PART III</u>		
MUSIC SPOTTING NOTES		
Monday, March 14, 1994		
REEL 21 (3 Starts)		
21m1	2:35.79	*MAIN TITLE #3*
	d1:00:10:02	
	d1:02:45:25	
	Background Instrumental	
21m2	2:58.14	*Charlie & Scar Face Off*
	d1:02:45:25	
	d1:05:44:00	
	Background Instrumental	
21m3	15.35	*Establish D.C.*
	d1:07:35:05	
	d1:07:50:15	
	SPARSE PERCUSSION CUE	
REEL 22 (2 Starts)		
22m1	9.14	*Ashton/Chicago House*
	d2:04:51:04	
	d2:05:00:10	
	Background Instrumental	
22m2	28.73	*To Tackett's Smythy*
	d2:07:35:24	
	d2:08:04:17	

\*Exemple de les notes de *spotting* preparades per Joanie Diener per les mini sèries *Nourth and South*.

Després de la decisió final (si és necessari i en cas de música creada) es compon la música.

Primer el compositor crearà les partitures i un cop realitzades les partitures finals s'enregistraran amb tots els músics. Quan s'acaba aquest procés, l'últim pas és feina del muntador de so que serà l'encarregat de col·locar la música en els moments determinats de la pel·lícula i especificats en el guió realitzat prèviament.

### 5.3.2 Distribució:

La darrera finalitat de la persona que fabrica una pel·lícula és donar-la a conèixer, portar-la a sales d'exhibició<sup>47</sup> i pantalles per tal d'oferir-la al públic, que en definitiva és per a qui ha estat creada. Aquesta tasca la duu a terme el distribuïdor o l'intermediari entre productor i exhibidor. Aquest apartat és fonamental per a les pel·lícules, ja que el seu èxit dependrà d'una bona o mala distribució. Hi ha pel·lícules molt premiades en festivals no han tingut l'èxit a taquilla com d'altres menys reconegudes, atès que la seva distribució ha estat poc massiva.

Depenent de quin personatge adquireixi la responsabilitat econòmica de la distribució, podem dividir la distribució en integral o tècnica. En el primer cas, la distribuïdora anticipa i es fa càrrec de les despeses de tiratge de còpies i de la publicitat anomenat P&A<sup>48</sup> als EUA. En el segon cas, és el productor qui s'encarrega de tot. La distribuïdora s'encarrega de la comunicació i de les sales de promoció, però les còpies i el material publicitari les facilita el productor.

El distribuïdor adquireix temporalment els drets pel el llançament d'una pel·lícula i assumeix una sèrie de compromisos i obligacions exposades a continuació:

- +És el titular temporal del dret de reproducció de còpia i de comunicació pública.
- +Garanteix una sèrie de províncies o zones on poder estrenar la pel·lícula perquè hi posseeix infraestructures per a dur a terme la seva distribució.
- +Sol·licita el certificat de qualificació.
- +Anticipa els costos de publicitat i còpies en cas de P&A.
- +Distribueix físicament les còpies en els locals de exhibició.
- +Edita els materials publicitaris facilitats pel productor.
- +Recull la recaptació de la taquilla i la reparteix amb el productor.
- +Adquireix els títols en els mercats internacionals.
- +Negocia amb el distribuïdor les condicions més avantatjoses per la pel·lícula.
- +I si té suficient capacitat distributiva es farà càrrec personalment del repartiment a sales de vídeo i inclús a altres països.

---

<sup>47</sup> Les sales d'exhibició són el lloc on es projecta la pel·lícula i segons la normativa vigent, són tots els locals dotats de una o diverses pantalles de producció de pel·lícules obertes al públic mitjançant un pagament de l'entrada fixat, com a contraprestació per el dret d'assistència a la projecció de pel·lícules determinades. A l'estat espanyol hi ha unes 4300 pantalles d'exhibició permanents.

<sup>48</sup> Prints and advertising

## EL CERTIFICAT DE QUALIFICACIÓ:

El certificat de qualificació és un document proporcionat per l'estat i que obligatòriament s'haurà d'entregar amb cada una de les còpies distribuïdes. Conté la següent informació: el número de còpia, l'expedient, el títol, el títol original, la productora, la nacionalitat, la versió, metres, duració, format, any de producció, el titular del certificat, la data de caducitat, l'edat recomanada i la zona de distribució.

## TÈCNIQUES DE LLANÇAMENT:

Se'n coneixen tres: la distribució lenta, que són pel·lícules expectatives d'audiència baixa; distribució mitjana, que consisteix a llançar un número relatiu de còpies en els principals països o ciutats; i la distribució massiva, amb grans expectatives de d'èxit, que consisteix a estrenar moltes còpies d'exhibició i saturar el mercat.

## MATERIALS PUBLICITARIS NECESSARIS:

Per donar a conèixer la pel·lícula als espectadors, són necessaris una sèrie de materials destinats a les sales i mitjans de comunicació. Entre els més utilitzats hi trobem:

El *Product reel* és un material audiovisual on hi figuren fragments de les pel·lícules (estiguin en qualsevol de les fases) que s'envia per a la seva promoció en el país de forma gratuïta a les televisions.

El *Press book* és un CD que conté les fotografies de les escenes més rellevants de la pel·lícula junt amb algunes notes de producció o el currículum dels caps d'equip. S'envia gratuïtament a la premsa.

El *Making of* és un material audiovisual que conté imatges del rodatge, declaracions i testimonis dels principals caps d'equip i actors.

El E.P.K<sup>49</sup> és molt semblant al *making of* però la diferència és que conté un tipus d'entrevista denominada *opened interview*<sup>50</sup> on l'entrevistat, generalment el director, respon a una sèrie de preguntes genèriques sense que hi hagi la presència de l'entrevistador, la qual serà posteriorment emprada per la premsa.

El Pòster o *one sheet* és el cartell amb informació gràfica de la pel·lícula que serveix per exposar-la en la sala d'exhibició.

El Tràiler és una pel·lícula de curta duració per tal de promocionar-la en la sala d'exhibició amb antelació a la seva estrena.

Els Displays o *standees* tècnica de màrketig que consta generalment en figures de cartró rígid a estatura real que corresponen a una escena de la pel·lícula o bé, algun dels seus protagonistes. Serveix per promocionar la pel·lícula en les sales de exhibició abans i posterior a la seva estrena.

---

<sup>49</sup> Electronic Press Kit

<sup>50</sup> Entrevista oberta

Els *Lobby card* són les fotografies d'alguna escena important de la pel·lícula i que serveixen per reconèixer-la. Abans era molt usual aquest mètode en les vitrines dels cinemes, on es penjaven les fotos, mentre que ara s'opta més per la tecnologia i les pantalles.

Els *flyers* són prospectes que es reparteixen en els cinemes amb informació tècnica i artística i la sinopsi de la pel·lícula.

La Guia comercial és un díptic o tríptic que conté il·lustracions de la pel·lícula, sinopsi, fitxa tècnica i artística etc. Serveix per oferir-la a potencials compradors.

### PUBLICITAT CINEMATogrÀFICA:

És necessari, quan s'inicia el procés de producció d'una pel·lícula, plantejar-se la publicitat que es realitzarà. Durant la fase de producció es poden utilitzar diversos recursos. Per exemple, aprofitant la tirada de l'adquisició dels drets literaris d'una novel·la d'autor conegut, es pot comunicar a la premsa perquè se'n facin ressó o bé utilitzar la contractació d'un actor reconegut, famós o estranger de renom per tal de realitzar rodes de premsa. Durant el rodatge, un recurs molt freqüent és invitar a periodistes a un pisolabis per tal de que vegin el desarrelament de la pel·lícula i puguin parlar amb actors i director. D'aquesta manera tant premsa escrita com gràfica anomenaran l'esdeveniment. Un cop acabada la pel·lícula, comença el seu llançament amb publicitat i còpies. Tenim dues classes de recursos: realitzar una promoció gratuïta o invertir en publicitat en els mitjans.

En el primer cas, i de forma més econòmica, ens podem beneficiar fent una sèrie de convocatòries per a donar a conèixer la pel·lícula:

**El pas de premsa:** La distribuïdora invita a periodistes a la visualització de la pel·lícula previ estrena per tal de que els crítics puguin escriure les seves opinions i reportatges junt amb l'informació del *press book*.

**La roda de premsa:** Es convoca tant a la premsa escrita com a la gràfica i és un esdeveniment en el qual els actors més importants i el director responen a les preguntes que formulen els periodistes. Usualment també s'emet la pel·lícula.

**El junket:** És una roda de premsa però amb periodistes estrangers en els quals la distribuïdora paga tots els costos de desplaçament i **hostalatge** realitzada abans de l'estrena de la pel·lícula en els països d'on provenen aquests periodistes per tal d'avançar-hi el seu llançament.

**La *premiere*:** És la preestrena de la pel·lícula amb presència del *talent*<sup>51</sup> de la pel·lícula que convoca un gran número de periodistes.

**La preestrena:** Consisteix en la projecció de la pel·lícula dos dies o tres abans de l'estrena. És usual realitzar-la amb l'ajuda de patrocinadors que regalaran entrades.

**L'estrena:** És el moment en què la pel·lícula es fa pública. En el cas de l'estat espanyol, els actors solen assistir-hi mentre que amb les pel·lícules estrangeres, si la distribuïdora

---

<sup>51</sup> *Talent*: Equip creatiu i actors de la pel·lícula.

decideix fer una *promotion sur place*<sup>52</sup>, els actors viatgen a les ciutats on tindrà lloc l'estrena. A vegades també s'intenta aconseguir l'assistència de personalitats mediàtiques per tal de donar prestigi al event.

**El photocall:** És la convocatòria de la premsa gràfica amb presència de l'equip tècnic-artístic de la pel·lícula. S'acostumen a realitzar el dia de la roda de premsa, de l'estrena o de la preestrena amb els actors i director. Pot haver-hi una marca o producte patrocinador que anunci el seu logotip en el panell on posen els actors.

**L'estrena plataforma:** És una tècnica de llançament de la pel·lícula a nivell nacional o internacional. Es selecciona una ciutat o país (normalment el de l'origen de la productora) i es realitza l'estrena, posteriorment, i amb molt poc marge de temps, es produeix l'estrena en altres països del mateix continent escalonadament.

**L'estrena mundial:** Amb l'objectiu d'evitar la pirateria i aprofitar al màxim la campanya publicitària és una tècnica de llançament d'una pel·lícula en la què al mateix temps s'estrena simultàniament en diversos països del món.

En el segon cas, i invertint en els mitjans, podem realitzar una campanya destinada a la premsa, la ràdio i televisió.

**Premsa:** Es contracten espais publicitaris de diferents mides. Gradualment els mòduls van augmentant d'estatura fins arribar a la pàgina completa coincidint amb l'estrena de la pel·lícula.

Com a curiositat, en la pel·lícula *Stico* de Jaime de Armiñán, tres dies abans de l'estrena es va iniciar la campanya publicitària i en la secció de treball dels diaris van col·locar un anunci que deia: *Catedrático de derecho romano, se sofrece para esclavo TI 98774929*. Al dia següent un anunci més gran que posava: *Gracias por las ofertas recibidas pero este esclavo ya tiene amo*. I finalment el dia de l'estrena a mitja pàgina anunciava: *Stico, una pel·lícula de Jaime Armiñán*.

**Ràdio:** Freqüentment la promoció és gratuïta ja que molts programes o magazines es dediquen a parlar del setè art. També es pot contractar espais publicitaris o la menció pel locutor en directe.

**Televisió:** El seu preu fa que gran nombre de pel·lícules independents no puguin utilitzar aquest mitjà. Són les pel·lícules *majors*<sup>53</sup> que solen anar precedides per una campanya en aquest medi ja que necessiten una campanya amb gran cobertura i la televisió és el millor mitjà per això.

Quan la pel·lícula ja està posicionada en el mercat convé reforçar la campanya publicitària per fer recordar als espectadors que encara està en cartellera.

La publicitat exterior és emprada degut al seu elevat cost per pel·lícules que auguren un elevat resultat a taquilla. Són totes aquelles accions que es duen a terme en la via

---

<sup>52</sup> *Promotion sur place*: promoció en el lloc.

<sup>53</sup> Grans produccions.

pública: anuncis en valles, *muppis*<sup>54</sup>, *bus-shelters*<sup>55</sup>, columnes, *billboards*<sup>56</sup>, en mitjans de transport (autobusos, metro, tren...), grans superfícies, centres comercials, parcs temàtics etc.

### 5.3.3. Festivals de cine:

Els festivals de cine són una publicitat per a la pel·lícula ja que promocionen notablement les pel·lícules que projecten. A més si és internacional pot obrir les portes a altres països. Però com tot, també té els seus inconvenients. Participar-hi requereix que la pel·lícula sigui inèdita, és a dir, que no hagi estat estrenada ni presentada a cap altre festival del territori nacional. Per tant els primers visualitzadors seran els espectadors i crítics del festival normalment força exigents. Si la crítica no és favorable, generarà una frenada en la carrera comercial de la pel·lícula. En contraposició, si una pel·lícula rep força premis en festivals nacionals i internacionals, pot ser de gran ajuda per la seva carrera comercial. Tot i així, hi ha hagut pel·lícules que han rebut molts premis i no han tingut el mateix èxit a taquilla. Els festivals de cine seran una gran plataforma de llançament.

---

<sup>54</sup> *Muppis*: suports de publicitat exterior que formen part del mobiliari urbà.

<sup>55</sup> *Bus-shelters*: Marquesines de les parades del autobús.

<sup>56</sup> *Billboards*: són grans pancartes o teles que s'habiliten en fatxades d'edificis per anunciar la pel·lícula.



## **6.EL MEU CURTMETRATGE:**

Un cop vistos tots els procediments per tal de crear una pel·lícula, explicaré com m'ho he fet jo per posar-ho a la pràctica. En la major mesura possible, he intentat duu a terme tot l'estudiat fins ara de forma pràctica amb la finalitat de crear un curtmetratge.

### **6.1 DE LA IDEA AL GUIÓ:**

El meu curtmetratge es titula *Ara ja és massa tard* i surt d'una història que vaig escriure fa dos anys.

Vaig adaptar personatges i trames per tal d'escriure el guió, però l'idea general surt d'aquí:

#### **ARA JA ÉS MASSA TARD:**

Les coses havien canviat molt des d'aquella tarda gris de Setembre. Havien passat ja més de 6 anys.

Avui tot és llum. El sol brilla immens sobre els caps de tota aquesta gent que camina despreocupada, arribant, com marca aquell termòmetre de "La Caixa" als 36 graus.

Però per a mi, aquest moment és com si el temps no hagués passat, com si encara fos aquella tarda ennuvolada de Setembre, com si res hagués canviat i encara estigués allà palplantada intentant decidir el que fos millor per mi, per mi o per qui?

Doncs si, el temps es va aturar en veure'l. Després de sis anys el tornava a veure, aquelles mans, aquelles mans grosses i molsudes que feia anys sentia que em protegien i m'emparaven quan em tocaven. Aquells ulls verds i caiguts... Seu en aquest bar, sol, a la barra, amb un cafè i llegint un diari de societat.

N'havia estat tan enamorada! Tot era perfecte, érem joves, i ens estimàvem tan...

Però el que em preguntava era si encara n'estava. Podia ser després de tan de temps, sense parlar amb ell, sense saber-ne res? Suposo que quan les coses s'acaben sense una raó, sense una explicació, sense un per què, sense que es vulgui, només per el destí no s'obliden mai! Perquè no havia estat un final voluntari si no un final obligat.

Ara me'l mirava i el tornava a mirar com ho feia aquella tarda de Setembre: amb els ulls negats de llàgrimes.

Però que hauria hagut de fer? Quedar-me? Va ser una decisió molt complicada. Marxar o quedar-me.

Només tenia 22 anys quan em van oferir aquella feina de directora financera a l'Argentina. Després de estudiar tan i tan i de lluitar per aquella oportunitat no la podia deixar escapar. Dos anys a Argentina treballant tot compaginant la feina amb un màster pegat per l'empresa. Això em garantia feina segura per tota la meva vida i fer el meu somni realitat.

Ara aixeca el cap i mira l'hora, espero que no em vegi!

Aquella tarda de Setembre li vaig haver de comunicar la meva decisió, marxava i no sabia quan tornaria, potser després de dos, tres anys...

Res més, a part d'ell, em retenia aquí. No tenia gaire família. El pare era mort i la

meva mare era casada amb el seu quart marit i ja tenia tres nens petits. Ella no parava de repetir-me que fes el que era millor per a mi.

I aquella tarda de Setembre va ser quan vaig comunicar-li que marxava, que feia el millor per mi, que era egoista i l'abandonava, que no sabia quan ens tornàriem a veure i que el deixava, que fes la seva vida, que busqués a una altra noia, que s'enamorés, que fos feliç, però que jo, com no, sempre l'estimaria. M'enrecordo de les meves paraules, me les creia i encara ho faig, si que ho faig, encara l'estimo i ho faré sempre. Li ho vaig prometre.

Ell es va quedar immòbil no va poder dir-me res, es va aixecar, i va marxar.

Portàvem molts dies parlant de si marxava o no i ell sempre intentava no pressionar-me. "Vull que facis el que realment vols", em deia i canviava de tema. Tot i això el veia bé, segur. Ell pensava que em quedaria que renunciaria, que no arribaria el dia en que agafaria un avió i marxaria per sempre.

La veritat és que ell ho havia tingut tot molt fàcil a la vida, i allò era com perdre, com una derrota, la primera vegada que les coses no sortien com ell volia.

Però no li retrec res, ell mai em va intentar convèncer de que fes el contrari.

I vaig marxar.

El principi va ser difícil. Un lloc desconegut, una gent desconeguda. Em bolcava en la feina i m'encantava. Feia més hores que les que té un dia i els caps estaven molt contents amb mi. M'enyorava però no tenia gaire temps per fer-ho.

El temps va anar passant i vaig conèixer alguns nois. No van durar molt aquelles relacions. Per què? Doncs perquè no n'hi havia cap que fos tan perfecte com ell, o potser el que passava és que encara l'estimava, i com em podia enamorar d'un altre home el qual no fos ell?

Després de dos anys una amiga d'aquí Barcelona em va dir que ell es casava amb una noia que havia conegut a Madrid.

Des d'aquesta notícia les meves ganes de visitar Barcelona van disminuir notablement, segurament per no trobar-me'l, per no veure-li la cara de felicitat al costat d'una altra dona.

Fins ara.

Havia vingut per visitar la família i conèixer en Marc, el meu nou nebot.

Portava més de cinc minuts parada al mig de la vorera mirant dins aquell cafè.

Què representa que he de fer? Entrar, saludar-lo?

Feia 6 anys i 2 mesos que havia pres la decisió més difícil de la meva vida. No sabia que passaria, si aniria bé o m'equivocava, però el que sabia de segur era que no podria tirar enrere. Que no podria tornar a estar amb ell. I no m'havia anat malament. Havia aconseguit el que volia, la direcció de l'empresa, per tant si que havia sortit bé. Havia aconseguit el meu somni. Però era feliç? M'ho preguntava cada dia. Havia aconseguit el meu somni, però això m'havia fet ser feliç? Potser no em vaig equivocar en fer allò que sortís bé, o millor si no en pensar el què realment em faria feliç. Tenia la vida assegurada i molts diners, però realment no tenia res. Molts cops em preguntava que hauria passat si m'hagués quedat. Estaria encara amb ell? Qui sap. Però ara ja és massa tard per saber-ho. Vaig decidir, vaig escollir i ara ja està fet.

Me'l torno a mirar, seu al mateix lloc, immòbil, li veig l'anell de casat. Abaixo la mirada, i em recordo a mi mateixa que ara ja és massa tard. El torno a mirar per últim cop i marxo.

## **6.2 PSICOLOGIA PERSONATGES DE LA HISTÒRIA:**

Abans de començar a redactar el guió literari, és necessari plantejar-se un esquema de tots els personatges que apareixeran a la història i esmentar les seves característiques i personalitat.

M'agradaria establir aquest apartat com la introducció per entendre correctament el curtmètratge.

Tot i que cadascú veurà amb el seu punt de vista la història explicada, m'agradaria fer veure que no és una simple història d'amor trista, sinó el relat d'una noia que mai podrà ser feliç decideixi el que decideixi. Marxant, triomfa, però es compadeix i no es permet a ella mateixa ser feliç. Què hauria passat si hagués decidit quedar-se? Probablement s'hauria arrepentit de no haver marxat i tampoc hauria estat feliç. Per tant plantegem el curt com un reflex de tota aquella gent que no accepta les decisions que pren i viu en el passat. Perquè tots, més que menys, em de triar algun cop a la vida.

Marta: És una noia molt normal. No ha tingut una vida molt difícil, no li ha faltat de res però si que ha viscut una inestabilitat emocional de petita. Per a ella trobar en Pau és tenir un amor incondicional permanent al seu costat que és el que no ha tingut: una figura fixa al seu cantó que l'estimi, ja que la seva mare va morir i el seu pare mai està a casa. En Pau li dona a part d'un amor apassionat de joventut, una figura paterna, d'amic i per això el seu amor és tan i tan fort i li costa tan marxar.

Té les coses molt clares però això fa que li costi decidir, perquè sap com d'important n'és en Pau per ella. Acaba marxant perquè és el que ha volgut sempre i creu que és millor per ella. Es culparà sempre de la seva decisió que pren ja que creu que ho va fer malament perquè li va fer mal a en Pau i perquè sap que mai podrà estimar a ningú com a ell. Això és degut a que la relació no acaba malament per una discussió o algun problema de parella sinó pel destí i en certa manera per obligació.

Es culpa sempre de les decisions que pren, és insegura. Ja que encara que marxant va aconseguir el que volia mai s'ho perdonarà i no voldrà tornar enrere ja que té molt clar que quan va decidir marxar sabia que no podia tornar ni tornar a tenir cap mena de relació amb en Pau. Com volguen dir: "Lo fet, fet està" i prou.

És bastant orgullosa i valenta però massa dura amb ella mateixa.

Hauria d'oblidar el passat per continuar vivint el present.

Pau: És un personatge bastant pla. Se'l veu un bon noi, una bona parella i està molt enamorat de la Marta. Es pensa que la Marta mai marxarà perquè el necessita i s'agafa molt malament que ho decideixi.

Elisenda: És un personatge molt important dins la història. Tant la Marta com ella volen semblar que són molt oposades l'una i l'altra perquè no volen reconèixer que s'envegen en el fons. També saben que són bastant iguals i per això s'entenen bé i s'estimen. És una noia molt forta i amb molt de caràcter, molt lluitadora. No ha tingut una vida fàcil emocionalment i sembla que estigui rebotada amb el món en general. Té un caràcter molt fort a priori però després pot intentar ajudar els altres dissimuladament. Vol donar una imatge de persona dura. Va molt a la seva, és bastant egoista, pensa amb ella i té les coses bastant clares però li costa decidir-se.

Càtia: No en sabem molt d'ella. Es troba molt sola perquè encara que tingui la vida solucionada no fa res, no treballa, el seu marit està lluny i intenta apropar-se a la seva filla, l'Elisenda, però ella no li fa cas per tant és sent molt poc útil. És una dona amb l'autoestima baixa.

Josep: Només sabem que és el pare de la Marta i que es casà amb la Càtia quan morí la mare de la Marta. És un home de negocis que viatja molt i prioritza la seva feina abans que la família. Això és en part és el que li passarà a la Marta en el futur.

Les amigues de la Marta són la Sandra, la Vicki, la Marina i la Laia.

Són totes una pinya i són molt importants per elles les amigues en aquesta edat.

Totes tenen unes prioritats a la vida i són bastant diferents però es coneixen des de petites i s'entenen les unes amb les altres. Cada una enveja la virtut que no té i troba en la seva amiga ja que són diferents i per això es complementen molt bé.

Sandra: és la més decidida de totes i la que té més morro. Li agraden molt els nois i és una de les seves prioritats. No li interessa tenir una relació estable perquè li agraden tots, els utilitza. Realment no té uns objectius clars de futur, no sap molt bé el que vol. Prefereix viure el present i anar a la seva. No té gaire tacte a l'hora d'ajudar als altres encara que ho intenta. És la que està més adolescent.

Vicky: És bastant conservadora. Té molt clar on vol arribar, i que ha d'estudiar molt per aconseguir-ho. És molt intel·ligent i ho vol controlar tot. Recolza a totes les amigues quan ho necessiten i és la primera que veu si algú té algun problema i fa molt de psicòloga ja que sap donar bon consells. Passa bastant dels nois perquè creu que és una pèrdua de temps ja que és una noia molt ocupada.

Marina: És molt enamoradissa. Li fan molt de mal tots els nois. Pateix molt amb les seves relacions perquè s'enamora fàcilment; és el contrari de la Sandra.

No destaca gaire amb els estudis. Es distreu molt fàcilment i li afecten molt les coses. És molt apassionada.

Laia: És la més neutral de les amigues, prefereix quedar-se al marge moltes vegades. És bastant callada. No li agrada explicar els seus problemes. Li costa molt estudiar i ho troba molt difícil.

Professor

Amics Elisenda

### **6.3. GUIÓ LITERARI**

Un cop fets els passos anteriors, es redacta el guió literari del curt.

Aquest guió ha estat retocat alguns cops, però és l'original. És a dir, hi ha algunes seqüències que no es van poder rodar per falta de mitjans. I altres que es van rodar però finalment es va optar per no posar-les en el muntatge.

GUIÓ LITERARI  
ARA JA ÉS MASSA TARD

Seqüència 01. DIA/ EXTERIOR: carrer

*Veiem a la MARTA i la VICKY d'uns 30 anys prenen un cafè a un bar*

VICKI

No em puc creure que... hagi tornat

MARTA

No, no, no. No he tornat. Només estic aquí doncs... de visita! Tenia que conèixer els meus nebots!

VICKI

I... no hauràs vingut pas acompanyada?

MARTA

Vicki, ja t'he dit mil cops que jo no tinc temps per homes! A més, a més he vingut per treballar també. Estem fent uns canvis molt importants a l'empresa i volem obrir una sucursal aquí, a Barcelona, necessitem un personal molt ben qualificat i...

VICKI

Sí, tot això està molt bé però...I aquell tal... Lluís?

MARTA

Doncs res, es va acabar. La veritat és que no n'estava enamorada tampoc.

VICKI

No n'estaves enamorada? Marta no fotis! És per en Pau no?  
Encara l'estimes.

MARTA

Però que dius? Les coses no són així!

VICKI

Marta, portes des de que vas marxar treballant dia i nit i has aconseguit el que volies no? Però han passat més de deu anys i tu encara et culpes de la decisió que vas prendre. Para de fer-te la màrtir i pensar que et vas equivocar o que li vas fer mal a algú.

Seqüència 02. DIA/ EXTERIOR: carrer

*La Marta, d'uns 30 anys, camina decidida pel carrer molt arreglada i amb un maletí a la mà. Sembla que tingui pressa.*

*De cop s'atura al mig del carrer i queda molt sobtada de quelcom que acaba de veure.*

*Es veu en PAU d'uns 30 anys també, assegut en un banc entretingut amb un diari.*

*La Marta se'l mira a uns quants metres de distància amb cara de nostàlgia i se li neguen els ulls.*

VEU EN OFF (Marta de gran)

Era ell, després de tant de temps.  
Feia 11 anys que tot havia començat...

Seqüència 03. NIT/ INTERIOR: habitació Marta

*Es veuen 4 noies a l'habitació. La VICKI i la LAIA assegudes sobre el llit. La MARINA en una cadira i la SANDRA dreta mirant-se al mirall.*

*La Marta entra a l'habitació. Totes estan molt arreglades i eufòriques i hi ha xivarri. D'uns 18 anys.*

SANDRA



Buah, nenes, avui segur que triomfem eh!  
(col·locant-se bé els sostenidors i mirant-se al mirall)

VICKI

Això serà tu! Que t'apropes al primer que passa!

SANDRA

Però que dius! A més a més, tu calla, que he vist  
com et mires en Pere! Sí, sí! No facis aquesta cara!  
T'encanta! (amb to vacil·lant)

*Totes riuen.*

*La Marina comença a plorar desconsoladament.*

MARTA

Va, Marina, anima't! És un cabró i no es mereix  
que estiguis així per ell.

LAIA

És veritat! Avui està prohibit parlar de "tius"  
(mirant amb cara agressiva a la Sandra)

*Sona el telèfon de la Marta. La Marta corre a mirar-lo.  
Llegeix el missatge i fa un somriure dissimulat.*

VICKI

Qui era?

MARTA

Res... ningú, va, marxem?

*Totes s'aixequen i marxen*

Seqüència 04. NIT/ INTERIOR: barra d'una discoteca.

*Veiem la Sandra, la Vicki, la Marta, la Marina i la Laia amb un "xupito" a la mà. Totes riuen molt.*

LAIA

Per nosaltres!

MARINA

*(una mica beguda)* Sí, sí! Per nosaltres  
i perquè els "donguin" a tots!

*La Marta mira fixament a en Pau i li somriu quan li passa pel costat. Ell li retorna el somriure.*

MARINA

Anem a ballar! Va, anem!

*Totes se'n van a la pista.*

Seqüència 04-a. NIT/ INTERIOR: Pista discoteca

*Les cinc noies ballen, molt alegres, al mig de la pista.*

Seqüència 05. NIT/ INTERIOR: Lavabos discoteca

*La Vicki i la Marta estan rentant-se les mans i pentinant-se davant el mirall.*

VICKI

Què hi ha entre en Pau i tu?

MARTA

Què dius? *(se'n riu)*

VICKI

Va, a mi no m'enganyes. He vist com el miraves.  
I el missatge?

MARTA

(vacil·lant) No volia dir res!  
La Marina està feta una merda...  
(somriu) Estem junts des d'ahir!  
Però calla, eh!

VICKI

Ho sabia!

*S'abracen*

Seqüència 06. DIA/ INTERIOR: Habitació Marta

*Sona el despertador. La Marta el para i s'aixeca.*

Seqüència 07. DIA/ INTERIOR: Bany Marta

*Veiem a la Marta rentant-se la cara.*

Seqüència 08. DIA/ INTERIOR: Bany ELISENDA

*Veiem l'ELISENDA rentant-se les dents.*

Seqüència 09. DIA/ INTERIOR: Bany Marta

*Veiem la Marta pentinant-se.*

Seqüència 10. DIA/ INTERIOR: Bany Elisenda

*Veiem l'Elisenda pintant-se els llavis de vermell.*

Seqüència 11. DIA/ INTERIOR: Passadís

*La Marta i l'Elisenda surten de l'habitació i es troben al passadís. Les dues tenen cara d'adormides i no es fan gaire cas.*

*La CATIA les espera al costat de la cuina.*

CATIA

Tapa't, Elisenda, que fa fred!

ELISENDA

Adéu! (*amb passotisme*)

Seqüència 12. DIA/ EXTERIOR: Carrer

*La marta surt de casa i es troba amb en Pau que l'espera al carrer*

*En Pau somriu i es fan un petó.*

*Els dos se'n van carrer avall agafats de la mà.*

VEU EN OFF (Marta)

Recordo aquell sentiment cada vegada que el sentia caminar al meu cantó, cada vegada que agafava la seva mà, cada vegada que sentia la seva veu, cada vegada que tocava els seus llavis. Cada dia l'estimava més.

Seqüència 13. DIA/ EXTERIOR: platja

*La Marta i en Pau caminen agafats de la mà, per la platja. Els veiem asseguts mirant el mar i abraçant-se. Es veuen molt enamorats i es besen al costat de l'aigua. En Pau li regala a la Marta un collaret.*

Seqüència 14. DIA/ INTERIOR: entrada menjador casa

*La Marta obre la porta de casa seva i entra. L'Elisenda i els seus amics estan assajant uns balls de hip hop al menjador. La Marta es queda al costat de la porta observant com ballen.*

VEU EN OFF (Marta)

El meu pare viatjava molt i el veiem a temporades. Jo vivia amb la Catia, la dona del meu pare i l'Elisenda, la seva filla. La nostra relació era freda. Érem molt diferents o

almenys això crèiem i segurament era per això que en el  
fons l'admirava tant.  
Per a ella, el sentit de la vida era ballar i hauria fet el  
que fos per aconseguir allò que volia.

*S'acaba la música i l'Elisenda veu que la Marta els està  
mirant.*

ELISENDA

Marta, què fas aquí?

MARTA

Res... acabo d'entrar...

ELISENDA

Si us plau marxa! Tenim molta feina. El local està ocupat i  
hem d'assajar aquí pels campionats! Quina merda!

Seqüència 15. DIA/ INTERIOR: Habitació Marta

*Veiem la Marta que entra a la seva habitació i deixa les  
claus sobre el llit i s'asseu.  
Se sent com es tanca la porta. La Marta gira el cap i  
apareix en Pau dins l'habitació. La Marta es sorprèn  
gratament.*

PAU

T'estimo

MARTA

Jo més

PAU

No!

Marta

Sí!

*Es comencen a fer petons i carícies i s'estiren sobre el llit.*

Seqüència 16. DIA/ INTERIOR: habitació Marta

*Veiem en Pau i la Marta abraçats dormint dins el llit. La Marta es desperta i s'aixeca. Se'n va al balcó i es queda mirant la gent que passa pel carrer amb cara de felicitat.*

VEU EN OFF (Marta)

*Feia gairebé un any que estàvem junts, i no podia evitar viure cada dia més i més per a ell.*

Seqüència 17. DIA/ INTERIOR: Passadís d'una escola.

*Veiem la Marta, la Sandra, la Vicki, la Marina i la Laia parlant al costat de les taquilles on algunes d'elles desen els llibres i en treuen d'altres. La Laia llença els llibres a terra. Se la veu molt enrabiada.*

LAIA

Però quin examen més horrible!

VICKI

Doncs a la Marta i a mi ens ha anat bé Economia, no?

MARTA

De conya!

MARINA

A tu com sempre! *(mirant a la Marta)*

SANDRA

Jo no crec que trigui gaire a marxar d'aquí!  
Tot el dia estudiar, estudiar, estudiar...

VICKI

Sandra els teus problemes de concentració es diuen:  
Enric, Marc, Pol, Albert, Ricard, Arnau... continuo?

*Totes se'n riuen*

SANDRA

Molt graciosa! *(amb sarcasme)*

*Totes se'n van cap a les escales i veiem com comencen a baixar.*

Seqüència 18. DIA/ EXTERIOR: carrer de l'escola

*Veiem en Pau repenjat en una moto esperant.  
Les cinc noies surten de dins l'escola i la Marta s'acosta a en Pau mentre les altres es queden quietes a la vorera.*

MARTA

Hola! *(fa un petó a en Pau)*

PAU

Anem? *(Li dóna un casco a la Marta)*

AMIGUES

Adéu parelleta!

Seqüència 19. NIT/ INTERIOR: cinema

*En Pau i la Marta estan asseguts dins el cinema mirant una pel·lícula. Els dos estan agafats i es miren molt enamorats. Riuen junts. Se'ls veu molt contents.*

Seqüència 20. DIA/ EXTERIOR: platja

*Veiem en Pau, la Marta, la Sandra, la Vicki, la Marina, la Laia i més amics i amigues d'en Pau i la Marta a la platja. Els veiem prenent el sol, banyant-se a la platja, jugant a futbol, xerrant...*

VEU EN OFF (Marta)

*L'estiu acabava d'arribar, i després de més d'un any junts no érem conscients de com les coses estaven a punt de canviar.*

Seqüència 21. DIA/ INTERIOR: menjador casa Marta

*Un telèfon està sonant. Ràpidament l'Elisenda, que porta una cigarreta a la mà, l'agafa.*

ELISENDA

*Si?... Sí, ara s'hi posa!  
Marta! És per a tu!*

*Apareix la Marta per la porta corrents i agafa el telèfon.*

MARTA

*Sí, sóc jo!*

*Veiem la Marta que parla per telèfon i sembla molt sorpresa amb tot el que li estan dient. Li canvia la cara.*

Seqüència 22. DIA/ EXTERIOR: camp

*Veiem en Pau i la Marta asseguts a la gespa amb unes estovalles i menjant. A la Marta se la veu preocupada*



MARTA

M'encanta la sorpresa! De veritat!

PAU

T'he comprat aquelles galetes que tant t'agraden!

*La Marta agafa una galeta i se la menja sense gaires ganes.*

PAU

Què passa, Marta? Portes tot el dia molt estranya.

MARTA

He de parlar amb tu!

PAU

No m'espantis!

MARTA

M'han ofert una beca per fer Economia en una de les millors universitats que hi ha i ho podria compaginar fent pràctiques a la multinacional que treballa el meu pare.

PAU

Però això és perfecte no? És el que vols estudiar! Ets molt bona Marta, t'encanta i...

MARTA

A Argentina! (*tallant-lo*)

PAU

Què?

MARTA

Que hauria d'anar a viure a Argentina, 4, 5 anys...

PAU

Hòstia...

*Els dos es queden callats uns instants. A la Marta se li neguen els ulls de llàgrimes.*

PAU

Doncs has de fer el que creguis millor! El que sigui millor per a tu, no vull que deixis de fer el que t'agrada.

MARTA

T'estimo, sí? (*mirant en Pau als ulls*)  
(*pausa*)  
Encara tinc temps per pensar-ho.

*Els dos s'abracen.*

Seqüència 23. DIA/ INTERIOR: balcó

*Veiem a la Marta amb un cafè amb llet a la mà i asseguda al balcó mirant el cel.  
Se la veu preocupada i indecisa.*

VEU EN OFF (Marta)

Qui cregui que no és difícil decidir si es tenen les idees clares s'equivoca. Segurament el problema era aquest; tenia massa clar com d'importants i necessaris n'eren per mi aquells dos mons i només me'n podia quedar amb un: l'amor o l'aprenentatge professional.

Seqüència 24. DIA/ INTERIOR: classe

*Veiem una classe plena d'alumnes i el professor explica el temari.*

PROFESSOR

Marta, si us plau! Estigues atenta! Últimament...

*Sona el timbre*

Demà continuem!

*Tothom surt de classe. La Marta és la última.*

Seqüència 25. DIA/ INTERIOR: passadís

*En Pau està esperant la Marta. Ella li somriu. Els dos marxen junts.*

Seqüència 26. DIA/ EXTERIOR: terrat

*Veiem la Marta mirant al mar des de dalt, al terrat. Està molt pensativa i reflexiva.  
Veiem que per darrere entra l'Elisenda i es queda dreta al seu cantó.*

ELISENDA

És difícil escollir (*encén una cigarreta*)

MARTA

Massa...

ELISENDA

Veus aquell vaixell d'allà? (*assenyala el mar*)  
Doncs hi viu una família amb una nena petita que es diu  
Jessica. Només té 6 anys.

Als seus pares els hi agrada molt navegar i...  
Porten tota la seva vida viatjant pel món i han pogut  
conèixer molts llocs i països. Però ella no és feliç.  
Mai ha pogut tenir una vida normal com tots els nens de la  
seva edat, anar a l'escola, tenir amics, se sent sola. Li  
agradaria canviar però no pot decidir.  
Però tu sí Marta! Tu sí que pots triar. I tens la sort de  
tenir aquesta gran oportunitat no?  
Per què no intentes per un cop ser egoista i pensar en tu?

*La Marta es mira l'Elisenda i somriu. L'Elisenda li pica l'ullet i marxa.*

*La Marta es queda mirant com marxa l'Elisenda amb cara reflexiva.*

Seqüència 27. DIA/ EXTERIOR: carrer

*Veiem la Marta amb uns 30 anys pensativa mirant en Pau que llegeix un diari.*

*Veiem en Pau que aixeca el cap i veu la Marta. Queda molt sorprès i s'aixeca ràpidament. Camina cap a ella.*

PAU

*Marta? (molt sorprès i alegre)*

*Veiem la Marta molt neguitosa, s'eixuga alguna llàgrima i somriu tímidament.*

MARTA

*Hola! (amb la veu tremolosa)*

PAU

*Quant de temps no?*

MARTA

*11 anys!*

*En Pau riu tímidament, la mira als ulls i abaixa la mirada. Es crea un silenci.*

PAU

*M'agradaria... no ho sé, poder parlar amb tu.*

*Aquí al costat hi ha un bar que està molt bé.*

*(s'entrebanca)*

*Anem a fer un cafè i... xerrem ...de les nostres vides?*

*La Marta somriu, té els ulls brillants.*

VEU EN OFF (Marta)

Era com tornar enrere, com si el temps no hagués passat, i em trobés allà, una altra vegada palplantada davant seu com aquella tarda de Juny, que no va ser fins l'últim moment i evitant mirar-lo els ulls, quan vaig decidir; marxar, o ell que era el que em retenia aquí.

Seqüència 28. DIA/ EXTERIOR: carrer

*Veiem la Marta, jove, dreta a uns 5 metres d'un banc on està assegut en Pau esperant. Ella l'observa. A poc a poc s'hi acosta. S'asseu al cantó d'en Pau*

MARTA

Pau, jo...

PAU

Ja has decidit no?

*La Marta abaixa el cap i es posa a plorar*

PAU

Te'n vas!  
Em deixes, oi?

*Es queden els dos mirant molt tristos.*

MARTA

Pau, vull que sàpigues que t'estimaré sempre, t'ho juro.  
Passi el que passi. (*plorant*)

PAU

Hòstia... (*abaixa el cap i plora*)

MARTA

T'estimo. Pau! Mira'm!

*Hi ha uns segons de silenci. En Pau la mira.*

PAU

*Espero que tot et vagi molt bé, de veritat, però no em demanis que siguem amics.  
Prefereixo no saber res de tu, almenys de moment d'acord?  
No m'ho posis més difícil, si us plau!*

*S'abracen.*

*La Marta s'aixeca i se'n va caminant. En Pau es queda assegut.*

*Seqüència 29. DIA/ EXTERIOR: terrat*

*Veiem l'Elisenda ballant al terrat.*

*Seqüència 30. DIA/ EXTERIOR: Platja*

*Veiem la Marta caminant al costat del mar molt trista.*

*Seqüència 31. DIA/ EXTERIOR: Carrer*

*Veiem en Pau plorant assegut al banc.*

*\*(Les seqüències 29, 30 i 31 es van sobreposant)*

VEU EN OFF (Marta)

*I vaig marxar*

*Seqüència 32. DIA/ EXTERIOR: pati de l'escola*

*Veiem la Marta amb la Sandra, la Vicki, la Laia, la Marina.  
Totes s'abracen molt emocionades dient adéu a la Marta.*

*Seqüència 33. DIA/ INTERIOR: habitació Marta*

*Veiem la Marta dins la seva habitació sola fent la maleta.  
Agafa el marc on hi ha una foto d'en Pau i ella, se la mira  
i la posa dins la maleta.*

Seqüència 34. DIA/ INTERIOR: entrada casa Marta

*Veiem la Marta dient adéu a la Catia i l'Elisenda. La Catia plora molt i s'abracen i l'Elisenda somriu a la Marta.*

Seqüència 35. DIA/ EXTERIOR: carrer

*Veiem a la Marta que desa la maleta dins el maleter i puja dins un cotxe. El cotxe marxa.*

Seqüència 36. DIA/ EXTERIOR: carrer

*Veiem la Marta pensativa mirant en Pau.*

PAU

Vols? Anem a fer un cafè? (tot content)

MARTA

M'agradaria... però... ara ja és massa tard!  
Adéu

*La Marta passa per davant en Pau i marxa carrer avall.  
En Pau es gira i se la queda mirant.*

Fi

## **6.4. GUIÓ TÈCNIC I STORYBOARD:**

A continuació veurem alguns exemples de guions tècnics i storyboards realitzats per el rodatge del curtmetratge.

El guió tècnic es realitza per totes les seqüències tot i que en diverses ocasions es van improvisar preses durant el dia de rodatge i depenent de les circumstàncies i temps disponibles.

Seguidament veurem exemples d'aquest guió tècnic que està complert en un dossier a part del treball per problemes tècnics.

**1:** Guió tècnic de la seqüència 28 i el final l'storyboard.

**2:** Guió tècnic seqüència 32.

**3:** Storyboard seqüència 30 i 31.



SEQÜÈN.	PRESA	INDICACIONS TÈCNIQUES	SB.	ACCIONS	DIÀLEG
28	1	Primaríssim primer pla Marta.		La Marta observa en Pau.	
	2	Pla general concret Pau		En Pau està assegut en un banc.	
	3	Pla mitjà Marta		La Marta observa en Pau	
	4	Pla general concret Marta i Pau		En Pau està assentat en un banc i la Marta l'observa des d'un costat. La Marta camina cap al banc i s'asseu al costat d'en Pau.	
	5	Pla mitjà de dos, la Marta i en Pau.		Veiem la Marta i en Pau des de davant els dos asseguts en un banc. (No es miren) la Marta es gira i parla a en Pau.	MARTA Pau, jo...
					PAU Ja has decidit no?
					<i>La Marta abaixa el cap i es posa a plorar</i>
	6	Pla per sobre l'espatlla de la Marta. Pla per sobre l'espatlla d'en Pau.		La Marta i en Pau estan assentats en el banc parlant.	PAU Te'n vas! Em deixes, oi?
					<i>Es queden els dos mirant molt tristos.</i>
					MARTA Pau, vull que sàpigues que t'estimaré sempre, t'ho juro. Passi el que passi. (plorant)

SEQUÈN.	PRESA	INDICACIONS TÈCNIQUES	SB.	ACCIONS	DIÀLEG
7		Primer pla Marta		La Marta abaixa el cap i es posa a plorar.	<p>PAU</p> <p>Hòstia... (abaixa el cap plora)</p> <p>MARTA</p> <p>T'estimo. Pau! Mira'm!</p> <p><i>Hi ha uns segons de silenci. En Pau la mira.</i></p> <p>PAU</p> <p>Espero que tot et vagi molt bé, de veritat, però no em demanis que sigue: amics. Prefereixo no saber res tu, almenys de moment d'acord? No m'ho posis més difícil si us plau!</p>
8		Pla general concret Marta i Pau		La Marta s'aixeca i en Pau es queda assegut. La Marta se'n va pel carrer.	



2



3



6



4







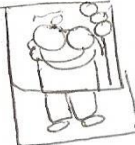

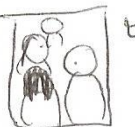

5



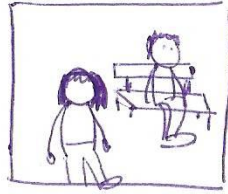
7



8

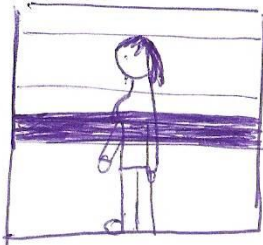
SEQUÈN.	PRES. A	INDICACIONS TÈCNIQUES	SB.	ACCIONS	DIÀLEG
32	1	Pla mitjà		La Laia i la Marta s'abracen.	
	2	Pla general		La Laia i la Marta s'abracen i la Sandra la Vicki i la Marina les miren. La Marina plora i la Vicki l'agafa.	
	3	Primer pla Marta		Veiem la Laia deixant de abraçar a la Marta. La Marta s'apropa a la Marina.	
	4	Pla sobre l'espatlla Marta		La Marina plora i abraça a la Marta	
	5	Pla general de costat.		La Vicki abraça a les dues.	
	6	Pla mitjà de l'altre costat.		Veiem la Vicki que es mira la Marta i es somriuen. La Marina està per darrera plorant.	
	7	S'obre <i>enquadrament</i> fins a pla americà.	 	La Vicki es decanta i apareix al camp de visió la Sandra (la veiem d'esquena) queda de costat i plorant ella i la Marta s'abracen. S'abracen totes.	

30 - 1



Pla general.  
Cămera fixă

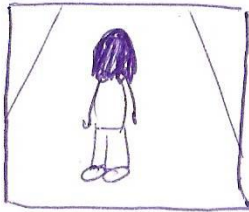
2



Plă individual  
Steadycam  
de costat

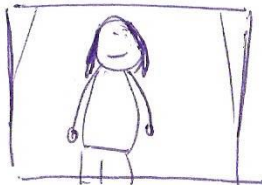
= loc

3



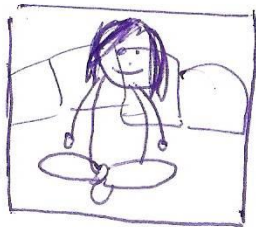
Plă general  
Cămera fixă  
de dintrere.

4



(Epijs)  
camino steadycam plut  
devant  
afop.

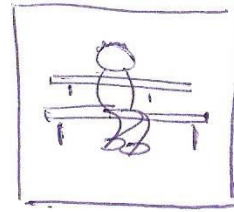
5



(Epijs)  
Plă i es loc la bord.  
Plă individual  
c. fixă.

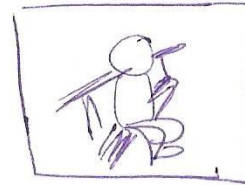
31 -

1



dedinant

2



de cartel  
dret

3

cartel  
esquere

4

Plă  
Mitjă

5

Arplă.

6

Plă general.

3

## 6.5 LOCALITZACIONS:

En el curt surten un nombre considerable de localitzacions ja que les trames són diverses i diferent ambientades.

Les localitzacions buscades i emprades havien de ser lloc silenciosos i lluminosos.

L'estudi de localitzacions va ser una llarga tasca de reproducció. Les característiques dels llocs havien de ser bastant específiques. Després de cercar i passejar vaig concretar aquestes localitzacions com a les finals.

Interiors: Pels interiors em vaig posar en contacte amb les persones responsables d'aquests i van acceptar després d'explicar en què consistia el meu treball.

Discoteca Privat de Mataró

Escola Maristes Valldemia

Casa Marta

Bar Breakfast

Exteriors:

Carrer Isern

Carrer del mig

La riera

Barcelona arc de triomf i barri del born

Platja de Mataró

Terrat

## ELS ACTORS:

Repartiment:

### ACTORS PRINCIPALS:

Marta passat: Montse Ferrere



Marta present: Susan Castela



Pau passat: Damián Costa



Pau present: Aleix Rodón



### SECUNDARIS:

Elisenda: Elisabet Cots

Càtia: Lourdes Grau

Sandra: Mònica Ramos

Vicky: Alícia Floriach

Laia: Júlia Codina

Marina: Carlota Burrel

Vicky present: Judith Esparrach

### EXTRES:

Elisenda ballant: Sara Yermak.

Ballarins hip-hop: Lídia Cartagena   Laura Llop   Anna Batlle   Graciana Larrocca  
Alex Lahuerta

**6.7 ESTUDIS DE RODATGE:**

DECOUPAGE

DIA de rodatge 2 : 4/set./ 2009

Número de Presa	Actors	Lloc	Maquillatge i vestuari
s. 17 1/2/3/3	Marta (Susana) Sandra Vicky Marina Laia	Escola passadís.	Camisa grisa, pantalons negres, bolso negre (Marta)  Jersei, texans, bambes, motxilla.(Laia)  Pantalons negre, samarreta gris, jaqueta ( Marina)  Texans, samarreta tirants, talons, jaqueta crua, carpeta, bolso. (Vicky)  Talons, leggins, faldilla.  103

DECOUPAGE

DIA de rodatge 1 : 2/set./ 2009

Número de pla	Actors	Elements necessaris	Maquillatge i vestuari
s. 06 1/2	Marta (Susana)	Escala + decoració habitació.	Pijama Sense maquillatge Despentinada.
s. 07 1/2		Raspall de dents.	
s. 09 1		Pinta.	
s. 14 1/3/5			Roba normal + jaqueta. Pintada i cabell mig recollit arrissat.
s. 33 1/2/3/4/5		Marc fotos, maleta, roba	Roba estiu (1)/pintada + cabell llis.
s. 23 1/2/3		Cafè amb llet.	Roba mig temps. Samarreta màniga llarga + xandall Poc pintada + cua



## 6.8. RODATGE:

El rodatge es va iniciar el dia 2 de Setembre i es conclogué el 19 de Desembre.

Amb tota la preparació prèvia no va ser difícil realitzar-ho.

Vaig començar amb unes idees i vaig acabar-ne amb d'altres.

Degut als pocs mitjans (una càmera domèstica amb micro incorporat) creia que el millor era fer preses fixes i canviar bastant de presa. Al final he après que la càmera en moviment dóna molt de dinamisme al curt i he optat per improvisar diverses preses durant el llarg del rodatge.

Els assajos fets amb els actors no van ser gaires. Ho preparàvem el mateix dia abans de rodar que era quan els hi explicava el meu punt de vista o el sentiment que buscava.

No es van poder rodar les seqüències:

4-a on es veien les noies ballant a una discoteca degut al temps que vam disposar a la localització.

19 perquè no vàrem poder rodar al cinema.

20 per falta de temps dels actors.

25 per falta de temps dels actors.

### CALENDARI DE RODATGE:

20 de Juliol: Primera reunió amb els actors petits Susana Castelar i Aleix Rodón.

26 d'Agost: Primera reunió amb els actors grans Montse Ferreres i Damián Costa.

23 d'Agost: Càsting actors secundaris.

2 de Setembre: Primer dia de rodatge. Sequències: 06, 07, 09, 14 i 23.

9 de Setembre: Rodatge amb Aleix i Susana. Sequències previstes: 28, 30 i 31.

Rodades: seq. 28.

10 de Setembre: “ “:12, 22, 13.

19 de Setembre: 17, 18, 32 (matí) 03, 04 i 5 (tarda). Totes les previstes.

2 de Novembre: 14.

17 de Novembre: 02, 27 i 36 Barcelona.

4 de Desembre: 8, 10 i 29

5 de Desembre: 28, 31, 30 (matí) 15 i 16 (tarda).

7 de Desembre: 11, 21, 26, 34, 33 i 35.

11 de Desembre: 24

12 de Desembre: 1

17 de Desembre: 29

## 6.9. MUNTATGE:

El muntatge del curt *Ara ja és massa tard* s'ha realitzat amb el programa *Adobe Premiere Pro CS4*.

El muntatge es va iniciar el dia 19 de Desembre i es va finalitzar el dia 2 de Gener en un tasca complicada degut a l'escassetat de mitjans durant el rodatge.

Abans d'aprendre el funcionament del programa, el qual mai havia emprat, es troba el primer problema amb la compatibilitat dels vídeos que capta la càmera i el *Premiere*. La càmera registra uns vídeos format MOV els quals no pot llegir de cap de les maneres el programa.

5 hores de recerca, amb l'ajuda de Damián Costa, i de provar força programes per tal de transformar el format de vídeo, trobem que el problema també està en el format d'àudio el qual es soluciona instal·lant un programa que permet llegir els *codecs* que faltaven.

Però encara no havíem solucionat la compatibilitat, així que optem per canviar el *Premiere* per un altre programa. Tal fet surt fallit i Damián Costa troba finalment la solució

l'endemà.  
El que s'ha de fer es transformar els vídeos a VLC amb el programa MPEG Streamclip 1.2

Les característiques del vídeo són les següents:

720x576, 25 fotogrames, 4:3 (que és com es va rodar). -Un dels problemes per falta d'atenció fou que tot el curt es va rodar en format 4:3 excepte les seqüències 36, 2 i 27 que van ser rodades en 16:9. Això ha fet que en el muntatge l'imatge 16:9 s'hagués d'adaptar a 4:3 quedant d'aquesta forma més allargada del normal.- L'àudio a 48000 Hz- 16 bits- stereo

Del rodatge van sortir 379 vídeos. La primera fase de muntatge fou el visionat on en vaig seleccionar 150 d'aquests 379 i aquests 150 van ser amb els que s'ha fet el rodatge. Posteriorment s'inicia una fase de muntatge més ràpida i després ja es precisen més els talls.

El problema que temia més era el so, però no ha estat tant complicat. Al tenir el so junt amb l'imatge els canvis de preses havien de ser: o bé amb el so del mateix vídeo, lo qual crear trancament de raccord en el que és so ambient i el volum també varia, o bé amb un mateix audio i canviant imatges, gran complicació per quadrar la boca i el so. Al final al llarg del curt hi ha ambdós tècniques tot i que la primera ha resultat més eficient (sobretot podent retocar el volum en cada moment o paraula).

Finalment s'introdueixen crèdits, títols i música.

## **7. CONCLUSIONS:**

La part teòrica ha resultat una sorpresa degut a que em pensava que seria molt avorrida i té els seus moments pesats però m'ha servit de moltes coses ja que he après tota la base per fer la pràctica. A més ha estat molt interessant descobrir que podia personalment explicar-ho a partir dels meus coneixements sense necessitat de llegir-ho d'un llibre.

Em quedo amb la recerca de totes les persones que he conegut al llarg d'aquest treball i ha estat genial poder mantenir llargues converses amb un munt de gent que es troba dins d'aquest món. Des d'actors, productors, directors de fotografia, directors, caps de producció etc. Tots han fet que aquest treball tingui vida i sentit. M'han fet sentir que era més que un treball teòric, la base de la qual s'inicien uns coneixements que em fan dir que puc opinar o qüestionar-me com s'ha rodat una seqüència o quins errors puc veure en una certa presa.

Puc concloure que hi ha gent molt amable que et dona un cop de mà sense conèixer-te de res i a canvi de res, i això m'ha fet veure la humanitat de molta gent.

La part pràctica del treball ha estat fantàstica però molt complicada a la vegada. M'ha ajudat per veure la complicació que té rodar una pel·lícula, i sobretot la quantitat d'hores que s'han d'emplear. Segurament el fet de realitzar personalment un nombre de feines molt elevat que efectuen moltes persones en un rodatge ha fet difícil el meu curtmetratge.

La part principal del treball ha estat aquesta, el curtmetratge. En uns inicis vaig aconseguir escriure el guió literari i explicar una història que s'adaptés als meus recursos per tal de dur-lo a terme. Aquesta tasca fou difícil ja que alhora d'escriure no ets prou conscient de totes les complicacions que suposaran posteriorment rodar-ho. Vaig intentar cenyir-me en una història que emprés pocs personatges, poques localitzacions i poc material. Tot i això tot es desorbita en certa mesura quan ho realitzes.

Com a conclusió de tota la part de rodatge puc dir que va ser una feina molt divertida però probablement la més dura de totes per la quantitat d'hores i els mals de cap que comporta. És molt difícil treballar amb un nombre tan gran de gent ja que implica posar a tots els actors d'acord, amb l'afegiment de que al ser un "favor" que em feien, la disponibilitat era molt reduïda ja que tots tenen les seves vides.

La part de aporta més satisfacció ha estat la postproducció ja que la pel·lícula comença a agafar forma i vas veient de mica en mica el resultat final que el vas creant al teu gust. Tret d'alguns problemes inicials amb el format dels vídeos, és genial veure com tota la feina de temps té el seu fruit i és possible, ja que en alguns moments del procés, vaig pensar que no aconseguiria ni acabar ni fer el curt. Una de les qüestions inicial era si

seria capaç de realitzar el meu propi curtmetratge i és evident que millor o pitjor (i depenent del gust de cadascú) ho he aconseguit i podem veure els resultats en el vídeo. Personalment estic molt contenta del resultat. Em quedo amb el sentiment de satisfacció al poder veure el meu curtmetratge en una pantalla de televisió per primera vegada.

Si en l'inici del treball em plantejava conèixer totes les parts que s'han de seguir per fer una pel·lícula ho he aconseguit, i m'he sorprès de veure que n'hi ha tants i que m'agraden tots. Hi ha feines molt interessants i molt específiques. I m'han sorprès algunes positivament com per exemple totes les tasques de postproducció que em pensava que serien les pitjors i segurament el veure els resultats i com tot va agafant forma ha estat una de les millors parts de tot el treball.

També em qüestionava com a introducció del treball si aquesta podria ser una feina que m'interessaria en un futur i voldria dedicar-me al món del cinema. Avui puc respondre amb rotunditat que sí, i espero poder estudiar audiovisuals i algun dia dedicar-me a això.

Acabo dient que he après moltes coses fent aquest treball tant professionals i acadèmiques com humanes i personals i que estic molt orgullosa de poder afirmar que apart de coneixements he guanyat amics al llarg d'aquest camí.

## **8. BIBLIOGRAFIA:**

- ALVORT, Pablo. *Artesanía del guión*. Madrid: Colección de cine sobre el guión, 2000.
- ANGELINI, Jose María. *El maquillaje escénico*. buenos aires: Rojas universidad, 2004.
- ARANDA, Daniel et /al. *Guion audiovisual*. Barcelona: editorial UOC, 2006.
- BARR, Tony. *Actuando para la cámara*. Espanya: PLOT, 2008.
- BAZELON, Irwin. *Knowing the score: notes on film music*. NY: Arco publishing, 1975.
- BELL, David. *Getting the best score for your film*. USA: Silman-James Press, 1994.
- BELTRÁN, Rafael. *Ambientación musical*. Madrid: rtve, 1991.
- BROWN, Blain. *Cinematografía teoría i práctica*. Barcelona: OMEGA, 2008
- CALMET, Héctor. *Escenografía*. Argentina: ediciones de la flor, 2003
- FONOLLOSA, Juli. *El muntatge fotogràfic*. Barcelona: Publicacions de l'institut municipal d'educació de l'ajuntament de Barcelona.
- GARCÍA, Andrea. *Clases de cine, compartir miradas en femenino y masculino*. Madrid: Instituto de la mujer, 2008.
- GENTILE, Mónica, DÍAZ, Rogelio et /al. *Escenografía cinematográfica*. Espanya: La cruja, 2007.
- GUERIN, Marie Anne. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Peidós, 2004.
- HUERTA, Miguel Ángel. *Los géneros cinematográficos*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia. 2005.
- JONES, Chris. *Filmakers handbook*. NY: The Guerrilla, 2006
- KAUFMAN, Lloyd. *Direct your own dawn movie*. USA: Focal Press, 2009.
- LUMET, Sidney. *Así se hacen las películas*. Madrid: libros de cine RIALP, 2002
- MAMET, David. *Dirigir cine*. Madrid: Ediciones el Milagro, 1997
- MILLER, Pat p. *La supervision del guion*. Madrid : Focal Press, 1990
- MUSGROVE, Jan. *Make-up, hair and costume for films and television*. Oxford: Focal press, 2003
- PAYÁN, Juan, Javier, Miguel. *Efectos especiales, de King Kong a la guerra de las galaxias*. Madrid: Minor Network, 2001.

- RABIGER, Michael. *Dirección de cine y vídeo*. Madrid: IORTV, 2000.
- REA, Peter W. et/al. *Producción y dirección de cortometrajes i vídeos*. Madrid: IORTV, 1998.
- RECUERO, Manuel. *Técnicas de grabación sonora*. Madrid: IORTV, 1990
- RIZZO, Michael. *Manual de dirección artística*. Madrid:OMEGA, 2007.
- ROSE, Tony. *Así se hace cine*. Barcelona: Parramon, 1973.
- ROWLANDS, Avril. *La continuidad en cine y televisión*. Madrid: Focal Press, 1989
- SAMUELSON, David. *El manual técnico del cine*. Espanya: Escuela de cine I video,2003
- TAYLOR, Malcolm. *The actor and the camera*. London: A&B black, 1994
- WILKINSON, Charles. *The working director*. England: Mc Naughton, 20005.
- WYATT, Hilary. *Postproducción de audio para tv i cine*. Andoain: Escuela de cine y video de Andoain, 2006.
- [www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf](http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf)
- <http://www.cursos1000.com/curso-basico-como-hacer-cortometrajes-de-la-idea-al-guion-c1375.html>
- [www.eleconomista.es](http://www.eleconomista.es)
- <http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/Tema3/storyboard7.gif>
- <http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/Tema3/guion.html>

# annexos



**ANNEX 1:**  
FOTOGRAFIES  
RODATGE  
ARA JA ÉS  
MASSA TARD



Assajos per el rodatge de la seqüència 32 (despedida de la Marta). A la imatge 4 veiem com les actrius es posen ceba i gotes per plorar.

Aquesta imatge és del rodatge de la seqüència 24.

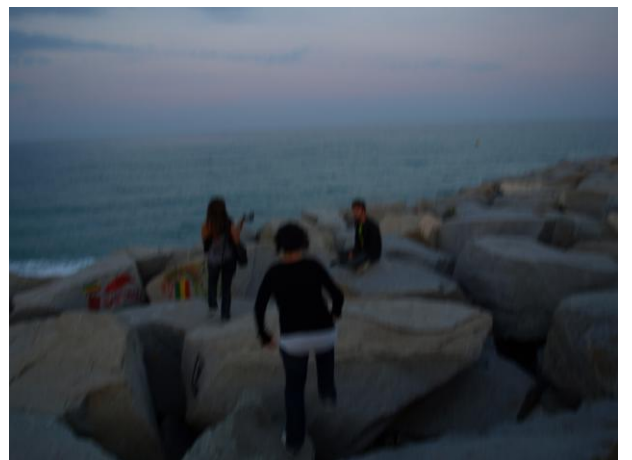
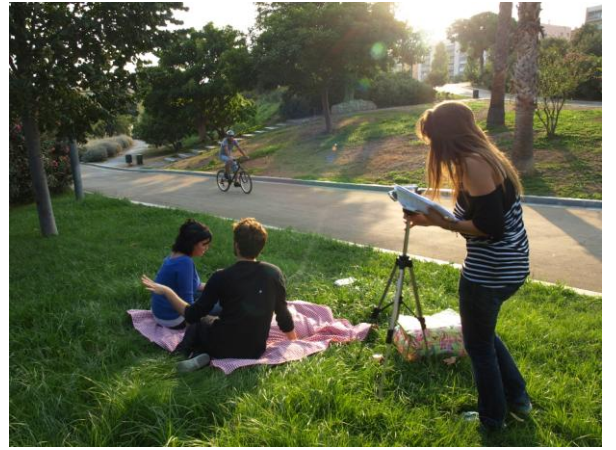






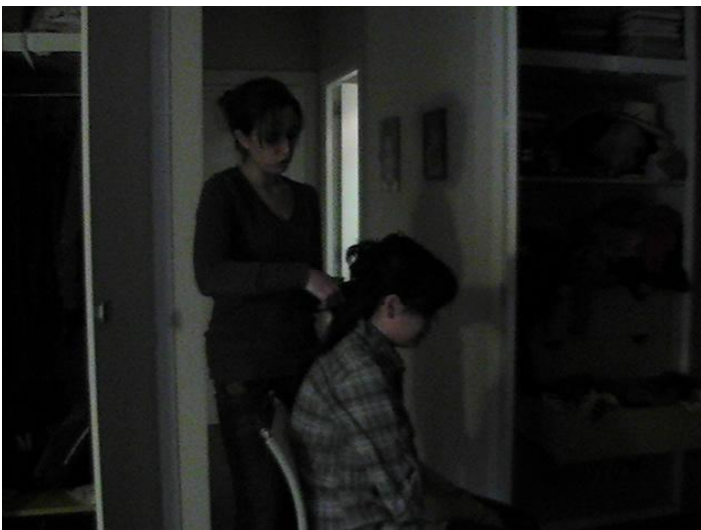
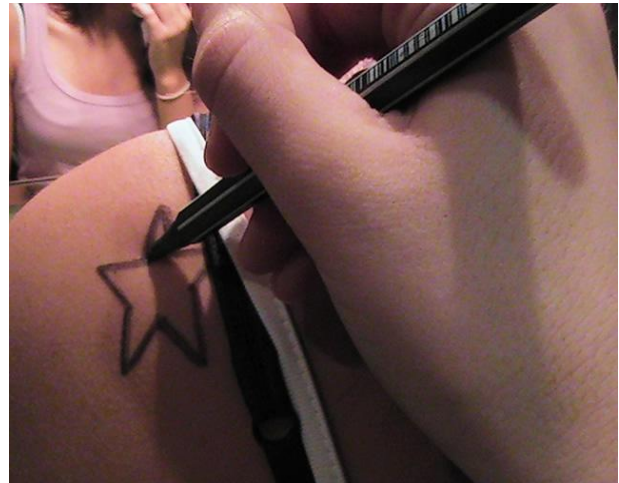
Rodatge de les seqüències de l'escola. Veiem els assajos amb els actors.

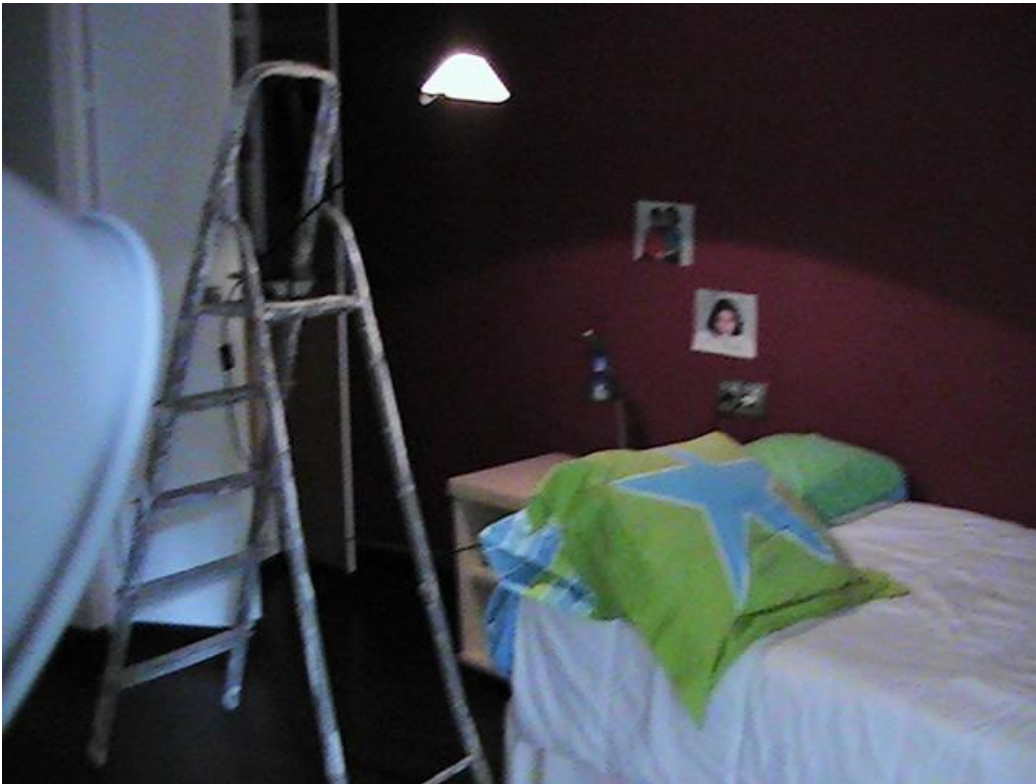






Fotografies de maquillatge i perruqueria del curtmetratge. En la primera veiem a Carlota Burrel la Marina al curt. A les dues següents, veiem a Elisabet Cots que representa a Elisenda caracteritzant-se per el paper. En les dues últimes, sessió de perruqueria a Susana Castelar, la Marta a l'últim de rodatge.





Fotos  
d' il·luminació  
.

## ANNEX 2:

### ENTREVISTA A ALBERT ROCA

Albert Roca de 39 anys nascut a Mataró, en porta més de deu treballant al món del cinema, llicenciat en publicitat marxà un any a Austràlia a estudiar anglès, i al tornar després de treballar en diferents feines, tingué molt clar que ell el que volia era treballar en el cinema. Començà a treballar com a ajudant de producció en diferents pel·lícules i actualment treballa com a cap de producció de *Pelotas*.

#### **1. A què et dediques?**

Actualment sóc cap de producció en cinema i televisió. Porto molts anys treballant d'ajudant de producció també.

#### **2. Quins estudis vas realitzar?**

Vaig estudiar publicitat, i després vaig marxar un any a Austràlia a estudiar anglès. Al tornar vaig fer uns cursos de guió, vaig estudiar un any de cinema i vaig deixar la feina que tenia per dedicar-me absolutament al cinema.

#### **3. De què s'encarrega un cap de producció?**

El cap de producció és contractat pel productor i té la feina de coordinar totes les coses necessàries per al rodatge. És a dir, m'encarrego de les localitzacions, platós, exteriors, permisos de rodatge, transport de personal, càtering, lloguer de material, etc. Som una mica els "economitzadors" dins la preproducció.

#### **4. En quines projectes has treballat?**

REC, *Rottweiler*, *Diario de una abuela*, *Pelotas*, *Fragments*, *Villaronga*, *Francesc Macià*, entre d'altres.

#### **5. Què estàs fent actualment?**

Ara estic treballant en la sèrie de televisió *Pelotas*, d'en Jose Corbacho i en Jordi Cruz que tornarem a començar el rodatge a finals d'Octubre.

Ara mateix estem llegint guions i començant a buscar platós perquè hi haurà molts interiors aquesta temporada i d'aquí dues setmanes comencem a fer reunions per engegar-ho tot i tenir-ho preparat.

## **6. Quina és la part més complicada de a teva feina?**

La part més complicada depèn de la pel·lícula que facis. Hi ha pel·lícules amb localitzacions molt difícils de trobar perquè el director té una idea molt clara i concreta i poc comú del lloc que vol o és complicat trobar un lloc econòmic o a vegades costa posar-se d'acord amb el director, director de fotografia i director artístic perquè tothom té prioritats diferents.

I ara no tant, però fa uns anys enrere era molt complicat que els ajuntaments et donessin permisos per rodar en determinats llocs.

## **7. El director us marca molt la seva idea a l'hora d'anar a buscar les localitzacions, o en busqueu un ventall perquè pugui escollir després? Qui en té l'última paraula?**

Evidentment depèn molt del director. Hi ha directors molt maniàtics que busquen coses molt concretes i d'altres que no intervenen tant. Però és clar, s'han de posar d'acord tots: el director, que li agradi el lloc, director de fotografia, que necessita una llum determinada, director artístic, que li vagi bé el lloc per als decorats, i el cap de producció que som els que retallem econòmicament.

Hi ha molts cops que veiem un lloc ideal per al rodatge però sabem segur que no podem acceptar-ho perquè no entra per res dins el pressupost i llavors intentem que el director a vegades ni ho vegi.

## **8. Quan acaba la feina de cap de producció?**

Nosaltres assistim a tot el rodatge; controlem que tot estigui a punt i preparat com hem planejat anteriorment i solucionem els problemes que puguin haver-hi de gestió i localitat. Hi ha vegades que no tenim quasi bé feina en un rodatge i en d'altres ens trobem amb molts problemes.

## **9. Quina diferència hi ha entre el cinema i la televisió? Què prefereixes?**

En la televisió el ritme és més frenètic, no es té tant de compte amb la fotografia o amb detalls més estètics, es roda amb dues o tres càmeres i hi ha dos grups treballant paral·lelament alhora mentre que en el cinema tot està més cuidat, només hi ha una càmera normalment i tot és diferent.

Jo prefereixo el cinema abans que la televisió i la publicitat.

## **10. Què determina si fareu un rodatge d'interior en un plató o en un pis o casa?**

Depèn de moltes coses, però en general si s'ha de rodar unes seqüències amb un, dos, tres dies surt més a compte econòmicament parlant llogar un pis o una casa i si es necessiten més dies és millor fer-ho en un plató amb decorat.

## **11. D'on traieu aquests pisos i cases ?**

Tenim com una mena de catàleg amb tot de pisos que es lloguen per rodatges. És clar, moltes vegades, veus pisos que estan molt explotats i que han sortit en moltes pel·lícules i sèries i això no agrada i s'intenta buscar-ne d'altres.

## **12. Quin és el problema més gros que has tingut en tots aquests anys com a cap de producció?**

En la pel·lícula de *Rottweiler* havíem de rodar un exterior a Badalona de nit i estaven fent obres al costat. Hi havia un camí de sorra pel qual havien de passar els camions amb tot el material per el rodatge. Un dia abans vaig anar al lloc per veure com estava i em trobo al mig de camí una màquina enorme que estava foradant tot el camí de sorra per on havien de passar els camions. Vaig haver d'anar a parlar amb el cap d'obres perquè ho paressin. No volien. Vaig anar a parlar amb l'ajuntament perquè m'ajudessin, ensenyant els permisos. Va costar molt, però al final vam acordar que els camions passarien per al mig de les obres i nosaltres pagaríem un vigilant tota la nit perquè controlés la situació.

Va ser una situació molt complicada perquè faltava un dia i si falla quelcom és un merder. Per això el millor és tenir tots els permisos i tot molt controlat.

### ANNEX 3:

#### ENTREVISTA A BRUNO BERGONZINI

Bruno Bergonzini va nàixer a Barcelona l'11 de Març del 1978. Amb només 31 anys ha treballat en nombroses obres de teatre, pel·lícules i sèries televisives. Començà de molt petit a treballar com a actor i actualment té un currículum digne d'admirar. Tot i així confessa que no ha estat fins els darrers anys quan a començat a gaudir amb el seu ofici; actuar.

“*EL ACTOR ÉS EL DEPORTISTA DE LAS EMOCIONES*”

#### **1. Quins estudis has realitzat?**

He tingut la sort de tenir molt bons professors com Marc Martínez, he fet classes al col·legi del teatre amb Mercè Lleixà, he estat també al col·legi amb Chiki Berraondo, James de Paul... gràcies a que el meu mestre em va assessorar molt bé.

Perquè si tu vas en una escola com l'institut del teatre, que és una fàbrica d'actors, la qual cosa és un contrasentit, no et bases de diferents fonts i el teu treball serà molt menys ric ja que no podràs veure el teu personatge de diferents angles i fer la composició a la teva manera.

#### **2. On has treballat?**

He fet molt de teatre, després vaig tenir la sort de fer televisió, dic sort com podria dir mala sort. Sort perquè de sobte existeixes, però això és una condició molt penosa per qualsevol professió però per aquesta és essencial.

A la televisió he fet sèries com *Laberint d'ombres*, *mirall trencall*, *estació d'enllaç...* també telemovies *Una mort clarobscur*, *fragments*,

He fet cine amb Agustí Villaronga, la pel·lícula *el Mar*, que va guanyar un premi dins el festival oficial de Berlín que em va donar l'oportunitat de viure un personatge molt ampli. Era un homosexual a la postguerra mallorquí amb tuberculosi terminal.

D'obres de teatre destacaria *superaval* que feia d'un personatge que estava encallat dins el seu barri el raval amb moltes inquietuds però no feia res, dins d'un context dur i era un personatge molt maco.

#### **3. Quan vas decidir que volies ser actor?**

Jo de petit volia ser astronauta, bomber...

Però vaig ser un nen que vaig començar molt aviat actuant, tenia facilitat per transmetre emocions i vaig decidir dedicar-me a això.



#### **4. Quines qualitats creus que es necessiten per ser un bon actor?**

Flexibilitat, ductilitat, capacitat d'observació, disciplina. Una eina molt important per l'actor és el seu cos.

La veu és essencial en el teatre sobretot. Necessites una tècnica per tal de que la teva veu arribi a l'última butaca. No és difícil d'aprendre.

#### **5. Quin tan per cent d'aptituds innates i d'aptituds apreses necessita un actor?**

Treballar és la millor escola per aprendre teatre. És la millor aula. Més que està estudiant ja que estàs fent quelcom més hipotètic que quan treballes.

Hi ha persones que tenen més facilitat que d'altres però no penso que l'actor sigui una persona que neix. Evidentment hi ha persones que tenen més facilitat que d'altres a l'hora de jugar amb les seves emocions. L'actor és una persona que és el *deportista de las emociones*, per a mi aquesta és la millor definició.

#### **6. Fas servir algun mètode (Stanislavski, Grotowski, etc) a l'hora d'interpretar?**

L'actor Stanislavskià normalment acaba malament del cap, perquè cada dia per exemple ha de recorre a la emoció de matar algú i això acaba fent mal.

Es tornen malalts del cap ja que no poden controlar la seva emoció. Això no vol dir que es converteixi en un psicòpata però no poden controlar-se.

Quan amb aquests mètodes fas un personatge durant molt de temps aquest personatge té uns moviments repetitius i costa desfer-te d'ells, d'aquests vicis emocionals.

Els stanislavskians estan revivint emocions constantment del seu personatge i acaba sent un caos.

És millor fer veure el sentiment que no sentir-lo.

És important imaginar prèviament el dolor, el sentiment i veure que ha passat físicament en el teu cos, la postura que prens, la veu, la cara etc i a partir d'aquí és recordar físicament com està el cos, la respiració i això pot fer-te arribar a nivells emocionals increïbles, només canviant el ritme respiratori per exemple.

#### **7. Com et prepares un determinat paper? Intentes estudiar abans la psicologia de persones reals semblant al teu personatge o simplement segueixes les indicacions del director?**

Primer intento entendre el personatge una mica i entendre'l en mi. Jo, en aquelles circumstàncies. No dic que sigui la millor forma, però és la meva. No significa que els personatges s'assemblin a mi després, però és inevitable; jo tinc un cos i una emoció.

Perquè entenc la vida des de mi no puc fer-ho des de un paper.

M'agrada conèixer algú semblant als meus personatges.

Vaig fer un personatge d'indigent i vaig anar a coneixent per saber com es movien, com actuaven.

### **8. T'ha costat alguna vegada sortir d'un determinat personatge?**

Sí. Moltes vegades et queden gestos, "tics", costums que reconeixes en els personatges que has fet abans.

### **9. Feu molts assajos abans de començar una obra, pel·lícula...?**

Per desgràcia en les pel·lícules molt pocs. Només he fet dos assajos en dues pel·lícules i és d'agrair perquè tot surt molt millor després.

En les obres de teatre a vegades tens temps però en la gran majoria no. Perquè no es pot preparar una obra de teatre en dos mesos, però es fa.

### **10. T'agrada que el director et doni molts detalls i consells pautats sobre el guió o prefereixes improvisar?**

M'agrada que em donin consells i a partir d'aquí poder improvisar i més segur estaré per fer-ho.

Perquè la improvisació és la cosa més viva que hi ha.

### **11. Què és per a tu el més difícil de ser actor? I el més fàcil?**

Sobreviure el més difícil. I el més fàcil, no t'ho podria dir però la més gratificant és que t'ensenyen a moure les teves emocions. Perquè la gent en general no té control ni educació emocional i és trist que dins la nostra cultura no hi existeixi ja que ens estem perdent moltes coses sense ella. La gent no veu moltes coses.

### **12. Amb què et quedaries: teatre, cinema o televisió? Quines diferències a nivell interpretatiu existeixen entre un format i un altre?**

El teatre proporciona una química amb el públic. Amb el cine pots fer una cosa molt petita que es veu després enorme i la televisió et dona ritme. Tots els formats tenen una riquesa cap a l'actor diferent. No pots quedar-te amb un color; amb el vermell o amb el taronja i no amb el blau perquè és com perdre's l'arc de sant Martí.

### **13. Què preferiries ser conegut per una minoria que valori la teva vessant artística o professional o aconseguir la fama i ser conegut per la massa social gràcies a un paper a la tele?**

Lògicament et diré la primera opció, però si la primera no em permet viure econòmicament com jo vull, doncs no em compensa. Perquè si se'm reconeix però sóc indigent quina tristesa no?

#### **14. Com portes la fama?**

Va haver-hi un parell de vegades que vaig viure la fama, per sortir a la televisió, m'ho vaig passar molt bé. Però vaig anar a viure a Madrid perquè feia el *Salir de clase* i allà tothom ho veia. Sortia, anava de festa, i tothom em coneixia i a mi no m'agradava, era com la intimitat robada. En canvi hi havia companys que els veies gaudir amb això. Va a gustos.

#### **Actriu preferida**

Vicki Peña

#### **Director preferit**

Marc Martínez

#### **Actor preferit**

Javier Bardem

#### **Pel·lícula preferida**

Leaving las Vegas

#### **Millor obra de teatre**

Esperando a Godoy

## **ANNEX 4:**

### **ENTREVISTA A ANTONIO RIESTRA**

Entrevista a Antonio Riestra, director de fotografía mexicana que vivió en Praga.

#### **¿Qué estudios realizaste?**

Yo la verdad es que no estudié nada relacionado con el mundo del cine. Quería dedicarme a cosas muy diferentes y al ver que no me gustaban empecé a trabajar primero en la fotografía y descubrí que eso era lo mío. Por tanto empecé a trabajar en ello y llegué al cine. Todo lo que sé lo he aprendido trabajando no estudié mucho.

#### **¿A qué te dedicas?**

Soy director of photography. También hago de profesor en Praga donde vivo y en algunas ocasiones también soy operador de cámara.

Actualmente estoy trabajando en el rodaje de la película pa negre de Agustí Villaronga aquí en Barcelona. Llevamos un mes y medio de rodaje y lo estamos haciendo por toda Cataluña. En la película también soy el operador de cámara a parte de director de fotografía.

#### **¿El director de fotografía debe estudiar con anterioridad el guión técnico, pero puede intervenir en su realización?**

No. En general el director es la única persona que interviene en el guión técnico y el director de fotografía se encarga de interpretarlo y trabajar muy estrechamente con el director para saber exactamente qué quiere ya que es el que decide.

## ANNEX 5:

### EXPLICACIÓ DE LA HISTÒRIA DE LA DONA DINS EL CINEMA

#### La dona dins del món del cinema:

Rememorant la història, veurem com un nombre considerable de dones són les que han intervingut i influenciat en el món cinematogràfic.

És obvi que la feminitat d'una dona s'ha de plasmar en els seus treballs, i és per això que amb el pas del temps tenim molts exemples de dones directores que han mostrat i innovat amb unes pel·lícules amb característiques diferents a les de directors masculins.

Si comencem des dels inicis, ens trobem amb Alice Guy considerada la primera directora de cinema amb la pel·lícula *La Fée aux choux* rodada el 1896. Podríem considerar aquesta, com la primera pel·lícula de ficció de la història, encara que fou difícil en aquella època conceptualitzar-la com a tal.

S'ha reconegut també, la gran aportació de Alice en el desenvolupament narratiu dins el cinema, la seva investigació sobre el color en el cine o la sonoritat molt abans de que aparegués en pel·lícules.

En els inicis del segle XX destaquen Lois Weber, considerada una de les directores més importants del cinema mut que va intervenir com a guionista, actriu, directora, i productora en unes quatre-cents pel·lícules, Ruth-Ann Baldwin primera directora de western, Elvira Notari precursora del Neorealisme a Itàlia, Lotte Reiniger amb una gran carrera dins del món de l'animació a Alemanya i Esther Shub destacable per una envejable habilitat per el muntatge a la Unió Soviètica, entre d'altres.

Amb l'inici del cine sonor, que provoca un augment econòmic en la producció, Dorothy Arzner és de les úniques directores que es manté en actiu a Hollywood. En les seves pel·lícules intentava inculcar la idea de la igualtat i la independència de la dona respecte els discursos masculistes. Aquesta temàtica la continua Ida Lupino que dirigí pel·lícules que denunciaven la violència contra les dones o la sexualitat femenina.

En els anys quaranta destaca dins el cinema independent Maya Deren diferenciant-se de la gran indústria tant en la forma de producció i distribució com en el pla estètic i formal.

En l'estat espanyol Rosario Pi, dirigeix *El gato montés* al 1935 i en plena guerra civil la pel·lícula *Molinos de viento* a més de obrir la productora Star Films.

Ana Mariscal dirigí algunes pel·lícules durant l'època franquista entre les que destaca *el camino* (1964) mentre que Josefina Molina fou la primera dona diplomada en l'Escola Oficial de Cinematografia.

En la actualitat Isabel Coixet és una de les directores més reconegudes del moment a Espanya i a gran part de l'estranger. Acaba d'estrenar la pel·lícula *El mapa de los sonidos de Tokio* la qual ja ha estat premiada amb diversos premis com el millor so al festival de Cannes.




**ANNEX 7:**  
**ASSISTÈNCIA CÀSTING**  
*LOS 40 principales*

Càsting los 40 principales:

El dia 1 de Juliol vaig assistir al càsting del musical los 40 principales a Barcelona. El càsting constava de dues parts, una de cant i una de ball.

D'aquesta forma vaig poder veure com es realitzaven, què era el més important i quins aspectes buscaven en els candidats.

Per començar adjunto tots els requisits que demanaven per fer el càsting i pel dret de gravació del mateix.



D. / D<sup>a</sup> ....., mayor de edad con DNI/NIE nº ..... y plenamente capacitado/a para actuar conforme la legislación vigente, MANIFIESTA:

Conocer que, siendo la finalidad del casting al que voluntariamente comparece la selección de artistas para las diferentes obras dramático musicales producidas por Drive Entertainment, S.L., todas cuantas interpretaciones, locuciones y ensayos en general lleve a cabo en el mismo serán grabadas por la Dirección de Casting a fin de facilitar las labores de selección artística. Asimismo, dichas grabaciones podrán ser incorporadas en otras grabaciones audiovisuales tipo making-off, en programas de televisión promocionales o en páginas web así como en cualquier otro medio de comunicación. A tal fin autoriza de forma gratuita y por tiempo ilimitado la fijación, comunicación pública, puesta a disposición y distribución de su intervención en el casting así como de su imagen, nombre y voz.

Por otro lado, el abajo firmante de conformidad con lo establecido en la L.O. 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal y disposiciones complementarias, en relación con sus datos personales, autoriza a Drive Entertainment, S.L., para (i) crear ficheros que contengan sus datos personales, así como su tratamiento, conservación y utilización, de forma automatizada o no, siempre que tengan por finalidad el control y el registro de las relaciones mantenidas con él y derivadas del presente acuerdo, (ii) ceder y transmitir esos datos a cualquier entidad o empresa del Grupo Drive Entertainment, S.L., así como recibir de esas entidades informaciones similares integradas en sus archivos que pertenezcan al titular para tratarlos con las finalidades expresadas y otras finalidades relacionadas con las funciones legítimas del cedente y cesionario, (iii) enviarle correspondencia y establecer una relación operativa durante la vigencia de esta autorización. El responsable de los ficheros es Drive Entertainment S.L., con CIF B83903906 y domicilio social en C/ Gran Vía, 59 9ª planta, 28013 de Madrid (España).

El ejercicio de los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición podrá realizarse por el titular de los datos en el domicilio social de la sociedad, que ya se ha indicado.

Y para que así conste, a los efectos oportunos, firma la presente en ..... (ciudad), a ..... de ..... de 200..... .

Firmado:



<b>Nombre del musical / proyecto:</b> Fecha de la audición: Ciudad de los audicios / lugar: Hora de la cita: Número de candidato:	<b>REPRESENTANTE / AGENCIA</b> Nombre completo: _____ Agencia de representación: _____ Teléfono móvil: _____ Otro teléfono: _____ Correo electrónico: _____ Página web: _____ Dirección: _____ CP: _____ Localidad: _____
<b>DATOS PERSONALES Y DE CONTACTO</b> Nombre: _____ Apellido: _____ Nombre artístico o pseudónimo: _____ Teléfono móvil: _____ Otro teléfono: _____ Correo electrónico: _____ Página web: _____ Nacionalidad: _____ Fecha de nacimiento: _____ DNI / Pasaporte: _____ Altura: _____ Dirección: _____ CP: _____ Localidad: _____	<b>DATOS PROFESIONALES Y HABILIDADES</b> Profesión (puedo tener una o más profesiones): Actor/Actra ( ) Cantante ( ) Bailarín ( ) Acrobata ( ) Habilidades (puedo de 0 a 5, teniendo en cuenta que cuanto más a elegir como máximo en el número 5 siendo 0 nada de habilidad): Interpretación ( ) Canto ( ) Baile ( ) Acrobacia ( ) Skills (puedo realizarlos, puntuar de 1 a 5 según lo practico en preparación, donde 1 es el mismo grado de habilidad y 5 máximo): Clásico ( ) Jazz ( ) Contemporáneo ( ) Clásico ( ) Testuro (puedo tener): _____ Instrumentos musicales: _____ Otra información o señalizaciones: _____

Ens varen donar un número de candidat per fer el càsting:

100

Vaig tenir l'oportunitat d'entrevistar alguns dels candidats i saber com se sentien i es preparaven abans d'un càsting:

La Marta Fajardo de 19 anys venia de Valencia.

### Des d'on vens?

He vingut des de Valencia per tenir més oportunitats de passar, ja que si no m'agafen aquí a Barcelona, em tornaré a presentar a València.

### Has fet càstings abans? Com et sents?

És el primer càsting que faig. Estic molt nerviosa però crec que els meus pares més.

### Tens algun objecte que et porti sort?

Sí, porto un amulet perquè m'ajudi.



### **Per què és tant important per a tu passar aquest càsting?**

Porto ballant des de petita i m'encanta, tinc clar que em vull dedicar a això.

Laura Fajardo de 23 anys de Barcelona ens explica la seva experiència:

### **Quan de temps fa que balles?**

Porto ballant des dels 4 anys.

### **Has realitzat més càstings?**

Sí, n'he fet molts, com el de Hoy no me puedo levantar i he treballat en alguns musicals menys coneguts.

### **Com et prepares un càsting?**

El més importantt és preparar-se físicament i mentalment i sobretot relaxar-se. Jo intento pensar en altres coses. A mi no em passen els nervis fins que baixo de l'escenari.