

Amor somiat:

Realització i anàlisi del llenguatge no verbal d'un curtmetratge



ROVIRA OBACH, Sònia

Tutor: INGLAVAGA LÓPEZ, Josep M^a

Jesuïtes de Gràcia - Kostka

Data d'entrega: 12/12/2011

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	5
PART TEÒRICA.....	7
1. El curtmetratge.....	7
2. Història del curtmetratge espanyol.....	8
3. Realització d'un projecte cinematogràfic.....	12
3.1. Preliminars.....	12
Finançament.....	12
El guió.....	12
El guió literari.....	13
El guió tècnic.....	14
3.2. Preproducció.....	15
Desglossaments.....	16
<i>Storyboards</i>	16
Planificació.....	16
Pressupost.....	17
Equip.....	17
La regla dels 3-30.....	18
Localitzacions.....	18
Direcció artística o escenogràfica.....	18
Assaigs.....	19
3.3. Producció.....	19
Procediment en el plató.....	19
La claqueta.....	19
La càmera.....	20
Angulacions de la càmera.....	20
Posada en escena per a la càmera.....	21
Objectius del pla.....	21
Profunditat de camp.....	25
Moviments de càmera.....	25
Cobertura.....	27
La regla dels 180º.....	28
La regla dels 30º.....	30
Consells per a un bon enquadrament.....	30

3.4.	Postproducció.....	32
	Perfeccionar la història.....	32
	Ultimar la pel·lícula.....	33
4.	Llenguatge verbal o no verbal en pel·lícules.....	34
4.1.	El llenguatge no verbal.....	34
4.2.	La importància del llenguatge no verbal en una pel·lícula.....	34
4.3.	Classificació.....	35
4.4.	Elements d'anàlisi.....	35
4.5.	Comportament de l'actor.....	36
	El cinema mut.....	36
	PART PRÀCTICA.....	37
5.	Realització d'<i>Amor somiat</i>.....	37
6.	Sinopsis del curtmetratge.....	39
7.	Anàlisi dels personatges.....	39
8.	Anàlisi del llenguatge no verbal d'<i>Amor somiat</i>.....	41
	CONCLUSIÓ.....	45
	BIBLIOGRAFIA.....	47

INTRODUCCIÓ

La televisió s'ha convertit, en pocs anys, en una via de comunicació gairebé imprescindible en les nostres vides. Actualment és un fet comú el de passejar, reposar o desenvolupar qualsevol activitat mentre rebem una enorme quantitat d'informació provinent dels mitjans de comunicació. I és que s'ha fet tan habitual convida-hi que se'ns fa inimaginable una vida sense ells. La qüestió que se'n podria derivar és per què els mitjans audiovisuals són capaços de transmetre tant; la resposta, evidentment, estaria directament relacionada amb les imatges. És des d'aquí des d'on es desenvolupa aquest treball.

La proposta que va sorgir inicialment va ser la de dur a terme la realització d'un projecte cinematogràfic de creació pròpia. La motivació principal era el fet d'endinsar-se en un món de comunicació audiovisual prou conegut com per saber que agradava (i, de fet, tenir-lo allistat com a possible carrera professional) però alhora incògnit pel que feia a la seva teoria i, a més, la llibertat creativa que es donava al treball en general. Tanmateix, la realització d'un curt requeria de plenitud, ja que la veu en *off* que es pretenia utilitzar per a la seva producció facilitava molt el procés de transmetre un missatge al públic. D'aquesta manera va sorgir un nou repte, convertit en l'objectiu: crear una pel·lícula que parlés amb imatges, és a dir, que les expressions i els silencis fossin capaços de dir allò que les paraules havien d'emetre en un principi. Aquesta és la raó per la qual el llenguatge no verbal –sent considerat un tema apassionant i, per tant, de gran motivació- va entrar en joc.

És així com les dues motivacions es troben unificades i l'objectiu del treball queda clarament marcat.

Conseqüentment, la meta que es va voler assolir dóna lloc a dos temes relacionats: el llenguatge audiovisual –els curtmetratges, per ser més concrets- i el llenguatge corporal amb el qual s'assoleixen els propòsits de la comunicació. Així doncs, en aquest treball s'exposa, a més del procés de realització d'un curtmetratge, l'anàlisi del llenguatge no verbal dels seus personatges.

La metodologia emprada ha estat un seguiment del procés cercat i après a la part teòrica del treball. Per començar, s'ha portat a terme una recerca tant dels curtmetratges (història, procés per a la seva realització, explicacions dels elements i dels seus usos, etc.) com del llenguatge no verbal (definicions, estudis, ressonància al cinema,...). Seguidament s'ha posat en marxa la realització d'un curt i, per tant, s'ha

engegat un projecte. Finalment s'ha conclòs i s'ha fet un anàlisi de les expressions facials dels intèrprets, sent cada una determinant d'una emoció.

Els problemes als que s'ha hagut de fer front durant la gestació del treball han sigut, en termes generals, els següents: la inexperiència, la dificultat d'efectuar efectes, els brocs per poder quedar, la repetició d'escenes, la malaltia de la protagonista, la falta d'actors, la manca de temps i els errors de ràcord. No obstant això, molts dels obstacles ha sigut superats satisfactòriament i, els que no, com els errors de ràcord, han servit per aprendre i són factors que es tindran en compte en un futur.

Finalment cal agrair a tot el personal que ha fet possible la realització d'aquest projecte. En primer lloc seria convenient esmentar als actors, actrius i extres que han participat en la filmació: Marta Ruiz, Aleix Soler, Pau Ortiz, Cristina Ribes, Laia Pitarch, Laura Anton, Aureli González, Roser Cuadrado i alumnes que estan cursant 1er i 2on de Batxillerat. Ha estat un camí llarg i entrebancat, però entre tots s'ha pogut aconseguir. En segon lloc, i de manera molt especial, cal repetir al Pau Ortiz i afegir a la Georgina Inglavaga, sense els quals no hauria pogut realitzar aquest projecte. La seva ajuda ha sigut constant i molt abundant en les quatre fases de producció, de manera que és imprescindible la gravació dels seus noms en aquest treball. Ha de ser considerada també la col·laboració del Louis Hearn, professor d'anglès, en la realització del cartell. La seva intervenció en la fase fotogràfica ha sigut impressionant. En tercer lloc cal agrair el constant recolzament de tota la família i amics, que s'han mostrat il·lusionats i disposats a ajudar en tot moment. En quart lloc, agrair a la mare de la protagonista, Dolores Navas, per haver cedit la seva casa en múltiples ocasions, als encarregats del bar Xicra, per haver donat permís per poder gravar-hi, i a l'escola, que ha facilitat tant el rodatge com les eines i tècniques necessàries per a la realització del projecte. Finalment, és necessari remarcar l'agraïment envers el tutor d'aquest treball, el Josep M^a Inglavaga, que ha sigut imprescindible en el recolzament rebut, en la motivació, el consell, la orientació, la disposició i, en general, en tota l'ajuda requerida. Gràcies.

La presentació d'aquest Treball de Recerca es pot trobar a la següent web:

<http://prezi.com/easmzgx-qas7/treball-de-recerca/>

PART TEÒRICA

1. EL CURTMETRATGE

Un curtmetratge és una producció audiovisual o cinematogràfica que dura substancialment menys que el temps mig d'una pel·lícula.

Les produccions cinematogràfiques es poden classificar en tres grups segons el temps que duren.

- Si dura entre un minut (inclús menys d'un minut) i trenta minuts, es considerarà un **curtmetratge**.
- Si dura entre mitja i una hora serà considerat **migmetratge**.
- Si dura més d'una hora es classificarà com a **llargmetratge**.

Els curtmetratges poden abastar tots els gèneres cinematogràfics possibles dins de les produccions de major durada, però degut al temps i cost que requereixen se solen usar per a tractar temes menys comercials o en els quals l'autor té més llibertat creativa.



1. Fotograma del curtmetratge *El terriblement lent assassí amb l'extremadament ineficient arma*.



2. Animatògraf¹

¹ La primera presentació de l'animatògraf a Espanya va ser per Edwin Kosby l'11 de maig de 1896 i va donar lloc a les primeres imatges projectades a una pantalla i consumides per un col·lectiu de pagament a Espanya.

2. HISTÒRIA DEL CURTMETRATGE ESPANYOL

Els inicis del curtmetratge espanyol es situen entre els anys 1896 i el 1930, fent referència a l'anomenada Etapa Muda. Tanmateix, per aquells temps els curtmetratges eren considerats pel·lícules pels escassos minuts que arribaven a durar. Durant els següents vint-i-cinc anys les pel·lícules passen de durar pocs minuts a arribar a la mitja hora llarga de projecció. És des d'aquest moment quan es comencen a diferenciar els dos tipus de projecció.

Les primeres pel·lícules espanyoles comencen a adoptar forma i ja s'hi poden distingir produccions de ficció (hi destacaven els films còmics), cinema documental, la revista de toros, i un reportatge d'actualitat que mostra força vitalitat en els primers anys del nou segle.

Ja entrant als anys vint el centre de la cinematografia espanyola, que fins llavors havia sigut Barcelona, passa a Madrid, on s'hi realitza algun llargmetratge i nombrosos reportatges i documentals, molts d'ells presentant figures d'intel·lectuals prestigiosos de l'època com Santiago Rusiñol.

A partir de la segona República apareix el cinema sonor, i tant el factor tècnic com polític influencien decisivament en el disseny de molts curtmetratges d'aquest període tan creixent i diversificat. Així doncs, sovintegen els documentals d'orientació social i política i, més tard, els estètics, manifestant algunes tendències comunes, com la voluntat formal pictorialista o la freqüentació d'uns continguts associats a la literatura o a la pintura. De l'arrel del curtmetratge republicà hi neix una branca de curtmetratges amb finalitat promocional de personatges o institucions vinculades al món de l'espectacle i més tard destaquen els de ficció.

L'esclat de la Guerra Civil Espanyola suposa una catàstrofe per a la indústria cinematogràfica espanyola i per a la normalitat en el funcionament de les institucions i dels costums en el sector de l'oci. Tot i així, les necessitats de la informació i de la propaganda política i militar institucional en ambdues bandes donen un gran impuls al curtmetratge. La guerra fomenta el cinema sonor així com l'ús de la ràdio, paral·lelament a l'esplendor del foto reportatge i el cartellatge. Durant aquest període el grup més actiu en la producció de curtmetratges és la central anarcosindicalista CNT (Confederació Nacional del Treball), fundada a Barcelona el 1910 i que té una implantació majoritària en el sector de l'espectacle. El més característic de la

producció anarquista radica en la defensa de la necessitat de la revolució social espontània, en contrast amb els comunistes.

El 1939 comença el període franquista, que avarca fins l'any 1975, i el sentit de "curtmetratge" es veu limitat i comporta confusió; A més, les noves circumstàncies polítiques i socials en les que es troba el país a causa del franquisme generen un nou marc legislatiu i industrial del sector cinematogràfic, on el curtmetratge ocuparà sempre un lloc singular. Per altra banda, es produeixen diversos incidents històrics que faran difícil la simple quantificació de la producció cinematogràfica. A tot això cal afegir el fet que, com a conseqüència de les dificultats econòmiques de la postguerra, la producció de curtmetratges queda reduïda a la mínima expressió. Durant els primers anys del franquisme els curtmetratges es poden caracteritzar per complements de ficció, l'entrada de l'animació i el desenvolupament del curtmetratge argumental² (que, posteriorment, entrarà en decadència a partir del 1944). És en aquest període on el documental com a curtmetratge més destaca, fins a tal punt que arriben a ser identificables. Durant els anys quaranta el curtmetratge de ficció espanyol s'anirà evaporant com a conseqüència de la falta de recolzament econòmic i administratiu.

Durant els anys quaranta apareixen dos centres (Institut d'Investigacions i Experiències Cinematogràfiques) amb la intenció de millorar la situació de la producció cinematogràfica espanyola. En el període d'existència d'aquest sistema d'ensenyança s'hi distingeixen tres etapes:

1) Hi ha una forta manca de medis i carència, però l'entusiasme de l' institut s'imposa a tot tipus de problemes. Tot i així, cal destacar la crisi en la que es troben durant els anys cinquanta.

2) "L'edat d'or". Podria ser anomenada així ja que aconsegueixen edifici propi, es tenen més medis, s'exhibeixen públicament les pràctiques de fi de carrera i, sobretot, es dona una incorporació notable de directors i tècnics al cinema de llargmetratges.

3) L'etapa de crisi permanent i conflicte sistemàtic, en la que tot el que es guanya en medis es perd en l' interès per part de l'alumnat.

Amb el desig de tenir per primera vegada un noticiari espanyol propi que tractés les notícies estrangeres van donar pas a la creació del Noticiari Cinematogràfic Espanyol NO-DO, per a l'edició i exploració amb caràcter exclusiu, sent aquest organisme l'únic

² El cinema argumental realitza un tipus de produccions cinematogràfiques que tendeixen a evitar plasmar la realitat.

que en el futur podria portar a terme l'intercanvi de notícies cinematogràfiques amb l'estranger.

La situació de les produccions cinematogràfiques de documentals fa un gir important a la dècada dels seixanta i es produeix una diversificació. El curtmetratge dels anys seixanta i setanta respon als profunds canvis que es donen a la societat espanyola i també en una indústria cinematogràfica en la que semblen separar-se el cinema de consum i el cinema amb major preocupació intel·lectual i cultural. Apareixen, cada vegada amb més freqüència, curtmetratges de ficció i, alhora, s'inicia una tendència experimental i de contestació (com a imitació de models estrangers). Aquest gir ocorre en relació amb el moment d'expansió de la televisió que, tot i que va aparèixer el 1956, no es va convertir en quelcom habitual a la vida quotidiana fins la dècada dels seixanta. Des del moment del seu ús es comença a determinar la mesura de la durada d'un film. Barcelona, a nivell productiu, porta avantatge sobre tota Espanya, té experiència prèvia al Nou Cinema Espanyol. A partir de la segona meitat dels anys 60 i al llarg de tota la dècada següent, Espanya es veu implicada en un moviment reivindicatiu que influeix notablement en un altre tipus de curtmetratge, que rebrà el nom de "curtmetratge independent". Des d'aquest moment apareixen nous cinemes nacionals i el nou cinema espanyol. El tipus de pel·lícules realitzades estaven sotmeses a una censura dura i arbitrària derivades de la dictadura. El curtmetratge, tanmateix, representa una sortida professional per als nous cineastes que no accepten el grau de compromís del nou cinema espanyol. Més tard entusiasma la voluntat d'unir el cinema amb la clandestinitat, de tal manera que es van conquistant petites parcel·les de llibertat, encara que en cercles molt reduïts. Al llarg dels següents anys es proposa un nou curtmetratge experimental, d'avantguarda i *underground*³.

La televisió a Espanya (en exclusiva RTVW fins el 1983) durant molts anys no va tenir preocupació per als curtmetratges de ficció argumental, ja que les indústries no es veien requerides de complements. Mica en mica, els curts aniran fent-se el seu propi camí fins a aconseguir una notable presència que anirà millorant amb el pas dels anys i arribarà a ser molt prestigiosa per a les antenes.

³ Un cinema *underground* és una pel·lícula que està fora del corrent principal en el seu estil, gènere, o finançament.

Ja canviant de dècada, des de final dels anys setanta fins els noranta es produeix una evolució productiva. Assumida la desaparició de la obligatorietat de NO-DO per la llei del 22 d'agost de 1975⁴, el panorama es realitza sota tres perspectives:

- 1) Es desenvolupa una nova legislació on el documental torna a estar a la cúspide dels gèneres dels curtmetratges.
- 2) S'hi esdevenen conseqüències com el partiment dels dos sectors de la indústria cinematogràfica: els productors i les altres empreses (distribuïdors, exhibidors i dobladors). Així doncs, s'intenta buscar no la quantitat sinó la qualitat, i aquesta originava majors costos, per la qual cosa es van reduir el nombre de produccions.
- 3) Apareixen directors, pel·lícules i productores de gran rellevància. Un exemple en seria el curt *Quien mal anda mal acaba*⁵, de Carles Sans.

El cinema amateur, famós des dels anys cinquanta, és un moviment organitzat d'aficionats, interessats a compartir experiències, visionats i una certa disciplina, recompensada amb premis i reconeixements atorgats des del que va ser una xarxa d'associacions que culminava en la UNICA (Unió Internacional de Cine Amateur), fundada el 1931 i encara en actiu.

Finalment cal destacar el curtmetratge d'animació, que va obtenir rellevància des dels seus primers anys. Aquest gènere s'utilitzava normalment en curtmetratges, ja fos per la seva dificultat de realització com pel resultat final, que en moltes ocasions de llargmetratges s'acabava fent cansí i avorrit.

⁴ La Llei de NODO de 1942 obligava a tots els cinemes a exhibir determinades projeccions “amb la finalitat de mantenir, amb impuls propi i directiu adequada, la informació cinematogràfica nacional”. Aquesta llei es va dissoldre amb la imposició de l'Ordre Ministerial el 1975.

⁵ *Quien mal anda mal acaba* és un curtmetratge del director Carles Sans, realitzat el 1993. Va ser guanyador del Festival de cinema de Montreal i finalista als premis Goya.

3. REALITZACIÓ D'UN PROJECTE CINEMATogràFIC

Per fer un curtmetratge s'han de dur a terme un conjunt d'accions de les quals se'n derivaran funcions necessàries per a la seva realització. Podem dividir tot el procés en quatre fases: les preliminars, la preproducció, la producció i la postproducció.

3.1. Preliminars

La fase preliminar consisteix a preparar un projecte per tal de que pugui ser presentat i així aconseguir finançament. El productor ha de reunir els fons mentre que el director promociona el projecte. D'aquesta manera s'ha d'establir un programa de funcions en relació amb cada un dels passos següents:

Finançament

Tant el productor com el director seran els encarregats de reunir els fons, ja sigui a través d'inversors privats, patrocini corporatiu, concessions de fundacions públiques, concessions de fundacions privades, préstecs bancaris o estalvi personal. Per aconseguir captar l'atenció i atraure l'ajuda privada o corporativa, el productor ha de preparar una presentació del projecte en la qual s'incloguin diversos documents: una carta de presentació, la pàgina del títol, la línia argumental, la sinopsis de la història, la història del projecte, la investigació, el resum del pressupost, la planificació de la producció, el repartiment, un breu resum de l'equip creatiu, la descripció del mercat per al projecte, l'informe financer i els medis de transferir els fons.

El guió

Un guió és un projecte per a realitzar en pel·lícula o vídeo. Ha de mostrar la progressió dels successos, minut a minut, indicant el que els espectadors veuran i sentiran.

Tot el procés de preproducció gira entorn al guió.⁶

El guió es pot escriure (desenvolupant una idea original amb un guionista o un director), es pot adaptar d'un altre gènere o simplement es pot trobar un guió que ja està escrit. El guió serveix de guia a la producció, proporciona informació sobre la història, els personatges, el pressupost aproximat, les localitzacions, la duració total i el públic al que va destinat.

⁶ Aquesta cita fa referència a Ron Howard, un famós director de cinema. Ha guanyat dos Òscars, 30 premis més i ha estat nominat 43 vegades.

El treball del productor sobre el guió és supervisar el seu desenvolupament, mentre que el del director és l'encarregat d'adaptar-lo o canviar-lo, preparant-lo així per a la producció. D'aquesta manera, la idea inicial patirà molts canvis abans de que estigui llesta per rodar-se.

El guió literari

El guió literari s'estructura per seqüències, convenientment numerades i col·locades una al darrera de l'altre en ordre temporal. A l'inici de cada seqüència s'indica on succeeix l'acció, si és un espai interior o exterior i també es pot especificar el moment del dia. De cada seqüència es descriu allò que succeeix i allò que podem escoltar. Aquesta informació pot presentar-se de diverses formes: de manera genèrica, es fa una distinció entre el model nord-americà, que presenta acció i so en una sola columna, i l'europeu, que separa en dues columnes la informació referent a la imatge (l'acció, la descripció de llocs o personatges) i la referent al so (diàlegs, música, efectes i silenci).

Els diàlegs

Per la creació dels personatges és important la seva manera de parlar, què i com diu les coses, és a dir, com es manifesta mitjançant el diàleg. El diàleg audiovisual és diferent al que utilitzem nosaltres a la nostra vida quotidiana. El diàleg televisiu o cinematogràfic va al gra, centrant-se exclusivament en allò que es vol dir i que és d'interès i està relacionat amb la pel·lícula. Tot i així, la imatge també aporta molta informació de manera que s'ha d'evitar la redundància. En relació amb la construcció del guió literari, s'exposen les utilitats fonamentals dels diàlegs:

1. *La eliminació de presències mortes*, és a dir, dels elements accidentals no transcendents.
2. *La introducció de la sinècdoque i la metonímia*. Fonamentalment consisteix a jugar amb el sobreentès.
3. *Focalitzar*. S'entén com el punt de vista en que se situa a l'espectador davant de certa informació. Amb aquest recurs el guionista aconsegueix que el personatge reveli pensaments, menteixi a altres personatges però no a l'espectador, o que menteixi directament a l'espectador.
4. *Utilitzar-los com a veu en off*. De narrador o de personatge.

5. *Recórrer a la imaginació de l'espectador quan no són escoltats.* Es produeix quan no podem sentir què es diu en pantalla i imaginem per nosaltres mateixos el desenvolupament de l'acció.
6. *Explicar o justificar l'avenç del guió.* Introduint el diàleg a l'acció dramàtica contribuïm al seu avenç.
7. *Organitzar l'estructura dramàtica.* Amb el diàleg es marca l'ordre en què apareix la informació.
8. *Crear ritme.* L'èmfasi i la velocitat dels diàlegs contribueixen a crear ritme.
9. *Comprimir el temps.* Es fa substituint informació visual o unint diferents escenes visuals mitjançant una idea comuna.
10. *Afavorir la transició.* Mitjançant el diàleg poden entrelaçar diferents escenes de forma fluïda.⁷

El guió tècnic

El director supervisa els canvis en el guió i després elabora el seu propi guió tècnic, que és el pla visual per al projecte. Aquesta guió està escrit en format d'esborrany, amb marques i nombres que comuniquen la visió del director al productor, al càmera i als departaments artístics. El director crea un pla de treball o rodatge per a cada seqüència, de tal manera que obtindrà una planificació. Així doncs, podem dir que el guió tècnic és un instrument de treball a partir del qual es poden preparar els decorats, la fotografia, el desenvolupament de l'acció dels personatges i també la planificació del rodatge.

Com s'ha dit anteriorment, la transformació del guió literari al guió tècnic és una feina pròpia del director - realitzador, sempre amb el recolzament dels ajudants i sobretot del director de producció. Aquest canvi de codi només el pot fer un professional que domini el llenguatge audiovisual i les regles expressives, les limitacions pressupostàries i una sèrie de factors que intervenen en la producció en qüestió. Hi ha diversos sistemes de construcció del guió tècnic i cada entitat productora opta per utilitzar-ne un. Sigui quin sigui el sistema triat, sempre s'haurà de tenir present el fet d'indicar allò necessari per a la realització del vídeo:

- A l'inici de cada seqüència i de cada escena (respectivament numerades) han d'aparèixer anotacions referides a la il·luminació, l'atretzo⁸, els decorats, el maquillatge, el vestuari, etc.

⁷ Classificació feta per José Martínez Abadía i Federico Fernández Díez, *Manual del productor audiovisual*, Barcelona, 2010. Pàgina 163.

- Cada pla del guió ha d'estar indicat, amb una numeració correlativa als plans anteriors i posteriors.
- S'ha d'especificar el tipus de transició entre pla i pla: tall, difós, cortina,...
- S'han de determinar les condicions de rodatge: si és de dia, de nit, interior, exterior, etc.).
- S'ha d'especificar amb claredat la posició de la càmera i de l'objectiu que s'utilitzarà així com la perspectiva de la toma, és a dir, tots els detalls que conformen l'enquadrament.
- Ha d'haver-hi una descripció de l'acció que es durà a terme al pla (tant si és un actor com molts actors, o bé un subjecte o un objecte). S'especificarà el moviment del personatge en el quadre i el moviment de càmera que es farà servir, marcant clarament els desplaçaments.
- S'han de descriure els efectes especials (FX) a realitzar. Uns exemples d'aquests en serien el congelat, el blanc i negre, el color sèpia i l'acceleració.
- Respecte a la banda sonora es descriuran, normalment a l'altra columna, els seus components: paraules, sorolls, efectes sonors ambientals i música.

Pla de planta

Un pla de planta és un croquis que representa, normalment des d'un angle zenital, la posició de cada un dels personatges d'una toma determinada, així com la situació de l'atretzo, els elements d'il·luminació, les càmeres, els micròfons, etc. En aquests plans s'indica, també, el moviment de tots aquests elements esmentats.

Generalment, en el pla de planta es dibuixa en un paper transparent el moviment dels personatges, les càmeres, etc., i, al seu torn, aquest full es sobreposa a un paper opac amb elements fixos (dimensions, parets, portes, etc.).

3.2. Preproducció

Un cop es té una idea, un pla o l'esborrany d'un guió que agrada i ja s'està decidit a filmar, s'ha d'estar disposat a començar la preproducció. Durant aquesta fase es prepararà virtualment cada aspecte del procés de rodatge. Les decisions que es prenguin durant aquesta etapa serviran de base a la resta dels aspectes de la producció. El productor i el director comparteixen la majoria de les responsabilitats.

⁸ L'atretzo el conformen els objectes de decoració que juguen un paper en l'escena.

Desglossaments

El productor és l'encarregat de desglossar el guió. Així doncs, analitza el guió des de tots els punts de vista possibles abans de preparar un pla de treball. Aquest està format per saber les repercussions logístiques que tindrà cada aspecte del guió. El desglossament consta de la data, el títol del guió, el nom de la companyia de producció, el número de seqüència, la localització, l'interior o exterior, una descripció, anotar si és de dia o de nit i afegir un percentatge de la pàgina.

Storyboards (guions gràfics)

Quan el director coneix en profunditat el guió, els actors i l'estil visual de la pel·lícula, especificarà els plans que utilitzarà per a explicar la història. Una seqüència pot gravar-se utilitzant una sèrie de plans ràpidament editats o amb una única toma de tota la seqüència (pla master o pla seqüència).

L'*storyboard* es pot dur a terme de dues maneres: es poden fer fotografies fent referència al pla que es vol utilitzar o es poden fer dibuixos, és a dir, vinyetes dibuixades en blan i negre que il·lustren de forma bàsica el pla i la posició de la càmera en cada escena.

Planificació

La planificació consisteix en un pla de treball que s'elabora agrupant les seqüències ordenades perquè el temps, el personal i els recursos s'utilitzin de manera eficaç. Aquesta organització està directament relacionada amb el pressupost, ja que el nombre de dies necessaris per rodar un projecte està vinculat amb aquest. Quan el guió s'ha desglossat correctament i s'ha passat la informació principal a les fitxes de producció, és el moment de preparar el pla de rodatge. Les fitxes de producció són l'instrument i el taulell de fitxes és el mecanisme que permet que l'ordre de les escenes es pugui alterar amb facilitat. Aquesta planificació patirà moltes alteracions durant la preproducció.

En el moment de preparar les directrius generals s'hauran de tenir en compte qüestions com les dates, les localitzacions, els exteriors, el rodatge nocturn, la continuïtat de les seqüències, els actors infantils, l'època de l'any, la climatologia, els efectes especials, dobles especialistes i animals, seqüències amb multituds, l'equipament especial, torns de descans i l'animació.

Finalment es fa una fulla de citació, que és el resum de la planificació.

Pressupost

El productor és l'encarregat d'elaborar un pressupost, una vegada coneix la duració aproximada del projecte i quins elements influiran en el cost. Encara que es disposi de molts diners és recomanable invertir-los tots en un projecte, ja que sinó no s'aprendrà res sobre gestió financera. Així doncs, l'objectiu és treure el màxim partit gastant tan sols en el necessari.

L'equip

El productor és l'encarregat de contractar a l'equip, que al seu torn està compost de personal tècnic i dels actors que treballen en la realització del vídeo determinat. Per contractar a un equip no s'ha de tenir en compte només l'habilitat i el treball, sinó una bona cooperació.

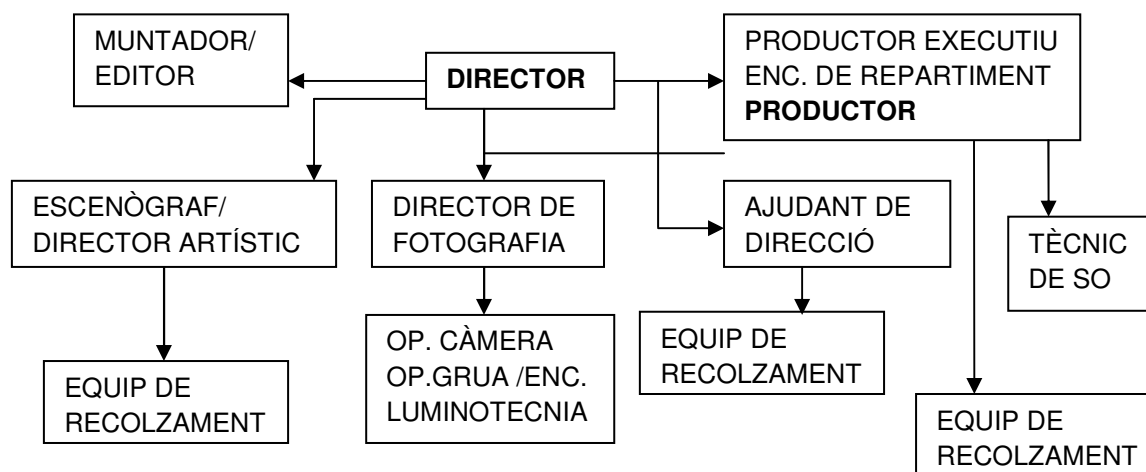
La quantitat de persones que formen part d'un equip depèn del tipus de projecte que es vulgui portar a terme, i el productor, que coneix totes les necessitats tècniques del guió i la idea que té el director per convertir-ho en imatges, és l'encarregat de triar aquest personal. Per exemple, en una pel·lícula determinada es necessitarà una persona solament per a efectuar els diferents moviments de càmera, mentre que en un documental l'equip quedarà reduït, ja que s'exigeix que es moguin amb rapidesa dins i fora d'espais limitats.

La regla 3-30

Per a un curtmetratge o vídeo es necessita amb un equip que compti de tres a trenta membres. En el desglossament també s'exposarà aquest detall.⁹

⁹ Organigrama de l'equip realitzat per David K. Irving i Peter W. Rea, *Cortos en cine y vídeo: producción y dirección*, Burlington, USA, 2006.

3-30



Localitzacions

El director i el productor són els encarregats de buscar i aconseguir les localitzacions, respectivament. Per dur a terme aquest procés s'han de tenir en compte diversos factors: la il·luminació, la potència elèctrica, el so, la sala d'espera dels actors i altres zones especials, la seguretat, el cost de la localització, els permisos, el contracte, la comunicació, el transport, el servei de menjars, els trasllats, l'aparcament i la proximitat.

A part de totes aquestes qüestions és important el fet de gravar de dia o de nit, en un interior o exterior, amb decoració o localització natural. Així doncs, els llocs on es pretén gravar s'han de visitar abans per tal de tenir-ho tot preparat i no topar-se amb imprevistos que poden emportar-s'ho tot a norris.

Direcció artística o escenogràfica

El productor és l'encarregat de reunir a un equip que, al seu torn, seran els responsables de la decoració i la localització, de l'ambientació, de l'atrezzo, del menjar, el vestuari, el maquillatge i els pentinats. El director, per altra banda, ha de crear el "look". El *look* és l'estil d'ambientació i imatge que el director vol aconseguir per a la pel·lícula, és la recreació del que aquest té en ment. És així com fullejant revistes i mirant llibres de fotografia el director s'imaginarà la posada en escena i determinarà aquest *look*.

Assaigs

És des d'aquesta fase de la preproducció quan ja s'han de dur a terme assajos. Per una banda, el productor prepara els fulls de citació dels actors, mentre que per l'altra el director assaja les escenes. És durant aquests assaigs on té lloc el següent:

- El director coneix a l'actor.
- Els actors es coneixen mútuament.
- S'estableix confiança mútua entre el director i l'actor.
- Es projecta un mètode per al coneixement del personatge.
- Es perfilen les seqüències, es descobreix el pic dramàtic i es crea l'acció.
- El director i l'actor desenvolupen una mena de llenguatge per comunicar-se sobre l'escenari.

3.3. Producció

Procediment en el plató

El dia del rodatge arriba, i si s'ha mantingut una bona preproducció i una planificació organitzada és gairebé segur que tot sortirà bé. Així doncs, el director controla, és a dir, organitza i gestiona el plató, mentre que el productor organitza.

La claqueta

En el cinema és necessari identificar cada toma amb so sincronitzat amb una claqueta, pissarra o un simple adhesiu. A la claqueta s'hi escriu la informació sobre la toma necessària per al muntatge, incloent el nom de la pel·lícula, el director, el director de fotografia, el número de seqüència i el pla, en número de la toma de so (si hi ha), el número de càmera i la data.

Podem distingir claquetes lumíniques, claquetes electròniques, claquetes de càmera, claquetes no convencionals, claquetes de cua i claquetes de vídeo.

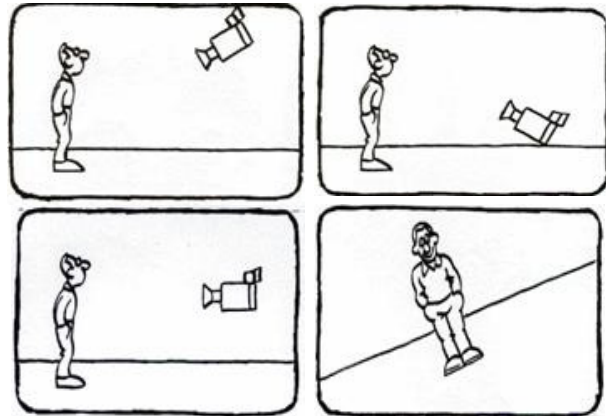
La càmera

Angulacions de la càmera

Les primeres pel·lícules es filmaven des d'un punt de vista frontal i a l'alçada normal de la vista. Serà més endavant, sobretot amb la irrupció dels cineastes creatius quan, en funció de la narració, la càmera es col·locarà a l'alçada de terra, per damunt dels individus, o fins i tot de manera inclinada o zenital. Noves formes de mirada venien a enriquir el llenguatge fílmic.

Angle normal o neutre: L'objectiu de la càmera se situa a l'alçada dels ulls de la persona que es vol filmar. És el punt de vista narratiu més habitual.

Angle picat: L'objectiu de la càmera se situa per damunt de la persona o objecte que es vol filmar.



3. Exemples d'angle picat, contrapicat, neutre i inclinat, respectivament.

Expressa la inferioritat o la humiliació d'algú; la impressió de pesadesa, ruïna, fatalitat, etc. Així doncs, es destaca la petitesa dels personatges, se'ls mostra indefensos. La seva finalitat és descriptiva i, en ocasions, serveix per accentuar el dramatisme.

Angle contrapicat: L'objectiu de la càmera es col·loca per sota d'allò que es filma. Expressa exaltació de superioritat, de triomf. Realça a l'objecte o personatge i tendeix a magnificar-lo.

Angle zenital o picat absolut: La càmera se situa per damunt de la persona o objecte en un angle perpendicular. Aquesta angulació expressa aixafament o poder absolut.

Angle nadir: L'objectiu de la càmera es situa per sota de la persona o objecte que es vol filmar en un angle perpendicular al terra.

Angle inclinat: La càmera s'inclina lleument de tal manera que es perd la horitzontalitat. Produeix sensació d'intranquil·litat, inseguretat i inestabilitat.

Posada en escena per a la càmera

L'enquadro és la part de realitat que veiem a través del visor de la càmera i que determina allò que l'espectador veurà. La càmera marca un enquadrament limitat per un espai físic horitzontal i vertical. Per tant, el director de la pel·lícula tria la part de realitat que ens mostrarà tot determinant un pla, un angle i una alçada.

Pla master: Generalment és un ampli pla de la situació de la seqüència. Normalment es roda tota la seqüència en un sol pla master. D'aquí se'n genera el pla **minimaster**, que es centralitza més en l'acció.

Pla de quatre: Qualsevol escena en la que hi hagi quatre actors dins de l'enquadro és un pla de quatre. Igual que aquest pla trobem el **pla de tres** i el **pla de dos**, respectivament.

Pla amb referència de l'espatlla: Es produeix quan un actor està parlant amb un altre i part de l'espatlla d'un d'aquests apareix en primer termini de l'enquadro.

Pla únic: És el pla on només s'hi troba un actor.

Objectius del pla

El tamany de l'objectiu determina la major o menor informació que el director vol mostrar d'una seqüència. Hi ha diferents tipus de plans:

Gran pla general (GPG): Mostra un gran escenari referent a un paisatge o una multitud. S'utilitza com a referent de descripció per situar a l'espectador en un espai. El personatge no apareix o queda diluït en l'ambient, de tal manera que es destaca la seva petitesa o solitud davant l'entorn i, per tant, se li atribueix un valor dramàtic.



4. Exemples de gran pla general.

Pla general (PG): El conforma un escenari global on la persona guanya rellevància: pot arribar a ocupar un terç del pla. En la majoria de casos té un valor descriptiu.



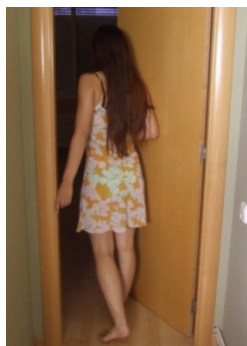
5. Exemples de pla general.

Pla de conjunt (PC): Capta, en un entorn general, un grup de persones que realitzen alguna acció. L'enquadrament limita l'encaixament de la persona, però deixa un marge perquè aquesta pugui moure's. Fonamentalment s'usa per descriure o narrar, i ocasionalment per dramatitzar l'acció.



6. Exemple de pla de conjunt.

Pla sencer (PS): Els límits inferior i superior de l'enquadrament coincideixen amb el cap i els peus d'un o dos personatges. El seu objectiu que consisteix en captar l'acció del personatge, és narratiu. La proximitat entre la càmera i l'actor potencia el valor dramàtic.



7. Exemples de pla sencer.

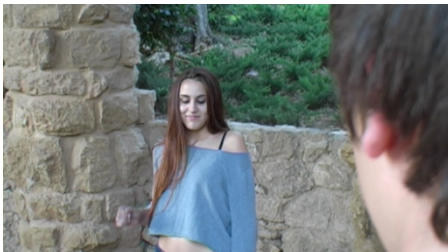
Pla americà: Mostra la figura humana des dels genolls en amunt. Rep el nom d'*americà* perquè aparegué per necessitat de mostrar els dos elements claus a les pel·lícules de *western*: el personatge i el seu revòlver. Per aquest motiu el que es pretén és narrar i dramatitzar l'acció.



8. Exemples de pla americà.

Pla mitjà (PM): Es veu la meitat de l'objecte o de la persona. El que es vol aconseguir és captar la reacció del personatge davant d'una realitat. Per aquest motiu, el valor comunicatiu que transmet és expressiu i dramàtic, amb un toc de narrativitat.

- **Pla mig llarg (PML):** La figura humana queda tallada per la cintura.
- **Pla mig curt (PMC):** La figura humana queda tallada a l'alçada del pit.

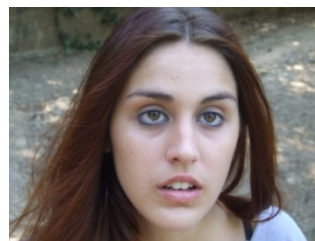


9. Exemple de pla mitjà llarg.



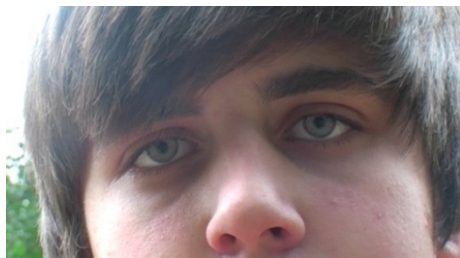
10. Exemple de pla mitjà curt.

Primer pla (PP): Mostra el rostre sencer o una part de la figura humana, o bé un objecte globalment. S'utilitza per captar al màxim les expressions facials. Per això és el pla més expressiu, el que s'endinsa a l'interior del personatge i n'explora els sentiments. Així doncs, els valors fonamentals són l'expressiu, el psicològic i el dramàtic.



11. Exemples de primer pla.

Primeríssim primer pla (PPP): Mostra una part de la cara, o n'apropa una zona o porció d'un objecte. En el cas de la cara d'una persona, en un primeríssim pla l'objectiu seria el nas i els ulls. Aquesta aproximació potencia el valor i extrema la capacitat de xoc en l'espectador.



12. Exemple de primeríssim primer pla i de pla subjectiu.

Pla subjectiu: Mostra allò mateix que veuen els ulls d'un personatge. A vegades el pla té el mateix moviment que l' intèrpret. La imatge que s'ha fet servir per exemplificar el primeríssim primer pla serveix també per al pla subjectiu, ja que si ens hi fixem els ulls de l' intèrpret miren a l'objectiu de la càmera, simulant aquesta ser els ulls de la noia que el mira.

Pla al detall: Es fa servir per captar un detall de l'escena, o bé del personatge o bé de l'escenari. L'autor ens reclama l'atenció. Segons el context, pot tenir un valor que aporta una descripció, una narració, cert simbolisme o dramatisme.



13. Exemple de pla al detall.

Profunditat de camp

El camp és el fragment d'espai que queda determinat per l'enquadrament d'un pla. Aquest espai té profunditat. La part on els objectes o persones poden ser percebuts amb nitidesa s'anomena profunditat de camp. Segons el grau de claredat amb què es pot definir el que surt dins del camp podem discernir-ne una classificació:

- 1) La part que inclou els elements que estan a primer terme, més a prop de l'objectiu de la càmera. Generalment, aquests elements surten desenfocats.
- 2) La segona part, que es troba a una distància moderada de l'objectiu de la càmera i que, per tant, defineix una forma que pot ser clarament percebuda.
- 3) La tercera i més llunyana part, que torna a estar desenfocada per la distància.



14. Exemples de profunditat de camp.

Moviments de la càmera

Un cop s'ha elegit un estil cinematogràfic per a la obra s'ha de tenir en compte si la càmera romandrà quieta o tindrà moviment i per què. Hi ha moviments que donen vitalitat a les escenes. A vegades s'utilitza el moviment de la càmera com a recurs per donar dramatisme, com per exemple el cas d'una sèrie basada en un hospital. Els moviments ràpids de càmera provoquen ansietat, inestabilitat i tensió, i d'aquesta manera s'apropen al ritme frenètic i l'atmosfera d'un veritable hospital.

Els principals tipus de moviments de càmera són els següents:

- **Panoràmica o moviment horitzontal.** Una panoràmica es produeix quan la càmera fa un moviment horitzontal –sobre el seu eix– cap a la dreta o cap a l'esquerra.
 - a. Panoràmica de seguiment: La càmera gira sobre el seu eix seguint un objecte o persona que es mou horitzontalment en l'espai.
 - b. Panoràmica de reconeixement: Serveix per explorar un espai.

- c. Panoràmica d'escombratge: s'utilitza per crear un efecte de transició. La velocitat en què es porta a terme és molt ràpida per tal d'establir una relació dinàmica o de canvi comparatiu.
- **Moviment vertical, picat/contrapicat.** És un moviment vertical cap a dalt i cap a baix. Permet establir relació visual entre elements separats en direcció vertical. Per tant, la seva finalitat pot ser descriptiva o narrativa. Pot ser vertical ascendent o vertical descendent.
 - **Combinació de panoràmica/picat/contrapicat.**
 - **Zoom.** L'objectiu de la càmera pot variar la longitud focal sense canviar la posició. El *zoom* dóna un toc sentimental i emocionant.
 - **Dolly.** La càmera avança o retrocedeix. La *dolly* pot moure's sobre carrils o independentment.
 - **Trucking.** La càmera es mou lateralment respecte a l'acció.
 - **Càmera portàtil.** És un sistema segona la càmera es mou sense seguir un ordre concret. És molt útil per donar sensació de realisme i tensió a la toma. Tanmateix, si el moviment és excessiu desorienta als espectadors.
 - **Grua.** La càmera està emplaçada sobre un trípode que pot aixecar-se del terra.
 - **Steadycam i plans mòvils (cotxe, helicòpter, barco).**
 - **Travelling.** El *travelling* és un moviment de translació de la càmera que, normalment, es porta a terme amb un peu mòbil, sobre el qual s'hi munta la càmera per desplaçar-la sobre uns rails similars als del ferrocarril. Aquest tipus de moviment té un valor expressiu i narratiu. Tipus:
 - a. De profunditat d'avancç: La càmera es trasllada d'un pla llunyà a un de més proper. L'objectiu és canviar de pla en una mateixa presa, centrar l'atenció o penetrar en la interioritat d'un paisatge.
 - b. De profunditat en retrocés: La càmera es trasllada d'un pla proper a un pla llunyà. Pot servir per expressar la situació d'un personatge dins d'un context, per distanciar-se d'una acció o per indicar el final d'un record o del film.
 - c. Vertical ascendent o descendent: La càmera es desplaça seguint el moviment vertical ascendent o descendent que desenvolupa el personatge. Per dur a terme aquest moviment és necessari tenir la càmera sobre una plataforma o un ascensor.
 - d. Lateral: La càmera acompanya en paral·lel un personatge que es desplaça horitzontalment. Aquest moviment permet enganxar a

l'espectador al personatge i establir així una relació de proximitat i intensificació amb l'expressió d'aquest.

- e. Circular: La càmera fa un moviment de rotació sobre un eix establert, per exemple envoltant un personatge. La finalitat d'aquest moviment és crear romanticisme o simbolisme. Així doncs, es crea la sensació de tancament.



15. Tríode rodant (*dolly*)



16. Rails i carro (*travelling*)



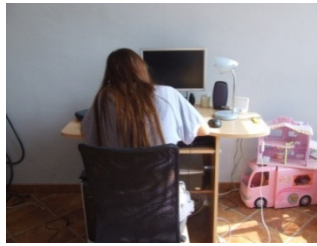
17. *Steadycam*

Cobertura

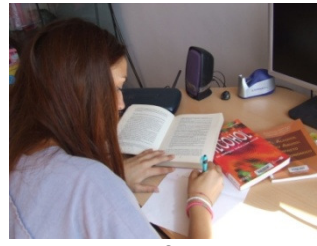
La filmació o cobertura d'una seqüència es fa des de diversos angles i amb punts de vista diferents. Un cop muntada la pel·lícula, aquests angles reflecteixen el pla visual del director. La cobertura és la suma de totes les tomes que es filmen en una seqüència.

A continuació es presenta una seqüència de vuit plans de la pel·lícula realitzada a la part pràctica del treball, titulada *Amor somiat*. (18)

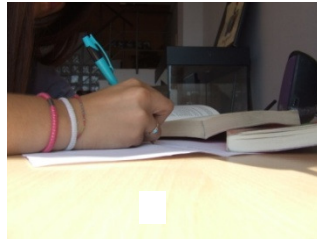
1. Es mostra a l'Olivia al seu estudi.
2. Angle picat de l'Olivia fent deures.
3. Pla al detall de les mans de l'Olivia escrivint.
4. L'Olivia es desconcentra i mira per la finestra.
5. Se'n adona de que no es podrà centrar en els deures.
6. Pla subjectiu on l'Olivia recull els llibres que estava utilitzant.
7. L'Olivia s'aixeca.
8. L'Olivia marxa.



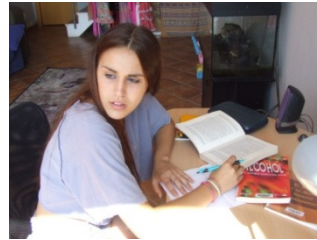
1



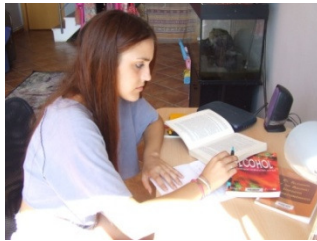
2



3



4



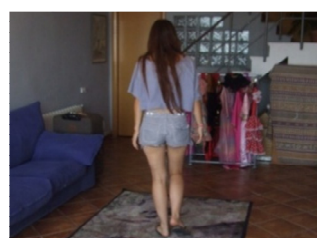
5



6



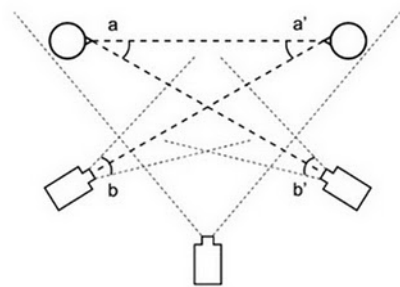
7



8

La regla dels 180º

L'eix de referència és una línia imaginària, traçada seguint les línies d'acció, de moviment i de mirada. La línia visual, o el sentit en que mira el personatge, està relacionada amb la direcció de la pantalla. Si el director mai creua la línia dels 180º, el personatge sempre sembla que miri a la persona amb la que està parlant. Si es traspassa aquesta línia, el personatge mirarà en direcció contrària al seu interlocutor.



19. Gràfic de les línies visuals dels angles.

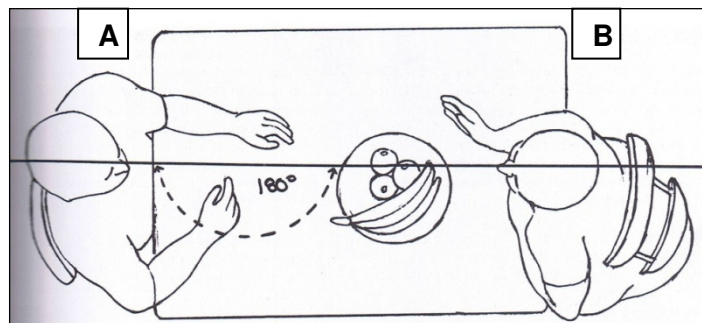
Rep el nom de "salt de l'eix" el fet de passar d'un costat a un altre de la línia imaginària de mirades dels personatges o de l'acció. Es produeix una desorientació en

l'espectador quant a la posició relativa dels personatges. La manera de no produir aquest salt és ubicar totes les càmeres que s'utilitzin en un arc disposat al mateix costat de la línia de l'eix.

Tanmateix, es poden produir moviments de càmera per tal de fer aquest salt de l'eix de manera que no aparenti una situació anòmala:

- Canviant la direcció del subjecte dins del pla, mitjançant un *travelling* que segueix al personatge fins a creuar l'eix visiblement, podent filmar a partir de llavors des de l'altre costat.
- Intercalant un pla neutral (toma subjectiva). Aquesta solució és sempre correcte des d'un punt de vista mecànic o geomètric, però a vegades no s'aconsegueix l'efecte i motivació que es vol produir parlant des d'un punt de vista narratiu.
- Amb una toma sobre el mateix eix, de manera que el personatge vagi de cara o d'esquenes sense variar la impressió del seu viatge rectilini.

A continuació es mostra un exemple d'aquesta llei:

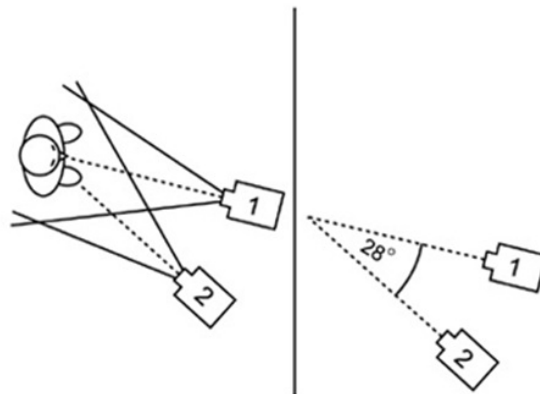


20. Línia de l'eix que marca els 180°.

Si l'actor A mira a l'actor B d'esquerra a dreta de la pantalla, l'actor B mirarà a l'actor A de dreta a esquerra, si es vol fer creure a l'espectador que els dos protagonistes estan parlant cara a cara. Per a un pla de referència d'espatlla, la càmera serà emplaçada sobre l'espatlla dreta del personatge A. El pla complementari, o contracamp, tindrà la càmera emplaçada sobre l'espatlla esquerra de l'actor B. Amb aquesta combinació a la pantalla semblarà que els actors es miren.

La regla dels 30º

Quan es vol gravar des de dos punts diferents (és a dir, dos plans respectivament) hi determinem eixos. Entre l'eix de la càmera d'una determinada presa i l'eix de la càmera de la següent ha d'haver-hi una diferència major als 30 graus. El motiu d'aquesta regla és que si la càmera es desplaça a un angle inferior als 30 graus no es produeix l'efecte de canvi de punt de vista, més bé d'error, i com a conseqüència es crea certa desorientació en l'espectador. Es produeix una distorsió, un salt injustificat dins del mateix eix de la càmera.



21. Mostra de la regla dels 30º.

Consells per a un bon enquadrament

Per rodar una pel·lícula cal recordar diversos factors que ajudaran a crear un bon film, entenedor i perfectament quadrat. A continuació s'esmenten de manera ràpida alguns dels consells:

- El diàleg entre dues persones és preferible el pla per sobre de l'espatlla.
- En un diàleg entre tres persones mai s'ha de tallar d'un pla de dos a un altre pla de dos.
- Després d'una sèrie de plans curts és urgent introduir un pla general.
- En els plans curts de personatges sols és recomanable mostrar la cara com més a prop millor.
- A l'hora de muntar unes tomes on algú s'aixeca cal que els ulls apareguin a l'enquadrament com més estona millor, ja que són l'enfocament natural que crida l'atenció de l'espectador.

- Les accions que es desenvolupen en una escena s'acostumen a gravar en plans generals. Tanmateix, si es vol rodar un primer pla, cal fer-ho amb accions lentes per no produir sensació de velocitat.
- És preferible un *travelling* que un *zoom*. Aquest últim trencaria la fluïdesa visual com a conseqüència de falta de naturalitat (les persones no disposem d'aquesta capacitat).
- Si els objectes o subjectes es mouen en panoràmica o *travelling* no s'ha de tallar directament a un pla estàtic del mateix subjecte (o objecte).
- No intentar tallar mai una acció d'un pla de dos a un altre pla de dos de les mateixes persones.
- En muntar una conversa telefònica, els primers plans han de mirar en direcció oposada.
- Si un personatge desapareix per la banda esquerra de la pantalla, després haurà de tornar a aparèixer per la banda dreta.
- En la primera aparició d'un nou personatge a l'enquadrament és important fer un primer pla d'aquest.
- En un canvi d'escena amb una nova ambientació s'ha de fer un pla general previ per situar a l'espectador.
- Quan comença una pel·lícula la imatge mai ha de precedir al so, sinó que han d'entrar junts o, en qualsevol cas, el so abans que la imatge.
- Els rètols han de ser passats a una velocitat lleugera, sense fer-se pesats.
- En sobreposar un rètol a una imatge amb decoració s'ha de tenir en compte el contrast entre les lletres i el fons.
- La imatge i el so han d'anar al mateix temps.
- S'han d'evitar els fosos o els encadenats massa ràpids.
- En un diàleg és adequat canviar de pla només a les situacions dramàtiques. A vegades no és necessari que la càmera capti cada síl·laba que es pronuncia, sinó que es pot gravar en veu en off.
- Tot i que l'impacte del pla curt sigui major que el de qualsevol altre tipus de pla, s'ha d'evitar l'ús excessiu d'aquest.
- El pla ideal és sempre aquell que conté l'acció essencial.
- El moviment de càmera panoràmic només s'ha d'utilitzar amb subjectes o objectes en moviment.

3.4. Postproducció

La postproducció és basa, fonamentalment, en la edició del vídeo. Així doncs, en el procés entra en joc el muntador, que editarà la producció, tot polint-la i donant forma a les imatges i els sons. Tot el material que es té donarà resultat a un vídeo que dependrà d'aquesta fase final. En la postproducció es duen a terme processos com la digitalització de la imatge i el so, la seva sincronització, afegir títols, efectes especials i música i efectes sonors i, finalment, fer còpies de la producció finalitzada.

El muntatge és dit de ser el procés que consisteix en eliminar les parts dolentes d'una gravació. Tanmateix, aquesta descripció és errònia. D'aquesta manera parlaríem del muntatge com a un procés en el que no es tracta d'eliminar la part dolenta, sinó de construir un treball artístic. Això pot implicar que s'hagi de desviar del que hi deia al guió o el que es va produir en el plató. S'intentarà treure el màxim partit de tot allò que s'hagi gravat.

Perfeccionar la història:

Segons els efectes i les transicions que apliquem, una història pot ser perfeccionada. A continuació s'exposen alguns dels factors que s'han de considerar i provar en aquesta fase:

- **Solapament de diàleg.** És el mecanisme que s'utilitza en converses. Consisteix a duplicar els patrons habituals de converses entre persones que estan parlant de manera que, mentre un parla (so), en la pantalla apareix la reacció de l'oient (imatge).
- **Tall en el moviment.** Els talls s'han de fer aprofitant qualsevol moviment.
- **Continuïtat.** La continuïtat no ha d'esclavitzar. Per exemple, es té un moment dramàtic i no hi ha cap pla que representi la reacció de la manera que es voldria; Un recurs és agafar un pla que sí que ho faci de la mateixa seqüència. Tot i que no hi ha continuïtat, no es presenta cap distorsió.
- **Encadenats.** Es produeix entre dues escenes per sobreposar imatges i aconseguir efectes dramàtics o emotius.
- **Fosos.** És una transició gradual de la imatge des del negre o cap al negre. Els fosos suavitzen el pas d'una escena a una altra i creen la il·lusió de que el temps ha transcorregut. Tenen l'efecte d'iniciar un "capítol" i tancar-ne un altre.
- **Línies noves.** A vegades, en el procés del muntatge, es detecta que al guió li falta una frase perquè s'entengui el que es volia dir. Així doncs, és oportú afegir

la frase en algun moment en què el personatge està d'esquenes, tot aprofitant aquest factor.

- **Veus en off.** S'han d'aplicar sempre que ho determini el guió o en qualsevol toma en la que el so hagi sortit danyat.

Ultimar la pel·lícula

El muntatge definitiu es fa quan cada seqüència té un temps fixe determinat, sense que s'hi puguin fer nous canvis. En aquesta etapa s'inicia el muntatge del so. Els efectes sonors afegeixen una nova dimensió a la pel·lícula. Els tipus de sons més freqüents són els següents:

- So d'ambient gravat en el decorat.
- Sons produïts en directe a la localització.
- So d'ambient gravat després del rodatge.
- Sons pregravats procedents de catàlegs d'efectes sonors.
- Efectes sonors creats electrònicament.
- Efectes sonors creats en un estudi (efectes *Foley*).

A més, s'afegiran pistes de música que hauran estat agafades de cançons ja existents o bé les crearan ells mateixos. L'equip de música consta del compositor, l'adaptador, el copista, el productor/supervisor de la música, el muntador musical, el contractista de música, els músics, el director i el tècnic mesclador.

4. LLENGUATGE VERBAL O NO VERBAL EN PEL·LÍCULES

4.1. El llenguatge no verbal

El llenguatge no verbal és el tipus d'informació que emeten i reben un seguit d'interlocutors a través de les seves expressions facials, corporals, qualitats de veu o vestuari i aparença.

Les característiques principals de la comunicació no verbal són les següents:

- Transmet la major part de la informació. Segons un estudi realitzat per estudiants nord-americans, en un diàleg el 55% de la significació prové dels missatges del cos, el 38% de la manera de parlar i el 7% restant de les paraules.
- Està unida al contingut de les paraules.
- Té particularitats pròpies segons la cultura.
- Comprèn l'estudi de tots els signes no lingüístics (gestos, postures, maneres, distàncies, inflexions en la veu i aspecte personal).
- És inseparable del context en el que es produeix.

4.2. La importància del llenguatge no verbal en una pel·lícula

El llenguatge no verbal ve determinat per tres factors que el condicionen en més o menys mesura: els gestos innats, els gestos adoptats per influència paterna o els adoptats per influència cultural.

Per a la realització d'un bon film es requereixen bons actors. Els bons actors són aquells capaços d'adoptar un llenguatge corporal diferent al que els hi és propi per crear sensació de versemblança i, per tant, fer arribar les emocions representades a l'espectador. Així doncs, un canvi en la conducta no verbal és difícil, però necessari per assolir les metes d'una comunicació visual.

És per aquest motiu que el llenguatge no verbal és indispensable per poder desenvolupar un bon paper en una pel·lícula, per tal de que les imatges transmetin allò que les paraules són incapaces de dir.

4.3. Classificació

Per a poder analitzar el llenguatge corporal d'una persona, s'han de tenir clars els diversos aspectes que es poden tenir en compte. La classificació feta en el llibre *Lenguaje no verbal: cómo gestionar una comunicación de éxito*¹⁰ és:

- *Kinesia*: engloba els gestos facials i corporals, les maneres i les postures.
- *Proxèmica*: conforma els aspectes d'espai i distàncies.
- *Entorn*: es tracta del lloc on interactuen els participants, definit pels colors, l'espai tancat o obert, etc.
- *Aspecte físic i aparença*: intervenen els elements com l'aparença (primeres sensacions), l'estatura, el color de la pell i dels ulls, el vestuari, el maquillatge, els complements,...
- *Parallenguatge*: el conformen totes aquelles conductes que impliquen l'ús de la veu.

4.4. Elements d'anàlisi

Els elements que cal tenir en compta a l'hora de fer un anàlisi del llenguatge corporal es poden classificar en dos grups:

- 1) Els que fan referència al cos, a la postura. S'inclouen en aquest grup l'espatlla (abraçar al buit, encongir-se, colpejar-se, etc.), els braços (avall, amunt, creuats,...), les mans (unides, en forma de puny, de campanari,...), els dits, el pit, les cames (creuar-les, separar-les, avançar o retrocedir el peu,...), l'esquena i els peus.
- 2) Els que expressa la dimensió facial. L'element més general és el cap, que defineix actituds. Com a elements concrets es poden analitzar el nas, les celles, el front i, sobretot, els ulls i la boca (el somriure).

¹⁰ Imelda Rodríguez Escanciano i María Hernández Herrate, *Lenguaje no verbal: cómo gestionar una comunicación de éxito*, Espanya, 2010.

4.5. Comportaments de l'actor

Com ja s'ha dit, el llenguatge corporal és un factor imprescindible a l'hora d'aportar credibilitat a la interpretació. Així doncs, els dos aspectes que cal destacar per a crear un bon llenguatge comunicatiu entre els intèrprets són els següents:

- El llenguatge no verbal ha de concordar amb les paraules dites. Per posar aquest factor en pràctica es poden fer dues coses:
 - 1) Creure's el que s'està dient. Els millors actors són aquells capaços d'assimilar la situació emotiva en la que es troba el personatge que han d'interpretar i, per tant, ho senten com si es tractés de les seves pròpies emocions.
 - 2) Aprendre a fer concordar les paraules amb els gestos. Per una banda, l'emotivitat que s'aconseguirà no traspasarà les barreres de la interpretació, de tal manera que serà més difícil per al públic creure's el que s'exposa; per l'altra, és un procés més complicat, ja que l'actor respectiu haurà d'estudiar cada un dels moviments que ha de fer per transmetre allò que el diàleg marca.
- La distància entre els actors ha d'estar controlada. Si es vol expressar timidesa, por, desconfiança o algun sentiment que crea una mena de barrera invisible entre els participants de la comunicació, s'haurà de produir una separació que remarqui el sentiment, que es veurà reforçat per la posició i els gestos corporals i facials esmentat amb anterioritat. Per contra, hi ha sentiments com l'amor on la compenetració dels interlocutors s'ha de veure reflectida no només per l'expressió, sinó que pel traspàs de la barrera. Així doncs, les escenes caracteritzades pel romanticisme han de ser molt practicades, amb la prèvia presentació dels dos interlocutors, que servirà per desenvolupar confiança i, a poc a poc, compenetració, creant així un ambient íntim artificial.

El cinema mut

El cinema mut és un cas clar on el llenguatge comunicatiu era imprescindible per transmetre allò que les paraules no podien dir.

Tot i així, cal saber que el cinema mut anava acompanyat, en gairebé tots els casos, de narradors, músics o subtítols. Un bon exemple d'aquest últim cas eren els diàlegs.

PART PRÀCTICA

REALITZACIÓ D'AMOR SOMIAT

La part pràctica d'aquest treball consisteix en la realització d'un curtmetratge amb el seguiment del procés explicat, tot potenciant les dimensions corporals per assolir el repte inicial: crear una pel·lícula que transmeti, amb les imatges, allò que les paraules expressen al conte. Per tant, en aquesta part s'inclourà un apartat del llenguatge no verbal on es posen en pràctica els coneixements assolits durant la recerca.

El procés de la realització del film va ser un camí llarg i dificultós.

Per posar en marxa el projecte es va crear un conte que exposés la idea que, posteriorment, s'adaptaria per realitzar-ne el guió i el curt. Aquest conte mostrava una visió introspectiva on la protagonista simulava ser l'escriptora. Així doncs, la idea inicial va ser crear un curtmetratge amb una veu en *off* que expliqués allò que el conte exposava; tanmateix, la imposició d'un repte i el seu assoliment va semblar una idea molt més atractiva, així que es van deixar de banda les paraules i es va donar importància a les imatges. Des d'aquell moment, el llenguatge corporal va conformar un element indispensable per endinsar-se en la transmissió de les emocions.

A partir del conte es va elaborar un guió tècnic i literari i un *storyboard*. Aquest procés es va portar a terme a l'estiu, i es tenia previst començar el rodatge a principis d'octubre. La selecció d'actors va ser prou fàcil pel que fa a les noies. Quant als dos nois, la recerca es va fer més complicada. Finalment, però, es va trobar cada un dels personatges. Durant el temps d'estiu es va pensar en un equip de recolzament que ajudés en el procés. El Pau Ortiz serviria d'orientació per a la realització del guió; La Georgina Inglavaga per al muntatge. Tots dos són alumnes de la facultat de Comunicació Audiovisual de Blanquerna, així que els seus coneixements van ser de molta ajuda. Quan va començar l'any escolar es va fer una planificació que incloïa el pressupost –cal dir que conformava una mínima despesa–, la direcció escenogràfica, les localitzacions i les quedades. Tot estava a punt per començar a gravar.

El rodatge va començar una mica més tard del previst a causa dels exàmens, que no deixaven temps lliure per al cap de setmana indicat. D'aquesta manera, es va començar a rodar el quinze d'octubre, i la localització va ser a casa de la Marta Ruiz i al Park Güell. A cadascú se li va assignar un dia per quedar i gravar la seva part. La Marta Ruiz, com a protagonista, va haver de venir tots els dies, així que es depenia d'

ella en la major part. Els següents dies de rodatge van tenir molts entrebancs: per una banda, venia el pont de l'1 de novembre, i no podríem quedar; per l'altra, tornaven a venir exàmens. Va ser així com l'horari es va desmuntar i es van haver de buscar nous dies. Altres localitzacions van ser a casa de la directora i productora (Sònia Rovira), al bar del Xicra, on es va donar permís, i a l'escola, amb la col·laboració dels alumnes de 2on i 1er de Batxillerat i els professors Aureli González i Roser Cuadrado.

Quan encara no s'havia finalitzat el rodatge es va posar en marxa el procés de muntatge. Tant el Pau Ortiz com la Georgina Inglavaga es van mostrar disposats a ajudar i es va iniciar el muntatge a Blanquerna, amb el programa de *Final Cut*. El primer dia es va convertir la cinta, de tal manera que fos viable muntar la pel·lícula a l'ordinador. A partir de la segona quedada, on va ser ensenyat el funcionament del programa esmentat, el muntatge en sí es va iniciar.

Com que el rodatge s'havia allargat tant i es va acabar més tard del que s'havia previst, la fase de muntar es va fer estressant.

Tot i que al principi el procés de muntar era una mica lent i costava adaptar-se al teclat i al programa, a poc a poc es va anar agafant pràctica i el procés es va fer més dinàmic.

Per tal de muntar el vídeo i que quedés tal i com s'havia previst es va fer ús del guió i de l'*storyboard*, fets a la fase preliminar i preproductiva, respectivament.

Per finalitzar la pel·lícula era necessària la introducció d'efectes i de música. Aquesta última ja estava seleccionada, ja que s'havia fet una prèvia recerca de les més adequades. Pel que fa als efectes, l'ajuda de la Georgina Inglavaga va ser imprescindible pel fet de que no es dominava el programa d'edició. Conseqüentment, com es disposava de l'ajuda d'una persona gairebé experta amb el tema, els coneixements adquirits han sigut molts i molt interessants.

L'edició final del film va concloure un dels objectius de la part pràctica: la realització d'un curtmetratge.

El relat inicial, el guió, els *storyboards*, els plans de planta i el cartell del projecte es poden trobar a l'annex.

SINOPSIS DEL CURTMETRATGE

L'OLIVIA és una noia corrent; és bona estudiant, té una bona relació amb els seus pares, amb les seves amigues i amb el seu xicot i, sobretot, és feliç. Però tot farà un gir de cent-vuitanta graus quan els seus somnis es vegin afectats per l'aparició d'un noi misteriós i interessant, amb uns ulls blaus que l'endinsaran en un mar profund, d'aparença calmada. A poc a poc s'hi sentirà més lligada i dins seu naixerà una mena d'obsessió que l'anirà consumint. La seva vida ja no serà la mateixa: ara viurà per descansar i descansarà per viure.

DESCRIPCIÓ DELS PERSONATGES

OLIVIA

L'Olivia és una noia corrent: és aplicada, responsable, amiga dels seus amics, atenta i alegre. Tanmateix, els impulsos de la vida la fan moure per les seves passions i més d'una vegada agafarà el camí equivocat, enfonsant-la en la més ximple de les desesperacions. Li agrada evadir-se de les seves preocupacions anant al Parc Güell i, de fet, és allà on tenen lloc les seves aventures romàntiques dins dels somnis. L'alegria que la definia a l'inici de la pel·lícula es veu alterada per l'amor que sent per l'Àlex, el noi dels ulls blaus protagonista dels seus somnis. Trista, capficada i consumida són els adjectius que millor la definiran llavors.

ÀLEX

L'Àlex és un noi de poques paraules; la seva mirada ho diu tot. Degut a la seva dubtosa existència és un noi neutre, de poca expressió i calmat. És amb aquests atributs -i sobretot amb aquells ulls blaus- que conquerirà a l'Olivia i la farà, per dir-ho d'alguna manera, embogir. És un noi misteriós, segur i interessant, qualitats amb les quals li és fàcil crear un ambient carregat de romanticisme.

MARIONA

La Mariona és la millor amiga de l'Olivia. És un personatge divertit i alegre. Sempre riu i fa riure als altres, i el ser extravertida la converteix en amiga de tothom. Sempre disposada a ajudar, intenta fer el possible per no deixar caure a les seves amigues i, en cas de no poder-ho evitar, la seva mà ja està estesa per ajudar-les a aixecar-se. És tolerant, serena i intel·ligent. Aquest últim dot no l'ajuda només en els estudis, sinó que

contribueix a donar-li una capacitat d'intuïció que utilitzarà per intervenir en l'estat anímic de l'Olivia.

LARA

La Lara és una de les millors amigues de l'Olivia, la més presumida i desinteressada en els estudis. És la més petita del grup d'amigues i per aquest motiu se la tracta amb més tendresa. Durant el curtmetratge no té un paper massa rellevant, però el seu personatge introdueix, en molts casos, els canvis d'humor de l'Olivia.

PATRICIA

La Patricia és la quarta del grup d'amigues de l'Olivia. És la més llesta de les quatre i la més aplicada, fet que la porta a haver de ser la que molts cops hagi d'explicar el temari a les altres. Conseqüentment, la seva paciència és limitada i el desinterès de les altres la pot fer exaltar. És una noia segura de sí mateixa i aquesta qualitat la fa destacar. En moltes ocasions és ella el punt de recolzament de les altres.

ORIOI

L'Oriol és el xicot de l'Olivia. És un noi molt sensible i tendre, aplicat i estudiós i, sobretot, atent. És un enamorat de la vida, amb il·lusions i grans expectatives. Degut a aquest afany per a fer tantes coses, la seva rutina es veu constantment alterada per activitats i reptes interessants que, inconscientment, l'allunyan de l'Olivia. Tanmateix, l'amor que sent per ella no deixa d'augmentar i creu fermament que el concepte de "perfecció" és el que millor defineix la seva relació. Així, doncs, una ruptura no se l'espera de cap manera i, el motiu, ni se'l podria imaginar.

ANÀLISI DEL LLENGUATGE NO VERBAL D'AMOR SOMIAT

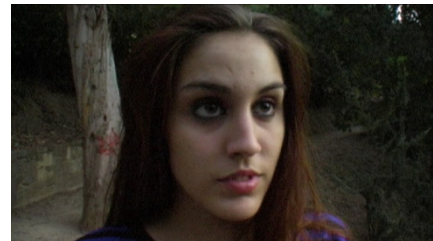
En aquest apartat es posen en pràctica els coneixements assolits sobre el llenguatge corporal, analitzant gestos i expressions facials dels intèrprets que han col·laborat a l'hora de transmetre emocions i sentiments a l'espectador:

- 1) **Barbeta desconnectada:** En aquesta escena, la protagonista està al seu món, ignorant l'entorn que l'envolta. La barbeta, en reposar a la palma de la mà, transmet desinterès i avorriment.



- 2) **Sorpresa:** L'Olivia es mostra sorpresa en veure a l'Àlex. Per determinar-ho, analitzem la seva expressió facial:

- Celles aixecades i corbes.
- Ulls oberts i parpelles contretes.
- Pell de sota les celles estirada.
- Arrugues en el front.
- El blanc de l'ull es pot percebre per sobre de l'iris.
- Mandíbula relaxada.

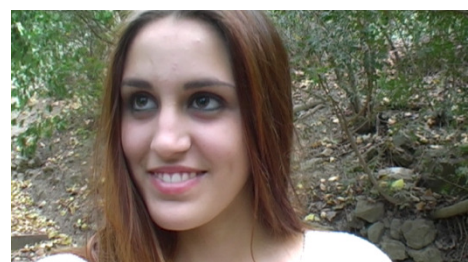


- 3) **Ansietat:** L'Olivia se sent angoixada perquè la seva obsessió l'ha portat als seus extrems. L'anàlisi dels elements del rostre fan possible aquesta percepció:

- Celles aixecades i contretes.
- L'entrecella s'ajunta.
- Apareixen arrugues al centre del front.
- Els llavis es contrauen i es tensen.



- 4) **Felicitat:** L'Olivia està absenta del món real, capficada amb els seus somnis i feliçment enamorada. Aquest sentiment es transmet mitjançant les següents expressions facials:



- Les comisures dels llavis es col·loquen enrere i cap amunt.
- La cara es fa més ampla i les galtes s'aixequen.
- L'arruga naso-labial baixa.
- Els ulls brillen i el color de la cara és més viu.
- Les arrugues de l'angle extern dels ulls es marquen.

5) **Tristesia:** La protagonista està trista perquè ha perdut allò que més desitjava: els somnis de l'Àlex i, en conseqüència, al mateix Àlex. Les seves expressions del rostre ens ho mostren:



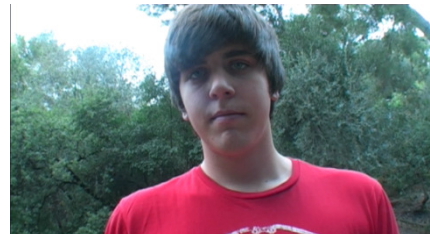
- Els angles de l'interior de l'ull puguen.
- Les comisures dels llavis baixen.

6) **Por/Sorpresa:** La Mariona acaba de veure clar que l'obsessió de l'Olivia ha anat més lluny del que qualsevol hauria pogut imaginar. Tanmateix, ja és massa tard per fer-la canviar d'opinió. La sorpresa del moment barrejada amb la por del que està per venir deriven en una preocupació que el personatge expressa clarament. El seu rostre ho diu tot:



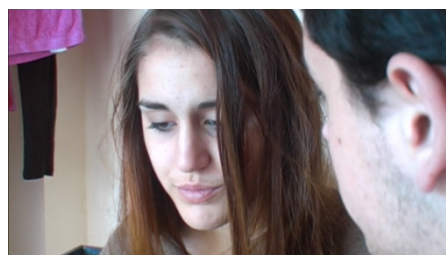
- L'entrecella s'ajunta.
- Les parpelles s'aixequen en tensió.
- Els ulls s'obren desmesuradament.
- La boca es contrau cap enrere.

7) **Neutral:** L'Àlex és un noi que té sempre els músculs facials relaxats. Aquest rostre ens mostra neutralitat i tranquil·litat, alhora que seguretat. La tranquil·litat és el que més pretén transmetre, i per aquest motiu l'Olivia

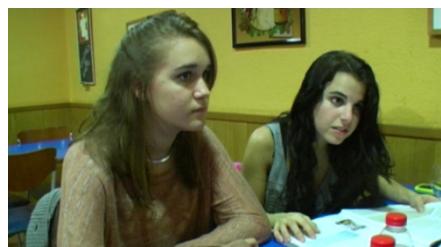


es perd en els seus ulls. (aleix primer pla!!) Aquesta neutralitat es reforça amb la seguretat que presenta el personatge mitjançant el cap recte, la mirada ferma i franca, la mirada permanent, però no fixa (anomenada "goteig") i la permanent proximitat.

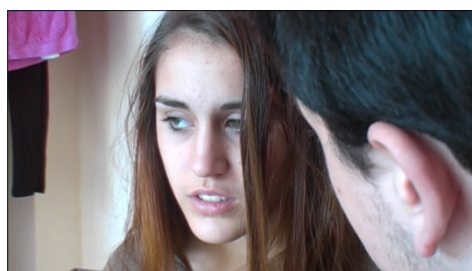
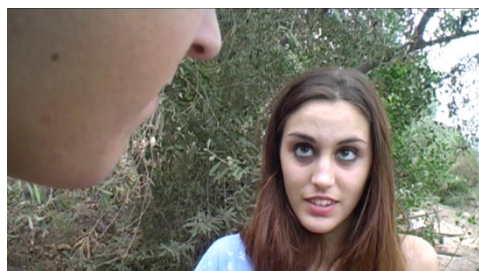
- 8) **Baixar els ulls:** L'Olivia deixa de mirar als ulls de l'Oriol, el seu xicot, per mirar el terra. Ho fa just quan li diu que l'estima. El significat d'aquest gest és el d'ometre la veritat.



- 9) **Mirada ferma i franca:** La mirada de les amigues es sosté cap a l'Olivia, mostrant així el seu interès i atenció. És una capacitat dialogant i tolerant.



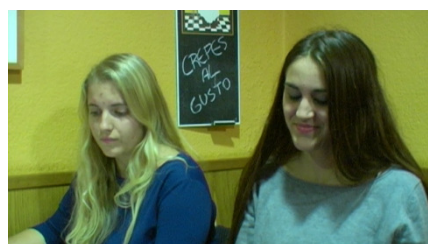
- 10) **Ulls brillants:** Els ulls brillen com a resultat d'una emoció que no arriba a produir plor. Pot tenir una connotació positiva o negativa. En la primera imatge, els ulls de l'Olivia brillen per a màgia del moment amb l'Àlex. En la segona, els ulls brillants de la protagonista venen causats per l'angoixa, i en aquest cas deriva en plor.



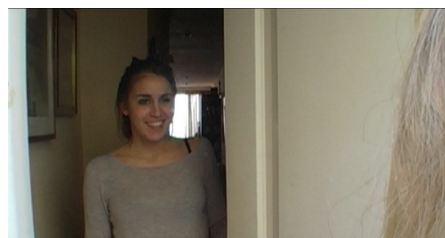
- 11) **Ulls desenfocats:** La mirada de l'Olivia es perd en l'infinit, la qual cosa expressa cansament i evasió.



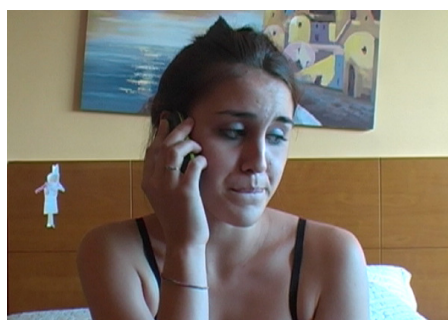
- 12) **Somriure fals:** L'Olivia amaga la seva preocupació, i aquest fet es denota amb un somriure asimètric, on no apareixen plecs als ulls.



- 13) **Somriure tort:** El somriure es torça més cap a un costat que cap a l'altre. Expressa emocions oposades i sarcasme. L'Olivia està trista, però la visita inesperada de la Mariona li fa il·lusió.



- 14) **Somriure reprimat:** Els músculs que envolten la boca estan tensos per reprimir el somriure. Mostra contenció dels sentiments. En aquest cas, l'Olivia se sent feliç perquè es disposa a iniciar una aventura amb l'Àlex, però alhora ha de mostrar la seva tristesa per haver tallat la seva relació amb l'Oriol.



CONCLUSIÓ

La conclusió conforma sempre la fase situada a la recta final, el que significa que hom ha assolit les seves metes o, si més no, ho ha intentat amb resultats fallits. És per aquest motiu que cal fer esment de tot allò pel que s'ha passat: inicis, decisions, projeccions, complicacions, desenvolupament i, evidentment, resultats.

Al principi d'aquest treball es va presentar la voluntat de realitzar una producció cinematogràfica inspirada en una idea pròpia i, després d'uns retocs, es va proposar el repte final: crear un curtmetratge que parlés per imatges. És hora d'analitzar si s'ha aconseguit.

- Per començar, la proposta inicial, com s'ha dit, es va veure alterada i es va fer una modificació a l'objectiu del treball. Llavors la idea va ser la següent: fer dos curts amb el mateix contingut, un d'ells amb veu en *off* i l'altre amb frases clau en els diàlegs i expressions facials molt estudiades en les imatges. Aleshores es faria un estudi que exposés quin dels dos curts agradava més al públic i determinés si la causa estava relacionada amb les paraules i les imatges. Així es va engegar un projecte que va semblar rutllar durant gairebé tot el procés. Tanmateix, amb la falta de temps es va obligar fer un canvi de rumb que no es desencaminés massa. La solució va ser senzilla: utilitzar l'estudi que s'havia fet del llenguatge no verbal per fer-ne l'anàlisi als personatges un cop finalitzat el rodatge. D'aquesta manera, i a poc a poc, s'ha passat per totes les fases de producció i finalment s'han obtingut resultats satisfactoris.

Respecte al resultat final en relació amb la proposta inicial, com s'ha pogut comprovar, ha patit diverses modificacions. Tot i així, cadascuna d'aquestes alteracions han format part d'un treball constant que ha derivat en l'acompliment de l'objectiu. Com es pot observar, el curtmetratge s'ha pogut realitzar i l'anàlisi del llenguatge no verbal dels personatges ha determinat la possibilitat de la producció cinematogràfica per fer arribar les emocions al públic. És per aquest motiu que es creu que tant la recerca com la posada en pràctica de tots els factors teòrics han estimulat l'interès pel tema exposat i l'aprenentatge s'ha fet fructífer.

- Per poder fer una bona síntesi de les conclusions obtingudes cal esmentar les complicacions amb les que s'ha trobat l'equip, que han fet descobrir la dificultat de realitzar una producció cinematogràfica. Primerament, la falta d'experiència de la directora i productora ha dificultat el procés. No obstant, d'això es tracta

aquest treball: d'investigar i aprendre, endinsant-nos així en un món desconegut per a conèixer-lo. A més, la manca d'eines i tècniques s'ha fet notable, tot i que la càmera i el trípode que ha facilitat l'escola ha servit de gran ajuda. Un cop començat el rodatge, es va fer evident la complexitat de dur a terme tal realització amb només una persona constituent de l'equip (Sònia Rovira com a directora, productora i encarregada de cadascuna de les organitzacions). És així com es va buscar recolzament i el Pau Ortiz, la Georgina Inglavaga i el Louis Hearn han fet d'ajudants, especialitzant-se en la fase preliminar, postproductiva i de fotografia, respectivament. Altres problemes amb els quals s'ha hagut de fer front van ocórrer durant el rodatge: faltava atrezzo, per la qual cosa es va haver d'aplaçar la gravació; en un dia no es podia gravar tant com es pretenia; la falta de personatges i l'impediment de les botigues a deixar-nos-hi gravar va fer que s'haguessin de canviar escenes; la malaltia de la protagonista i la posterior lesió van atraçar el rodatge; la foscor o la llum exagerades aportaven resultats que no agradaven i, finalment, el soroll que es produïa en moltes tomes per la manca d'un micròfon de perxa.

En la fase de muntatge van aparèixer més problemes que van obstaculitzar el procés: es van percebre taques a l'objectiu de la càmera un cop es podien visualitzar els vídeos a l'ordinador i alguns enquadraments no quadraven i es va arreglar com es va poder: en alguns casos es va canviar l'ordre de les tomes; en altres no s'hi va poder fer res i van derivar en errors de ràcord.

S'ha de puntualitzar que la fase de muntatge també es va veure entrebancada per la dificultat de trobar dies en què es pogués muntar –s'havia d'anar a la facultat de comunicació audiovisual de Blanquerna i coincidir amb els col·laboradors del projecte- i la falta de sales d'edició en dues ocasions, que van fer cancel·lar la quedada.

Totes aquestes obstaculitzacions que s'han patit han afectat negativament a la finalització del vídeo –l'exemple més clar són els errors de ràcord-, però alhora han determinat les condicions que s'han de tenir en compte per a projectes futurs. A més, els problemes amb els que s'ha anat encarant han contribuït a fomentar l'aprenentatge, l'experiència, el gaudi i l'esperit d'equip, és a dir, el sentiment d'unificació entre actors, actrius, col·laboradors i la direcció.

Per ultimar aquesta conclusió seria convenient aclarir que, malgrat les modificacions, les complicacions i les preocupacions, l'èxit final s'ha assolit i, per tant, es té una bona impressió dels resultats d'aquest Treball de Recerca.

BIBLIOGRAFIA

Pàgines web

Informació de <http://es.wikipedia.org>

1. http://es.wikipedia.org/wiki/Guion_t%C3%A9cnico
2. http://es.wikipedia.org/wiki/Guion_cinematogr%C3%A1fico
3. http://es.wikipedia.org/wiki/Plano_de_planta

Webs trobades a partir del buscador www.google.es

1. <http://video.blog.cat/2006/02/03/benvingut/>
2. <http://zapica.wordpress.com/2010/01/22/regla-dels-180%C2%BA-i-salt-deix/>
3. http://www.uhu.es/cine.educacion/guiascine/guiacine1_2.htm#Investigamos_y_aprendemos
4. <http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be>
5. http://elblogaudiovisual.blogspot.com/2011/05/principios-generales-de-la-realizacion_25.html
6. <http://tmiva-petrova.blogspot.com/2011/02/plano-cinematografico-plano-general-p.html>
7. http://www.multilingualarchive.com/ma/enwiki/es/180_degree_rule
8. <http://blorch.foroactivo.net/t2952-top-los-mejores-cortometrajes>
9. <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/nodo.htm>
10. http://www.tricycle.com/sp/tricycle_carles_cortos.php?ArtID=229

Webs derivades de la pàgina web <http://www.xtec.cat>

1. <http://www.xtec.es/~pribas/projecte/imatge.htm>
2. <http://phobos.xtec.es/audiovisuals/sav/?q=node/200>
3. <http://www.xtec.es/audiovisuals/teleduca/contingut/apartats/subapartats/33.htm>
4. http://xtec.cat/formaciotic/dvdformacio/materials/tdsvp/pdf/guio_literari_explicacio_ampliada.pdf

Altres webs:

<http://www.imdb.com>

Fonts de les imatges:

Imatge de la portada: elaboració de Louis Hearn, sota la direcció de l'autora del treball.

1. <http://www.pgfernandez.es/intro/blog/el-mejor-corto-de-la-historia-de-los-cortometrajes/>
2. <http://historias-cinematograficas.blogspot.com/2009/04/primera-proyeccion-cinematografica-en.html>
3. <http://www.xtec.es/audiovisuales/teleduca/contingut/apartats/subapartats/34.htm>
4. – 13: Elaboració pròpia.
14. http://ca.wikipedia.org/wiki/Profunditat_de_camp

- 15, 16, 17.
<http://www.xtec.es/audiovisuales/teleduca/contingut/apartats/subapartats/34.htm>

18. Seqüència d'imatges d'elaboració pròpia.

- 19, 21. <http://cineclass.wordpress.com/2011/11/16/direccion-saltando-el-eje/>

20. David K. Irving i Peter W. Rea, *Cortos en cine y vídeo: producción y dirección*, Burlington, USA, 2006.

Llibres

ÁLVAREZ, Ysmael. “El cine científico”. **AMOR, Medardo.** “Desde finales de los setenta hasta los años 90”. **BARROSO, Jaime.** “Cortometraje en televisión.” **BLANCO, Lucio.** “Escuela oficial de cine”. **CAMARASA, Antonio.** “El cine amateur en Madrid (1959-1995)”. **CÁNOVAS, Joaquín.** “Los inicios del cortometraje español.” **DEVESA, Dolores.** “Bibliografía”. **GUBERN, Román.** “El cortometraje republicano” i “La guerra civil”. **HERNÁNDEZ, Javier.** “El cine se interroga a sí mismo”. **LINARES, Andrés.** “Cine y clandestinidad en España”. **LLINÁS, Francisco.** “El cortometraje en los años 60 y 70”, “Cortometraje independiente”. **LÓPEZ CLEMENTE, José.** “La otra cara del NODO”. **PÉREZ, Pablo.** “El cine se interroga a sí mismo”. **PÉREZ PERUCHA, Julio.** “El ocaso del complemento”, “El surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial”. **POTES, Alicia.** “Bibliografía”. **RIAMBAU, Esteve.** “Coqueteos con Víctor Hugo”. **RIVERO, José A.** “Cine publicitario”. **ROMAGUERA, Joaquín.** “Esbozo de una historia del cine amateur español”. **DE LA ROSA, Emilio.** “El cortometraje de animación”. **TORÁN, Luis E.** “El cortometraje industrial”. **TRANCHE, Rafael R.** “El

cortometraje durante el franquismo". En: *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, 1996. ISBN 84-87153-89-5

Pàgs.13-335

IRVING, David K. i REA, Peter W.. *Cortos en cine y vídeo: producción y dirección*, Burlington, USA, 2006. Ediciones Omega, S.A. ISBN: 978-84-282-1474-2.

Pàgs. 1-276

MARTÍNEZ ABADÍA, José i FERNÁNDEZ DíEZ, Federico. *Manual del productor audiovisual*. Barcelona, 2010. Editorial UOC. ISBN: 978-84-9788-930-8.

Pàgs. 162-164 i 238-245

RODRÍGUEZ ESCANCIANO, Imelda i HERNÁNDEZ HERRATE, María. *Lenguaje no verbal: Cómo gestionar una comunicación de éxito*. La Coruña, Espanya, 2010. Editorial Netbiblio, S.L. ISBN: 978-84-9745-475-9.

Pàgs. 10-13, 17-18, 22-27, 96-116

SCHMIDT NOGUERA, Margarita. *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid, Espanya. Editorial Síntesis, S.A. ISBN: 84-7738-503-3.

Pàgs. 21-51

Documents audiovisuals

SCOTT, Ridley: "*Blade runner*". [Pel·lícula]. Estats Units, 1982. 112 minuts.

SCOTT, Ridley: "*Blade runner 2*", [Documental]. 214 minuts.

GONDY, Michel: "*Olvídate de mí (eternal sunshine of the spotless mind)*". [Pel·lícula]. Estats Units, 2004. 108 minuts.

GALE, Richard: "*El terriblement lent assassí amb l' extremadament ineficient arma*". [Curtmetratge]. Estats Units, 2008. 10 minuts.

COBEAGA, Borja: "*La primera vez*".[Curtmetratge].Espanya, 2007. 10 minuts.

HUGHES, Patrick: "*Signs*". [Curtmetratge]. Estats Units, 2008. 12 minuts.