

COLLECCIÓ POPULAR BARCINO



Biblioteca de la Filmoteca
Generalitat de Catalunya



1033026024

COM ES FA UN FILM

PER

J. CARNER-RIBALTA

NÚM. 99

1 PTA.

Filmoteca
de Catalunya

COL·LECCIÓ POPULAR BARCINO

Volums I a XLVII

1. Fabra, *Ortografia catalana* 1'00
2. Fabra, *Les principals faltes de gramàtica* 1'00
3. Capdevila, *Com s'ha d'escriure una carta en català*. 1'00
4. Fabra, *Diccionari ortogràfic abreujat* 1'50
5. Soldevila, *Correspondència amorosa* 1'00
6. Fabra, *La conjugació dels verbs en català* 1'00
7. Myself, *L'home ben educat*. 1'00
8. Ali-Bey, *Viatges, I*. 2'00
9. Mistral, *Records d'infantesa* 1'00
10. Kühnel, *Resum de Comptabilitat* 1'00
11. Rovira i Virgili, *Guifré I*. 1'50
12. Jaume I, *Crònica, I* 2'00
13. Soldevila, *Jaume I* 1'00
14. Batista i Roca, *Manual d'Excursionisme*. 2'50
15. Jaume I, *Crònica, II* 2'00
16. Myself, *La dona ben educada* 1'00
17. Ali-Bey, *Viatges, II* 1'50
18. Maspons, *Com es fa un tracte* 1'00
19. Muntaner, *Crònica, I*. 2'00
20. Jordana, *Com s'han d'escriure les cartes comercials* 2'00
21. Jaume I, *Crònica, III*. 2'00
22. Goethe, *Faust*. 1'00
23. Kalidasa, *Sakuntala* 1'00
24. Marvà, *Exercicis de Gramàtica Catalana, I* 1'25
25. Almela, *St. Vicenç Ferrer*. 1'00
26. Reparaz, *Hist. dels descobriments geogràfics, I*. 1'00
27. Montsià, *Els catalans jutjats pels altres*. 1'00
28. Ali-Bey, *Viatges, III* 1'50
29. Ali-Bey, *Viatges, IV* 1'50
30. Riba, *Resum de Literatura Grega* 1'00
31. Voltaire, *L'Ingenu*. 1'50
32. Sinibald de Mas, *La Xina*. 1'00
33. Nicolau d'Oliver, *Resum de Literatura Catalana* . 3'00
34. Molière, *El metge per força* 1'00
35. Shakespeare, *Macbeth* 1'50
36. Lleonart, *Manual d'Història de la Cultura, I* 1'00
37. Marvà, *Exercicis de Gramàtica, II* 1'00
38. Reparaz, *Hist. dels descobriments geogràfics, II* 1'00
39. Maspons, *Jocs d'infants* 1'50
40. Carreras, *Els teixits* 1'00
41. Lleonart, *Manual d'Història de la Cultura, II* 1'00
42. Riba, *Resum de Literatura Llatina*. 1'00
43. Vila, *Resum de Geografia de Catalunya, I* 1'50
44. Ali-Bey, *Viatges, V* 1'50
45. Marvà, *Exercicis de Gramàtica Catalana, III* 1'00
46. Tolstoi, *La novel·la d'un cavall* 1'00
47. Vila, *Resum de Geografia de Catalunya, II* 1'50

COM ES FA UN FILM

DARRERES PUBLICACIONS
DE L'EDITORIAL BARCINO

<i>Resum d'Aviació</i> , per M. Foyé («Collecció Popular Barcino», vol. 92).	3'00
<i>Resum de Literatura Russa</i> , per A. Perucho («Collecció Popular Barcino», vol. 93).	1'00
<i>Resum d'Història del Comerç</i> , per A. Maseres («Collecció Popular Barcino», vol. 98).	2'50
<i>Usatges de Barcelona</i> («Els Nostres Clàssics», 43-44).	10'00
<i>Curial e Güelfa</i> , III («Els Nostres Clàssics», 39-40).	10'00
<i>Consolat de Mar</i> , III («Els Nostres Clàssics», 41).	7'50
<i>El català i el castellà comparats</i> , per C. A. Jordana («Manuals Escolars Barcino», volum 5).	3'00
<i>Autors catalans antics</i> , I (<i>Historiografia</i>), a cura de R. d'Alòs-Moner («Crestomaties Barcino», vol. 1).	5'00
<i>La constitució interior de Catalunya</i> , per A. Rovira i Virgili («Collecció Popular Barcino», vol. 87).	2'00
<i>Curs pràctic de Gramàtica Catalana</i> («Grau superior»), per J. Marvà («Manuals Escolars Barcino», vol. 1).	8'50
<i>El català literari</i> , per Pompeu Fabra («Antologia», 7).	5'00
<i>Sermons de sant Vicent Ferrer</i> , I («Els Nostres Clàssics», Col·lecció B, vol. 3).	16'00
<i>Obres de Molière</i> , V («Els Clàssics del Món», vol. 11).	9'00
<i>Proses triades</i> , de C. Riba («Antologia», 8).	5'00
<i>Molière i «L'Escola dels Marits»</i> , per Joaquim Ruyra («Biblioteca Nou Esplet», 3).	5'50

ADMINISTRACIÓ:
BARCELONA - PORTAFERRISSA, 17

R 22 Car

COL·LECCIÓ POPULAR BARCINO

VOLUM XCIX

COM ES FA UN FILM

P E R

J. CARNER - RIBALTA

Assessor tècnic del Comitè
de Cinema de la Generalitat
de Catalunya



0024-16460

BARCELONA, 1934

EDITORIAL BARCINO — PORTAFERRISSA, 17

FilmoTeca
de Catalunya

COLLECCIO FILM AR BARCINO

Vol. XIX

COM ES FA UN FILM

J. GARCIA-IBARRA

Assessor de la Comissió
de Cinematografia



BARCELONA, 1938

Impremta Varias — Sant Sadurní d'Anoia

ADVERTIMENT

Un film, com tothom sap, tant com producte d'un procés físic i d'una elaboració mecànica i material, és fruit d'una complexíssima gestació, en la qual prenen part activa almenys tants valors morals com en qualsevulla obra de l'esperit. S'ha parlat, amb raó, de l'infantament d'un llibre, de la màgica naixença d'una obra d'art...; es podria parlar, decididament, del miracle d'un film.

Aci, però, no hem d'entrar en aquest aspecte del tema. Per a cenyir-nos a la nostra comesa, hem de parlar d'una matèria més crua: de la tècnica, del cos, més que de l'ànima, dels films.

Més que al pla de l'artista que teoritza sobre el seu art, ens hem de situar en el terreny del pintor, per exemple, que es veu obligat a tractar de la preparació de les teles, de la barreja dels colors i de la manipulació dels pinzells.

Aquest volum només tractarà, doncs, com hem dit, de com es fa, de com s'elabora un film.

J. C. - R.

I

COM ES FA UN FILM

En l'elaboració d'un film, cal precisar tres períodes: 1.^{er}: període de preparació; 2.^{on}: període de producció; 3.^{er}: període d'edició.

PERÍODE DE PREPARACIÓ

Per al nostre propòsit, ens situarem en un estudi ja en funcions, en un estudi perfectament organitzat—en un estudi de Hollywood, per exemple—, on tinguem tots els elements a mà.

EL COMITÈ DE PRODUCCIÓ. — En l'estudi esmentat hi haurà, forçosament, un Comitè de Producció, el qual, en incloure la nostra pel·lícula al programa general de la temporada, ens haurà fixat el pressupost; ens haurà designat l'estrella i el director; i si no ens ha escollit encara el tema, ens haurà almenys indicat el gènere de film que hem de produir: cavallístic, musical, de *gangsters*, de divorci, d'adulteri, o detectivesc.

Els treballs preparatoris del Comitè de Producció són altament interessants. A les seves mans es-

tan els pecats originals o les virtuts innates de totes les pel·lícules. La seva missió és de confeccionar el programa de producció tenint cura, no solament que sigui variat i evidentment comercial, sinó deixant garantit que, amb la seva realització, es farà un ús beneficiós de tots els actors, actrius, estrelles, directors, escriptors i arguments que la Companyia posseeix o té sota contracte.

EL TEMA DEL FILM. — Un dels treballs evidentment més compromesos del Comitè de Producció és el de l'elecció del tema.

El tema, o argument, ha de respondre sempre a una sèrie d'exigències, considerades capitals per al futur èxit del film. Una de les condicions essencials de l'argument ha d'ésser l'actualitat. L'actualitat d'una pel·lícula (en una producció continuada i portada al dia) és gairebé tan passatgera com la d'un article de diari o d'un reportatge setmanal. Una pel·lícula de *gangsters*, per exemple, pot ésser d'una actualitat rabiosa aquesta setmana, però pot motivar que sigui de sobte retirada del programa de producció el fet que la vetlla anterior, en l'estrena de la darrera pel·lícula de *gangsters*, el públic hagi demostrat que aquest gènere sensacionalista el comença a cansar.

Per a comprendre si l'actualitat del tema és un factor important en una pel·lícula, cal fixar-se només en el nombre d'arguments que arriben al Departament d'escenaris d'un estudió l'endemà mateix d'un gran crim passional o d'un esdeveniment ex-

traordinari que acaba d'abrandar la imaginació popular. Això explica, de pasada, les minces possibilitats que tenen de fer-se acceptar un escenari els illusos que envien espontàniament llurs manuscrits a un estudió, sense saber els corrents favorables, les circumstàncies de l'hora i les exigències del moment.

L'ESTRELLA DEL FILM. — Tasca compromesa també per al Comitè de Producció és la de l'elecció de la primera figura o estrella. En la cinematografia basada en el sistema estellar, els films són considerats simples vehicles o pretextos per a posar en joc el talent i les aptituds de les estrelles de la Companyia. Per tant, en elegir el primer intèrpret, el Comitè de Producció cal que tingui una cura especialíssima que el tema li sigui un vehicle adequat. Un mal vehicle i una bona estrella, o viceversa (diria un productor), no constitueixen un film, sinó un fracàs.

EL «PRODUCER». — Arribada la data fixada en el programa de producció, el Comitè delega un *producer* i el fa responsable de la realització del film.

El *producer* entra des d'aquell moment en activitat i es posa en contacte amb el director que hi hagi designat o, en cas contrari, que ell designa.

L'ARGUMENT DEL FILM. — Cal, primer que res, encarar-se amb l'argument. El director, un cop l'ha estudiat, emet la seva opinió respecte a la millor manera de tractar-lo i adaptar-lo. En conseqüència, es no-

menen diversos escriptors per al tractament, l'adaptació i el diàleg del film.

Es traça el que s'anomena un primer escenari, o sigui el manuscrit de treball. Sobre aquest manuscrit, el *producer*, el director i els escriptors designats, així com els censors i els alts executius de l'estúdio, presenten llurs suggestions, crítiques o esmenes. Aquestes, generalment, originen el que s'anomena «conferències escenaristes», o sigui l'expedienteig més llarg i més delicat de tot el procés de preparació d'un film. Es tracta, concretament, d'assegurar per endavant l'èxit de la pel·lícula. I si aquest èxit està basat en el perfecte arrodoniment de l'escenari, hom comprendrà fàcilment que sigui en aquestes conferències escenaristes on el *producer* tracti d'imposar una d'aquelles fórmules químiques de l'èxit que decididament existeixen en la producció de films.

Una versió aproximada d'aquestes fórmules és la següent:

Ingredients per a un film:

10 % de plantejament

10 % de conflicte

10 % d'espectació

10 % d'humor

10 % de candorositat

20 % de presentació

30 % d'interès sexual

Total: 100, o sigui l'èxit del film.

L'ASPECTE ECONÒMIC. — Aprovat el manuscrit, el *producer* anomena un administrador, que s'encarrega de la part econòmica. Aquest vigila, sobretot, que les despeses no passin de la quantitat fixada en el pressupost i que la durada del rodatge no excedeixi els dies prèviament fixats.

Simultàniament, el director es procura un ajudant d'escena—que a Europa s'anomena *régisseur*—, el qual s'encarrega de tots els preparatius per a la filmació.

LA COL·LABORACIÓ. — Al mateix temps, gairebé tots els departaments de l'estúdió entren en funcions, aportant cada un d'ells els serveis que li són reclamats. El departament de música està preparant la partitura, les cançons i els ballables; el departament escenogràfic està muntant els decorats; el departament de paisatges i exteriors s'està organitzant per als dies que calgui anar a filmar escenes a fora; el guarda-roba prepara la indumentària per als actors; l'oficina de partiquins i figurants està contractant el personal secundari per a la interpretació del film...

Amb totes aquestes activitats en marxa i previstos o tres dies d'assaig, o simplement de lectura de l'obra, arriba el dia de començar el rodatge, i acaba el període de preparació.

PERÍODE DE PRODUCCIÓ

Arribat el dia de començar la producció, la «companyia» encarregada de realitzar el film es trasllada a l'escenari designat. A les vuit en punt del matí arriben els *cameramen*, els electricistes, els especialistes del so, i els operaris en general. Sobre els decorats instal·lats, els *cameramen* situen les càmeres; els electricistes posen a punt la delicada i complicadíssima il·luminació, i els experts del so emplacen els micròfons en els llocs estratègicament adequats.

Poc abans de les nou, arriben el director, els actors, els figurants, el personal adjunt i, per fi, l'estrella. Si l'estrella és de la magnitud d'una Clara Bow, d'una Norma Shearer, o d'una Greta Garbo, pot arribar pomposament dintre un camerino portàtil, com una majestat oriental.

Perfilats els maquillatges, ensinistrada la gent, i posats a to els darrers detalls de l'escena, ve el moment solemne i sempre emocionant de la primera escena.

ORIENTACIONS SOBRE LA PRODUCCIÓ. — Abans, però, d'entrar en funcions de producció, caldrà potser que diguem unes quantes paraules sobre els productors, els directors i els intèrprets dels films. Així comprendrem més fàcilment llur missió, i tindrem una idea exacta dels mòbils que els animen.

Primer que res, caldrà contestar a aquestes preguntes: per què es produeixen els films?; ¿quins interessos hi ha darrera de cada producció?...

LA PRODUCCIÓ IANQUI. — Trobant-nos en un estudi de Hollywood, prendrem com a exemple la producció ianqui. Tindrem una idea potser un xic particular de la qüestió, però posseïrem els mòbils de la producció més important de la cinematografia mundial.

Tres discriminacions principals hi ha establertes d'una manera decisiva en la ment dels alts executius dels estudis de Hollywood, a saber:

1.^a: El cinema nord-americà és, per sobre de tot, una indústria; 2.^a: El seu decidit propòsit és: produir entreteniment, diversió, espectacle; 3.^a: En el terreny ideal, simbòlic, de significació en la vida nord-americana, el cinema figura entre els factors moderns encarregats de furnir a l'individu un nou luxe, una nova conveniència, una nova comoditat que li alleugi i simplifiqui la vida material —punt de partida de la civilització ianqui.

LA MENTALITAT DELS PRODUCTORS. — En la ment dels executius d'un estudi a Nord-Amèrica, el cinema ocupa el mateix pla que el telèfon, la ràdio, l'automòbil, la màquina d'escriure, la gramola, la gilette, la kodak, etc.... El cinema, segons el productor, no té per objecte el patriotisme, la cultura, la moral, ni, taxativament, l'art. Es tracta de produir pel·lícules amb mires utilitàries. Si de passada hi

guanya l'art, i l'individu en treu beneficis estètics o espirituals, millor. Però, més que la delectança espiritual i l'esplai artístic d'un reduït grup d'estetes o iniciats, el que interessa a la civilització nord-americana —i la indústria cinematogràfica n'és el portant-veu principal— és la impressió de felicitat, el benestar momentani de la massa. En una paraula, més que l'art, l'entreteniment, la diversió, l'esbarjo, pel que això representa de luxe, de plaer immediat i de benestar material en la vida moderna.

Aquesta manera de sentir i de pensar ve arrelada ja en la tradició i és sens dubte la raó per què la indústria cinematogràfica ianqui ha vingut ben encaminada des del principi. Com tothom sap, els pioners de la cinematografia nord-americana, els actuals magnats del film, són els mateixos saltimbanquis que, a les darreries del segle passat, als porxos de les places públiques, amb llur humil caixeta de vistes estereoscòpiques, delectaven les multituds. Són els Goldwyn, els Zukor, els Lasky, els Loew, els Laemle, etc., etc., aquests estranys precursors que, havent segurament pressentit un futur art cinematogràfic i havent-ne sembrat la llavor en la imaginació popular, es troben ara convertits en instruments d'una civilització la divisa de la qual és el benestar material, i l'anagrama simbòlic el dòlar.

Són igualment aquests precursors els qui, aquests darrers anys, amb els inexhauribles milions de Wall Street, han posat en joc els més eminents homes de ciència, els millors artistes i escriptors, així com les dones més belles del món, tot perquè el

tipus mitjà de ciutadà, el pobre mortal que no sap d'art ni de preocupacions estètiques, pugui gaudir, al final de la seva dura jornada, d'un parell d'hores de mòdic esbargiment, de diversió i de solaç.

Semblant estat de coses, que ha d'afalagar íntimament el sociòleg, és potser descoratjador des del punt de vista artístic o intel·lectual. Cal, però, tenir en compte que aquests resultats són els únics que es podien lògicament obtenir en un ambient colonial com el nord-americà, on el veritable generador del progrés tenia d'ésser forçosament l'afany del dòlar i la recompensa de les utilitats materials. Així s'explica que abans d'arribar a un art, s'hagi hagut d'arribar a una *indústria* cinematogràfica. I així s'explica, també, que els productors nord-americans no parlin mai, ni per error, de l'*art* cinematogràfic, sinó francament i simple de la *indústria*, i els importen ben poc els retrets de certs cineistes europeus, enfurismats contra el comercialisme premeditat de la cinematografia ianqui.

Tractant d'ésser objectius, és, tanmateix, un xic iHús l'ideal dels esmentats cineistes de voler convertir una indústria que representa milions i milions de dòlars —aquest és el cas de la cinematografia ianqui— en el gresol depurador del més ampli mitjà d'expressió del nostre temps. Cal reconèixer també que, sense el paral·lel d'una indústria, la nostra aspiració per un Art setè veritable, no hauria passat mai d'un somni utòpic o d'una idea quimèrica confinada a alguna *cotèrie* més o menys *démodée*.

Per altra banda, jo estic plenament convençut

que la força conqueridora del cinema ianqui és precisament aquest esperit desimbolt que hi imprimeix la lluita pel dòlar. Lluita vol dir optimisme. I és per l'optimisme que el cinema ianqui ha rejuenit d'alguns segles el món. Del decadentisme francès i de la morbositat del vuitcents rus, ens ha portat a la ingenuïtat i primitivisme del Far West californià, equiparable a la frescor bucòlica dels primers grecs. Les noves generacions de Nord-Amèrica són pràcticament la reencarnació de les generacions d'atletes hellènics. El mot d'ordre nord-americà és l'optimisme a ultrança. Hom torna als instints i al primitiu impuls dels sentits. L'optimisme, per tant, ha d'ésser la característica dels films nord-americans. I el bes final, tan lloc comú i tan estereotipat com es vulgui, és el desideràtum de l'optimisme i de la fe.

Això indica l'esperit dels animadors del cinema, i ens dóna una idea de les raons que motiven una producció.

LA MISSIÓ DELS DIRECTORS. — Ara bé, si els executius dels estudis tenen idees massa concretes respecte al cinema com a esbarjo i estan massa enfeïnats a especular sobre els resultats econòmics dels films, hi ha, tanmateix, dintre els estudis els corresponents representants de l'Art. Ens referim als directors.

Emprant novament paraules de productor, podem dir que els directors són els encarregats de garantir per a cada pel·lícula *la major quantitat d'art*

possible dintre les exigències i limitacions de l'aspecte comercial.

Generalment, s'acostuma a admirar els directors cinematogràfics per llurs qualitats artístiques i per llur mestria a conjurar les misterioses combinacions de fosca i llum que constitueixen les bel·leses d'un film. La gent humil considera els directors cinematogràfics com a personatges certament portentosos, faquirs, alquimistes, o veritables il·luminats.

El que potser no s'ha arribat a ponderar prou, però, és una de les qualitats més admirables dels directors: llur sentit de la realitat, llur poder de combinar l'art amb els interessos materials de la indústria.

En la pràctica, el director cinematogràfic és l'home miraculós que ha de convertir una idea comercial en una obra d'art com més depurada millor. Aquesta és almenys la concepció que d'ells tenen als estudis, i així s'explica que els alts executius els concedeixin una relativa autonomia, tot acollint-los manifestament amb un cert aire paternal similar al dels antics Mecenas.

A part d'això, tots sabem que els directors són homes com els altres, i si és cert que, com tots els artistes, sovint viuen tocats de divina follia, no per això deixen d'ésser, dintre l'estúdiu, els individus més humans. No solament posseeixen aquell sentit de la realitat i la visió comercial de què suara parlàvem, sinó que han d'estar necessàriament dotats d'aquell especial do de gents que els permet d'obtenir del personal que els volta — obrers i ope-

radors, electricistes i *cameramen*, actors i estrelles— el resultat cent per cent necessari per al triomf complet de llur obra de màgia. El director cinematogràfic, com el director d'una orquestra, ha de fer brollar, del fons de cada executant, l'espurna d'emoció que tot humà posseeix.

Els mitjans de què els directors cinematogràfics es valen per a obtenir aquestes valors emotives dels qui prenen part en un film, són extremament originals. Molt s'ha escrit respecte a les llàgrimes de mentol, la suor a base de glicerina i altres trucs similars, però això no són més que procediments mecànics de què es valen certs artesans i no artistes del film. El veritable director té un catàleg complet de tòpics molt íntims, els quals, aplicats a temps, saben tocar les cordes més profundes de la sensibilitat d'un actor. És una cosa molt corrent, abans d'una escena intensament dramàtica, de veure com el director i l'actor, actriu o estrella que ha d'interpretar-la, es lliuren a un petit colloqui el qual, com un sant i senya màgic, posa l'artista en situació de representar meravellosament el personatge requerit. De vegades el director té d'assumir també la severitat i la duresa d'un pare davant d'un infant rebec. Quan els procediments sentimentals no donen el resultat volgut, cal recórrer a altres mitjans, per brutals que semblin. Si el director ha esgotat tots els seus tòpics —el petit colloqui íntim, el truc de les evocacions, la música transportadora i altres mitjans indirectes—, no és estrany que el bon home tracti d'obtenir el plor o la commoció de l'ar-

tista per via de l'escàndol i de l'averkonyiment. Desobte pot deturar el rodatge del film, averkonyir l'estrella davant de tota la companyia i obtenir el plor de ràbia que abans no havia pogut obtenir de tristor. Això no priva que un cop terminada l'escena —i aquesta vegada podem estar segurs que haurà sortit a la perfecció— el director es precipiti, paternal, a besar i abraçar l'artista, felicitant-lo pel seu magnífic treball. L'actor o actriu llavors s'adona que ha estat víctima d'un altre truc del director, guiat, naturalment, per l'única cosa important per a uns i altres: això és, produir una bona pel·lícula.

Un dels aspectes més interessants de la filmació d'una pel·lícula és el mètode de treball del director. Com en tots els ordres de l'art, en la cinematografia els mètodes de treball són gairebé individuals; cada director en podria escriure un tractat distint. Amb tot, hi ha certes classificacions. La més evident és la dels directors que treballen per inspiració i la dels que treballen seguint matemàticament una pauta. En cert aspecte, els clàssics i els romàntics.

La direcció d'una pel·lícula no és solament un art, sinó també una ciència. A part del considerable enginy que es necessita per a poder convertir un pretext comercial en una meravella artística, el director cinematogràfic ha de complir amb tantes exigències —químiques, òptiques, arquitecturals, de tractament i manipulació del film—, que el seu camp d'improvisació artística queda limitat a gairebé no-res. Per això molts directors, els que podríem anomenar de mentalitat clàssica, van a l'escenari per co-

mençar a filmar una pel·lícula amb un pla completament traçat i estudiat al detall. Són com l'enginyer o arquitecte que es presenten al solar on s'ha de bastir l'edifici, portant llur inspiració ja canalitzada i plasmada sobre les fulles de paper heliografiat.

L'altre mètode és el de la inspiració. Avui, però, amb la pel·lícula sonora és gairebé impracticable. És un mètode que no tots els directors es poden permetre, sobretot si no posseeixen el do genial que en un moment donat i per vies misterioses pot salvar-los d'una catàstrofe que costi milers de dòlars a l'empresa que els patrocina.

El sistema de la inspiració, naturalment, és el menys recomanat pels pragmàtics executius dels estudis. Amb tot, quan es tracta de directors excepcionals, els executius, grans homes de negoci, són els primers de cantar-ne les excel·lències i de patrocinar-los a ultrança. Per això, en el cas d'un Griffith, Lubitsch, o Sternberg, els estudis no posen per als films cap limitació de temps, d'elements ni de mitjans, i els paguen a raó de 50.000 dòlars per pel·lícula, perquè, oblidant-se gairebé del manuscrit, es presentin a l'escenari a improvisar davant de la càmera aquelles genialitats impossibles de preveure i que constitueixen la gràcia, l'encís i l'èxit esclatant del film.

Sigui sota un mètode o sota un altre, però, és sempre cosa interessant de seguir pas a pas els actes i la pensa d'un director durant el rodatge d'un film. Ell és qui ho anima tot, qui tot ho coordina, qui tot ho soluciona. És la primera autoritat, les se-

ves ordres són inapel·lables, i a desgrat d'això no us ha de sorprendre gens si de sobte el trobeu tractant d'alleugerir la tasca i les llargues hores de treball dels tramoistes, electricistes i operadors, ja sigui bonament jugant amb ells, ja contant-los algun acudit o història amena, mantenint així la moral i l'esperit elevat que per a la tan feixuga tasca de la producció de films indefectiblement es necessita.

ELS ARTISTES CINEMATOGràFICS. — Pel que respecta als intèrprets, actors, actrius i estrelles cinematogràfiques—allò que en l'argot professional s'anomena talent—, podem dir que constitueixen la primera matèria de la indústria. Són l'argila tendra que els directors, els alts executius, els escenaristes, els músics i els altres especialistes del cinema manipulen per a obtenir, al cap d'un llarguíssim i intricat procés, l'element fotogràfiable d'un film.

Després dels directors, les estrelles són els únics éssers de l'estúdio que, privilegiadament, es poden permetre el luxe de trencar, encara que no sigui sinó de tant en tant, la rígida disciplina que hi impera. Els executius i els directors saben bé la fragilitat de l'argila que manegen, i així no s'immuten ni mica davant les explosions temperamentals o les pintoresques rebequeries d'aquests graciosos infants aviats que són els artistes de cinema.

S'ha parlat molt de les estrelles en to pejoratiu o seguint tota la gamma de les lloances. No sé si algú ha dit, però, que les estrelles de cinema són, regularment, persones normals i artistes que arriben

a ésser el que són generalment a través de grans lluites i precisament pel que valen. La denominació d'artistes en el teatre o en altres terrenys pot tenir una significació ben definida. En la pantalla, però, succeeix diferentment. Seria de debò interessant de poder llegir, entre la literatura legal dels contractes atorgats a les estrelles, les veritables qualitats que els estudis es proposen d'adquirir quan els firmen. Sota la general denominació d'actor o actriu, trobaríem que, en la majoria de casos, l'estúdio adquireix únicament una certa qualitat de veu, una brillantor d'ulls particular, una determinada atracció sexual, una especial elegància, un candor, una perversitat o, merament, un aire estúpid, que, com és natural, no són ni de lluny qualitats que puguin implicar l'arrodoniment perfecte d'una personalitat artística. Els executius de l'estúdio, però, saben prou bé en què consisteixen els valors de la pantalla, els tocs màgics que han de captivar els espectadors i, per tant, els infal·libles elements que poden constituir un èxit definitiu.

La simplicitat de molts corresponsals de Hollywood ha fet publicar sovint, en periòdics i revistes del món, la conegudíssima expressió que les estrelles de cinema són criatures tan belles com estúpides. En un cert nombre de casos, això és potser una veritat absoluta. Jo considero, però, que hi ha per part d'aquests corresponsals una gran manca de visió en emprar arguments d'aquesta mena per a lluir llur ironia i fer-se passar per eixerits. El cinema—pel fet d'ésser sobretot visual—és potser la

plasmació artística que més pot prescindir de la intel·ligència... entenguem-nos, almenys per part dels actors. Hem dit que els intèrprets d'un film venien a ésser l'argila tendra que l'estúdio posa en mans del director. Com menys resistència, doncs, ofereixi la matèria modelable, més podrà el creador de l'obra, el director, donar lliure eixida a la inspiració que el mou.

Entre els professionals de la cinematografia, ben rarament es parla d'una «gran actriu» o d'un «gran actor», en referir-se a tal o a tal altra estrella cinematogràfica. Hom parla més aviat de «personalitat». En referir-se a Marlene Dietrich, per exemple, us diran que té «una gran personalitat», «una personalitat felina, intrigant, captivadora». I si us diguessin que Jeannette Mac Donald, Gary Cooper, George Bancroft, Buddy Rogers o altres popularíssims intèrprets són uns «grans actors», potser pronunciarien una inexactitud.

I és que els artistes cinematogràfics, tant per les exigències de la tècnica com pel fet que el creador del film és bàsicament el director, queden situats en una curiosa posició semblant a la dels titelles. I tan bon punt aquests titelles volen mostrar llur talent més ben dit, volen ésser actors, surten automàticament del quadre ateatral del cinema.

És sens dubte fixats en aquests «titelles» que els citats corresponsals de Hollywood no han sabut veure que el veritable talent d'aquests artistes consisteix justament en aquell somriure, en aquella peculiar inflexió de veu, en aquella determinada m

nera de mirar i en tots aquells dots que, sense sortir de la naturalitat individual, constitueixen el valor màxim en el cinema: la personalitat. Per això escaurà aquí de repetir una vegada més que, pel que fa als actors, el cinema, si de res pot prescindir (i per sort en prescindeix), és de tota intel·ligència de museu, declamació, art dramàtica o mímica de catàleg. El cinema vol vida i humanitat i frescor. I seria tanmateix una absurditat que a l'estrella que triomfa perquè és bella i és graciosa i és jove i té un somriure captivador, se li exigís demés que tingués el cervell de Sòcrates!

LA FILMACIÓ. — Amb aquests antecedents, podem tenir una idea exacta del que succeeix durant el rodatge de les escenes. Per a millor il·lustració, assistirem, però, a una d'elles.

Imagineu-vos, doncs, que us trobeu a l'escenari, al *set* o *plateau*, dit altrament.

El director se situa en el seu lloc dominant. Una bateria de càmeres cobreix els angles escollits per a la reproducció de l'escena. Una veritable pluja de llum, amb raigs combinats per als efectes necessaris, cau damunt dels decorats. Al mig de tot, els intèrprets a punt d'actuar.

El director dóna l'ordre de començar.

L'ajudant del director la traspassa avinentment.

«Silenci!», crida algú.

Una sèrie de clavilles telefòniques es posen en moviment.

Sona un timbre.

S'encén una llum roja.

Silenci.

El director crida: «Càmera!», els actors comencen a actuar, i ja tenim l'escena que gairebé es desenrotlla automàticament.

El director, que es considera l'objectiu conscient de la càmera, mou amb el seu esguard imperatiu els «titelles» ensinistrats prèviament. Els *cameramen* vigilen que el funcionament de les càmeres no sofreixi alteració; varien el focus si els actors s'allunyen o s'acosten amb excés; els segueixen d'ací d'allà si se'n van cap a l'un costat o cap a l'altre. L'enginyer del so, dintre de la cabina-monitor, va graduant el volum de les veus, girant el regulador enrera o endavant segons el nombre de freqüències necessàries. Els electricistes, dalt de les bateries dels decorats, també a compleixen llur missió.

La tensió nerviosa del director no decau un moment: per l'emplaçament i acció de les càmeres, pels contrastos de la llum, per la proximitat dels micròfons, per la naturalesa dels decorats i per l'actuació dels actors, ell veu ja traduïdes a la pantalla les imatges i els efectes que els espectadors copsaran molt més tard. Per això ell vigila. És l'objectiu conscient de la càmera i pondera l'espectacle que té al davant amb una cruesa i una objectivitat fotogràfiques.

Quan l'escena ha d'acabar, el director mana que tallin i, com per encant, tot deixa de funcionar.

Llavors és el moment de les constatacions.

«O. K.», crida l'operador.

«O. K.», diu l'enginyer del so.

«O. K.», resumeix el director.

I l'escena és feta i guardada com a bona.

De vegades l'obligada exigència del director no deixa terminar l'escena i queda el rodatge interromput de cop i volta per una ordre terminant. El director ha descobert en un intèrpret un gest desproporcionat, una paraula dissonant o una expressió impròpia, i això implica un nou començament, a voltes succeït per moltíssims més.

Altres vegades, l'exigència és de la tècnica. Cal variar la posició del micròfon, cal modificar la distribució de la llum, cal mudar de lloc un cert moble o objecte, o potser simplement desviar els reflexos d'un mirall. En alguns casos també, l'actor es pot trobar amb la sorpresa que li clavin unes fustes arran de peus perquè no pugui passar d'aquell lloc, o que li mesurin amb una cinta mètrica la distància entre el seu rostre i la càmera, bo i advertint-li que no ha de variar-la. Això fa sentir a l'artista, una vegada més, la seva condició de titella i demostra encara un altre cop que la direcció d'un film cinematogràfic és gairebé tant una ciència com un art.

LES COMPLEXITATS D'UN FILM. — De totes maneres, tal com hem vist, la filmació d'una escena és una cosa relativament simple — almenys aparentment. I podríem dir que la ràpida relació que n'hem fet pot contestar de ple el títol d'aquest volum. Pot dir-se que és així com es fa un film. Caldrà només multiplicar la nostra relació pel nombre d'escenes

que tingui el film, i distribuir el tot entre els 20 o 21 dies que, aproximadament, ha de durar el rodatge.

Ara bé, darrera d'aquesta simplicitat aparent, alleugerida encara per la labor ordenada de l'ajudant del director i per l'eficiència de la secretària d'escena, que porten el pes de tots els detalls, hi ha el dinamisme latent del cervell organitzat del director.

El director és l'únic que, en dirigir el film, porta positivament el conjunt de l'obra. La realització d'una pel·lícula és tot el contrari del procés ordenat d'una obra de teatre. Amb tot, el director ha de saber, a cada moment, quin ritme, quin ambient, quin estat d'ànim corresponen a aquella determinada escena que en aquell moment s'està filmant. Cal que indiqui a l'actor si s'aparta o no de la psicologia del personatge — personatge que l'artista interpreta sense que necessàriament li calgui conèixer la psicologia de conjunt. Cal que indiqui al *cameraman* la quantitat de llum, d'esfumaments o de contrastos que per a aquella determinada escena es requereixen — evitant d'aquesta manera que una escena sentimental i tendra aparegui, per exemple, a la pantalla amb uns brutals blancs i negres d'aiguafort. Cal també que vigili constantment la perspectiva i la composició de les escenes, sempre d'acord amb el caràcter del film — que el film de moviment i d'acció que està rodant no li resulti tractat amb escenes compostes com tendres retrats de família. I, per sobre de tot, cal que tingui cura d'imprimir a

cada escena, a part de l'estil general del film, el *tempo* o ritme que li correspon — no es trobi que, acabada la pel·lícula, s'adoni que li manca acceleració en certs moments i ritme pausat en altres, o li surti de sorpresa un *anticlimax* que precipiti un final inesperat a la meitat de la pel·lícula.

LA FILMACIÓ SONORA. — Pel que respecta a la part tècnica de la filmació, amb l'adveniment del so ha variat considerablement. El director queda ara reduït al silenci i, de fet, el rodatge material de la pel·lícula no és conduït pels tècnics que es troben presents a l'escenari sinó pels enginyers situats al departament del so. No es roda un metre de film en cap escenari, que no es faci des de l'esmentat departament. Els motors de les càmeres no funcionen fins que els enginyers del so giren el commutador. El micròfon no registra fins que el departament del so ha establert el contacte. Els escenaris estan connectats amb el departament del so per mitjà d'enormes cables anomenats «canals», i si les càmeres de l'escenari retenen les imatges de les escenes, el diàleg, la música, així com tots els sorolls i sons es van a impressionar misteriosament, sobre film o sobre disc, a dos o tres cents metres de l'escenari, a la casa de màquines.

L'ORDRE DE FILMACIÓ. — La pel·lícula es va filmant per petites escenes, que duren d'un a cinc minuts com a màxim, i seguint un ordre que no té res a veure amb la continuïtat de l'obra. Hom pot molt

bé començar el rodatge de la pel·lícula per l'escena final, car el que regeix és la disposició dels decorats. Quan es filma un rebedor, per exemple, no se segueix endavant fins que s'han filmat totes les escenes que hi tenen lloc, siguin del començ, del mig, o del final de la pel·lícula. Es preveu la pèrdua de temps si hom tingués d'anar corrent amb les càmeres de l'un decorat a l'altre.

EL FILM IMPRESSIONAT. — Cada escena, com ja hem dit, es repeteix diferents vegades; de fet, tant vegades com és necessari, fins a obtenir-la al gust del director i perfecta del punt de vista de la fotografia, del diàleg o del so. La quantitat de film que s'esmerça, com és de suposar, no compta. És considerat com el paper que es malgasta en una impremta en proves i correccions. Un film de tipus corrent, una vegada finit i presentat, té, com sabeu, de 2500 a 3000 metres. Per obtenir aquest nombre de metres seleccionats, però, se n'han tingut d'impressionar, de vegades, 50.000.

EL COST D'UN DIA DE TREBALL. — Amb tot, si el cost del film malbaratat no representa cap valor en el pressupost d'una pel·lícula, hi ha un altre factor que es considera molt valuós. És el temps. La més petita interrupció, el més breu retard en l'obtenció d'una escena és quelcom considerat ruïnós per a una pel·lícula. Si el pressupost diari de despeses en el rodatge d'un film — tenint en compte els dies de durada, els salaris que corren, el consum de fluid

elèctric, l'amortització de locals i les despeses generals de l'estúdio — és, posem per cas, de 10.000 dòlars diaris, es comprendrà fàcilment fins a quin punt un retard només de dos dies pot influir en la diferència del cost.

Pot semblar fabulós el cost d'un dia de treball en la filmació d'una pel·lícula, però ho semblarà molt més si es té en compte la reduïda quantitat de treball que, comptada per metres de film, és duta a terme. Un dia cinematogràfic pot constar de 12 o 17 hores de treball, amb un total de film impressionat oscil·lant entre 6 i 8.000 metres, però és curiós saber que tot el que s'aprofitarà d'aquest enorme metratge és de 100 a 150 metres com a màxim, o sigui 2 o 3 minuts de durada quan es projecti el film.

ELS TREBALLS DE LABORATORI. — El film impressionat a l'escenari durant el dia, passa, en terminar la jornada, al laboratori, on és revelat i imprès immediatament, per tal que l'endemà el director, els actors i els tècnics en general puguin fiscalitzar el treball fet i esmenar, si cal, els errors tècnics o d'interpretació. Del conjunt d'aquestes escenes, en sortiran els diferents trossos seleccionats que han de constituir el film.

Acabada la filmació, entrem en el període d'edició o muntatge.

PERÍODE D'EDICIÓ

Pel que acabem de veure, els films no es produeixen de fet a l'escenari. Allí s'impressiona únicament el material necessari per a llur edició. Aquells fabulosos milers de metres de celuloide que han de quedar reduïts als 3.000 que són el film, es seleccionen a la sala de muntatge o sigui el taller d'edició dels films.

LA SALA DE MUNTATGE. — Cal remarcar la importància d'aquest departament. Pot dir-se que és allí on, de fet, la majoria de directors, realitzen llurs films. Un bon muntatge o edició pot salvar una pel·lícula que ha estat mal dirigida, així com espatllar-ne una altra de direcció excellent.

El treball d'edició d'un film és generalment conduït pel propi director. És significatiu que els millors directors de la cinematografia actual hagin arribat a agafar el megàfon passant per la sala de muntatge. Josef von Sternberg, el famós director, començà de muntador o editor de pel·lícules.

És meravellós el que en el taller d'edició es pot fer per un film. A part que és allí on s'aplica el que Griffith anomenà molt bé la sintaxi del cinema — amb els *close-up* per accents, el *fade-out* per punt final i el *cut-back* per punts suspensius en la forma narrativa —, és allí on pot augmentar-se o disminuir-se el ritme o *tempo* d'una pel·lícula; on pot posar-se

de relleu el treball d'un determinat actor, així com obtenir que passi gairebé desapercebut el treball d'un altre; on poden dissimular-se els defectes de les millors estrelles, i convertir escenes simplement dolentes en escenes gairebé excel·lents. Recordo un exemple pràctic d'una pel·lícula en la qual dues estrelles de bastant nom interpretaven una escena amorosa al peu d'un cirerer florit. Impressionàrem l'escena; fou revelada en el laboratori; es passà l'endemà a la pantalla i, sigui per pobresa d'actuació o per defecte tècnic, l'escena era simplement inferior. El que era remarcable, però, era la veu dels dos enamorats i la inflexió del diàleg. Per salvar l'escena i evitar les despeses d'una repetició, decidírem d'aprofitar només la fotografia del cirerer florit amb les flors mogudes suaument pel vent, deixàrem la parella fora del quadre i utilitzàrem llurs veus. L'escena resultà llavors una de les de major efecte de la pel·lícula. Era un miracle del taller d'edició.

TRUCS CINEMATOGràFICS. — Parlant de miracles, però, hi ha, relacionat amb l'edició dels films, un departament tècnic que hi està especialitzat. Em refereixo al departament d'efectes especials, miniatures i transparències.

Si els decorats permeten de traslladar l'acció d'un film a no importa quin palau, barri o bosc indeterminat, les combinacions de l'esmentat departament permeten que l'espectador d'una pel·lícula se senti realment traslladat en ple oceà, al mig del desert, en plena plaça de Catalunya, o a

qualsevol altre indret conegut del món. Hom fotografia els actors a l'estúdio i, per mitjà d'una senzilla doble-impresió, apareixen a la pantalla passejant-se efectivament pels boulevards de París o recorrent en automòbil el Hyde Park de Londres.

LES MAQUETES. — Hi ha després el truc de les maquetes. Una determinada escena representa, per exemple, un viatge per mar a Venezuela. La companyia, doncs, no té necessitat, com abans, de traslladar-se a cap república sud-americana. Els estranys operaris del departament d'efectes especials — tots vestits de negre i treballant a la claror de llum roja — elaboren llurs miniatures panoràmiques i se les arreglen perquè un petit vaixell de joguina, amb passatgers lilliputencs i carregament de fireta, posat en una tina d'aigua davant unes platges de pessebre i unes muntanyes de paper mastegat, aparegui després a la pantalla com un gran transatlàntic viasant veloçment al llarg de les costes de Venezuela.

MIG MÓN CATALOGAT. — En complicitat amb el departament d'efectes especials hi ha l'arxiu de preses de vista en dipòsit. En aquest Departament, hi ha sempre, a disposició dels editors, escenes de carrers de Londres, de Nova York, de París, de Calcuta, de Venècia, i de gairebé tots els indrets del món. Hi ha, demés, escenes de tota mena de costums i festes típiques, de curses de cavalls, de soldats en marxa, de guerra, de curses de braus, de *rodeos*, de

partits de futbol, de persecucions de *cow-boys*, de batalles de caníbals, d'aplegaments de multituds, d'incendis, d'inundacions, de tempestes, etc., — en una paraula, de tot allò que hom pugui imaginar-se, per exòtic i extraordinari que sigui.

No cal dir com 25 o 30 metres de material d'aquest, col·locat adequadament en una pel·lícula, poden millorar una producció i donar-li un toc d'autenticitat que faci el film gairebé real.

EL PRIMER MUNTATGE. — Després de passar per tots aquests departaments, el nostre film resta pràcticament acabat.

Una vegada reunides totes les escenes i insercions addicionals, es procedeix a un primer muntatge o primera edició del film.

LA PRIMERA PROJECCIÓ. — Aquesta primera edició de la pel·lícula es projecta, i se segueix amb ella el mateix procés seguit abans amb el manuscrit o guia de treball: el de l'arrodoniment i perfecció. El director, l'escriptor, el muntador, els encarregats del so, el departament de música i els alts executius de l'estúdio presenten llurs suggestions i esmenes, i així es va arrodonint i perfeccionant el film, tallant d'un costat, afegint d'un altre, sincronitzant-hi la música o sorolls avinents, fins a deixar-lo perfecte de construcció, procurant que tingui el ritme i la llargada adequats.

EL MUNTATGE DEFINITIU. — Aquest procés de

perfeccionament se segueix amb el primer muntatge, amb el segon i, si cal, amb el tercer. Quan la pel·lícula ja sembla perfecta, es sotmet encara, com a prova, a un públic inadvertit. Es va a un cinema de barriada i sense cap anunci previ es passa un rètol que diu: «Ara projectarem una pel·lícula de prova. A la sortida es distribuïran targetes sol·licitant el parer de l'espectador.» En deixar el local, el públic recull la targeta que després omple i tramet a l'estúdio amb la seva opinió.

EL NEGATIU FINAL. — Sobre aquestes opinions es fa llavors una edició definitiva, i d'aquesta tira de film feta de mil i un retalls, se n'imprimeix el negatiu final. Aquest negatiu s'arxiva i serveix, després, per a treure'n les còpies per a tots els cinemes del món.

El primer punto de la memoria es el balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el primer punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el segundo punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el tercer punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el cuarto punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el quinto punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el sexto punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

En el séptimo punto de la memoria se hace un balance general de la actividad durante el período de tiempo que abarca el presente informe. En este sentido, se puede afirmar que el conjunto de acciones emprendidas por el organismo durante el período de tiempo que abarca el presente informe, ha sido coherente con el programa de trabajo que se estableció al inicio del mismo.

II

LA SINTAXI DELS FILMS

Amb el que hem dit fins ara, el lector pot tenir una idea general de com s'elabora un film. Si el tema continua interessant-lo, li preguem que ens segueixi a un altre terreny, un xic menys anecdòtic, amb la seguretat que en traurà noves ensenyances, que li permetran de parlar dels films i de llur elaboració amb un cert coneixement de causa.

LA NATURA FOTGRÀFICA DEL FILM. — Cal suposar que els lectors interessats en el tema d'aquest volum, tindran, si més no, coneixements elementals de cinematografia. Això ens relleva, entenem, d'incloure en aquestes pàgines, informació i detalls que podrien semblar un lloc comú.

Amb tot, hi ha un aspecte elemental que indubtablement mereix d'ésser esmentat. Ens referim a la natura fotogràfica dels films.

Un film, com tothom pot comprovar, es compon d'un seguit de fotogrames, o petites fotografies fixes —instantànies, per precisar— que només adquireixen moviment en ésser projectades a la pantalla. És, precisament, a l'art d'obtenir o de donar il·lusió d'aquest moviment, que hom anomena Cinematogra-

fia: imatges animades —del grec *kinematos* (moviment) més «grafia»—. L'esmentat moviment és fruit d'una il·lusió òptica, producte del fenomen conegut per «la persistència de visió», o sigui un defecte de l'ull humà que ens permet de continuar veient una imatge per un breu període de temps quan, de fet, la imatge ja no existeix. Exemple: si estem mirant una làmpara i aquesta s'apaga de sobte, continuarem veient-la encara uns instants quan la llum realment ja s'ha extingit. Per altra banda, si la làmpara, aleshores, immediatament es torna a encendre —donada la rapidesa de percepció de l'ull humà—, no notarem tan sols que s'hagi apagat i tindrem la il·lusió d'una llum contínua. Això és el que ens passa amb el seguit d'imatges fixes que constitueixen un film. En ésser projectades percebem instantàniament la imatge nova, mentre, retardada, tenim encara viva en la retina la que fa un breu moment que ha desaparegut. Aleshores, com que la imatge nova és lleugerament diferent de l'anterior, la impressió que tenim és la d'una imatge fixa que es posa en moviment, sense perdre ni per un instant la seva continuïtat.

A part d'això, els fotogrames dels films són de natura purament fotogràfica. L'ur condició no difereix en res de les plaques (de cristall o de cel·luloide) usades en els aparells fotogràfics corrents. L'ur impressió, manipulació i tractament és, en principi, el mateix de qualsevol altre procés fotogràfic. Tant el fotògraf d'imatges fixes com el fotògraf d'imatges en moviment — el cinematografista — tenen una base

única per al seu art: la naturalesa de la llum i les seves lleis físiques.

És per això que, en el present volum, hem prescindit, gairebé en absolut, de tota informació fotogràfica. Hem cregut preferible utilitzar el màxim d'espai per a tractar matèries que, creiem nosaltres, seran d'utilitat primordial per al lector que veritablement s'interessi en saber com es *fa* un film.

L'ARTICULACIÓ INTERNA DELS FILMS. — Com hem dit, D. W. Griffith, el famós director i cineista nord-americà, fa temps que féu una justíssima definició de l'articulació interna dels films. La resumí dient-ne «la sintaxi cinematogràfica».

I, en efecte, la contextura bàsica dels films respon a una veritable sintaxi: sintaxi que, semblantment a la literària, produeix el miracle de sostenir allò tan espiritual, evasiu i abstracte que s'anomena estil.

Ara, doncs, estudiarem l'estil cinematogràfic, la sintaxi dels films.

UNA QÜESTIÓ PRÈVIA. — Abans, però, ens hem de formular la pregunta següent: què és un film?

Si havíem de definir concretament què cosa és un film, no ens erràriem de gaire si diguéssim que és «la narració visual d'una història o argument». Una narració amb les mateixes exigències de fluïdesa, ritme, gradació i punt àlgid de la narració literària.

Ara bé: tota narració, com tothom sap, compor-

ta una sintaxi, o sigui, en l'accepció gramatical, aquelles regles o lleis que serveixen per a coordinar i unir paraules que formaran oracions, o, en el nostre cas particular, imatges que formaran escenes. Aquestes regles o lleis són les que jo entenc que, per a la bona elaboració de films, ha de saber tot bon cinematografista. I ara, sense pretendre d'establir definitivament el sistema, portant només una mica més enllà el treball de Griffith en aquest sentit, les anirem enumerant, analitzant i exposant perquè en puguem fer un bon ús.

ELS PLANS CINEMATOGràFICS. — Hem pres per base de la nostra anàlisi una narració. Caldrà que vegem ara els elements de què aquesta es compon.

El cos principal de la narració cinematogràfica és constituït, com tots sabeu, per allò que en l'argot professional s'anomena «plans»: «pla general», «pla intermedi» i «primer pla», o siguin les diverses escenes d'un film, impressionades de més lluny o de més a la vora i, per tant, més o menys ampliades en aparèixer a la pantalla. Ara, abans de passar a estudiar l'articulació — la coordinació gramatical, diríem — d'aquests tres plans bàsics, és capital que sapiguem el valor exacte de cada un, en tant que fragments de text de la nostra narració.

EL PLA GENERAL. — El pla general, *vue générale* o *long shot*, per a anomenar-lo respectivament en català, francès i anglès, és el més elemental i simple de tots els plans. És, però, el més indispensable. La

seva missió és d'orientació en el més ample sentit. El seu abast visual és amplíssim. En els exteriors, es perd a l'horitzó. Té per objecte situar-nos geogràficament pel que respecta al lloc de l'acció. Per això ens ofereix una vista general de la cambra, saló, casa, ciutat o contrada on tindran lloc els esdeveniments. És l'encarregat d'informar-nos respecte als personatges: llur aspecte general, llurs moviments, llur emplaçament en relació amb els objectes o altres personatges. No es gaire exigent amb la nostra atenció: les figures són diminutes, els detalls insignificants; persegueix de donar-nos únicament una impressió de conjunt, excepte en etapes més avançades de la narració, en què contribueix a ajudar a la creació d'ambients i s'abandona amb tota l'ànima a mostrar-nos les belleses de la natura o altres espectacles d'igual magnitud.

EL PLA INTERMEDI. — El pla intermedi, *vue rapprochée* o *medium shot*, té una missió més compromesa. És el que ens familiaritza amb els personatges. És el que porta el pes de l'acció. Ens mostra els personatges de genolls per amunt, tallats a la cintura o dessota el pit — segons el pla intermedi sigui respectivament l'anomenat americà o italià — però llurs trets i característiques ja se'ns presenten patents. Els detalls no se'ns mostren encara de manera prominent, però en aquest sentit hem guanyat molt del pla general ençà.

Quan Griffith introduí el pla intermedi en la cinematografia ianqui, es produí una veritable com-

moció. Hom no s'arribava a explicar com, lògicament, es podien presentar a la pantalla personatges que es movien i caminaven, tot i tenir les cames escapçades. No veien tampoc com, sense tenir una visió plena del lloc de l'escena, hom podia seguir l'acció. Un cop habituats al pla intermedi, però, ja hem vist que, degudament orientat pel pla general, hom pot seguir els moviments dels actors i dominar la geografia de l'escena, sense necessitat de punts de mira ni de referència.

EL PRIMER PLA. — El primer pla, *grand plan* o *close-up*, és de caràcter més íntim. Aquí ja entrem en el domini complet dels detalls. Uns ulls, una cara, una mà, un objecte simbòlic, tot vist de prop i, per tant, poderosament augmentat. Estem ja en el terreny de l'acció interior, del subjectiu, del drama anímic. Res com el primer pla per a revelar el pensament, l'emoció, l'estat d'ànim de l'actor, és a dir, el moment àlgid de la narració, la crisi.

ELS TRES PLANS BÀSICS. — Aquests tres plans, com dèiem, constitueixen els tres cossos de text fonamental per a la nostra narració, i poden ésser, naturalment, més o menys accentuats. Podrem trobar-nos amb plans generals mínims i amb plans generals màxims, amb primers plans corrents i amb primers plans enormes. Però és amb aquests tres plans únicament que bastirem la nostra narració visual, o sigui la pel·lícula.

ALGUNES REGLES. — Ara bé: és també amb aquests tres plans i entorn d'ells — tractant d'obtenir-ne l'articulació —, que aplicarem la sintaxi cinematogràfica que ens ha de garantir la correcció (gramatical, diríem) i, per tant, la base per a un bon estil.

Tractem, doncs, d'entrar en el detall d'aquesta sintaxi i assenyalarem algunes regles.

Sense que ens hàgim de moure dels plans, podem assenyalar-ne algunes de fonamentals. Si els tres plans que esmentàvem formen el cos principal de la narració, és indispensable de posseir un sistema per a convertir els tres accessoris en una sola unitat. La narració ha d'ésser fluida i sinuosa. Per tant, una de les primeres regles que haurem d'observar és aquella o aquelles que ens assegurin la fluïdesa.

LA FLUÏDESA. — És cert que la funció del pla intermedi és, taxativament, com el seu nom indica, la de facilitar el pas del pla general al primer pla — o a la inversa — de manera, si no imperceptible, almenys fluida. Ara, però, disposem d'altres mitjans, els quals ens permetran de resoldre-ho amb més precisió. Em refereixo particularment al «pla mòbil», que podríem dir, al *travelling shot*, que es diu en anglès. Aquest pla s'obté apropant o allunyant la càmera en ple funcionament, servint-se de trípodcs amb rodes, de carretons o estris mòbils per l'estil. Això permet de començar una escena en pla general, anar apropant la càmera als actors fins al pla intermedi i al primer pla — o la mateixa operació a la in-

versa —, tot sense interrompre l'acció. D'aquesta manera aconseguim de registrar, amb una sola presa de vista, totes les fases d'una escena—el que és simplement presentació, el que és moviment i allò que és aspecte dramàtic, per subtil i imperceptible que sigui. La dificultat del pla mòbil és que és molt difícil, molt costós pel risc que representa per a una bona filmació, i en moltes ocasions materialment impossible. Per això hom opta per l'obtenció dels plans per separat i es val d'altres mitjans per a obtenir la deguda fluïdesa.

Aquests altres mitjans, que, si no substitueixen el pla mòbil, almenys no ens el fan enyorar, són les il·lusions òptiques, diríem, motivades per la variació d'angles i pel «moviment panoràmic» (vertical o horitzontal) que en anglès queda definit dient *panning*. Un canvi d'angle en una escena no és, naturalment, un canvi de pla, com tampoc un moviment panoràmic de càmera no és pla mòbil, però l'un i l'altre mitjà tenen mobilitat suficient per a produir la il·lusió de fluïdesa que amb els canvis de pla hom persegueix.

Tenim també, per a afinar més encara aquesta fluïdesa, l'eficacíssim efecte del «fos muntat», *fondus enchaîné* o *lap dissolve*, com s'anomena en altres llengües. El fos muntat, com tots sabeu, és aquell efecte cinematogràfic que deixa fondre una escena al mateix temps que en deixa aparèixer una altra. És un procediment que es pot obtenir al laboratori o amb la càmera, per mitjà d'un dispositiu especial. És un efecte que tots heu remarcat prou perquè no

calgui insistir sobre el seu gran valor de fluïdesa, que és el que ara ens interessa. Tots coneixeu també l'insuperable valor del «fos simple» o sigui aquell efecte que deixa esfumar una escena fins a l'esvaïment complet o, usat a la inversa, ens la fa aparèixer gradualment des del punt de partida de la fosca absoluta. Aquests efectes ja sabeu que poden obtenir-se també, per un procediment de laboratori o amb la mateixa càmera, valent-se de l'iris o diafragma. I així deixem gairebé enumerats tots els efectes que ens han d'ésser útils en el sentit de garantir la fluïdesa i la sinuositat de la nostra narració, que és un requisit indispensable en els films.

ALTRES FUNCIONS DELS MATEIXOS ELEMENTS. — Ara bé: abans de deixar els anteriors elements definitivament a la vostra retenció i abans d'entrar a assenyalar noves regles, serà útil que us detalli altres funcions d'alguns dels esmentats elements. Ja hem vist el distint valor narratiu dels tres plans bàsics. Potser només podríem afegir que els primers plans tenen valor de subratllat, de signe exclamatiu o d'admiració, una importància semblant a la d'aquells passatges culminants que es posen enterament en majúscules. En aquest sentit cal afegir llavors que el «fos simple», usat al final d'una escena, té el valor de punts suspensius, de punt final i de cesura o pausa entre capítol i capítol, o, en el nostre cas, entre escena i escena. També implica valor temps. Pot indicar fi de jornada o d'era. S'utilitza al

final de cada part i al final de cada seqüència d'acció correlativa.

Quan el fos és usat al començament de l'escena, té encara un valor distint. Vol representar aquelles fórmules d'introducció insignificants i òbvies que al començ d'una narració ningú no remarca. Té el valor d'aquells: «Els esdeveniments que a continuació narrarem...», o del típic començament de rondalla: «Una vegada era...», que són fórmules introductòries gairebé ineludibles.

Pel que respecta al «fos muntat», encara podem atribuir-li funcions tan importants com les assenyalades suara. A part d'aquells dots de fluïdesa que esmentàvem, el fos muntat, anant un xic més enllà que el primer pla o *close up*, ens pot mostrar no solament l'estat d'ànim o la commoció interna d'un personatge, sinó fins i tot el tumult del seu subjectiu, amb totes les morbositats, aberracions o complexos. Una sèrie de fosos muntats successius i ràpids ens poden presentar el desordre mental d'un personatge, un estat d'embriaguesa, el pas per dintre d'ell de totes les fúries i passions. I, fins en l'aspecte físic, poden oferir-nos sorpreses tan astoradores com l'assolida recentment amb la pel·lícula *L'Home i el Monstre*, on el rostre del gran actor Frederick March sofreix, davant nostre mateix, una transformació física que el qui no conegui les grans virtuts del fos muntat és ben difícil que es pugui explicar.

Un col·laborador eficaç del fos muntat és un efecte del mateix ordre, que no havíem anomenat fins

ara i que s'anomena «doble impressió». Aquest efecte s'obté, igualment que el començament del fos muntat, impressionant dues vegades o més la mateixa pel·lícula. La seva missió, a més de la de mostrar-nos efectes tumultuosos i caòtics, escenes de confusió i moviment, brogit i activitat, és la de produir-nos la il·lusió de somnis i aparicions sofertes pels personatges de la pel·lícula. Avui, amb tot, aquesta funció està, si no descartada completament, almenys bon xic passada de moda.

EL TEMPS. — No fa gaire que, de passada, hem parlat del factor temps. És obvi que el temps, en les pel·lícules o en tota altra narració, és un factor principal. Parlàvem del fos simple com a fi de capítol, fi de jornada o fi de seqüència, per a indicar que cada vegada que acabem una escena amb un fos és per a reprendre la narració després d'una gran pausa, a la pàgina següent, diríem, començant el nou capítol dient: «Passaren tres anys...», o simplement, començant a narrar una seqüència de fets que no tenen res a veure amb els de la seqüència anterior més que d'una manera paral·lela o indirecta.

Ara bé: per continuar sobre els mateixos fets en la forma que hom hi continua, fent punt a part i indicant que podem deixar, sense fer-ne esment, el temps o l'acció transcorreguts entre l'un paràgraf i l'altre, no ens resta altre recurs que emprar el fos muntat. És amb el fos muntat que mostrarem com un personatge surt de casa seva i arriba a casa dels amics on està invitat, sense necessitat de tenir de

mostrar-lo mentre es canvia de roba, mentre baixa l'escala, dóna instruccions al criat, pren un taxi i travessa tota la ciutat abans d'arribar a lloc. Però pot donar-se el cas que vulguem aprofitar el temps — mentre el personatge es muda de roba i fa totes aquelles altres operacions — per veure què passa a casa dels amics on el nostre personatge està invitat. En aquest cas, no tenim més remei que prescindir del fos muntat i «tallar» directament i ràpida a casa d'aquests. Aquesta operació, que consisteix a passar de l'una escena a l'altra sense cap preàmbul, ens assegura de poder narrar una acció simultània. El procediment té el mateix valor d'un «entretant», o un «a la vegada», que posaríem en començar el nou paràgraf en una narració escrita. I si, mentre els amics esperen impacients, volem mostrar el personatge tot enfeinat, tractant amb treballs de posar-se un coll nou o fent-se el llaç de la corbata, no tenim de fer més que tallar successivament i directament de l'un lloc a l'altre, narrant així les accions simultànies.

Els elements que hem descrit són els principals per a la regulació del temps en una pel·lícula, i cal que el bon cinematografista hi pari esment d'una manera especial per a no caure en petits errors que tenen moltíssima importància. Tenen tanta importància que la més petita falla pot perjudicar la reputació del millor director, contrabalançant els seus dots artístics i fins la seva genialitat. Recentment, en la pel·lícula *14 de juliol* del famós director René Clair, constatarem precisament una falla de temps

en una de les escenes. Aquesta falla ocorria quan, després d'haver-nos mostrat la protagonista començant a pujar l'escala de la casa on viu el seu amic, René Clair ens fa assistir a coses que passen simultàniament al carrer, però amb extensió tan desproporcionada que, quan tornem a veure la protagonista al cap de l'escala, tenim la impressió que ha estat pujant, no simplement a un segon pis, sinó al cim d'un gratacels. És evident que aquestes menuderies escapen al públic inadvertit. Amb tot, podem estar segurs que davant de la més petita irregularitat, encara que no se n'expliqui les causes, l'espectador menys intel·ligent té la noció clara que en el film hi ha hagut quelcom que no ha anat ben bé com calia.

EL RITME. — Havent parlat de la fluïdesa i del factor temps, podem ara, camí seguit, parlar del ritme, com a element que ha de respondre en absolut del dinamisme de la nostra narració i per tant de la força captivadora del film. El ritme en un film és el responsable directe de l'èxit o del fracàs de la narració visual de la qual parlem. El ritme és qui ho regula tot: la fluïdesa, el temps, la bellesa, l'interès, l'emoció. Per això convé tenir-ne una idea com més científica millor per a anar a la segura i no cometre errors de base i de fonament.

S'ha retret molt als productors ianquis llur concepció exclusivament científica del ritme i s'ha arribat àdhuc a fer burla d'allò que en podríem dir llurs fórmules o receptes per a l'elaboració de films. Cal reconèixer, però, que l'enorme èxit de llurs pel·lícu-

les ha resultat sempre del domini d'aquella tècnica que a Europa ara tot just comencen a emprar: tècnica que, per exemple, assegura taxativament que 50 metres de film de ritme accelerat, tallat intercaladament, dintre uns altres 50 metres d'acció simultània, en la forma que hem explicat fa poc, garanteixen l'interès, l'expectació i la commoció àlgida d'una narració cinematogràfica. També ens assegura que en determinades ocasions el fet de tallar directament a una escena produeix una rialla que fóra en absolut perduda altrament. També ens pot garantir—i això podeu calcular si és important—que en certs moments un fos simple ben collocat portarà llàgrimes als ulls dels espectadors al final d'una escena que presentada altrament perdria tot el dramatisme i tota l'emoció.

És en aquest aspecte que jo voldria interessar-vos en el ritme. Estèticament i artísticament, tots, qui més qui menys, en tenim noció, si més no per instint. Molts cineistes es confien als dots naturals, de valor innegable, sens dubte; obliden, però, que no pot haver-hi grans artistes si no són abans grans tècnics. El pintor ha de saber l'ofici. L'escriptor ha de dominar la gramàtica. El cinematografista ha d'ésser un tècnic acabat.

Analitzant, per alt, les principals característiques rítmiques d'una narració, farem les següents observacions:

Tota narració consta d'una part expositiva, d'un desenrotllament i d'una resolució. La part expositiva del començ ha d'ésser, naturalment, de ritme lent

i acompassat. Per tant, el cinematografista, per a l'articulació de les escenes, emprarà amb preferència els plans mòbils, la variació d'angles, els moviments panoràmics, el fos i el fos muntat, els quals, per llur parsimònia, llur sinuositat i llur fluïdesa, permeten de crear ambient i de presentar-nos tots els elements del film d'una manera paulatina, lenta, suau.

Quan la narració arriba a la seva segona etapa, o sigui al seu ple desenrotllament dramàtic, el ritme ja no és lent sinó més aviat viu i en *crescendo*. Aquí, per tant, es limitaran tant com es pugui els procediments abans citats i es conduirà la narració gairebé amb la simplicitat dels plans bàsics.

En arribar al període àlgid de la narració, naturalment, el ritme és accelerat i vivíssim. En aquest camp, per tant, aquells procediments lents del principi queden absolutament proscrius; car foren d'un efecte fatal. Els esdeveniments són narrats gairebé en absolut a base del «tallat directe» i emprant molt sovint la «vista instantània», el *flash* o escena-llampec (que podríem dir traduint-ne directament el significat a la nostra llengua), la qual ens permet, de vegades, de produir aquell efecte utilíssim del fos muntat, però d'una manera infinitament més ràpida.

En aquesta etapa de la narració, els moments són preciosos, i el baticor de l'espectador només el pot garantir un ritme accelerat que no podria comportar la més mínima lentitud ni la més petita falla. Imagineu tan sols el que passaria si en un d'aquells moments de suspensió en què el traïdor està a punt

d'abusar de l'heroïna, i en passar a una escena en què veiem l'heroi que ve a rescatar-la al galop, ho féssim per mitjà de filigranes de fosos i muntats, com se li podria ocórrer a un artista que no dominés ben bé la tècnica! Podem estar segurs que en el transcurs d'aquells segons de celuloïde innecessari, l'honor de l'heroïna ja se n'hauria anat a rodar. I amb aquest, indefectiblement, el prestigi del director i potser l'èxit del film!

UN EXERCICI PRÀCTIC. — Per a acabar, a manera de resum i per aclarir un xic la confusió que sens dubte us hauré creat amb els meus exemples necessàriament desordenats, m'agradaria d'emmenar-vos a un exercici pràctic, d'aplicació de la nostra sintaxi. El més indicat fóra d'imaginar que volem produir un film i que estem articulant-ne les escenes. D'aquesta manera veuríem com de la fosca absoluta del començ del film entrem amb un fos, passem al pla general, inserim un fos muntat, tornem al pla general, posem un pla mòbil, entrem al pla intermedi, etc., etc., tal com hem vingut descrivint i d'acord amb les necessitats de fluïdesa, temps, ritme i desenrotllament general del film que ja hem assenyalat. Aquest exercici, seria, però, tediós i extens i forçosament patiria del mateix mal que els altres exemples que us he vingut posant fins ara. Es sempre difícil d'explicar una matèria tècnica només a base de teories. Per això, en lloc de fatigar-vos encara més amb les meves explicacions, us recomanaré que durant la projecció d'un film qualsevol tracteu de dis-

tingir els diferents plans enumerats i els mitjans de llur unió. Així podreu posar a prova el benefici pràctic que hàgiu pogut treure de la meua lliçó teòrica.

APLICACIÓ DE LA SINTAXI CINEMATogrÀFICA. — Abans, però, de posar punt final a aquestes ratlles, permeteu que us digui uns quants mots respecte a quan s'ha d'aplicar la sintaxi cinematogràfica de la qual hem vingut parlant. Aquesta qüestió és potser una mica òbvia, però no voldria que una indicació en aquest sentit faltés a les paraules que acabeu de llegir. Tots sabeu les diferents fases de l'elaboració d'un film. En el sentit més ample, podem dividir-les així: concepció, preparació, filmació i muntatge. És, doncs, en totes aquestes etapes de gestació, que hom tindrà oportunitat i necessitat d'aplicar l'esmentada sintaxi. Ja hem dit que els films s'elaboren més que res a la sala de muntatge, que el material necessari s'obté amb la càmera durant la filmació i que tot el que es filma es producte directe del que prèviament s'ha anotat al llibret de la pel·lícula. Per tant, i per ordre d'importància, la sintaxi s'aplicarà en fer el muntatge, en rodar les escenes amb la càmera i en confeccionar l'escenari. Ara, però, si no m'heu de titllar d'exagerat o de massa exigent, jo us recomanaria de començar a aplicar aquesta sintaxi, no solament en començar la plasmació del film, sinó ja tan bon punt el comenceu a concebre. Ja sabeu que la concepció d'un film és la concepció d'una narració visual; per tant, quelcom que anem imaginant; i, enlloc de fer-ho amb la ment i amb

idees, ho fem amb imatges i amb el que podríem anomenar els nostres ulls interiors. Ara, dic jo, si en concebre la narració ho fem ja pensant sintàcticament, de manera que les imatges se'ns apareguin ja amb ordre, amb ritme i amb fluïdesa, imagineu el llarg camí que tindrem guanyat per al bon estil, l'elegància i la perfecció del film!

III

VOCABULARI CINEMATOGRAFIC

- Angle.** — Camp visual de la càmera cinematogràfica.
- Ajudant.** — Segon del director del film (fr. *régisseur*; angl. *assistant director*).
- Acetona.** — Líquid per a enganxar el cel·luloide.
- Argument.** — Tema o història del film.
- Banda.** — Part de la pel·lícula on hi ha la impressió sonora.
- Bobina.** — Veg. «rotllo».
- Bastidor.** — Marc de fusta utilitzat als laboratoris per a la revelació de films.
- Càmera.** — Màquina d'impressionar films.
- Cameraman.** — Mot internacional donat a l'operador de la màquina d'impressionar.
- Cine, cinema, cinematografia.** — Fotografia animada.
- Cineïsta, cineasta.** — Persona interessada intel·lectualment en el cinema.
- Close-up.** — Veg. «primer pla».
- Composició.** — Agrupament de figures o objectes per a la filmació.
- Continuïtat.** — Veg. «escenari».
- Contratipus.** — Reproducció fotogràfica d'un film negatiu o d'un film positiu.
- Còpia.** — Un film positiu.
- Copiar.** — Veg. «positivar».
- Cua.** — Tros de film sense imatges que s'enganxa al començ i al final d'un film.
- Decorats.** — Construccions on es filmen les escenes dels films (angl. *sets*).
- Desquadrat.** — Fotograma que, en projectar-se un film no encaixa amb la pantalla.
- Director.** — L'encarregat de la realització del film.
- Disc.** — Placa com les de gramòfon que en el cinema parlat s'u-

- tilitza en aparells que no tenen dispositiu per a banda sonora.
- Doble impressió.** — Film impressionat dues vegades amb el fi d'obtenir un determinat efecte.
- Doblatge.** — Sincronització o sonorització d'un film mut o d'un film parlat inicialment en una altra llengua.
- Documental.** — Film informatiu que presenta dades sobre una matèria determinada.
- Edició.** — Veg. «muntatge».
- Escena.** — Part de l'acció d'un film.
- Escenari.** — Galeria on es filmen les escenes (fr. *plateau*; angl. *set*).
- Escenarió.** — El manuscrit del film.
- Estrella.** — Protagonista del film.
- Estúdio.** — Tallers o galeries per al rodatge de films.
- Exteriors.** — Escenari a l'aire lliure.
- Extra.** — Un comparsa cinematogràfic.
- Filmar.** — Acte d'impressionar un film.
- Film verge.** — Pel·lícula sense impressionar.
- Film comercial.** — Es diu generalment dels films de programa corrent.
- Film industrial.** — Es diu generalment dels films d'anunci.
- Film educatiu.** — El que té un valor pedagògic.
- Film d'avantguarda.** — Film realitzat amb imatges abstractes, més que amb imatges reals suggeridores de la realitat.
- Film d'art.** — El que està realitzat amb destí a un públic d'*élite*.
- Filtre.** — Lent esmorteïdor de la llum, que es col·loca davant de l'objectiu.
- Flash.** — Veg. «vista instantània».
- Fos.** — Efecte cinematogràfic que esfuma una escena (fr. *foudu*; angl. *dissolve*, *fade out*).
- Fos muntat.** — Efecte cinematogràfic que esfuma una escena mentre en deixa aparèixer una altra (fr. *foudu enchainé*; angl. *lap dissolve*).
- Fotograma.** — Un dels quadrets fotogràfics de la pel·lícula.
- Imatge.** — El que queda impressionat als fotogrames.
- Interiors.** — Escenaris a l'interior de l'estúdio.
- Laboratori.** — Lloc on es revelen i positiven els films.
- Moviment panoràmic.** — Moviment de càmera (angl. *panning*).
- Multicolor.** — Procediment per a donar colors als films.

Muntatge. — Coordinació general de totes les escenes del film.
Movietone. — Sistema sonor que s'impressiona conjuntament amb la imatge, en la mateixa cinta.

Negatiu. — El film impressionat per la càmera, del qual es tiren les còpies positives.

Noticiari. — Film de notícies o actualitats.

Objectiu. — Lent de la càmera cinematogràfica.

Operador. — Veg. «cameraman». També, el qui fa anar la màquina de projecció.

Ortocromàtic. — Film que reproduceix la brillantor dels colors amb la mateixa relació que apareix a simple vista.

Plans cinematogràfics. — Les escenes d'un film segons la distància a què són impressionades.

Pla intermedi. — Escena impressionada des d'una distància mitjana (angl. *medium shot*).

Pla general. — Escena impressionada des de lluny (fr. *vue générale*; angl. *long shot*).

Pla mòbil. — Escena impressionada amb la càmera en moviment (angl. *travelling shot*).

Plateau. — Veg. «escenari».

Pancromàtic. — Film sensible a tots els raigs visibles, àdhuc als vermells. És generalment usat per a obtenir efectes de determinats colors.

Pantalla. — Llenç sobre el qual es projecten els films (fr. *écran*; ang. *screen*).

Positiu. — Còpia que resulta del negatiu.

Positiuar. — Procediment de laboratori per a obtenir les còpies d'un film.

Presa de vista. — Escena o escenes impressionades d'una sola tirada.

Primer pla. — Escena impressionada de molt a prop (fr. *grand plan*; angl. *close-up*).

Producció. — Realització d'un film. També, sinònim d'una pel·lícula. Es diu també que una pel·lícula té molta «producció» volent dir «presentació».

Productor. — El responsable de la realització d'un film (angl. *producer*).

Programació. — La confecció del programa per als cinemes

Proves. — Les primeres escenes que es projecten d'un film.

Quadro. — Veg. «fotograma».

Régisseur. — Veg. «ajudant de director».

Revelar. — Fer visibles les imatges impressionades en un film.

Rodatge. — Veg. «filmar».

Rotllo. — El film enrotllat que cap en una capsula de les fabricades per a films (aprox., 300 metres) (fr. *bobine*; angl. *reel*).

Script. — Veg. «escenari».

Secretària d'escena. — La noia que pren notes per encàrrec del director durant la realització del film (angl. *script girl*).

Seqüència. — Seguit d'escenes d'un film relacionades pels efectes de temps, lloc o acció.

Set. — Veg. «escenari» i «decorats».

Sexappeal. — Terme molt usat en relació amb les «estrelles» del cinema. Literalment, atractiu sexual.

Sincronització. — Veg. «doblatge».

Sinopsi. — Esquema manuscrit del film.

Sobreimpressió. — Imatges impreses les unes sobre les altres en el mateix fotograma.

Sonor. — Cinema sonor o parlat.

Sonorització. — Procediment per a afegir sons a un film mut.

Talent. — Nom genèric professional per a designar els intèrprets de cinema.

Tallat directe. — Pas directe d'una escena a una altra sense cap més efecte intermedi.

Tecnicolor. — Sistema fotogràfic que impressiona pel·lícules directament de colors naturals.

Tele-objectiu. — Objectiu telescòpic, de gran augment, per a fotografiar des de molt lluny.

Tempo. — Ritme de la pel·lícula.

Titols. — Epígrafs explicatius de les escenes del film.

Tractament. — Manuscrit del film, un xic més extens que la sinopsi, en el qual s'indica ja l'ordre en què es desenrotllarà l'argument.

Transparència. — Truc cinematogràfic per a substituir el fons de determinades escenes.

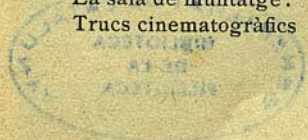
Truc. — Enginy fotogràfic per a produir determinats efectes.

Vista instantània. — Escena molt curta usada en els films (angl. *flash*).

Vitaphone. — Sistema que impressiona film i imatge al mateix temps, però separatament en dues cintes.

ÍNDIX

	<u>Pàgs.</u>
I. COM ES FA UN FILM	7
PERÍODE DE PREPARACIÓ	7
El Comitè de Producció	7
El tema del film	8
L'estrella del film	9
El <i>producer</i>	9
L'argument del film	9
L'aspecte econòmic	11
La col·laboració	11
PERÍODE DE PRODUCCIÓ	12
Orientacions sobre la producció	12
La producció ianqui	13
La mentalitat dels productors	13
La missió dels directors	16
Els artistes cinematogràfics	21
La filmació	24
Les complexitats d'un film	26
La filmació sonora	28
L'ordre de filmació	28
El film impressionat	29
El cost d'un dia de treball	29
Els treballs de laboratori	30
PERÍODE D'EDICIÓ	31
La sala de muntatge	31
Trucs cinematogràfics	32



	Pàgs.
Les maquetes	33
Mig món catalogat	33
El primer muntatge	34
La primera projecció	34
El muntatge definitiu	34
El negatiu final	35
II. LA SINTAXI DELS FILMS.	37
La natura fotogràfica del film	37
L'articulació interna dels films	39
Una qüestió prèvia	39
Els films cinematogràfics	40
El pla general	40
El pla intermedi	41
El primer pla	42
Els tres plans bàsics	42
La fluïdesa	43
Altres funcions dels mateixos elements.	45
El temps	47
El ritme	48
Un exercici pràctic	52
Aplicació de la sintaxi cinematogràfica	53
III. VOCABULARI CINEMATOGRAFIC	55



COL·LECCIÓ POPULAR BARCINO

Volums XLVIII a XCIII

- | | | | |
|---|------|---|------|
| 48. Marvà, <i>Exercicis de Gramàtica Catalana</i> , IV | 1'00 | <i>liriques de la llengua catalana</i> | 3'00 |
| 49. Musset, <i>Dues comèdies</i> | 1'50 | 71. Jordana, <i>Correspondència familiar i de societat</i> | 2'00 |
| 50. Shakespeare, <i>Somni d'una nit d'estiu</i> | 1'50 | 72. Montsià, <i>Les bèsties del Parc</i> | 1'00 |
| 51. Maspons, <i>Com es fa un testament</i> | 1'00 | 73. Gabarró, <i>Com cal auxiliar un ferit II</i> | 1'50 |
| 52. Descartes, <i>Discurs sobre el mètode</i> | 1'50 | 74. Maseras i Jouveau, <i>Resum de Lit. Provençal</i> | 1'00 |
| 53. Marvà, <i>Exercicis de Gramàtica Catalana</i> , V | 1'00 | 75. Serra-Baldó i Llatas, <i>Resum de Poètica Catalana</i> | 2'00 |
| 54. Vives, <i>Introducció a la saviesa</i> | 1'50 | 76. Goethe, <i>Ieri i Bereli</i> | 1'00 |
| 55. Turró, <i>Disciplina mental</i> | 1'00 | 77. Rovira i Virgili, <i>El principi de les nacionalitats</i> | 1'00 |
| 56. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , VI | 1'50 | 78. Rovira i Virgili, <i>Els sistemes electorals</i> | 2'00 |
| 57. Marvà, <i>Exercicis de Gramàtica Catalana</i> , VI | 1'00 | 79. Kant, <i>La pau perpètua</i> | 1'50 |
| 58. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , III | 1'00 | 80. Keller, <i>Els tres honrats pintaires</i> | 1'00 |
| 59. Balmes, <i>La civilització</i> | 1'00 | 81. Aribau, <i>Art i política</i> | 2'00 |
| 60. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , IV | 1'50 | 82. <i>El Ramaiana</i> | 1'50 |
| 61. Gabarró, <i>Com cal auxiliar un ferit</i> , I | 1'50 | 83. Rovira, <i>Corpus de Sang</i> | 1'00 |
| 62. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , VII | 1'50 | 84. Serch, <i>L'exemple de Txecoslovàquia</i> | 1'00 |
| 63. Marvà, <i>Clau dels «Exercicis de Gramàtica Cat.»</i> | 1'50 | 85. Piferrer, <i>Records i bel·leses de Barcelona</i> | 1'50 |
| 64. Perucho, <i>Les formes de govern</i> | 1'00 | 86. Mas, <i>Valors bursàtils</i> | 2'00 |
| 65. Schiller, <i>Guillem Tell</i> | 2'00 | 87. Rovira, <i>La constitució interior de Catalunya</i> | 2'00 |
| 66. Elías, <i>L'art de la caricatura</i> | 1'50 | 88. <i>Pàgines escollides de Ramon Llull</i> | 3'00 |
| 67. Jordana, <i>Formulari de documents en català</i> | 2'00 | 89. Llorens, <i>Iniciació a la Filosofia</i> | 2'50 |
| 68. Casassas, <i>Rafael Casanova</i> | 1'00 | 90. Bohigas, <i>Resum d'Història del Llibre</i> | 3'50 |
| 69. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , V | 1'50 | 91. Schmid, <i>Suïssa</i> | 1'00 |
| 70. <i>Les cent millors poesies</i> | | 92. Foyè, <i>Resum d'Aviació</i> | 3'00 |
| | | 93. Perucho, <i>Resum de Litteratura Russa</i> | 1'00 |

COL·LECCIÓ POPULAR BARCINO

Volums XCIV a CXL

- | | | | |
|--|------|--|------|
| 94. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , VIII. | 1'50 | 118. Desclot, <i>El desafiament de Bordeus</i> | 1'00 |
| 95. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , IX | 1'50 | 119. Maspons, <i>La llei de la família catalana</i> | 1'50 |
| 96. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , X | 1'50 | 120. Passarell, <i>Narcís Monturiol</i> | 1'00 |
| 97. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , XI | 1'50 | 121. Cruells, <i>Carles de Viana</i> | 1'00 |
| 98. Maseras, <i>Resum d'Història del Comerç</i> | 2'50 | 122. Desclot, <i>La croada contra Catalunya</i> | 1'00 |
| 99. Carner, <i>Com es fa un film</i> | 1'00 | 123. Desclot, <i>L'alliberament de Catalunya</i> | 1'00 |
| 100. Piferrer, <i>Records i bel·leses de Catalunya</i> | 2'00 | 124. Musset, <i>Les Nits</i> | 1'00 |
| 101. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , XII | 1'50 | 125. Rovira, <i>Resum d'Història del Catalanisme</i> | 2'50 |
| 102. Alf-Bey, <i>Viatges</i> , XIII | 1'50 | 126. Ibsen, <i>Peer Gynt</i> | 2'00 |
| 103. Diaz-Plaja, <i>L'evolució del teatre</i> | 1'50 | 127. Duran, <i>Teodor Llorente</i> | 1'00 |
| 104. Serch, <i>El Camping</i> | 1'50 | 128. Maseres, <i>Joun Maragall</i> | 1'00 |
| 105. Riquer, <i>L'humanisme català</i> | 2'00 | 129. Ral, <i>Resum d'Educació física</i> | 2'50 |
| 106. Jordana, <i>Resum de Literatura Anglesa</i> | 2'50 | 130. Pàgines escollides de Ramon Muntaner | 1'50 |
| 107. <i>Els poemes d'Edgar Poe</i> | 1'00 | 131. Rovira, <i>Valenti Almirall</i> | 1'00 |
| 108. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , VI. | 2'00 | 132. Aragó, <i>Història de la meua joventut</i> | 2'00 |
| 109. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , VII | 1'50 | 133. Almela, <i>Lluís Vives</i> | 1'00 |
| 110. Prat de la Riba, <i>La Nacionalitat Catalana</i> | 2'00 | 134. <i>Llegendes de la Història de Catalunya</i> | 1'50 |
| 111. Cardona, <i>Resum d'Estadística</i> | 1'50 | 135. Lleonart, <i>Josep Anselm Clavé</i> | 1'00 |
| 112. <i>El Mahabarata</i> | 1'50 | 136. Capmany, <i>L'antiga marina de Barcelona</i> | 2'00 |
| 113. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , VIII | 1'50 | 137. Capmany, <i>L'antic comerç de Barcelona</i> | 2'00 |
| 114. <i>Poesies completes de Manuel de Cabanyes</i> | 2'00 | 138. Capmany, <i>Els antics oficis de Barcelona</i> | 2'00 |
| 115. Montsià, <i>Els barbarismes</i> | 1'50 | 139. Maseras, <i>El pintor Fortuny</i> | 2'00 |
| 116. Vila, <i>Resum de Geografia de Catalunya</i> , IX. | 2'00 | 140. Maspons, <i>El règim successori català</i> | 2'50 |
| 117. Llull, <i>L. d'Amic i Amat</i> | 1'50 | | |

Portaferrissa, 17. — BARCELONA