

TESI DOCTORAL

**Les adaptacions cinematogràfiques d'obres
teatral a Catalunya 2000-2010**

Disseny i procediments compositius

Volum 1

Teresa Vilardell Grimau

Director: Carles Batlle Jordà

Doctorat en Arts Escèniques

Departament de Filologia Catalana

Universitat Autònoma de Barcelona

Barcelona, desembre 2015

Agraïments:

Sergi Belbel, Carles Batlle, César Benítez, Toni Casares, Robert Escribano, Marta Esteban, Lluís Ferraz, Cesc Gay, Miquel M. Gibert, Guillem-Jordi Graells, Joel Joan, Carol López, Josep M. Mestres, Ventura Pons, Pròsper Riba, Maria Ripoll, Jordi Sànchez, Marta Soro, Mar Targarona, Marc Villanueva, Josep Vilardell.

Jordi Castellanos, *in memoriam*.

ÍNDEX

Volum 1

Introducció	
<i>Motivacions</i>	8
<i>Per què el teatre és "un falso amigo" de l'adaptació cinematogràfica?</i>	16
<i>Propòsit de la investigació</i>	20
Els estudis sobre l'adaptació cinematogràfica	
<i>Inflexions i absències</i>	23
<i>Els relats sobre l'evolució dels estudis d'adaptació cinematogràfica</i>	26
<i>Elements d'abordatge metodològic</i>	33
<i>Teories sobre l'adaptació</i>	47
<i>Estudis sobre l'adaptació d'obres teatrals al cinema</i>	63
<i>La composició de l'adaptació cinematogràfica</i>	73
<i>Estudis sobre adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre escrites a Catalunya entre 2000 i 2010</i>	81
Mètode de la investigació	84
<i>Teatre i cinema. Elements de convergència, divergència i intersecció</i>	84

<i>Disseny d'un model d'anàlisi propi. Raons i fonaments</i>	87
<i>Selecció dels estudis de cas</i>	92
Estudis de cas	93
Morir (o no)	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	94
<i>Gènesi del text teatral</i>	96
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	97
<i>Anàlisi</i>	98
<i>-En el pla de l'enunciació</i>	99
<i>-En el pla de la diègesi</i>	101
<i>-En el pla de la trama</i>	104
<i>-En el pla de la representació</i>	123
<i>-Conclusions de l'anàlisi</i>	125
Kràmpack	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	129
<i>Gènesi del text teatral</i>	131
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	132
<i>Anàlisi</i>	135

-En el pla de l'enunciació	135
-En el pla de la diègesi	136
-En el pla de la trama	137
-En el pla de la representació	150
-Conclusions de l'anàlisi	152
Planta 4ª	
Els autors en el context de l'adaptació	156
Gènesi del text teatral	157
Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció	158
Anàlisi	160
-En el pla de l'enunciació	160
-En el pla de la diègesi	162
-En el pla de la trama	165
-En el pla de la representació	180
-Conclusions de l'anàlisi	182
Barcelona (un mapa)	
Els autors en el context de l'adaptació	189
Gènesi del text teatral	191

<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	193
<i>Anàlisi</i>	194
-En el pla de l'enunciació	195
-En el pla de la diègesi	199
-En el pla de la trama	201
-En el pla de la representació	216
-Conclusions de l'anàlisi	218
No me pidas que te bese porque te besaré	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	223
<i>Gènesi del text teatral</i>	225
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	226
<i>Anàlisi</i>	227
-En el pla de l'enunciació	229
-En el pla de la diègesi	231
-En el pla de la trama	237
-En el pla de la representació	263
-Conclusions de l'anàlisi	265

ÍNDEX

Volum 2

Conclusions	7
<i>L'adaptació: Fidelitat. Intertextualitat. Postmodernitat. Autoria. Abordatge interdisciplinari</i>	7
<i>L'adaptació cinematogràfica del teatre: La faula: un espai en discussió. El teatre i la literatura. Representativitat/ostentivitat: una qualitat compartida</i>	11
<i>Matrius de representativitat</i>	13
<i>Les operacions/intervencions adaptatives.....</i>	15
<i>-“El teatro es un falso amigo?”/ -No</i>	18
<i>- El text secundari i les adaptacions cinematogràfiques</i>	19
<i>-El text principal i les adaptacions cinematogràfiques</i>	21
<i>La dècada 2000-2010, un espai d'aprenentatge</i>	25
Bibliografia	30
Apèndix	

Introducció

Motivacions

L'elecció d'investigar el disseny i els mètodes compositius d'adaptacions teatrals escrites a Catalunya entre 2000 i 2010 neix de motivacions professionals i artístiques vinculades a la meva¹ activitat com a directora d'escena, dramaturga i docent, en un itinerari que ha transitat entre el fet teatral i l'audiovisual-cinematogràfic, i que n'és, de fet, la conseqüència.

Tot plegat començà l'any 1989, ran de l'espectacle *Tira't de la moto*², inspirat en *Die schönste Zeit im Leben*³, i del qual sóc responsable, junt amb Miquel Casamayor, de la dramaturgia i la direcció. Poc temps després de l'estrena, el cap de programes de Televisió de Catalunya de Sant Cugat, Joan Ramon Mainat, interessat en el nostre treball, va emplaçar-nos a participar en el disseny del programa *Plàstic*, a crear-ne els guions i a ser els *coachs* dels presentadors⁴. *Plàstic* (1989-1991), un programa regional i diari, i després nacional, fou considerat, amb *La edad de oro*⁵, el paradigma, pels seus continguts i format, d'una forma alternativa i trencadora de fer televisió. Aquest pas del teatre a la televisió –i a l'inrevés, doncs mai he deixat ni d'elaborar dramaturgies i escenificar ni de treballar pel medi audiovisual– em situà en una talaia insòlita, en un moment en

¹ En aquesta introducció utilitzaré la primera persona singular en els passatges en què el relat té un caràcter personal. Quan es tracti d'informacions o explicacions objectives seguirem la convenció d'expressar-nos en plural majestàtic.

² Estrena a la Sala Zeleste, temporada al Teatre Condal de Barcelona, i gira per Catalunya.

³ Creada i produïda pel Grips Theater de Berlin (1978).

⁴ Una mostra d'imatges del programa: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-plastic-1989/2805494/> i també: <http://latelequemeparo.com/2006/11/13/plastic-o-como-hemos-cambiado/>

⁵ Programa amb continguts relacionats amb la “movida madrileña”, conduït per Paloma Chamorro (1983-1985).

què les col·laboracions entre els dramaturgs i el medi televisiu eren escasses i viscudes, per part dels autors teatrals, d'una manera discreta i fins i tot vergonyant. Escriure per a la televisió estava desprestigiada. I és des d'aquest punt de partida i durant els anys següents que vaig poder observar des de primera línia com els dramaturgs van començar a vèncer prejudicis i a aportar el seu talent al medi televisiu i cinematogràfic.

Hi ha una data en què es produeix una inflexió important. Es tracta de la telenovel·la *Poblenou*⁶, creada per Benet i Jornet i un grup de guionistes que ell dirigí, en el qual s'aplegaven dramaturgs com Toni Cabré, guionistes de cinema com Marta Molins, guionistes de televisió com Lluís Arcarazo, novel·listes com Maite Carranza, i jo mateixa. *Poblenou* fou un projecte impulsat per Joan Bas, cap de dramàtics de TV3, en un moment en què la cadena va adonar-se que la consolidació de la seva identitat i representativitat nacional passava per l'elaboració de ficció pròpia i no només per la informació política i cultural locals, com estava previst inicialment. Però la telenovel·la era un gènere devaluat. Les emissions de telenovel·les sudamericanes a la televisió pública de l'Estat situaven el gènere en un *target* molt determinat, i això suposava un perill, ja que s'aspirava a elaborar un producte transgeneracional, transsocial, cohesionador i identitari. L'elecció de J.M. Benet i Jornet, l'autor més conegut i reconegut de l'escena recent, podia ser el catalitzador d'aquesta operació televisiva. I així fou. La telenovel·la, un gènere popular i criticat per la intel·lectualitat -per ser un producte ideològicament alienant, convencional i matusser- i també per una part del públic, assolí el prestigi que es buscava, precisament gràcies a la intervenció i figura d'un dramaturg. Com és sabut, *Poblenou* va assolir un èxit incontestable i constituí un fenomen que transcendí el televisiu, i on intel·lectuals, cronistes, crítics i ciutadans en general es van abocar.

⁶ Estrenada el 10 de gener de 1994.

La dramaturgia havia ofert el seu art i talent a l'audiovisual i, d'aquest, n'havia extret rutines de creació i desenvolupament. Ofici.

Hi ha un fet efímer, però a parer nostre transcendent, on es visualitza que no solament el teatre acabaria contaminant l'audiovisual, sinó que l'audiovisual impregnaria el teatre del nostre país, i que el fet teatral i l'audiovisual ja no avançarien més en paral·lel sinó mesclats i retroalimentant-se. Aquest fet va tenir lloc el 15 juny de 1994 al Teatre Prado, durant el XXV Festival Internacional de Sitges, a l'estrena de *Kràmpack*, un text teatral escrit per Jordi Sànchez i interpretat per ell mateix, Joel Joan, Eduard Fernàndez i Esther Formosa. Una comèdia. J.M. Mestres, el director, ens explicà en una conversa informal que, des del principi, el públic s'hi va entregar d'una manera total i inesperada, i que aquesta connexió o comunió es produí perquè el personatge Ferran Aiguadé, de la telenovel·la *Poblenou*, "era" el Xavi de *Kràmpack*, ambdós interpretats per Joel Joan. L'endemà tots els teatres trucaren per contractar temporada a Barcelona. Tant a l'estrena com durant la temporada, *Kràmpack* va ser rebut per la crítica –"Comença el desglaç" (Ordóñez: 1995)– i per la professió teatral sense objeccions, malgrat que era un text singular que s'havia desenvolupat fora dels paràmetres estètics que proposava Sanchis Sinisterra des de la Beckett i que dominaven l'escena catalana. L'*star system* català havia quedat inesperadament inaugurat. En qualsevol cas, l'èxit de públic, l'èxit social, o l'èxit a seques, és un element que es començà a constituir com un paràmetre que va anar agafant pes i relleu a l'hora de sospesar la qualitat i valor dels espectacles teatrals. Si no, ¿com explicar que Enric Gallén, quan prologa a Jordi Galceran, travi el seu discurs, gairebé exclusivament, al voltant de les causes/claus del seu èxit? (Gallén: 2015, 15)⁷. El cas és que el teatre havia quedat amarat de la

⁷ Enric Gallén: "Partint de la lúcida asseveració de Sagarra, ens podem demanar quins han estat els elements bàsics de l'"imponderable teatral" que han fet possible que alguna de les produccions de Jordi Galcerán (*El mètode Gronhölml*, en particular) s'hagi convertit ja en el referent d'èxit del nostre teatre."

popularitat que dona la televisió. I així ho constata Joan-Anton Benach en consignar obertament que l'èxit de *Kràmpack* estava vinculat a un fet extrateatral que era la presència d'actors de la telenovel·la *Poblenou* en el repartiment⁸ (Joan-Anton Benach: 1995), sense fer demèrit dels seus valors dramàtics, ans al contrari.

Però la dramàtica catalana vivia en aquest període, i independentment del cinema o de la televisió, el seu propi moment d'eclosió i visibilitat. En aquest mateix any, si donem una ullada al programa del Festival de Sitges, dirigit per Joan Ollé, veurem que hi domina la presència d'autors catalans, en gairebé totes les activitats i propostes. Es va programar una secció de lectures dramatitzades titulada "Paraula d'autor", que va tenir lloc a les suggestives sales de l'Hotel Romàntic⁹, i també el cicle d'estrenes d'autors catalans a l'Hotel Subur, i al Teatre Prado¹⁰, en el qual vaig participar dirigint *El Bagul* de Joan Cavallé. Tot i la diversitat de propostes i generacions que van conèixer en aquest Festival i en el panorama teatral d'aquells anys, el cert és que, des de la meitat dels noranta i fins a l'entrada del segon mil·lenni, predominà l'estètica del "realisme estrany", del

⁸ Joan-Anton Benach: "Como una historia de amistad y sexo la definiría este diario a raíz de su estreno en Sitges, "Kràmpack" de Jordi Sánchez, fue en aquel momento una comedia revelación que dentro del ciclo destinado a autores locales animó de forma inusitada el festival. Con nombres de la serie "Poble Nou" en el cartel, a su reclamo el Teatre Prado resultó tan rebotante y exultante como Villarroel Teatre, que vivió la otra noche una de esas sesiones donde la comunicación entre el escenario y el público se establece desde la primera escena".

⁹ Allí es donaren a conèixer les darreres propostes de Lluïsa Cunillé amb *Jòquer*; de J.M. Benet i Jornet amb *E.R.*; de Joan Casas amb *Nocturn corporal*; de Rodolf Sirera amb *La ciutat perduda*; de Narcís Comadira amb *L'hora dels adéus*; i de Sergi Belbel amb *Morir (un instant abans de morir)*.

¹⁰ En aquest mateix Festival, i sumades a aquestes lectures, trobem a més les estrenes de textos de Raimon Àvila (*El vals dels desconeguts*, dirigit per Pere Planella), de Pereira (Biografia, dirigit per Jordi Mesalles), de Miquel Casamayor (*L'efecte Alka-Seltzer*, dirigit per ell mateix), de Joan Cavallé (*El bagul*, dirigit per mi mateixa), i de Jordi Sánchez (*Kràmpack*, dirigit per J.M. Mestres).

no-dit, la poètica de la sostracció, el drama relatiu (Batlle: 2006, 88-92)¹¹.

Però la vitalitat de la dramaturgia catalana no havia començat el 1994, ni al Festival de Sitges, sinó uns anys abans, i no en ambients teatrals sinó a la Universitat, concretament a la UAB, on Sergi Belbel estudiava Filologia Romànica i assistia a les classes de "Teoría e historia de la representación teatral" que impartia José Sanchis Sinisterra. És en aquest espai de reflexió i crítica, fora de l'àmbit de la creació i del fet teatral, que es generaren les sinergies que propiciaren la naixença de l'Aula de Teatre i de tot un seguit de projectes, el més decisiu dels quals fou la inauguració de la Sala Beckett, el 1989, una iniciativa del Teatro Fronterizo liderat per José Sanchis Sinisterra. Un any després de la seva fundació, la Sala Beckett va esdevenir un espai de creació, producció i distribució d'obres contemporànies, però també, i sobretot, un àmbit de dinamització de la nova dramaturgia catalana –una dramaturgia que no segueix la petja dels seus antecessors–, on tingueren lloc trobades de creadors i tallers de dramaturgia, la majoria dels quals impartits pel propi Sanchis, i on es fundà la revista *Pausa*, dirigida per Joan Casas. Allí van recalar Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Mercè Sàrries, Carles Batlle, Enric Nolla i Gerard Vázquez, entre altres. Paral·lelament al far de la Sala Beckett, comandat per Sanchis, el 1988 se n'havia obert un altre a l'Institut del Teatre, impulsat per Sergi Belbel, on havia començat a fer classes de dramaturgia, i on s'estaven congriant els futurs estudis de dramaturgia i direcció¹².

¹¹Carles Batlle: "una dramaturgia bàsicament 'íntima' i generalment 'formalista', que tendeix a eludir tant els referents concrets (noms locals de persones, o referències concretes a la ciutat i al país) com el tractament de problemes socials o ideològics gaire concrets".

¹² Amb aquestes actuacions va quedar instituïda de forma dominant dins el panorama del teatre català la línia estètica i poètica promoguda per Sanchis que prenia com a referents a Harold Pinter i a Samuel Beckett, seguits per aquells autors que aleshores planaven damunt d'Europa: Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, David Mamet, Sam Seppard i Thomas

En aquest relat d'aproximacions entre el teatre i el cinema, Ventura Pons, poc temps després, hi va tenir un paper clau i catalitzador. Pons, des de jove, havia estat vinculat a l'escena catalana. Fou, concretament, l'any 1965 que va entrar en contacte (Pons, 2010, 63) amb l'EADAG, a través de Maria Aurèlia Capmany, i durant quinze anys es dedicà a dirigir teatre. Una activitat que substituï pel cinema, però que mai va abandonar com a passió. Ventura és un espectador i coneixedor entusiasta del fet teatral i, a partir de l'any 1996, vinculà el teatre a la seva obra cinematogràfica adaptant *E.R.* de J.M. Benet i Jornet -que ell titulà *Actrius* (1996)-, iniciant així un triangle creatiu (Josep Maria Benet i Jornet - Ventura Pons - Sergi Belbel) que ha estat prolífic pel que fa a adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre: *Carícies* de Sergi Belbel (1997), *Testament* de J.M. Benet i Jornet, que Ventura titulà *Amic/Amat* (1998); *Morir (un instant abans de morir)* de Sergi Belbel que titulà *Morir (o no)* (1999); i *Forasters* de Sergi Belbel (2008).

De fet, Ventura Pons és el precursor d'un fenomen que es produeix reiteradament durant la dècada del 2000-2010, en el qual un nombre significatiu de textos teatrals escrits a Catalunya foren adaptats al cinema, en un període en el qual el cinema català va passar de produir vint-i-dos llargmetratges l'any 2000, a noranta-sis el 2010 (Besalú, Guerrero, Ciaurriz: 2013, 3).

Tant pel que fa a la dramaturgia com pel que fa a les adaptacions cinematogràfiques d'origen teatral, es produeix al nostre país, l'any 2000, una inflexió estètica. En el cas de les adaptacions, de forma

Bernhard, entre altres. S'havia produït un fet curiós i digne d'estudi i reflexió: era des del gresol de la universitat i no des de l'epicentre de la praxis teatral que es proposava amb èxit - no parlem d'èxit de públic sinó superestructural- una manera d'escriure, escenificar i pensar el teatre. Un teatre de laboratori, experimental, àmpliament difós i recolzat des de les institucions públiques, que s'interrogava vivament sobre si mateix i sobre la seva pròpia activitat creativa, i poc sobre què volia comunicar i quin efecte volia produir al públic. "Es sin duda el lastre de una generación que sabe como decir las cosas pero que no siempre tiene algo que decirnos que pueda interesarnos". Marcos Ordóñez, citat per (Ragué: 1996, 230)

nítida i, en el cas de la composició dramaturgica, un canvi perceptible, tot i que més gradual. L'adaptació de *Kràmpack*, en si mateixa però especialment si la comparem amb el teatre filmat que havia practicat Ventura Pons, suposa un salt estètic important dins el context de la producció catalana d'adaptacions teatrals, perquè proposa una nova manera de concebre la pràctica adaptativa pel que fa a la relació entre el text font i el text adaptat, i perquè assoleix, a partir de l'elaboració de materials dramàtics, un discurs propi del medi cinematogràfic. Pel que fa a la composició dramaturgica, a partir del 2000, s'observa, per una banda, una obertura de tendències, gèneres, models i estils (Batlle: 2006, 95)¹³ que es comença a fer visible, per exemple, quan el TNC posa en marxa el T6 durant la temporada 2002-2003; i, per l'altra, l'esgotament del model imperant –drama relatiu, poètica de la sostracció– (Santamaria, 2003)¹⁴. Una crisi que curiosament, comença a superar-se gràcies a una acció que impulsa Toni Casares, director de la Sala Beckett, quan proposa durant la temporada 2003-2004, el cicle *L'acció passa a Barcelona*¹⁵. A partir d'aquest moment s'evidencia que la poètica de l'ambigüitat onomàstica, espacial, temporal i ideològica, i de la pròpia acció dramàtica, comencen a minvar a favor de la reconexió amb el real.

Tal com hem consignat, *Kràmpack*, el text teatral de Jordi Sànchez, adaptat per Tomàs Aragay i Cesc Gay, i dirigit per aquest darrer (2000), va aconseguir un èxit notable no només pels seus resultats

¹³ Carles Batlle: "(motivada per la dispersió de les línies mestra d'alguns centres de formació-producció - com ara la Sala Beckett- l'ampliació de les influències foranes o la variació de les opcions creatives vinculades a la professionalització)".

¹⁴ Núria Santamaria: "Una notable porció dels textos produïts els darrers cinc anys no ha sortit d'aquella perplexitat -materialitzada amb una gamma finita d'estratègies (desestructuració del personatge, terbolesa de les fronteres entre realitat i ficció, la verbositat i l'afàsia, la indefinició d'espais i de temps, la luxació narrativa, etcètera) que de primer moment semblava legítima i depurativa, i que a hores d'ara comença a fer-se sospitosa"

¹⁵ Ens hi referirem àmpliament en l'estudi de cas que hem elaborat de *Barcelona (mapa d'ombres)* i *Barcelona (un mapa)* de Lluïsa Cunillé – Ventura Pons.

artístics, sinó també econòmics i de públic¹⁶, encapçalant un conjunt d'adaptacions d'obres de teatre durant la dècada del 2000 al 2010, que van ser produïdes en el nostre país: *Morir (un instant abans de morir)* de Sergi Belbel, adaptada i dirigida per Ventura Pons, i titulada *Morir (o no)* (2000); *Los Pelones* d'Albert Espinosa, dirigida per Antonio Mercero, adaptada per tots dos, i titulada *Planta 4a.* (2003); *Excuses!* de Jordi Sànchez, Joel Joan i Pep Anton Gómez, adaptada per ells mateixos i dirigida per Joel Joan (2003); *Paraules encadenades* de Jordi Galceran, adaptada per Fernando de Felipe i Laura Mañà i dirigida per ella mateixa (2003); *El Mètode Gronhölml* de Jordi Galceran, adaptada per Mateo Gil i dirigida per Marcelo Piñeyro, titulada *El Método* (2005); *Tu vida en 65 minutos* d'Albert Espinosa, adaptada per ell mateix i dirigida per Maria Ripoll (2006); *No me pidas que te bese porque te besaré* d'Albert Espinosa, adaptada i dirigida per ell mateix (2008); *Barcelona (mapa d'ombres)* de Lluïsa Cunillé, adaptada i dirigida per Ventura Pons i titulada *Barcelona (un mapa)* (2007); *Forasters* de Sergi Belbel (2008); i *V.O.S* de Càrol López, adaptada i dirigida per Cesc Gay (2009).

Pel que fa a tvmovies (pel·lícules distribuïdes només per televisió) que provenen d'adaptacions teatrals, cal consignar: *Després de la pluja* de Sergi Belbel, una magnífica tvmovie adaptada per Miquel Obiols i dirigida per Agustí Villaronga (2002); *Plou a Barcelona* de Pau Miró, adaptada per ell mateix i dirigida per Carles Torrens (2008); i *Hermanas de sangre* de Cristina Fernàndez-Cubas, dirigida

¹⁶ 197.171 espectadors/ 792.883,00 euros de recaptació, segons dades recollides a: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/inicio.html;jsessionid=A15DF50D90AE54E754B1F33C35DA8F55>

per Jesús Garay, titulada *Germanes de sang* (2001), de la qual sóc, amb Maite Carranza, autora de l'adaptació¹⁷.

L'experiència d'haver compost l'adaptació d'aquesta obra de teatre¹⁸, un encàrrec d'Isona Passola, de Massa d'Or, i també la d'haver dut a terme la de la novel·la *La casa de la memoria* de Lucía Graves, a requeriment de la mateixa productora¹⁹, va fer que m'adonés que el disseny d'una adaptació exigia no només posar en joc les eines dramàtiques que dominava i coneixia, sinó també dissenyar una metodologia procedimental que era substancialment diferent pel que feia al teatre i la novel·la i que, encara més i tot que en el cas del teatre, l'elecció metodològica condicionava el resultat final. **Havia constatat que el disseny i procés d'adaptació d'una novel·la i d'un text teatral tenien casuístiques pròpies, tot i que normalment se les situava en el mateix calaix, en considerar-les ambdues "literatura".**

Per què el teatre és "un falso amigo" de l'adaptació cinematogràfica?

Els fets que acabo d'exposar i la panoràmica que he esbossat, de la qual he estat testimoni i de la que sóc part, van fer néixer en mi, en un acte propi de l'activitat artística, la necessitat de reflexionar, de

¹⁷ Vegeu-ne l'estudi de Phyllis Zatlin: *Hermanas de sangre: From Published Play to made for Television Movie*, pàg. 184, dins de: Kathleen M. Glenn and Janet Perez (ed.): *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas* (2005). Newark. University of Delaware Press.
<https://books.google.es/books?id=GKrFY5LQ4D0C&pg=PA197&lpg=PA197&dq=maria+asuncion+n+gomez+del+escenario+a+la+pantalla&source=bl&ots=tn8-8G0gsK&sig=4jeXgWS4guAeW4bbrVoK5cKoV-w&hl=es&sa=X&ved=0CDgQ6AEwBWoVChMIjKbXi7LXyAIVw0gUCh2LGAHZ#v=onepage&q=maria%20asuncion%20gomez%20del%20escenario%20a%20la%20pantalla&f=false>

¹⁸ S'estrenà al Festival de Cinema de Sitges 2001.

¹⁹ Aquest projecte no es va arribar a rodar a causa del seu altíssim pressupost.

posar paraules i conceptualitzar el procés compositiu de les adaptacions, en una investigació on confluïssin teoria i pràctica i on la dramaturgia –l’art de la composició dramàtica- fos el centre vertebrador. M’interessava comprendre i conceptualitzar processos que guionistes, dramaturgs, editors de guions i productors, i jo mateixa, estàvem fent. Una reflexió que, per exemple, es fa Sánchez²⁰ (Jordi Sánchez: 2015) quan parla del seu aprenentatge, experiència i evolució a l’hora d’elaborar adaptacions, la primera de les quals fou *Excuses!*

“JORDI SÀNCHEZ: Recordo estar treballant amb aquesta pressió (les dates d’entrega del guió i el rodatge de la pel·lícula) i també penso que la vam fer sense partir de zero, agafàvem blocs sencers de l’obra de teatre i els gravàvem, tinc la sensació d’haver fet un guió en pedaços: *“aquest tros va sencer, aquesta part la redialoguem...”*. Ara ja no ho faig així; em plantejo que, a l’obra de teatre, un monòleg al final del primer acte queda molt bé, però aquest monòleg a la pel·lícula potser no.

JO MATEIXA: Això que deies que aquí vau gravar a trossos recol·locant i redialogant, però ara ho fas diferent... Parles d’una adaptació?

JORDI SÀNCHEZ: El que fem amb en Pep²¹ és molt més laboriós, et quedes amb l’argument i comences de zero”

I ara ens preguntem, són objecte d’estudi acadèmic els relats sobre l’experiència i reflexió de la composició cinematogràfica en general, i de l’adaptació d’origen teatral en particular? O, si més no, el món acadèmic pren en consideració aquests relats com un element que pot ser útil per establir determinats marcs teòrics i metodològics?

²⁰ Conversa que hem tingut amb en Jordi Sánchez i que recollim en el nostre apèndix.

²¹ Pep Anton Gómez és el dramaturg que treballa amb en Jordi Sánchez, des d’*Excuses!*.

Barbara Zecchi opina que no (Zecchi: 2012,44)²². En la mateixa línia, José María Paz Gago (2004, 204-205) opina que: "es muy interesante e iluminador tener en cuenta las reflexiones y opiniones, las teorizaciones cuando existan, de escritores y cineastas especialmente ante experiencias fenomenológicas, como la escritura de guiones adaptados y las transposiciones de sus propios relatos, con su posible colaboración en la redacción del guión, o la realización y guión de la película".

Són de fet, les valoracions i els arguments de Zecchi i Gago, que em permeten transcendir la motivació personal i poder considerar que els relats experiencials dels agents implicats en l'elaboració d'una adaptació -productors, directors, guionistes- són un material observable i profitós per il·luminar la recerca sobre adaptacions en general i, molt especialment, la nostra, que té com a objecte les operatives compositives que aquests professionals/artistes elaboren i realitzen. **És, doncs, des d'aquest lloc, el de la composició dramaturgica, que l'aparell crític i teòric fa poc visible, que iniciem la nostra investigació.**

La matèria observable -adaptacions catalanes de textos teatrals fetes durant aquest període- també és singular. En primer lloc, perquè provenen d'orígens, de pressupòsits estètics, molt diversos, i també perquè tot plegat sorgeix o es produeix en un marc polític, cultural i industrial desnormalitzat, sense un relat d'experiència i de rutines professionals i procediments creatius estructurat, la qual cosa va fer que sovint es recorrés -tant des de la indústria com des de les organitzacions públiques- al mestratge i assessorament de

²² Bárbara Zecchi: "Hay un evidente desfase entre la academia (de donde germina la teoría y la crítica) y la praxis artística".

professionals forasters provinents d'indústries sòlides del món anglosaxó i americà²³.

Però allà on les nostres reflexions cristal·litzen, és en les reflexions que formulà André Bazin (2000, 103) sobre les adaptacions cinematogràfiques d'origen teatral: "Por lo menos la novela requiere un cierto margen de creación para pasar de la escritura a la imagen. El teatro, por el contrario, es un falso amigo; sus ilusorias semejanzas con el cine llevan a éste a una vía muerta, lo atraen a la pendiente de todas las facilidades. Cuando, sin embargo, el repertorio dramático de *Boulevard*²⁴ ha dado lugar a algun film aceptable, se debe a que el director se ha tomado con la obra, las libertades análogas a las que tácitamente se autorizan con la novela, conservando en último extremo tan sólo los personajes y la acción".

L'expressiva metàfora de Bazin: *el teatro es un falso amigo, connecta intuïtivament amb la nostra visió i formalitza la qüestió que es vol investigar.* Aquest trop també ens és útil per establir el punt de partida des d'on començar a plantejar preguntes sobre les quals cal obtenir resposta: Per què el teatre *es un falso amigo* a l'hora de compondre adaptacions cinematogràfiques? (Per què, sovint, és més difícil i complex adaptar textos teatrals que narratius?) Quines són les *ilusorias semejanzas* entre el teatre i el cinema a les quals es refereix Bazin? (A quin nivell es manifesten aquestes semblances, i on rauen les diferències? Quines són, en essència, les diferències entre novel·la i el teatre des del punt de vista de l'adaptació fílmica?). Per què la novel·la, el conte i/o els gèneres narratius no són, en canvi, *falsos amigos* de l'adaptació cinematogràfica? (¿La causa és, com diu Bazin, que precisament al teatre, *lo atraen a la pendiente de todas las facilidades*, i a la narrativa, no? ¿És l'actitud/filosofia en com encara el dramaturg l'adaptació teatral?. Després d'identificar i conèixer les adaptacions cinematogràfiques que seran objecte de la nostra investigació,

²³ Frank Daniel, Robert McKee, Patrick Buckley, Allan Baker i Guy Meredith.

²⁴ Les majúscules i la cursiva són de l'edició que estem utilitzant.

d'origen i resultat divers, per què el text teatral resulta més *falso amigo* en uns textos teatrals que en uns altres? (És una qüestió de procediments i rutines compositives? De les destreses de qui les duu a terme? De la poètica del text teatral primigeni? O de les dues coses? En quines parts, estrats o nivells del text dramàtic s'efectua l'operativa compositiva de l'adaptació?). El concepte que té l'autor sobre allò que ha de ser un adaptació, modifica i determina el resultat final? La qüestió sobre la fidelitat al text teatral primigeni, és encara un element central en la teoria i la pràctica de l'adaptació contemporània? Quin estatus té, en la teoria de l'adaptació cinematogràfica, l'adaptació de textos teatrals?

Propòsit de la investigació

La nostra investigació es proposa determinar i conceptualitzar les diverses metodologies compositives amb què s'aborda l'adaptació d'un text teatral, prenent com a objecte d'estudi diverses adaptacions cinematogràfiques d'obres teatrals escrites a Catalunya entre 2000 i 2010. Deixem de banda l'estudi hermenèutic dels textos teatrals i les obres cinematogràfiques d'aquest període, així com la comparativa entre elles pel que fa a temes, personatges i motius -la ciutat de Barcelona, per exemple-, i descartem totalment fer una valoració crítica sobre la seva aportació estètica o industrial al panorama cinematogràfic català, així com també una crònica de la seva recepció pública, o una investigació sobre la seva pragmàtica.

La dramaturgia és l'art de la composició dramàtica amb eines, metodologies i procediments que s'apliquen amb molt poques variants a la composició de textos teatrals i també a la de guions cinematogràfics, tant si es tracta d'obres originals com adaptades, i és des d'aquesta premissa que intentarem desenvolupar el nostre propòsit, conscients però que, en els processos d'adaptació, el

disseny de la posada en escena cinematogràfica es realitza des de la composició i creació del guió, però també, en menor o major grau, des d'altres instàncies. La dramaturgia és l'art del dramaturg; també l'activitat hermenèutica que realitza el dramaturgista sobre un determinat corpus/text dramàtic a fi d'interpretar-lo des del moment/lloc íntim i històric en què fou escrit, per tal de generar continguts reflexius que facilitin una intervenció compositiva en el text, o el disseny d'una escenificació.

Creació i reflexió. Dues activitats indestriables de l'acció artística que supera la dualitat entre la teoria -la idea- i la seva realització i materialització -la pràctica-, tot resolent les contradiccions entre abstracció i realitat (Blanco: 2011, 130), i forjant un contínuum on l'anàlisi i la reflexió sobre l'objecte creat genera nous objectes materials, però també noves idees i conceptes, més enllà dels procediments i de les eines/rutines compositives.

L'acció de l'artista/dramaturg/adaptador com a dissenyador de l'obra, però també de mètodes de transcodificació que menen a la seva consecució, és allò que volem observar i analitzar, a fi d'aportar nous elements que contribueixin, des de la dramaturgia i el disseny de la posada en escena cinematogràfica, a il·luminar conceptualment la metàfora d'André Bazin, però especialment a enriquir les diverses i canviants teories de l'adaptació, que també es nodreixen del relat de la pràctica, i el destil·len. La *Poètica*, és/era un manual pràctic que tenia per objecte ensenyar "com fer-ho" i que, en el desenvolupament del seu propòsit, estableix de retop uns conceptes amb els quals elabora, i s'elabora diacrònicament, un marc d'anàlisi i teòric.

L'anàlisi de la pràctica com a generador de teoria. Aquest és el nostre objectiu: **l'estudi de com s'efectuen les transposicions i**

transcodificacions que generaran l'obra cinematogràfica, a fi d'escatir a quin o a quins nivells opera l'acció adaptativa. El *com* és un enfocament que posa en el centre de la nostra investigació la dramaturgia, i la desmarca del *què*, de la identificació de les variants entre el text font i el text adaptat com a objectiu final, de la discussió de l'estatus d'ambdós textos, o de la terminologia que els defineix -tots ells elements propis, entre molts altres continguts, de la teoria literària i la cinematogràfica.

Abans, però, caldrà examinar/observar/investigar l'estat actual dels estudis que s'articulen al voltant de la teoria i pràctica de l'adaptació cinematogràfica. Concentrar-se en aquells que s'ocupen de l'adaptació de textos teatrals i, específicament, de la seva composició.

Els estudis sobre l'adaptació cinematogràfica.

Inflexions i absències

Tal com acabem d'expressar, el nostre plantejament consisteix a centrar-nos en l'adaptació cinematogràfica de textos teatrals i, més concretament, en el *com*, en la composició dramàtica, i també en el disseny de la posada en escena cinematogràfica: dos elements que, com veurem, constitueixen l'acció adaptativa.

El propòsit no ha estat fàcil, a causa de l'escassetat i poca actualització de les investigacions, un fet que ens ha decidit a incloure en la nostra recerca sobre l'estat de la qüestió propostes que hem considerat valuoses, tot i que tractessin només l'adaptació narrativa i no la teatral, així com també altres plantejaments transversals, com la magnífica i esclaridora *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon (Hutcheon: 2013), que enfoca la qüestió de l'adaptació com un procés de transposició entre el *telling* –allò que està escrit i es narra- i el *showing* –allò que es representa.

La nostra recerca s'ha centrat especialment en els estudis sobre adaptació cinematogràfica des dels voltants del 2000 ençà²⁵. Aquesta data és només un indicador d'un període en el qual es fa visible un canvi que a dia d'avui impregna, en graus diferents, l'estudi, la reflexió i la investigació sobre l'adaptació cinematogràfica, i que tot seguit provarem d'articular:

- 1) L'adaptació ha anat deixant de girar al voltant dels eixos binaris de la fidelitat/infidelitat i del text font/text adaptat.
- 2) La jerarquia dominant de la literatura en relació al cinema s'ha deixat a favor del dialogisme, la intertextualitat i la transtextualitat, seguint el rastre de Bakhtin, Kristeva i Genette. Teories que han estat

²⁵ Tot i així, hem optat per consignar breument algunes referències anteriors perquè són àmpliament citades i guien, d'alguna forma, la investigació i la crítica actuals.

àmpliament difoses a *Teoría y práctica de la adaptación* (Stam: 2009), i assumides sense excepcions per la comunitat d'investigadors.

3) A la visió del caràcter narratiu del cinema que va predominar durant el segle passat, s'hi ha afegit la del seu caràcter representacional i espectacular.

4) L'estudi de l'adaptació aposta clarament per la intra/interdisciplinarietat i es posen en valor els estudis sobre els contextos de producció, així com els ideològics, sociològics i estètics.

5) Es produeixen canvis en l'objecte d'estudi de l'adaptació cinematogràfica, que s'eixampla en determinats topants i s'estreny en altres. S'eixampla pel que fa a l'estudi del fenomen de l'adaptació, i a la novel·la i la narració s'hi sumen els còmics, els *remakes*, els videojocs, els mites i relats seminals/fundacionals.

I, en canvi, com veurem, s'obvia, s'abandona o es minimitza el fet de l'adaptació de textos teatrals al cinema. Unes vegades inclouent el teatre al calaix de la literatura, altres equiparant *de facto* novel·la i teatre, o senzillament ignorant-lo. En la teoria de l'adaptació, l'adaptació teatral es considera un apèndix d'una obra literària, en comptes de concebre el text teatral com un instrument que té com a finalitat la representació. No es concep el text teatral com un "llibre d'instruccions". I per això la teoria procura "adaptar" allò que s'ha dit sobre narració i literatura al teatre.

Insistim en el fet que la nostra investigació no ha estat fàcil, perquè hem observat que l'interès per la línia d'investigació d'adaptacions cinematogràfiques d'origen teatral ha minvat en aquests darrers quinze anys, i textos que podrien semblar obsolets com el de Bazin (2000), o el de Sánchez-Noriega (2000) conserven, a causa d'aquest dèficit, el seu interès en situar l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral com una entitat particular i també com un problema pel que fa

a les seves dificultats i especificitats compositives. I tot això, malgrat el plantejament que teatre i cinema comparteixen la qualitat de ser arts representatives –un enfocament que ens interessa força-, i que és un punt de partida prometedor i acceptat, o com a mínim, no discutit.

Pel que fa a les raons de la poca presència del teatre com un element específic dins de l'àmbit de l'adaptació cinematogràfica, no disposem de dades objectives per fonamentar-ne cap, però, tot i així, aventurem algunes hipòtesis sense cap ànim exhaustiu. Una d'elles és la pèrdua d'estatus de fraternitat que tingueren teatre i cinema en l'inici d'aquest medi i que ja no tenen. Una altra, el fet que la prouja per la transversalitat de les diverses disciplines que tenen com a objecte l'adaptació o que la voregen pot, potser, contribuir a esborrar l'estudi de les especificitats. També podem referir-nos als problemes metodològics que suposa l'anàlisi comparativa de l'objecte d'estudi (per exemple, què cal considerar com a text font? El text teatral? La posada en escena?). També la postmodernitat, que nega i dissol l'existència dels gèneres i advoca per la hibridació, pel reciclatge de tot tipus de materials sense classificacions (el teatre postdramàtic es mou en aquesta línia), i que, com veurem, ha influït en els estudis sobre adaptació. I, finalment, la pèrdua de valor simbòlic del fet teatral; així com també la manca d'un corpus teòric teatral que hagi gaudit de la mateixa difusió que el de la novel·la i la narrativa, que, de fet, han dotat conceptualment i metodològica l'aparell teòric, metodològic i poètic, tant de la teoria cinematogràfica com de la teoria de l'adaptació. Pensem, per exemple, en la immensa influència de Genette amb *Palimpsestes* i *Figures III*.

Lamentablement, la reflexió estètica sobre la poètica compositiva de les adaptacions cinematogràfiques d'origen teatral, que ocupa el centre de la nostra recerca, no té pràcticament espai en la teoria de l'adaptació. La dramaturgia com a disciplina artística i interpretativa

no és un instrument que, de moment, hagi estat escollit pel món acadèmic per il·luminar el gavadal teòric de l'adaptació, ni tampoc les seves metodologies d'estudi. Per altra banda, i cal consignar-ho, Robert McKee (2003), en la seva voluntat d'elaborar una teoria del guió i de l'adaptació pròpia, perquè sap que només d'aquesta manera una determinada disciplina assoleix la majoria d'edat, manlleua conceptes de la teoria literària i la dramaturgia, però ho fa tractant d'esborrar les traces de les bases en els quals es recolza, tot impeding així que la seva teoria s'integri i trobi correspondències en les teories en les quals s'inspira; entre elles, i tal com hem dit, la dramaturgia, que una vegada més queda fora del conjunt de disciplines en les quals s'hauria de recolzar la teoria i l'anàlisi de l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral.

Els relats sobre l'evolució dels estudis d'adaptació cinematogràfica

Actualment, al nostre país hi ha un nucli d'investigació molt actiu pel que fa a la recerca sobre l'adaptació cinematogràfica i la seva transmedialitat. És el Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) de la Universitat de Salamanca, dirigit per José Antonio Pérez Bowie²⁶. En cadascun dels diversos volums publicats pel GELYC, el seu director planteja l'estat i evolució dels estudis sobre l'adaptació cinematogràfica²⁷.

A "La adaptación como encrucijada", Pérez Bowie (2000, 185-200) fa un recorregut per les diverses teories relatives a l'adaptació, des de les més clàssiques fins a les més actualitzades. Segons ell, en el fenomen de l'adaptació hi conflueixen qüestions lligades a la

²⁶Per més informació: <http://facultadfilologia.usal.es/investigacion/gelyc>

²⁷Un altre nucli molt actiu és el Centro de Investigación de Semiòtica Literaria, Teatral y Nuevas Tendencias (SELITEN@T) dirigit per José Romera Castillo. La seva publicació principal és la revista *Signa*.

narratologia, al grau de realisme de les imatges cinematogràfiques, al gènere, al cànon i a la intertextualitat. Per a ell, l'adaptació és una cruïlla de camins on conflueixen "las cuestiones más polémicas de la teoría literaria y de la cinematográfica" (Pérez Bowie: 2000, 185), i expressa les dificultats per elaborar una teoria: l'aiguabarreig terminològic i la realitat que el cinema no és només art, sinó també un producte industrial. Sota el nom de la paraula adaptació hi ha pràctiques molt diverses i es poden designar operacions diferents que deixen veure resultats diferents com: "ilustración/ recreación/ creación" (Pérez Bowie: 2000, 186). De fet, la introducció de nous termes reflecteix la dificultat d'acostar-se al fenomen: traducció, translació, versió, transposició, transformació.

Les opcions més recents refusen centrar-se en aquestes tipologies que reflecteixen criteris vinculats als continguts, i Pérez Bowie sostén que el fenomen ha de ser abordat amb més complexitat. Diu que hi ha persones (no especifica quines) que prefereixen el terme "recreació", perquè fa que parlar de la superioritat del text precedent ja no tingui lloc en la teoria de l'adaptació. El pas d'una estructura significant a una altra modifica també la significació, i lloga el concepte d'escriptura a la praxi cinematogràfica. Ens recorda que és Bazin (2000, 111-118) qui introdueix el concepte "escriptura" al cinema, i que aquest concepte el porta a subratllar que la imatge cinematogràfica va més enllà de la còpia analògica de la realitat, i que cal veure de quina manera intervé/veu el món, i per això proposa termes que tinguin a veure amb l'acte d'escriure com la traducció, o la transcripció. També ens remet a Metz, que entén l'escriptura cinematogràfica com un treball sobre els codis (codis de denotació i codis específics)²⁸; i a André Gaudreault, que equipara la producció

²⁸ Nosaltres afegiríem que Metz estableix que l'estudi del sentit de la pel·lícula s'ha de fer necessàriament des de l'estudi de la forma del contingut. Christian Metz (2003): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

escriptural en tres temps: posada en escena, posada en quadre i posada en muntatge (Pérez Bowie: 2008, 188).

Francis Vanoye, segons Bowie, concep l'adaptació com una apropiació que no és una simple transferència d'un medi d'expressió a un altre, sinó també sociohistòrica, estètica o individual, la qual cosa produeix "el proceso de integración y asimilación de la obra (...) adaptado a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores" (Pérez Bowie: 2008, 188).

Barbara Zecchi (2012) edita un recull d'estudis d'ampli espectre dins del territori de l'adaptació: textos de teatre clàssic, novel·les del segle XIX i postmodernes, videojocs i còmics, i temàtiques com: adaptació i gènere femení, i adaptació i política. També s'interroga sobre l'argument de la superioritat del text literari, davant l'adaptació que és percebuda com un producte artístic secundari i inferior, i adueix que aquest fet ve condicionat per "una suerte de desprecio moderno a la mimesis y por una configuración jerarquizada de la cultura" (Zecchi: 2013, 20). I torna a passatges recurrents i reconeixibles sobre aquest tema, que també desenvolupa i categoritza Stamp (2009). També insisteix, com Pérez Bowie (2010), De Felipe (2008), Hutcheon (2013), Groensteen (1998) o Catrysse (1992), a incloure el videojoc i el còmic com a materials susceptibles de ser adaptats²⁹.

Compartim la seva insistència en les diferències del procés de producció d'una novel·la, on la part comercial i econòmica entra en joc només en les fases de producció de l'objecte –el llibre (en el format que sigui)- i en la distribució. En canvi, una pel·lícula té necessitats d'infraestructura, materials i pressupostàries des que comença la reproducció. També fa un recorregut diacrònic sobre diverses teories de l'adaptació, i es queixa que hi hagi poca exploració sobre la ideologia de l'adaptació –un tema que és central

²⁹ Entenem que, si parla de literatura i no de narrativa, aspira a incloure-hi altres gèneres literaris, però no ho fa. No parla de teatre.

en el recull d'estudis que ella edita i presenta. L'objectiu de Zecchi és indagar quines raons condicionen l'elecció de l'hipotext, o text original, i de com els condicionants ideològics i sociohistòrics en determinen el resultat. Zecchi cita Linda Hutcheon per afirmar que molts dels tòpics i estereotips amb els quals es fonamenta el concepte *fidelity criticism*³⁰ provenen de George Bluestone i la seva obra *Novels into Films* (1957), que fou el primer intent d'establir una teoria sobre l'adaptació. Bluestone parla de dues mirades, relatives, respectivament, al cinema i a la literatura: "ver por medio de los ojos o ver por medio de la mente" (Zecchi: 2012, 25). Segons Zecchi, l'error de Bluestone és construir un receptor que, com a espectador, és passiu i, com a lector, és actiu, cosa que anteposa la ment com un valor superior, tot fonamentant la jerarquia de la literatura en relació al cinema. Zecchi també enumera les "limitacions" dels films de les quals parla Bluestone, pel que fa a expressar el punt de vista i la complexitat psicològica dels personatges, entre altres. Zecchi el justifica en part, perquè, en el moment que aquest formula la seva teoria, el cinema tenia determinades limitacions tècniques, avui superades.

En aquest recorregut diacrònic per la teoria de l'adaptació, Zecchi fa una aproximació a l'*auteurist approach*, l'enfocament autoral, que es cristal·litzà al voltant de *Cahiers du Cinéma*, que distingia entre el *littérateur* (l'adaptador literal) i l'*auteur* (que prescindia del text literari per crear-ne un de nou). A Itàlia, Pio Baldelli³¹ també categoritzava l'adaptació, i atorgava el màxim valor artístic a la pel·lícula autònoma que utilitzava el text com un impuls per a la creació. Zecchi conclou que, tot i que en aparença el *fidelity criticism* i l'*auteurist approach* són dues visions diferents, en realitat ambdós

³⁰ El concepte *fidelity criticism* fou establert per Linda Hutcheon (2013) per anomenar la teoria que avalua les adaptacions com a productes secundaris, culturalment inferiors, on el valor rau únicament en el grau de fidelitat respecte al text original.

³¹ Es refereix a Pio Badelli (1964): *Film e opera letteraria*.

enfocaments posen en el centre el concepte de fidelitat, i neguen el treball en equip que suposa fer una pel·lícula, així com la presència femenina en el procés, i la fal·làcia que les intencions de l'autor hagin de ser a la base de l'anàlisi. Els plantejaments postestructuralistes de Roland Barthes en problematitzar l'autoria desplacen el focus cap a l'obra, i obvien/neguen l'autor. Els primers intents de prescindir del discurs de la fidelitat provenen de Roman Jakobson (1959), en introduir el concepte de traducció intersemiòtica, que té el seu correlat amb la idea de l'adaptació com a traducció proposada per Gideon Toury (1995). Patrick Cattrysse (1992), com ja plantejarem, se serveix dels principis teòrics i metodològics de Toury i de la teoria dels polisistemes per a l'estudi de l'adaptació, i es planteja

“cuatro tareas: 1) *selection policy*, selección del material; 2) *adaptation policy*, estudio del sistema de adaptación del material seleccionado; 3) análisis de cómo el material elegido funciona dentro del contexto cinematográfico al cual pertenece; y, finalmente, 4) exploración de las relaciones entre las normas de selección y de adaptación por un lado, y entre el funcionamiento y el contexto por otro.” (Zecchi: 2012, 339)

També Fernández (2000) defensa aquesta orientació, prenent també com a referència Toury, i manllevant els seus conceptes de “normes preliminars”, i “normes operacionals” de la traducció. Aquestes dues normes funcionen dins del procés d'adaptació, “afectándola de dos maneras diferentes: como si se tratase de una producción fílmica cualquiera (normas produccionales generales), y como algo específico del proceso recreador (normas transformacionales).” (Zecchi: 2012, 34)

Zecchi també es refereix a altres estudis³² que en certa manera desestima, perquè no tenen en compte la qüestions sociopolítiques.

³² “Los de André Gaudreault (1988), André Gardies (1993), Antonio Monegal (1993), Caparrós Lera (1995), o Francis Vaniye (1994), entre otros- que al servirse de un enfoque estructuralista semiótico prescinden de cuestiones extratextuales, y dejan de lado, programáticamente, el estudio de las cuestiones socio-políticas que condicionan la adaptación.” (Zecchi: 2012, 35).

També critica els plantejaments de Brian McFarlane³³ inspirats en Roland Barthes, perquè, tot i atacar la filosofia de la fidelitat, estructura la seva proposta en relació a aquest concepte.

Pel que fa a James Naremore³⁴, aquest proposa integrar el concepte d'intertextualitat, esbossat per Bakhtin, perquè no es tracta d'observar quina relació té el text adaptat amb el seu referent (per qüestionar-lo, rellegir-lo, corregir-lo, silenciar-lo, ampliar-lo), sinó, més aviat, d'establir un diàleg –dialogisme–, en un procés d'intercanvi recíproc que també modifica la interpretació del text principal. Segons Zecchi, aquest concepte qüestiona les nocions d'originalitat, jerarquia i els modes de recepció burgesos, però James Naremore continua buscant i proposant mecanismes per mesurar i nomenar els diversos nivells de proximitat i equivalència entre els dos textos:

“Se crean de esta forma taxonomías que inevitablemente dejan fuera lo extra-cinematográfico, y con ello la posibilidad de estudiar tanto el contexto en el cual se produce la adaptación, como las cuestiones ideológicas que la condicionan” (Zecchi: 2012, 37).

Zecchi conclou que, tot i que hi ha un acord general per superar el tema de la fidelitat, el cas és que, d'una manera més o menys transvestida, aquesta és l'eix central i dominant de la majoria d'estudis sobre adaptació, i presenta en una taula que va de Bluestone (1957), fins a Sánchez Noriega (2000) els nous termes que diverses autoritats han escollit o creat per anomenar i/o matisar els conceptes de fidelitat i infidelitat respecte a l'obra original, establerts per Bluestone. Assenyala, però, que aquest duet conceptual va perdent força, desterrat pel concepte d'intertextualitat (Bakhtin-Kristeva-Genette) i que adopten Peña-Ardid (1992) i, molt especialment, Stam (2009), i aquí hi afegiríem tota la comunitat

³³Es refereix a Brian McFarlane (1996), "Introduction", *Novel to film*, Oxford, Clarendon Press.

³⁴Es refereix a: James Naremore (ed.) (2000): "Introduction: Film and the Reign of Adaptation", dins James Naremore (ed.) (2000): *Film Adaptation*, New York-London, Rutgers University Press.

acadèmica. Zecchi conclou que, en la mesura que el concepte de la transtextualitat es constitueix com un instrument d'estudi i anàlisi de l'adaptació, queda demostrat que no es pot estudiar una adaptació en el buit, sense tenir en compte l'entramat de les relacions d'un text amb altres textos i amb el seu context.

Allà, però, on l'aportació de Zecchi presenta elements diferents, o menys reiteratius, és en el panorama de les relacions jeràrquiques entre literatura, cinema i adaptació. En primer lloc, considera que els prejudicis que planteja Stam (2009) –iconofòbia, logofília i veterania (de la literatura)-, són anteriors a la modernitat i a la postmodernitat. I estableix que cal distingir entre el menyspreu per l'adaptació fílmica causat pel refús de tot allò que és vell, i el menyspreu per tot allò visual, que és, de fet, una resistència al canvi i a la novetat, pròpia de l'acadèmia. El bandejament específic de l'adaptació, un refús que té lloc dins dels estudis cinematogràfics, no sorgiria pròpiament de l'oposició entre l'escrit i el visual, sinó entre un text original i la seva imitació, en un context d'oposició a la mimesi que arrela en la modernitat. Pel que fa a la seva producció, el cinema, diu, té dues vessants, la popular i d'entreteniment, i l'artística i avantguardista. Detecta que hi ha un desfasament entre l'acadèmia (on germina la teoria i la crítica), i la praxi artística. L'acadèmia, per definició, es resisteix a erosionar la distinció entre l'alta cultura i la cultura de masses i popular, i segueix salvaguardant les diferències de prestigi entre les diverses disciplines. Als Estats Units, la majoria de *Films Studies* es fan des dels departaments de lletres, en els quals la literatura és l'element principal, sense tenir en compte que els estudiants pertanyen a la *net-generation* o *digital generation* i que han crescut en un sistema epistemològic visual, que molts acadèmics es resisteixen a assumir en nom de la tradició. (Zecchi: 2012, 45). Finalment, Zecchi proposa, fent-se eco d'una proposta de Johanna

Drucker³⁵, repensar la retòrica visual, des de la *visual theory*, com un mètode d'investigació de les humanitats que vagi més enllà de la noció que la informació existeix independentment de la seva presentació visual. Això, pel que fa a l'adaptació, implica que s'ha de promoure la idea que la comprensió d'un text literari no es pot fer independentment de la seva versió cinematogràfica.

Elements d'abordatge metodològic³⁶

A "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El Método comparativo semiótico-textual", Paz Gago (2004) constata que les relacions interartístiques interessin a la nova literatura comparada, i proposa un replantejament metodològic en l'estudi de les relacions entre cinema i literatura, en el qual les adaptacions cinematogràfiques tenen un lloc preeminent. La seva proposta metodològica, a fi d'evitar jerarquies i judicis de valor, es compon de dues fases: 1) analitzar el text fílmic i novel·líctic per separat, d'acord amb els seus respectius sistemes semiòtics d'expressió, per després, 2) procedir a l'estudi, des d'una perspectiva comparatista, dels trets/rastres cinematogràfics que hi ha en el relat verbal; i de l'estudi dels trets/rastres verbals en el relat fílmic. En definitiva, les convergències i divergències del text narratiu verbal i el text narratiu fílmic i les seves mútues interferències.

Estableix que, tot i que l'estètica va valorar molt aviat el cinema com una art, la literatura comparada clàssica s'hi va resistir durant temps en un context en què els estudis d'adaptació s'havien limitat als

³⁵ Es refereix a Johanna Drucker (2009): *SpecLab: digital aesthetics and projects in speculative computing*, Chicago, University of Chicago Press.

³⁶ Plantegem aquest apartat conscients que tota reflexió o proposta metodològica d'anàlisi comporta, implícita o explícita, una teoria o reflexió sobre l'objecte d'estudi escollit.

plantejaments temàtics i argumentals, ideològics i *espirituals*³⁷, i a taxonomies relatives a la fidelitat i la infidelitat. Paz Gago esmenta a Tötösy de Zepetnek per establir que la filosofia interdisciplinària (intradisciplinària, multidisciplinària i pluridisciplinària) en l'estudi comparatista relatiu a la literatura i al cinema és clau, i que es concreta en mètodes i disciplines diversos, com: la semiòtica, la narratologia, l'anàlisi textual literària, l'anàlisi textual fílmica, la història literària, la història fílmica, la sociologia i la psicologia cognitiva. En opinió de Paz Gago, el gran instrument d'anàlisi comparatiu ens l'ofereix la semiòtica narrativa, o la narratologia, perquè contribueix a descriure el funcionament comunicatiu i narratiu del cinema: "El punto de partida esencial estriba en la narratividad que comparten dos sistemas semióticos distintos, el verbal literario y el visual cinematográfico" (Paz Gago: 2004, 204). Per reforçar la seva afirmació, argumenta que els principals manuals d'anàlisi de guions (Aumont: 1990), (Carmona: 1996), (Casetti y di Chio: 2007), (González Requena: 2009) parteixen de la premissa que la narratologia és un instrument per abordar la crítica i l'anàlisi cinematogràfic.

Un element que ens interessa especialment, i que ja hem remarcat en la introducció de la nostra tesi, és la insistència de Paz Gago a tenir en compte, per a l'estudi de l'adaptació, les reflexions d'escriptors i cineastes sobre la seva pràctica adaptativa.

Aquest insisteix que, per dur a terme un estudi comparatista rigorós de la literatura i el cinema, fa falta comptar amb un mètode adequat, veure quines són les convergències i quines les divergències. La novel·la i el cinema tenen en comú la narrativitat i la ficcionalitat, i

³⁷ La cursiva és de l'autor i es refereix a "l'esperit" del text font. Una expressió sobre la qual ironitza Paz Gago (2004, 202) i que és molt comú en els manuals de guió. Veure, per exemple, Seger: 2000. En l'àmbit acadèmic, Marta Pérez Frago (2015) tracta aquest tema a "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", dins: *Communication & Society*, Universidad de Navarra, 2015. http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=71

Paz Gago consigna dues classificacions que criden la nostra atenció perquè materialitzen, des d'una taxonomia de gèneres, aquesta convergència, malgrat no es desenvolupi. Käte Hamburger (Paz Gago: 2004, 206)³⁸ proposa dos grans gèneres: 1) La ficció mimètica o ficcional: la ficció èpica, la dramàtica i la narració ficcional; 2) El gènere líric o existencial. Mario Klarer (Paz Gago: 2014, 207)³⁹ proposa quatre classes genèriques: *fiction, drama, poetry i film*.

Així doncs, la narrativitat és una propietat abstracta pròpia d'aquests dos llenguatges, amb tècniques, recursos i procediments⁴⁰ que són utilitzats pels seus diversos sistemes d'expressió: verbal-oral (narrativa oral); verbal-escrit (novel·la o conte); visual-verbal (pel·lícula). També remarca, cosa que compartim, que entre la literatura i el cinema hi ha una homologia estructural perquè el cinema ha adoptat la manera d'explicar de la novel·la. Assenyala que el muntatge és un element clar de narrativitat.

Pel que fa a les divergències, les diferències rauen en els respectius sistemes semiòtics que utilitzen per comunicar-se amb el receptor/espectador/lector. I brinda al comparatista aquesta disciplina -la semiòtica literària i visual- per la precisió conceptual dels seus instruments. El text fílmic i el text literari el conformen els sistemes de signes indicials i simbòlics, verbals-escrits en el cas de la literatura, i orals-visuals en el cas del cinema. Pel que fa a la semiòtica fílmica, Paz Gago recorda que la disciplina es va desenvolupar en paral·lel a la narratologia, a la semiòtica lingüística i que més endavant també es va contaminar de la semiologia de la representació i de l'espectacle. Una constatació a través de la qual crea un vincle entre les qualitats narratives i representatives del film, i la seva condició de relat i d'espectacle (un escenari que ens

³⁸ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*

³⁹ Mario Klarer: *An Introduction of Literary Studies*

⁴⁰ Paz Gago es refereix especialment a la intriga.

interessa especialment, però que tampoc desenvolupa) (Paz Gago: 2004, 213). També es fa evident, quan la semiòtica fílmica va perfilant els seus propis conceptes i territoris, que un element de divergència entre narració i cinema és l'element de l'enunciació del relat. Un concepte que, en el cas del cinema, ha creat múltiples controvèrsies i no hi ha un corrent majoritari acceptat. És, de fet, la instància enunciadora, tal com exposarem més endavant, i, segons el nostre parer, allò que diferencia substancialment cinema, narració i teatre, i condiciona l'operativa adaptativa. Paz Gago proposa la seva pròpia conceptualització pel que fa a la instància enunciadora:

“es una entidad textual, ficcional y visual, que debe entenderse en paralelismo con la noción de narrador verbal, pero sin confundirse con ella: el narrador de la novela es una proyección narrativa, mientras que el cinenarrador⁴¹ es una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el cinenarrador será una mirada sobre la historia contada en la película.” (Paz Gago: 2002, 219).

L'element enunciatiu, que posa l'accent en l'acte comunicatiu, és clau per comprendre la deriva de la semiòtica fílmica vers la pragmàtica.

Pel que fa a les interferències entre cinema i narració, Paz Gago assenyala un element que, de fet, no entra normalment en joc en els estudis d'adaptació, i és el guió. Defineix el guió com un text híbrid de naturalesa lingüística on es mostren tots els elements cinematogràfics que seran utilitzats en la filmació, el muntatge i la postproducció. És la frontissa en el transvassament d'un sistema verbal a un sistema visual verbal. Ens interessa especialment, per al disseny de la nostra anàlisi, quan a través de Rimbau i Torreiro (1998)⁴² esbossa la seva utilitat “para servir de guía o recordatorio,

⁴¹ És el terme/concepte que proposa Paz Gago per referir-se a la instància narrativa fílmica.

⁴² Es refereix a: Rimbau, E. y Torreiro, C. (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.

tanto visual como auditivo, al futuro realizador de las imágenes del filme” (Paz Gago: 2004, 221), i quan el qualifica, citant Carrière⁴³, com la forma imperfecta d’un film que possiblement existirà algun dia. Paz Gago considera que el guió és la màxima aproximació entre el fet literari i el fílmic i és el que condensa extraordinàriament la narrativitat abstracta “de la que participan en pie de igualdad cine y novela” (Paz Gago: 2004, 222).

Finalment, consigna que una altra interferència és l’ècfrasi, la descripció: “mostrar o poner ante los ojos” (Paz Gago: 2004, 222) paisatges, persones, situacions... La visualitat en la novel·la es correspon al codi cinematogràfic de la planificació, tot i que aquest darrer no està inspirat en la novel·la, sinó en les possibilitats visuals de l’ull humà. Les descripcions poden mostrar la realitat ficcional narrada des de més lluny, més a prop, des de dalt, des de baix, també estàticament o en moviment, tal com ho fa el text fílmic mitjançant l’escala de plans. És per aquesta raó per la qual qualsevol descripció d’una novel·la, tant si ha rebut l’impacte de la tecnologia o no, s’ajusta a aquest codi de planificació.

Dins del marc comparatista, Pérez Bowie (2012, 427-440), a “Literatura y cine. Perspectivas de investigación comparatista”, i després d’incidir en les mateixes qüestions, afegeix que el fenomen de l’adaptació ha de ser abordat des de diverses metodologies que posin damunt la taula els diversos factors que intervenen en el procés, i això només es pot dur a terme des d’una perspectiva multidisciplinària. Certament, l’estètica de la recepció, el dialogisme bakhtinià desenvolupat per Kristeva i Genette, les aportacions de la teoria dels polisistemes i les perspectives postcolonialistes, multiculturalistes i feministes han contribuït a deixar enrera el punt de vista de la fidelitat al text, i a prejudicis diversos tant pel que fa a

⁴³ Es refereix a Jean Claude Carrière: (1998): “Prólogo” i “El contador de historias”, dins Lorenzo Vilches (ed.): *Taller de escritura para cine*, Barcelona, Gedisa.

literatura *versus* cinema, i cinema *versus* literatura, com també sobre les diverses jerarquies de les arts.

José Antonio Pérez Bowie també sosté que l'estudi de les relacions entre literatura i cinema s'inscriuen plenament dins el marc de la literatura comparada. Considera que la teoria de la literatura ha proporcionat instruments eficaços per analitzar aquestes relacions "mediante procedimientos superadores de las aproximaciones tradicionales, por lo general circunscritas a la consideración de unas prácticas adaptativas contempladas en su dimensión exclusivamente intertextual" (Pérez Bowie: 2012, 423), i apel·la al replantejament metodològic entre literatura i cinema de José María Paz Gago, que ja hem examinat. Pérez Bowie fa focus en un camp, segons ell, poc explorat, com és el dels elements que es poden adscriure a una categoria d'intertextualitat concebuda com a fenomen intersemiòtic i cultural i no només literari i lingüístic, perquè hi ha moltes pel·lícules que, sense ser adaptacions de textos literaris, se serveixen d'aquests intertextualment, utilitzant codis, convencions, gèneres i mites d'origen literari. I esmenta Vanoye (1996), Serceau (1999), i també Catrysse (1992) i Stam (2009). Fa especial èmfasi en la reelaboració de mites i temes literaris, i es remet a l'obra seminal de Xavier Pérez i Jordi Balló⁴⁴, als estudis de Michel Serceu sobre el mite de Carmen i a l'estudi dels fenòmens de transvassament entre literatura i cinema relatius a materials fictivals –del cinema a la novel·la, al teatre, al musical, per exemple– que, amb diversos suports i formats, es desenvolupen en múltiples direccions, que Richard Saint-Gelais⁴⁵ anomena "transficcionalitat" i Thierry Groensteen, "transcriptura" (Groensteen: 1998). Aquest posa de manifest que la principal justificació de la presència dels nous mitjans és el relat i que la

⁴⁴ Es refereix a Xavier Pérez i Jordi Balló (1996): *La llavor immortal*, Barcelona, Empúries.

⁴⁵ Es refereix a Richard Saint-Gelais: "Adaptation et transficcionalité", dins: André Mercier i Esther Pelletier (eds.) 1999: *L'adaptation dans tous ces états*, Québec, Nota Bene, pàgs. 243-258.

societat actual està estructurada per la forma del relat, perquè necessitem tenir la il·lusió que comprenen el món i la nostra existència, i és aquest triomf del relat que ha acabat per modificar la nostra relació amb el real i ha canviat els nostres esquemes mentals.

Pedro Javier Pardo García, a "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)" (Pardo García: 2010, 45-102), expressa que el terme reescritura s'ha banalitzat i s'utilitza com a sinònim d'intertextualitat. Recorre a *Palimpsestes*, de Gérard Genette, on aquest defineix la transtextualitat d'un text com tot allò que el posa en relació, manifesta o secreta, amb un altre text. Genette designa com a hipertextualitat la relació que s'estableix entre la font o hipotext, i el text elaborat o transformat. Una de les formes d'hipertextualitat és la intertextualitat, la qual cosa restringeix el significat del terme que va crear Julia Kristeva a partir de Bakhtin, i instaura l'arxintextualitat, la metatextualitat i la paratextualitat. Però no va ser fins a l'any 2000 que Robert Stam⁴⁶ va alertar sobre les potencialitats de la hipertextualitat a l'hora de teoritzar sobre l'adaptació cinematogràfica. Segons Pardo, el potencial de la teoria de Genette no s'esgota amb la formalització conceptual de la hipertextualitat i les seves tipologies, sinó que proporciona una autèntica gramàtica transformacional de la reescritura. Genette distingeix dos tipus d'hipertextualitat, la imitació i la transformació, i tres nivells: el lúdic, el satíric i el seriós. De l'encreuament d'aquestes dues sèries en resulten sis formes d'hipertextualitat: la paròdia, el pastitx, el transvestisme, la caricatura, la transposició i la falsificació (o simulació), divulgades també àmpliament. D'aquestes sis formes, Pardo es centra en les dues últimes, pertanyents al nivell seriós - transposició i falsificació-, que, segons observa Genette i Pardo remarca, tenen alguns elements problemàtics pel que fa a les seves

⁴⁶ Es refereix a Robert Stam (2000): *Film Theory. An Introduction*, Massachusetts | Oxford, Blackwell

delimitacions o juxtaposicions. Dins de la falsificació o simulació, Genette inclou les seqüeles, així com les preqüeles. Aquests conceptes tenen com a missió explicar la història que no ha estat contada. Pel que fa a la transposició, Genette estableix que narra la mateixa història d'una forma nova, introduint una sèrie de transformacions que poden ser formals o temàtiques. Són formals si es refereixen a la forma externa (traducció, versificació, prosificació, etc...), a l'estil, a l'extensió o al mode: intermodal –dramatització, narrativització- o bé intramodal, si s'efectuen canvis en el temps o la focalització.

Pardo defineix la reescriptura com una forma d'hipertextualitat consistent en la transposició d'un text a un altre, que el repeteix i alhora el transforma amb una intenció seriosa. La reescriptura engloba tant la imitació (simulació) com la transformació, i Pardo proposa algunes ampliacions relatives a la proposta de Genette:

- Pel que fa a les transformacions formals de caràcter intermedial –les relatives als canvis en el medi de presentació-, caldria obrir el concepte de reescriptura als transvasaments entre literatura i cinema, òpera, ballet, videojocs, còmic, etc. Per a aquest nivell de transformació formal, intermedial i intramedial, que, en el cas de la reescriptura literària a la fílmica, comporta un procés de trans-semiotització o transcodificació, Pardo proposa el terme *adaptació*.

- Pel que fa a les transposicions temàtiques, hi cabrien les reescriptures literals que no transformen l'univers diegètic original, i les desplaçades que sí que el transformen. Per a aquest nivell de transformació, proposa el terme *apropiació* inaugurat per Vanoye (1996, 142) i molt divulgat en l'univers postmodern⁴⁷. Entén per apropiació les transformacions temàtiques o de contingut que

⁴⁷ Julia Sanders oposa adaptació a apropiació, tot conferint a l'apropriació una actitud transgressora i a l'adaptació una actitud conservadora i d'homenatge. Julia Sanders (2006): *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge (citada per Pardo: 2010, 64).

responen a la interpretació o recreació que, de forma deliberada, realitzen els adaptadors.

- Pel que fa a les transformacions semàntiques, aquestes es mourien entre dos pols: l'afirmatiu i el correctiu. És a dir, assentir i dissentir respecte a l'original. Per a aquest nivell de transformació, Pardo proposa el terme *revisió*, i pot suposar una radical subversió del significat de l'hipotext.

El marc teòric que estableix Pardo deixa fora les formes hipertextuals lúdiques i satíriques, però és prou ampli per acollir la reescriptura fílmica. Pardo conclou que l'adaptació cinematogràfica de textos literaris és una forma d'hipertextualitat que ell anomena reescriptura, però que els dos termes no són sinònims.

A fi de completar el seu marc teòric, introdueix un anàlisi de reflexió sobre la reescriptura en el context de la poètica postmoderna. Una sèrie de prejudicis apriorístics sobre aquest fet contaminen les seves conclusions. En primer lloc, estableix i demostra que la reescriptura no és una pràctica ni exclusiva ni original de la postmodernitat. Tanmateix sí que ho és l'actitud, i la intenció subversiva amb què s'escomet,

“dando lugar a una reescritura oposicional que poco tiene que ver con la hipertextualidad original (Moraru⁴⁸ opone *classical underwriting* frente a *contemporary counterwriting*). La reescritura posmoderna para él es por lo tanto una *contraescritura* porque es revisionista y no complaciente porque es cultural o ideológica y no meramente reflexiva o autorreferencial, aunque posee también la dimensión metatextual (...) pues la describe como una conjunción de *rework* y *critical commentary*” (Pardo: 2010, 51).

La variant de l'escriptura postmoderna torna a contar la mateixa història traient a la llum aspectes falsejats o ocults, partint de la

⁴⁸ Es refereix a: Cristian Moraru (2001): *Rewriting, Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, Albany, NY, State University of New York Press.

premissa que el seu referent immediat no és la realitat, sinó una altra obra de ficció perquè tot és text, i tot és ficció. La reescriptura no és un invent postmodern però sí una estratègia que la caracteritza per transmetre que tot és llenguatge, text. No hi ha narratives mestres/centrals i no hi ha diferència entre llenguatge i realitat, o entre ficció i història:

“(La Historia no es más que una historia.) Para el autor posmoderno que piensa que no puede representar la realidad sino sólo re-presentar textualidad, la reescritura es un recurso esencial (...) La reescritura viene a ser la mejor estrategia para demostrar cómo el lenguaje construye la realidad.” (Pardo: 2010, 91).

Pardo adjudica el terme adaptació al “proceso formal de la transcodificación” (Pardo: 2010, 98). Admet que hi ha la possibilitat que, en el transvasament –en l’adaptació–, es produeixi un refuncionament i no pròpiament una transcodificació, però que és difícil acotar. Ens recorda que Brian McFarlane, a la seva obra *Novel to Film*⁴⁹, empra, per demostrar-ho, la teoria narratològica de Roland Barthes, que distingeix en tota narrativa trets que poden ser transferits d’un medi a un altre sense canvis, com, per exemple, la història i l’acció, i altres que necessiten adaptació: la informació sobre personatges, escenaris i atmosferes.

Ja en les seves conclusions, posa en relleu la matriu comuna tant teòrica com pràctica, la relació privilegiada entre cinema i literatura, i vindica el marc de la transtextualitat, no ja estrictament genetià, sinó enriquit amb el concepte de la intermedialitat filmoliterària, que permet obviar el tema de la fidelitat. En aquest marc, s’hi poden incloure les reescriptures no confessades de caràcter arxitextual que

⁴⁹ Es refereix Brian McFarlane (1996): *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.

conformen diversos paradigmes narratius, i dels quals un exemple podria representar-lo l'esperit o propòsit de *La llavor immortal*⁵⁰.

En definitiva, Pardo basteix un marc teòric assentat en el cas pràctic de les reescriptures a l'entorn de *The Turn of the Screw* de Henry James, partint de la teoria de Genette sobre l'hipertext, i prenent i desenvolupant el concepte de simulació i, especialment, el de transformació, i la seva condició intermedial. La poètica postmoderna, que considera que tot és text, col·labora, amb la incorporació del concepte/terme "apropiació" i les seves premisses filosòfiques, a dissenyar i concretar els seus plantejaments, en els quals el teatre no és contemplat des de cap angle. Pardo parla de literatura, fent un intent d'incloure tota mena de gèneres i artefactes literaris, però els seus exemples pràctics i els conceptes teòrics que emprava ens remeten una i altra vegada a la narrativa i, especialment, a la novel·la.

Michel Serceau demostra (1999) que l'adaptació no és només una traducció d'un llenguatge a un altre, sinó d'una pluralitat de realitats semiòtiques i estètiques, testimoni de la relació mòbil i canviant que tenen el cinema i la literatura. Entén l'adaptació com el mode de recepció i interpretació de temes i formes literàries –el gènere, el personatge, la imatge, el tema, el mite. Serceau concep, seguint Kristeva, el film com un text, com un sistema productor de sentit polisèmic, i com una pràctica significant que no sorgeix d'un sol subjecte, sinó que té lloc en un espai on aquest concorre amb el context social i els codis estètics del receptor que, sobre una determinada adaptació, té unes expectatives concretes. Michel Serceau alerta contra la tendència a homologar el cinema exclusivament amb la narració, sense tenir en compte el seu component ostensiu, que no només prové dels seus orígens teatrals, sinó també de les referències pictòriques que incorpora –un fet en el

⁵⁰ Es refereix a Xavier Pérez i Jordi Balló (1996): *La llavor immortal*, Barcelona, Empúries.

qual insisteixen especialment Català (2001) i Hutcheon (2013), i al qual ens referirem posteriorment. El cinema és, doncs, la intersecció entre un espai literari i un espai plàstic, per la qual cosa s'inscriu en una tensió entre escriptura i representació. Pel que fa a l'adaptació, Serceau critica les anàlisis que mesuren desviacions i supressions. Tot i que reconeix que la comparació estructural entre dos relats no és estrictament inútil, opina que s'ha de realitzar amb l'aparell conceptual adequat i no ha de limitar-se a un relat dels continguts.

Serceau també considera el film com un text. El defineix, de la mateixa manera que Kristeva, com un procés de producció de sentit, com un sistema polisèmic. El cinema té la capacitat d'assumir, en tots els seus nivells, la tradició novel·lística. Considera l'adaptació com una realitat intertextual que cal abordar des de la vessant de la producció i la lectura, tenint en compte els contextos respectius. Això implica analitzar en quina mesura és producte de l'estètica, la ideologia o la mitologia d'una època. I reclama l'exigència de superar l'ús del criteri de la fidelitat.

Patrick Catrysse s'aproxima a la qüestió de l'adaptació cinematogràfica (1992) partint de la Teoria dels Polisistemes formulada per Itamar Even-Zohar per explicar el fet literari. Aquest darrer estableix dos tipus de sistemes, els estàtics i els dinàmics (2007, 2011). Els estàtics els relaciona amb l'Escola de Ginebra i el concepte de sincronia, i els dinàmics, amb la diacronia i els formalistes russos i txecs. I es plany que, normalment, hom es fixi en els sincrònics a causa del seu caràcter funcional, tot i que tot sistema sincrònic contingui forçosament elements diacrònics: "un sistema sincrónico se compone de sincronía i diacronía" (Even-Zohar: 2007, 2011, 10). Even-Zohar defineix el polisistema com "un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros

son interdependientes” (Even-Zohar:2007, 2011, 10). Even-Zohar defensa la Teoria dels Polisistemes perquè permeten incloure elements que, en l’elaboració d’un únic sistema, quedarien exclosos.

Patrick Catrysse fonamenta els seus principis en els estudis sobre traducció que fa Gideon Toury, basats en la Teoria dels Polisistemes d’Even-Zohar, tot i que admet que existeixen diferències entre les dues pràctiques, perquè mentre que la traducció és una transposició intrasemiòtica, l’adaptació fílmica és intersemiòtica o intermedial. I estableix una comparativa suggestiva: si la traducció literària no es redueix a la transposició de missatges lingüístics sinó que també s’hi inscriuen codis secundaris relatius a la literatura, a la cultura, a la societat, també passa el mateix en l’adaptació cinematogràfica, on el sistema-norma que els regeix s’integra i es relaciona amb altres polisistemes adjacents: socioculturals, polítics i econòmics.

Patrick Catrysse estableix que un estudi de l’adaptació fílmica s’ha d’abordar des del context d’arribada, i també des de l’anàlisi dels sistemes que han determinat el procés de transformació i selecció del text de partida. L’estudi de les normes transposicionals desplaça la perspectiva cap a la comparació dels contextos d’arribada amb els d’origen, a fi d’observar les seves equivalències. L’equivalència és una categoria descriptiva que no planteja la fidelitat, sinó la qüestió de com s’ha realitzat la transposició: les semblances i les divergències, les esllavissades que s’han produït i les que no. Insisteix que caldrà considerar les dades textuais (referències al text, a l’autor) i les nombroses activitats parafílmiques: campanyes publicitàries, *making off*, missatges publicitaris, fulletons, etc., perquè aquests elements, així com els valors tècnics, morals, socials, culturals o polítics, poden modificar el procés d’adaptació i el seu funcionament, ja que no només s’adapta un text literari, sinó també una sèrie de models fílmics, fotogràfics i pictòrics. Catrysse admet que l’ús de la teoria de la traducció inspirada en la Teoria dels Polisistemes no és suficient

per abordar la teoria de l'adaptació fílmica, i que és necessari comptar amb la semiòtica i la pragmàtica.

Cal consignar que Miguel Fernández (2000), en la seva investigació sobre les adaptacions de *Don Juan*, va utilitzar per al seu estudi i anàlisi el corpus teòric dels polisistemes.

Thierry Groensteen (1998, 268-277) intenta sistematitzar els elements que cal tenir en compte per abordar la pràctica adaptativa: la faula, el medi, el discurs i el text que constitueix la superfície textual (paraules, imatges i sons). És a dir, els materials enunciatius. Els quatre primers no són exclusius de l'obra (O1), i el darrer, el text, és el component específic que garanteix la seva originalitat. L'obra resultant (O2) té els mateixos quatre elements, però transformats, i que apareixen com respostes al nou context social i ideològic. De fet, la transmediatització no pot dur-se a terme sense que tots els components de l'obra originària siguin més o menys alterats, perquè canviar el medi equival a canviar els significants i, en conseqüència, el text. Thierry Groensteen planteja que els canvis en la faula poden afectar a la situació dramàtica, a la conclusió diferent del conflicte, a canvis en la situació enunciativa, personatges i gènere. Hi ha, però, també la possibilitat que res no es canviï, i O1 es vegi citada íntegrament dins O2. També pot donar-se el cas que l'adaptació s'impregni d'un tercer element (O3) que la nodreixi: altres obres, referències a la vida de l'autor, etc.

Pel que fa a la recepció, l'adaptació pot ser valorada en ella mateixa, ignorant l'obra que l'ha inspirat, o bé assumint-la com a adaptació. Finalment, O2 pot fer canviar la mirada que es tingui d'O1, instituint-se la idea de l'adaptació com a lectura i interpretació d'un text precedent.⁵¹

⁵¹ Aquest fet ens interessa perquè permet traçar analogies amb l'acció hermenèutica que el dramaturgista efectua dins de la rutina operativa del disseny d'una posada en escena teatral.

Teories sobre l'adaptació

Robert Stam (2009) utilitza les accions dels personatges/escriptors de la pel·lícula *Adaptation* (2003) per fer visible i patent que "el cine es una forma de escritura que toma cosas prestadas de otras formas de escritura" (Stam: 2009, 7). També fa referència a diverses metàfores sobre el procés d'adaptació que hi apareixen, especialment la darwiniana: "si el proceso evolutivo avanza gracias a las mutaciones, entonces podemos pensar en las adaptaciones cinematográficas como si fueran 'mutaciones' que ayudan a la novela fuente a 'sobrevivir'" (Stam: 2009, 13). Robert Stam argumenta per què en l'univers de l'adaptació s'ha establert i mantingut la supremacia del text literari. Segons ell, es tracta d'una qüestió de logofília; en canvi, el cinema és percebut "como el amigo trepador que ataca las murallas de la literatura" (Stam: 2009, 13), i a l'inrevés pels defensors de la cultura visual. En aquesta mateixa direcció, aporta i desenvolupa tota una sèrie de continguts i realitats que han contribuït a fomentar l'hostilitat vers el cinema: les arts més antigues són les millors; les rivalitats entre cinema i literatura; la iconofòbia que es fonamenta en la filosofia platònica, i en les grans religions monoteistes com la musulmana i la jueva; l'anticorporalitat de la literatura, davant la fisicitat del cinema i el caràcter massiu i no exclusiu d'aquest. Les adaptacions es veuen com paràsits de la literatura. La semiòtica dels anys 60 i 70 va fer revertir aquests prejudicis i, de fet, la teoria de la intertextualitat de Kristeva, basada en el dialogisme de Bakhtin, i la teoria de la transtextualitat de Genette, ja no veuen l'adaptació com un paràsit. De fet, és Derrida qui, amb la desconstrucció, desmunta la jerarquia entre original i còpia, ja que el prestigi de l'original es forja a partir de les còpies. Roland Barthes presenta l'adaptació cinematogràfica com una forma de crítica o "lectura" d'un text literari. Un concepte que, a nosaltres, ens duu al territori pràctic de la dramatúrgia i l'escenificació, on aquesta darrera és concebuda, entre altres elements, com una

"lectura" d'un text teatral. Aquest fet ens permet elaborar diverses analogies, entre les quals destacariem la de concebre l'adaptació cinematogràfica com la "lectura", no ja només d'un text narratiu, sinó d'un text teatral, i conceptualitzar el fet de l'escenificació teatral com una pràctica adaptativa.

Els postestructuralistes, inspirats per la concepció bakhtiniana de l'autor com a orquestrador o muntador de discursos preexistents, abonen la idea d'una expressió artística menys autoral i menys original. Si la originalitat queda minimitzada, la traïció a l'original en, el cas de l'adaptació, perd força:

"Hablando de manera más general, el alejamiento de la noción de 'obra', lo que permite es utilizar categorías más incluyentes, dentro de las que la adaptación se convierte simplemente en una 'zona' entre otras, es decir, en un mapa más amplio y variado." (Stam: 2009, 24)

El posicionament de la filosofia sobre el cinema -Gilles Deleuze-, la teoria de la performativitat⁵² i la constel·lació de corrents que tenen en comú problemes d'identitat i opressió generen un corrent igualitari que també contamina i influeix la visió de l'adaptació. Les noves tecnologies i les noves formes de recepció (Internet, DVD, CD, etc.) debiliten les idees de puresa i essència, així com també l'escriptura cinematogràfica en l'era digital està més lligada al *collage* hipertextual.

Robert Stamp, i això ens interessa, planteja que la idea d'una adaptació única i fidel no domina en un medi com el del teatre. En el teatre, la reinterpretació conceptual i les representacions innovadores són ben rebudes.

L'exigència de fidelitat ignora el procés real de fer cinema, així com les diferències en les formes de producció, que, en el cas del cinema,

⁵² Robert Stam: "Por su parte la teoría de la performatividad ofrece un lenguaje alternativo para discurrir sobre la adaptación, por medio del cual tanto la novela como la adaptación se convierten en actos: uno verbal, y el otro verbal, visual y acústico". (Robert Stamp: 2009, 27)

estan d'antuvi condicionades per processos comercials i financers⁵³: El cost de les escenes que es volen filmar determina la seva inclusió o no. També que el cinema és fruit d'un treball d'equip i la novel·la, d'un treball individual. Pel que fa a l'especificat dels medis, el discurs de la fidelitat suggereix que una adaptació hauria de ser fidel, no tant al text font, com a les especificitats del medi d'expressió. El concepte "especificitats del medi" dóna per descomptat que és bo per algunes coses i dolent per altres. El cinema té més recursos per a l'expressió que la novel·la perquè treballa amb diverses "pistes" (Stam: 2009, 47-48), i presenta una riquesa de recursos multiplicada i polifònica.

"Cada medio significa ganancias y pérdidas. Aunque en las adaptaciones cinematográficas los personajes pierden algo de la textura que da la complejidad verbal que evoluciona lentamente en la novela, ganan una 'solidez' automática en la pantalla por medio de su presencia corporal, postura, vestido y expresión facial." (Stam: 2009, 51)

Stam parla dels actors com a participants de l'adaptació, en la mesura que tenim el seu físic i tot el que han dit els medis sobre ells, i del cinema com un art sintètic i sinestèsic. La dualitat de la representació cinematogràfica ofereix possibilitats d'interacció i contradicció que no són possibles en un medi purament verbal. Per a Robert Stam, tant la novel·la com el cinema

"no tienen esencia, son sumatorios por naturaleza: están abiertos a todas las formas culturales. Pero incluso en este punto el cine tiene recursos con los que la novela no cuenta. El cine puede incluir de manera literal la pintura, la poesía y la música, o puede evocarlos." (Stam: 2009, 55)

Stam vindica, pel que fa a l'adaptació, un nou llenguatge i un nou sistema de trops. I fa una repassada per tots els trops que constitueixen l'adaptació: lectura, reescriptura, crítica, traducció,

⁵³ És per això que hem recollit la informació i el testimoni de productors, guionistes i directors. Vegeu el nostre *Apèndix*.

transmutació, metamorfosi, recreació, transvocalització, resurrecció, transfiguració, actualització, transmodalització, significació, *performance*, dialoguització, canibalisme, reimaginació, encarnació o reaccentuació. Remarca que els prefixos en "trans-" expressen els canvis, i els prefixos en "re-" emfatitzen la funció en què l'adaptació pot reformular-se. Consigna també que hi ha una discussió molt activa sobre els aspectes intertextuals de l'adaptació pel que fa al gènere. Alguns gèneres (comèdia, tragèdia, melodrama⁵⁴) són àmpliament compartits per la novel·la i el cinema, mentre que altres són exclusivament cinematogràfics, com els dibuixos animats.

Considera que tota teoria i anàlisi literària vinculada a la intertextualitat té especial rellevància per al cinema i l'adaptació. Les categories conceptuals de Bakhtin, tot i haver estat desenvolupades en relació a la novel·la, són aplicables al cinema i a l'adaptació. El cronotop bakhtinià ajuda a esclarir i definir els conceptes espacials i temporals, en historitzar la comprensió d'aquests conceptes en les pel·lícules i les novel·les. També el dialogisme inclou les citacions que no són immediatament reconegudes, un concepte que Derrida va anomenar disseminació (Stam: 2009, 63).

El dialogisme i la intertextualitat ajuden a transcendir el concepte de "fidelitat", i el model binari font/adaptació que exclou textos suplementaris.

Robert Stam dóna forma, tal com hem vist que feia Pedro Javier Pardo García, a la teoria de la transtextualitat de Genette, relativa a la novel·la, i l'adapta al cinema, tot proposant múltiples exemples fílmics.

Robert Stam, finalment, proposa un model analític/pràctic "necesario para entender adaptaciones reales" (Stam: 2009, 72), que permeti

⁵⁴ No comprenem les raons per les quals Stam tracta com a gèneres propis de la novel·la gèneres dramàtics. (Stam: 2009, 58)

veure i comprendre els canvis i modificacions que es fan a la història. Per dur-ho a terme proposa adaptar l'anàlisi narratològica de Genette pel que fa al temps de la novel·la i defineix i desenvolupa els seus principals conceptes: ordre, duració i freqüència. Stam, conscient que l'adaptació inclou dos textos semiòticament diferents basats en una mateixa narració, proposa que sigui la narratologia comparada qui pregunti, contesti i resolgui quins esdeveniments de la novel·la han estat eliminats, agregats o canviats en el procés adaptatiu, i per què. L'adaptació busca construir una adaptació que tingui una durada cinematogràfica "normal" i per això s'ometen determinades parts d'una novel·la. També l'adaptació elimina classes específiques de materials i n'amplia altres, senzillament perquè aquests són temptadors i ofereixen possibilitats; en altres ocasions, simplement per plaer. La narratologia, segons Stam, també ha d'examinar la forma en què les adaptacions afegeixen, eliminen o comprimeixen els personatges.

Pel que fa als narradors en el cinema i en la literatura, Robert Stam prefereix pensar-los des de la tipologia de la seva actitud (el narrador amigable, digressiu, observador extern, íntim, que usen el flux de la consciència...) i no des de conceptes lingüístics o gramaticals (com per exemple es de narrador en primera persona -subdividit en observador en primera persona i participant en primera persona-, i narrador en tercera persona -subdividit en narrador omniscient, omniscient limitat i dramàtic), perquè aquesta darrera classificació crea més confusió que claredat. Considera que és més important comprendre el control que exerceix l'autor en la intimitat i la consciència del personatge. Pel que fa a les pel·lícules, hi ha dues formes paral·leles de narració en intersecció: 1) la narració verbal, ja sigui a través de la veu en off i/o del diàleg dels personatges, i 2) la capacitat de la pel·lícula de mostrar el món i la seva aparença, sense veu en off ni narració dels personatges, en una operació en la qual se

superposa la funció de mostrar –el gest que crea el món de ficció-, i la de contar, i on l'edició cinematogràfica inscriu les activitats d'un narrador que avalua i comenta el món de ficció. Stam argumenta que el cinema sonor és el que possibilita aquest doble joc formal, que, en el cas específic del cinema clàssic, unifica aquesta dualitat i la fa redundant.

Stam també tracta l'espinesa qüestió de si una pel·lícula pot narrar-se a ella mateixa o no, assumpte que és motiu de desacord entre estudiosos i teòrics⁵⁵. I torna a Genette i a la narratologia per tractar el punt de vista temporal que es produeix en l'operació adaptativa, és a dir, des d'on són explicats els esdeveniments de la història: abans, després, de forma intercalada o simultània. També Genette és la referència quan es tracta de determinar on se situa qui narra la història en relació a ella: el narrador pot ser autodiegètic –el narrador genera i conta la seva pròpia història-, homodiegètic –el narrador és part de la història, però no és el protagonista-, o heterodiegètic –el narrador es troba fora de la història. També els narradors poden ser únics o diversos.

Si hem consignat amb cert detall l'adaptació genettiana que fa Stam sobre el narrador, és perquè en els materials del nostre objecte d'estudi, i pel que fa als textos dramàtics, hi trobem exemples, influïts pel cinema o bé per la poètica del teatre postdramàtic, on l'acció del narrador es fa palesa, i on l'operativa adaptativa ha de prendre decisions sobre aquest tema⁵⁶.

⁵⁵ Segons Stam, David Bordwell i Edward Branigan la idea que una pel·lícula pugui narrar és una ficció antropomòrfica, una premissa a la qual s'oposa André Gaudreault. Per la seva banda, Christian Metz, Marie-Laure Ryan i Robert Burgoyne veuen la narració cinematogràfica com un desplegament impersonal.

⁵⁶ Albert Espinosa inclou sovint en els seus textos teatrals un narrador homointerintradiegtic. Ho fa a *Tu vida en 65 minutos*, i a *No me pidas que te bese porque te besaré*. Tots dos conservats en les adaptacions cinematogràfiques.

Finalment, i pel que fa als narradors, Stam planteja, dins la modernitat, l'existència de narradors fiables i canviants davant dels ulls de l'espectador, i conclou que el repte d'adaptar una narració amb un narrador poc fiable és poder reproduir els mecanismes hermenèutics d'ambigüitat textual en un registre cinematogràfic, que, en general, i per la idiosincràsia del medi, tendeix a ser més dispers, pel que fa a veus, personatges o espais. Normalment, el model narratiu del narrador autodiegètic de Genette queda transformat, en l'adaptació, en un narrador que respon al model homodiegètic.

Pel que fa al punt de vista, Stam constata que és un terme problemàtic i que té diverses accepcions segons si es tracta del cinema o de la literatura. Mentre que, en aquest darrer àmbit, el punt de vista pot ser literal o figuratiu/metafòric, en el cas del cinema és figuratiu, tot i que en aquest concepte s'hi mesclen temes d'estil. Segons Stam,

“cualquier teoría incluyente acerca del punto de vista cinematográfico debe tomar en cuenta la naturaleza multiforme y de varias pistas sonoras de las películas. Cada pista y procedimiento cinematográfico (el ángulo de la cámara, el foco, la música, las actuaciones, la *mise-en-scène* como el diseño de la producción y el vestuario) puede transmitir un punto de vista. Por ejemplo, una lente gran angular o de ojo de pescado puede presentar a un personaje como alguien grotesco y amenazador desde el punto de vista de otro personaje (o el director). Más aún, las distintas pistas sonoras pueden reafirmar, ir de la mano o manifestar una tensión creativa, y así modificar un punto de vista.” (Stam: 2009, 87).

Pel que fa al concepte “focalització”, és un terme instituït per Genette a *Figures III*, per referir-se a la relació entre el coneixement del personatge davant del del narrador, i que, de fet, Todorov ja havia anticipat: els narradors poden saber més que els personatges, menys que els personatges, o tant com els personatges. André Gaudreault i Jost proposen modificar el concepte de focalització de Genette i

adaptar-lo a la realitat de la pràctica cinematogràfica⁵⁷. En el cinema es pot mostrar de manera simultània què veu un personatge i què pensa. Per caracteritzar la relació entre allò que la càmera mostra i allò que el personatge suposadament està observant, proposen el terme "ocularització", i mantenen el de focalització per descriure el punt de vista cognitiu adoptat per la narració.

Stam conclou que la narratologia és una eina indispensable per analitzar certs aspectes de l'adaptació cinematogràfica, però hi ha tot un conjunt de qüestions sobre l'adaptació que tenen a veure amb el context, i que són indestruïbles del text, com ara el context temporal: la proximitat o llunyania entre la data de publicació de la novel·la i la presentació de l'adaptació cinematogràfica. La distància entre una i altra pot ser curta o llarga. En el cas dels *best sellers*, la proximitat és del màxim interès; en canvi, el fet que l'obra i l'adaptació estiguin separades per segles o mil·lenis pot tenir certs avantatges: l'adaptador gaudeix de més llibertat, les adaptacions prèvies relaxen la possible exigència de fidelitat i estimulen la necessitat d'innovació i sincronia amb el món contemporani, i també la crítica a elements repressius i colonialistes que conté l'original, o a l'inrevés en contextos de censura política, social o del propi medi.

Stam, i des d'un enfocament que fuig dels senders llaurats i reproduïts una i altra vegada per corrués d'investigadors, conclou que molts dels canvis que es produeixen entre la font novel·lesca i l'adaptació cinematogràfica tenen a veure amb discursos ideològics i socials. Afirmar que, en general, la indústria fuig dels extrems:

⁵⁷ El concepte de focalització ens interessa perquè, en la recerca de les convergències, divergències i interseccions comparatives entre el text dramàtic i l'obra cinematogràfica, la focalització és consubstancial, en diversos graus, a tota producció dramàtica i cinematogràfica, i la seva exacerbació, pròpia d'alguns gèneres com el *thriller*. Un exemple en seria *Paraules encadenades* de Jordi Galceran i la seva corresponent adaptació cinematogràfica, elaborada per Laura Mañà i Fernando de Felipe. L'adaptació cinematogràfica afegeix una trama policíaca que reforça les estratègies de focalització dissenyades en el text teatral.

“Muchas adaptaciones televisivas o hollywoodenses convencionales realizan lo que podría llamarse una incorporación estética al modelo dominante. Al respecto, varios manuales populares para escribir guiones y adaptaciones son esclarecedores⁵⁸. La mayoría de los manuales muestran una aversión radical a cualquier forma de experimentación o modernismo (...). El reciclado y suburbano aristotelismo de los manuales para escribir guiones postula estructuras en tres actos, conflictos principales, personajes coherentes (y en general simpáticos), un inexorable ‘arco’ narrativo y una catarsis final o un final feliz. El esquema se basa en la lucha entre personajes combativos y altamente motivados; un paradigma basado, como ha señalado Raúl Ruiz, en una ‘constante hostilidad’ entre los seres humanos.” (Stam: 2009, 97)

Stam afirma que els prescriptors de manuals plantegen l’adaptació com una acció netejadora que consisteix a desprendre del text original allò que té de literari, a fi de col·locar la novel·la en una màquina de fer adaptacions que desbasta les excentricitats i “excessos” de l’autor. En nom de fer-ho llegible i accessible a un públic majoritari, la novel·la es desposseïda de la seva ambigüitat moral de i la seva autorreflexivitat. També afirma que la incorporació estètica al model dominant és una qüestió que comparteix característiques amb la censura econòmica perquè, sovint, els canvis que s’exigeixen en una adaptació es fan en nom de les sumes de diners invertides i dels guanys expectats. I, nosaltres hi afegiríem, en nom dels valors del disseny de producció: aquells elements pels quals aposta una pel·lícula.

Stam conclou que les adaptacions s’involucren en les energies del seu temps, i que per això esdevenen baròmetres de les tendències ideològiques vigents durant el moment de la seva producció.

Lamentablement, no fa cap referència al cas en què l’adaptació cinematogràfica pren com a text el font el text teatral.

⁵⁸ Stam assenyala concretament a Field (1995 i 2001).

Linda Hutcheon, a *A Theory of Adaptation* (Hutcheon: 2013), explora la dinàmica i el fenomen i desenvolupament de l'adaptació en i des de diversos medis, expressions i manifestacions. Els continguts que desenvolupa estan vertebrats i pautats per les 6 *Ws* adoptades per periodistes i investigadors.

Hutcheon planteja que les adaptacions no són en absolut una novetat. Shakespeare va transferir molts relats a l'escenari, com també Racine, Èsquil o el llibretista Da Ponte. Actualment, trobem adaptacions a tots els medis: televisió, cinema, musical, escenari teatral, Internet, novel·les, còmics, parcs temàtics i videojocs. L'adaptació contemporània, tant pel que fa a la crítica acadèmica com a les ressenyes periodístiques, es considerada secundària i culturalment inferior. Fins i tot hi ha recels quan és observada des del reciclatge cultural de la postmodernitat⁵⁹. Hutcheon ens recorda la relació ambivalent que Virginia Woolf tenia amb el cinema: per una banda, el considerava simplificador i parasitari en relació a la literatura, i, per l'altra, valorava les potencialitats que tenia per desenvolupar el seu propi idioma i perquè era capaç d'elaborar símbols que no trobaven la seva expressió en paraules. Metz, segons Hutcheon, planteja que el cinema explica històries que podrien ser narrades amb paraules, tot i que les relata de manera diferent. De fet, tots els adaptadors expliquen històries d'una manera diferent: utilitzen les mateixes eines que els narradors i actualitzen i concreten les idees, fan seleccions simplificadores, però també amplien i extrapolen, fan analogies, critiquen o demostren la seva admiració; i les seves adaptacions, a diferència de les paròdies, tenen una relació oberta amb els textos font.

⁵⁹ "Even in our postmodern age of cultural recycling, something –perhaps the commercial success of adaptations- would appear to make us uneasy." (Hutcheon: 2013, 3)

Les adaptacions són omnipresents a la nostra cultura⁶⁰ perquè la repetició amb variacions procura un confort ritual que es combina amb la sorpresa; perquè el reconeixement i el record són parts del plaer d'experimentar una adaptació. També ho és el canvi, així com la novetat. Així doncs, la persistència temàtica i narrativa es combina amb la variació material i formal, perquè les adaptacions no són mai simples reproduccions que perden la seva "aura" (per recórrer al terme benjaminià), sinó que la conserven. Ara bé, hi ha un element contrari al desig de la supervivència, que prové del món postromàntic i capitalista i que valora allò que és nou. En aquest context, l'atractiu de la inversió financera en apostes segures –obres de teatre fiables, o novel·les "provades i verificades" i el seu consum massiu– desincentiva la idea poc atractiva de la repetició. En una adaptació de Broadway, per exemple, hi ha molts més diners a guanyar que en un *best seller*, i més encara si es tracta d'esprémer la franquícia amb *spin offs*, videojocs o el *remix* del director, amb els quals es generen nous consumidors, en un univers de medis on els propietaris són, de fet, els mateixos.

Els estudis relatius a l'adaptació són de naturalesa comparativa. Les adaptacions són considerades obres autònomes, i Hutcheon cita Roland Barthes per afirmar que cal considerar-les com un text, com una estereofonia plural d'ecos, citacions i referències. Tot i que les adaptacions també són objectes estètics, només és com a obra doble o multilaminada que poden ser teoritzades com a adaptació. Actualment, la denominació *fidelity criticism* s'ha vist suplantada per una varietat de perspectives. Tot i així, quan hi ha èxit, l'argument o el valor de la fidelitat desapareix.

⁶⁰ "Why, even according to 1992 statistics are 85 percent of all Oscar-winning Best Pictures adaptations? Why do adaptations make up 85 percent of all miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards?" (Hutcheon: 2013, 4)

L'adaptació és repetició, però sense incórrer en la rèplica. En el fet de dur a terme una adaptació, hi conviuen moltes intencions diferents: la urgència de consumir i esborrar de la memòria el primer text o de qüestionar-lo, o bé retre-li tribut a través de copiar-lo. També hi ha la pulsio de l'enveja de l'original, així com la seva mitificació.

Hutcheon és rotunda a l'hora d'afirmar que la idea de fidelitat no ha de ser el marc o element central de la teoria de l'adaptació, i defensa observar el fenomen des de tres perspectives diferents. L'adaptació pot ser descrita com:

- 1) Una entitat formal. Una transposició reconeguda d'una obra o obres recognoscibles. Aquesta transposició pot comportar un canvi de medi, de gènere o canvi de marc o context.
- 2) Un procés de creació, reinterpretació i recreació des d'una perspectiva pròpia, des de l'apropiació o la reanimació creativa per fer el producte accessible.
- 3) Una forma d'intertextualitat que s'estableix amb l'obra adaptada.

L'adaptació és una obra que és segona, però no secundària; és un palimpsest, que, en grec antic, vol dir "gravat novament". El terme adaptació defineix el procés i també el producte. Són adaptacions: pel·lícules, produccions escèniques, arranjaments musicals, revisitacions d'arts visuals, cançons, vinyetes de còmics, poemes musicats, *remakes* de pel·lícules, art interactiu i videojocs. Segons Hutcheon, no són adaptacions els plagis i les apropiacions no reconegudes, com tampoc les seqüeles i les preqüeles. Pel que fa al procés, es demana què és el que s'adapta i com. Què és el que es posa en un motllo i es transforma? La llei diu que les idees no poden generar drets d'autor, sinó només la seva forma d'expressió, i això, pel que fa a l'adaptació, és un problema. Hutcheon argumenta, a parer nostre amb gran encert, que l'adaptació comet l'heretgia de demostrar que la forma d'expressió pot ser separada del contingut, de les "idees", cosa que tant el pensament estètic predominant com

les teories semiòtiques han negat, mentre que la teoria jurídica ho ha acceptat. La forma canvia en l'adaptació i el contingut roman.

Molts crítics professionals, junatment amb el públic, recorren al concepte de l'esperit d'una obra, com alguna cosa que ha de ser capturada i comunicada en l'adaptació per tal que aquesta tingui èxit. De vegades, el que es considera central és el "to", tot i que pocs cops es defineix. En altres moments, és l'estil. Però aquests conceptes són, tots ells, subjectius. La part més gran de les teories de l'adaptació pressuposa, tanmateix, que la història és el denominador comú, el nucli d'allò que es transposa a través de diferents medis i gèneres, cadascun dels quals tracta la història de maneres formalment diferents, mitjançant diversos modes d'implicació, narració, representació o intercanvi. Hutcheon (2013,10) consigna que Millicent Marcus ha definit dues tendències sobre aquest punt:

- 1) Una història pot existir independentment de qualsevol materialització, en qualsevol sistema concret de significació.
- 2) No pot considerar-se separatament del seu mode material de mediació.

Aquesta afirmació és evidentment certa per al públic que percep la història d'una forma material concreta, però també és cert que els elements de la història poden ser considerats de manera separada pels adaptadors i pels teòrics, encara que això ho provoquin les limitacions tècniques del medi que farà, inevitablement, que sobresurtin diferents aspectes d'aquella història. Els personatges poden ser transportats d'un text a l'altre i són crucials pels efectes retòrics i estètics, tant al text narrat com al representat, perquè incideixen en l'imaginari del receptor. De fet, tant el teatre com la novel·la són considerades formes en què l'ésser humà és central. En els videojocs també podem ser personatges. Els elements separats de la faula poden ser transferits a altres medis, poden ser resumits en compendis, traduïts a altres llengües i poden canviar en el procés

d'adaptació, i no només pel que fa a l'ordre de la trama: el ritme pot ser transportat; el temps, comprimit o expandit; es poden fer desplaçaments en el punt de vista de l'obra adaptada; o bé transfigurar el punt de vista o la conclusió. Si passem a considerar el medi, apareixen altres diferències en allò que s'adapta, i això es deu al fet que cadascun comporta uns modes diferents d'implicació, tant per part del públic com per part de l'adaptador. No és el mateix que et representin una història que te la narrin, com tampoc és el mateix participar en ella que interactuar amb ella.

Narrar una història –novel·les, contes, relats històrics- és explicar, descriure, resumir, expandir, i el narrador té un punt de vista i un gran poder per travessar el temps i l'espai fent grans gambades. De vegades, fins i tot pot entrar en la ment dels personatges. Mostrar una història en una pel·lícula, a la ràdio, al teatre, en un musical, en una òpera, implica una representació auditiva i, normalment, visual, viscuda en temps real.

La paraula adaptació es presta a la confusió perquè es refereix tant a allò que pot ser adaptat com al procés d'adaptació. Pel que fa al procés de creació i recepció, Hutcheon constata que, de la mateixa manera que no hi ha traduccions literals, tampoc hi ha adaptacions literals. Hi ha enfocaments, i, en el procés de transposició, sempre hi ha guanys i pèrdues. Un adaptador passa per un procés en què ha de prendre possessió de la història d'un altre, filtrar-la des de la seva sensibilitat, els seus interessos i el seu talent, en una operació d'apropiació i rescat, fins al punt de convertir-la en una obra nova. Linda Hutcheon opina que els adaptadors són, primer, interpretadors i, després, creadors.

Pel que fa a la recepció, l'adaptació és vista en ella mateixa com una mena d'intertextualitat si el receptor coneix i està familiaritzat amb el text adaptat. És un procés dialògic dinàmic en què comparem l'obra

que coneixem amb allò que estem experimentant. De fet, tot els textos contenen citacions i ressonàncies d'altres textos, però, en l'adaptació, la cita és reconeguda. Per al públic, les adaptacions estan connectades obertament amb altres obres recognoscibles i aquesta connexió és part de la seva identitat formal, però també de la seva identitat hermenèutica.

Linda Hutcheon es refereix a *Towards a New Laocoön* de Clement Greenberg, que planteja que cada art té la seva pròpia concreció formal i material i que cap art pot adquirir el seu estatut cultural si no s'ha pogut teoritzar a si mateix, utilitzant les seves pròpies possibilitats formals i de significació. El cinema és inclusiu i sintetitzador. És un llenguatge compost de diverses matèries d'expressió: la fotografia seqüencial, la música, la fonètica i el so, i "hereda" totes les formes d'art associades a aquestes matèries d'expressió: la visualitat de la fotografia i la pintura, el moviment de la dansa, la decoració de l'arquitectura i la representació teatral. Tot plegat en una gramàtica que estructura significats en el públic que la percep.

Normalment, les obres passen de l'obra escrita, de la pàgina impresa, a l'obra representada -teatre, ràdio, òpera, música, televisió, cinema (i també a l'inrevés). Pel que fa al pas de la forma narrada (*telling*) a la representada (*showing*), ens fa veure que la novel·la conté molta informació que pot ser traduïda en acció o gest sobre l'escenari o sobre la pantalla, o ser suprimida completament. En el trànsit entre narrar i mostrar, les descripcions i els pensaments han de ser dramatitzats en monòlegs, sons i imatges visuals. Els conflictes entre els personatges s'han de fer visibles i audibles. És obvi que en el procés de dramatització hi ha, inevitablement, una certa quantitat de canvis d'èmfasi i reenfocament de temes, personatges i trames. Hutcheon alerta que no s'ha de perdre vista, tot i que molts teòrics emfatitzen l'element visual i la seva percepció, que l'element auditiu

en el cinema és tan important com el visual. Es diuen moltes paraules a les pel·lícules, i la música de les bandes sonores emulsiona les emocions.

Hutcheon es fa ressò sobre el que es diu a propòsit dels personatges i els medis de representació: aquests primers, en el desplaçament cap a l'exteriorització, perden motivació interna. Però la utilització d'un medi amb moltes pistes, i amb l'ajut d'una càmera medidora, es pot, a la vegada, dirigir i expandir les possibilitats de percepció. Tot i així, aquesta no és la manera en què normalment s'explica això. Moltes vegades es diu que la càmera "limita" el que veiem, eliminant l'acció de la perifèria, que podria haver capturat la nostra atenció veient una obra de teatre. No només el tipus d'atenció i el focus són diferents en una producció teatral, sinó que les obres de teatre també tenen convencions diferents de les que mostren el cinema i la televisió. Tenen una gramàtica diferent: els diversos tipus de plans del cinema i el seu muntatge no tenen cap paral·lelisme amb la representació d'una obra de teatre.

Tanmateix, cap dels mitjans representats té una fàcil transcodificació dels textos impresos. Narrar no és el mateix que mostrar. Tant les adaptacions escèniques com les cinematogràfiques han d'utilitzar els signes icònics indexats, és a dir, llocs, coses i persones precises, mentre que la literatura utilitza signes simbòlics i convencionals.

Pel que fa a l'adaptació d'un producte escènic a un altre producte escènic (*showing* respecte a *showing*, i a l'inrevés), les històries que es mostren en un medi de representació sempre han estat adaptables a altres medis de representació. Les pel·lícules adaptades, per exemple, esdevenen musicals, i, de vegades, es converteixen de nou en pel·lícules.

Pel que fa a l'autoria, a l'adaptador li cal l'aprovació del director de la producció i també necessita, d'alguna manera, posar-se a l'alçada de

l'autor original. L'autor està sol davant de la creació, mentre que el cinema i la televisió són medis molt més complicats: el guionista està infravalorat i l'autoria d'un guió adaptat és complexa, perquè també hi intervenen els adaptadors i el muntador.

Per a Carmen Peña-Ardid (1992)⁶¹, l'adaptació cinematogràfica és, en el pas del text literari al film, on es produeix una transfiguració, no només en els continguts semàntics sinó també en la temporalitat, en les instàncies enunciatives –cosa que, com veurem, en el cas del teatre és determinant- i en els processos estilístics que produeixen el sentit i la significació de l'obra original. (Aquí és interessant comprovar com l'autora descriu la transfiguració com una operació que ha de produir la significació i el sentit de l'obra original, tot assumint, per tant, el valor crític de la fidelitat.) La investigadora qualifica literatura i cinema de "sistemas deshomogéneos" (Peña-Ardid: 1992, 23) en les seves matèries significants, i en la forma de la recepció.

Estudis sobre l'adaptació d'obres teatrals al cinema

André Bazin, que, amb la seva metàfora, ha donat peu a la nostra investigació, no és cap investigador, sinó un crític de cinema, que va fundar *Cahiers du Cinéma* (1951) set anys abans de morir. Tampoc és l'editor del llibre *¿Qué es el cine?* (Bazin: 2000), comesa que, de fet, va correspondre a Janine Bazin i a François Truffaut, basant-se en un altra obra més completa que realitzà l'autor a partir dels seus escrits i articles periodístics. Tanmateix, podríem preguntar-nos si cal incloure'l en la nostra recerca sobre l'estat de la qüestió de l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral, i la nostra resposta és

⁶¹ Som conscients que els materials de Peña-Ardid tenen anys, però és una referència per a estudis posteriors. Entre d'altres, Pérez Bowie (2008 i 2010) i Zecchi (2012).

que sí. Sí, perquè en els seus escrits hi ha algunes intuïcions que ens interessin, i perquè construeix la seva mirada des de la recepció i l'observació, des de la praxi -una circumstància que l'aproxima al lloc des del qual nosaltres estem observant, analitzant i reflexionant-, i essencialment per dues altres raons: 1) és citat a dia d'avui, entre altres, per investigadors com José Antonio Pérez Bowie, quan elabora i actualitza els seus informes sobre l'estat de la qüestió relatiu a l'adaptació (Pérez Bowie: 2008); 2) perquè tracta l'adaptació teatral, que pertany a l'objecte de la nostra investigació.

Certament, els seus comentaris i puntualitzacions es basen en l'observació d'unes produccions cinematogràfiques i unes pràctiques adaptatives que ja no són les nostres, però, tot i així, pensem que algunes de les seves reflexions poden il·luminar-nos.

En primer lloc, hem de partir de la premissa que Bazin, per raons històriques, està immers en el condicionant de la fidelitat, i també en l'evolució i definició del llenguatge cinematogràfic i les aportacions de la novel·la i el teatre, i a l'inrevés. Per a Bazin, adaptar no és trair, sinó respectar, i proposa el símil següent: "La transposició de una obra teatral a la pantalla requiere en el plano estético una ciencia de la fidelidad comparable a la del operador en el resultado final de la fotografía" (Bazin: 2000, 120). De fet, tot i que reconeix que la pràctica adaptativa evoluciona en la mesura que cada vegada es generen adaptacions diferents, independents, es queixa que les llibertats que s'atorguen a la novel·la a l'hora d'adaptar no es concedeixen al teatre. Admet que, com la novel·la, "el teatro se ha dejado siempre violentar por el cine" (Bazin: 2000, 102), i que fotografiar el teatre sempre ha estat una temptació perquè tots dos són espectacles. La premissa que teatre i cinema són espectacles i que, precisament, aquesta és la seva intersecció, és un marc que, com hem vist, també estableix Hutcheon, i que, com veurem, és el fil

a seguir pel que fa a l'estudi de les especificitats de l'adaptació cinematogràfica de textos teatrals.

André Bazin diu que el cinema està capacitat per adaptar obres dramàtiques diverses i distingeix teatre de drama. El drama és l'ànima del teatre, però també habita en altres formes literàries. El text teatral està concebut en funció de la seva virtualitat i determina el mode i l'estil de la representació. Bazin advoca per l'adaptació cinematogràfica de textos teatrals, perquè en el *quid pro quo* que planteja creu que el cinema pot oferir l'amplitud i la realitat que el teatre no pot donar. De fet, aventura que la posada en escena cinematogràfica és, o pot ser, una forma actualitzadora de la posada en escena teatral. En aquest escenari de dependències entre cinema i teatre, oposat al cinema ideal sense deutes estètics, i en la línia de les relacions i jerarquies que s'han analitzat entre literatura i cinema en aquesta recerca, Bazin planteja l'escenari de les relacions teatre-cinema:

"En el origen de la herejía del teatro filmado reside un complejo ambivalente del cine frente al teatro: complejo de inferioridad frente a un arte más antiguo y más literario, contrarrestado por el cine con la 'superioridad' técnica de sus medios, confundida con su superioridad estética." (Bazin: 2000, 163)

Jorge Urrutia (2000), quan prologa la publicació de José Luis Sánchez Noriega, la titlla de "casi manual" (Urrutia: 13) i, certament, te força raó. L'obra de Sánchez Noriega ha estat durant força anys una obra de referència per a molts estudiants per la seva qualitat sistematitzadora i clarificadora sobre el fenomen de l'adaptació. A nosaltres, però, ens interessa perquè dedica un apartat a l'adaptació teatral, que titula emprant la referència d'André Bazin, a la qual ja ens hem referit. Concretament, en diu: "Teatro, el falso amigo" (Sánchez Noriega: 2000, 59). Sánchez Noriega divideix la literatura en dos grans gèneres: la novel·la i el teatre, i en el seu mapa

conceptual planteja el cinema com un medi que pot assimilar adaptacions que vinguin de medis com el teatre, la televisió, el musical, l'òpera, la novel·la, la pintura i la historieta còmica (Sánchez Noriega: 2000, 25).

Sánchez Noriega posa damunt de la taula dues filosofies sobre la consideració o el valor que, dins de l'àmbit de l'adaptació cinematogràfica, se li atorga o se li pot atorgar al text teatral. Mentre que Rudolf Arnheim afirma que el text teatral és una obra completa en ella mateixa i que no exigeix la representació, Jean Mirty opina que, únicament amb el text, només hi ha literatura, però no teatre. Sánchez Noriega, que no es posiciona en cap dels extrems, planteja, des d'una perspectiva comparatista, les analogies entre el teatre i el cinema, en el context de l'adaptació: la duració similar de les dues obres, que ambdós expliquen històries, que són representatives, i que tenen un component verbal. Quan enceta les diferències, es remet de nou a Bazin i li dóna la raó: certament és relativament fàcil el transvasament de diàlegs, accions i espais, però el cinema és realista⁶² perquè nega la representació, presentant les seves imatges com preses d'una realitat preexistent, mentre que el teatre no oculta el seu caràcter de representació. La persona que està a l'escenari és a la vegada actor i personatge, i així és percebuda pel públic. En definitiva, el teatre està ple de convencions acceptades pel públic, tant pel que fa a l'economia del disseny de l'espai escènic, com a l'acció dramàtica (la mort d'un personatge, per exemple)⁶³, com pel que fa a la visió frontal, el volum de la veu, o les apel·lacions al públic. També hi ha diferències substancials relatives a la recepció: la

⁶² Jean- Claude Carrière, a *La película que no se ve*, fa una defensa esplèndida del cinema com un art realista (Carrière: 1997) , però des de llavors ençà, la imatge creada/editada digitalment, o bé pel·lícules com *Dogville* de Lars von Trier han desmentit de ple aquesta premissa.

⁶³ Maria Ripoll (2015), explica les dificultats que van tenir per resoldre la clausura de l'adaptació de *Tu vida en 65'*. El protagonista se suïcidava en una el·lipsi, però com conhortar el públic per aquesta pèrdua? En canvi, en la representació teatral, la convenció resolvia la qüestió sense intervenció de cap element compositiu, ni de la posada en escena: el personatge-actor sortia a saludar al final de la representació.

representació teatral suposa la irreproductibilitat de cada representació, davant de la capacitat de reproducció indefinida que té el cinema: en el cas del teatre, es produeix un intercanvi entre actors i espectadors, i en el cinema, no; també hi ha diferències en allò que Sánchez Noriega anomena els diversos suports de comunicació: l'escenografia i l'actor en el cas del teatre, i múltiples i tècnicament més complexes pel que fa al cinema.

Però allò que és determinant en la nostra recerca és la següent afirmació, perquè ens ha permès un avanç important per dissenyar el nostre model d'anàlisi: "la dramaturgia recaerá sobre el diálogo, a diferencia del texto fílmico, en el que el diálogo es uno más entre los componentes de la comunicación audiovisual" (Sánchez Noriega: 2000, 63). És a dir, el diàleg, pel que fa als respectius sistemes de signes verbals, té unes funcions diferents en el teatre que en el cinema, i aquest és un element clau que ha de tenir en compte l'adaptació com a acció compositiva, i també l'anàlisi que en fem. Sánchez Noriega veu el diàleg (visió que compartim en part, però que ens és útil per la nostra investigació) com l'única manera d'indicar el passat, els pensaments i les emocions dels personatges:

"En el teatro, la sustancia dramática descansa en los diálogos, todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje." (Sánchez Noriega: 2000, 63)

Com veurem, les diferències que estableix (i que, tot i ser reduccionistes perquè no contempla la diversitat estètica teatral i dramaturgic, contenen certeses) no troben la seva correspondència en el disseny d'anàlisi que planteja per a l'estudi de les adaptacions. Sánchez Noriega no atén a les diferències que ell mateix ha articulades, i proposa un model en el qual novel·la i teatre són equivalents, sense, per exemple, tenir en compte la diferència no menor entre l'enunciació narrativa, teatral i fílmica.

Sánchez Noriega és refereix a Linda Seger⁶⁴, sobre quines obres de teatre són més adaptables i quines no.

“Suelen considerarse más daptables las obras que poseen diversidad de espacios y acciones susceptibles de ser narradas de modo visual y en las que, eventualmente, la acció dramática no se asienta totalmente en la palabra.” (Sánchez Noriega: 2000, 61)

Pel que fa a l'estudi de l'adaptació teatral al cinema, Maria Asunción Gómez (2000), aprofundeix en les semblances i diferències d'un i altre medi, en les relacions personatge-espectador, en la impressió de realitat en el cinema i el teatre, en el punt de vista, en la caracterització del personatge, en els elements espaciotemporals i en la recreació dels diàlegs. A més d'aquests aspectes formals, hi suma, com Zecchi, una sèrie d'elements que contenen les qüestions ideològiques determinades pels contextos sociohistòrics, que es filtren en l'adaptació, així com aspectes econòmics relatius a la producció de l'obra cinematogràfica.

Gómez planteja que un problema bàsic per analitzar el fenomen és la terminologia⁶⁵:

“cuando nos referimos a una obra de teatro concreta no estamos aludiendo exclusivamente al texto dramático, ni tampoco a una representación específica. La obra dramática existe en todas y cada una de las interpretaciones que del texto teatral se han hecho al llevarlas al escenario.” (Gómez: 2000, 49)

Gómez escull, per al seu estudi, el text dramàtic i no les escenificacions que se n'han fet, per una qüestió d'impossibilitat metodològica, i defineix l'adaptació com una interpretació –anàlisi i presentació- d'una obra d'art a través d'una altra, perquè parteix de la premissa que un film sempre inclou la interpretació d'un aspecte de

⁶⁴ Es refereix a *El arte de la adaptación* (Seger: 1993, 62 i ss.).

⁶⁵ Nosaltres afegiríem que també és metodològic.

la realitat. El repte de l'adaptació consisteix a "encontrar en la retórica cinematográfica estrategias análogas a los significantes i significados teatrales" (Gómez: 2000, 50-51).

Gómez admet que hi ha grans reticències sobre la adaptació teatral perquè es considera que una obra de teatre es pot traslladar al medi cinematogràfic sense fer una veritable adaptació⁶⁶. Una bona adaptació no consisteix en la reproducció mecànica d'una escenificació teatral (Gómez aprofita per criticar les primeres adaptacions que es van realitzar en el cinema espanyol, que foren, de fet, teatre enllaunat), sinó que ha d'aprofitar al màxim les possibilitats del medi cinematogràfic, com per exemple les seves il·limitades possibilitats per expressar l'espaciotemporalitat, que possibiliten l'expansió de l'obra original. Per tant, el valor estètic d'una adaptació no té relació directa amb la seva fidelitat a l'hipotext.

Gómez també es pregunta qui és el responsable dels diversos graus de fidelitat de l'adaptació: "¿Es el guionista, el realizador, o más bien el productor quien determina uno u otro acercamiento?" (Gómez: 2000,53). Aquest és un tema que aborda Linda Hutcheon quan planteja el mapa de la intervenció autoral en l'adaptació (Hutcheon: 79).

Pel que fa a la recepció, tot i que tant al teatre com al cinema, hi trobem l'actuació d'un grup d'actors davant del públic, el caràcter efímer i singular de la representació teatral és completament diferent. L'objectiu de l'adaptació consisteix no només en la transformació de certes funcions de significat en altres, sinó també en la creació de significants pròpiament fílmics. Gómez troba que és arriscat fer generalitzacions sobre els modes d'adaptació predominants, i reclama que, si s'arribés a materialitzar, "debe actuar por aproximación

⁶⁶ André Helbo (1997) inclou aquesta variant en la seva taxonomia.

múltiple a los igualmente diversos niveles⁶⁷ de significación de las obras dramáticas y cinematográficas” (Gómez: 2000, 190). Una teoria general de l’adaptació no pot quedar-se en la simple descripció formalista dels textos, sinó que ha d’immiscuir-se en qüestions contextuais, sense les quals mai podrem entendre el com i el perquè de l’adaptació:

“Lo que sostenemos es la necesidad de desarrollar un marco amplio de teorización e interpretación en el que puedan contemplarse, en la mayor extensión posible, la diversidad de paradigmas que condicionan la recreación cinematográfica del texto teatral. (Gómez: 2000, 191)

Les anàlisis de les adaptacions d’obres dramàtiques apunten per un procés de transposició que ve determinat per factors estètics, genèrics, de caràcter històric, ideològic, cultural, sociològic i econòmic. Gómez opina que l’enfocament palimpsestiu no ens pot fer perdre de vista els factors contextuais i les relacions que mantenen entre ells. Pel que fa específicament a l’adaptació de textos teatrals al cinema, José Antonio Pérez Bowie (2004, 573-594) assenyala un element reiteratiu dins de l’univers de les delimitacions entre els dos medis, la qüestió del realisme. El teatre té un dèficit de realisme enfront del cinema, i això exigeix al teatre un pacte comunicatiu més fort amb l’espectador.

“En el teatro la imaginación llena el espacio, mientras que la pantalla de cine representa el todo y exige que todo lo que aparece en la imagen esté relacionado de una manera lógica y coherente. El vacío del teatro permite que la imaginación rellene los huecos.” (Pérez Bowie: 2004, 580)⁶⁸

Bowie constata, respecte a aquest tema, que, paradoxalment, la il·lusió del cinema es fonamenta en el seu grau més elevat de

⁶⁷ Suposem que es refereix als diversos elements del discurs.

⁶⁸ Pérez Bowie es refereix Peter Brook (1994): *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba.

realisme, davant les convencions del teatre. El cinema crea un contínuum que no exigeix esforç a l'espectador per fer el pas entre realitat i pantalla. I, per últim, cita un altre clàssic, André Helbo (1997), que assenyala que, mentre que el treball del director d'escena és omplir els intersticis del text, en el cinema les referències de l'espectador s'arrelen en la ficció que se li presenta, i només resultarà creïble si s'esmerça en les lleis de la versemblança narrativa. La causa és que el cinema tendeix a esborrar la funció enunciativa i privilegia el relat. El teatre aposta pel cartró-pedra i procura treure'n partit. En canvi, "el cine escoge más a menudo el efecto-verdad, y emmascara el cartón piedra para insertarlo en la verosimilitud" (Pérez Bowie: 2004, 579). Pel que fa al fenomen de l'adaptació de textos teatrals, diu que la teoria ha superat els enfocaments estructuralistes limitats als enunciats i a les relacions intratextuals, i posa l'accent en la producció significant, i en una tercera instància que és el guió. Bowie explica que Virginia Guarinos concep el teatre i el cinema com dos llenguatges incompatibles. El concepte de teatre filmat no existeix, perquè la intervenció de la càmera crea una escena profílmica, destinada a la construcció d'una narració. Així doncs, parlar d'adaptació és parlar de reescriptura. Helbo institueix tota una sèrie de categories que van des de la captació directa d'un espectacle fins a la intervenció que l'adapta al medi fílmic i esborra totes les traces de teatralitat. Les gradacions intermèdies són molt variades. Patricia Traperó (2002, 47-62), i sempre des de un treball comparatiu, estudia els canvis de gènere en les adaptacions d'origen teatral i les classifica.

Francisco Gutiérrez Carbajo considera que la narrativitat i la dramàticitat estan associades, pel que fa al teatre i al cinema, a processos representacionals, i als conceptes de diègesi i mimesi (Carbajo: 2008, 57-78). Aquesta consideració, segons Eduardo A.

Salas (2002) és compartida per Bettetini⁶⁹, a la qual hi suma el concepte de duració⁷⁰.

Segons Gutiérrez Carbajo, la simbiosi o interrelació de discursos que apareix en el cinema des dels seus inicis es deu a "la colaboración con lo fílmico de dos géneros literarios: la novela y el teatro" (Carbajo: 2008,58). El transvasament de procediments del discurs narratiu al fílmic ve propiciat per la diègesi, per la narrativitat comú a ambdós. Pel que fa a la transcursivitat de les obres teatrals adaptades al cinema, ve facilitat perquè, des del punt de vista semiòtic, el discurs teatral i el fílmic tenen en el diàleg la seva forma d'elocució, "y porque –independientemente de lo sofisticado o no de los soportes de comunicación- se sustentan sobre la modalidad más primitiva de significación: la ostensión (...) Mediante el procedimiento de la ostensión las imágenes escénicas y fílmicas ponen especialmente de relieve la categoría de lo visual" (Carbajo: 2008, 60). La qualitat d'ostentar, de mostrar, és allò que tenen en comú el discurs teatral i el fílmic⁷¹ (Carbajo: 2008, 60).

Gutiérrez Carbajo sosté que, en les recents adaptacions cinematogràfiques d'origen teatral, tot i la seva dramaticitat, hi predomina la narrativitat. Finalment, presenta algunes de les adaptacions teatrals estrenades a l'Estat entre 2000 i 2007, entre les quals hi trobem referides –d'una forma brevíssima- *Kràmpack* (2000), *La cuarta planta* (2002) (sic), *Palabras encadenadas* (2003), *El Método* (2005), *Tu vida en 65'* (2006) i *Barcelona (un mapa)* (2007).

⁶⁹ G.Bettetini (1977). *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.

⁷⁰ La dificultat de la duració pràcticament no existeix, perquè els textos teatrals poden ser plasmats en la seva totalitat i, per tant, aquest element no determina les decisions sobre la composició de l'adaptació.

⁷¹ Ostentar/mostrar/*showing*: és precisament des de l'enfocament de la virtualitat i realitat representacional que pensem que cal abordar l'estudi sobre les adaptacions cinematogràfiques d'origen teatral.

Anxo Abuín González (2012), en la seva inspiradora obra *El teatro en el cine*, situa la intermedialitat del cinema i el teatre com un element propi de la postmodernitat, on la mediatització s'ha elaborat com un tret caracteritzador de les arts contemporànies. Cinema i teatre han mantingut des dels seus orígens, una relació paradoxal; recorda que Susan Sontag resumia la Història del cinema com la lluita per l'emancipació de su "hermano mayor", el teatre, al qual, tot i així, mai havia deixat d'utilitzar com a font de materials, tècniques i professionals.

La composició de l'adaptació cinematogràfica

Des de la visió estètica i compositiva de l'adaptació, Josep Maria Català (2001) observa el fet de l'adaptació des de la realitat i materialitat de la posada en escena cinematogràfica i subratlla la importància de la transposició espacial. L'espai no és un element ideal, sinó específic i expressiu, però sovint, instal·lats en l'abstracció, no ens en preocupem, tot i que és un dels elements diferenciadors.

Català treballa amb la manifestació material de les narracions, no amb la seva forma ideal:

"Mi escena no es tanto un lugar físico sobre el que se asienta la acción, un indicativo geográfico, histórico, social o incluso decorativo, como una estructura que combina todos estos elementos primarios con los que se consideran más puramente dramáticos: acción, personajes, psicología, emociones, etc... estableciendo una relación dialéctica. De esta manera el texto lineal-temporal se convierte en arquitectura (espacial). Se formaliza." (Català: 2001,160)

La història no pertany a cap gènere ni a cap medi expressiu, és el "què" i no el "com". L'estudi del narratòleg és el de l'abstracció, i Català critica els semiòlegs.

“Si nos ceñimos a las acciones o a los trazos estructurales que intervienen en su confección, no estaremos en posición de observar las transformaciones que ocurren en los diferentes medios y que son las que constituyen precisamente la diferencia.” (Català: 2001,101)

L'espacialitat quedà establerta durant el segle XIX, quan novel·listes i dramaturgs crearen imatges espacials clares i realistes que s'instal·laren en la ment dels lectors. El cinema, d'alguna manera, es va trobar el camí mig fet. Català distingeix entre dos tipus d'espai: el passiu, en el cas de la literatura, perquè és la literatura que ens parla d'espai, i l'actiu, que és l'expressió de l'espai –el cinema, i pensem també que la representació teatral. Català també afirma que l'obra d'art és producte del pensament humà que en un determinat moment s'aparta de l'àmbit del pensament i cobra vida autònoma.

Linda Seger (1993) dedica una publicació sencera a l'adaptació cinematogràfica. El seu títol i, especialment, el subtítol, ens indiquen clarament el seu propòsit: “El arte de la adaptación. **Cómo**⁷² convertir hechos y ficciones en películas”. Un manual amb una voluntat pràctica i facilitadora pel que fa la composició, però també en temes jurídics, legals i dinàmiques industrials. La justificació per dedicar-hi tot un llibre és el gran volum de pel·lícules d'èxit de la indústria nord-americana provinents d'adaptacions.

El manual conté els següents apartats: 1) criteris per escollir el material susceptible de ser adaptat –novel·les, teatre, fets reals i *remakes*, amb els seus *case studies* corresponents; 2) metodologia compositiva: identificar la història, el conflicte, l'itinerari de transformació, el clímax i les trames i subtrames, i estil del material d'origen, per després crear escenes implícites, potenciar l'element dramàtic, simplificar i clarificar els canvis temporals, seleccionar/crear personatges, concretar el seu conflicte, i definir el tema i l'estil a partir de l'exploració feta; 3) assessorament legal relatiu a l'opció de

⁷² La negreta és nostra.

compra de drets i contractes amb empreses productores, adaptat, en part, al mercat espanyol.

En el pròleg, signat per Alfonso Méndiz (1993), ens descriu un mercat americà inimaginable en el context català: gran demanda de materials i anhel per part dels directors, guionistes i empreses productores, per descobrir, ja abans de l'edició, textos susceptibles de ser adaptats; interès per part dels autors per aconseguir la venda dels seus drets literaris, que seran molt més alts que els obtinguts per la publicació literària. Méndiz també planteja que la fidelitat a l'obra original no és un criteri a tenir en compte, i posa en valor el paper del productor, que determina legítimament el resultat final:

“Una vez que el productor compra los derechos, la obra es suya; y no sólo puede hacer con ella lo que desee, sino que, muchas veces, se ve obligado incluso a modificar sensiblemente la historia para que funcione en pantalla. Cuando analiza el material que ha adquirido o que va a adquirir, debe valorar no tanto las cualidades del texto en sí, cuanto sus posibilidades de ser –o de transformarse– en una historia contada con imágenes y sonidos.”(Méndiz: 1993, 17)

Linda Seger dedica tot un capítol a l'adaptació teatral i el titula: “Por qué el teatro se resiste al cine” (Seger: 1993, 62-76). L'argumentari de Seger, és el següent: 1) perquè el caràcter efímer del teatre i l'energia entre públic i actors de vegades pot ser enganyosa, en relació a les potencialitats cinematogràfiques d'un text teatral; 2) perquè el teatre, de fet, només necessita un espai on es produeixi la interacció dramàtica; 3) pel caràcter moderadament argumental del teatre, amb històries no excessivament llargues que, per contra, potencia temes i personatges; 4) i també que el teatre no necessita el realisme. Seger conclou que “El cine es un medio visual. No necesita mucho diálogo para mover la historia o para revelar a un personaje. El teatro se centra más en el juego de tema, personaje, subtexto y lenguaje que en la propia historia” (Seger: 1993, 69). El teatre s'orienta més als personatges que a la història, i es recolza en

la seva qualitat verbal. També fa algunes recomanacions a l'hora de triar un text teatral per ser adaptat. No tots serveixen. S'ha de buscar una obra que es pugui desenvolupar en un context realista, que admeti espais exteriors, on hi hagi escenaris implícits (que després, en la adaptació cinematogràfica, puguin fer-se visibles), que tingui fil argumental, que l'èxit de l'obra no es basi en el seu espai teatral, els temes humans de la qual es puguin explicar amb imatges i no amb paraules, etc., i avisa que el mèrit de moltes obres de teatre recau en la riquesa verbal. Segons ella, hi ha hagut més fracassos que èxits. Seger conclou amb que el miratge de la representació fa que, aparentment, el teatre pugui semblar més idoni per a l'adaptació: "A primera vista, parece que las obras de teatro están más cerca del cine y que su adaptación puede ser algo natural. Pero no se trata de la obra sino de la experiencia de la representación." (Seger: 1993: 73)

Linda Seger no estableix durant tot el manual una metodologia compositiva específica per als textos teatrals. El considera "text" o contingut, igual que la novel·la, el relat curt, el fet real, o el *remake*. De fet, allò que fa és prevenir el guionista i l'emprenedor dels perills d'escollir una obra de teatre. Fa focus en l'elecció.

Robert McKee (2002), a *El guió* -una obra que bascula indiscriminadament entre el manual i la teoria del guió, i que, com hem dit, manlleva i transvesteix conceptes provinents de la teoria dramàtica i literària-, aborda l'adaptació com una qüestió problemàtica. Planteja que, al segle XX, hi ha tres maneres de narrar històries: la prosa (novel·les, relat curt), el teatre (obres musicals, òperes, mímica i ballet) i la pantalla (el cinema i la televisió).

"Cada medio narra historias complejas llevando a sus personajes a conflictos simultáneos en los tres niveles de la vida"⁷³, pero cada una

⁷³ McKee planteja gràficament i conceptual la seva classificació sobre tres nivells de conflicte: a) extrapersonals (socials, històrics); b) personals; c) interns (McKee: 2002, 183-187).

tiene una capacidad diferente y una belleza innata en *uno* de esos niveles." (McKee: 2002, 434)⁷⁴

Segons McKee, la novel·la és forta en la dramatització de conflictes interns; el teatre, en canvi, ho és en el conflicte personal. Pel que fa al teatre, consigna també el seu alt component verbal, i l'escriptura de diàlegs en vers, i situa el conflicte intern en el subtext. Per això considera que té una expressió limitada respecte a la novel·la. També accepta que el teatre pot dramatitzar conflictes extrapersonals, però "¿cuánta sociedad puede acoger?" (McKee: 2002, 436). En canvi, considera que el cinema pot expressar millor que ningú la dramatització del conflicte extrapersonal, i també l'interior, gràcies al primer pla. Per a McKee, els dos principis de l'adaptació són: "Cuanto más pura sea la novela, cuanto más pura sea la obra de teatro, peor será la película", i el segon: "Debemos estar dispuestos a volver a inventar" (McKee: 2002, 438). Pel que fa a l'elecció del material adaptable, fa, com Linda Seger, les seves pròpies recomanacions: cal buscar històries que continguin els tres nivells de conflicte, especialment l'extrapersonal. I, pel que fa a la composició, pauta quins han de ser els procediments relatius a la novel·la, i s'absté de donar-los pel que fa al teatre:

"No importa en qué orden se narren los acontecimientos en la novela porque deberemos volver a organizarlos en el tiempo, desde el primero hasta el último, como si se tratara de biografías (...). Lo más complicado de todo es convertir lo mental en físico. No debemos llenar las bocas de los personajes de diálogo explicativo, sino encontrar expresiones visuales para sus conflictos internos" (McKee: 2012, 438).

És curiós que McKee no s'estengui o aprofundeixi en l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral, ja que el guió que sempre analitza

⁷⁴ Aquest és el concepte que Robert McKee utilitza per plantejar els diversos nivells de conflicte del personatge protagonista. p. 185

als seus seminaris és el de la pel·lícula *Casablanca*⁷⁵, una adaptació d'un text teatral⁷⁶. Trobem força simplificador atribuir al teatre o a la novel·la uns trets tan reduccionistes per definir-los. És, senzillament, ignorar la Història de l'estètica literària i teatral. Tot i així, el propòsit d'establir principis és coherent amb el seu plantejament de crear i/o sistematitzar una teoria del guió.

Yves Lavandier (1994), inspirat pel mestratge de Frank Daniel⁷⁷, publica un text que ha esdevingut un clàssic entre els dramaturgs del nostre país. Planteja un paradigma, "le modèle synthétique", que, de fet, recull el model d'arrel aristotèlica. Tot i que el seu subtítol pot generar expectatives sobre la transvesalitat del seu manual – "cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision"–, el cas és que desenvolupa el seu model teòric i pràctic indistintament, amb exemples d'obres cinematogràfiques i teatrals, i relega en diversos annexos finals el guió televisiu, l'escriptura dramàtica per a nens, i l'adaptació de novel·les. Malauradament, es concentra en l'adaptació de novel·les, i dedica al teatre menys d'una pàgina, en la qual afirma que no és l'objecte de la seva obra, però que, en general les adaptacions teatrals porten menys problemes. "C'est d'ailleurs parce que les mécanismes du théâtre et du cinéma sont fondamentalement les mêmes" (Lavandier: 1994, 394). Tot i així, admet sense aprofundir, que l'adaptació d'algunes peces ens pot portar sorpreses. Res a comentar ni a destacar.

⁷⁵ Així ho va fer en un seminari que va impartir a Barcelona l'any 1991, titulat "L'estructura argumental del guió", organitzat per la Direcció General de Promoció Cultural (dirigida per Xavier Bru de Sala) de la Generalitat de Catalunya i TVE, al qual vaig assistir. Al film *Adaptation* de Spike Jonze, Robert McKee apareix com un personatge de ficció que utilitza també, com a material pedagògic, el guió de Casablanca.

⁷⁶ La pel·lícula es basa en l'obra de teatre [Everybody Comes to Rick's](#), de [Murray Burnett](#) i [Joan Alison](#).

⁷⁷ Professor de guió de l'Escola de Cinema de Columbia University. Va impartir un seminari sobre guió a diversos cineastes catalans com Rosa Vergés i Isona Passola, que va tenir un gran impacte en els seus esdeveniments professionals. (Va tenir lloc durant els anys 80, però en desconeixem la data exacta.)

Dins de l'àmbit de la composició, malgrat que la referència no pertanyi en el seu conjunt a aquest àmbit, voldríem aturar-nos – donada l'escassetat de reflexions pràctiques relatives a l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral- en l'obra de Juan A. Ríos Carratalà (1999). Aquest presenta i descriu, des d'una perspectiva històrica, diverses adaptacions espanyoles d'origen teatral, i aporta a les conclusions, i aquest element ens interessa, alguns apunts pràctics sobre la composició de les adaptacions teatrals, tot i que considera que no hi ha regles fixes, i que el criteri de la fidelitat mai pot constituir un indicatiu per valorar l'adaptació. Pel que fa a les opcions dels guionistes en la seva operativa transposicional, enumera diverses possibilitats: modificar l'acció dramàtica, alterar els diàlegs, suprimir o desdoblir personatges o desenvolupar el que en l'original només està narrat. I estableix un protocol sobre com cal procedir en el cas de les adaptacions d'origen teatral, guiat, com diu, pel sentit comú:

- A) No hi ha cap forma vàlida, excepte la d'analitzar de forma particular l'obra que s'ha d'adaptar.
- B) La fidelitat entre l'obra original i l'adaptació ha d'entendre's com una relació de coherència.
- C) No s'ha de considerar l'obra seleccionada com un possible llast per a la pel·lícula. Si és així, millor prescindir-ne.
- D) La teatralitat no és necessàriament anticinematogràfica.
- E) És necessari mantenir un criteri uniforme en tot el procés d'adaptació.
- F) El criteri adoptat s'ha d'estendre per igual, amb els lògics matisos, a tots els elements que intervenen en una adaptació⁷⁸.
- H) L'èxit d'una obra teatral no és cap garantia, sinó es duu a terme una reflexió prèvia sobre les seves possibilitats cinematogràfiques.⁷⁹

⁷⁸ Tant el criteri E), com l'F) són comuns no solament a l'adaptació, sinó a la creació de qualsevol obra cinematogràfica i teatral.

- I) Hi ha obres que mai haurien de ser adaptades.
- J) El més important d'una adaptació és el pas previ: la decisió d'adaptar una obra teatral.
- K) És convenient prescindir dels següents apriorismes:
- el text teatral ha de ser "airejat"⁸⁰
 - els diàlegs, condensats.
 - les accions secundàries, suprimides⁸¹.
- L) La fidelitat mai no ha de confondre's amb el mimetisme. L'excessiu respecte a l'obra adaptada llastra la recerca de solucions cinematogràfiques.

Com es pot veure, Carratalà, tot i negar l'exigència de la fidelitat, fa pivotar les seves recomanacions al voltant del concepte de fidelitat. Hi ha, però, algunes altres qüestions relatives al context on es promou i es recolza l'adaptació, que val la pena consignar, tot i que no han estat objecte d'estudi en la nostra investigació. Carratalà parla de condicionants sobre els quals s'ha d'estar en guàrdia:

- la cerca d'una subvenció mitjançant un títol prestigiós
- l'afany comercial com a primer objectiu
- el caprici d'un director, enamorat d'un text

També en el territori dels manuals i els consells compositius, cal consignar els decàlegs que estableixen Fernando de Felipe e Iván Gómez a *Adaptación* (2008). Als decàlegs que ens ofereixen, concretament el "Decálogo de urgencia para el adaptador literario" (de Felipe i Gómez: 2008,83), mesclen sense cap element o consideració crítica el teatre i la novel·la, quan posen com a exemple

⁷⁹ No tenim G), perquè en l'original està elidit.

⁸⁰ L'expressió "airejar l'espai" de vegades substitueix la d'"obrir l'espai". Totes dues formen part de la parla professional dels guionistes.

⁸¹ Consignem aquest darrer punt de Carratalà, però no el subscriu, ja que considerem que, més aviat i sense generalitzar, les pel·lícules necessiten trames secundàries i subtrames que possibilitin l'administració de les el·lipsis, els clímaxs i els anticlímaxs.

Faust, de Marlowe, de Goethe, i de Murnau. Malgrat l'exemple, en el decàleg es parla de novel·la i de literatura, i en cap moment de teatre, que queda inclòs, suposem, en la literatura.

Estudis sobre adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre escrites a Catalunya entre 2000 i 2010

Les onze adaptacions produïdes a Catalunya durant aquest període no han suscitat gaire interès entre els investigadors, si exceptuem *Paraules encadenades* (2003) de Laura Mañà i Fernando de Felipe, i *El Método* (2005) de Mateo Gil i Marcelo Piñeyro, totes dues a partir de textos de Jordi Galceran.

Irene Rodríguez (2014) fa un estudi monogràfic, dirigit per José Romera Castillo, sobre l'adaptació cinematogràfica de *El método Gronhölms*. L'estudi compara el text teatral amb l'obra cinematogràfica, seguint, respectivament, els mètodes d'anàlisi proposats per José Luis García Barrientos (2001), i Sánchez Noriega (2002), que es concentren a buscar les equivalències entre els nivells de faula i trama. És remarcable l'esbós que fa sobre el context industrial on es produeix l'adaptació, així com també l'anàlisi comparativa sobre la clausura del text i de l'obra cinematogràfica que, en realitat, és el lloc on s'evidencien les grans diferències entre un i altra. La distància considerable entre el text teatral i la pel·lícula va provocar, en el seu moment, declaracions irades de Galceran a diversos mitjans: "Los personajes son distintos, el argumento, el desenlace, el 95 por ciento de los diálogos son nuevos... Incluso han cambiado el género." (Riveirofoto, 2005)

Natasha Leal (2008) elabora una anàlisi sobre l'adaptació de *Paraules Encadenades* que forma part de la monografia sobre Galceran dirigida per Maria Llombart Huesca. Leal, en aquesta investigació, es proposa el següent:

“El objetivo de mi análisis no es tratar de descubrir las equivalencias en las formas artísticas o aislar los elementos propios del texto teatral y del film, ni tampoco emitir un juicio estético, sino describir las operaciones que el guionista y/o directora llevan a cabo con el texto de Galceran y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del lenguaje visual, las significaciones del texto dramático, considerando las acciones, los acontecimientos, los personajes y los escenarios. Este análisis se completa con el estudio comparativo de elementos del nivel discursivo como la enunciación, la estructura dramática, la estructura espacio-temporal y la clausura del relato. (Leal: 2008, 173)

Leal utilitza en gran mesura el mètode de Sánchez Noriega, i renuncia a posar l'adaptació en el seu context de producció i recepció. És remarcable l'anàlisi comparativa que fa sobre la clausura de les dues obres, i que subscriu plenament. En l'adaptació, la trama inicial es completa amb una trama policíaca paral·lela, decisió que provoca la desambigüització dels actes o hipotètics actes del protagonista, i el converteix, de fet, en un assassí, mentre que, en el text teatral, el personatge juga a una *mis en scène* on la seva psicopatia i impuls sàdic romanen en un territori on conviuen les accions veritables i les falses. Aquesta vegada, Jordi Galceran no protestà pels canvis que efectuen els adaptadors i que, a parer nostre, desambigüitzen la proposta teatral, que bascula entre el *thriller* i la comèdia negra, per instal·lar-se definitivament en el *thriller*.

També han estat objecte d'estudi les adaptacions que Ventura Pons fa de dues obres de Belbel: *Morir (Un moment abans de morir)* (1994) i *Forasters* (2005), que van donar lloc, respectivament, a les pel·lícules *Morir (o no)* (2000) i *Forasters* (2008). La investigació la duu a terme David George, i són dos estudis parcials que l'investigador inclou en la seva publicació sobre l'obra de Sergi Belbel (George:2010).

Pel que fa a *Morir (o no)*, George es refereix a la clausura més optimista de l'obra cinematogràfica enfront de la teatral, l'obsessió de Belbel per les unitats mínimes temporals i la decisió de Ventura Pons

de recontextualitzar l'espai, situant l'acció a Barcelona. En relació a *Forasters*, George es centra en les variacions del diàleg realitzades per Ventura, en com és concebut l'altre (l'immigrant) i en com s'esplaia en la posada en imatges de les escenes relatives a la temàtica homosexual, que adquireixen un sorprenent protagonisme. No valora ni considera per què Pons obvia el text secundari de Belbel, un material que, a parer nostre, determina el sentit del text teatral i el perfila com un text molt ambiciós.

El cas de *Morir (Un moment abans de morir)* i *Morir (o no)* també és estudiat per Nina L. Molinaro, però no des de la perspectiva de l'adaptació sinó des del plantejament temàtic que allò fantasmal afirma la vida, i des de la valoració positiva d'aquesta inquietud que, a parer seu travessa les dues obres.

Anton Pujol⁸² i Phyllis Zatlin⁸³ també han estudiat breument les adaptacions de Ventura Pons.

No ens consta que s'hagin estudiat i publicat estudis sobre les altres adaptacions que conformen el corpus d'estudi: *Kràmpack* (2000), *Excuses!*(2003), *Tu vida en 65'* (2006), *Planta 4a* (2003), *Barcelona (un mapa)* (2007), *No me pidas que te bese porque te besaré* (2008) i *V.O.S.* (2009).

Els motius pels quals unes adaptacions han estat estudiades i altres de forma parcial o nul·la té diverses causes que no pensem que tinguin a veure ni amb el seu valor estètic ni amb el seu èxit industrial i comercial. Un fet que cal remarcar: els textos escrits totalment en castellà en territori de Catalunya no han suscitat cap interès entre els investigadors.

⁸² Ens referim a Anton Pujol: "The Cinema of Ventura Pons: Theatricality as a Minoritarian Device", *Journal of Adaptation in Film&Performance* 3.2 (2010): 174-84. Imprès.

⁸³ Ens referim a Phyllis Zatlin: "From Stage to Screen : The Adaptations of Ventura Pons", *Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity, Performance*, Ed. Maria M. Delgado, David George i Lourdes Orozco, Special Issue of *Contemporary Theatre Review* 17.3 (2007): 434-45. Imprès.

El mètode de la investigació

La nostra investigació es proposa determinar i conceptualitzar les diverses metodologies compositives amb què s'aborda l'adaptació d'un text teatral, prenent com a punt de partida la qüestió que suscita la metàfora forjada per Bazin, que suggereix que l'adaptació cinematogràfica del text teatral té una casuística i unes dificultats transposicionals pròpies que, com ja hem vist en l'estudi de l'estat de la qüestió, són diferents de les que planteja la narrativa.

La metàfora de Bazin i les respostes que cerquem situen aquesta investigació en l'àmbit de la composició dramaturgic i escènica; també, en el del disseny de la posada en escena fílmica, en el de la composició de l'adaptació cinematogràfica, en el de la singularització dels textos teatrals dins el context de les adaptacions cinematogràfiques, així com en l'àmbit de les metodologies de l'anàlisi comparativa del text teatral i l'adaptació cinematogràfica, i en el de l'exploració de les especificitats del medi teatral i cinematogràfic.

Teatre i cinema. Elements de convergència, divergència i intersecció.

Pel que fa aquest darrer punt, és evident que cada art, o cada medi, té la seva pròpia concreció formal i material, i les seves convencions. I és per això que és imperatiu tenir en compte quines són les especificitats, convergències i divergències del medi teatral i del medi cinematogràfic. Linda Hutcheon ens recorda que Gotthold E. Lessing, a *Laokoon*, havia argumentat que la literatura era l'art del temps, mentre que la pintura era l'art de l'espai, i afirma que la representació escènica o a la pantalla aconsegueix ambdues coses:

integrar les arts del temps i de l'espai (Hutcheon: 2013,35). Pel que fa al cinema, Hutcheon el considera inclusiu i sintetitzador:

"A composite language by virtue of its diverse matters of expression – sequential photography, music, phonetic sound and noise –the cinema 'inherits' all the art forms associated with these matters of expression...: the visuals of photography and painting, the movement of dance, the décor of architecture, and the performance of theater."
(Hutcheon: 2013, 35)

Pel que fa a les obres de teatre, la representació és una part constitutiva de la seva identitat, i el seu transvasament a la pantalla, la canvia però no la destrueix. En canvi, les novel·les, quan se les dramatitza, perden la seva part més important, que es veu danyada irreversiblement perquè van ser escrites sense contenir cap forma de representació. En el cinema, la utilització mediadora de la càmera, en un medi *multitrack*, ajuda a la vegada a dirigir i a expandir les possibilitats de l'enunciat i de la percepció (Hutcheon: 2013, 42)⁸⁴. No només el focus i el nivell d'atenció és diferent en una producció teatral que en una pel·lícula, sinó que les obres de teatre tenen els seus propis codis i convencions, diferents dels del cinema i la televisió. Els diversos plans del cinema i el seu muntatge, per exemple, no tenen cap paral·lelisme en una obra de teatre representada.

Teatre i cinema. Elements de convergència:

- 1) La posada en escena teatral i la fílmica tenen en comú la representació de l'espai i el temps.
- 2) La representació fílmica està forjada per un gran nombre de materials i referències. Una d'elles és l'actuació, un element imprescindible i bàsic del fet teatral. En canvi, la narració n'està exempta.

⁸⁴ Un enfocament que Hutcheon vindica i contraposa a la idea de la càmera "limitadora" i seleccionadora.

3) Tant la representació fílmica com l'escènica estan confegides per sistemes de signes –sonors, visuals, plàstics- en estrats (percebuts de manera simultània).

Teatre i cinema. Elements de divergència:

1) La càmera és un element mediador i enunciator del discurs fílmic. El text teatral té una doble enunciació. La diferència enunciativa entre els dos medis és una de les seves grans diferències.

2) Els plans cinematogràfics i el seu muntatge no tenen equivalència en la representació escènica.

3) Pel que fa a la recepció, l'actitud física i psicològica del receptor és diferent en cas del teatre i el cinema. Al teatre, la presència és física, real. Al cinema, són ombres (Mitry: 1978,265).

Teatre i cinema. Elements en intersecció.

1) L'ús de la paraula i el diàleg tenen funcions desiguals al teatre i al cinema.

2) Teatre i cinema tenen els seus propis codis i convencions. De fet, Jean Mitry tracta la Història del cinema com un lent desplaçament de la teatralitat *versus* el relat i la novel·la. La paraula justa és desdramatització (Mitry: 1978, 422).

En aquest mapa de confluències i divergències entre teatre i cinema que esbossen, entre altres, Hutcheon, Gutiérrez Carbajo i Guarinos (Guarinos: 2003, 63), s'evidencia que perseverar, com ho fa un sector important de la investigació, en els rèdits que ens pot oferir considerar que la narració i el text teatral són equiparables/comparables perquè són verbals, perquè operen amb materials diegètics ordenats en un discurs que pren com a referència paràmetres temporals –i, especialment, perquè són literatura, i que per això el teatre i les seves adaptacions cinematogràfiques poden

ser analitzats des del mateix marc teòric que la narrativa, condueix a un carrer sense sortida.

Disseny d'un model d'anàlisi propi. Raons i fonaments.

La línia d'equiparar i comparar l'adaptació narrativa i teatral no és la més idònia per avançar en la investigació de l'adaptació teatral al cinema. Per fer-ho, cal utilitzar les eines conceptuals i pràctiques que ens ofereix la semiòtica teatral, els mètodes d'anàlisi d'obres de teatre i pel·lícules, les rutines compositives de l'art de la dramaturgia, el disseny escènic i fílmic, i també el relat d'autors, adaptadors, productors i directors implicats en els processos d'adaptació.

Així doncs, per dur a terme la nostra investigació, analitzarem en graus diferents el corpus d'adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre escrites a Catalunya, produïdes entre el 2000 i el 2010, que ja hem consignat en la introducció. El motiu de l'elecció d'aquest segment el marca *Kràmpack* (2000), que és, a parer nostre, una adaptació paradigmàtica davant de les adaptacions de textos teatrals que s'havien dut a terme durant els anys 90, i que eren bàsicament teatre filmat. L'elecció del 2010 per acotar el corpus d'estudi és circumstancial: és l'any de matrícula de la investigació.

Pel que fa a un model d'anàlisi que pugui revelar les operatives compositives del corpus seleccionat, hem revisat les propostes de Sánchez Noriega (2013: 50-72), i Antonio Pérez Bowie (2013: 31-47), que beuen de Genette. Noriega planteja un model d'anàlisi que té com a objecte observar quines modificacions s'han produït en la pel·lícula adaptada en relació al text font, i proposa un model fet a mida per a aquest gènere, en el qual encabeix el teatre⁸⁵. El model

⁸⁵ Fa l'anàlisi de *La muerte i la doncella* de Polanski.

de Noriega fa èmfasi en les supressions, afegits i canvis que s'han efectuat en el pla de la història, i també en elements de la trama – especialment els relatius al temps, com a element ordenador i organitzador-, tot deixant de banda, per exemple, la posada en escena cinematogràfica i l'enunciació. En relació a l'empremta genettiana, Noriega incorpora l'espai com un element determinant que Genette obvia perquè, pel que fa a la novel·la, l'espai forma part indestriable de la diègesi (Rimmon: 1985, 149-184). Pérez Bowie se centra exclusivament, en el seu mètode d'anàlisi, en la novel·la i la narrativa, afegint-hi, sense més explicacions, l'element espai com a paràmetre d'anàlisi.

Ens resulta molt pertinent pels nostres propòsits, en canvi, el model que proposa García Barrientos (2001), que ens permet analitzar indistintament el text i la representació teatral. Pel que fa al concepte temps, recorre també a Genette.

És evident que, per afrontar aquesta investigació, és necessari un model d'anàlisi que pugui explicar i relatar quines són les maniobres de transposició que han tingut lloc en la consecució de l'obra cinematogràfica d'origen teatral, i que contingui i contempli les especificitats compositives d'un i altre medi.

En primer lloc, cal tenir en compte que el text teatral no és un text que tingui com a finalitat la lectura, com poden ser-ho la novel·la, la poesia o l'assaig. El text teatral és una pàgina impresa amb signes verbals on actors i directors troben les instruccions –precises o no, depenent de la relació que vulgui establir el dramaturg amb els agents (director i intèrprets) que representaran el text- per elaborar una representació. El text teatral conté una sèrie de mandats expressats en el text principal i/o secundari que van des de què es diu/què es fa, fins a qui ho diu/qui ho fa, quan ho diu/quan ho fa, en quina situació espaciotemporal es diu/es fa, etcètera, amb l'objectiu

que aquest seguit d'instruccions desemboqui en una representació teatral. Per tant, podem establir que el text teatral té un caràcter funcional. Té la forma d'un text imprès, però ha estat dissenyat i escrit, no per ser llegit com la resta d'artefactes literaris, sinó per ser representat⁸⁶, i és per això que **en el nostre disseny d'anàlisi conferirem al text teatral la qualitat de protorepresentació teatral.**

En canvi, el guió cinematogràfic el desestimarem com a eina d'estudi, perquè no és el resultat de la transposició adaptativa, sinó un document intermedi que només acredita una part del disseny de la posada en escena cinematogràfica. Un document que, a més, no està a l'abast de la investigació i, si està publicat, acostuma a ser una transcripció de la pel·lícula estrenada i no la versió o versions del guió real. Un guió no mostra, per exemple, de quina manera s'ha gestat la reescriptura de la pel·lícula a la sala de muntatge.

Així doncs, partint del concepte de protorepresentació, proposem el disseny d'anàlisi de l'acció adaptativa que es vertebrava al voltant de la dramaturgia i la composició i realització de la posada en escena cinematogràfica, amb l'objectiu de bastir un marc comparatiu des d'on es poden establir analogies i correspondències, i un lloc conceptual des d'on poder investigar la metodologia procedimental de la transposició dels signes verbals a un sistema de signes orals acústics⁸⁷ i icònics. **Compararem el text teatral – protorepresentació- amb la posada en escena cinematogràfica**

⁸⁶ De la mateixa manera que un guió cinematogràfic no s'escriu per ser llegit, sinó per ser filmat, independentment que abans o després de la seva consecució pugui haver estat editat i ofert a lectors encuriósits.

⁸⁷ És interessant l'observació que fa Linda Hutcheon sobre la presència de l'element acústic –verbal, banda sonora- en el film, amb la intenció de rebaixar la idea que el cinema és només imatge: "When theorists talk of adaptation from print to performance media, the emphasis is usually on the visual, on the move from imagination to actual perception. But the aural is just as important as the visual to this move. First, there are, as Kamilla Elliott reminds us, many words spoken in films (2003:78) then there are the separate soundtracks that permit elements like voice-overs, music, and noise to intermingle." (Hutcheon: 2013, 40-41)

-l'obra cinematogràfica- i obviarem els passos intermedis: les diverses versions de guió literari i la representació teatral.

Per últim, consignar que **el nostre objectiu són els procediments, i no el recompte de variacions, amb la finalitat que els estudis de cas que durem a terme aplicant la nostra anàlisi ens permetin inferir reflexions i resultats a conjunts més amplis.**

Disseny de l'anàlisi

La nostra anàlisi comparativa està dissenyada des de la premissa de la relació dialògica i no jeràrquica entre el text teatral i l'obra cinematogràfica. Es divideix en tres grans blocs:

1. Coordenades de producció del text teatral i de l'obra cinematogràfica

2. Relat de la gènesi i composició del text teatral i de l'obra cinematogràfica

3. Anàlisi comparativa de la composició del text teatral i de l'obra cinematogràfica:

- en el pla de la diègesi

Hem escollit el concepte diègesi i no el d'història o faula perquè, tal com el defineix García Barrientos, s'acorda més amb la naturalesa dels materials que nodreixen les trames de les obres estudiades:

"Se trata pues, de la distinción entre *historia* y *diégesis* en los siguientes términos: la diégesis se define como 'el universo imaginario del relato. Este universo no se presenta como tal, a diferencia de la historia que se desarrolla gracias al relato' (...) La misma distinción es formulada por Dominique Chateau (1981) así: 'conjunto de los postulados semánticos en que se basa la organización interna de los microuniversos construidos por el desarrollo del relato' (diégesis) y 'secuencia ordenada de las

proporciones narrativas que produce la actualización de la diégesis' (historia)." (García Barrientos: 2004, 67)

-en el pla de la trama (disseny d'espais, temps, personatges i clausura)

-en el pla de l'enunciació del discurs

El teatre té una doble enunciació: text principal (el diàleg) o text secundari (les didascàlies). El text principal, en relació al receptor, té les següents funcions:

a) Dramàtica: la funció d'establir/verbalitzar i impulsar l'acció dramàtica.

b) Caracteritzadora: la funció d'establir com són físicament, psicològica, moral o ideològica els personatges, presents i absents.

c) Diegètica: és la funció per la qual el diàleg proporciona al públic informació sobre esdeveniments i accions que ocorren o han ocorregut a l'extraescena.

d) Ideològica/didàctica: la funció de transmetre al públic missatges filosòfics i didàctics.

e) Poètica: aquesta funció neutralitza, en part, la comunicació interna de l'acció i s'orienta vers el públic. És la forma del discurs.

f) Metadramàtica: referida al desenvolupament del propi drama representat (García Barrientos: 2001, 59-61).

Finalment, cal tenir en compte la perspectiva de les funcions del diàleg en l'univers representat: representativa, expressiva, comunicativa i persuasiva.

-en el pla de la representació.

Anàlisi del discurs fílmic, on es fan patents les maniobres transpositives que s'han generat, a través de l'operativa adaptativa, en el text principal i secundari del text teatral.

4. Conclusions de l'anàlisi

Selecció dels estudis de cas

Els materials que utilitzarem per dur a terme la nostra anàlisi, a més dels textos de les obres teatrals i les cinematogràfiques, són els testimonis recollits entre els agents implicats en el procés compositiu: autors, directors i productors, així com també els estudis anteriors sobre algunes adaptacions d'aquest període.

D'entre els onze casos del corpus, n'hem escollit cinc, d'acord amb els següents criteris: a) adaptacions poc o gens estudiades; b) valor estètic i artístic de l'hipotext o de l'adaptació; c) adaptacions que oferissin una panoràmica àmplia i diversa pel que fa a operatives adaptatives; d) l'èxit comercial no ha estat un criteri.

Els estudis de cas que duem a terme tenen com a objecte:

Morir (Un moment abans de morir) versus Morir (o no) (2000)

Kràmpack versus Kràmpack (2000)

Los Pelones versus Planta 4a (2003)

Barcelona, mapa d'ombres versus Barcelona (un mapa) (2007)

No me pidas que te bese porque te besaré + El club de les palles versus No me pidas que te bese porque te besaré (2008)

Pel que fa a la resta d'adaptacions –*Excuses!* (2003), *Tu vida en 65'* (2006), *Forasters* (2008) i *V.O.S* (2009)-, han estat estudiades de forma més parcial, i el resultat de la nostra investigació l'hem adjuntat en l'àpendix de la tesi. Pel que fa a *Paraules encadenades* (2003) i *El Método* (2005), hem emprat com a referències principals les recerques realitzades per altres investigadors, així com també elements d'elaboració pròpia. Les conclusions i resultats d'aquestes anàlisis i investigacions més fragmentàries, les hem utilitzat per confeir les nostres conclusions i les hem referenciat i consignat en el conjunt de la tesi.

ESTUDIS DE CAS

MORIR (o no)

Autor del text teatral: Sergi Belbel

Autor de l'adaptació cinematogràfica: Ventura Pons

Estrena teatral: Teatre Romea – Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, a l'abril del 1998⁸⁸

Direcció: Sergi Belbel

Producció: CDGC⁸⁹

Reconeixements: Premi Born, 1994. Premio Nacional de Literatura Dramàtica, 1996

Estrena cinematogràfica: 2000⁹⁰

Direcció: Ventura Pons

Producció: Ventura Pons de Films de la Rambla amb la col·laboració de TVE, TVC i Canal+⁹¹

Reconeixements:

Premi Ciutat de Huesca a Ventura Pons (2000). Millor Guió i Premi OCIC (Festival de Troia, Portugal)⁹². Millor Pel·lícula (Festival de

⁸⁸ Va ser el darrer muntatge del CDGC que es va estrenar al Teatre Romea.

⁸⁹ Intèrprets: Pere Arquillué, Jordi Banacolocha, Jordi Bosch, Imma Colomé, Laura Conejero, Marta Domingo, Pau Durà, Santi Ibáñez, Anna Lizarán, Francesc Orella, Francesca Piñón, Àngels Poch i Lluís Soler. Cantant: Lídia Pujol. Direcció: Sergi Belbel. Disseny de vestuari: Mercè Paloma. Escenògraf: Quim Roy. Nota: els actors representaven el personatge que aquell dia els tocava en sorteig.

⁹⁰ Segons dades del Ministerio de Cultura, és una pel·lícula estrenada el 1999. Veure: <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> També Ventura Pons, a la seva web, la presenta com una pel·lícula estrenada el 1999. En canvi, Àngel Comas (2010, p 222) la presenta com una pel·lícula estrenada el 2000. La pel·lícula va ser presentada el desembre de 1999. Pensem que aquest ball de dates té a veure amb qüestions administratives i d'ajuts. És a causa de la singularitat estètica del text font, i del resultat de l'operació adaptativa, que hem decidit, finalment, incloure'l.

⁹¹ Intèrprets: Director: Lluís Homar/ Dona: Carme Elías/ Motorista: Roger Coma/ Heroïnòman: Marc Martínez/ Germana: Anna Azcona/ Mare: Vicky Peña/ Nena: Carlota Bantulà/ Infermera: Amparo Moreno/ Malalt: Mingo Ràfols/ Senyora: Anna Lizarán/ Dona policia: Mercè Pons /Home policia: Francesc Albiol/ Víctima: Francesc Orella/ Assasí: Sergi López/ Policia control: Santi Ibáñez /Guió, direcció i producció: Ventura Pons/ Cap de producció: Xavier Basté/ Música: Carles Cases/Fotografia: Jesús Escosa/Muntatge: Pere Abadal/Art director: Bel-lo Torras/ So directe: Boris S. Zapata.

Toulouse, França)⁹³. Premis Butaca: Millor Actor: Marc Martínez (2000).

Llengua del text teatral: Català

Versió Original: Català

Els autors en el context de l'adaptació:

Sergi Belbel escriu *Morir (Un moment abans de morir)* el 1993, immediatament després de *Carícies* (1992). Però tot i que el text va ser premiat, l'obra no s'estrena immediatament. Passen cinc anys en els quals Belbel es dedica a altres afers i projectes: durant la tardor d'aquest 1993, estrena *Després de la pluja* al Teatre Villarroel. L'any següent, dirigeix *Homes!*, un projecte de T de Teatre, on també participa en la creació de la dramaturgia. Al 1997, coescriu amb Jordi Sánchez *Sóc lletja*, i en dirigeix l'espectacle. I és, finalment, el 1998, que escomet la direcció de *Morir (Un moment abans de morir)*, al Teatre Romea, seu del CDGC. A *Morir* explora el motiu de "l'instant abans de la mort", que reprèn amb força a *El temps de Plank* (1999), per acabar-lo d'esprémer a *Forasters*(2003).

Pel que fa a la direcció teatral de *Morir (Un moment abans de morir)*, Belbel explica que la clau la va trobar en un element extern a la seva pròpia escriptura. Va assistir a una lectura de la seva obra a Finlàndia el 1995, que li va encantar (Belbel: 2015). Va veure que la primera part del text estava llegida i organitzada des del punt de vista del Guionista, i la segona part, des del punt de vista de la Dona. L'estudi dramaturgic que se n'havia fet va resultar il·luminador per la comprensió de la seva pròpia escriptura i ho va aplicar i desenvolupar en l'escenificació.

⁹² Única referència a la web de Ventura Pons. <http://www.elsfilmsdelarambla.com/> No ha estat possible confirmar la data.

⁹³ Referència a la web de Ventura Pons. <http://www.elsfilmsdelarambla.com/> .No ha estat possible confirmar la data.

Quan el 1999, Ventura Pons dirigí *Morir (o no)*, la seva trajectòria com a cineasta ja havia fet un gir decisiu. Feia més de cinc anys que havia deixat les comèdies costumistes i populars, i s'havia endinsat en l'univers postmodern amb l'adaptació de *El perquè de tot plegat*, el recull de contes de Quim Monzó. Després d'aquesta primera inflexió, adaptà diversos textos teatrals catalans. El primer, *Actrius* de J.M. Benet i Jornet el 1996, i el 1997, *Carícies* de Sergi Belbel. En principi, la seva intenció era adaptar *Carícies* i no *Morir (Un moment abans de morir)*, però Sergi Belbel no l'havia pogut estrenar i li va demanar un mes per pensar-s'ho, cosa que ell va aprofitar per llegir-se tota la seva obra. Quan va arribar a *Carícies*, li va semblar extraordinària –una impressió que, en canvi, no li havia produït quan va assistir a la representació teatral. Quan Sergi Belbel i ell van tornar a veure's, ja apostava per *Carícies* i deixava *Morir (Un moment abans de morir)*, per més endavant (Pons: 2011, 221-222). *Carícies* va ser la pel·lícula que el va situar al món. Wieland Speck, director del Festival de Berlín, la va seleccionar, i la pel·lícula fou exhibida a la Berlinale, a la secció "Panorama". Després, el 1998, va rodar una altra adaptació teatral: *Amic/Amat* de J.M. Benet i Jornet, i després li tocà el torn a *Morir (Un moment abans de morir)*. Després d'aquesta pel·lícula, va rodar *Anita no perd el tren*(2000), un monòleg que havia escrit Lluís-Anton Baulenas per a una actriu que li havia fet l'encàrrec per mediació de Ventura Pons, i que, finalment, l'havia desestimat. Però *Anita no perd el tren*, protagonitzada per Rosa M. Sardà i José Coronado, no va ser mai venuda i explicada com una adaptació teatral, un consell que li va donar Josep M. Benet i Jornet: "-Quina diferència hi ha entre un monòleg i un relat escrit en primera persona?" (Pons: 2011, 240)

Ventura Pons agrupa *Morir (o no)*, *Carícies* i *El perquè de tot plegat* en el que ell anomena "la trilogia minimalista." (Molinero: 2015, 6)

Gènesi del text teatral:

Segons el testimoni de Sergi Belbel, el fet que impulsa l'escriptura de *Morir (Un moment abans de morir)* és un documental de la HBO, concretament *The ice man*, que ell va veure (Belbel: 2015). En aquesta peça, un assassí triga tota una nit a matar la seva víctima, tot obligant-la a esperar l'arribada de Déu. En el documental, l'assassí deixa anar una llàgrima quan se li pregunta si havia pensat quin era l'impacte que havia produït en la seva família descobrir la seva doble vida de cap de família exemplar i d'assassí a sou. Aquesta llàgrima va impressionar Belbel.

Pel que fa a la composició del text, Belbel es mostra molt satisfet del disseny de la trama i explica que la vertebració de les diverses històries que la componen fou el seu principal repte, fins al punt de fer-nos fixar en una altra recombinació del puzzle que proposa dins del text teatral, a la segona part, la Dona, la muller del Guionista (Belbel: 1995, 161)⁹⁴.

Pel que fa als diversos estils o estratègies d'escriptura que impregnen els diàlegs -i als quals ens referirem més tard-, Belbel afirma (Belbel: 2015) que no hi va posar tanta atenció, i insisteix en el trencaclosques estructural del text, i la seva habilitat i el seu gust per les matemàtiques. També explica que va trigar gairebé un any a resoldre la composició.

⁹⁴ "Dona: Qui sap si aquest noi que ha ingressat avui no és tan mal tipus com sembla i no ha salvat algú de... de morir ennuegat, per exemple, una germaneta, o una cosineta, per exemple; i qui sap si aquesta germaneta, al seu torn, no ha ajudat un veí seu que anava a caure per les escales i trencar-se les cervicals i gràcies a ella només s'ha trencat una cama; i qui sap si aquest veí no li ha salvat algun dia la vida a un jove motorista interposant el seu cotxe davant un altre que anava a atropellar-lo i llançar-lo de cap contra l'asfalt, per exemple; i potser aquest jove ha salvat la seva pròpia mare duent-la a un bon metge, pagant-lo de la seva pròpia butxaca, per treure-la de la depressió i estalviar-li un disgust que podria haver estat greu; i qui sap si aquesta senyora, una nit, amb empenta i coratge malgrat la seva malaltia, cridant des del balcó de casa seva, no ha impedit que un gamberro o un assassí clavés una ganivetada o disparés un tret a un vianant per treure-li diners... Qui sap?"

Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció:

El 1994, Ventura Pons visità unes amigues bessones, les "Pecas", marxants d'art a Mèxic D.F. Allí, a la porta d'un bar luxós i divertit anomenat El Nueve, el va ferir una bala que no anava per ell. La bala se li allotjà a pocs mil·límetres de la columna vertebral. El seu cinturó de cuir la va desviar i el va salvar. Mentre es recargolava de cremor/dolor, va sentir que els guardes comentaven: "*No pasó nada. Sólo murió un turista español balaceado*" (Pons: 2011, 197). Aquest fet i la terrible atenció hospitalària que va rebre durant les primeres hores, el va trasbalsar durant molt de temps. Sis anys després de l'episodi de "*la balacera*", i d'acord amb el pacte que havia establert amb Sergi Belbel, va emprendre l'adaptació i el rodatge de *Morir (o no)*.

"Si anys després, el 1999, vaig rodar *Morir (o no)* va ser precisament per disposar d'aquestes vivències. Quan tens dins l'angoixa viscuda la nit del tret, entens, no sé si millor, però sí d'una manera més clara, la fragilitat de la vida, el sense sentit de perdre-la abans d'hora." (Pons: 2011, 206)

Ventura Pons utilitza l'experiència viscuda com una eina per endinsar-se en el text de Belbel, però deixant de banda qualsevol temptació autobiogràfica.

El més important per a ell, com a fita artística, és no repetir-se. Tot i així, accepta que *Morir (o no)* té a veure amb el seu gust per les històries corals, pel minimalisme i per la desconstrucció narrativa que ja havia practicat a *El perquè de tot plegat* i a *Carícies*. (Pons: 2011, 238)

Com a valors de producció, Ventura Pons aposta per Barcelona, i per un càsting de valors locals i nacionals: Lluís Homar, Carme Elías, Vicky Peña, Amparo Moreno, Marc Martínez, Mercè Pons, Francesc Orella i Sergi López.

ANÀLISI

TÍTOL/S:

Text teatral:

Morir (Un moment abans de morir)

"Un moment abans de morir" és el títol que el Guionista, un dels protagonistes, ha escollit per al guió de la pel·lícula que projecta: "Guionista: (...) Per això la pel·lícula es diria: *Un moment abans de morir.*" (Belbel: 1995, 25)

Obra cinematogràfica:

Morir (o no)

Els subtítols respectius, el primer relatiu al temps, i l'altre de caràcter disjuntiu, sintetitzen i reflecteixen dos motius temàtics que conté el text teatral: El primer, l'exploració/experimentació amb el temps, en una qüestió molt precisa, "el moment", fet que constata David George, explicant amb què el relaciona Belbel: "Belbel is interested in time, particularly in the mathematical nanosecond set against infinity" (George: 2005, 99). El segon, les possibilitats que determinats fets es produeixin, sigui per atzar, o per les eleccions dilemàtiques dels personatges (Belbel: 1995, 11-26)⁹⁵ i/o les de la veu/l'autor.

També, i pel que fa a l'estudi de l'adaptació, són rellevants els dos subtítols perquè expressen la interpretació que Sergi Belbel i Ventura Pons fan, respectivament, del text teatral seminal. Pel que fa a Sergi Belbel, és evident que el "moment abans de morir", que ell dilata en llargues i minucioses didascàlies, és l'eix determinant, mentre que per a Ventura, l'atzar, no com un element contraposat a la poètica

⁹⁵ Per exemple: el Guionista que sotmet el seu personatge, el Motorista, a una elecció: morir d'avorriment als 93 anys, o tenir una mort heroica, rebel i jove.

aristotèlica, sinó com un element que remet a la realitat de la vida i de la mort, és la clau que mobilitza i impulsa el seu projecte.

EN EL PLA DE L'ENUNCIACIÓ

Text teatral:

Text principal. La funció dominant dels diàlegs i monòlegs de *Morir (Un moment abans de morir)* és la dramàtica, seguida, de lluny, per la diegètica, que posa l'accent en els antecedents d'alguns personatges. Pel que fa la funció caracteritzadora, cal remarcar que els personatges no estan definits pel registre de la seva parla⁹⁶, ni per la definició que puguin fer-ne els altres o ells mateixos, sinó per com formalitzen sintàcticament les seves línies de pensament⁹⁷. És a dir, el caràcter dels personatges no només es configura pel que fan, o pel que diuen, sinó per com formalitzen el seu discurs, en una funció que també esdevé poètica. Tal com assenyala Sharon G. Feldman, "la seva estratègia retòrica dominant és una variació sobre *l'aporia*, el trop del dubte i la inutilitat comunicativa." (Feldman: 2011, 181)

En el diàleg també hi trobem didascàlies implícites relatives a indicacions sobre l'actuació dels actors, ja sigui a través de l'enunciat verbal (funció representativa)⁹⁸, com per medi de la grafia: cursives⁹⁹ o majúscules¹⁰⁰. En el text principal, hi trobem una instància narrativa força ambigua. Es tracta d'un narrador intradiegètic –el Guionista que, junt amb la seva Dona, esbossa

⁹⁶ Una decisió d'aquest tipus faria bascular el text cap al realisme, i aquest no és el propòsit de l'autor.

⁹⁷ Aquest element és especialment visible en el cas dels personatges de la Mare i la Senyora.

⁹⁸ Exemple: "Víctima: (...) Escoltí'm bé, no puc mirar-lo als ulls, no em mati, em queda temps", p. 97.

⁹⁹ Exemple: "Senyora- (...) Què vol dir *xantatge*?", p. 70

¹⁰⁰ Per exemple: "Senyora-(...)"Jo? ABANDONAAAAAAAADA!", p. 68

personatges i esdeveniments de la trama¹⁰¹-, però que perd el seu estatus quan mor¹⁰². En parlarem més quan estudiem la trama.

Text secundari. Les didascàlies, pel que fa a l'espai patent, són denotatives i metonímiques. Però el mandat és molt més precís quan es tracta d'indicacions que tenen a veure amb l'acció dels personatges en aquest espai. Aquí, sembla que l'escenificació i la representació teatrals no tinguin límits tècnics o de focus. De fet, si aquestes didascàlies estiguessin inscrites en un guió cinematogràfic, ens suggeririen immediatament diversos tipus de plans i moviments de càmera:

"Gran estrèpit. El cotxe patrulla s'ha saltat un semàfor vermell i ha atropellat violentament un jove motorista que creuava el carrer. El motorista salta pels aires. La moto s'arrossega per terra i fa saltar guspies. La DONA POLICIA dóna un cop al volant i frena en sec. Les rodes grinyolen, el cotxe gira sobre si mateix i s'atura. Vidres trencats. L'HOMME POLICIA surt immediatament del cotxe i s'acosta al motorista que està estès a terra. Després va cap al cotxe i obre la porta a la DONA POLICIA, que surt del cotxe, excitada, amb les mans al cap." (Belbel: 1995, 89)

Potser un dels elements més remarcables és l'extensió, la llargària que tenen les didascàlies relatives a l'esdeveniment de la mort dels diversos personatges, i que recorden, en la seva formalització textual els procediments del guió cinematogràfic. No es tracta de fer cinema, però hi ha una analogia que cal consignar, i és que la minuciositat i morositat amb què són descrites les morts suggereixen l'efecte cinematogràfic de la "càmera lenta". El que es pretén, a partir de la

¹⁰¹ *Morir (Un moment abans de morir)*. Primera part. Escena 1

¹⁰² *Morir (Un moment abans de morir)* és un text que aborda, des del diàleg, múltiples qüestions metateatrals. Una d'elles és la de la veu enunciativa de la composició dramaturgic: "Guionista: (...) Bé. Com que, de totes maneres, aquest futur no deixa de ser un futur inventat, **proposo** al noi que... /Dona: **Qui?**/ Guionista: **Qui?** Què?/ Dona: **Qui proposa?**/ Guionista: **La veu**/ Dona: Ah/ Guionista: **La veu proposa** al noi de configurar, abans del viatge en el temps i en l'espai del seu propi futur (...). *Morir (Un moment abans de morir)*. Primera part. Escena 1. La negreta és nostra.

minuciositat verbal, és conduir el text cap una posada en escena on l'instant o el moment de la mort es dilati, a fi d'allunyar-lo d'un pla referencial real i objectiu, que duraria força menys d'un minut¹⁰³.

Finalment, cal afegir que les didascàlies institueixen un relat que no té sempre com a funció indicar instruccions sobre l'escenificació, sinó que, en algun moment, ofereix explicacions complementàries sobre la trama, en concret sobre a causa de quin accident o malaltia morirà el personatge, i les nega i fa ambigües en la didascàlia que tanca el text, formulant preguntes amb les quals es convida indirectament al receptor/director/dramaturg, a intervenir activament en la seva clausura: "*(El Guionista s'estreny amb força el braç esquerre a l'altura del pit. Es queda sense respiració. Cau a terra. La Dona: se'l mira... aterrida?... sorpresa?... Inexpressiva?...)* Fi." (Belbel: 1995, 162). De fet, aquest final obert és un dels punts que han abocat a l'adaptació a enfocar i escollir la seva pròpia clausura.

Obra cinematogràfica:

El narrador del discurs cinematogràfic aspira a ser permanentment visible i percebut pel receptor, proposant posicions i moviments de càmera i enquadraments poc habituals (especialment a la primera part de l'obra cinematogràfica).

EN EL PLA DE LA DIÈGESI

La matèria diegètica del text teatral i la de l'obra cinematogràfica

Text teatral:

Una víctima convenç a un assassí que ell és Déu i se salva de morir.
Avisa la policia.

¹⁰³ La representació dilatada de l'instant, Belbel l'explora a *El temps de Plank*, i a *Forasters*.

Una víctima vol evitar morir. L'assassí li proposa que, si aconseguix que vingui Déu i el salvi de morir, ell no l'executarà. La víctima no ho aconseguix, i és executat.

Una dona, Policia, amant de l'acció com a antídote contra la immobilitat i la mort, se salta, durant un acte de servei, un semàfor en vermell i dóna un cop a un motorista. L'acusa d'haver-se'l saltat ell. El motorista se salva i la salva a ella en no denunciar la seva negligència.

Una dona policia, amant de l'acció, se salta, durant un servei, un semàfor en vermell i atropella un motorista. No assumeix les seves responsabilitats i no segueix els protocols que el seu company li recorda que ha de seguir. El motorista mor.

Una senyora alcohòlica, abandonada per la seva família, ha obtingut la promesa d'un préstec de la seva cosineta. La truca la policia per dir-li que el seu fill és a l'hospital a causa d'un accident. Escup les pastilles que s'ha pres i demana ajuda a la policia per anar a l'hospital. Allí és feliç, asseguda a una cadira fent companyia al seu fill. Salva la vida a un malalt que no podia prémer l'avisador.

Una senyora alcohòlica, abandonada per la seva família, demana diners a la seva cosineta. La policia la truca per dir-li que el seu fill ha tingut un accident i que és al dipòsit de cadàvers. Es pren brandi i totes les pastilles que li queden. Mor.

Un malalt ocupa una habitació on hi ha també el motorista que ha tingut un accident i la seva mare alcohòlica que li fa companyia. Es queixa de febre a la infermera, però aquesta no li fa cas. Quan la infermera se'n va, comença a trobar-se molt malament. La mare alcohòlica és la que prem el boto de l'avisador. Se salva de la mort.

Un malalt es queixa de febre a una infermera. La dona no li fa cas i només li mira les pulsacions. Quan es queda sol, comença a trobar-se

malament, a causa d'un coàgul que té al cor. No pot prémer l'avisador perquè fortuïtament ha caigut a terra. Mor.

Una mare ha obligat la seva filla a menjar-se tot el pollastre. La nena se l'ha ficat a la boca de cop i s'ha ennuogat. S'ofega. La mare avisa un veí que ha estat malalt més d'un mes a l'hospital. Aquest fa diverses maniobres i salva la nena.

Una mare que obliga la seva filla a menjar-se tot el pollastre. La nena se'l menjarà a canvi que calli. La nena es fica tot el pollastre a la boca. S'asfixia. La mare no sap què ha de fer. Crida al veí, que no hi és. La nena mor.

Una dona amb la seva neboda visita el seu germà heroïnòman amb la idea de prendre-li les drogues que té amagades. Ho aconsegueixen. Quan ell es veu sense res, accepta anar a un centre de desintoxicació i se salva.

Una dona tracta de convèncer el seu germà heroïnòman que vagi a un centre a desintoxicar-se. No vol. Quan es queda sol, es pren una mescla de cocaïna amb unes paperines d'heroïna, i mor.

Un guionista escolta l'opinió de la seva dona sobre un guió que està dissenyant. La dona el critica perquè no parla de la gent de debò i de problemes de debò. El guionista comença a trobar-se malament. Cau a terra i no sabem si se salva o mor.

Un guionista, després d'una època de sequera, explica a la seva dona l'argument del seu guió. Abans que pugui acabar el seu relat, mor d'un atac de cor.

Obra cinematogràfica:

El material diegètic és idèntic en el text teatral que en l'obra cinematogràfica. Aquest canvi no modifica cap esdeveniment o acció dels materials diegètics.

EN EL PLA DE LA TRAMA

Transformacions i vertebracions

La trama està estructurada en dues parts i catorze escenes.

En la primera part, "Morir..."¹⁰⁴, hi trobem una trama fragmentada en set escenes, de les quals cinc estan configurades a partir de diègesis independents. El nexa que uneix totes les escenes és que cadascuna es clausura amb la mort d'un dels personatges. Pel que fa a la segona part, "... i no morir"¹⁰⁵, hi trobem una trama configurada per set escenes unides per nexes de causalitat, parentiu-contigüitat i/o atzar, i per una clausura comú: els personatges -que són els mateixos que configuren la primera part-, no moren. Però aquests no són els únics elements que cohesionen la trama: cadascuna de les escenes de la primera part està vinculada a una escena de la segona part i a l'inrevés. Diem que estan vinculades perquè comparteixen personatges, part de la diègesi, i varien en la seva clausura. La correspondència entre aquestes escenes, configura la següent simetria. Els títols de cadascuna d'aquestes parts ens suggereixen aquesta estructura complementària: « Morir... », « ...i no morir ».

L'escena (1P1) té la seva recíprocitat en l'escena (7P2), i a l'inrevés

L'escena (2P1) té la seva recíprocitat en l'escena (6P2), i a l'inrevés

L'escena (3P1) té la seva recíprocitat en l'escena (5P2), i a l'inrevés

L'escena (4P1) té la seva recíprocitat en l'escena (4P2), i a l'inrevés

L'escena (5P1) té la seva recíprocitat en l'escena (3P2), i a l'inrevés

L'escena (6P1) té la seva recíprocitat en l'escena (2P2), i a l'inrevés

L'escena (7P1) té la seva recíprocitat en l'escena (1P2), i a l'inrevés

Observem encara un altre element cohesionador més ambigu i perturbador que sobrevola les dues parts de la trama, i és l'existència del Guionista i la seva Dona, que projecten diversos guions (ell a la

¹⁰⁴ Títol que encapçala la primera part del text teatral.

¹⁰⁵ Títol que encapçala la segona part del text teatral.

1P1, i ella a la 7P2), protagonitzats pels altres personatges de la diègesi, però que, al mateix temps, tenen el mateix estatus que ells i per això pateixen el seu mateix final. Les escenes del Guionista i la Dona es corresponen a la primera i última de la totalitat de la trama, i funcionen com una mena de marc en el qual s'encaixen la resta d'escenes, tal com destaca Nina L. Molinaro (2015)¹⁰⁶.

Primera part. Morir...

Text teatral:

Escena 1.

Lloc: Interior. Butaques. Personatges: Dona, Guionista. Accions/esdeveniments: Després d'un any de sequera creativa, un Guionista ha trobat de nou la seva inspiració, i explica el projecte a la seva Dona. La Dona està molt contenta pel canvi i l'anima. No entén per què no l'inspiren el casos que tracten al seu Centre. El Guionista relata el seu projecte: un jove motorista, després d'una nit de festa, és arreplegat per un cotxe, i just al moment abans de morir, tot es congela i una veu li demana que configuri el seu futur. El motorista escull: multimilionari, una dona diferent cada dues o tres setmanes, etc... En aquest cas, la veu li garanteix una mort als 93 anys plàcida i avorrida. Ha d'eleger entre aquesta mort i una altra d'immediata, tràgica, poètica i rebel. El motorista es resisteix a triar. No podem saber les eleccions que ha fet el Guionista perquè mor d'un atac cardíac.

Obra cinematogràfica:

Exterior que ens remet a l'interior d'un apartament de disseny del barri de Sant Gervasi¹⁰⁷, el Director de cinema relata a la seva Dona el seu projecte –idèntic al del text teatral- i mor.

¹⁰⁶ Nina L. Molinaro: "La primera escena de la primera parte funciona en la obra teatral y en la película como una suerte de marco narrativo", p.122

¹⁰⁷ Segons explica Ventura a *El Cultural*, 12/12/1999

Supressió d'alguns continguts relatius a referències metadramatúrgiques. El relat del projecte cinematogràfic s'il·lustra amb imatges barcelonines com l'hotel Plaza a la Plaça Espanya.

Text teatral:

Escena 2

Lloc: Habitació d'un piset cèntric. Personatges: Heroïnòman, Germana

Accions/esdeveniments: La Germana de l'Heroïnòman irromp al pis on viu l'Heroïnòman per oferir-li l'estada a un centre de desintoxicació. Parla en nom d'ella i d'una germana més gran, que ha viscut i viu tota mena d'infortunis, entre ells la mort d'una filla¹⁰⁸. No poden dur-li a la força, necessiten el seu consentiment. Si no, la Germana li enviarà la policia. Només que n'hi trobin una mica, poden ficar-lo a la presó. La Germana se'n va. Quan l'Heroïnòman es queda sol, beu alcohol. Es prepara una dosi: primer la cocaïna, després una dosi d'heroïna... Sobre la marxa, decideix suïcidar-se i afegeix a la dosi dues paperetes més. Mor.

Obra cinematogràfica:

Exterior de la Barcelona vella que ens duu a una escala sense ascensor i a un piset vell, desballestat i amb *graffitis*. Relat idèntic al de la trama teatral.

Text teatral:

Escena 3

¹⁰⁸ Sembrat que prepara l'ofegament de la Filla amb un tros de pollastre. També és un indicador de l'ordre del relat.

Lloc: Menjador d'un pis cèntric. Personatges: Mare/Filla

Accions/esdeveniments: La Mare vol que la seva Filla es mengi el pollastre que ha cuinat per a ella. La Filla no vol. La Mare li dóna instruccions sobre com cal seure, com cal menjar, i vindica l'educació rebuda. La Filla es mostra bel·ligerant i fa retrets grollers a la Mare. La Mare creu que aquesta actitud l'aprèn al col·legi i l'amenaça de canviar-la de centre. La Mare té por que acabi com el tiet¹⁰⁹. La Filla fa jurar a la seva Mare que, si es menja el pollastre, callarà. La Filla es fica quatre o cinc trossos a la boca. S'ennuega. La Mare pensa que fa comèdia. Quan veu que va de veres, es incapaç d'ajudar-la. Demana auxili al veí¹¹⁰. No hi és. La Filla mor.

Obra cinematogràfica:

Un exterior de l'Eixample de Barcelona ens situa al menjador d'un pis. Relat idèntic al de la trama teatral.

Text teatral:

Escena 4

Lloc: Habitació d'hospital. Aparell amb un botó vermell connectat a la capçalera del llit per avisar les infermeres. Personatges: Malalt/Infermera

Accions/esdeveniments: La Infermera cuida el Malalt que té una cama enguixada, subjectada amb cadenes i politges. Aquest li demana que el grati i la Infermera ho fa. Durant aquestes maniobres cap dels dos s'adona que l'aparell per avisar les infermeres cau a terra¹¹¹. Ell va caure escales avall davant dels seus alumnes, que es petaven de riure. Aquest incident l'ha canviat, ara diu el que pensa. Reclama que el llit buit del costat l'ocupi algú i diu lletja a la

¹⁰⁹ Sembrat. Es refereix a l'Heroinòman.

¹¹⁰ Sembrat. Es refereix al Malalt.

¹¹¹ Anticipació que dóna versemblança a la mort del Malalt.

Infermera. Està suant i insisteix que li miri la temperatura. La Infermera no li fa cas, i només li mira el pols. Dictamina que no té temperatura. A la Infermera, li costa anar-se'n. Després de recomanar-li que, si necessita res, truqui el timbre, surt. El Malalt es queda sol i, mentre fa zàping, comença a ofegar-se. El comandament cau i, en no poder baixar el volum, el televisor ofega els seus crits d'auxili. L'avisador és a terra i no està al seu abast. Té un coàgul de sang al pulmó. Mor.

Obra cinematogràfica:

Un exterior de l'Hospital del Mar de Barcelona, ens remet a un petit cubicle on hi ha una Infermera preparant unes dosis de medicaments que duu a un Malalt. Relat idèntic al de la trama teatral, amb un canvi, que reforça la catàstrofe: la càmera ens mostra la Infermera escoltant la ràdio al seu cubicle, aliena al sofriment del Malalt, que és a l'altra banda del passadís.

Text teatral:

Escena 5

Lloc: Menjador-sala d'estar d'un pis antic. Les 12 de la nit.

Personatges: Senyora

Accions/esdeveniments: Una Senyora truca per explicar a un interlocutor (la seva cosineta) que aquesta nit se li ha aparegut la mare difunta. La cosina penja. La Senyora, per consolar-se, es pren diverses pastilles de colors i pots diferents. Se les empassa amb brandi. Torna a trucar. Quan la cosineta li contesta, afirma que també se li ha aparegut el seu pare. La cosina li fa saber que avui el nen –el fill de la Senyora– ha anat a sopar amb ells. La Senyora se sent abandonada perquè a ella no la va a veure. La cosina diu que el nen pensava anar-la a veure avui¹¹². La Senyora, enmig del deliri, i per

¹¹² Sembrat. Es refereix al Motorista.

venjar-se, afirma "Que quan vivien (el papa i la tieta)... s'entenien". La cosina penja. Més pastilles i més brandi. Nova trucada. La cosina destapa el motiu de tantes trucades: la Senyora vol diners. La Senyora primer ho nega. La cosineta la tracta de borrarxa i la Senyora es venja amb nous embolics sobre el seu llinatge. La cosineta penja. Més brandi. La Senyora fa una nova trucada. Demana perdó i demana cinquanta mil per les seves medicines. La interlocutora penja. Sona el telèfon. És la policia. Li fan saber que el seu nen ha tingut un accident i que està al dipòsit de cadàvers. Beu un raig de brandi, s'empassa totes les pastilles que li queden. Mor.

Obra cinematogràfica:

Una plaça de Gràcia. Pis vell i petit, saló, cuina i vàter. Relat idèntic al de la trama, si exceptuem que, al text dramàtic, hi ha un plànting del fill, que, de fet, prepara la notícia de la seva mort, i que en l'adaptació s'escapça.

Text teatral:

Escena 6

Lloc: Cotxe de policia. Nit. Personatges: Dona Policia, Home Policia, Motorista. Veu de la central

Accions/esdeveniments: La Dona Policia condueix el cotxe. Està neguitosa. No li agraden la nit ni la immobilitat. L'Home Policia no comparteix els seus temors. No s'entenen. De sobte, reben un avís de la central. Hi ha hagut un homicidi. El so de la sirena no s'engega. La Dona Policia condueix cada vegada més de pressa, tot i que l'Home Policia li demana que no ho faci. El cotxe patrulla se salta un semàfor i la Dona atropella un motorista. L'Home Policia s'enfronta a la Dona i li demana que truqui a una ambulància, però ella no ho fa. El motorista es mig incorpora. La Dona li mana que ho faci, l'Home que no. Ella creu o vol creure que no s'ha fet res. L'Home Policia

arrossega la Dona fins al transmissor perquè doni la cara i contacti amb la central. Ell acaba per trucar a l'ambulància però l'aparell no funciona. L'Home es preocupa perquè li han deixat treure el casc i les conseqüències que pot tenir per tots dos. El Motorista els dona la cartera i mor.

Obra cinematogràfica:

Zona residencial indeterminada. La Central de Policia no els envia a la indeterminada "Gran Avinguda", sinó a l'avinguda Bosch i Gimpera. Trama idèntica al text teatral.

Text teatral:

Escena 7

Lloc: Saló d'una casa. Personatges: Víctima, Assassí.
Accions/esdeveniments: Un Assassí espera assegut a la seva Víctima. La Víctima ha arribat dues hores tard i l'Assassí es vol cobrar l'espera. La Víctima li demana "per Déu!" que no el mati. La paraula Déu inspira l'Assassí, que va una mica begut, de manera que li proposa que, si es vol salvar, cridi a Déu perquè el detingui i el salvi. Té cinc minuts. La Víctima crida a Déu. Està espantat. Es caga. L'Assassí es riu d'ell. La Víctima fa un retrat del dolor de les seves filles, de la seva dona, del seu entorn, de la repulsió que sentiran envers l'Assassí. L'argument final de la Víctima és que és Déu qui parla per boca seva, però no pot mirar-lo mentre ho diu. L'Assassí el titlla de mentider i li dispara un tret al cap. La Víctima recula i trenca el vidre d'una finestra.

Obra cinematogràfica:

Gran cotxe per l'avinguda Bosch i Gimpera. Entrada en una casa luxosa. Trama idèntica al text teatral.

UN RÈTOL ENS EXPLICA QUE ENTREM A LA SEGONA PART DE LA PEL·LÍCULA

Text teatral:

Segona part... I no morir

Escena 1

Lloc: Mateix saló de la casa de la Víctima. Personatges: Víctima, Assassí. Accions/esdeveniments:

L'Assassí apunta amb una pistola a la Víctima. Només queden dos minuts i trenta segons. La Víctima recorda a l'Assassí que té família i que segur que desconeixen a què es dedica i que si ell hi parla i els ho explica, ells l'odiaran i no els tocarà més remei que oblidar-lo. Li exigeix que el miri als ulls i argumenta que un home, en les condicions que es troba ell, no parlaria com ell ho fa, si no fos Déu qui parla per boca seva. Ell és Déu. L'Assassí, que ha entrat en un estat somnàmbul, quan sent que la seva Víctima és Déu, deixa anar la pistola. La Víctima la cull ràpidament, l'apunta i truca a la policia.

Obra cinematogràfica:

Mateix espai que la 7P1. Trama idèntica. La seva trucada ens duu a...

Text teatral:

Escena 2

Lloc: Mateix cotxe de policia. Personatges: Home Policia, Dona Policia, Veu de la central.

Accions/esdeveniments:

La veu de la central avisa els dos policies que han rebut l'avís d'una Víctima que ha reduït el seu Assassí. L'Home i la Dona Polícies pensen que és una broma, però, tot i així, es posen en marxa. Connecten la sirena, no sona i condueixen amb precaució. La Dona se salta un semàfor en vermell, ve un Motorista, frena i evita, en part, un gran xoc. La Dona manté que no s'ha fet res. El Motorista els retreu que li han espatllat la nit, que li han desballestat la moto, que ells sí que li poden posar una multa, però a l'inrevés no. La Dona té por de les conseqüències que pot tenir la seva negligència, i l'Home Policia no l'ajudarà. El Motorista es desmaia, després d'haver donat la cartera a l'Home Policia. La Veu de la central els reclama la seva presència al lloc del servei i la Dona Policia argumenta que no hi han arribat perquè un motorista s'ha saltat un semàfor en vermell i se'ls ha tirat a sobre. Demana una ambulància.

Obra cinematogràfica:

... la Central de Policia i veiem qui dóna les ordres. Mateix espai que la 6P1. Trama idèntica.

Text teatral:

Escena 3

Lloc: Mateix menjador-sala d'estar d'un pis antic. Personatges: Senyora. Accions/esdeveniments:

La Senyora acaba de pactar els diners que li donarà la seva cosineta. Cinquanta mil. La truca la policia per dir-li que el seu fill ha tingut un accident, que no és greu i que és a l'hospital. Penja. Es provoca un vòmit per escopir tot el que s'ha pres. Truca a la policia i demana que la vinguin a buscar perquè no té diners ni per un taxi.

Obra cinematogràfica:

La Senyora, asseguda al vàter, rep la trucada de la policia. Veiem la central de policia. Trama idèntica, reforçant la

satisfacció que el seu fill la necessiti. Els policies acompanyen la Senyora amb cotxe.

Text teatral:

Escena 4

Lloc: Mateixa habitació d'hospital. Personatges: Malalt, Motorista, Senyora, Infermera. Accions/esdeveniments: El llit buit del costat del Malalt, l'ocupa el Motorista. Li han posat claus a una cama, i està immobilitzat. Al seu costat, seu la Senyora. Dorm. La Infermera es fa càrrec dels dos malalts. El Malalt insisteix que té febre, i la Infermera s'obstina a comptar-li només les pulsacions. La Infermera fa caure, sense adonar-se'n, l'avisador. Arriba la Dona Policia, que ve a veure com es troba el Motorista, i a temptejar si la delatarà o no. El Motorista no demostra un gran interès a fer-ho. La Dona Policia mig reconeix que està en deute amb ell. Se'n va la Dona Policia. El Malalt engega la televisió, fa zàping. Comença a trobar-se malament. El Motorista s'adona que l'avisador és a terra i no el pot agafar. Desvetlla a la seva mare i és la Senyora qui prem el botó i el salva.

Obra cinematogràfica:

Ha passat un dia i un autobús deixa la Infermera a la porta de l'hospital. A l'habitació de l'hospital, trama idèntica.

Text teatral:

Escena 5

Lloc: Mateix menjador d'un pis cèntric. Personatges: Mare, Filla, Malalt.

Accions/esdeveniments: La Filla s'ha ennuogat. La Mare està paralyzada. No sap què fer. Crida el veí del pis de dalt, que resulta ser el Malalt. Aquest ensenya a la Mare què cal fer. Filla de

bocaterrosa i cops a l'esquena, dits dins la boca, batzegades violentes... Fins que la Filla escup els trossos de pollastre. Sabem que el Malalt ha tingut un coàgul al pulmó i que ha estat molts dies a l'hospital. Quan el Malalt és fora, la Mare renya i bufeteja la Filla. Després d'enviar-la a dormir, truca a la Germana.

Obra cinematogràfica:

A l'exterior del pis de l'Eixample, la Mare demana auxili, el Malalt, al balcó de dalt, la sent. Baixa i entra a casa. Trama idèntica excepte el final: No envia a dormir a la Filla, i no truca a la Germana, on tornava a fer responsable la Filla del que havia passat.

Text teatral:

Escena 6

Lloc: Mateixa habitació d'un piset cèntric. Personatges: Germana, Filla, Heroïnòman.

Accions/esdeveniments: La Germana i la Filla piquen a la porta de l'Heroïnòman. Aquest, finalment, obre la porta. La Germana i la Filla tenen un pla secret. La Germana duu l'Heroïnòman a un racó i l'esbronca, mentre insisteix en l'oferta que li fan: anar a un centre de desintoxicació. Ho fa perquè la Filla pugui regirar tots els mobles de l'estança. Fa diverses maniobres per facilitar la feina a la Filla, que, en el doble fons del calaix, troba les paperines de cocaïna i heroïna. Dissimuladament, se les posa a la butxaca. La Germana tem que l'Heroïnòman hagi vist alguna cosa, però no és així. A la sortida, la Filla entrega les paperines a la Germana i se'n van corrents. L'Heroïnòman descobreix què han fet. Beu d'una ampolla trencada. En plena síndrome d'abstinència, truca i accepta que facin el que els doni la gana en aquell mateix moment.

Obra cinematogràfica:

A l'escala del piset, truquen la Germana i la Filla. Trama idèntica amb petites variacions: no hi ha calaix amb doble fons, i s'emfatitza la recerca de droga per diferents llocs del pis, fins a prendre la decissió de curar-se. Veiem la germana contestant el telèfon, i després, molt feliç, trucant corrents a un número d'assistència i dient: "no et moris, no et moris!"

Text teatral:

Escena 7

Lloc: Mateix interior. Personatges: Guionista, Dona.
Accions/esdeveniments: El Guionista és a punt d'anunciar com el seu personatge resoldrà el dilema en el qual ell l'ha posat. A la Dona no li ha agradat que tractés el tema de la mort d'una manera tan intranscendent. El convida a venir a la seva feina, allà veurà de veritat què és la mort. I el convida a fer una cosa de debò. Li dóna idees i exemples, amb personatges que ella ha conegut personalment com l'Heroïnòman. La gent s'ajuda per sobreviure. Li dóna idees per dos títols: *Viure*, o millor *Morir*. El Guionista diu que no es troba bé. Cau a terra i es queda sense respiració. El mandat "mor" no surt a la didascàlia. La Dona se'l queda mirant, i l'autor, a les didascàlies, proposa tres possibilitats de reacció: "aterrida?... sorpresa?... Inexpressiva?" (Belbel: 1995, 162)

Obra cinematogràfica:

Al pis de Sant Gervasi, el narrador-càmera observa des de les altures la conversa entre el Guionista i la seva Dona. Trama idèntica. El guió verbalitzat per la Dona s'il·lustra. Quan el guionista cau a terra, ella truca a una ambulància, que se l'emporta, mentre ella li demana que visqui.

L'adaptació cinematogràfica suprimeix passatges del text principal, especialment als monòlegs, però que en cap cas afecten a la trama, que només planteja una inflexió pel que fa a la clausura de la pel·lícula, i que ja hem abordat. A la segona part, les supressions continuen, però hi ha algun afegit pel que fa a les converses telefòniques (sentim els dos interlocutors), i alguna línia de diàleg, en especial de la Senyora, que no aporten res a la trama, però que aporten somriures i humor, i a ella la transformen en un deliciós clown.

A) Temps

Text teatral:

Establir el temps de la història i el temps de la trama planteja alguns problemes, especialment pel grau d'ambigüitat que el narrador intradiegètic -el Guionista i la seva Dona- té en la seva relació amb els altres personatges i dins l'acció. També perquè els finals dobles de mort/salvació esmicolen la referencialitat del temps real, és a dir, l'eina a partir de la qual nosaltres analitzem la temporalitat de les trames dramàtiques i cinematogràfiques.

L'opció que hem pres és estudiar el temps de les dues parts separadament.

Primera part. Pel que fa a l'ordre temporal, la trama està composta de forma que la primera escena de la trama és, diegèticament, la darrera, i la darrera de la trama, la primera de la diègesi. Una regressió, o analepsi completa. Fem aquesta afirmació basant-nos en què l'Heroïnoman, a l'escena 2P1 (Belbel: 1995, 33) relata un fet que ja ha passat, però que, en la trama, encara ha d'esdevenir-se, com és la mort per ennuigament de la Filla, que es produirà a l'Escena

3P1. El temps intern de les diverses escenes és cronològic i l'acció es desenvolupa a temps real¹¹³.

Segona part. Pel que fa a l'ordre temporal, aquest és cronològic. La trama es desenvolupa aproximadament en un mes. L'acció de les escenes 1P2, 2P2 i 3P2 té lloc a la mateixa nit, mentre que la de la 4P2 té lloc a la nit següent, la de la 5P2, al cap d'un mes menys tres dies, i la de la 6P1, després, però en un temps no determinat. Pel que fa a on cal situar temporalment la darrera escena, és problemàtic. Aquesta darrera escena, com totes les de la segona part, reprèn la de la primera part, però no en el punt on va acabar –la mort d'un dels personatges–, sinó efectuant una petita regressió.

Obra cinematogràfica:

La trama segueix, sense cap canvi, el mateix ordre temporal que la trama teatral.

B) Espai

Text teatral:

La primera didascàlia del text teatral ens indica, abans de les didascàlies administratives, que el lloc on es desenvolupa l'acció és en "diferents espais d'una ciutat" (Belbel, 1995, 7).

Dins d'aquest contenidor genèric, consignat a la primera pàgina, el text proposa els següents espais múltiples, successius, autònoms i patents: 1P1 i 7P2- Butaques; 2P1 i 6P2- Habitació d'un piset cèntric; 3P1 i 5P2- Menjador d'un pis cèntric; 4P1 i 4P2- Habitació d'hospital; 5P1 i 3P2- Menjador-sala d'estar d'un pis antic; P1 i 2P2- Cotxe de policia; 7P1 i 1P2- Saló d'una casa. Malgrat la volguda indeterminació, l'enunciat d'aquests espais caracteritza socialment

¹¹³ És a les escenes 7P1 i 1P2 –entre l'Assassí i la Víctima– on l'acció a temps real es fa més real i visible.

els seus usuaris i suggereix diversos barris o sectors dins la mateixa ciutat¹¹⁴. Comencem amb un "piset" a l'escena 2P1, i passem per una tipologia de pisos diversos: "pis" i "pis antic", per acabar en "casa" a l'escena 1P7.

Però la caracterització social dels personatges a través de l'espai dramàtic no és l'única funció que té l'espai. Els espais absents contigus proporcionen una gran força a l'acció, perquè és aquí on hi ha el/s personatge/s que poden salvar la vida a qui està a punt de perdre-la. Ens referim, per exemple, a quan la Mare, incapaç de fer res per la seva Filla, que s'està ofegant, demana ajuda al veí que, suposadament, es troba en un espai contigu i absent: "Mare: Ajut! Hi ha algú, aquí dalt? Escolti, vostè? La nena... la nena que s'ha ennu... sisplau!... Què no hi ha ningú?" (Belbel 195, 53) Una altra situació dramàtica on l'espai absent és clau és quan el Malalt, que és a punt de morir, necessita demanar ajuda a la Infermera, que es troba a un altre espai de l'hospital, a través del comandament, i no ho aconsegueix. També l'espai absent té especial rellevància quan la Senyora telefona a la seva cosineta (de qui no sentim mai la veu i que viu en un espai no visible, molt més confortable materialment i emocional que on viu la Senyora), per demanar-li ajut; o bé quan Déu –que, irònicament, es troba en algun lloc- és invocat perquè es faci present: "Assassí: Per què no diu res? Perd temps. /((Pausa.))/ Assassí: He dit que el cridi!! /Víctima: Déeeeu!! Oh, Déu, Déu meeeeu!!" (Belbel: 1995, 101)

Per últim, consignar els espais anacrònics que evoca la Mare en el passat. Un element que no té funció diegètica, sinó que caracteritza la neurosi de la mare que, en comptes de viure en plenitud l'aquí i l'ara, no deixa d'evocar o desitjar persones o coses viscudes que en aquest moment no té a l'abast:

¹¹⁴ Aquesta caracterització la desenvoluparà Ventura Pons en la seva adaptació cinematogràfica.

“Mare: (...) L'àvia mira, què vols que et digui, es deixava arrossegar per l'avi. Ell sí que era una persona com cal i va ensenyar-nos a viure, no a fer preguntetes, sinó a viure, és a dir, a saber com comportar-se educadament i poder afrontar amb elegància i delicadesa les coses més menudes de la vida, que són les que ens donen satisfacció i les que, al capdavant, ens importen i ens defineixen, i no les animalades que puguin dir-vos avui en dia a l'escola que només serveixen per fer de vosaltres brillants homes o dones de negocis i altes executives però sense tenir pietat ni educació ni la més mínima engruna d'humanitat, sí, el seu avi el que ensenyava era això: saber estar a taula com Déu mana i saber saludar i saber dir la paraula justa en el moment just. Oh, abans les coses de la vida s'ensenyaven així, directament de la sang, i veig que donava resultats.” (Belbel: 1995, 40-41)

Obra cinematogràfica:

Ventura Pons recontextualitza l'espai urbà i situa l'acció de la seva pel·lícula a Barcelona. Segueix la tendència que marquen els espais patents del text teatral i els concreta. Segons David George:

“The scene between the mother and her daughter who chokes on a chicken bone takes place in a flat in the middle-class Eixample area, while the motorcyclist's mother lives in a house in the lively, previously Catalan working-class area of Gràcia. Pons is precise too about street names. When the policeman and policewoman in the patrol car are assigned urgently to deal with a possible murder, in the play they are told to go to the vaguely named Gran Avinguda (Grand Avenue) 735, while in the film they are sent to a real Barcelona street, Bosch i Gimpera 735, which is situated in the wealthy Pedralbes district.” (George: 2005, 101.102)

Ventura ubica el primer dels espais a Sant Gervasi (Santori: 1999)¹¹⁵, on viuen el director de cinema i la seva dona. Aquesta concreció

¹¹⁵ Entrevista a Ventura Pons; “Quizá el (espacio) de San Gervasio, donde viven el director de cine y su mujer, que es donde empieza la película y en la que viví durante 16 años. Necesitaba su luminosidad y estructura. La diseñó el arquitecto Esteve Bonell y ganó el premio Fad por ella. Forma parte de unos momentos muy importantes de mi vida y quise que vivieran allí el director y su mujer.”

puntua i delinea, en la ment del receptor, un feble recorregut espacial, prim però present, on els personatges i les seves vides continuen essent el més important.

L'adaptació renuncia a fer visibles els espais absents, dels quals ja hem parlat, excepte en el cas de l'escena de l'hospital, on es fa visible l'espai contigu, el cubicle on és la Infermera que podria salvar el Malalt.

C) Els personatges

Text teatral:

Els personatges, com la ciutat, no tenen nom propi, però els seus caràcters són molt precisos i concrets, i el seu conflicte intern/íntim modifica els seus objectius dramàtics. Els personatges del text teatral són: Guionista, Dona, Heroïnòman, Germana, Mare, Filla, Malalt, Infermera, Senyora, Dona Policia, Home Policia, Motorista, Assassí, Víctima. Els mateixos personatges intervenen en la primera i la segona part, però en alguns casos la seva funció dramàtica varia. Per exemple, la de la Filla, que mentre que a la primera part fa d'oponent respecte a la Mare, a la segona és l'ajudant en relació a la Germana i l'Heroïnòman.

Obra cinematogràfica:

No hi ha canvis respecte a l'obra teatral, ni pel que fa al nombre de personatges ni a les seves funcions dramàtiques o als caràcters. Ventura insisteix que ha bescanviat el personatge del Guionista pel del Director Cinematogràfic en la presentació de la pel·lícula, però pensem que això és una clau interna que no arriba a l'espectador.

Clausura del text teatral i de l'obra cinematogràfica

Text teatral:

En la primera part, podem parlar no de final, sinó de finals, d'un seguit d'escenes independents clausurades successivament per la catàstrofe de la mort, sovint arran d'un gir violent i inesperat. En elles, sempre mor un dels personatges, tot i que no necessàriament el protagonista. Es tracta d'una mort inesperada en cinc casos -l'atzar hi té un paper important-, mentre que, en els altres dos, és autoinflingida. En aquests dos suïcidis, la mort és la conseqüència d'una sèrie de fets que els desencadenen, i és la causalitat qui hi juga un paper clau. El final de la darrera escena de la primera part és exactament igual a la resta i no té cap rang o jerarquia que la diferenciï de les restants.

Pel que fa a la segona part, i a causa de com està articulada la trama, les escenes ja no queden clausurades en si mateixes, sinó que s'enllacen a partir de diversos procediments. Pel que fa a la darrera escena, que no és pas conseqüència directa de la resta, té una resolució no del tot clausurada. Al final d'aquesta escena, el Guionista continua la discussió amb la seva Dona sobre el projecte del seu nou guió, que ja havia emprès a la primera escena i, de sobte, anuncia que no es troba bé i cau a terra:

"Guionista: ... un vas d'aigua... Em fa mal.../Dona: On?/ Guionista:... el braç... el pit./Dona: Què tens?/ Guionista: Ho veig tot... negre. (*El Guionista s'estreny amb força el braç esquerra a l'altura del pit. Es queda sense respiració. Cau a terra./ La Dona se'l mira... aterrida?... sorpresa?... Inexpressiva...?*) Fi." (Belbel: 1995, 162)

Acabem de dir que no és un final totalment clausurat perquè, tot i que l'acció dramàtica ens condueix cap al desenllaç de la mort, no llegim en el text secundari, a diferència del que passa a totes les altres escenes que acaben igual, que el personatge "mor". És a dir,

el final del text planteja, si ho comparem amb la resta de "finals" de la primera part, un final una mica diferent. Un final que no resol la instància enunciativa perquè, tal com hem indicat, s'interroga i interroga al lector sobre l'actitud que pot tenir la Dona quan el Guionista cau a terra. De fet, ens deixa a nosaltres la responsabilitat de la resolució. Però tot plegat és literatura, és narració (aquesta és l'estranya funció de la didascàlia en aquest passatge), perquè, quan es passa a l'àmbit de la representació, l'ambigüitat del signe d'interrogació ha de substituir-se per alguna cosa material que cal crear des de l'escenificació.

Obra cinematogràfica:

Ventura Pons opta per assumir tots els finals de la primera part que es proposen al text, però pel que fa al final de l'obra cinematogràfica, introdueix un canvi important. El Guionista clarament no mor, és conduït a l'hospital en ambulància, acompanyat de la seva Dona.

David George dóna especial importància a aquest final, perquè, d'alguna manera evidencia les diferències principals entre l'obra i la pel·lícula:

"The contrast between the two endings is in keeping with and sums up one of the essential differences between play and film: the former is more philosophical, its characters suffer from great angst, and the life-death contrast is less clear-cut, whereas the latter is more direct, specific, optimistic and affirmative." (George: 2015, 102)

Nosaltresensem que no és exactament un canvi, sinó que, per una banda, es tracta d'acomplir la necessitat de materialització visual pròpia del medi cinematogràfic –donar una imatge concreta que exclou totes les altres possibles a una didascàlia ambigua- i, per l'altra, de contestar la pregunta de la didascàlia, que planteja què fa la Dona. La Dona, en l'adaptació cinematogràfica, no es queda

paralitzada, sinó que actua, demanant una ambulància, i parla: "Lluita amor meu, lluita! Has de viure. Viure és el més important (*off*) Viu, viu, viu, viu, viu, viu"¹¹⁶. Les darreres imatges de la pel·lícula ens mostren com s'inicia aquest viatge en ambulància cap a una possible curació.

EN EL PLA DE LA REPRESENTACIÓ

Anàlisi de les operacions de transcodificació més significatives

Pel que fa al text secundari i als seus mandats sobre l'espai, Ventura Pons recontextualitza la ciutat indeterminada. El lloc de l'acció és Barcelona. Una ciutat que, de fet, Belbel té al cap quan escriu l'obra:

"No ho diu enlloc, que sigui Barcelona. Per a la pel·lícula, Ventura Pons em va demanar: 'Quina ciutat és aquesta?' i jo vaig dir-li 'Barcelona'. Però no ho diu en cap moment de l'obra. El problema del cinema i el teatre és aquest. Al cinema tot és concret. El cinema s'ha menjat del teatre el realisme, fet que ha estat molt bé, ja que la gent que ens dediquem al teatre ens hem hagut d'espavilar per altres camins (...) Ara bé, és inevitable que és Barcelona. És el lloc en el qual jo m'inspirava." (Yacubovich: 2012)

Ventura estructura el discurs cinematogràfic en seqüències suturades per un fos a negre, durant tota la primera part, seguint la mateixa segmentació d'escenes que proposa el text teatral. Cadascuna d'elles s'inicia amb un espai exterior que contextualitza i/o mena a un espai interior, en el qual té lloc l'acció. Tal com s'ha assenyalat, Ventura situa cada una de les accions en un barri específic de Barcelona, creant un circuit que se segueix amb força claredat, pels receptors que coneixen els referents. Ventura tracta l'espai tal com ho fa Belbel, com a context on es desenvolupa l'acció dels personatges; per

¹¹⁶ *Morir (o no)*. Escena final. DVD

això, arran de la mort, l'espai va desapareixent, fins a deixar d'existir, i ens quedem amb el primer pla del mort/a.

Pel que fa al text principal i a l'acció dramàtica, Ventura realitza les següents operacions de supressió i transcodificació:

- 1) Realitza supressions en el diàleg, especialment als monòlegs – pensem que per qüestions de ritme-, sense alterar la trama.
- 2) Subratlla el corrent subterrani dels diàlegs i de l'acció -ànsia, perplexitat- amb una banda sonora percutiva i extradiegètica de Carles Cases. També ho fa a través del moviment de la càmera, que Ventura anomena "de ritme sincopat" (Pons: 2011, 238). Aquesta intensitat queda rebaixada a la segona part.
- 3) Utilitza poc els plans de conjunt –i, si ho fa, és a la segona part-, i molt, en canvi, els d'una sola figura, a fi de donar forma visual al no-diàleg que es produeix en moltes ocasions entre els personatges.
- 4) Proposa un estil interpretatiu molt teatral –que també rebaixa a la segona part- que encaixi amb uns diàlegs poc estàndards si prenen com a referència els diàlegs cinematogràfics, on la funció poètica està en *minus*.

Pel que fa a la transcodificació del disseny de la trama, és aquí on Ventura pren les decisions més visibles i arriscades, i on realitza una posada en escena cinematogràfica que aposta per potenciar les diferències formals i de contingut entre la primera part i la segona. Decideix rodar la primera en blanc i negre i la segona en color, i amb un concepte visual diferent. A la primera part –la de la mort- aposta per la distorsió en l'enquadrament dels plans, l'escorç (com si la càmera reüllés la mort o la seva inminència), les angulacions forçades, el trontoll de la càmera sobre l'espatlla, a la seq.2, per exemple, o, si més no, seguint els esdeveniments, participant i posicionant-se, posicionant els personatges entre si, i posicionant-nos (Molinaro: 2015,121), especialment en els moments de conflicte

extern. En canvi, a la segona part, la càmera pren una posició frontal i convencional en la planificació i el muntatge.

CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI

Morir (Un moment abans de morir), té una trama plena de sorpreses inesperades, de solucions dramàtiques irrepetibles, de forma que l'interès que genera no ens remet als personatges o a la diègesi, sinó directament a l'autor, a demanar-nos com a receptors qui ha orquestrat el text, qui ha esberlat convencions, qui ha instaurat els codis dramàtics, qui ordena morir a determinats personatges, o qui els salva, a través de didascàlies determinants i contundents. L'autor, amb el seu joc de combinacions i recombinacions del material diegètic, i produint diverses trames, queda instituït com un gran prestidigitador o tafur. Ell, i només ell, té les cartes, i ens ho demostra a cada pas. Això pel que fa a la recepció. Però si examinem el text, trobem, a més, tota una sèrie de continguts al voltant del procés de la dramàtica aplicada al guió, que s'articulen a través del personatge del Guionista i la seva Dona. Si sumem tots aquests elements, el resultat és que l'autor –Belbel, però també l'Autor com a concepte-, impregna significativament el text dramàtic.

El Guionista i la seva Dona, que representen dues concepcions a l'hora d'escriure dramàtica, plantegen, durant el desenvolupament de la trama, diversos continguts metateatral (Feldman: 1997)¹¹⁷.

¹¹⁷ "S.F. — Bueno. Te pregunto sobre otro tema. Me parece que en *Elsa Schneider*, tanto como en *Morir*, aparece el tema del proceso de creación, de creación teatral. Lo veo sobre todo en *Morir*, en ese marco que inicia y cierra la obra.

S.B. — Sí, sí, es un tema que me preocupa mucho. Lo que pasa es que sé que al público no le interesa...

S.F. — ¿Crees que el público está un poco cansado de la metateatralidad?

S.B. — Bueno, yo creo que no le interesa en absoluto. Creo, ¿eh? Es mi punto de vista. Pero lo ha hecho mucho Sanchis Sinisterra...

S.F. — Claro, él tiene una clara dimensión metateatral en varias obras suyas.

S.B. — Él es el defensor del metateatro. Y claro, fue mi profesor y me influyó. Pero, yo lucho con todo el metateatro. No es porque no me guste; es decir, un juego formal sobre el teatro dentro del teatro me interesa a mí, pero pienso que al espectador que está a mi lado no le interesa nada. Y entonces, intento

Belbel aprofita l'estatus de narradors intradiegètics d'aquests dos personatges per instituir i justificar les decisions dramàtiques que ha pres, i que, per altra banda, formaven part del debat del moment en què escriu el text, i també per ironitzar i comentar elements de la teoria literària, com són els límits entre la veu del relat i la de l'autor. El resultat és un text teatral que confronta la fragmentació i l'atzar amb la causalitat d'arrel aristotèlica i que explora límits no només dramàtics, sinó referits al temps com a mesura física i com a mesura representable, i tot això des d'una vessant irònica, amb tocs grotescos, propis de l'estètica postmoderna, que suma i sobreposa l'element transcendent de la mort amb materials provinents de sèries de policies, d'hospitals o de la tradició teatral de la segona meitat del segle XX.

És interessant observar com Ventura, que no està interessat en la teoria dramàtica, almenys en la mateixa proporció que Belbel –de fet, moltes de les supressions que opera en els diàlegs i monòlegs són relatives a aquest àmbit–, aposta per fer-se igualment present en l'obra cinematogràfica, tot proposant enquadraments poc comuns i prenent decisions com la dualitat cromàtica, de manera que s'allunya del tot del narrador invisible del cinema clàssic. Però ell no concep les dues parts de l'obra com dues maneres de concebre i escriure els textos dramàtics, sinó "com una confrontació entre mort i vida, entre blanc i negre (mort), i color (vida), entre càmera de ritme sincopat i càmera contemplativa" (Ventura: 2011, 238).

Ventura explica que els actors que "morien" ho feien molt bé, i que, per això, ell s'hi atansava molt amb la càmera: "les morts, les volia en primeríssim pla, fer angoixa de veritat" (Ventura: 2011, 238). El

luchar para que ese tema no me aparezca. Lo que pasa es que, claro, en *Morir* aparece, pero no creo que sea el tema central...

S.F. — No, no lo es...

S.B. — Es un poco una excusa para que todo se produzca.”

propòsit de Pons és clar: causar emocions i sensacions. És cert que, convencionalment, el primer pla s'utilitza sovint per representar les emocions i tocar les fibres més sensibles del receptor, però en el nostre cas, hi ha un factor que va en direcció inversa, i és l'estil interpretatiu. Els actors fan un treball molt teatral. I aquest primeríssim pla, amb l'expressió amplificada i en blanc i negre, està més pròxim, contràriament al que es proposa Ventura, a la màscara i al grotesc, que a l'angoixa "de veritat". Paradoxalment, aquesta posada en escena cinematogràfica enllaça molt bé amb el disseny de Belbel, distanciat, no emocional, sinó irònic i literari. Per tant, el que en principi podria semblar un error, és una virtut. A *Morir*, s'hi troben dos impulsos autorals diferents que catalitzen en el gresol de l'adaptació. La investigació dramàtica de Belbel –(*Un moment abans de morir*)- i el ser o no ser, entès com el moment decisiu de Pons –*Morir (o no)*- troben el seu encaix perquè, de fet, tal com apuntàvem quan parlàvem del títol, són dos elements que ja són presents al text teatral.

A fi de matisar el que acabo d'afirmar, voldria recordar que, en la poètica dramàtica contemporània, "els efectes d'arbitrarietat en la ficció són valorats com a manifestació dramàtica del real" (Batlle: 2011, 7), un element més contundent i convincent (primera part, visió de *El Guionista*), que la tradició d'arrel aristotèlica (segona part, visió de *La Dona*). Però els elements metadramàtics i la pròpia forma dramàtica allunyen la referència immediata del real, tot i que Pons, en la seva maniobra adaptativa –que opera en les instàncies enunciatives i no en les diegètiques- restitueix en part en recontextualitzar l'acció.

Kràmpack

Autor del text teatral: Jordi Sánchez

Autors de l'adaptació cinematogràfica: Cesc Gay, Tomás Aragay

Estrena teatral: 15 de juny de 1994¹¹⁸, al Teatre Prado dins del marc del Festival Internacional de Teatre de Sitges, dirigit per Joan Ollé.

Direcció: Josep M. Mestres

Producció: L'Idiota¹¹⁹

Reconeixements: Premi especial de la Crítica 1994

Estrena cinematogràfica: 2000

Direcció: Cesc Gay

Producció: Gerardo Herrero i Marta Esteban de Messidor Films, amb participació de TVE, TV3, Generalitat de Catalunya i el recolzament del programa Media. A darrera hora s'hi va afegir Canal+, la qual cosa, segons Marta Esteban (Esteban: 2012), fou molt beneficiosa¹²⁰

¹¹⁸ L'escenificació fou presentada a Barcelona amb caràcter d'estrena, el dia 23 de març de 1995, al Villarroel Teatre. L'estrena a Barcelona va trigar gairebé un any a produir-se perquè els components de la companyia havien pactat estrenar-la amb el mateix repartiment i molts d'ells tenien compromisos professionals pendents. La recepció, i així en dona fe la premsa de l'època va ser tan extraordinària com al Festival Internacional de Sitges.

¹¹⁹ Joan Ollé facilità a L'Idiota l'estrena del text al Festival de Sitges, però en cap moment els féu l'encàrrec de l'escriptura, tal com deien algunes publicacions de l'època. El procés d'assaigs fou en els locals de "Zitzània", doncs en aquella època hi havia una gran proximitat entre "L'Idiota", i els components de "Zitzània": Pere Planella, Guillem Jordi Graells, Muntsa Alcañiz i Josep Maria Mestres. I l'escenografia era una senzilla cortina, doncs no hi havia diners per res més. Tant Josep Maria Mestres com Jordi Sánchez, recorden uns assaigs col·laboratius i molt divertits. Una alegria que es va transmetre a l'estrena.

Intèrprets: Eduard Fernández, Joel Joan, Jordi Sánchez, Ester Formosa. Direcció: Josep Maria Mestres; escenografia i vestuari: Max Glaenzel i Estel Cristià, Disseny de llums: Carles Lucena, fotografia: Ros Ribas/Pau Ros, ajudant de direcció: Albert Plans.

¹²⁰ Intèrprets: Fernando Ramallo, Jordi Vilches, Marieta Orozco, Esther Nubiola, Chisco Amado, Ana Gracia, Myriam Mérières, Mingo Rafols, Jesús Garay, Eloi Yebra, Jordi Sánchez, Mònica Glaenzel, Joel Joan/ Montaje: Frank Gutiérrez/Fotografia: Andreu Rebes/ Sonido: Joan Quilis, Albert Manera, Ricard Canals/ Música: Roqui Sabatés, Joan Díaz, Jordi Prats/

Reconeixements: Premi Especial de la Joventut en el Festival Internacional de Cinema de Cannes (2000). Premi al Millor Director en el III Festival de Cinema de Màlaga. Premi Sebastiane al Festival Internacional de Cinema de San Sebastià (2000). Menció Especial a Jordi Vilches al III Festival de Cinema de Màlaga.

Llengua del text teatral: català i castellà. Un dels personatges, José Luis, parla castellà en el seu clímax (Sánchez: 1995, 88). Els personatges parlen un català fora de la normativa, i així ho fa constar l'editor en la publicació del text "*Nota de l'editor*. En aquestes obres l'autor ha volgut acostar-se a la parla del carrer i s'ha permès un seguit de llicències lingüístiques, les quals han estat respectades". (Sánchez: 1995, 20)

Versió original: castellà

Els autors en el context de l'adaptació:

Jordi Sànchez en la seva joventut va fer teatre amateur al Foment Hortenc, l'esqueix no professional de la Cia. Professional Estudis Teatral d'Horta, que havia dirigit Josep Montanyés. Fou Jordi Mesalles, que feia classe també al Col·legi de Teatre, qui el va animar a estudiar interpretació a l'Institut del Teatre. Jordi Sànchez començà els estudis d'interpretació, a l'edat de 25 anys, després d'haver-se graduat com a ATS, i mentre treballava a la Unitat d'hemofília de l'Hospital Vall Hebron. Jordi Sànchez insisteix en que l'arribada i el pas per l'Institut va ser una experiència extraordinària per la llibertat que s'hi respirava, en contraposició als móns que havia conegut fins llavors. Jordi Sànchez va començar a escriure

quan estudiava interpretació a l'Institut del Teatre. Va ser en l'àmbit dels "dimecres distrets", un espai on els alumnes feien propostes lliures. I és aquí que ell, en col·laboració amb els seus companys de curs, presentà uns primers esquetxos que serien l'embrió de *Mareig*.

Quan Jordi Sànchez acaba l'Institut del Teatre, empès per la convicció que no trobaria feina, segons ens explicà ell mateix, va confegir *Mareig* editant els sketxos dels "dimecres distrets", i sumant-hi altres materials nous. La iniciativa de muntar aquest text, s'estructura a l'entorn de la companyia Rebecca de Winter, formada pels companys de promoció de l'Institut: Joel Joan, Mònica Glaenzel, Àurea Màrquez, Joan Anton Rechi, Carme Feliu, Meritxell Sabaté, Núria Monclús i Mercè Puy. Núria Furió va dirigir l'espectacle i Max Glaenzel va fer l'escenografia, i l'espectacle s'estrenà al Teatre Adrià Gual. La companyia era molt nombrosa i inviable, i es va trencar. Es creà una nova companyia amb moltes menys persones, anomenada l'Idiota. Van estrenar *Ivonne Princesa de Borgonya* de Witold Gombrowitz, dirigit per Josep Maria Mestres que s'havia interessat pel treball de la companyia. El projecte fou un intent no del tot aconseguit. I Josep Maria Mestres i també Guillem Jordi Graells, el burxaren perquè escrivís un text propi, i fou així com començà a escriure *Kràmpack*.

Cesc Gay havia estudiat a l'ESCAC, on es va graduar el 1990. El seu primer llargmetratge fou *Hotel Room*, co-dirigit el 1998 amb l'argentí Daniel Gimelberg. Teresa Cendrós (1998), explica que la pel·lícula neix d'una trobada dels dos directors a Nova York, mentre treballaven, de fusters en la rehabilitació d'un vell edifici de Tribeca. Gràcies a una pòlissa d'assegurances d'un milió de pessetes, que havia cobrat Daniel Gimelberg van començar el rodatge. El llargmetratge es va rodar íntegrament a Nova York en anglès i en blanc i negre. Hi van participar actors i tècnics novells. El guió el signà Cesc Gay. Abans d'acabar la pel·lícula, Cesc Gay tornà a

Barcelona perquè s'havien acabat els diners. Mostra el material a Mireia Ros i Marta Figueras de i van apostar per la pel·lícula. Així fou com Gay y Gimelberg van acabar el rodatge. La pel·lícula fou presentada al 1998 al Festival de Sant Sebastià, a la secció Zabaltegui, i després estrenada a Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao, València i Saragossa.

Gènesi del text teatral:

Les arrels de *Kràmpack* cal situar-les en primer lloc, al barri de Montbau de Barcelona on Jordi Sànchez va nèixer i va anar a l'escola –als Hogares Mundet dirigit pels salesians, barrejat amb nens del barri i aquells que estaven acollits a la institució-. Una institució, que tal com explica Jordi Sànchez, fins que els salesians no van decidir obrir-la al barri, estava tan tancada en ella mateixa, que fins i tot els nens acollits tenien una parla diferent. És en aquest àmbit fet de veïns, d'espais viscuts i de família, on es parla un català força castellanitzat –que ell vindica, a l'explicar que ha volgut escriure com sent parlar-, on es construeix la forja mítica, que nodrirà l'univers de Jordi Sànchez i que està deliciosament narrat a *Humanos que me encontré*. És en el capítol titulat: "Benito Benítez, el animal" (Sánchez: 2011) on hi trobem el relat experiencial que donarà lloc a un dels leit-motivs centrals de *Kràmpack* –la masturbació col·lectiva-. En aquest relat memorialístic, s'explica com un grup de pre-adolescents veïns del qual formava part Jordi Sànchez, descobreix a través de Benito, el fill duna família estranyota i misteriosa el plaer de la masturbació, assolit a través de jocs més o menys violents que acabaven amb la inevitable rendició. També hi ha la vivència de compartir pis. O veure un comercial de pompes fúnebres, com oferia a la seva àvia, plena de salut, el catàleg de serveis de l'empresa. I l'experiència de l'Institut del Teatre: un ambient permissiu,

despreocupat i vital del qual es contamina *Kràmpack*. De fet, l'antagonista de *Kràmpack*, és de fet, un estudiant d'interpretació de l'institut del Teatre.

Tal com hem explicat, Jordi Sànchez empès per Mestres i Graells va començar a escriure un text nou. Jordi Sànchez, a mesura que anava escrivint els llegia els textos. Guillem Jordi Graells en una conversa informal ens explicà que Jordi Sànchez no tenia cap formació com a autor i escrivia per intuïció, i que malgrat escrivís uns bons diàlegs era més feble en les estructures. Ell va ser qui li va recomanar que introduís un segon acte, doncs el text passava del plantejament, al clímax i desenllaç, sense desenvolupament. Graells diu que eren consells, que en cap cas va revisar o editar el text.

Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors processos i condicionants del disseny de producció:

En el cas de *Kràmpack* sabem perquè ens ho ha explicat Jordi Sànchez , que el productor Vicente Andrés Gómez, va pagar per la reserva de drets 6.000 euros. No va ser l'únic que es va interessar per l'adquisició de drets de *Kràmpack*. En una notícia publicada a *El Periódico* (Rubio: 1995) pocs dies després de l'estrena es parla de diversos productors i cineastes que volen adquirir els drets del text. Francesc Bellmunt i Antonio Chavarrías. Antonio Chavarrías d'Oberón, és el primer que s'hi havia interessat després d'assistir a l'estrena a Sitges. Però se'ls va endur Andrés Vicente Gómez que era un dels productors més potents, prolífics i influents de l'Estat.

Desconeixem els motius pels quals al cap d'un any no s'havia desenvolupat el projecte. El cas és que els drets van quedar lliures i Jordi Sànchez decidí vendre'ls a Marta Esteban. El motiu que argüeix l'autor és que era insistent i li va entrar bé. Ella i en Gerardo Herrero, de Tornasol Films.

Quan preguntem a Marta Esteban (Esteban: 2015), pel motiu de la seva elecció, argumenta la gran energia que emanava de la representació, i repeteix diverses vegades, la paraula "succès". L'obra teatral havia estat un "succès", un èxit de públic. I objectiva els valors del text teatral: fresc, provocador, una situació molt normal entre gent jove on els amics són el més important i no els pots perdre, on les hormones estan a cent...

La cessió de drets, tenia un condicionant: la pel·lícula l'havien de fer els mateixos actors que havien protagonitzat *Kràmpack*. Marta Esteban qualifica el procés de "terrible". L'adaptació va passar per mans de molts guionistes. Recorda Mariano Barroso, Luis Marías, Piti Español, potser Marta Molins, i altres que no recorda. Estava, en les seves paraules, "en un cul de sac". Marta Esteban argumenta que el cinema és realisme, i que els decorats i els espais ho han de ser. En canvi en el teatre pots permetre't estridències i canviar l'edat dels actors per convenció. El teatre té el *feed back* del públic, el cinema, no. Ella volia tenir un bon guió, perquè un bon guió, dóna una bona pel·lícula. Opina que les adaptacions són complicades. Hi ha massa mirades autorals, la de l'autor literari, la del autor/director de la pel·lícula, la del guionista. En aquest estat d'ànim, coneix a Cesc Gay que havia arribat de Nova York.

Cesc Gay parla a Marta Esteban del seu projecte *En la ciudad*, però ella li proposa aparcar-lo i li encarrega adaptar *Kràmpack*: es tractava de fer el guió i dirigir. Era el febrer del 1999. Li va oferir l'ajut d'un guionista professional, però no el va acceptar i incorporà Tomàs Aragay que signa el guió amb ell, malgrat no n'escriuís ni un borrall. Tomàs era amic, vivien al mateix pis i hi havia molt a compartir. Tomàs Aragay, en paraules de la productora, feu de ping-pong a Cesc Gay. Segons aquest, Tomàs és qui en les llargues sessions que es parla del guió, o bé en la fase de la posada en escena de la pel·lícula, recull les idees que llença aquest i les fa visibles quan Gay les

necessita. Entenem que ajuda a Gay a prendre consciència de les seves pròpies propostes, i a donar-les-hi gruix i consistència.

Cesc Gay no havia vist el muntatge teatral, no coneixia ni Joel Joan, ni Jordi Sànchez. No va voler mirar els guions que s'havien fet. Es va llegir el text teatral una sola vegada i el va deixar de banda. Va decidir copsar l'esperit del text teatral i actuar amb llibertat.

El guió el començà al febrer i l'entregà al juliol. Ja, força al inici, va prendre les següents decisions:

1) decideix especialitzar l'acció. No li agradava que l'acció passés a un pis tancat. Havia quedat saturat amb *Hotel Room*.

3) fixa la temporalitat: l'acció passaria a l'estiu i en set dies. Fins llavors, el relat sortia deixatat, llarg: Barcelona, l'escola, etc..

4) decideix centrar-se en el conflicte dels 2 protagonistes

A partir d'aquí començà l'escriptura de fitxes –mètode habitual entre guionistes-, a fi dissenyar la vertebració del relat. Tot comença a lliscar, i es van fent presents els altres personatges. Cada personatge havia de tenir el seu propi món. La professora d'anglès Sònia, es construeix com l'espectadora del que passa a la casa. Gay tenia clar que Julián, l'amic del pare, escriptor i homosexual, no havia de jugar a l'amanerament; no volia de cap manera que la pel·lícula fos una història de sortida de l'armari.

Marta Esteban explica que durant el procés d'escriptura del guió, ella estava malalta i Cesc Gay li portava la feina a casa. Ella estava una mica perplexa, perquè, tot i que, en aquestes reunions es prenen decisions, a la setmana següent tot havia canviat. No sap què escrivia, ni que estripava.

Gay acabà el guió a Formentera. Els diàlegs va acabar de perfilar-los quan ja tenia els actors.

ANÀLISI

TÍTOLS/S:

Text teatral:

Kràmpack. L'origen del nom prové del taller de graduació que interpretà Jordi Sànchez. Es tracta de *El més feliç dels tres*, un vodevil clàssic d'Eugène Labiche. Sànchez interpretà Marjavel. Marjavel tenia un criat alsacià que es deia Kràmpach i en Marjavel, segons diu Jordi Sànchez, es passava l'obra reclamant-lo. Kràmpach, donà lloc el títol del text teatral *Kràmpack*. Kràmpack amb "k", doncs l'autor explica que li agraden els noms cap i cua.

Títol de l'obra cinematogràfica:

Kràmpack

EN EL PLA DE L'ENUNCIACIÓ

Text teatral:

Text principal

La funció dramàtica és la més rellevant dels diàlegs de *Kràmpack*. Les correlacions de força van canviant de personatge, impulsant l'acció. Crida l'atenció l'ús d'un tipus de diàleg que els alemanys anomenen *Aneinandervorbeisprechen*, i que es produeix quan els contextos dels personatges són estranys entre si. És a dir, els personatges parlen passant de llarg l'un de l'altre. Aquest tipus de diàleg, molt propi de la sitcom, s'usa especialment en el primer acte i crea un efecte còmic: "Jose Luis-(...) Escolta, podem parlar?/Pau-No tinc cap adreça. Han de trucar-me ells. Tot plegat és una merda. Té ajuda'm

a triar./ José Luis-Tinc un problema, saps? Amb això de la Xina. Voldria parlar-te'n. No sé per on començar./Pau-Ja es podia haver mort la setmana passada, hòstia." (Sánchez: 1995, 27).

El diàleg té una funció caracteritzadora durant el primer acte en el qual l'acció i la situació dramàtiques tenen com a únic objectiu donar-nos a conèixer els personatges.

Un altre aspecte que crida l'atenció és la varietat d'estils, de diàleg. La causa és perquè la distància emocional amb el receptor no és sempre la mateixa. El diàleg està articulat en un espectre ampli que va de la comèdia estripada (on a partir de l'exageració, l'efecte que es busca produir en el públic és poc o gens emocional en relació a l'acció i discurs dels personatges), fins al diàleg realista (on l'efecte que es busca produir en el públic és la proximitat emocional i la humanització). Aquesta particularitat fa que els diàlegs estiguin construïts, en el primer cas, a base de gags, ja sigui a nivell intern o en combinació amb els diàlegs d'altres personatges. En el segon cas, el diàleg tracta d'imitar l'expressió parlada, amb frases i fils de pensament trencats i repeticions. Aquest segon tipus, el trobem especialment en el 3er. i 4at. acte, on es van revelant els desitjos i pensaments dels personatges: "Berta- Fa una setmana que sóc aquí i encara és l'hora que em miris, o que em preguntis com estic, o que t'interessis per saber si va fer-me mal tota la merda que em vas llençar al damunt/ Pau-Ho sento. Tenia el cap en un altre lloc/Berta- Sempre tens el cap en un altre lloc (...) (Sánchez: 1995, 72)

Text secundari:

Pel que fa a les didascàlies, són econòmiques, justes i pelades. Gairebé sembla que s'hagin escrit per l'edició del text. No hi ha cap senyal que demostrï que l'autor necessita comunicar alguna cosa a l'escenificador. Res a dir, l'autor és art i part, i la distància amb el

director escènic no va existir. Les didascàlies són denotatives, i no estan contaminades del registre còmic de l'obra.

N'hi ha una de remarcable, que és aquella on s'explica l'acció dels personatges en el cas del joc masturbatori:

"En aquest joc, les persones que no duen la gorra intenten immobilitzar el que la duu per masturbar-lo. Aquest intenta posar la gorra a algú altre. Quan això passa s'inverteixen els papers. És una baralla que recorda una violació. El senyal per començar consisteix a posar la gorra a un tercer, donar-li un bufetada i cridar la consigna "Kràmpack" (Sánchez: 1995, 44).

Enunciació cinematogràfica:

Enunciació pròpia del cinema clàssic, on el narrador resulta invisible.

EN EL PLA DE LA TRAMA

Trama teatral. Transformacions i vertebracions

Estructuralment, *Kràmpack* té quatre actes. El primer, de fet, és un acte peculiar per la seva llargària desproporcionada, per les estratègies constructives, i pels vincles tan febles amb la diègesi de la resta del discurs. El text teatral arrenca amb un formidable McGuffin: el cadàver d'una vella, la Padrina que jeu en una estança del pis i a qui s'ha d'enterrar. Un enterrament que ha de seguir tots els rituals: elecció de la caixa, flors, esqueles, etc... I del qual se n'ha d'ocupar el Pau, torpedinat per la necessitat de José Luis d'expressar assumptes de la seva libido a propòsit d'una efímera aventura amb una xina que no tindrà conseqüències posteriors. La "missió" d'haver de donar sepultura al cadàver travessa tot el primer acte, i fineix a l'iniciar-se el segon, sense que sen torni a parlar més, ni de la Padrina, ni de l'enterrament, ni gairebé de la xina. Aquest McGuffin inicial serveix perquè coneguem en acció els seus personatges i per començar a sembrar l'existència de Berta. El segon acte també està vertebrat

d'una manera peculiar. Està travessat per una aposta. I és l'estructura de l'aposta que, d'alguna manera arrossega el relat dramàtic cap endavant. És una pauta, per on s'encarrila el discurs. No podem dir el mateix del tercer i quart acte que es vertebrin i articulen seguint pautes causals.

Kràmpack no presenta més segments. No hi ha escenes, potser perquè l'acció dramàtica està organitzada a temps real. Tot i així, les entrades i sortides de personatges, així com els nusos dramàtics i les seves corresponents inflexions, estableixen els canvis en la situació dramàtica.

L'acció comença quan Pau en un pis vell, escull un model de taüt per catàleg. La destinatària és una dona, que tal com ja hem dit, anomena Padrina, que jeu morta en una de les estances. El Padrina era una dona que ocupava el pis dels pares del Pau fins que aquests li van demanar que se n'anés, doncs el passaven al seu fill, que l'ha començant a compartir amb Jose Luis, i el Xavi, els quals paguen lloguer. El Pau, superat per la situació, no pas perquè la Padrina signifiqui res, sinó perquè els seus pares són de vacances a la Xina, ha d'organitzar la sepultura ell solet. Pau demana ajuda i consell a José Luis, però José Luis no li fa cas, i tracta d'atreure'l amb un altre tema que sembla que el preocupi molt: des que va tenir una aventura amb una noia xinesa que té la libido trastocada. Arriba el tercer inquilí. És Xavi, un estudiant d'interpretació, amic tells dos de la infància. Xavi se sent terroritzat per la presència de la morta, però a l'hora pensa que pel seu entrenament com actor és necessari passar per l'experiència de veure-la. Empès pel morbo, vol de forma imperativa que Xavi i José Luis l'acompanyin, cosa que no fan. A través d'aquesta situació dramàtica, comença a perfilar-se el conflicte entre José Luis i Pau, a propòsit de Xavi. José Luis troba que Xavi i Pau són amics duna manera que ell no en forma part. Xavi colpit per la visita a la morta, a qui fins i tot acaba de tocar, demana a Pau per

dormir aquella nit amb ell, i immediatament imposa que el quart inquilí del pis sigui una noia que va conèixer el dia abans a un bar de putes i que es diu Betty. Esverament. Curiositat. Pau s'hi nega en rodó, la seva mare no vol noies. La rivalitat entre Xavi i José Luis creix. Les tornes canvien quan Xavi, que ha citat la noia a les set de la tarda, ensenya la targeta on hi ha el seu número de telèfon. Pau i José Luis coneixen a la tal Betty, que resulta que ser la Berta Camí, una noia que treballa a festes d'aniversari sortint mig despullada de dins d'un pastís. José Luis confessa que la noia li havia agradat i Pau que hi va sortir sens estar-ne enamorat. Xavi, molest, perquè entre José Luis i Pau hi ha històries que ell no coneix, -perquè estava fent la mili-, desenterra una gorra d'una de les bosses que ha dut per instal·lar-se, i amb ella, un joc: el kràmpack, al qual hi havien jugat quan eren petits. La víctima és José Luis. Sona el timbre i el kràmpack -el joc masturbatori- no pot concloure perquè, tot i que en un primer moment creuen que es la funerària qui truca, és Berta que arriba. Pau i Berta es troben cara a cara.

Passats uns dies, Berta ja és la quarta inquilina. Els fa una demostració de la seva actuació a les festes d'aniversari i fa un petó al Pau. Aquest fet desencadena que José Luis manifesti que li agrada i que Pau potser es va equivocar quan va tallar amb ella. Xavi a qui li encanta manipular i potenciar les situacions conflictives de rivalitat i competència, organitza un combat en format aposta: cadascú d'ells, té cinc minuts per fer un petó a Berta. Berta aprofita per demanar explicacions al Pau sobre perquè es van deixar.

Al cap de pocs dies, Pau i Xavi, prop de les quatre de la matinada, són al pis. Han assistit a un porno show, beuen i exploren verbalment les seves sensacions. Admeten que el show els ha posat calents i Xavi proposa a Pau de muntar-s'ho. Aquí es fa palès que allò que busquen l'un o l'altre es diferent. Pau és romàntic. Xavi s'assumeix com a obscè, i proposa fer-li una palla. En canvi, refusa els petons de Pau.

El seu desig és diferent, però Xavi imposa el seu, i inicia el joc del kràmpack. Pau no el refusa. Arriba Berta els troba amb els pantalons avall i vol saber si són mariques. S'enfada, no entén perquè tothom és marica. Ha tingut tres nòvios mariques. Ells neguen ser-ho, els agraden les dones i Berta els exigeix que ho demostrin. Xavi accepta el repte i se'n va amb ella a l'habitació. Arriba José Luis, s'ha enamorat de Berta. Pau prova de dissuadir-lo de mala gana, fins que Xavi surt de l'habitació de la Berta i Jose Luis se'n va al carrer. Ens assabentem que no ha passat res. Els dos amics proven d'esborrar allò que s'han dit abans, no s'ho han fet mai amb cap tio. Són amics i prou. Quan Pau es queda sol, demana a Berta per dormir amb ella. Pau demana abraçades, tendresa, el mateix que ella li demanava quan estaven junts. Pau li proposa tornar-ho a intentar, i Berta posa la condició "No. Fins que no sàpigues què vols" (Sánchez: 1995: 73) Pau es fica al seu llit i Xavi, sortit del no res, s'hi fica amb ell.

Passada una setmana, al matí, a l'hora de llevar-se, Xavi i Pau dormen a la vista de tothom en el sofà del menjador. José Luis els tapa, i de passada, tapa allò que no li agrada: la relació que tenen els seus amics. Xavi explica que té nòvia nova, la Cristina. Avui José Luis no ha comprat flors per la Berta. Dóna per acabades les seves il·lusions amb Berta. No se'n surt. Està furios amb Xavi perquè creu que se'n va anar al llit amb la Berta, i perquè abusa amb les magdalenes –metonímia de l'abús en la convivència- i també amb en Pau. "José Luis- El que més em fot és que et tracti com et tracta" / Pau-I com em tracta?/ José Luis-Malament, com a mi. Però a tu des de fa poc. És antipàtic amb tu. De dia" (Sánchez: 1995, 80). José Luis tampoc entén què vol dir que dormin junts. Les paraules de José Luis tenen efecte. Pau no havia gosat mai posar paraules al problema: el de la seva submissió al desig del Xavi. En aquesta línia, José Luis ha decidit abandonar el pis. Prefereix pagar el seu lloguer i administrar les seves coses. Pau empès per les reflexions de José

Luis, proposa a Berta anar a la Vall d'Aran i allunyar-se d'allí, saber què sent. Mentre ella es prepara, Pau fa saber a Xavi que "allò" de les nits s'ha acabat. Pau admet que hauria volgut de Xavier alguna cosa que no s'ha produït "Pau-No era això el que volia, ja ho saps/Xavier-Doncs no esperis res més". Xavi prova d'imposar el seu criteri/desig de com han d'anar les coses:

"No renunciaré al nòvio ni a la nòvia (...) les nòvies passen l'una darrera l'altra, van canviant. Jo em mantinc des del principi. Per mi pots enamorar-te tan com vulguis, me'n fot. Millor per tu. Però no per això deixaràs d'ajudar-me, ni de fer-me costat. Ni de viure amb mi" (Sánchez: 2000, 84)

Pau es rebel·la, ell no pot amb dues persones a l'hora, però el problema de fons és que Xavi no compta amb ell. Quan Xavi s'assabenta que se'n va de cap de setmana amb la Berta, li fa un darrer petó. La noia, una vegada més, mercè a un mecanisme, reiteratiu i una mica pobre, els descobreix, però la resolució del conflicte haurà d'esperar perquè José Luis els llegeix una carta de comiat: no s'ha sentit cuidat ni estimat, però els perdona. Ha decidit fer la seva. Berta ha decidit anar-se'n i demana a José Luis que l'acompanyi a casa dels seus pares. Pau fa fora a Xavi de casa seva, i aquest exigeix a José Luis que l'acompanyi a casa els pares. José Luis no ho fa, espera la Berta. Pau es plany que l'ha deixat sense amics i sense nòvia "Pau-(...)No m'has deixat tenir res..." (Sánchez: 2000, 90). Com si no hagués sentit les paraules de Pau, Xavi es queda, i Pau no es rebel·la.

Obra Cinematogràfica

Nico, un noi de disset anys, viu, curiós, atractiu –de bellesa poc canònica-, viatja en un tren de rodalies i prova de donar conversa a una turista. En una casa a les afores, d' un poble indeterminat, prop d'una costa pedregosa i seca, el pares de Dani 'acomiaten del seu fill.

Se'n van a Egipte. Dani és un noi de setze anys, ros, d'una bellesa més convencional. Just després d'acomiar els seus pares, passa per allí, Julián, un amic del pare, escriptor i homosexual. Ve a entregar un original. Aquesta trobada aparentment banal marca la llavor de trobades i curiositats futures. Arriba Nico en tren i Dani l'espera. Ja a la casa, descobrim a Marian que és l'estrangera encarregada de fer-los el dinar durant els dies que els pares són fora i que es sent "una mica responsable" d'allò que facin els nois. Nico comença a mostrar un interès manifest per relacionar-se amb noies i li ensenya la nou del coll a Dani: li ha crescut. A Dani no li interessa: "a mi me han crecido los pies" (*Kràmpack*: 2000, dvd). De seguida coneixen dues noies, Helena i la seva cosina petita Berta. Ja sols a casa Nico, vol "organitzar-se", demostra que té ganes de follar. A l'objecció de Dani que les noies són menors, ell contesta que també: "Somos menores, podemos follar con quién queramos". Els dos amics parlen de noies i, a punt de posar-se al llit es fan una palla l'un davant de l'altra. Ens adonem que no és la primera vegada i que tot plegat es fa sense pes, amb naturalitat i alegria: "Nico- Intenté chupármela y casi llego" (*Kràmpack*: 2000, dvd).

La segona persona adulta que freqüentarà la casa durant l'absència dels pares, és Sònia, la professora d'anglès. I aquesta, igual que el José Luis del *Kràmpack* teatral, es trobarà els nois dormint l'un al costat de l'altra i s'adonarà de l'atracció/dependència que tenen. La mirada de Sònia es xafardera, però protectora perquè reconeix la relació de Nico i Dani en experiències del seu passat. A la platja, les noies ja s'han repartit els nois. Es configura el tàndem Nico i Elena, i Berta i Dani. Juguen i s'ho passen bé. Al vespre, els nois van a una festa al poble. Es fan els milhomes fins que Helena i Berta els fan cas. Fumen, beuen i ballen lents amb elles. Després, a punt de dormir, Dani es fa una palla i Nico mira. Després Dani li fa a ell. Agafen el son junts.

L'endemà, descobrim que Sònia i Julian es coneixen. Sònia fa insinuacions sobre Dani: "cuidadín!". Ella s'adona que Dani no està per la classe, està pendent de Nico, i ella xafardera, fa preguntes. Sorgeix la primera discussió entre Dani i Nico. Aquest vol anar d'excursió amb les noies, i Dani a caçar. Comença a fer-se palès que Dani té interès en passar el temps amb Nico i no amb elles. Nico revela els seus desitjos: "Una buena cena y las follamos". Dani dubta. Nico està convençut que Dani comparteix el seu desig: "yo no quiero cumplir los 17 sin haber echado un polvo" (*Kràmpack*: 2000, dvd). Al supermercat, compren avituallament i preservatius. Dani es creua amb Julián, i aquest li recomana uns preservatius suecs, però Dani fa la seva pròpia tria. Al vespre, tot està preparat per la ocasió i Nico prepara un cocktail de vàliums i altres medicaments i sense que les noies ho sàpiguen el tira a la sangria. Sopen i juguen a fer estripis. Berta a causa del que ha ingerit, no es troba bé i ha d'estirar-se a una caravana que hi ha al jardí. Dani la despulla i en la penombra se la folla suaument, com si no fes res, i com si Berta no existís. Després Dani intenta intervenir en el joc sexual de Helena i Nico. Proposa un trio i el refusen. Berta es desperta i el joc eròtic entre Nico i Helena s'interromp. Berta no es troba bé i les noies se n'han d'anar. Llavors, Nico explota: "estoy harto de tantas pajas i tantos kràmpaks. Yo lo que quiero es follar, i tu me vienes con tríos. Eres un egoísta". Acaben al llit i Dani li proposa "Vamos a follar". Nico accepta i satisfà la proposta de Dani, però no es deixa fer: "tengo dolor de cabeza" (*Kràmpack*: 2000, dvd).

A l'endemà Dani s'ha penjant de Nico –no trobem millor paraula per expressar-ho- Nico ho veu i s'angoixa. Dani l'omple d'atencions: li compra croissants per esmorzar i els hi porta al llit, declara que li agradaria morir-se amb ell i li regala una camisa del seu germà. Dani busca l'explicació, la confidència: "Nunca hablamos de lo que

hacemos, de lo que nos pasa". Dani no sap què li passa. "Me pasaria el dia mirándote" (*Kràmpack: 2000, dvd*).

L'endemà torna Marian a la casa i se la troba desordenada, descontrolada. A la classe d'anglès Sònia s'adona del desassossec de Dani. Nico aprofita la classe per fugir i anar-se'n a la platja amb Helena que l'ha vingut a buscar. No gosa dir a Dani que se'n va i li demana a Marian que ho faci. Marian entén què li passa i li fa la següent recomanació: les coses es diuen a la cara. Quan Dani s'assabenta que Helena ha convidat a Nico a una caseta de la platja, a follar, s'enfada i diu el que sent: "Me gusta estar contigo como con nadie" (*Kràmpack: 2000, dvd*). Nico es desfà d'ell i se'n va. Els dos amics passaran un dia separats. Dani, en primer lloc, se'n va a veure a Helena i li explica que Nico el toca per les nits, i li dóna a entendre que és marica, a fi d'impedir la cita que tenen. Helena decideix no anul·lar-la, però posa límits a la relació amb Nico. Només ho faran avui perquè ella té un nòvio al servei militar, i ve de permís diumenge. Al principi, la trobada no és tan extraordinària com havia previst aquest, i Helena li ensenya algunes coses que milloren un segon intent. Mentre, Dani refusa a Berta de males maneres i es troba amb Julian. Aquest el convida a un sopar a casa seva. En aquest sopar també hi ha Sònia que fa alguns advertiments a Julian sobre les intencions d'ell amb Dani. Dani sent una gran curiositat, quan descobreix/confirma que Julian i els seus amics són homosexuals. Dani no es troba bé i surt al pati a vomitar agombolat per la gent de la festa. Nico que torna a casa, el veu. No sap on és ni que fa. Està amb gent gran i no gosa intervenir.

L'endemà, Dani no ha tornat a casa i Nico està molt preocupat. No sap què fer. Ell també està lligat a Dani. Marian que ha anat a fer la classe d'anglès, el tranquil·litza i li explica que està en una casa del poble, però Nico no en té prou i les reflexions i preguntes de Marian, el situen sobre què li està passant:

“Nico- Y por qué no me ha llamado?/ Marian- Igual todavía duerme, o igual no quería que lo supieras. Tu se lo cuentas todo?/(...) “Mira, si una amiga mía se ha quedado con gente que no conozco pienso que igual ha ligado (...) Otra cosa es si mi novio no vuelve a casa una noche. Entonces voy y le saco los ojos”. (Kràmpack: 2000, dvd)

Mentrestant, Julian i Dani tornem de passejar amb barca. Dani inesperadament, besa a Julian i es fa l'interessant, s'ofereix, no és la primera vegada que besa un home. Julian dubta però l'accepta. Dani, llavors recula i se'n va. Dani torna a casa, ell i Nico, s'insulten i després fan les paus. Nico té previst anar-se'n l'endemà.

El matí següent, se'n van a caçar llebres. Es banyen nus al mar, i tornen al punt de partida: a l'estació de tren. Nico vol que el pare del Dani li vingui la moto que tenia oblidada i que ell ha aconseguit fer funcionar. Dani parla de compartir-la i utilitza el plural. Nico singularitza el verb i amb ell la individuació i la relació. Dani accepta. Nico puja al tren i mira amb interès una dona que se li ha assegut davant. Dani a la platja, mira unes noies, després un noi, i finalment t se'n va cap a l'aigua. El conflicte amb l'amic ha quedat resolt, la identitat sexual, no.

A) Temps

Text teatral:

El temps de la diègesi és de quinze dies, distribuïts de la següent manera: els tres primers actes transcorren en una setmana, i entre el tercer i el quart acte, transcorre l'altre. Els diversos actes transcorren en temps real, i les el·lipsis temporals es produeixen en els entreactes. El primer, segon i quart acte transcorren de dia, i el tercer de nit. L'ordre és cronològic.

Obra cinematogràfica:

En total són set dies que acaben, excepte l'últim, en nit. Curiosament el temps hi està puntuat de manera molt explícita, doncs cadascuna de les nits acaba en un negre total, on al cap d'uns instants apareixen sobre impreses en blanc, algunes rèpliques del diàleg que tindrà lloc a la nit següent. Per exemple, la nit abans que Dani i Nico tinguin una relació sexual completa, trobem anotat en el negre corresponent a la nit del dia anterior: "Dani-Digo lo que digo, vamos a hacerlo" (Kràmpack: 2000, Escena 7, dvd). La pel·lícula sosté el ritme temporal de forma força regular i sostinguda i el dilata i el fragmenta visiblement en el clímax principal de la pel·lícula on els protagonistes passen un dia separats.

B) Espai

Text teatral:

A l'inici de la lectura del text teatral, una didascàlia inscriu l'acció dramàtica "En un pis vell". El pis vell de casa els pares del Pau, és l'únic espai visible que travessa tot el relat dramàtic. L'acció dels personatges i algunes didascàlies esparses ens fan pensar en una sala d'estar-menjador. Coneixem gràcies als diàlegs, i partir de diversos espais evocats que "el pis vell" és a Barcelona.

Com a espais evocats, també tenim el local de putes on Xavi ha conegut Betty (la Berta), el local del porno show, Extremadura on la Padrina havia d'anar-se'n. La Jerusalem de M. Magdalena, l'Àrabia del harems, els bisons de la cova d'Altimira, i la Xina dels basars i una visió desidealitzada de Mao Tse Tung conformen irònicament els espais mítics.

Però potser els espais més interessants són els latents. Així doncs, el timbre de la porta, fa present que hi ha algú fora l'espai visible que

pugna per entrar; l'habitació on jeu la Padrina morta; i un espai que pren cada vegada més significat: l'habitació de la Berta.

L'eix que es dibuixa entre la Xina, Aràbia, Jerusalem, Altimira i Extremadura, passant per la Barcelona real, assenyalen una elecció estilística captiva entre la de-diferenciació postmoderna i la comèdia popular.

Obra cinematogràfica:

L'acció és desenvolupa en una casa aïllada i els seus encontorns de sequeral, platja i poble. El centre és la casa, de manera que els altres espais en són una mena de prolongació, excepte la casa de Julián que cap al final, es construeix com un altre centre. Podríem dir que l'espai del *Kràmpack* cinematogràfic, continua, en la línia del *Kràmpack* teatral, tenint un únic espai –el dels protagonistes-. Perquè, de fet, tots els espais de la ficció, tant els oberts com els tancats funcionen com una mena d'extensió de l'espai nuclear que és la casa, el lloc on conviuen els amics.

C) Personatges

Text teatral:

Pau: és emprenedor de l'acció. El seu objecte de desig és Xavi i Berta. Protagonista.

Xavi, és emprenedor de l'acció. El seu objectiu és controlar emocionalment a Pau. Es beneficia del desig de Pau. Antagonista.

José Luis: emprenedor de l'acció. El seu objectiu és Berta. També és l'ajudat. És qui provoca que poc a poc Pau entengui quina és la mena de relació que té amb Xavi i d'on prové el seu malestar i la seva ràbia.

Berta: és l'objecte de desig de Pau i de José Luis. Berta també és l'empresadora de l'acció en relació a Pau.

El conflicte és la falta d'entesa en com ha de ser la relació amistosa i sexual entre Xavi i Pau. No estan d'acord. Volen coses diferents. Per exemple, "Xavi- "(...) tinc una nòvia i un nòvio. Què passa? A ella l'estimo i a tu també....Així que, tret de les nits, la resta no la toquis, perquè és el que vull" (Sánchez: 1995: 84) El conflicte, a diferència del *Kràmpack* cinematogràfic, no està construït sobre la necessitat de comprendre les respectives identitats sexuals. Aquesta qüestió no és cap problema. El conflicte profund rau en relacions de domini i submissió, que tractarem quan parlem del sentit global del text dramàtic: "Pau-(...) I jo què, no compto?" (Sánchez: 1995, 85)

Obra cinematogràfica:

Dani: és emprenedor de l'acció. El seu objecte de desig és Nico. Protagonista.

Nico: és emprenedor de l'acció. El seu objecte de desig és Helena. Antagonista.

Helena: és l'objecte de desig de Nico.

Julian: és l'objecte de la curiositat de Dani.

Marian: té la funció d'ajudant

Sonia: té la funció d'ajudant

Gay decidí rebaixar l'edat dels protagonistes, a fi de donar credibilitat a l'obra cinematogràfica. El pansexualisme pot ser assumit pel receptor, si els personatges tenen 16 anys, si ja han fet la "mili", és

impossible¹²¹ És interessant veure com Gay es va plantejar la construcció dels dos protagonistes:

“Para el personaje de Dani teníamos dos posibilidades. Una, que es la que decidimos, que era colocarlo en un ambiente más bien liberal. Los padres se van y lo dejan solo en casa, fuma la marihuana de su padre, tiene veleidades de escritor. Se trataba de montar una casa que recordara la época de la *gauche divine*. La otra opción es que tuviera una familia más convencional. Pero eso nos obliga a plantear un conflicto, a juzgarle. Dani tenía que sentir sus dudas respecto a sus opciones sexuales sin una presión adicional, sin tener que luchar contra la familia” (Gay: 2000). Respecte a Nico ens diu: “Nico es muy distinto. Tiene un poco de misterio, no sabemos gran cosa de él. Es como un cowboy: llega a la ciudad, se lía con todo y se va” (Gay: 2000)

Clausura del text teatral i de l’obra cinematogràfica

Text teatral:

Pau decideix seguir encadenat a Xavi. Un final inesperat i cru si es té en compte la lleugera amb la qual s’inicia el text teatral. El protagonista, Pau, no sap/no vol/no pot/ deslliurar-se del domini de Xavi, que d’alguna manera s’aprofita del desig que aquest sent cap a ell. Sànchez en una conversa informal va qualificar el text com una història de vampirisme. En el desenllaç, Pau exigeix a Xavi que se’n vagi (Sànchez: 1995, 89):

“Pau- (...) Estic massa cansat d’aguantar-te”(...) Ja no sé fer les coses si no és amb tu; no sé fer res. Ni pensar, no sé. Com si tingués el cap trencat. He de ser sempre tan fantàstic davant teu... He d’estar tant a punt, subtil, agut, enginyós... perquè si no desapareixes. No som ni amics. M’he convertit en la teva ombra. Ja no sé qui sóc”

¹²¹ Marta Esteban assumeix aquesta decisió i decideix que Joel Joan i Jordi Sànchez no protagonitzin la pel·lícula. Ells accepten trencar el pacte

Immediatament després, Xavi exigeix a José Luis que l'acompanyi a casa els pares. Aquest no ho fa, i Xavi decideix quedar-se amb Pau:

"Xavi, *mentre surt*- Ara aniré a la cuina i faré el dinar. No és veritat el que m'has dit, i ho saps. Estem sols, tu i jo, sols, com volíem. Mirarem la tele, si tu vols, farem tertúlia i llogarem un vídeo. Trucaré unes amigues, ja veuràs, dues ties bones. Farem una festa i tot serà com sempre. Vaig a fer la sopa; tu descansa. *Pau queda sol a escena. FOSC* (Sánchez: 1995: 90) .

Pau, una vegada més, i aquesta és especialment rellevant perquè es la final, i d'alguna manera ens remet a situacions anteriors, s'aplega al desig de Xavi, que és qui imposa com ha de ser i serà la seva relació, anul·lant el desig i la voluntat d'aquest. Des d'aquesta perspectiva, l'hormona desbocada, l'experiència de la sexualitat, l'amistat i l'amor són el marc on s'elabora i desenvolupa el conflicte de la dependència emocional, i de la incapacitat de Pau per trencar el vincle amb Xavi. Kràmpack és una comèdia que no construeix un nou ordre final feliç, sinó un final on l'objectiu del protagonista queda varat en un desig escindit i en pugna entre la immobilitat i el trencament.

Obra cinematogràfica:

Malgrat no ser una comèdia, la pel·lícula té un final molt mesurat. Dani accepta, en relació a Nico oblidar-se del nosaltres per ser dos persones amigues i independents. I aquest pacte queda establert parlant d'arreglar una moto.

EN EL PLA DE LA REPRESENTACIÓ. Anàlisi de les operacions de transcodificació més significatives

El disseny de la posada en escena pivota al voltant de dos elements. L'elecció de l'escenari, i el càsting.

L'elecció de l'escenari estava condicionat, per qüestions de pressupost, a que el lloc de rodatge fos a pocs kilòmetres de Barcelona. Llorenç Miquel, el responsable de la direcció artística, va proposar Garraf. Els escenaris foren finalment, el massís del Garraf, el poble del Garraf i algunes localitzacions a Castelldefels¹²².

En relació als intèrprets, Cesc Gay havia escollit Fernando Ramallo i Eloy Yebra. Però una setmana abans sorgiren els dubtes: "Potser no saps el que busques, però el que sí que saps és el que no vols" (Gay: 2012). A la pel·lícula no li convenien nois atractius, perquè és convertia en un relat viciós, i es va canviar la parella protagonista a una setmana de començar a rodar.

L'enunciació del discurs està feta des d'una càmera observadora: plans generals, plans seqüències –poc visibles, poc ostentosos-. L'escala dels plans va en aquest mateix sentit: poca emfatització, pla mig, poc primer pla –que emfatitzaria el desig, les emocions- i plans generals. La composició nítida dels plans es centra en les accions dels personatges, com es relacionen entre ells sense buscar l'ús metafòric en els espais interiors. Pel que fa als plans generals exteriors en els sequerals àrids i en una platja quotidiana però poc domesticada, es creen en contraposició als cossos nus de platja, d'estiu, sensacions de fragilitat i de desprevençió sentimental. Són homes gairebé nus, que encara han de créixer, inscrits en una aridesa geogràfica que posa de manifest també l'aridesa sentimental.

Cesc Gay no ha volgut construir una comèdia malgrat i algun moment que fa somriure. Tampoc un melodrama i això es manifesta en l'escala dels plans, el punt de vista de la càmera, els foscos esmentats amb rèpliques impreses i la construcció del relat on

¹²² Marta Esteban ho considera un gran encert. El Garraf és agrest, àrid i dur. S'alegra d'haver prescindit de la primera opció, un lloc amb "buguenvil·lies", a la Costa Brava. Hauria ensucrat l'obra cinematogràfica..

excepte en el gran clímax i el seu corresponent muntatge paral·lel, ens mostren la voluntat de situar a l'espectador en l'observació i no en l'emoció.

Malgrat l'arquitectura de la casa, la piscina, la dotació de la cuina, el servei, etc... La direcció d'art no ha volgut mostrar un món ni gaire civilitzat, ni sofisticat –tot i que les línies pures de la casa ho permetrien-. Per nosaltres, és tota una declaració de principis, la brutícia que hi ha en el vidre del tren que condueix Nico cap a la casa d'estiu del Dani. No vol ser bonic, no vol ser lleig, tampoc costumista, vol ser humà i paradoxal: el vidre transparent, és brut però permet veure-hi. La mil·limètrica composició dels plans mostra un treball essencialista i estilitzat.

És remarcable el tractament visual que es fa de la nit. En aquesta cerca de veritat, es crea la nit negra i no l'escènica i tramposa nit blava de tantes pel·lícules. És aquesta nit negra veritable i poc espectacular, la que acull els experiments sexuals i eròtics dels protagonistes, i aquí la càmera mostra des de la foscor, des de la composició esborradissa dels plans, la indefinició i el desdibuixament de sensacions i sentiments a la cerca d'un calaix classificatori sexual i sentimental que encara està en construcció.

CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI

L'opinió de Jordi Sànchez sobre el *Kràmpack* cinematogràfic és revelador. Ell afirma, sense acritud i amb naturalitat que si la pel·lícula no s'hagués dit *Kràmpack*, mai no s'hauria adonat que ell hi tenia alguna cosa a veure. Creiem que aquesta afirmació resumeix bé que els dos *Kràmpacks* són dos relats independents i que així ho assumeixen totes les parts autorals.

Gay llegeix el text teatral i el deixa de banda. Queden elements, impressions i ressonàncies. Es tractava de copsar el text, sense fer ni una anàlisi racional, ni una lectura projectiva.

De fet, són dues obres que tenen en comú el títol i també el conflicte d'un desig sexual difús que malgrat l'amistat no és compartit, i que genera relacions de dependències i de poder. El text i l'obra cinematogràfica, comparteixen només, alguns elements de la diègesi. El que fa de *Kràmpack* una pel·lícula original és que el conflicte sigui entre nois molt joves, i que la pel·lícula no vulgui ser una obra per adolescents. D'aquí la càmera reflexiva i observadora.

Les dues obres estan inscrites en l'experiencialitat confusa de l'adolescència, on emocions/sexe formen un tot magmàtic, amb la diferència que en el text teatral és només el primer nivell del conflicte dramàtic –el segon nivell és el domini i el poder-. En l'obra cinematogràfica aquest és el conflicte s'explora ràcies els personatges adults que actuen com a confidents/frontó sense conflicte propi-.

Hi ha una mirada de fons compartida en les dues obres, i és l'actitud moral honesta i autèntica sobre allò que s'està explicant, però abordada amb premisses estètiques oposades. En el text teatral, la màscara de la comèdia, permet des de la retòrica de l'exageració i de la distància emocional, mostrar la veritat dels personatges; i en l'obra cinematogràfica, la presència secreta, neta i subtil de la càmera, situada a nivell de la mirada del receptor, selecciona i mostra amb un protagonisme gairebé zero, sense mediatització, la veritat dels personatges. Mostrar sense jutjar és l'elecció ètica dels dos autors. O en qualsevol cas, els desitjos queden per damunt dels pressupòsits ideològics. Uns desitjos i uns personatges que en cap cas són estereotipats.

Pel que fa al *Kràmpack* cinematogràfic, cal dir que Cesc Gay s'apropia amb naturalitat del paisatge emocional del *Kràmpack* teatral i

l'íntegra amb facilitat a la seva forma de narrar, ben puntuada pel que fa als girs dramàtics, al pols en el desenvolupament i explosió dels conflictes, i en el domini del ritme cinematogràfic. Cal remarcar que els dos Kràmpacks mostren un considerable domini de tècniques i procediments expressius filtrats per la personalitat de cadascun dels autors. El *Kràmpack* teatral està travessat pel joc, per l'heterodòxia en els plantejaments temàtics i dramàtics. Per l'alegria. El *Kràmpack cinematogràfic* per la subtilitat i l'exploració de les emocions.

PLANTA 4a

Autor del text teatral: Albert Espinosa¹²³

Autors de l'adaptació cinematogràfica: Albert Espinosa i Antonio Mercero, amb la col·laboració d'Ignacio del Moral¹²⁴

Estrena teatral: 2000, 11 de maig. Teatre Malic de Barcelona¹²⁵

Direcció: Enrique Jasanada

Producció: Companyia Nosomnous¹²⁶

Reconeixements:¹²⁷

Premi de la Crítica al Festival Euro-Theatre de Bath (Anglaterra).

Premi a la Companyia al Festival Les Fugues de Dijon (França). Premi a la Millor Obra en el Festival Euro-Theatre de París.

Estrena cinematogràfica: 2003, 31 d'octubre. Madrid¹²⁸.

Direcció: Antonio Mercero

Producció: César Benítez, de Bocaboca Producciones, amb la participació de TVE, i Canal+ España¹²⁹

¹²³ Fotocòpia dipositat a l'Institut del Teatre. N. registre: 1900039090. Junt amb la fotocòpia hi ha dues crítiques sobre l'estrena a Barcelona, una presentació de l'autor, la fotocòpia del programa de mà, la fitxa de l'espectacle i diverses dedicatòries.

¹²⁴ El guió de la pel·lícula ha estat publicat: Albert Espinosa y Antonio Mercero, amb la col·laboració d'Ignacio del Moral, 2003.

¹²⁵ El text teatral s'havia estrenat el Nadal de 1994. Després es representà diverses vegades més, al Festival de Bath, a Anglaterra, i Festival de Dijon (França), i al Festival Grec de 1995, a La Cuina, en una única sessió: <http://lameva.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/director/elena-posa>. Finalment al Teatre Malic el 11/05/2000. Tot i així, en aquell moment la presentació al Teatre Malic es va plantejar com una estrena, i així ho reflecteix la premsa de l'època.

¹²⁶ Intèrprets: Albert: Albert Espinosa/ Naza: Rebeca Comerma/ Jordi: Andreu Rifé/ Dustin: Albert Vila/ Zeladora: Patricia Segarra/ Miguel Angel: Alex Castelleiro/ Pedro: Alexandre Balcells/ Magda: Gloria Tamayo. Compositor de la música: César Fernández. So i il·luminació: Rafa Ruiz & César Fernández.

¹²⁷ Font, Albert Espinosa: <http://www.albertespinosa.com/teatre>

¹²⁸ http://elpais.com/diario/2003/10/31/cine/1067554808_850215.html

¹²⁹ Intèrprets: Miguel Ángel: Juan José Ballesta/ Izan: Luis Ángel Prieto/ Dani: Gorka Moreno/ Jorge: Alejandro Zafra/ Francis: Marco Martínez/ Pepino: Marcos Cedillo/ Gloria: Maite Jáuregui/ Alfredo: Luis Barbería/ Enfermerita: Elvira Lindo/ Dr.Marcos: Monti Castiñeira/ Dr.Gallego: Miguel Foronda/ Padre de Jorge: Arturo Querejeta/ Madre de Jorge: Marisol Membrillo/ Abuelo de Jorge: José Ramón Argoitia. Productor executiu: César Benítez/ Director de producció: Emilio A. Pina/ Música: Manuel Villalta/ Muntatge: José María Biurrún /Director de fotografia: Raúl Pérez Cubero/ Director d'art: Carlos de

Reconeixements: Festival de Cinema de Montreal: Premi millor director i premi del públic. Festival de Màlaga: Menció del Jurat a la interpretació dels seus joves actors. Nominada als Premis Goya com a millor pel·lícula.

Llengua del text teatral: Castellà. Hi ha, però, el nom de dos personatges que es manté en català: Albert i Jordi.

Versió Original: Castellà. Canvien els noms dels personatges i no se'n manté cap en català.

Els autors en el context de l'adaptació:

A la temporada 1999-2000, Albert Espinosa va presentar *Retazos* al novembre, i, al maig, va estrenar o reestrenar *Los Pelones*, ambdues al Teatre Malic i amb la mateixa companyia: una formació que es va forjar a l'Escola Superior d'Enginyers Industrials de Barcelona de la UPC, cap a mitjan anys 90, i en la qual Albert Espinosa, que estudiava allí, va començar a col·laborar i a elaborar els seus primers textos. En aquesta companyia, Albert Espinosa ha exercit de dramaturg, actor i director.

Paral·lelament, Espinosa havia començat a treballar a la televisió, tant en programes, -*Club Super3* (1996-1997), *Xat TV* (1990-2000)-, com en sèries: *El joc de viure* (1996-1997), *Psico Exprés* (2001-2002), o *El cor de la ciutat* (2002-2003), *Majoria Absoluta* (2003-2004) i *Jet Lag* (2003-2004). Una activitat frenètica que li va permetre posicionar-se ràpidament com a dramaturg i guionista.

Antonio Mercero va emprendre el projecte de *Planta 4ª* després de 40 anys d'estar en actiu, i de tenir el reconeixement de la professió i del

Dorremochea/ Figurinista: Margaret Watty/ Maquillatge: Jose Quetglas/ Efectes Visuals: Aurelio Sanchez-Herrera, Alberto Esteban (Molinare)/ So directe: Iván Marín/ Muntatge àudio: James Muñoz.

públic. És, entre altres, el responsable del migmetratge *La cabina* (1972), protagonitzat per José Luis Vázquez, de llargmetratges com *La guerra de papá* (1977), *Tobi* (1978), i de sèries de gran èxit i molt populars com *Crónicas de un pueblo* (1971-1974), *Verano azul* (1981-1982) o *Turno de oficio* (1985). La darrera sèrie que va dirigir, abans d'emprendre *Planta 4ª*, fou *Farmacia de guardia*¹³⁰ (1991-1995); pel que fa al cinema, fou *La hora de los valientes*, el 1998. Després de *Planta 4ª*, encara ha dirigit la sèrie de televisió *Manolito Gafotas*, així com el llargmetratge *Y tú, ¿quién eres?* (2007).

Gènesi del text teatral:

Los Pelones neix aran d'una experiència personal que Espinosa ha donat a conèixer àmpliament, i és el text fundacional i seminal de tota la seva producció¹³¹. Aquest text i els fets que l'inspiren són el jaciment de temes, personatges, tècniques i registres compositius que travessen les seves dramatúrgies, amb els quals ell basteix una àmplia operativa intertextualitzadora, i que abasta no solament els motius, sinó l'enfocament, el lloc emocional i filosòfic des d'on escriu. Quan Albert Espinosa tenia tretze anys, li van diagnosticar un osteosarcoma, i li van haver d'amputar una cama. Més endavant, i a causa d'un segon tumor, va caldre extirpar-li un pulmó i, més tard, una part del fetge. Les conseqüències foren uns deu anys per hospitals durant l'adolescència i l'inici de la joventut, i un contacte molt directe amb la mort: la possibilitat de la seva, i la dels amics i companys, que en la seva mateixa situació van morir. Albert Espinosa explica que va decidir escriure el text teatral per dos motius (Espinosa: 2003,8):

¹³⁰ 1991-1995, amb un pic de públic que fou un rècord durant anys: 13.850.000 espectadors.

¹³¹ Recordeu, per exemple, la sèrie *Polseres vermelles*, creada per Albert Espinosa, que pren com a motiu, les polseres vermelles que duen els protagonistes de *Planta 4ª*. O també, en l'obra cinematogràfica, les palles que "els pelones" es fan en comunitat, que esdevé un dels motius i el títol de *El club de les palles*, estrenada al TNC, dins el projecte T-6, i que va donar lloc a una adaptació cinematogràfica: *No me pidas que te bese porque te besaré*.

En primer lloc, quan veia una pel·lícula sobre càncer, mai reflectia la realitat: "sólo se ve gente en la 'quimio', gente a la que se da morfina... Y yo creo que los peores momentos (...) son aquellos que no te dan nada, en que estás simplemente ingresado en el hospital. Es una enfermedad con muchos tiempos muertos y estos son los más difíciles de sobrellevar"¹³².

En segon lloc, pel pacte i compromís personal amb els seus companys morts: "escribir una obra de teatro sobre ellos era una forma de recordarlos. De que vivieran"¹³³.

Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors, processos i condicionants del disseny de producció:

El relat de com *Los Pelones* va arribar a Bocaboca varia segons qui l'explica:

1) Albert Espinosa va fer arribar una primera versió del guió a Ignacio del Moral, a través d'una guionista amiga, Carme Abarca, i aquest el va passar a Antonio Mercero. També se'l va llegir César Benítez, productor de Bocaboca. Ni Ignacio del Moral ni Antonio Mercero coneixien el guionista personalment.

2) César Benítez, productor executiu de *Planta 4ª*, ens relata en el seu testimoni que el projecte li va arribar a través de Iñaki Mercero¹³⁴, fill d'Antonio Mercero.

"Cuando llegó el proyecto a mis manos, venía de haber sido rechazado por otras productoras, así que la responsabilidad que tengo con el proyecto es total, es haber hecho la película después de haber hablado con Antonio Mercero y ponernos de acuerdo en algunos puntos. La decisión de que Bocaboca hiciera esta película es totalmente personal. Encajaba dentro de la línea de Bocaboca en el sentido que la empresa estaba haciendo comedia y *Planta 4ª* es considerada una comedia dramática. La película era

¹³² Pàg.8. Guió cinematogràfic

¹³³ Pàg.8. Guió cinematogràfic

¹³⁴ Iñaki Mercero i Ignacio del Moral eren guionistes de la sèrie *El Comisario* produïda por Bocaboca.

lo suficientemente original para interesarme. Cuando decidimos meternos en este proyecto no teníamos el apoyo ni de Canal+ ni de TVE. Es más, veníamos trabajando habitualmente con Telecinco y las películas las distribuía hasta ese momento Columbia España. Ninguno de los dos quiso entrar en el proyecto, ya que les parecía una locura hacer una película sobre niños con cáncer.” (Benítez: 2015).

Pel que fa a la responsabilitat del guió, considera que Albert Espinosa hi havia de ser, però necessitaven un guionista amb més ofici en el món del cinema. L'escollit fou Ignacio del Moral, per la seva sensibilitat i per la seva capacitat a l'hora d'escriure els diàlegs dels adolescents que intervenien en la pel·lícula. A més, coneixia a Antonio Mercero. Després, Ignacio del Moral va deixar el projecte -no hem pogut escatir en quin punt del procés- per anar a escriure el guió de *Los lunes al sol*, i van continuar junts i sols Antonio Mercero i Albert Espinosa. César Benítez considera que la presència d'Antonio Mercero era imprescindible per conèixer el seu punt de vista sobre el desenvolupament del guió, perquè ell era qui havia de dirigir la pel·lícula. No hi va haver cap editor de guions. El procés de l'adaptació el van fer directament els guionistes, el director i el productor. Mercero explica que van escriure el guió per telèfon, ell des de Madrid i Espinosa des de Barcelona, i que va ser força laboriós, especialment perquè el guió era llarg i Espinosa, en un primer moment, es resistia als talls i a les eliminacions. La feina va durar un any, i el guió va ser donat per acabat a la vuitena versió. Mercero també explica una dificultat que ell anomena estructural, i que és relativa al to, al gènere:

“El problema más delicado del guión era su estructura. Teníamos muy claro que el dolor y el humor tenían que darse la mano, que tenía que haber un equilibrio perfecto entre ambos. Pero, ¿en qué momento tenía que entrar el uno y marcharse el otro? ¿Dónde desaparecía el drama y aparecía la risa? Habida cuenta, además, de que nunca debía la carcajada anular el drama, sino tenerlo callado pero presente, ni el drama apagar del todo la risa, sino mantener su rescoldo. Todo ello significaba crear un mecanismo delicado

de dolor y humor, que nos obligó a alterar y recomponer las escenas reiteradas veces.” (Mercero: 2003, 13)

Un dels valors de producció el trobem consignat pel propi Espinosa al pròleg a l'edició del guió: “El guión que está publicado a continuación es de una película, un guión de ficción. Pero para mí, además, es parte del guión de mi vida...” (Espinosa: 2003b, 7). Aquest és el gran valor de la producció. No només és una història real, sinó que qui l'explica és qui l'ha viscut, i així queda consignat als crèdits finals de la pel·lícula: “*Planta 4a* está basada en una historia real. Su co-guionista Albert Espinosa vivió las experiencias recreadas en la ficción por el personaje Izan.” (*Planta 4a*: 2006, crèdits finals, DVD)

Altres valors de producció els trobem en el càsting: Juan José Ballesta –El Bola, Estopa¹³⁵- i Elvira Lindo (un cameo)¹³⁶. El propi Mercero representa un valor afegit, amb una carrera reconeguda i amb grans èxits populars i una gran capacitat de connectar amb el públic.

ANÀLISI

TÍTOL/S:

Text teatral: *Los Pelones*

Obra cinematogràfica: *Planta 4a*¹³⁷

EN EL PLA DE L'ENUNCIACIÓ

Text Teatral:

¹³⁵ Quan es produeix la pel·lícula, Estopa havia publicat dos àlbums: *Estopa* (1999), *Destrangis* (2001), i un extra, *Mas Estrangis* (2002), i la banda vivia un moment esplendorós. El tema “Vino tinto” i “Nació pa la alegría [sic]” formen part de la banda sonora de la pel·lícula i pertanyen a *Destrangis*.

¹³⁶ Molt popular per l'èxit de les novel·les de la col·lecció *Manolito Gafotas*. Mercero, immediatament després de *Planta 4a*, va rodar-ne una sèrie, que no va funcionar.

¹³⁷ César Benítez, en el testimoni que ens ha ofert, ens diu que no recorda per què van canviar el títol, però que *Planta 4a* els semblava molt més atractiu que *Los Pelones*.

Text principal. Principals funcions del diàlegs: La dramàtica és la dominat, seguida de la diegètica: els diàlegs contenen informació sobre l'espai i el temps dramàtics i relaten algun episodi determinant de la biografia dels personatges (Espinosa: 2000,48), així com accions i esdeveniments que tenen lloc en l'extraescena. La caracterització dels personatges queda definida a través de la funció dramàtica -per l'accions i objectius dels personatges-, i no per enunciats descriptius, excepte quan Albert i Miguel Ángel decideixen, explícitament, parlar seriosament, i expliquen com són (Espinosa: 2000, 38-40). La funció ideològica/didàctica també la trobem puntualment, i és relativa al posicionament emocional respecte a la malaltia. La funció poètica és pràcticament inexistent. Sí que, en canvi, hi té pes la funció representativa, si observem el diàleg internament, i això és a causa del seu estil realista.

Text secundari. No hi ha cap indicació/requeriment sobre l'espai dramàtic patent, tampoc sobre el temps dramàtic. Hi ha alguna indicació sobre elements musicals que semblen, de vegades, notes provinents del quadern tècnic de la representació. Les didascàlies donen indicacions precises als intèrprets quan l'acció dramàtica no és verbal¹³⁸.

Hi ha didascàlies just després de cadascun dels capítols numerats¹³⁹, amb el seu corresponent títol, que glosen a nivell psicològic i moral l'acció dramàtica de l'escena que ve a continuació. Gràficament estan presentats com una citació -cursiva, cometes-, però creiem que, tot i que formalment són representats així, no es tracta de textos manllevats, sinó escrits pel propi autor. S'adrecen al receptor-lector, i no hi ha cap instrucció que indiqui que han de formar part de la

¹³⁸ "Suena la música y Albert sale de la cama, vemos que le falta una pierna y se pone a bailar con Magda una música lenta con la misma letra que la música rocanroll del principio." (Espinosa: 2000, 56)

¹³⁹ Espinosa, pensem que contaminat per la seva activitat com a guionista de televisió, a les escenes les anomena "Capítulos".

representació¹⁴⁰. Pensem que la seva funció és conduir l'hermenèutica del text principal, i posar en un pla no realista l'experiència dels protagonistes. L'apel·lació al lector és retòrica.

Obra cinematogràfica:

El narrador segueix el model clàssic i no és pràcticament perceptible.

EN EL PLA DE LA DIÈGESI

Materials diegètics del text teatral i de l'obra cinematogràfica

Text teatral:

L'Albert és un noi de 15 anys a qui encanta el futbol. És porter i sempre va amb un xandall verd. Ell creu que quan tingui vint anys farà exactament el mateix que ara. Però li diagnostiquen un osteosarcoma. Ho explica als seus amics en una partida de pòquer i entra en un hospital per guarir-se. Allí coneix en Miguel Ángel, malalt com ell, i es fan amics. Al cap de dos anys, un nou tumor l'obliga a recomençar tot el procés i, al cap de pocs mesos, quan ja té uns vint anys, el càncer torna a aparèixer. Durant aquest temps ha conegut el Dr. Marcos i una infermera, la Magda, que el va ajudar molt quan estava fent quimioteràpia al Pabellón, i amb qui té amistat. I és en aquest context que coneix en Jordi.

En Jordi té una germana més petita -Naza- amb qui juga a *teleñecos*. A l'escola, estudia amb una noia que es diu Clara; després, fa amb ella tres cursos de dret. Ell s'enamora, però ella prefereix que només siguin amics. Ha hagut d'ingressar per ser operat d'una cama i està a l'espera de recuperar-se i conèixer el resultat d'una biòpsia. Ella ha preguntat per ell a la família. Comparteix habitació amb l'Albert.

¹⁴⁰ "CAPITULO 4. Tu alma gemela. Tu alma gemela te entiende y te comprende, tu alma gemela no te pregunta porque conoce la respuesta, tu alma gemela desaparece y sabes que aunque no la vulevas a ver, siempre será tu alma gemela." (Espinosa: 2000, 32)

Aquest ha demanat canvi d'habitació (estava amb Miguel Ángel) per ajudar-lo. L'Albert, que té prohibida la coca-cola, mercadeja secretament amb la germana d'en Jordi per obtenir-ne, i en Miguel Ángel organitza una aposta: l'Albert serà capaç d'aguantar una setmana sense beure'n? Un cosí seu, en Dustin, molt repel·lent, l'obsequia cada setmana amb algun regal. El més sonat, un llibre de Cortázar, que l'Albert va oblidant per tot arreu. L'últim, una capsula buida que l'Albert regala a en "Yaeseo", un noi que intervé l'endemà, i a qui l'Albert dóna alguns consells per superar la por a l'anestèsia. Miguel Ángel ha descobert que avui ha ingressat una model tipus Martina Klein i els insta a localitzar-la, però en Jordi vol saber coses sobre el Pabellón, sobre la quimio, i l'Albert ho impedeix per protegir-lo. En Jordi s'enfada amb ell. En Miguel Ángel i l'Albert deixen de banda la protecció que dóna l'humor i en Miguel Ángel dóna arguments a l'Albert perquè entengui en Jordi. L'Albert aconsegueix que en Jordi venci les pors, i aquest li confia que tem el resultat de la biòpsia. L'Albert li relata tot el seu historial hospitalari. La Magda fa de missatgera del Dr. Marcos i porta una bona notícia: en Jordi no té càncer. La Magda tracta d'infondre ànims a l'Albert, a qui espera la quimio d'aquí a dos mesos, i balla amb ell.

Obra cinematogràfica:

A l'**Izan** li tallen una cama a causa d'un osteosarcoma i fa vuit mesos que està recuperant-se en un hospital. És molt amic d'en Miguel Ángel, i li insisteix en la necessitat de connectar amb el seu pare. Quan ingressa en Jorge, prova d'ajudar-lo i d'integrar-lo al grup. Ho aconsegueix quan s'assabenta que és molt bon pivot.

A en **Miguel Ángel** també li han hagut d'amputar una cama, a causa d'un osteosarcoma, i fa recuperació. Els seus pares s'han separat, la seva mare té una altra parella, i ell està enfadat amb el seu pare. No vol parlar amb ell i no li agafa el telèfon. És el líder del grup dels

“pelones” i el principal instigador de les sortides nocturnes del grup (visites als nadons de l’hospital per fer-los riure, visites a l’Alfredo de mateniment, que té contactes amb Estopa, retrats a la màquina dels raigs X), de fabular sobre l’existència d’una model que ha ingressat a l’hospital i que ningú no ha vist excepte ell, i d’organitzar sessions col·lectives de palles al so de la Marxa de Radetzky. El dia que tothom rep visites, ell està sol, i l’Izan li marca el número del seu pare. Tot i que ell s’hi resisteix, acaba posant-s’hi i parlant-hi.

En **Dani** és un noi a qui han de donar una altra tanda de quimioteràpia, però que ha decidit negar-s’hi. Per atzar, es fa amic de la Glòria, una noia anorèxica d’una altra planta. Porta l’amistat en secret, al marge dels seus amics. Un dia ells el descobreixen. En Miguel Ángel l’escarneix, i ell el repta a una carrera on no hi ha guanyadors ni perdedors.

A en **Jorge**, el seu avi li va regalar un moto i ha tingut un accident. Aquest accident ha posat al descobert que té un quist. Li han de fer una biòpsia. El posen a una habitació amb l’Izan. Ell no vol ser considerat un malalt com els “pelones”, i funciona al marge: no es posa el pijama de l’hospital, ni vol seguir-los en les seves gamberrades. És molt bon pivot, i el recluten perquè jugui amb ells. Es deixa aconsellar per l’Izan, li fan la biòpsia, i no té res. Però quan juga amb cadira de rodes, no és un expert, i perden.

En **Pepino**, abans de recuperar-se de la darrera tanda de quimio, és ingressat de nou al Pabellón per rebre una altra tanda. Al final no és possible i l’envien a casa. Al cap de pocs dies, mor. La seva mort fa reaccionar als seus companys, que s’havien muntat una vida irreal.

Materials diegètics que desenvolupa i amplia l’obra cinematogràfica:

- 1) Revela les causes per les quals en Jorge ha estat ingressat.
- 2) Revela algunes de les causes que explicarien la personalitat d’en Miguel Ángel.

3) El gust per la música ha passat de pertànyer a Albert-Izan a ser un element compartit pel grup: Estopa i la Marxa de Radetzky.

4) L'estructura hospitalària -el cos de metges, infermeres i treballadors diversos- s'amplia i intervé en la trama.

Materials diegètics que supprimeix l'obra cinematogràfica:

1) Estan relacionats amb l'univers personal i emocional del protagonista:

a) La infermera Magda (un element rellevant pel que fa a les relacions emocionals del protagonista, i determinant perquè impulsa el final del text teatral)

b) Els visitants: Primo Dustin i Naza

c) El relat d'Izan com a malalt

Materials diegètics nous:

1) La història d'amistat, enamorament i ajuda mútua entre Dani i Glòria

2) La negativa de Dani a rebre quimioteràpia

3) La mort de Pepino

4) La formació d'un equip de bàsquet amb cadira de rodes

5) La cursa-duel entre Dani i Miguel Ángel en cadira de rodes, i altres gamberrades: visita als nadons i raigs X.

En el camp temàtic, l'obra cinematogràfica aprofundeix en les conseqüències que té el càncer en l'amistat, l'afecte i la sexualitat.

EN EL PLA DE LA TRAMA

Trama teatral *versus* discurs cinematogràfic. Transformacions i vertebracions

Text teatral:

Està vertebrat amb set parts o escenes que l'autor anomena capítols. Cadascun dels capítols porta un títol: "La hermana", "El primo", "La

desconocida", "Tu alma gemela", "La visita inesperada", "Los compañeros", "La amiga". Aquestes escenes-capítols, parteixen d'una catàstrofe que pertany a la diègesi, però que és prèvia a la trama (l'aparició d'un nou tumor cancerós).

L'Albert, un jove malalt reincident de càncer, comparteix habitació amb Jordi, també malalt. A l'Albert, li agrada molt la música i la coca-cola, però la té prohibida, i la germana d'en Jordi, la Naza, avui n'hi passa d'estranguis, cobrant-li un preu astronòmic. Tant en Jordi com l'Albert estan molt pendents de tot el que passa fora de "casa" (tal com ell anomena la seva habitació); en especial d'algunes persones: en Jordi està pendent dels resultats que li ha d'entregar el Dr. Marcos; i l'Albert, de la Magda, una infermera amiga que el va a veure de tant en tant, i també del Primo Dustin, que ha vingut a visitar-lo seguint la seva rutina setmanal. El cosí és un jovenet repel·lent, crèdul i analfabet emocional que cada setmana li porta un regal. Fa un temps, un llibre de Cortázar que l'Albert no ha llegit, i el darrer cop, una capsula buida. L'Albert, amb la complicitat d'en Jordi, pretexta que al seu company li han de curar unes morenes sangonoses, per tal d'aviar-lo el més aviat possible. Al vespre, el Dr. Marcos encara no ha vingut a parlar amb en Jordi, i una infermera ve a oferir-los un iogurt. Mentre se'l mengen, els fa un resum del seu cap de setmana eròtic i frívol, on ha descobert que, en el passat, havia mantingut relacions sexuals amb un parell de coneguts que ara són gais i parella. Entra Miguel Ángel i els proposa una carrera amb cadires de rodes. En Jordi i l'Albert declinen, però en Miguel Ángel tracta de subornar l'Albert, tot temptant-lo amb un espai on hi ha una màquina de coca-coles. En Miguel Ángel ha organitzat una aposta, segons la qual l'Albert estarà una setmana sense beure coca-cola. En Jordi aposta 2.000 pessetes, i l'Albert tracta d'impedir-ho. En Miguel Ángel insisteix que avui ha ingressat una model tipus Martina Klein i que farà una "cruzadita" per trobar-la. Per convèncer-los en recorda

una que van fer al Pabellón. En Jordi vol saber què és el Pabellón i l'Albert ho impedeix. En Jordi no està d'acord que decideixi per ell, i s'hi enfronta -"no quiero estar al lado de un jodido dictador" (Espinosa: 2000, 37)- i se'n va. En Miguel Ángel opina que li ha de deixar expressar els seus sentiments, però, en el cas d'en Jordi, encara no se sap si te càncer o no, i l'Albert li vol estalviar totes aquestes històries. L'Albert i en Miguel Ángel, dos veterans del càncer, parlen per primera vegada en sis anys seriosament, deixant de banda la protecció que dóna l'humor, i senten que els ha fet bé¹⁴¹. Especialment a l'Albert, que dins de dos mesos haurà de tornar al Pabellón: "me volverán a dar quimio, se me caerá el pelo y volveré a ser un pelón" (Espinosa: 2000,39). En Pedro, un jove malalt nou, conegut com a Yaeseso, company de Miguel Ángel, ve a recollir-los per anar plegats a buscar la model. Veu la capsa que el Primo ha regalat a l'Albert, i li vol comprar per posar-hi una figureta d'escuradents que ha fet per a la seva nòvia. L'Albert li regala. A en Pedro, demà l'operen i té por que l'anestèsia li faci oblidar qui és. L'Albert també li regala un truc infalible. Quan en Jordi torna, el Dr. Marcos encara no ha passat i vol dormir, però l'Albert no el deixa, i prova de fer les paus amb ell jugant als teleñecos. L'Albert aconsegueix vèncer les resistències d'en Jordi i aquest li confia que avui és el dia clau: el Dr.Marcos no ha de venir a mirar-li els punts, sinó a portar-li els resultats de la biòpsia. En Jordi vol saber quin va ser el dia clau de l'Albert, i aquest, després d'un titubeig, li explica: quan tenia 15 anys, ell era bastant bon porter de futbol i sempre portava un xandall verd, i pensava que amb 20 anys seguiria fent exactament el mateix. Fins que un dia li van fer una biòpsia i es va trobar esperant en un llit d'hospital, com ara feia ell. Dos anys després va venir un segon tumor i, fa uns mesos, l'últim. Ell ho va dir als seus amics mentre jugava una partida de pòquer. En Jordi fa

¹⁴¹ "Miguel Ángel: (...) tú y yo somos muy parecidos. Tú te tomas las cosas con humor y yo de cachondeo. Es la capa que uno se crea aquí para amortiguar los golpes." (Espinosa: 2002,38)

càbales sobre el resultat de la prova; no ho ha dit als seus amics. Arriba la Magda per dir que el Dr. Marcos no pot venir perquè se li ha girat feina a urgències, i que probablement tindran dos nous companys. Porta una nota del Dr. Marcos i és una bona notícia: en Jordi no té càncer. Aquest corre a trucar als seus pares. La Magda es queda amb l'Albert que, malgrat la bona notícia, està abatut. La seva malaltia i les recaigudes prenen tota la seva presència. La Magda tracta d'infondre-li ànims, recordant-li que té una força oculta. Un ball, amb una de les músiques preferides, sense cama ortopèdica, proposat per la Magda per conjurar la por i advocar per lluitar per viure. Viure el present. L'Albert es regala una coca-cola.

Obra cinematogràfica:

El discurs cinematogràfic està estructurat en quatre trames, tres amb el seu respectiu protagonista i la seva acció dramàtica corresponent: T1: Izan; T2: Miguel Ángel; T3: Dani; i una de coral, T4, que té com a protagonistes tot el grup de "Pelones": Jorge, Dani, Izan, Miguel Ángel, Pepino i Francis. I una subtrama, ST1, que té com a protagonista Pepino.

En el gimnàs d'un hospital central, d'un lloc no precisat, s'acomiada l'Antonio, amb una exhibició coreogràfica feta amb la seva cama ortopèdica. L'Antonio és un noi malalt de càncer a qui s'ha hagut d'amputar una cama i a qui avui es dona l'alta. Els seus companys es queden sense el pivot del seu equip de bàsquet en cadira de rodes. Aquest mateix dia, ingressa en Jorge, un noi que ha tingut un accident de moto i a qui han descobert una taca a la tíbia. L'Izan, un veterà del càncer, a qui han amputat una cama, s'ofereix a ajudar-lo, sense que en Jorge demostrï cap mena d'interès.

L'hora més desitjada per l'Izan i el seu amic Miguel Ángel (a qui també han amputat la cama, a causa d'un càncer) és la nit, quan se'n van "de marxa" per l'hospital i realitzen diverses bromes: emboliquen

a les infermeres fent-los creure que un dels seus amics, d'una habitació pròxima, s'ha fet les necessitats a sobre, visiten la sala de nadons i proven de fer riure els nounats, i visiten l'Alfredo, l'encarregat de manteniment, que els ha promès un pòster d'Estopa i que, fent percutar el seu cos, organitza "concerts" memorables. El dia següent, a en Pepino, que conforma, amb Francis i Dani, el grup dels "pelones", li fan unes anàlisis, perquè tot i que encara no està restablert del tot, potser haurà d'ingressar de nou al Pabellón. En Pepino està espantat, té por. Paral·lelament, en Jorge segueix sense voler integrar-se tot, i els intents de l'Izan i, especialment, del Dr. Gallego resulten inútils. L'Izan s'amoïna, i en Miguel Ángel li recomana que no s'hi fiqui. L'Izan li fa saber que el seu pare l'ha trucat però en Miguel Ángel no en vol saber res. Avui, al sol -un pati exterior en el qual juguen a bàsquet-, s'adonen que els fa molta falta un pivot. Tenen ofertes d'un tal Listillo, però no encaixen. A en Pepino li fan l'anàlisi i, efectivament, ha de tornar al Pabellón. L'acomiaten emotivament amb una cançó infantil. En Miguel Ángel insisteix a parlar d'una noia que ha ingressat a l'hospital i que, segons ell, és model. De moment, només l'ha vist ell. Els altres dubten de la seva existència. En Miguel Ángel l'identifica com una tal Lucía Mardones i els n'ensenya un cartell. Van al bany a fer-se una palla col·lectiva al so de la Marxa de Radetzky. La mateixa nit, en Miguel Ángel, ajudat per l'Izan, fa una broma a en Dani, i l'envien amb ascensor a la sisena planta -la planta de les noies. Allí, en Dani descobreix una noia molt maca (la Glòria), que no sap com es diu ni qui és, però no ho explica a ningú. Una mica més tard, en Dani, en Miguel Ángel i l'Izan utilitzen la màquina de raigs X per fer-se "fotos" gamberres, i els descobreix el zelador. L'endemà, el Dr. Gallego reprèn la infermera Ruth per no vigilar bé els nois, però ella els defensa i la bretolada no té conseqüències. Durant el dia, l'Izan s'emprova la seva cama ortopèdica i aprèn a fer-la funcionar. En Jorge s'enfada amb en Ramon, un amic de l'exterior que li ofereix una pilota signada i que,

de fet, ve a xafardejar sobre si té càncer o no. En Jorge s'enfada molt i se'n va de l'habitació. Aleshores l'Izan s'assabenta, gràcies a la mare d'en Jorge, que aquest és molt bon pivot, i decideixen ensabonar-lo per tal de proposar-li, després de la biòpsia, que formi part de l'equip. En Jorge afluixa i confia les seves pors a l'Izan, que li dóna diversos consells per afrontar l'anestèsia. La Glòria és una anorèxica i no menja, tot i que en Dani, a base de bromes i acudits, intenta que ho faci. En Dani aconseguix que li digui com es diu. L'endemà, a en Jorge li fan la biòpsia, sense novetat. La mare li retreu a l'avi haver-li regalat la moto amb la qual va tenir l'accident. El pare considera que és una sort perquè, si no, no li haurien vist la taca. L'avi, penedit i nerviós per tot plegat, despotrica sense motiu contra els metges: "Todos los médicos se creen dioses, icabrones con batas!" (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 77). En Jorge somriu per primera vegada als companys que se'l miren per un finestró de la UCI. En Dani acompanya a la Glòria a veure com no menja... Tot i que avui potser menjarà alguna cosa. En Jorge s'integra ara ràpidament en el grup: es posa el pijama de l'hospital, accepta la cadira de rodes i se'n va de marxa amb ells. Van a veure l'Alfredo i aquest col·labora perquè en Jorge accepti ser el pivot de l'equip. En Dani se separa d'ells amb un pretext i s'adonen que no s'ha dirigit a la quarta planta, sinó a la sisena. Van allí i l'espion. Veuen la Glòria enfilada a la seva cadira. Li ha tapat els ulls i el guia en la conducció de la cadira de rodes. Romàntic. El dia següent, al sol, en Miguel Ángel li descobreix que l'han seguit i es fica amb la seva amiga. En Dani s'enfada molt, tot i que l'Izan tracta de mediar. Explica que en Miguel Ángel té problemes personals: els seus pares s'han separat. La seva mare està amb un altre, i ell no vol parlar amb el seu pare. En Miguel Ángel s'enfurisma i es fica amb la noia. Arriben a les mans; en Jorge els separa, però en Dani el repta: "si tienes huevos, te espero esta noche a las doce al final del pasillo" (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 90). El repte consisteix en una carrera amb cadires de

rodes per un circuit molt ampli de l'hospital que acaba en un punt d'urgències, després de topar-se amb petits i grans obstacles. La seva gosadia ha alertat a mig hospital i, l'endemà, són citats pel Dr. Gallego, que confronta cruament el seu comportament amb la realitat: "habéis creado un mundo irreal para no enfrentarnos a la verdad. Tú mismo, Dani (...): dice tu historia que no piensas someterte a las tandas de quimioterapia después de que te recuperes del implante de Kotz" (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 96). Però allò que definitivament els fa tocar de peus a terra és saber que en Pepino ha mort. Tenia una metàstasi pulmonar i, com que ja no es podia fer res, el van enviar a casa on, al cap de dos dies, va morir. Aquest fet fa reaccionar els Pelones, com a grup i individualment. En Miguel Ángel, per mediació de l'Izan, i gràcies a l'impuls que li dóna una conversa amb un nen desconegut, el Niño Rubito, decideix parlar amb el seu pare. Per altra banda, tot el grup ajuda en Dani a arreglar-se per anar a veure la Glòria. Es passen amb la colònia. A en Dani li hauria encantat haver-la conegut fora d'allí, abans que comencés tot plegat. La Glòria i ell fan un pacte de vida. Tots dos faran el possible per posar-se bons. Ella menjarà i ell acceptarà la quimio. Ell li regala una polsera vermella. En duu tres, de tres operacions. Li regala la primera, la de quan va començar tot. En Jorge no té espera per saber quin és el resultat de la biòpsia, i vol anar als laboratoris a buscar-lo. L'Izan i en Miguel Ángel l'acompanyen. Allà troba el sobre amb el resultat, que confirma que no té càncer. Corre a trucar els seus pares. L'endemà hi ha el partit contra els de San Pablo i, encara que l'Alfredo els ajuda fent algunes trampetes, perden. En Jorge, en cadira de rodes, no és tan bo com es creien. Després, l'Alfredo els té preparada una sorpresa: Estopa fa un concert a l'hospital. Moment festiu amb els malalts nois i també les noies. Des de les finestres, l'Izan, en Dani i en Miguel Ángel contemplen com en Jorge puja a un cotxe amb els seus pares i se'n va. Una selecció final d'imatges: el concert d'Estopa, en Dani,

donant menjar a la Glòria, rient amb l'Alfredo, i ells tres avançant en cadira de rodes amb la música d'Estopa que els acompanya.

L'adaptació no utilitza un model multitràma pur, segons el qual les trames només compartirien l'espai i el temps dramàtic, sinó que les accions d'algunes trames contaminen i modifiquen les accions de les altres. Per exemple: en Jorge -T1- s'integra en el grup gràcies a l'acció de diversos personatges de la T4, que l'inciten a jugar a bàsquet amb ells. La notícia de la mort d'en Pepino modifica l'actitud que té Dani -T3- de negar-se a acceptar la quimioteràpia (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 84). Les gamberrades d'en Miguel Ángel -T2- provoquen que en Dani conegui la Glòria -T3-. La trama col·lectiva, i l'acció dramàtica de l'Izan, que té com a objectiu ajudar els diversos protagonistes de cadascuna de les trames, són un element clau en la cohesió del discurs.

La trama cinematogràfica està organitzada seguint els models cinematogràfics d'arrel aristotèlica: El primer acte o part, amb el seu corresponent element incitador inicial, acaba a la seq.22, quan les trames ja estan plantejades, i s'opera un triple gir: T1: Izan verbalitza que vol ajudar el nou, Jorge; T4: els Pelones necessiten un nou pivot; ST1: Pepino haurà d'anar probablement al Pabellón. El segon acte acaba amb un *shit point* que engloba totes les trames, i que és el final de la ST1, el relat de la mort de Pepino (Espinosa, Mecero, del Moral: 2003, 97). El tercer acte conté els clímaxs i desellaços de totes les trames, excepte el de la subtrama esmentada. *Compositivament, el disseny dramàtic del text teatral i de l'adaptació cinematogràfica segueixen estratègies semblants:*

1) Mesclar les trames causals i d'arrel aristotèlica amb altres més discontinües, amb la finalitat de donar ritme, progressió i cohesió al discurs.

2) Mesclar trames que queden clausurades amb trames que romanen obertes, com la que protagonitza Albert-Izan.

3) La creació moderada i gairebé invisible d'anticipacions i revelacions. La més rellevant, les incògnites sobre la naturalesa de la malaltia de Jordi-Jorge, i la sorpresa de la mort de Pepino.

Un canvi d'importància és el punt on s'inicia el relat cinematogràfic. En el text teatral, l'ingrés i intervenció d'en Jordi és anterior a la trama mentre que, en l'adaptació, l'arribada d'en Jorge constitueix l'element incitador que posa en marxa l'acció.

La diferència més substancial entre les estratègies compositives del text teatral i de l'adaptació cinematogràfica és el disseny de la trama col·lectiva que té com a objectiu aconseguir un cartell d'Estopa i guanyar el partit de bàsquet i, més profundament, conjurar en grup les dificultats personals i de salut que comporta la malaltia.

A) Temps

Text teatral:

El temps de la història, o diegètic, és de sis anys. Des que l'Albert juga a futbol amb 15 anys, es posa malalt, ingressa i coneix en Miguel Ángel, fins que en Jordi abandona l'hospital perquè no té càncer, mentre l'Albert espera una nova tanda de quimioteràpia.

El temps de la trama és menys d'un dia: comença una tarda, i acaba durant la nit.

Obra cinematogràfica:

El temps de la història, o diegètic, és de nou dies.

B) Espai

Text teatral:

Espais patents. L'acció dramàtica es desenvolupa en un únic espai, en l'habitació de l'hospital Valle de Hebrón de Barcelona, on estan ingressats els protagonistes.

Espais latents contigus. Són espais referencials que es construeixen a l'entorn de l'habitació-casa de l'Albert i d'en Jordi, tot conformant, metonímicament, l'hospital: la "casa"-habitació de Miguel Ángel i Yaeseo (els amics dels protagonistes), urgències, l'espai indeterminat on actua el Dr. Marcos, l'espai on actuen les infermeres, les altres galeries de malalts, el lloc indeterminat on hi ha la noia model ingressada, el lloc on hi ha una màquina de coca-coles. I el Pabellón, l'espai on s'administra la quimioteràpia i on resideixen els nois que la reben i la pateixen. Un espai al qual no s'accedeix lliurement, i que té connotacions de dolor, incertesa, confrontació amb la malaltia i possibilitat de morir.

Espais latents absents. Carrer Aragó, el lloc on viu la família d'en Jordi, la ciutat.

Espais latents absents i anacrònics. L'habitació i el llit on l'Albert, cinc anys enrere, esperava el resultat de la seva biòpsia.

La contraposició entre l'espai patent –l'habitació dels protagonistes- i els dos nivells d'espais latents –l'hospital (vedat en alguns dels seus espais) i la ciutat (la vida vedada, la vida que de moment no es pot viure)- configuren un espai dramàtic on el dins i el fora deixen de ser només el lloc on passa o no passa l'acció per instituir-se simbòlicament com la materialització del conflicte, la injustícia de la malaltia, el càncer.

Per últim, és interessant fixar-nos en la resemantització de l'espai: els protagonistes anomenen a l'habitació on estan ingressats "casa" i, quan s'escapen de nit pels passadissos de l'hospital, diuen que "van de marxa". Amb aquests desplaçaments semàntics, converteixen

l'habitació en casa, i l'hospital en ciutat, en la seva ciutat, un sucedani, mentre no poden accedir a la ciutat i a la vida plena.

Obra cinematogràfica:

L'acció té lloc exclusivament dins de l'hospital. L'adaptació desdibuixa el disseny d'habitació-casa com a espai centriped del text teatral i explota i elabora, en canvi, el concepte d'hospital com a ciutat que apunta el text dramàtic. També perdem la ubicació de Barcelona. A efectes pràctics, els espais latents es converteixen en patents i se n'hi afegeixen de nous, com la sala de fisioteràpia, el quiròfan o el pati exterior -el sol- on els personatges juguen a bàsquet en cadira de rodes. Els passadissos de l'hospital, un circuit inacabable, esdevenen metafòricament "carrers", no ja des de la resemantització, sinó des de l'ús que en fan els protagonistes, organitzant, per exemple, una gran cursa de cadires de rodes, com si es tractés d'una persecució de cotxes. També l'adaptació cinematogràfica reforça i delimita els espais mítics o amenaçadors, com el de les noies, a la planta 6a, i el del Pabellón, tot materialitzant, així, alguns dels elements del conflicte dramàtic.

L'adaptació cinematogràfica espren el concepte dins/fora. El defora com a ciutat, normalitat i curació: "Miguel Ángel: ¿Por qué nosotros tenemos que estar aquí dentro y ésos ahí fuera, eh? ¿Por qué?" (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 45). El dedins és nomenat de vegades com si fos una presó: "Dr. Marcos: (...) ¿si no les dejamos salir, en qué se diferenciará esto de una cárcel?" (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 93)

C) Personatges

Text teatral:

Albert, Miguel Ángel, Jordi, Yaeseso, Infermera i Magda.

Principals. Albert (el subjecte, l'emprenedor de l'acció), Jordi (objecte i destinatari de l'acció).

Secundaris. Miguel Ángel, Hermana i Magda (ajudants), Yaeseso, Enfermera, Primo (personatges còmics).

Obra cinematogràfica:

Principals. Subjectes i empedredors de l'acció: Izan (Albert en el text teatral), Miguel Ángel (Miguel Ángel en el text teatral), Dani (no existeix en el text teatral), Pepino (no existeix en el text teatral). Objectes i destinataris de l'acció: Juan (Jordi en el text teatral), Glòria, Francis (no existeixen en el text teatral).

L'adaptació cinematogràfica rebaixa l'edat dels protagonistes de vint-i-pocs anys, com apareixen al text teatral¹⁴², a catorze anys (*Planta 4a.*: 2006, escena 3, DVD).

Secundaris. Ajudants: Dr. Marcos (Dr. Marcos en el text teatral), Dr. Gallego, Gran Jefe, Alfredo, Padre Juan, Madre Juan, Enfermera Ruth (no existeixen en el text teatral). Personatges còmics: Abuelo Juan, Enfermera Esther, Listillo (no existeixen en el text teatral), Enfermera Díaz (Enfermera, en el text teatral). Impulsors de l'acció dramàtica/catalitzadors¹⁴³: Niño Rubito, Ramon (no existeixen en el text teatral).

Hi ha un altre grup de personatges: malalts, treballadors de l'hospital, etc., que tenen una funció espacialitzadora, i ajuden a donar versemblança i cos a l'obra cinematogràfica.

¹⁴² Al text teatral, no es diu l'edat de cap personatge. Ens basem en les referències que dona Jordi quan explica que ha fet tercer de dret.

¹⁴³ Segons classificació de funcions de personatges (Segeer: 2001).

La comèdia, el gènere en el qual s'inscriuen, amb matisos, tant el text teatral com l'adaptació cinematogràfica, determina l'operativa del disseny dels personatges. En primer lloc, l'estratègia comuna d'un i altre artefacte és la de delegar els traços més gruixuts de l'univers còmic a personatges secundaris. Però això no vol dir que els personatges principals no participin en aquest disseny; ho fan en grau menor. Mantenen la perspectiva còmica, però la seva humanització és molt més gran. Per exemple, Miguel Ángel és un personatge principal que incita els altres personatges a participar en accions transgressores, a fi de fer front a la malaltia (des de l'humor, en el cas del text de teatre¹⁴⁴) i, a més, en l'obra cinematogràfica, a esmoreir la frustració emocional de la separació dels seus pares.

Clausura del text teatral i de l'obra cinematogràfica

Text teatral:

La darrera escena de l'obra té dos finals, un tancat, i l'altre obert. Cap dels dos finals trenca amb les expectatives que el receptor s'ha fet, relatives al gènere del text: la comèdia.

Primerament, es clausura la qüestió de la malaltia d'en Jordi –el pacient més jove– quan rep la notícia que la biòpsia ha sortit bé, i que no té càncer. Una acció sense paraules, acotació pura:

“Lo abre, se queda mirando los resultados unos segundos y finalmente explota y comienza a abrazar a todos y a dar las gracias

Jordi: Gracias Albert. Voy a llamar a mis padres.

¹⁴⁴“ Miguel Ángel: (...) Antes has dicho que era la primera vez que me oías hablar en serio, yo también es la primera vez que hablo contigo sin que metas un par de chistes y de puyas o de cahis en mengues por en medio. Y la verdad... la verdad es que me ha gustado/ Albert: A mí... a mí también me ha gustado/ Miguel Ángel: Ni se te ocurra besarme/ Albert: Ni a ti abrazarme. Pero un apretón de manos sí que está bien visto en el código de machos, ¿no?/ Miguel Ángel: Siempre que no se busque el roce.” (Espinosa: 2000, 40)

Se va de la habitación sin muletas ni nada" (Espinosa: 2000, 54).

Un desenllaç propi del gènere i sense ambigüitats.

Després, el text tanca la trama, en un final indefinit i no conclusiu que, malgrat tot, aconsegueix en la seva forma trobar l'encaix amb el gènere en el qual s'ha mogut durant tot el text teatral: l'Albert, desencisat per la seva pròpia situació de malalt reincident, manifesta, en contrast amb la situació de l'amic, tristesa. És la infermera qui li dóna ànims i força: "Magda: Creo que tú has nacido para luchar y cuando luchas es cuando realmente te sientes bien y es cuando tu vida cobra realmente sentido" (Espinosa: 2000, 56). En aquest moment, la Magda li proposa ballar amb ella una de les cançons que ell sempre canta. Una altra acció no verbal, per transmetre el missatge moral de la fortalesa i la lluita com a forma de donar sentit a la vida, és la que proposa el text teatral: "Suena la música y Albert sale de la cama, vemos que le falta una pierna y se pone a bailar con Magda una música lenta con la misma letra que la música de rocanrol del principio" (Espinosa: 2000, 56). Un final que, si tenim en compte les condicions en què s'escriu i es produeix l'obra teatral, és feta a la mesura de l'actor que l'ha d'interpretar -un actor que realment no té cama perquè, a més de ser l'escriptor del text, és el protagonista real del relat dramàtic. Denegació zero. Dos elements atenuen/modifiquen l'impacte de la sorpresa final. En primer lloc, el glop de coca-cola que es pren el protagonista abans de ballar amb una sola cama: "Albert: Un día especial, sí... Pero si lo he de hacer al menos que no sea sereno (*Abre la coca-cola*)" (Espinosa: 2000,56), i que afegeix una capa irònica a la situació dramàtica que s'ha iniciat. En segon lloc, la música lenta que acompanya aquesta escena, i que no és diegètica, sinó extradiegètica, la qual cosa retorna al receptor, no al real, sinó a la realitat de la representació.

Obra cinematogràfica:

Aposta per tancar les trames i les subtrames progressivament i una a una, en aquest ordre:

1) ST1, que té per protagonista Pepino i es clausura amb la narració de la seva mort. Un esdeveniment que modifica, en part, la relació que tenen els protagonistes amb la malaltia i la seva situació personal.

2) T2, que té com a protagonista Miguel Ángel. Aquesta trama es clausura gràcies a la intervenció del Niño Rubito i, definitivament, amb Izan. Miguel Ángel decideix, després d'una època de distàncies i malentesos, parlar de nou amb el seu pare.

3) T3, que té com a protagonista Dani. Dani i Glòria es comprometen a recolzar-se mútuament per cuidar la seva salut. Ell farà la quimioteràpia a la qual es resistia, i ella menjarà.

4) T1, que té com a protagonista Izan i que resol aparentment Juan quan busca, amb els seus amics, i de forma poc ortodoxa, el resultat de la biòpsia, i s'assabenta que no té càncer. Diem aparentment perquè la trama no es tanca. La lluita contra la malaltia no conclou.

5) T4, la trama col·lectiva es resol amb una pèrdua i un guany. Perden el partit de bàsquet amb cadira de rodes contra el San Pablo, però reben la visita d'Estopa, en una festa col·lectiva que acaba de cohesionar el grup. La presència d'Estopa és un element que ha començat essent diegètic i que, en el *mix* final d'imatges i, especialment en el pla final dels "pelones" avançant imparables pel passadís, es transforma en extradiegètic. Aquest mecanisme, conceptualment, és idèntic al de la clausura del text teatral.

La clausura de l'obra cinematogràfica aposta per les sensacions positives i l'emoció, a diferència del text teatral, que aposta per la *performance* poètica i l'humor. En tots dos casos, i malgrat la clausura d'algunes trames, les didascàlies i les imatges finals

incideixen en una lluita que cal renovar constantment i que no ha conclòs. La tornada de la cançó "Nasío pa la alegría" d'Estopa ("Y la verdad no le va nada mal al chaval/ Porque sabe que el tiempo se escapa/ Y sube las ventanas que empieza a soplar/ El airecillo de la luz del alba"), mentre veiem diverses imatges dels protagonistes mirant a l'exterior des de les finestres, sintetitza aquest sentiment, i converteix la finestra en metàfora d'una vida plena, no amputada per la malaltia.

EN EL PLA DE LA REPRESENTACIÓ

Anàlisi de les operacions de transcodificació més significatives

L'espai fílmic es crea des de dins de l'hospital. A l'inici del relat, la càmera no entra; ja és dins. I és des d'aquest interior que es construeix subjectivament, des dels finestrals i des de la paraula, l'exterior. Un exterior indeterminat que no vol ser indeterminat, sinó comú a molts hospitals espanyols. Als afores d'alguna ciutat. Un exterior que, cromàticament, és més viu i dinàmic que l'interior.

L'espai fílmic comença a desplegar-se a la sala de fisioteràpia. Un espai gran, amb molts treballadors i malalts que, metonímicament, suggereix un gran hospital que descobrim tot seguit: passadissos per on circular amb cadires de rodes, ascensors, plantes. I es crea "la ciutat" de la qual parlàvem: "Gloria: Ey, de dónde sales... Dani: (...) Estaba buscando... una calle, una tienda, una disco... Pero me he equivocado de sitio" (*Planta 4a*, escena 6, DVD). L'espai és extraordinàriament viu per l'ús que en fan els personatges, com hi circulen i com l'utilitzen. El relat cinematogràfic té lloc íntegrament dins de l'hospital i n'espren totes les possibilitats. L'espai no és un contenidor on té lloc l'acció, sinó que l'acció i els esdeveniments es produeixen perquè és un hospital. Un espai present, però absent, és el Pabellón, el lloc on els malalts són ingressats per fer el tractament

de quimioteràpia. La càmera s'atura al llindar però no hi entra mai. És el lloc de la realitat i de l'espant. Un espai mític que es construeix a base de negar-lo visualment i de reiterar-lo verbalment.

L'adaptació aposta per enfortir i consolidar els "pelones" com a grup. I ho fa des de la trama i des del verb: "Enfermero: ¿Quién de vosotros es Guillermo Ruiz? (*Aixeca la mà tot el grup*)" (*Planta 4a*, 2006, escena 4). També des de la iconografia igualadora: els caps pelats, el pijames blaus d'uniforme –que evoquen també una presó–, els xandalls vermells amb el nom de l'equip (Pelones); i les polseres vermelles. En aquests elements cal sumar-ne altres també igualadors però que serveixen per recrear l'actitud "pel·liculera" dels protagonistes: l'ús conjunt d'ulleres fosques quan prenen el sol, el nom de "Planta 4" imprès darrera les seves cadires de rodes com si fossin les d'un rodatge o la cursa-duel per tot l'hospital. La càmera col·labora en aquesta visió amb lleugers i imperceptibles contrapicats quan avancen pels passadissos, convertint-los en petits herois. No només de les seves aventures, sinó en el seu combat contra la malaltia. El valor del grup i de les persones també queda reflectit en la composició dels plans, que són normalment de conjunt i no de figures soles, en un espai d'escala humana.

Pel que fa al gènere, l'obra cinematogràfica transita de la comèdia a l'emoció, sense dubtes, ambigüitats ni sotracs. Utilitza el pla mig i el pla americà quan l'acció és còmica, tot emfatitzant la reacció dels personatges que presencien l'acció. Per exemple, quan té lloc la coreografia onanista en el bany de Miguel Ángel al so de la Marxa de Ravetzky, contemplant un pòster de Lucía Mardones, la càmera ens mostra la reacció de les infermeres que passen davant de la porta tancada i s'estranyen que sempre tinguin posada la mateixa música. La reacció de la infermera Esther, que no té ni idea del que està passant, és picar de mans seguint el ritme de la música, com si es tractés d'una activitat en un jardí d'infància (*Planta 4a.*:2006, escena

4). Pels registres més sentimentals, la càmera fa lleugers zooms per oferir-nos un primer pla, mentre la banda sonora composta per Manel Villalba subratlla amb eficàcia, però sense protagonismes, l'emoció. Per exemple, quan Izan i Miguel Ángel proven, des d'una gran vidriera, de fer riure els bebès, i Miguel Ángel explica: "Ayer tuve un sueño muy guai. Estaba en la playa con una tía buenísima, nos bañábamos y nos besábamos bajo el agua, y yo tenía las dos piernas" el pla es va tancant fins esdevenir un primer pla que ens permet percebre la lluïssor dels ulls del personatge i la seva frustració per no tenir cama (*Planta 4a.*: 2006, escena 3). Després, un fosc. Fi del registre i tornem a la comèdia. Aquest fosc forma part del codi estètic que proposa el narrador-Mercero, i el trobem en diversos punts i amb la mateixa significació durant tota la pel·lícula.

També reforcen la comèdia les accions lúdiques nocturnes, la música intradiegètica –les crosses fent de guitarres, Alfredo, l'home de manteniment, que percuteix el seu cos i fa música- i la mirada infantil i innocent del personal mèdic adult.

CONCLUSIONES DE L'ANÀLISI

El primer que cal destacar de *Planta 4a*, des del punt de vista compositiu, és la coherència i experiència d'ofici, amb què està conduïda l'adaptació. L'adaptació està pautaada i resolta per algú que coneix les eines dramàtiques i la posada en escena cinematogràfica. També la producció. Antonio Mercero, quan fa *Planta 4a*, està gairebé al final de la seva carrera com a director, i es pren el projecte, no com una oportunitat, sinó com un servei¹⁴⁵. L'adaptació, compositivament, no està elaborada des de la manipulació (tallar,

¹⁴⁵ "Y pienso finalmente, que Albert Espinosa es un hombre con suerte, no sólo por curarse del cáncer y ser un autor de éxito en el teatro, sino porque a sus treinta años puede tener una experiencia que a muy pocos se les ha dado: contemplar en una película su joven y propia biografía. Eso es algo asombroso y emocionante. Y yo me alegro de haberle ayudado en ello." (Mercero: 2003, 13)

enganxar, suturar) del seu nivell d'enunciació, sinó des de l'anàlisi de la diègesi. (La prova és que no s'utilitza ni una línia de diàleg, i només algunes situacions teatrals). Hi ha una maniobra a favor de donar llargària i amplitud a l'obra cinematogràfica –un propòsit necessari perquè el text teatral és curt en durada, accions i personatges-, i que ja hem exposat quan hem analitzat la creació i disseny de noves trames en l'obra cinematogràfica. Pel que fa als termes, s'han pres decisions sobre quins es potenciaven, com ara el sexe, l'amor i la realitat de la mort, així com sobre quins s'obviaven o s'hi posava sordina: la relació emocional amb metges, infermeres i, en determinats casos, la família.

Tot i així, quan Mercero evoca la construcció del guió de l'adaptació, no es refereix tant a la textualitat o la materialitat de *Los Pelones* com a la pròpia vida d'Espinosa:

“no teníamos que inventarnos muchas cosas, sino escuchar lo que contaba Albert, lo que amó y sufrió aquellos años, y seleccionar lo más cinematográfico de lo que tenía ya escrito. Yo tenía que estar muy atento a lo que contaba de sus vivencias, porque secuencias humanas a las que él no daba importancia porque le parecían naturales en su vida, a mí me sorprendían y me parecían significativas para la historia, como es el caso de las pulseras rojas, que no estaban inicialmente en el guión. Al contarme Albert su significado y descubrir su fuerza dramática, decidí introducirlas en la historia donde, efectivamente, cobraban un gran relieve.” (Mercero: 2003, 13).

Però el coneixement de l'ofici no és atribuïble només a Mercero, ni a Ignacio del Moral. En el text teatral, malgrat ser pràcticament una *opera prima*, hi trobem un bon domini de la construcció del conflicte interior, la ironia dramàtica i la comèdia –disseny de personatges, gags de repetició, situació còmica. Probablement per la imitació de models –sospitem que no teatrals-, i a la iniciació de l'autor com a guionista de ficció televisiu.

Que *Los Pelones-Planta 4ª* són comèdies, ningú en dubta, però són comèdies que no avancen sempre dins el mateix registre. Passen de la comicitat a l'emoció i a la reflexió, ja sigui dins d'una mateixa seqüència, o bé en seqüències diferents, conduint l'espectador implícit per una muntanya russa d'emocions que, bruscament i inesperada, es transformen gràcies a operatives de desdiferenciació, o mitjançant la intervenció del punt de vista heterodox d'algun personatge, en situacions còmiques, o a l'inrevés. La conducció de l'espectador implícit per aquest *rally* és neta, sense ambigüitats. Aquest es troba a cada moment en el lloc precís que ha decidit la instància enunciativa del discurs cinematogràfic. El "fos a negre" extradiegètic amb què es talla el muntatge clàssic de les seqüències més emotives crea el codi que facilita la recol·locació de l'espectador en la distància còmica. Moltes vegades un mateix tema i/o acció és plantejat des de diverses òptiques i situacions, buscant un equilibri – pensament- entre emoció i distància còmica. Un exemple paradigmàtic el trobem en l'acció dramàtica al voltant de la sexualitat: l'acció comença quan Miguel Ángel explica als seus companys "pelones" que ha ingressat una noia a l'hospital, una noia que sembla una model, una noia que ell veu passar per la finestra quan ells estan distrets. Una noia fantasma a qui, finalment, posen nom, cara i cartell. Un pòster que pengen al lavabo i que, a ritme de la *Marxa Radetzky*¹⁴⁶, utilitzen per masturbar-se -en una imatge suggerida, que es produeix fora de camp-, i que recorda una coreografia. Les infermeres, a diferència del públic, que sí que sap perquè utilitzen la *Marxa*, s'estranyen, entre ximples i ingènues, de l'afició dels nois per aquella música que escolten tantes vegades. El registre canvia quan Dani, un dels "pelones", coneix per atzar la Glòria, una noia anorèxica de carn i ossos, de la sisena planta, i se n'enamora. És després d'això que Dani revela, en una seqüència molt

¹⁴⁶ De Johann Strauss (1848). És força coneguda pel receptor perquè és la peça amb la qual La Filarmònica de Viena clou cada any el Concert d' Any Nou.

emotiva, les raons per les quals no vol que li administrin una nova tanda de quimio:

“Dani: Yo no quiero que se me vuelva a caer el pelo, yo no quiero vomitar hasta que me duelan las costillas, no quiero que me pongan una inyección para que me arda la polla y me quede impotente... ¿Lo puede entender?” (Espinosa, Mercero, del Moral: 2003, 97).

Hi ha, però, matisos entre el tipus de comèdia que es desplega a *Los Pelones*, que podríem qualificar de comèdia dramàtica amb uns tocs performàtics i poètics, i *Planta 4^a*, que podríem qualificar de comèdia sentimental, amb tocs festius i poètics, com quan els protagonistes “pelones” van a la sala de nadons i proven de fer somriure els bebès que també són uns “pelones”, perquè encara els ha de créixer el cabell. Plantegem aquest matís perquè, a *Planta 4^a*, la diferència entre el registre còmic i l’emotiu sentimental, no té uns pics/canvis tan marcats, que de vegades ratllen la caricatura¹⁴⁷, com a *Los Pelones*, que necessita la lògica ampliació i impostació dels caràcters, les situacions i els girs dramàtics, perquè és un projecte teatral. *Planta 4^a*, en alguns moments, és víctima de certes convencions del gènere d’aventures de cinema juvenil, però el conflicte intern dels personatges i la icona dels seus caps pelats actua com a contrapès i l’allunya del que, a criteri nostre, seria un perill.

Los Pelones no té com a objectiu elaborar una comèdia sobre un tema difícil com és el càncer en nois joves, per donar raó a l’afirmació gremial que es pot fer comèdia de tot. *Los Pelones* no neix d’un repte estètic, sinó de la necessitat de fer un homenatge¹⁴⁸, d’explicar una vivència, de conjurar un osteosarcoma amb metàstasi, de convocar

¹⁴⁷ Els personatges episòdics del Primo, o Yaeseo, del text teatral, en serien un exemple.

¹⁴⁸ Aquest és el text en negreta que encapçala l’edició mecanoestricta de *Los Pelones*:
“Dedicada a todos aquellos que alguna vez han tenido que luchar por su vida”/ “Dedicada a todos aquellos que han sabido estar al lado de alguien que realmente los necesita para seguir luchando”/“Dedicada a los chicos del chándal verde”

amics desapareguts, i celebrar la victòria momentània contra la malaltia i la mort ballant al final de cada representació, agafat a una noia i amb una sola cama. Tot i que la creació de *Los Pelones* obeeix potser d'inici més a una necessitat vital que a un projecte artístic, el cert és que el text, escrit sense les tutel·les habituals, podria inscriure's -pel material amb el qual opera, no pel gènere- en la corrent intimista dels anys en què fou escrita, seguint la pulsio íntima que segons Batlle "travessa tota l'aventura del drama modern des dels seus inicis, ara fa més de cent anys" (Batlle: 2011, 36). Un text amb elements referencials -que proposa la presència del protagonista real en escena, anys abans que els crítics parlessin de recontextualització i d'exposar la intimitat a través del document¹⁴⁹.

En l'adaptació cinematogràfica, Espinosa ja no apareix com un *document* dins el relat. La seva presència es desdibuixa -el protagonista ja no es diu Albert sinó Izan, ell no surt físicament a la pel·lícula i no la dirigeix. Ha participat en el guió perquè ell és l'autor del text teatral i, especialment, perquè es tracta d'una experiència de la seva vida real. La comunicació pública de la pel·lícula incideix en aquest fet com un valor afegit al producte. Un valor que, per altra banda, és un argument de venda comú a molts productes cinematogràfics. Allò que a César Benítez li va semblar prou especial -i que és una raresa també en el panorama teatral-, es transforma en una pel·lícula basada en fets reals, un fenomen no tan especial, ni rar, sinó tot el contrari, però que, malgrat això, i gràcies a l'autenticitat -veritat- que la sustenta, i a l'enfocament especial que

¹⁴⁹ "La definició de *document* que acaba de proposar Jean-Marie Piemme (2011a): *document* són tots aquells elements que dins d'un text teatral (textual o escènic) poden ser qualificats de «referencials». Per exemple, individus reals que actuen el seu propi rol a escena, o referències a personatges que existeixen o han existit, o evocació d'esdeveniments històrics, citacions textuales (sonores o icòniques) de fonts exteriors a l'escriptura teatral (receptes, cartes, discursos, articles, etc.). En definitiva, tots els elements que surten en un text o escena i que tenen una existència també a l'exterior del lloc teatral i independentment d'ell." (Batlle: 2011, 36-37)

se l'hi dóna –la comèdia-, aconseguix destacar. I quan parlem de destacar, parlem de l'èxit en els festivals cinematogràfics, però també entre el públic. *Planta 4^a* es va dissenyar, compondre i produir perquè el públic l'anés a veure. Segons Espinosa, i tal com dèiem a l'inici, fou la segona pel·lícula espanyola més vista del 2003¹⁵⁰. Un objectiu dominant en les trajectòries d'Espinosa-Mercero-Benítez. Quan diem "l'anés a veure"¹⁵¹, en passat, és perquè *Planta 4^a* no aspirava a ser un producte transcendent o mític, sinó de consum relativament efímer i immediat. La presència d'Estopa a la pel·lícula, un element del real que s'hi incrusta, és un argument a favor d'aquesta afirmació.

¹⁵⁰ <http://www.albertespinosa.com/cinema/planta-4a>

¹⁵¹ La pel·lícula va superar el milió d'espectadors a la desena setmana d'exhibició, i fou la cinquena pel·lícula espanyola de major recaptació el 2003. Nota de premsa enviada per la distribuïdora Buena Vista Internacional <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=cine&id456=&id=383> Visitada el 7/6/2015.

BARCELONA (un mapa)

Autora del text teatral: Lluïsa Cunillé

Autor de l'adaptació cinematogràfica: Ventura Pons

Estrena teatral: 3 de març 2004, a la Sala Beckett de Barcelona

Direcció: Lurdes Barba

Producció: Sala Beckett¹⁵²

Reconeixements:

Premi Max de les Arts Escèniques al millor autor teatral en llengua castellana¹⁵³ (2007)

Estrena cinematogràfica: 16 d'octubre 2007. Sessió de gala al Gran Teatre del Liceu

Direcció: Ventura Pons

Producció: Ventura Pons de Films La Rambla, amb la col·laboració de TVE i TVC¹⁵⁴

¹⁵² Intèrprets: Alfred Lucchetti, Mon Plans, Lina Lambert, Jordi Collet, Albert Pérez i Daniela Corbo. Ajudant de direcció: Judith Lucchetti. Escenografia: Max Glaenzel i Estel Cristià. Il·luminació: Maria Domènech. Espai sonor: Jordi Collet.

¹⁵³ *Barcelona, mapa de sombras*, es va estrenar el 2 de març del 2006 en castellà –una versió feta per la pròpia autora- a la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán del CDN. Direcció: Laila Ripoll. Protagonistes: Montserrat Carulla i Walter Vidarte.

¹⁵⁴ Intèrprets: Rosa: Núria Espert/ Ramon: Josep Maria Pou/ Lola: Rosa Maria Sardà/ Santi: Jordi Bosch/ Violeta: Maria Botto/ David: Pablo Derqui/ General Bautista: Daniel Medran/ Xaper: Ramon Villegas/ Rosa Jove: Miranda Makaroff/ Fill Lola: German Parreno/ Avi Rosa: Jaume Borràs/ Rosa Nena: Janis Ases/ Santi Nen: Alex Gil/ Pare Rosa: Salvador Tellez/ Juan Rubio: Alain Hernández. Productor: Ventura Pons. Guió i direcció: Ventura Pons Directora de producció: Maite Fontanet. Música: Carles Cases. Fotografia: Mario Montero. Muntatge: Pere Abedal. Director d'art: Bel·lo Borràs. So directe: Natxo Ortuzar.

Reconeixements:

Ventura Pons: Premi Idem (2008). Ventura Pons: Premi Respect (2008). Josep Maria Pou: Premi Zinegoak (2008). Festival de Lisboa (G&L): Josep Maria Pou (Millor actor) i Núria Espert (Millor actriu). Festival de Toulouse: Ventura Pons (Millor guió). Nominacions Premis Barcelona: Millor Pel·lícula Catalana i Carles Cases (música). Nominacions Goya 2008: Ventura Pons (Guió adaptat). Nominacions Premis Butaca: Millor Pel·lícula, Josep Maria Pou, Jordi Bosch i Pablo Derqui (Millor Actor) i Núria Espert (Millor Actriu).

Llengua del text teatral: Català i castellà. Petits fragments en italià, francès.

Versió Original: Català i castellà.

Els autors en el context de l'adaptació:

Barcelona, mapa d'ombres marca una inflexió dins de l'escriptura de Lluïsa Cunillé. Per primera vegada, elabora la situació i l'acció dramàtica amb referents reals i concrets. El *no man's land*, tal com anomena Sergi Belbel (Yacubovich: 2012)¹⁵⁵ a l'ambigüïtzació/indefinició de l'espai dramàtic i, en general, el paradigma de la dramaturgia relativa i la poètica de la sostracció, havia començat a repensar-se cap el 2002, i així ho consigna Carles Batlle (2008, 43)¹⁵⁶. El cas és que el model estava, de tan espremut,

¹⁵⁵Entrevista a Sergi Belbel: "Per tant, quan jo començo a fer teatre, en tot el meu primer teatre, i no va ser fins fa molt poc, no vaig utilitzar la paraula 'Barcelona', no utilitzava la paraula 'català', no utilitzava noms, ni tan sols tenien noms els personatges! Com si visquéssim en un *no man's land*, en una terra de ningú, perquè sembla que afirmar la identitat serà mal vist o serà criticat."

¹⁵⁶ Carles Batlle: "La dramaturgia dels autors dels norantes és una dramaturgia bàsicament íntima i generalment formalista, que busca recursos dramàtics que li permetin d'observar la realitat amb una nova mirada. Tendeix a eludir tant els referents explícits (noms locals de persones, o referències a la ciutat o al país) com el tractament de problemes socials o ideològics gaire concrets. Aquests dos darrers aspectes, un cop encetat el nou segle, canviaran radicalment. (...) hi ha hagut una obertura pel que fa a tendències, gèneres, models i estils. I això és bo. Avui, l'any 2006, crec que, com a concepte aglutinador

exhaust. El novembre de 2003, Núria Santamaria posava paraules a aquest desgast:

“Una notable porció dels textos produïts els darrers cinc anys no ha sortit d’aquella perplexitat —materialitzada amb una gamma finita d’estratègies (desestructuració del personatge, terbolesa de les fronteres entre la realitat i la ficció, la verbositat i l’afàsia, la indefinició d’espais i de temps, la luxació narrativa, etc.)— que de primer moment ens semblava legítima i depurativa, i que a hores d’ara comença a fer-se sospitosa. La reticència no afecta necessàriament la qualitat tècnica dels textos; incideix, més aviat, en la seva substància moral i intel·lectual. Si els dramaturgs no ens diuen res, potser és perquè no tenen res a dir.”
(Santamaria: 2003)

En aquest context, Toni Casares encarrega a Lluïsa Cunillé l’escriptura de *Barcelona, mapa d’ombres*.

Quan Cunillé escriu *Barcelona, mapa d’ombres*, ja fa dotze anys que publica i estrena. Una activitat que s’estructura majoritàriament al voltant del seu compromís artístic amb Paco Zarzoso i la Companyia Hongaresa, i amb Xavier Albertí. El vincle professional amb Paco Zarzoso va iniciar-se el 1995, i el tracte professional amb Xavier Albertí, el 1994, quan ell va dirigir *Libración* (1994). Amb el temps, Lluïsa Cunillé esdevé la dramaturga de capçalera de Xavier Albertí, no solament perquè ell estrena molts dels textos que ella escriu, sinó també perquè, a partir del 2001, comença a participar com a dramaturga i/o dramaturgista en els projectes que ell va escometent: *Más extraño que el paraíso*, una dramaturgia sobre la vida i l’obra de Jaime Gil de Biedma (2001); *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci*¹⁵⁷, una versió lliure de *Troilus i Cressida* (2002), coescrita amb Xavier Albertí; *Et diré sempre la veritat* (2002), coescrita amb Xavier

d’un corrent creatiu a casa nostra, l’etiqueta de ‘drama relatiu’ —que va servir a les acaballes dels norantes per definir les obres que tendien a la no explicitació, el no-dit, l’estranyesa i el misteri— ha quedat pràcticament superada”.

¹⁵⁷ 2002/30 de maig. Foyer del Gran Teatre del Liceu. Direcció: Xavier Albertí

Albertí i Lluís Homar. Aquesta col·laboració, després de *Barcelona, mapa d'ombres*, continua amb *El pes de la palla* (2004), entre moltes altres. Consignem amb detall tota aquesta activitat perquè pensem que estableix el context en el qual es produeix l'encàrrec de Toni Casares i en determina el resultat.

Ventura Pons, des de *Morir (o no)* (1999-2000) fins a *Barcelona (Un mapa)* (2007) no havia adaptat textos teatrals. De fet, i tal com ja hem explicat, *Anita no perd el tren* (2000) era un monòleg de Lluís-Anton Baulenas, però mai va ser presentat com a tal. Les pel·lícules que va dirigir entre el 2000 i el 2007 són adaptacions de textos narratius: *Food of love* (2001), basada en la novel·la *The page Turner* de David Leavitt; *Amor idiota* (2004), basada en la novel·la Lluís-Anton Baulenas; *Animals ferits* (2005), basada en relats d'*Animals tristos* de Jordi Puntí; i *La vida abismal* (2006), basada en la novel·la *La vida en l'abisme* de Ferran Torrent. A aquestes pel·lícules cal sumar també el documental *El Gran Gato* (2002), sobre el Gato Pérez, un gènere que ja havia conreat a *Ocaña, retrat intermitent* (1978).

Però el més remarcable no és si es tracta d'adaptacions teatrals o narratives, sinó la tipologia dels relats. Ventura, des de *Morir (o no)*, s'inclina per relats menys experimentals i més populars, que generen adaptacions amb aquestes característiques, fins que arribem a *Barcelona, mapa d'ombres*.

Gènesi del text teatral:

Toni Casares, director de la Sala Beckett, va elaborar, a partir de diverses converses i reflexions, la seva anàlisi sobre l'estat de la nova dramaturgia catalana i el disseny de programació de la Sala Beckett, i va proposar, per a la temporada 2003/2004, un cicle anomenat *L'acció té lloc a Barcelona*.

“Des de la Becket hi ha una constatació potser més externa que interna, que el model de teatre que està projectant o impulsant la Beckett a través de l’herència que en aquells moments encara queda de les aportacions del Sanchis més aquesta cosa que en Carles Batlle ha etiquetat en algun dels seus articles com el drama relatiu, és a dir un teatre en què es prioritza una teatralitat més ambigua que no pas unívoca, amb un tipus d’escriptura potser volgudament íntima, de vegades críptica o polisèmica on no tot estigui mastegat ni concretat, alguna visió externa, fins i tot, apuntant que això tendia i a una ‘desideologilització’ del teatre, cosa en què jo no estic d’acord, més aviat és conseqüència d’una marcada ideologia de buscar un teatre on no tot sigui unívoc on no tot sigui clar i fàcil.” (Casares: 2015)

En aquest cicle, va encarregar a quatre autors (Lluïsa Cunillé, Pau Miró, Enric Casasses i Albert Mestres) quatre textos¹⁵⁸, on l’acció ocorregué a Barcelona. Cadascun dels encàrrecs tingué un recorregut i una dinàmica diferents. “Són encàrrecs molt *matisables*, que vénen de detectar diferents projectes que s’acosten molt a alguna cosa que jo tinc al cap, més que un encàrrec faig una petició” (Casares: 2015). Pel que fa a l’encàrrec de *Barcelona, mapa d’ombres*, explica que:

“No és estrictament un encàrrec meu, el text hi era en projecte, a mi m’arriba a través de la Lurdes Barba que el va acabar dirigint. Jo els demano una sèrie de coses... buscar, sobretot la concreció espacial, jo tinc al cap proposar un cicle on s’evidenciï fortament que les obres que presentarem tenen lloc a Barcelona.” (Casares: 2015)

I demana a Lluïsa Cunillé i a Lurdes Barba que, en el seu projecte això hi quedi inclòs.

“No goso dir-te que la Lluïsa reescriu el text, sí que inclouen Barcelona al títol, però no recordo exactament si el text és conseqüència de l’encàrrec o senzillament el reescriuen en funció de la conversa” (Casares: 2015)

¹⁵⁸ *Barcelona, mapa d’ombres, Plou a Barcelona, Do’m i Vides de tants.*

Casares es mostra pudorós respecte a la seva intervenció artística i editora, però el cas és que, quan Cunillé rep la demanda, estava avesada, tal com hem exposat, a dinàmiques col·laboratives, i la filosofia de l'encàrrec no li és estranya. De fet, la comanda era un impuls generador. Paco Zarzoso ens fa veure que, en el moment d'escriure *Barcelona, mapa d'ombres*, Cunillé sap aprofitar el seu contacte o treball amb registres i gèneres molt diferents:

"creo que lo que Lluïsa está haciendo (a propósito de *Barcelona, mapa d'ombres*) es aprovechar sin ningún prejuicio todas las herramientas de la dramaturgia. No tiene prejuicios a la hora de utilizar desde lo folletinesco hasta el vodevil, la música y el drama, la tragedia, las puertas que se abren y se cierran... En su dominio del oficio –y además va a muchos ensayos-, se da cuenta de lo que es teatral. Entonces creo que forma parte de eso, de una utilización sin prejuicios de todos los registros teatrales que nos ofrece el teatro culto pero, también el teatro popular, la ópera... incluso otras artes" (Prieto: 2012).

La crítica va parlar d'un canvi en l'obra dramàtica de Lluïsa Cunillé. Puchades no hi està d'acord: "¿Es necesario que se indique que la acción sucede hoy en Barcelona para que los críticos afirmen aliviados que estamos ante 'otra Cunillé'? Para mí, sigue siendo la misma, sus obra siempre suceden ente mi cabeza, el teatro y mi ciudad particular"(Puchades:2005 33). Casares creu, amb Puchades, que no es pot parlar de canvi –en tot cas d'inflexió-, però sí d'una transformació en l'actitud del receptor.

Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors, processos i condicionants del disseny de producció:

El primer contacte que Ventura Pons va tenir amb *Barcelona, mapa d'ombres* fou una representació a la Sala Beckett:

"era una obra que quan s'estrenà m'havia deixat clavat a la butaca, a la sala Beckett. La Cunillé és una escriptora hermètica, inquietant; feia

molt anys que la seguia, m'atreia i no li acabava de trobar el punt, però intuïa que algun text arribaria en el futur (...) em va sorprendre enormement, una petita joia inesperada. Crec que és, de llarg, el millor que la Cunillé ha escrit fins ara" (Ventura: 2011, 286-87).

Els valors de producció de *Barcelona (Un mapa)* són visibles, molts d'ells, al cartell publicitari de la pel·lícula. En primer lloc, la parella protagonista: Josep Maria Pou i Núria Espert¹⁵⁹. Ventura Pons considera que el compromís de Josep M. Pou era un element clau per tirar endavant la pel·lícula¹⁶⁰. El segon, el nom de Barcelona al títol i la presència d'espais mítics, com el Liceu o la Sagrada Família -espais globals-, malgrat se'n doni una visió bruta i desmitificadora. L'altre és la morbidesa del transformisme; de fet, el tràiler de la pel·lícula aposta per aquest contingut¹⁶¹.

L'únic que ens ha dit Lluïsa Cunillé sobre l'adaptació cinematogràfica¹⁶² és que no va voler participar-hi. Tot i així, ella havia escrit poc abans¹⁶³ el guió d'una adaptació de la novel·la *Cinc nits de febrer*, d'Eduard Màrquez, dirigida per Sílvia Quer i, per tant, ja havia explorat les tècniques de la dramàtúrgia aplicades al guió cinematogràfic.

ANÀLISI

TÍTOLS/S:

Text teatral: *Barcelona, mapa d'ombres*

¹⁵⁹ Núria Espert ja havia rodat amb Ventura Pons *Actrius*, una adaptació cinematogràfica del text de J.M.Benet i Jornet.

¹⁶⁰ Josep M. Pou ja havia rodat amb Ventura *Amic/Amat*, una adaptació cinematogràfica de J.M.Benet i Jornet.

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=vQcMiizjpAU>

¹⁶² Va ser en una conversa telefònica, en la qual també ens va manifestar que no col·laboraria en cap aportació que facilités la consecució d'aquesta tesi.

¹⁶³ La pel·lícula *Febrer*, estrena al Festival de Sitges, 4/12/2004.

En el text teatral, es teixeix una xarxa metafòrica al voltant dels desitjos ocults o revelats amb dificultats, que troba la seva concreció semàntica en la guia de Barcelona elaborada, anotada i mutilada pel protagonista¹⁶⁴.

Títol de l'obra cinematogràfica: Barcelona (un mapa)

En eliminar la paraula "ombres", el títol perd seva càrrega metafòrica.

EN EL PLA DE L'ENUNCIACIÓ

Text teatral:

Text principal. El diàleg assumeix les següents funcions:

1) Dramàtica: el diàleg forja un corrent subterrani fet especialment de relats intrahomodiegètics que, en el context d'una imminència –la mort del protagonista–, provoquen l'acció: Accions que gairebé no es verbalitzen¹⁶⁵.

2) Diegètica: l'enunciació del context sociocultural, històric i espacial passat i present, que condiona l'acció dramàtica.

3) Caracteritzadora: els personatges s'autodefineixen puntualment: "La Dona- (...) Jo mai m'he mossegat la llengua a temps, per això ja no em conviden enlloc" (Cunillé: 2004, 21), "Ell: (...) "Mai no he suportat decebre a ningú" (Cunillé: 2004,14), "Ell: Yo nunca he dicho la verdad y nunca he estado solo" (Cunillé: 2004, 41). Els personatges són revelats a través de l'expressió de les seves filosofies vitals i, especialment, des dels relats intrahomodiegètics

¹⁶⁴ Cunillé (2004): "Ell: Jo també et vull donar una cosa (...) És una guia de Barcelona, una mica antiga per això (...)/ Ella: Per què està tota guixada?/Ell: La vaig guixar després. Un estiu feia molta calor i treballava cobrant rebuts de la llum, vaig marcar aquí totes les voreres on donava l'ombra. Els números de dalt són les diferents hores del dia, perquè les ombres es van movent amb el sol, no estan mai quietes (...) Ella: És com un gran mapa d'ombres". *Barcelona, mapa d'ombres*, p.61

¹⁶⁵ Per exemple, la resolució transcendent que pren Ella d'obligar a llegir el diari al Metge –que titubeja– és una acció sense paraules. Un mandat del text secundari: Cunillé (2004): "*Ella fica el seu diari a la butxaca del Metge*", p.55

sobre el seu passat íntim i històric: "Ell: La veritat és que quan vaig conèixer la meva dona em feia una mica de por" (Cunillé: 2004, 15).

L'idioma també és un element caracteritzador. La Dona parla en català, però cita en francès i en italià (Cunillé: 2004, 14), i aquest fet la construeix com un personatge cosmopolita. Ella recita *La Bohème* en italià, i això la construeix, en contrast amb el present, com una dona refinada i romàntica. Els diàlegs de l'Estrangera i Ell estan escrits en castellà, però sense buscar la parla llatinoamericana. En aquest darrer punt, la llengua sembla que sigui un recordatori d'origen, una atmosfera.

4) Ideològica: els personatges filosofen i donen la seva opinió, sovint en forma de sentències, sobre el fet de viure, i sobre Barcelona i el fet d'habitar-la, en el passat i en el present. Aquesta funció la trobem especialment en els diàlegs que pertanyen al Metge, a l'Estrangera i a la Dona. Per exemple: "Dona: He passat temporades llargues fora, però sempre hi torno. I ara ja res m'estalviarà la transformació final, aquella que farà definitivament de Barcelona una ciutat intercanviable amb qualsevol altra capital occidental benestant i autosatisfeta" (Cunillé: 2004, 17), però també el Jove: "No donem l'abast. A mesura que els rics es fan més rics més por tenen que els prenguin tot el que no poden gastar." (Cunillé: 2004, 27)

5) Poètica: els diàlegs no busquen la il·lusió mimètica de la realitat. El seu propòsit és fracturar-la. A partir d'una retòrica abrupta – sostraccions, pauses, ruptures en les línies de pensament dels personatges, juxtaposició de blocs on predomina la funció referencial¹⁶⁶ amb altres on predomina la funció poètica¹⁶⁷, el quasi pastitx de gèneres diversos (folletinesc, òpera, fantàstic) i camps

¹⁶⁶ D'acord amb les categories establertes per Jakobson.

¹⁶⁷ D'acord amb les categories establertes per Jakobson. Un exemple de funció referencial i funció poètica: "Dona: No parli com si de debò no tingués altre remei que viure a l'Eixample, on les ànimes són baixes i petites com gateres." (Cunillé: 2004, 12)

semàntics on predomina el *dirty* - es busca produir una desviació, un allunyament de la realitat, una certa distància que ens permeti un retorn copsador (Sarrazac: 2008).

Internament, el diàleg té funcions representacionals. Així es veu clarament i, per exemple, quan la Dona i el Jove comenten el partit de futbol (Cunillé: 2004, Escena 2), quan Ella li explica a Ell el funcionament de la pistola (Cunillé: 2004, Escena 5), o quan l'Estrangera parla dels elements que decoren la seva habitació -la peixera amb dos peixos diminuts (Cunillé: 2004, Escena 3).

Si a la quantitat de funcions enunciatives que assumeix el diàleg, i a la seva retòrica singular, li sumem la quasi absència d'esdeveniments, i la poca progressió de la trama en termes d'encadenaments causals, veurem que aquest és el determinant indiscutible de la posada en escena teatral i de la cinematogràfica. El marge de maniobra que el disseny del diàleg concedeix a l'escenificació teatral o a la posada en escena cinematogràfica és significativament reduït. Diàleg engraellat i engraellador.

Text secundari. Les didascàlies estableixen el lloc -l'espai referencial, denotatiu- on té lloc l'acció. L'espai es consigna a l'inici de cadascuna de les cinc parts que componen el text, i no es limita a establir el continent, sinó que inclou, en una imatge fixa, l'espai escènic estricte, la ubicació dels personatges -gairebé figures-, i l'objecte o objectes amb el qual interactuen. Insistim en el caràcter descriptiu de les didascàlies relatives a l'espai escènic. De fet, són el text principal i l'acció dramàtica, que transformen aquests materials en elements poètics. Tot i així, com platejarem en l'apartat dedicat als personatges, aquestes estances connoten el caràcter d'aquests. Les indicacions sobre la il·luminació són les úniques que invoquen, des de la paraula, la funció poètica: "Obscuritat" i no "Fosc" és una indicació que es repeteix al final de cadascuna de les escenes, excepte en la

darrera, i que remet a un dels motius del text: les ombres, que troben el seu contrapunt en l'inici de les didascàlies de la darrera escena: "Una habitació amb molta llum" (Cunillé: 2004, 55). Les didascàlies relatives a la interpretació se centren:

- 1) En les indicacions de pauses (com a mandats per a l'actor/l'actriu sobre el no dit i l'assumpció de revelacions).
- 2) En indicacions precises i objectives sobre la interacció del personatge amb l'objecte/s¹⁶⁸.

No hi ha comentaris o postil·les sobre el significat dels mandats que es proposen, o de la seva funció en la trama, en la certesa que el mandat generarà el signe i el significat precis.

Les didascàlies introdueixen, al final del text, i pel que fa a l'espai sonor, un element extradiegètic: el discurs del general Juan Bautista Sánchez, que va fer el 26 de gener de 1939 a través de Ràdio Associació de Catalunya, agraint la benvinguda que li havien ofert els barcelonins.

Obra cinematogràfica:

A diferència del text teatral, que sostreu, nega i administra el flux de determinades informacions al receptor, sense emfatitzar ni subratllar el seu escamoteig, l'enunciació cinematogràfica treballa amb els dispositius clàssics del suspens cinematogràfic i la creació d'expectatives, tot instal·lant en la recepció la presència d'un autor/narrador implícit.

¹⁶⁸ Els objectes tenen una funció determinant en l'acció dels personatges i en la trama. Aquests són: fotografia (Escena 1), pistola, el transistor que retransmet *La Bohème* (Escena 2), objectes de maquillatge (Escena 4), clau que obre el calaix del diari, diari (Escena 5), vestuari d'home, mocador de paper arrugat, guia anotada de Barcelona. (Cunillé: 2004)

EN EL PLA DE LA DIÈGESI

La matèria diegètica del text teatral i la de l'obra cinematogràfica

Text teatral:

Un sabater murcià, que va morir de combustió espontània, va tenir un fill, i aquest a Ell. Vivien al Poblenou i, durant la Guerra Civil, va prohibir-li a Ell i a la seva mare que anessin al refugi quan hi havia un bombardeig, i per això s'amagaven sota l'escala. Durant la Guerra, una vegada Ell va trobar una pistola a la platja, però no va poder quedar-se-la perquè la van agafar uns nois més grans. El dia que la Guerra es va acabar, va ser el més feliç de la seva vida. A la postguerra, va fer diverses feines, una d'elles, la d'elaborar una guia de Barcelona, una feina complicada perquè les barraques formaven espais i carrers indefinits. També va treballar de cobrador de la llum. Va ser aleshores que, en la guia que havia fet, hi va marcar les voreres on hi havia ombra, en hores determinades, durant l'estiu. Després va entrar a treballar al Liceu, tot i que no li agradava l'òpera. Un dia, a la Callas se li va escapar el gosset i ell va provar de trobar-li, però com que no se'n va sortir, es va amagar fins que la cantant va marxar. De vegades, també anava al magatzem de vestuari i es vestia, d'amagat, de dona.

Quan va conèixer-la a Ella, la va enganyar dient-li que li agradava l'òpera, i no ha gosat mai desmentir-li-ho, perquè a Ella sí que li agrada. Van tenir una filla que va morir atropellada per un autobús al passeig de Gràcia. Uns autobusos que feien circular en línia contrària i que van matar molta gent. Ell gairebé va embogir.

Un avi fabricant, que s'havia comprat una pistola per defensar-se dels treballadors durant la Setmana Tràgica, tenia un fill que va tenir-la a Ella. El pare volia un nen i per això se'n va desentendre, i a Ella li hauria agradat ser un noi per agradar al seu pare. La seva mare

sempre l'ha considerat un zero a l'esquerra perquè actuava amb por. El seu pare anava a bordells els diumenges, i pretextava que anava a veure el Barça. Ella s'estimava el seu pare, i va tenir-hi una relació sexual, de la qual va néixer un noi que Ella sempre ha dit que era el seu germà. Des de llavors, Ella escriu les seves vivències en un diari. En un moment inconcret, la família de fabricants va perdre la seva fortuna. Ella va conèixer-lo a Ell a la porta del Liceu, en un dia de pluja en què esperava un taxi, i Ell per, entretenir-la, li va explicar la pèrdua del gos de la Callas, però amb un final més heroic: ell havia trobat el gos. Es van casar. Van tenir una filla que morí atropellada a causa d'un pla erroni de circulació. L'any que el Liceu es crema – segons Ell diu, per obra seva, i gràcies a la seva intervenció a distància provocant una combustió espontània-, Ell es jubila. Lloguen habitacions al pis de l'Eixample, on viuen una Dona, professora de francès, amb amics i coneguts a la *gauche divine*, i amb un fill arquitecte poc hàbil amb qui no s'avé, un Jove guarda de seguretat que juga els diumenges al Júpiter, i a qui ha deixat la dona per fer-se amant d'un taxista, i una Estrangera llatinoamericana. A la nit que a Ell li han diagnosticat un càncer, té relacions sexuals amb l'Estrangera i la deixa embarassada. Aquesta noia decideix tenir el fill sense formular cap demanda ni exigència. El matrimoni projecta que, quan Ell mori, la pensió passi sencera a mans d'Ella, i ordeixen un pla. Ella aprendrà a fer la firma d'Ell, es canviaran de sucursal bancària, i Ella, disfressada d'home i amb els cabells tallats, es farà passar per Ell. Per tal de dur a terme aquest pla, necessiten intimitat, i per això han de fer fora els seus llogaters. En el transcurs de persuadir-los/manar-los que se'n vagin i de dur a terme el projecte, Ell és empès per la Dona i l'Estrangera a deixar de tenir por i dir la veritat sobre aspectes de la seva vida que no ha dit o ha ocultat. Ella, per tal de dur a terme el pla que han forjat, ha de demanar al seu germà-fill, que és Metge, que els signi una acta de defunció, on es consignï la mort d'Ella. No l'hi demana obertament. Primer creu

necessari que sàpiga que Ella és la seva mare, i li ofereix un diari on queda explicat. Ell li confessa a Ella totes les mentides i els seus secrets –una guia d’ombres de Barcelona, on ha estripat les pàgines relatives al passeig de Gràcia (el lloc on van atropellar la seva filla)-, excepte que ell no és l’heroi que va trobar el gos de la Callas. Ella es disfressa davant d’Ell de dona, per demostrar-li que el pla tira endavant i també, potser, per mostrar-li els seus desitjos més íntims i personals –ser un noi per al seu pare.

Obra cinematogràfica:

La diègesi és idèntica a la que trobem en el text teatral.

EN EL PLA DE LA TRAMA

Trama teatral. Transformacions i vertebracions

Text teatral:

La trama està articulada en cinc parts o escenes i vertebrada per elements no causals. El principal concepte vertebrador subjacent és un itinerari introspectiu i de retorn a la infància i la joventut. Els altres eixos vertebradors són temàtics i de coordenades: present *versus* passat, en el context de Barcelona i en temes socials d’actualitat: ventres de lloguer, anorèxia, immigració, mares llatinoamericanes: “Estrangera: en mi casa todos hablaban de muertos, día y noche hablando de muertos. No hay peor olor que el de un velatorio.” (Cunillé: 2004, 41)

1. Lloc: Una habitació desordenada d’un pis antic de l’Eixample. Personatges: Ell, Dona. Accions/esdeveniments: Ell, jubilat, malalt terminal de càncer, prega a la Dona, una professora de francès que viu al seu pis a dispesa, que se’n vagi. Vol passar els dies que li queden amb Ella, la seva muller. La Dona li regala una fotografia de Juan Rubio Macías nu, dansant damunt del cadàver de la seva mare a

qui acaba d'assassinar¹⁶⁹, i l'anima a despullar-se i a parlar de debò: "jo ja no tinc res perdre i vostè s'està morint." (Cunillé: 2004, 13) La Dona crea un espai verbal de veritats a partir de certs relats de la seva biografia personal i professional, i Ell confessa una mentida: quan va conèixer la seva dona, va dir-li que li agradava l'òpera, i diverses veritats: que no pot aclucar l'ull perquè té por de morir-se mentre dorm, que de vegades li agrada disfressar-se de dona, que i ha anat i encara va al psiquiatre.

Obra cinematogràfica:

Unes imatges documenten l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona i la seva desfilada triomfal pel Passeig de Gràcia i la Plaça Catalunya, mentre sentim/veiem el discurs d'un general que agraeix la benvinguda que els ha dispensat Barcelona. De la panoràmica de Barcelona a l'inici de la postguerra es passa a l'actualitat, on hi descobrim la Dona, en una bar de l'Eixample, prenent cafè, i després a una llibreria. Finalment, puja per una escala obscura a un pis. Allí, un matrimoni, Ell i Rosa (Ella), asseguts a la taula de la cuina, l'observen i es miren amb complicitat. Després, ell truca a la porta de la suite de la Dona.

A partir d'aquest moment, l'acció dramàtica es desenvolupa idèntica a la del text teatral, malgrat algunes supressions del diàleg que no alteren la trama interna de l'escena, però que n'alleugereixen alguns continguts: la relació de la Dona amb els seus alumnes de francès, la seva pertinença a la *gauche divine* i la menció de les visites del protagonista al psiquiatre. Diverses imatges en flaix il·lustren determinats relats

¹⁶⁹ Juan Rubio Macías fou un noi que, el 1976, en un atac de folia, va matar la seva mare amb un tub d'escapament, després de saber que havia estat destinat a fer el servei militar a Ceuta. La policia el va trobar despulat i en un grau d'excitació molt gran. Aquest fet va passar a Gorniz (Biscaya). Diari ABC (25/11/1976).

retrospectius dels dos personatges: El Liceu (Ell), i el fill i la ciutat nocturna (La Dona).

Després, Ell surt de la suite de la Dona, circula pel passadís i fa un senyal de complicitat a la Rosa, que és a la cuina, expectant. Entra en una habitació en penombra, s'asseu i contempla la fotografia de Macías que la Dona li ha regalat, i la figura comença a moure's.

2. Lloc: Una habitació molt ordenada del mateix pis. Personatges: Ella, Jove. Accions/esdeveniments: Ella vol saber on és el seu marit (havien quedat per escoltar *La Bohème*, que fan a la ràdio). El Jove no ho sap. Té mal a un genoll; no podrà jugar el seu partit al Júpiter i no podrà abandonar l'habitació tal com li han demanat Ell i Ella. A Ella no li agrada que tingui una pistola a la tauleta de nit. El Jove l'entreté amb el futbol i amb l'amant taxista de la seva exdona, perquè vol que es quedi una estona més. I la reté explicant-li que el seu marit li ha demanat que li ensenyi a carregar la pistola. Ella s'esvera. Ell s'enfada pels seus prejudicis socials sobre la seva feina de guarda de seguretat i la provoca. Rep una bufetada a la qual ell correspon amb una carícia. La conclusió és la següent: El Jove vol ser cuidat, però Ella no pot ser la seva mare. Ja va tenir una filla i va morir atropellada. Tot i així, l'ajuda a adormir-se, cantant-li un fragment de *La Bohème*¹⁷⁰ amb el qual foragita les veus que de vegades Ella sent. El Jove tanca els ulls i l'escolta. Ella li agafa la pistola sense trobar oposició, i se l'enduu de l'habitació.

¹⁷⁰ "MIMI -(obre els ulls, veu que els altres han marxat i estén la mà cap a Rodolfo, que la hi besa amorosament.)

Se n'han anat? Fingia dormir

perquè volia quedar-me sola amb tu.

Tinc tantes coses a dir-te,

o una sola, però gran com el mar,

com el mar profunda i infinita!

(Passa els braços al voltant del coll de Rodolfo.)

Ets el meu amor i tota la meva vida!"

Obra cinematogràfica:

El Jove, al seu lloc de treball: uns grans magatzems. El Jove, al capvespre, inspecciona ocularment el carrer mentre fuma. El Jove, a la seva habitació, s'administra un unguent al genoll. La Rosa truca i el Jove la deixa passar. A partir d'aquí, l'acció dramàtica es desenvolupa idèntica a la teatral sense canvis significatius, malgrat petites supressions de diàlegs, especialment aquells en els quals es comenta el partit de futbol del Barça que el Jove visiona per la televisió, i que Ella/Rosa utilitza, en una acció que busca la dil·lació.

Diverses imatges en flaix il·lustren determinats relats dels dos personatges: 1) Presència i detalls d'una corrida de toros, el bressol on descansa el "germà" petit, l'autobús al Passeig de Gràcia que va matar la seva filla (Rosa); 2) Lesió i entrenaments al camp del Júpiter, vigilàncies nocturnes als grans magatzems, agressió a un taxista que és l'amant de la seva dona, manipulacions de la pistola en presència d'Ell (El Jove).

3. Lloc: Una habitació molt petita. Personatges: Estrangera, Ell. Accions/esdeveniments: Ell esperava l'Estrangera amb la fotografia de Juan Rubio Macías a les mans i s'ha adormit. L'Estrangera, embarassada de cinc mesos, arriba del restaurant on treballa molt cansada, i el desperta. Ell s'ofereix a ajudar-la per desocupar l'habitació i fer el trasllat al seu nou domicili, i li aconsella que vigili quan creui el carrer¹⁷¹, que es cuidi. L'Estrangera, que desitja ser cuidada –"a veces me dan ganas de caerme y que me ayuden a levantarme y me pregunten si me hice daño" (Cunillé: 2004,37)-, li

¹⁷¹ Aquesta recomanació, que ens porta a la filla morta d'Ell, atropellada per un autobús, situa a l'Estrangera en el rol de "filla", en relació a Ell.

confia que el fill que espera és d'Ell. L'Estrangera no ha dit res a la seva dona, perquè no vol res, no demana res. Ha decidit tenir el fill. A Ell, l'encoratja la seva sinceritat, i li proposa un pacte/joc: es faran mútuament preguntes i es diran la veritat. L'Estrangera, entre altres coses, vol saber per què es vesteix de dona: "Ell: (...) Cuando te disfrazas, es como si fueras otro, el disfraz es como si te diera algo que no eres". La seva dona ho sap i mai n'hi ha dit res. L'Estrangera, que s'ha disfressat en algun carnaval, l'ajuda a millorar la seva caracterització, tot maquillant-lo.

Obra cinematogràfica:

Nit. L'Estrangera agafa un autobús que la duu al pis. Entra a la seva habitació i es troba amb Ell, que està endormiscat. A partir d'aquí, l'acció dramàtica es desenvolupa idèntica a la teatral sense canvis significatius, tot i petites supressions en alguns diàlegs. La curiositat de l'Estrangera per la foto de Macías s'ha eliminat. Diverses imatges en flaix il·lustren determinats relats dels dos personatges: 1) Ferir-se a la cuina del restaurant amb un coltell, contenidors de Mercabarna, treballant al seu lloc de treball, una desconeguda en un parc fent una proposta (l'Estrangera); 2) L'Estrangera despullant-se, abraçant-lo, estirats al llit, vestit de dona (Ell).

4. Lloc: Una habitació gran del mateix pis. Personatges: Metge, Ella. Accions/esdeveniments: Ella ha trucat al seu germà, Metge. Feia temps que no es veien. L'ha fet venir per demanar-li que parli amb Ell (volen que, fraudulentament, signi la defunció d'Ella, en comptes de la d'Ell, per així poder cobrar). Ella no li revela què vol, i el Metge no hi parlarà. Per tal de fer-lo canviar d'opinió, li ofereix deixar-li llegir el seu diari, tancat amb clau i que no ha llegit ningú, ni tan sols el seu marit. El Metge el pren amb recel, però la veu molt trasbalsada -la tremolor de les seves mans s'expandeix per l'espai, que també

tremola- quan li recorda com la pentinava quan era petit, i li torna el diari. El Metge, que durant la visita ha manifestat una actitud de recerca permanent del sentit de la vida –de la seva, especialment- a través del seu treball amb anorèxiques, del seu viatge a Venècia, del voluntariat a les Olimpíades, de les seves relacions esporàdiques amb homes, de la fabulació de la crema dels principals edificis emblemàtics de Barcelona, acaba per proposar-li, a rel d'un record d'infantesa –Ella, quan era petit, el portava a l'Estació de França- d'anar-se'n junts: Agafar el Transsiberià i viatjar fins a Sant Petersburg. Ella hi renuncia: es quedarà a cuidar-lo a Ell. El Metge es riu de la seva abnegació, i Ella el bufeteja. Ella li fica el diari a la butxaca perquè se l'endugui i el llegeixi.

Obra cinematogràfica:

Vista àeria de Placa Catalunya. En Santi –el Metge en el text teatral- entra en una sauna i escull un xapero. Se'n va cap a casa amb cotxe acompanyat d'ell. Arriba al seu apartament amb el xapero, que es comença a despullar, mentre ell comença a preparar una beguda. Sent al contestador que el reclama la Rosa. Apareix dins del pis i es troba amb la Rosa. A partir d'aquí, l'acció es desenvolupa idèntica a l'obra de teatre, excepte que l'espai no tremola, amb petites i no significatives supressions al diàleg –com per exemple, una disminució de detalls pel que fa al "somni" rus. Com en les altres parts, hi ha petits flaixos que il·lustren els relats dels personatges: 1) Noies anorèxiques davant d'un plat de menjar, edificis emblemàtics de Barcelona que haurien de ser cremats: Torre Agbar, Macba, la torre Mapfre, el TNC, la Sagrada Família, la Plaça Catalunya, el pagament al xapero adormit (Santi); 2) Un altar major on ella resa, una anada a l'Estació de França quan la Rosa i en Santi eren, ella jove i ell petit, escrivint el diari (Rosa).

5. Lloc: Una habitació amb molta llum. Personatges: Ella i Ell. Accions/esdeveniments: Ell, al llit, disfressat de dona i maquillat. Ella treu d'un armari la pistola que ha pres al Jove i, tot i que no hi ha bales, l'obliga a disparar, per després fer-li prometre que no la demanarà més al vigilant. Després Ella treu el vestit d'home amb el qual faran l'estafa i comença a posar-se'l. A Ell li sap greu que s'hagi de tallar el cabell i Ella li treu importància, perquè de petita volia ser un noi. Ella vol saber "Quina va ser la teva edat ideal?/ Ell: La meua què?/ Ella: El millor any que recordis/ Ell: quan es va acabar la guerra, suposo" (Cunillé: 2004, 59). Troben que la disfressa està prou bé i estableixen diversos preparatius. Ella li assegura que el seu germà voldrà signar la defunció. I Ell, iniciant una cascada de revelacions íntimes, li fa saber que el fill que espera l'Estrangera és seu; Ella hi correspon explicant-li que el seu germà és el seu fill¹⁷²; Ell li regala una guia de Barcelona anotada. Ell va contribuir a fer aquella guia de l'època de les barraques i els carrers indefinits. Les anotacions són de quan Ell feia de cobrador de la llum, i va marcar-hi a quines hores hi havia ombra a les voreres. En aquesta guia, hi ha representat també un dolor compartit: unes pàgines arrencades que corresponen al Passeig de Gràcia, el lloc on va morir la seva filla. Per acabar, Ell li revela que ell, des de casa, va cremar el Liceu provocant una combustió espontània –el seu avi un dia es va encendre i va morir així. Ella no es creu el seu deliri, i Ell li fa una petita demostració amb un mocador de paper. El mocador s'encén sense que ell el toqui, ni faci res. Ara Ella dubta si la història de la Callas és certa, i ell decideix continuar amb la mentida que la va unir a Ella. L'òpera, a la ràdio, és a punt d'acabar-se. Ell, sol a l'habitació, escolta el final de *La Bohème* i, amb els ulls tancats, plàcidament, comença a

¹⁷² "Ella: El meu germà no és el meu germà, és el meu fill (...) El vaig tenir amb el meu pare (...) No em va forçar ni res. Ho vaig fer perquè vaig voler." P5. Pàg. 57

escoltar el discurs del general Juan Bautista Sánchez, quan va entrar a Barcelona, el 26 de gener del 1939.

Obra cinematogràfica:

Imatge exterior i nocturna d'un carrer de Barcelona. La Rosa s'ha aixafat els pits embenant-los i es mira al mirall de la seva habitació. En Ramon observa el seu maquillatge en companyia de la Rosa, que li dóna alguns consells. A partir d'aquí, l'acció dramàtica és molt semblant a la del text teatral, tot i que puntua alguns elements que val la pena consignar: 1) Ramon esquinça a l'inici de la seqüència la fotografia de Macías que li ha regalat la Dona, mentre que, en el text teatral, no ho fa; 2) Desambigüita el bàndol al qual pertanyia la família de la Rosa pel que fa a la Guerra Civil. Al text teatral, hi llegim: "Ella: La tenien per defensar el que de tota manera van acabar perdent" (Cunillé: 2004,57) i, a l'adaptació cinematogràfica, hi sentim: "Ella: (...) m'ho van ensenyar el meu avi i el meu pare/Ell: Una pistola? /Ella: Sí, per defensar-se dels rojos" (*Barcelona (un mapa)*, Escena, 5. DVD); 3) Quan Ella/Rosa ensenya al seu marit el funcionament de la pistola que Ell/Ramon no ha tingut la possibilitat d'usar mai, la didascàlia ens diu que: "(Pausa. Ell agafa la pistola i prem el gallet)" però, en l'adaptació cinematogràfica, en una actitud que subratlla el caràcter fàl·lic del personatge, ell apunta –sense bala– directament al seu cap. A més d'aquestes dues puntuacions, trobem alguns flaixos retrospectius: de nena, acompanyada del pare i l'avi, contemplant la pistola, de joveneta, despullant-se davant del seu pare i iniciant una relació sexual, en Santi tenint una relació sexual amb un home.

A l'inici i al final hi ha discursos històrics¹⁷³.

¹⁷³ Ventura Pons diu que els discursos del general franquista els pren de Josep Benet: *Catalunya sota el règim franquista* (Pons: 2011, 288).

A) Temps

Text teatral:

X minuts d'una nit. Temps cronològic, amb molts relats homodiegètics regressius. La durada de la retransmissió dels quatre actes de *La Bohème* de Puccini per la ràdio, interpretada per la Callas, és la que ens dóna la mesura de la durada de l'acció dramàtica. A la primera escena, la Dona reclama música: "Dona: Aquest moment reclama una música. A veure si tenim sort/ *La Dona posa la ràdio i sona el primer acte de La Bohème de Puccini ja començat.*/ Ell: *La Bohème.*" (Cunillé: 2004,13) A la segona, Ella recorda que havia quedat amb el seu marit per escoltar-la: "Ella: Havíem d'escoltar l'òpera junts./ Jove: Quina òpera?/ Ella: La que fan a la ràdio. La que fa estona que ha començat" (Cunillé: 2004,30). A la quarta, Ella busca a la ràdio l'emissora on fan òpera: "Ella: Van al tercer acte, quan Mimi va a veure Marcello..." A la cinquena, "*Ell encén un transistor que hi ha damunt la tauleta de nit i sintonitza l'òpera (...)* Ell s'estira al llit, es queda uns moments amb els ulls oberts, sentint el final de *La Bohème*" (Cunillé: 2004,65).

En canvi, el temps de la història travessa tres segles: finals del XIX, segle XX, i inicis del XXI. La història es remunta fins a la vida de l'avi del protagonista, i acaba dins la primera dècada del segle XXI, concretament, l'any 2004, l'Any Dalí (última referència sociocultural que ens dóna el text teatral, estrenat, per altra banda, aquest mateix any), passant per la Setmana Tràgica, la Guerra, la postguerra, els anys 70, l'olimpisme, i fins a l'actualitat.

Però el temps hi és present no només com un organitzador de la trama, sinó com un motiu que impulsa l'acció. Tots els personatges furguen en els fets que van viure en el passat, íntims i històrics, per trobar impuls, donar respostes al present i actuar, ja sigui per

enfrentar-se al canvi d'habitatge, assumir una separació –el Jove-, un embaràs –l'Estrangera-, un possible canvi d'objectius laborals –la Dona-, o bé per poder donar sentit a una vida viscuda, arran de la mort d'una filla –Ell-, o organitzar una vida després de la mort del marit –Ella. Aquesta exploració individual, malgrat ser feta en companyia, confronta els projectes i desitjos del passat – especialment Dona, Jove, Estrangera i Ella- amb els seus acompliments i la realitat present. Un present desolat, en què el futur només hi és residualment, i projectat a molt curt termini. El passat, immens en el seu volum i importància –fins i tot en el cas dels personatges més joves-, és l'element modelador del present, però també on s'elaboren construccions arcàdiques, i és on, d'alguna manera, es vol tornar, com en el cas d'Ella i el Metge. Ella s'interroga per quina és l'edat ideal. Records d'abans de la ruïna, retorn al passat a través dels toros. Un retorn no balsàmic, mentre que ell ja ha instituït quin és el seu moment de felicitat: quan es va acabar la guerra. Per tant, no hi pot retornar. Ella, com que el retorn és impossible, opta per projectar el futur, i diu la veritat al Metge, que és el seu germà i el seu fill alhora. Els relats també són una manera de dilatar i entretenir, fer passar el temps perquè Ella no se'n vagi.

Obra cinematogràfica:

En l'obra cinematogràfica, la mesura del temps del relat ja no és la durada de l'òpera *La Bohème*. El segment temporal s'amplia i s'avança unes hores. L'acció comença de dia, i acaba, com al text teatral, en una hora indeterminada de la nit.

Pel que fa a la relació dels personatges amb el temps passat en relació al present, és idèntica a la del text teatral. Les imatges documentals inicials –el final de la Guerra Civil i l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona-, puntuen i reforcen les coordenades on s'inscriu el relat cinematogràfic.

B) Espai

Text teatral:

L'espai és un pis de l'Eixample de Barcelona. Un espai que els protagonistes fa 30 anys que tenen llogat (Cunillé: 2004,35) i que relloquen. Un espai que no és propietat de cap dels personatges.

L'espai dramàtic és múltiple i es desplega en 5 estances diferents i successives, sense que ni l'acció ni les didascàlies explícites ni implícites ens ajudin a fer-nos una composició de la distribució del pis. No sabem res sobre les contigüitats, oposicions, distàncies entre les diverses estances. No hi ha plànol. Ni tan sols sabem on és la porta d'entrada. És un espai fragmentat, organitzat només a partir de l'ordre temporal que prefigura la trama. No hi ha espais latents contigus, excepte el pis de dalt, que es fa present a la penúltima escena, on esdevé lleument simbòlic:

“Metge: (...) Què et sembla, germaneta? *(Pausa)* Et trobes bé? Estàs tremolant. (...) *Ella dóna una bufetada al Metge./* Ella: És la segona bufetada que dono avui/ Metge: Sí, es nota que hi tens la mà trencada/ *Pausa/* Ella: no t'havia pegat mai, oi?/ Metge: No. Ha estat la primera vegada./ Ella: T'he fet mal?/ *Es torna a moure el llum i tremolen alguns objectes uns segons, després d'una pausa. Ella fica el seu diari a la butxaca del Metge. Obscuritat.*(Cunillé: 2004, 57)

Però aquests cinc espais visibles no només configuren el lloc on passa l'acció, sinó que connoten, des de el text secundari, els personatges: Dona: “*Una habitació desordenada*” (Cunillé: 2004,12); Jove: “*Una habitació ordenada del mateix pis*” (Cunillé: 2004,12); Estrangera: “*Una habitació molt petita*” (Cunillé: 2004, 34); Ell: “*Una habitació gran del mateix pis*” (Cunillé: 2004,45); Ell i Ella: “*Una habitació amb molta llum*” (Cunillé: 2004,55).

Però hi ha un altre espai latent i autònom, que és evocat constantment, i és la ciutat de Barcelona i els seus espais més

emblemàtics. Uns referents que, o bé formen part de l'univers íntim dels personatges –el Liceu, per exemple-, o que projecten i materialitzen les seves pulsions –la Sagrada Família, en el cas de la Dona i el seu fill. Alguns dels espais latents els trobem en acronia, com el Liceu abans de ser cremat i després de cremar-se, els carrers de la postguerra amb barraques i sense urbanitzar, l'estació de França; i d'altres, de manera sincrònica: Les Rambles, El Camp Nou, el Macba, la Torre Agbar, la Vila Olímpica, la Monumental, el Palau de la Música. També, un espai latent i tabú (Caixàs: 2005, 666): el Passeig de Gràcia, on un autobús va matar la filla de la parella.

Un espai que cal mencionar a banda és el Liceu, abans de cremar-se, després de cremar-se i reconstruït de nou. El Liceu, abans de cremar-se, és un espai sobre el qual la parella fonamenta –a partir del relat d'Ell sobre la pèrdua i recuperació del gosset de la Callas- el seu univers. El Liceu representa tot allò que els uneix. Però aquest Liceu, en el transcurs de l'acció dramàtica, també serveix per mostrar allò que els separa: Ella és melòmana, una afició que cultivà en un ambient d'opulència que es va esfondrar. Ell ha estat porter del Liceu i mai ha sentit una òpera sencera. No l'atreuen les representacions d'òpera, sinó l'immens magatzem de vestuari, on secretament es disfressa. El Liceu simbolitza la mentida sobre la qual s'ha construït la relació, i la combustió espontània, impulsada des del pensament, podria interpretar-se com un acte simbòlic de combustió renovadora, que es concreta en alguns dels secrets que es confessa la parella –no tots. En qualsevol cas, pensem que és una lectura plausible. El que sí que és segur és que aquest espai latent, evocat durant tot el text, és un dels seus elements vertebradors, a partir dels quals es construeix el trop més poderós d'aquest text teatral.

Obra cinematogràfica:

Conserva els espais patents. I fa visibles els espais absents acrònics i sincrònics relatius a la ciutat de Barcelona. També els llocs de treball de l'Estrangera –la cuina del restaurant- i del Jove –els grans magatzems-, l'apartament del Sant i la sauna, on fa tractes amb xaperos. A aquests, cal sumar-hi els espais dels relats retrospectius dels diversos personatges. Per exemple, el magatzem de vestuari del Liceu, l'habitació de la Rosa-nena, o el camp del Júpiter.

El pis de l'Eixample ja no és un pis de lloguer, sinó un pis on han viscut des de sempre, i les darreres imatges de l'obra cinematogràfica suggereixen que és el mateix pis on la Rosa havia viscut de nena i de jove.

C) Personatges

Text teatral:

Els caràcters dels personatges estan completament definits: detalls físics, edat; objectius i accions determinats pel passat. En canvi, però, no tenen nom propi.

Personatges presents. Ell, Ella, Dona, Jove, Estrangera, Metge.

Personatges absents. La filla d'Ell i Ella, atropellada al Passeig de Gràcia per un autobús que anava, legalment, en sentit contrari. Aquesta absència és una presència traumàtica durant tot el relat.

Principals. Ell: emprenedor i impulsor de l'acció; Ella: ajudant i beneficiària de l'acció.

Secundaris. Dona: Objecte i meta de l'acció; Jove: Objecte i meta de l'acció; Estrangera: Objecte i meta de l'acció; Metge: Ajudant.

Obra cinematogràfica:

El mateix disseny de personatges, amb les mateixes funcions i relacions que al text de teatre. L'únic canvi és que els principals ja són anomenats amb noms propis, i no de forma indeterminada o genèrica: Ell es diu Ramon, Ella es diu Rosa, el Metge es diu Santi, i, en el cas de l'Estrangera, se'ns diu que és argentina.

També apareixen alguns personatges episòdics: el fill de la Dona i el xapero que contracta en Santi.

Clausura del text teatral i de l'obra cinematogràfica

Text teatral:

Quan arribem a la part o escena cinquena i última, el protagonista ha dut a terme el desig de no dissimular ni fingir en gairebé totes les qüestions íntimes que havia amagat per por als altres i, especialment, a la seva dona. També ha aconseguit el compromís de tots els llogaters, que marxaran els propers dies, la qual cosa li permetrà dur a terme amb comoditat el pla que han ordit perquè Ella pugui quedar-se amb els diners de la seva pensió quan Ell mori. Tot, aparentment, està en ordre. Però en la darrera part o escena els referents del real amb els quals s'ha forjat la dramaturgia es trenquen. El codi estètic forjat i mantingut fins aquest moment salta pels aires, i el protagonista afirma que va ser ell qui va cremar el Liceu en provocar amb la ment una combustió espontània. Per confirmar-ho fa, amb èxit, una acció demostrativa amb un mocador de paper. Així doncs, en la darrera escena, queda al descobert que Ell és algú amb greus problemes psíquics, cosa que, en part, s'ha plantejat a la primera escena, i, per l'altra, l'acció demostrativa dels seus poders fa que el codi realista o, com a mínim, construït sobre bases realistes, quedi en un segon pla, i es doni pas a la irrupció de materials i codis fantàstics, onírics i extradiegètics, en un procés

d'hibridació que apel·la a la ironia postmoderna. El gir estètic que comporta aquesta revelació argumental exigeix al receptor un nou i final posicionament. La grotesca revelació d'Ell com a piròman del Liceu és un potent antídol contra la tendresa que es desplega en la darrera acció del drama: Ell, el boig, que no podia aclucar l'ull, escolta amb placidesa el final melodramàtic de *La Bohème* –l'òpera: un plaer que ell ha **fingit** davant la seva dona- i entra en el somni plaent i desitjat **veritablement** del final de la Guerra Civil, sentint el discurs que el general Juan Batista Sánchez va fer a Ràdio Associació de Catalunya, quan va entrar a Barcelona el 26 de gener de 1939. Un final que no busca el discurs emocional, sinó forjar un discurs al voltant dels no-límits entre la veritat i la mentida.

Obra cinematogràfica:

La clausura de l'obra cinematogràfica difereix de la del text teatral. En primer lloc, l'adaptació ens ofereix dos desenllaços: el d'en Ramon i el de la Rosa, i dóna així als personatges un estatus de protagonistes sense jerarquies. Mentre que, al text teatral, el final dramàtic només fa focus en Ell.

Ramon, a l'inici de la darrera seqüència, esquinça la fotografia de Macías que la Dona li havia regalat, tot invitant-lo al despullament físic i interior, amb la qual cosa es forja la idea que el personatge refusa seguir aquesta via. En aquesta mateixa línia i replant-ho des del desenllaç, es posa de nou les arracades i, disfressat de dona, s'estira al llit per escoltar la darrera part de *La Bohème* que fan a la ràdio, mentre la seva dona avança pel passadís en direcció al lavabo. Però si ens fixem en les accions que s'inscriuen entre aquestes dues accions, veurem que la renúncia a no manifestar-se, a no "despullar-se", no és completa perquè, de fet, confessa a la seva dona que espera un fill de l'Estrangera, li regala la guia de Barcelona que ell va

elaborar, on hi ha arrencades les pàgines del dolor, i li confia que ell és el responsable de l'incendi del Liceu.

El final de la Rosa és manllevat del que, de fet, tenia Ell. Ell, al text teatral i també a l'obra cinematogràfica, manifesta que el seu millor any fou "Quan es va acabar la guerra, el dia que va acabar la guerra" (Cunillé: 2004, 58). Però al desenllaç de l'adaptació cinematogràfica, veiem que és la Rosa, i no Ell, qui gaudeix d'aquest moment: la Rosa, mentre camina pel passadís en direcció al lavabo, es recorda a si mateixa de joveneta, duent de la mà el seu fill infant, i marcant el pas amb ell en aquest mateix espai. Seguidament es fa nena i, agafada de la mà del seu pare, baixa les escales per anar a rebre les tropes franquistes a la Plaça Catalunya. A l'inici de la pel·lícula, hi ha una nena saludant-les, i ara descobrim que es tracta de la Rosa.

Així doncs, l'adaptació cinematogràfica aposta per incloure el retorn més o menys balsàmic a la infància –un dels motius que desenvolupa la dramàtúrgia–, però que Ella/Rosa, a diferència d'Ell/Ramon, no assoleix al text teatral i sí, en canvi, a la pel·lícula, i que Ell/Ramon, no assoleix, com a mínim de forma visible a la pel·lícula, però sí en el text teatral.

EN EL PLA DE LA REPRESENTACIÓ.

Anàlisi de les operacions de transcodificació més significatives

Pel que fa al desplegament de l'espai en la posada en escena cinematogràfica, Ventura explica que va voler obrir¹⁷⁴ els espais (Pons: 2011, 287):

"Vaig posar-me a rumiar com dur-la al cinema, m'atreia la idea d'*obrir* els actes, tots situats en el pis de l'Eixample. En comptes de fer una

¹⁷⁴ "Obrir" els espais, és la manera que tenen els guionistes per expressar que els espais latents en el text teatral es transformen, en el disseny de l'adaptació, en patents.

clàssica obertura d'exterior, vaig buscar-la a l'interior dels personatges, que és on em menava el text. Al marge d'unes petites seqüències per introduir els personatges, se'm va ocórrer 'flaixejar' a intermitències l'acció burxant en el subconscient, en els ànims de les criatures desvalgudes que es mouen pel pis. El concepte crec que recorda el que vaig fer servir a *Ocaña: la provocació de la memòria*, presentada de mica en mica, que ajuda a configurar un retrat global. Escrit així pot semblar presumptuós, però és una idea molt senzilla que funciona i va bé com a transcripció cinematogràfica de l'obra." (Pons: 2011, 288)

Així doncs, Ventura mostra els espais evocats pels personatges, no des de la referencialitat, sinó des de la subjectivitat¹⁷⁵, exceptuant aquells que tenen com a objectiu presentar-los. Visualment, aquests flaixos es diferencien de les imatges del pis de l'Eixample perquè tenen un tractament visual amb gra i virat a diversos colors, roses, verdosos, grisosos. Aquests flaixos tenen un ritme ràpid, normalment un o dos plans que acostumen a ser mòbils, reforçats per un efecte sonor percutiu i intens. Aquestes curtes i contundents irrupcions funcionen com un subtext visual per a les paraules provinents del diàleg teatral. Aquests flaixos reforcen la paraula il·lustrant-la o intencionalitzant-la, però no la substitueixen. El concepte de flaix fragmenta l'espai urbà; no aspira a oferir-ne cap mapa ni itinerari. Per contra, el desplegament de l'espai interior –el del pis de l'Eixample– busca refer el mapa o la contigüitat dels espais en el pis que el text teatral nega. Tot i així, la porta d'entrada i el portal d'accés a l'escala romanen quasi invisibles. El final de cadascuna de les seqüències es clou amb un fosc, tal com indiquen les didascàlies teatrals, segmentant el discurs, però també anul·lant la presència del fora de camp.

L'adaptació prescindeix dels elements simbòlics i connotatius construïts amb materials espacials que conté el text teatral. Tampoc no desenvolupa ni simbòlicament, ni metafòrica, l'espai del Liceu,

¹⁷⁵ Un terme ampli que vol englobar els records i la memòria, però també els ressorts de l'inconscient.

que, de fet, s'elabora com un espai més, i que pertany, com altres, a l'univers dels personatges.

A l'interior del pis de l'Eixample, hi ha representat un espai que no connecta visualment amb l'exterior, i que té una fotografia i un cromatisme propis. No hi ha finestres que puguin denotar el temps. La fotografia i la direcció d'art opten per un cromatisme cafè, amb força zones en penombra –en correspondència amb les ombres del disig negat i la memòria-, i per una angulació de càmera lleugerament picada. La càmera actua com a observadora, excepte en alguns plans detall en què pren protagonisme, com és el cas dels dos plans animats, el del diari personal de la Rosa, i el de la guia d'ombres de Barcelona d'en Ramon. Pel que fa als enquadraments, s'opta pel primer pla i el pla mig a fi de subratllar i amplificar les emocions subterrànies del text teatral i potenciar les interpretacions dels actors, en una decisió que deixa en segon pla el propòsit de desviació i estranyament que busca el text teatral. Tot i així, la conservació de l'element verbal, tot i les supressions, fa que sovint aquests propòsits en oposició –distanciament i emoció- entrin en col·lisió.

Una decisió determinant és la potenciació visual i verbal del final de la Guerra Civil, amb imatges documentals de l'època, i altres creades amb el mateix estil, incrustades entre elles, que creen un marc tant a l'inici com al final de l'obra cinematogràfica, que col·labora a potenciar i a focalitzar la vessant filosòfica i ideològica del text teatral: l'ocàs dels guanyadors de la Guerra Civil.

CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI

L'adaptació, tal com hem anat consignat, ha treballat a partir de la trama i el diàleg i no de la diègesi, per la qual cosa, i aparentment, hi ha pocs canvis entre el text teatral i l'obra cinematogràfica, però

només en l'aparença de la superfície. Qui fa l'adaptació pren algunes decisions que apunten cap a la voluntat de facilitar la recepció al públic, llimant o modificant els aspectes que poden ser més insòlits i difícils: 1) Supressió de pauses i d'algunes dilacions, a fi de dotar de més ritme l'obra cinematogràfica; 2) Reforç de les coordenades històriques, que reverteix en la comprensió dels motius i accions dels protagonistes; 3) Introducció de mecanismes propis de la suspensió dramàtica (*Barcelona (un mapa)*: Escena 1. DVD) i la creació d'expectatives que se sumen a les maniobres de sostracció pròpies del text teatral; 4) Desactivació del pastitx de registres i gèneres del text teatral.

Hi ha, però, altres decisions menys pragmàtiques, que són la conseqüència de la lectura i interpretació que Ventura Pons fa del text teatral. Un dels motius que travessa el text i que queda enunciat a la primera escena, amb la fotografia de Macías ballant nu damunt el cadàver de la seva mare, és el de la paternitat i la maternitat negada: la mort no assumida de la filla, el no poder, perquè cal ocultar-ho, ser mare d'un germà que en realitat és un fill, la incapacitat de ser pare o mare perquè no s'ha deixat mai de ser fill (en el cas del fill engendrat amb l'Estrangera), o ser mare (en el cas del Jove que busca una mare) perquè l'enyor del pare té un pes enorme, o perquè la filla escollida (l'Estrangera) no l'accepta com a tal i es construeix a si mateixa com la mare d'ell, que l'ajuda a maquillar-se. Els personatges protagonistes, tal com hem explicat, intenten retornar a l'edat ideal: aquesta és una de les accions que travessen el text. Així ho instaura la pregunta reiterada d'Ella/Rosa (resultat), i també el relat d'accions que resulten ser intents de retorn fallits a aquesta edat ideal que pertany a la infància i a la joventut: anar als toros o somiar de fugir a Rússia anant a veure els trens internacionals a l'Estació de França, i comprovar que ja no passen, o visitar en el somni el record del final de la Guerra Civil. Al text

teatral hi ha la temptativa de dos retorns: **el d'Ell i el d'Ella. Ell aconsegueix fer aquest retorn simbòlic després de vèncer la por de confiar determinats secrets a la seva dona i així, poder dormir i somiar de nou en el final de la Guerra Civil, al so del cant de Mímí, que funciona com una cançó de bressol, perquè prèviament Ella l'ha utilitzat per fer dormir al Jove. Ell pot retornar a la infància; Ella ho intenta, però no se'n surt.**

"Aquesta tarda he anat als toros. El públic era gairebé tot estranger i al segon toro ja s'havien posat tots a favor dels toros i en contra dels toreros" (Cunillé: 2004,47). Ventura Pons, en canvi, decideix que sigui Ella/Rosa, i no Ell/Ramon, qui pugui fer aquest recorregut cap a la infància –momentàniament, o definitivament-, retornant-la al final de la Guerra Civil, acompanyada del seu estimat pare, amb la qual cosa es desactiva el recorregut d'en Ramon, que continua, com al principi de l'obra, sense voler despullar-se, i sense que, per tant, es dibuixi un mínim arc de transformació en el personatge protagonista. No sabem si aquesta decisió es deu a una lectura que se'ns escapa, o a exigències de cartell artístic que feia inviable enviar a Núria Espert/Rosa al bany, tal com indica el text teatral, i assumir que, quan ella decideix dir la veritat al seu fill, és perquè, entre altres motius, ha de signar la seva defunció, i ha de ser còmplice del seu pla. Pons no es recorda del motiu d'aquesta decisió (Pons: 2015).

Des del nostre punt de vista, el més remarcable és allò que l'adaptació pretén minimitzar del text teatral: l'hibridisme de materials i registres amb què està confegit el clímax de l'escena cinquena i darrera del text teatral, on es mesclen elements folletinescos, melodramàtics, operístics, fantàstics, simbòlics i documentals, units per la pulsio regeneradora de la combustio espontània, aquella que es fa amb la ment i que promou **la construcció demoníaca d'una ciutat infernal a través de la metàfora del Liceu**, trencant qualsevol patró i motlle, i plantejant

una creació insòlita que, si bé s'inscriu en la postmodernitat, i segons el testimoni de Casares, en el mestratge de l'argentiní Javier Daulte que, en aquells anys, corria per Barcelona, es prefigura com un repte tant pel que fa a la seva posada en escena dramàtica com cinematogràfica. Tot i així, i tal com hem anunciat, l'obra cinematogràfica opta pel mateix que la posada en escena teatral, per passar el ribot i diluir el pastitx. També ho fan els crítics ran de l'estrena: passar-hi de puntetes, i recórrer a alguns tòpics sobre l'obra de Cunillé, repetits fins a l'avorriment, o remarquant el seu viratge cap a la recontextualització. Només Benach s'adona, a la seva manera, del repte que planteja Cunillé:

“un desenlace contaminado de gran tragedia clásica y tocado por desarreglos parentales de enorme magnitud. Esa broma póstuma de Cunillé pone la atmósfera crepuscular y desamparada de la historia al borde de la tragicomedia. De hecho hay una pulsión a la 'boutade' a lo largo de toda la obra y haría falta una lectura atenta del texto para calibrar dónde empiezan y dónde acaban la sensatez, el sentido crítico, la provocación y el exabrupto.” (Benach: 2004)

Finalment, remarcar la importància posterior que tingué la intervenció de Toni Casares en el seu disseny de programació, que va modelar no només l'obra de Lluïsa Cunillé, sinó la dramaturgia catalana posterior i que consigna Carles Batlle:

“Poso un exemple proper que em sembla diàfan: amb l'operació 'L'acció té lloc a Barcelona', la Sala Beckett de Barcelona, l'any 2005, va aconseguir en un temps reduïdíssim que les obres catalanes abandonessin els espais indefinits i les identitats elusives de les figures (Home, Dona, Ell, Ella, A, B...). Gràcies a l'explicitació del referent, aquests textos van accedir a tota una altra dimensió de significats i emocions. El cas més emblemàtic en aquest procés és el de Lluïsa Cunillé: només cal comparar peces com ara *Privado* (1998) o *Apocalipsi* (1998) amb d'altres com ara *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) o *Après moi, le déluge* (2007). I també podem citar *Salamandra* (2005), de Benet i Jornet, *Plou a Barcelona* (2005) de Pau Miró, o *Forasters* (2005) de Sergi Belbel, entre moltíssims altres exemples.” (Batlle: 2011,35)

NO ME PIDAS QUE TE BESE PORQUE TE BESARÉ

Autor dels textos teatrals: Albert Espinosa (Espinosa: 2003 i 2004).

Autor de l'adaptació cinematogràfica: Albert Espinosa

Estrenes teatrals:

No me pidas que te bese porque te besaré. Teatre Tantarantana de Barcelona, 16 de gener del 2004

Direcció: Albert Espinosa i Àlex Casteleiro

Producció: Los Pelones¹⁷⁶

El club de les palles. TNC, Sala Tallers, 26 de març del 2004

Direcció: Toni Casares

Producció: Teatre Nacional de Catalunya¹⁷⁷

Estrena cinematogràfica: Barcelona, 3 octubre del 2008

Direcció: Albert Espinosa

Producció: Mar Targarona i Joaquin Padró de Rodar i Rodar. Producció associada amb TV3, amb la col·laboració de TVE, Ministerio de Cultura, Institut de les Indústries Culturals de la Generalitat, Catalan films&tv, ICO i Mesfilms

Reconeixements:

¹⁷⁶ Intèrprets: Alex Casteleiro, Rebeca Comerma, Albert Espinosa, Andreu Rifé, Àngel Roldán i Patrícia Segarra. Escenografia: Dida Bono i Rebeca Comerma. Música: César Fernández i Andreu Rifé. Il·luminació: Carles Rigual.

¹⁷⁷ Intèrprets: Carles: Sergio Caballero/ Gemma: Mireia Aixalà/ Albert: Albert Espinosa. Escenografia: Xavier Erra i Xavier Saló. Vestuari: Georgina Viñolo. Il·luminació: Kiko Planas. So: Xavier Oró i Pep Solózano. Muntatge, assaigs i representacions: equips tècnics i de gestió del TNC.

Millor Guió Premis Barcelona. Millor pel·lícula en el Festival de Tudela

Llengua dels textos teatrals:

No me pidas que te bese porque te besaré. Escrit en llengua castellana, tot i que conserva el nom propi d'un personatge escrit en català: Albert.

El club de les palles. Text bilingüe on predomina el català. El personatge Albert parla en castellà i la resta en català. Quan se li s'adrecen, parlen en castellà.

Versió Original: Bilingüe amb predomini de la llengua catalana. Targarona (2015) ens indica que es va fer així perquè reflecteix la nostra realitat.

Els autors en el context de l'adaptació:

L'adaptació del 2008 està basada en dos textos teatrals: *No me pidas que te bese porque te besaré* i *El club de les palles*, estrenats el 2004, amb menys de tres mesos de diferència, i dos anys després d'haver presentat els espectacles *Tu vida en 65 minutos* (2002), i *Bailes* (2003).

Però malgrat la proximitat cronològica, entre aquestes dues estrenes hi ha diferències importants pel que fa a la producció i al procés de creació. *No me pidas que te bese porque te besaré* és una producció de Los Pelones, un equip cohesionat, de persones que fa gairebé deu anys que treballen juntes, amateur –tot i que les seves obres s'exhibeixen en circuits professionals–, i en el qual els components assumeixen responsabilitats tant en l'escenificació com en la interpretació, i que té unes condicions de treball que coneix molt bé Espinosa. Pel que fa a *El club de les palles*, el procés de creació del text teatral està guiat pels tutors del T6 i compartit pels autors que en formaven part aquella temporada¹⁷⁸. Pel que fa a la producció, si

¹⁷⁸Temporada 2003-2004: Carles Alberola, Gemma Rodríguez, Isabel Díaz, Carles Alberola i Carles Batlle.

bé Albert Espinosa forma part del repartiment, la resta de l'equip, intèrprets i artístic, és nou per a ell, i netament professional. I això a Espinosa li succeeix per primera vegada. El dilema de prescindir del seu equip habitual i integrar-se en equips i produccions professionals el va inquietar, com a mínim durant un cert temps. La qüestió no tenia res a veure amb la competència dels equips amb els quals podia treballar, sinó amb la lleialtat o no a la seva gent¹⁷⁹. Consignem aquest fet perquè el considerem rellevant en l'estudi d'aquesta adaptació. A *No me pidas que te bese porque te besaré*, el repartiment el formen actors professionals i actors que provenen de Los Pelones¹⁸⁰. Finalment, cal consignar que, després de l'estrena de *El Club de les Palles*, Espinosa va tornar a treballar amb la seva companyia, escrivint i escenificant *Idaho y Utah (nanas para nenes malditos)* (2006)¹⁸¹.

Una altra dada rellevant és l'experiència que adquireix durant aquest període com a guionista de cinema i televisió. En el segment temporal que va de 2002 a 2004, Espinosa formà part dels equips de guionistes de TV3 i participà en els projectes més rellevants de la cadena: *El cor de la ciutat*, a partir de 2002-2003, i durant tres temporades consecutives; *Jet Lag*, a partir de 2003-2004, i durant dues temporades consecutives; i *Majoria absoluta*, durant la temporada 2003-2004. En el camp del cinema, també fou molt actiu i escriví el guió de la *tvmovie* *Tempus fugit* (2003), en col·laboració amb Enric Folch; *Va a ser que nadie es perfecto* (2006), dirigida per Joaquim Oristrell, i, aquest mateix any, l'adaptació del seu text teatral: *Tu vida en 65'* (2006). Tot plegat, una activitat frenètica que

¹⁷⁹ És una qüestió de la qual el mateix Espinosa em va parlar fa uns anys.

¹⁸⁰ El grup de teatre universitari de la UPC liderat per Albert Espinosa.

¹⁸¹ A l'abril del 2007, aquest espectacle fou estrenat al CDN de Madrid.

ensem que tenia com a objectiu posicionar-se professionalment, i ser conegut i reconegut.

No me pidas que te bese porque te besaré és l'única incursió d'Albert Espinosa en la direcció cinematogràfica. Desconeixem els motius pels quals no va seguir per aquesta camí.

Tant en els dos textos teatrals com en l'adaptació cinematogràfica, hi trobem desplegat l'univers Espinosa. Un univers que el públic i la crítica coneix, i que ell alimenta (Jordi Batlle Caminal: sense data)¹⁸².

Gènesi del text teatral:

No me pidas que te bese porque te besaré neix, segons ens reporta el crític Francesc Massip, de "l'experiència dels dos directors, Espinosa i Casteleiro, que van impartir un curs de teatre a persones amb discapacitats del qual en van sortir més respectuosos i més savis, perquè només des de la humilitat es pot aprendre alguna cosa" (Massip: 2004). Aquest fet també en els conta el propi Albert Espinosa (*No me pidas que te bese porque te besaré*: 2008, extres DVD).

El club de les palles neix, segons Belén Guinart a *El País*, d'una experiència del propi Espinosa:

"Durante el rodaje de *Planta cuarta*, la exitosa adaptación cinematográfica de su obra teatral *Los pelones*, el autor, guionista, director y actor Albert Espinosa sufrió una caída que le causó un traumatismo craneoencefálico leve. Con su admirable capacidad para convertir en teatro los acontecimientos de su vida cotidiana, se inspiró

¹⁸² Jordi Batlle Caminal: "Universo Espinosa en estado puro: una obra cándida, tierna, sin prejuicios de ningún tipo (¿que le sobra un palmo de cursilería por aquí?, ¿que de lo de las pajas abuse que es un contento?... no parece importarle en absoluto, y no será este crítico quien se lo reproche dada la frescura que respira el conjunto), en la que se amontonan sus temas más preciados, de la dignidad de los que, a los ojos de los demás, son diferentes, o especiales, a la amistad, pasando, claro está, por la pierna ortopédica del autor en el rol del amigo a un tiempo afable y vitriólico, un secundario *comme il faut*".

en esa experiencia para escribir *El Club de las Palles*, una obra sobre la soledad abordada con humor.” (Guinart: 2004)

Potser tocaria plantejar-se, des del punt de vista del màrqueting, i no dels resultats creatius, si aquests relats biogràfics no són una manera hàbil de vendre l'artefacte, i si Albert Espinosa no fa potser el mateix que el protagonista de *El club de les palles*, que inventa records i experiències.

En qualsevol cas, el més interessant del procés d'elaboració d'aquest text és que fou desenvolupat dins del T6. El T6 es va iniciar al Teatre Nacional de Catalunya durant la temporada 2002-2003, amb l'objectiu, segons Ramon Simó, de combatre l'aïllament creatiu de l'autor dramàtic, i “la necessitat de tornar a incloure l'autor en el procés de creació i producció de l'espectacle” (Simó: 2004,17). Potser l'efecte més visible del procés és que, per primera vegada, Espinosa escriu un text bilingüe, amb predomini de la llengua catalana.

Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors, processos i condicionants del disseny de producció:

Segons ens reporta Mar Targarona en el seu testimoni escrit (Targarona: 2015), ella i Joaquim Padró, directors de Rodar y Rodar, van anar al teatre a veure una obra d'Espinosa, els va agradar i li van proposar fer una pel·lícula. Tot i així, no hem d'oblidar, tot i que ella no ho esmenta, l'èxit de *Planta 4a*¹⁸³, que deuria influir en el seu interès per Espinosa. Segons ens explica Mar, aquest els va presentar el projecte, a ells els va semblar original i, després d'interessar a TV3 i a TVE, van començar a treballar en el càsting. No hi va haver editor de guions. Mar Targarona explica que, des de l'inici, el plantejament

¹⁸³ Un èxit de taquilla important. *Planta 4a*, l'any 2002, va tenir 1.143.301 d'espectadors i va recaptar 5.388.230,87.

<http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=esv>.

Va ser la segona pel·lícula més taquillera de l'any. Espinosa:

<http://www.albertespinosa.com/cinema/planta-4a>

fou que ell dirigís la pel·lícula, aixó sí, agombolat per un equip artístic de confiança de Rodar y Rodar, com per exemple la directora d'art, Rosa Ros. Targarona justifica l'elecció d'actors no discapacitats –la majoria provinent de la companyia Los Pelones-, per interpretar els diferents personatges minusvàlids, com una elecció pragmàtica i realista: “jamás pensamos en niños minusválidos. Hubiese sido complicadísimo de realizar y más con un director primerizo. Es una idea suicida. Hay que conocer muy bien el cine” (Targarona: 2015). Targarona posa èmfasi en el fet que Espinosa va treballar amb total llibertat.

Pel que fa als valors de producció, Mar parla d'una mescla de diversos elements: Eloy Azorín, Albert Espinosa, Macaco¹⁸⁴, els escenaris escollits –una urbanització luxosa-, i que fos una comèdia. Buscaven elements que servissin per cridar l'atenció perquè, segons argumenta, s'estrenen onze pel·lícules cada semana i ells aspiren a interessar al públic: “Nos gusta producir películas para el público” (Targarona:2015).

ANÀLISI

TÍTOL/S:

Textos teatral:

No me pidas que te bese porque te besaré

És la cançó que compon i canta l'Albert, el protagonista, el darrer dia d'unes classes de guitarra que ha compartit amb dos discapacitats. La cançó la inspira la Carol, una d'ells, enamorada de l'Andrés, un autista que també assisteix a les classes: “Carol: Es... Andrés... Es

¹⁸⁴ Macaco. Banda multiètnica. Ja havia participat en las bandas sonoras d'*Amnesia* (2002) de Gabriele Salvatore, i *Darkness* (2002) de Jaume Balagueró.

guapo, verdad?/ Albert: Ah...Sí/ Carol: Aunque un poco cortadito. No creo que nunca me diga nada./ Albert: Eso nunca se sabe... A lo mejor le pides que te bese y te besa” (Espinosa: 2013, Escena 13). L’Albert posa veu al desig d’ella: “No me pidas que te bese porque te besaré”, com una forma d’agraïment, en una acció que es completa amb altres regals al professor i als companys de classe. Aquesta cançó, però, no empeny a cap desenllaç, i el desig de Carol roman en suspensió. Aquest títol fa simbòlicament protagonistes als discapacitats.

El club de les palles

És un club a favor de les palles que promou un dels personatges del text –Albert-, i que dóna una visió exculpadora i heterodoxa de l’onanisme.

Obra cinematogràfica:

No me pidas que te bese porque te besaré

Conserva el títol del text teatral, que és ahora la tornada de la cançó “No me pidas que te bese porque te besaré”, que pertany a la banda sonora de l’obra cinematogràfica. Albert Espinosa planteja que el títol és l’enllaç entre el món dels discapacitats i el nostre. Una argumentació en clau que només s’entén si coneixem l’anècdota que Espinosa relata i interpreta:

“Yo estaba dando un curso de teatro a gente especial, a discapacitados mentales, que yo creo que son dos palabras a desterrar, yo creo que está mucho mejor la palabra gente especial, y cuando estábamos en este curso de teatro de repente los descubrí como eran y también cómo te tocan con su sencillez, con las cosas que explican, y me acuerdo que el primer día, cuando llegué, una chica le dijo a un chico: ‘no me pidas que te bese porque te besaré’, y el chico la besó, y me quedé impactado, y cuando salí, volvía en el metro y un chico le dijo a una chica ‘no me pidas que te bese porque te besaré’. Entonces me di cuenta de que había un punto de contacto entre ellos y nosotros, que es

la sensación de pedir y de desear.” (*No me pidas que te bese porque te besaré*: 2008, extres DVD)

EN EL PLA DE L' ENUNCIACIÓ

Textos Teatral:

No me pidas que te bese porque te besaré

Text principal. El diàleg, molt depurat i sintètic, més propi del mode cinematogràfic i televisiu que del teatral, assumeix les funcions dramàtica i caracteritzadora i, en grau menor, la diegètica. Es tracta d'una comèdia i per això l'acció, i no la diègesi, és la clau. És remarcable, en canvi, la funció ideològica, que recau especialment en els diàlegs que pertanyen a David i a Albert, i també els de Nacho. Aquesta tipologia de diàleg es centra en com ens relacionem amb els discapacitats i en els tòpics i prejudicis que existeixen davant dels conceptes “discapacitat” i “normalitat”, i que està perfectament vehiculada a través de l'acció dramàtica. La seva enunciació està modalitzada pel caràcter dels diversos personatges. Obvia, en el pla intern dels diàlegs, la funció representativa.

Text secundari. És difícil parlar de didascàlies perquè estem treballant amb una edició que, tal com hem apuntat, no és la definitiva. És una edició funcional, que serveix internament a l'equip que la produeix i l'escenifica. El més remarcable és que, en la numeració de les escenes, s'inclogui l'espai dramàtic patent: “*Escena primera (Casa Albert)*”. També podem trobar algunes didascàlies sobre la circulació escènica entre una escena i una altra, i alguna indicació sobre la manipulació de la guitarra, i una de molt precisa sobre l'acció no verbal que resol el conflicte: “Albert cierra los ojos. Carla: ¿Qué haces? ¿Por qué cierras los ojos?/ Albert tarda un poco en abrirlos.

Unos 10 segundos. Carla no dice nada. Albert los vuelve a abrir. Mira a Carla/ Albert: Te quiero” (Espinosa: 2003, escena 14).

Com ja és habitual en aquest autor, hi ha un narrador que media entre el text principal i el públic, en un relat homointradiegètic, que situa l’acció del text principal en el passat i que ofereix claus sobre el conflicte: el procés intern del seu personatge i les conclusions morals i ideològiques a les quals arriba:

“Bueno, pues la neura, radica ahí. El profe murió, una púa... Yo me quedé con otra púa, que todavía guardo, porque me pareció de mala educación tirar el último regalo de un moribundo. Y mi madre decidió que no entraría nadie más a darme clases porque luego la gente entra y se muere.”

El protagonista exposa d’una manera simple que, rere cada somni i il·lusió, hi ha un trauma. Quan aquest es guareix, moren el desig i la il·lusió. La narració inclou lleument al lector, emprant l’expressió: “**Todo el mundo** tiene una ilusión” (Espinosa: 2003, monòleg 1).

El club de les palles

Text principal. La funció que predomina és la dramàtica i, especialment, la diegètica: records inventats, records reals, relats d’allò que passa fora de l’habitació o en les el·lipsis. També la caracteritzadora –el protagonista parla de si mateix. La ideològica queda reservada íntegrament a la teoria sobre els beneficis de l’onanisme.

Text secundari. Les didascàlies donen referències objectives sobre el temps i l’espai. Pures coordenades, com si es tractés de l’encapçalament d’una seqüència cinematogràfica: “Hora: 01.30. Lloc: habitació 419 d’un hotel” (Espinosa: 2004, 161). Són més extensos els mandats que fan referència a les accions dels personatges – interpretació i circulació escènica. El gust que Espinosa manifesta per incloure mediadors o elements narratius entre l’acció dramàtica i el

públic, aquí és inexistent, si exceptuem que cadascuna de les escenes té, després de la numeració, un subtítol: "L'arribada", "El diagnòstic", "Preguntes i respostes", "Les palles", i "La tornada", respectivament.

Obra cinematogràfica:

L'enunciació de l'obra cinematogràfica, la fa el protagonista, a través del seu relat homointradiegètic. A l'inici, de viva veu i, després, en *off*.

Tot i així, la presència d'Albert Espinosa dins la pel·lícula com a director-autor-personatge, i perfectament identificable per part del receptor, fa que aquesta es percebi com una instància enunciativa tant o més potent que la del narrador, com si es tractés d'un director d'orquestra.

EN EL PLA DE LA DIÈGESI

La matèria diegètica del text teatral i la de l'obra cinematogràfica

Textos teatrals

No me pidas que te bese porque te besaré.

L'Albert, als sis anys, vol estudiar guitarra. El primer dia que el professor n'hi fa una classe, mor davant seu, després de donar-li la pua. La seva mare decideix que mai més tindrà un professor de guitarra. A casa l'Albert, hi ha moltes discussions de tots contra tots, i ell s'aïlla de la situació, posant-se els cascos amb la música alta i dormint. Als tretze anys, a l'estiu, és a la urbanització i un dia que ell i els seus amics estan molt avorrits, decideixen anar "a la casa del miedo". Salten la tanca i, al jardí, hi troben un llit elàstic gegant, on juguen, fins que un grup molt gran de nens retardats va cap a ells. S'espanten, i es posen a córrer. Els nens els volen atrapar i l'Albert

perd les vambes. Una experiència traumàtica, que li reportarà pors en el futur.

Molts anys després, comparteix pis amb en David, en un bloc de pisos on també viu en Nacho, un professor de guitarra. Surt amb la Carla i decideixen casar-se. Ell, abans de la boda, fa una llista de totes les coses que li agradaria haver fet, entre elles aprendre a tocar la guitarra. Un dia, quan falten pocs dies per casar-se, troba un anunci penjat al carrer on el veí anuncia classes. L'Albert no veu clar casar-se, i cinc dies abans de la boda, organitza un sopar per cancel·lar el compromís amb la seva promesa. En David, davant la Carla, pretexta la seva absència al sopar, perquè té una cita amb una tal Carmen. L'Albert no és capaç de dir la veritat a la Carla. Decideix apuntar-se a les classes de guitarra. El veí té les hores completes, excepte un curs de guitarra amb discapacitats. Albert argumenta que és discapacitat en percebre els sabors dels aliments, i hi és admès. Però té por de trobar-se amb els discapacitats i, com que quan té por sua, es posa molta colònia per dissimular la mala olor. A la classe, els seus companys noten l'olor i es canvien de lloc. L'aprenentatge no li resulta fàcil: és esquerrà, però decideix tocar amb la dreta perquè no vol canviar les cordes. Tampoc entén massa les explicacions del professor. L'únic que se'n surt de meravella és l'Andrés, que és autista. Quan torna, prova de posar en pràctica una altra estratègia per tallar amb la Carla, d'acord amb les recomanacions de l'amic: una discussió. Però no és capaç de dur-la fins al final. Tampoc no se sent bé a guitarra perquè a ells els surt millor, i el consideren a ell el més discapacitat. L'Albert dubta de si continuar amb les classes i reconeix que l'estratègia de discutir per provocar una ruptura ha fallat. Falten tres dies pel casament. Truca la Carla i l'Albert, per no posar-s'hi, decideix anar-se'n a classe. En David és qui agafa el telèfon, i el disculpa. Menteix quan explica que ha tingut una relació sexual amb la Carmen. Aquesta vegada a classe, l'Albert comença a comprendre

la lògica dels seus companys, i comença a comportar-se com ho fan ells. Els confia que té una promesa però que no se l'estima i, que, per tant, la vol deixar. L'Andrés i la Carol li donen consells, que ell procura aplicar quan la Carla el ve a buscar per anar al cinema, però l'únic efecte que tenen és fer-la riure i que li proposi que, en comptes d'anar al cine, es quedin i facin el darrer polvo de nòvios. Només falten dos dies per casar-se. L'Albert fa saber a en Nacho que deixa les classes; ha descobert que no serveix. Abans d'acomiar-se, s'assabenta que en Nacho treballa amb nois especials en homenatge al seu pare, que opinava que, mentre que als retardats intel·lectuals la societat no els accepta, als musicals, sí. El seu pare morí d'un atac de cor mentre feia classes de guitarra i l'Albert comprèn que el pare d'en Nacho és el professor que ell va tenir de petit. L'Andrés i la Carol van a dur-li la guitarra que s'havia deixat i l'Andrés la fa sonar. La Carol li deixa clar que el problema no és la guitarra, sinó ell. Quan es queden sols, la Carol li confia que hi ha algú que va a la classe de guitarra que li agrada. L'Albert pensa que és ell, però es tracta de l'Andrés; també li explica com s'ho fa per tocar la guitarra. Ha de pensar els acords, tancar els ulls i cantar. La cançó és "Sol, solet". Ho fa i li surt bé. La Carol li fa un petó i li dóna un nou consell per tallar amb la seva promesa: tanca els ulls i digues-l'hi. L'Albert ho fa i s'adona que estima la Carla. Decideix casar-se i convida els seus amics discapacitats. També regala a en Nacho la pua que li va regalar el seu pare. Els deficients xisclen i criden d'alegria, i ell comprèn que els crits que feien els nens de "la casa del miedo", eren per manifestar que estaven contents de veure'ls i no per agredir-los. Les pors s'han acabat.

El club de les palles.

El Carles té una mare que al penis li diu "pirula", i ell pensa que el millor són les palles i es demana per què la gent es complica la vida amb les noies. En algun moment, comença a treballar en una

empresa, i té com a secretària la Isabel. En algun moment, també, els seus pares moren.

La Gemma té un pare que pega la seva mare. La seva mare, del penis en diu "pirula". Ella de petita vol ser cambrera, d'adolescent fa de cangur d'un nen a qui només agrada mirar com aparquen els cotxes i, ja de més gran, aprèn el llenguatge de signes amb un professor que té un tic. Ella, sense saber-ho, incorpora aquest tic al codi. Treballa de cambrera a un hotel i és companya de l'Albert, un altre treballador. Un dia, un client li demana un coixí.

Quan ja és gran, en Carles sent que la seva vida és buida, que no és capaç d'ajudar ningú, que no té amics ni cap afició. Un dia, que ha de passar la nit fora de casa per temes de feina, decideix suïcidar-se. En un hotel, un jove treballador, l'Albert, l'acompanya a la cambra. En Carles demana un altre coixí i, mentre espera que l'hi portin, posa un full dins un sobre i el posa al calaix de la tauleta de nit. Després, omple la banyera i prepara dues fulles d'afaitar, una a cada banda. Rellisca i perd el coneixement. La cambrera que li porta el coixí, la Gemma, se'l troba nu, li fa un petó, li posa els calçotets i avisa el Metge. El Metge diagnostica un traumatisme cranial encefàlic lleu. Per tal de controlar-ne l'evolució, caldrà que, cada dues hores, algú el desperti i li demani algunes dades personals: que relati un record de fa molt de temps, un record de fa poc i un record actual. La Gemma s'ofereix per quedar-se i, al cap de dues hores, en Carles li explica tres records inventats: 1) record llunyà: als deu o onze anys juga amb la seva mare a llegir els últims números de les matrícules. Ell no n'endevina cap i la mare sospita que no hi veu bé. Van a l'oculista i resulta que és ella qui té mala visió, 2) record de fa un temps: En Carles s'enamora de la caixa del seu supermercat. S'escriu a la mà "t'estimo" i li mostra quan va a pagar. Ella accepta sortir amb ell. La caixa vol una foto seva somrient; 3) record recent: ahir ella el va deixar perquè es va enamorar d'una altra persona. Dels records

passen a les confidències mútues i als petons. Quan estan a punt de tenir una relació sexual, sona el telèfon. És un amic de la Gemma que ha sentit per la ràdio que, a Cardedeu, en un quart pis, un home ha matat una dona a cops de martell. La Gemma pensa que potser es tracta dels seus pares, truca i, en no contestar ningú, decideix anar a veure què ha passat. Promet que, al cap de dues hores tornarà a estar allí. En Carles, abans de dormir de nou, escriu "t'estimo" al palmell de la seva mà. Passades dues hores, qui desperta en Carles no és la Gemma, sinó l'Albert, a qui ella ha encarregat fer-se'n càrrec, si no arribava a temps. En Carles no vol recordar res més, i l'Albert treu el tema de fer-se palles, com una acció que té un gran espectre de conseqüències positives: és l'únic que et fa canviar l'estat d'ànim, són un petit suïcidi en què una part de tu mor. Tothom es fa palles, però la gent calla. En Carles, finalment, entra en la lògica i els arguments de l'Albert. A l'Albert li hauria agradat formar el Club de les Palles. En Carles s'hi apunta i l'Albert, que és el president, proposa fer-se una palla positiva. Les palles positives són aquelles que fas pensant en algú per donar-li sort. En Carles decideix fer-se-la pensant en la Gemma. Mentrestant, ella, a Cardedeu, descobreix que la seva mare ha matat el seu pare, i que després s'ha suïcidat. Se n'assabenta per un veïns que ho estan comentant a l'ascensor. Quan la Gemma torna, l'Albert li explica que, amb en Carles, han format el Club de les Palles, a l'habitació de l'hotel. En Carles dorm. La Gemma entra al lavabo per banyar-se i descobreix les fulles d'afaitar al costat de la banyera. Quan es desperta en Carles, les hi ensenya i ell admet que, si no hagués relliscat, s'hauria suïcidat, i que havia demanat el coixí perquè algú es presentés mentre ell ho intentava. Ella creu que ell volia suïcidar-se a causa de la xicoteta, però ell li explica que els seus records són inventats. En Carles li ensenya la carta que ha dipositat a la tauleta de nit, en la qual expressa la seva incapacitat per ajudar ningú. La Gemma li ho desmenteix, perquè a ella l'ha ajudat saber que podia tornar a la seva habitació i estar amb ell. La

Gemma també li desmenteix que no sigui capaç de tenir amistat amb ningú: l'Albert li ha dit que han format el Club de les Palles. En Carles s'assabenta de la mort violenta dels pares de la Gemma. L'Albert i la Gemma són dues persones sense rumb. La Gemma pensa que plegats poden fer alguna cosa, però en Carles no ho veu així: només li ha dit mentides. Sona el despertador per avisar que han passat dues hores. La Gemma li farà noves preguntes sobre records, però li exigeix que, aquesta vegada, siguin veritat. En Carles li explica que aquesta nit li ha dedicat una palla positiva però que no ha servit de res, perquè els seus pares han mort. La Gemma conclou que potser la seva no ha servit de res, però la que li ha dedicat l'Albert, sí. S'han trobat i així no s'han perdut. Són molt a prop l'un de l'altre, i en Carles li fa un petó.

Obra cinematogràfica:

Els materials diegètics de l'obra cinematogràfica els constitueixen la faula de *No me pidas que te bese porque te besaré* i el personatge Albert –el filòsof de la masturbació– de la faula de *El club de les palles*.

A *No me pidas que te bese porque te besaré* es produeixen, en el pla diegètic, els següents canvis: en David el, personatge amic del protagonista, és eliminat i substituït per l'Albert, el filòsof de *El club de les palles*, que no conserva el seu nom primigeni, sinó que pren el de David. Finalment, el grup de discapacitats s'amplia amb diversos caràcters sense una acció definida, excepte Marcos, que té un germà bessó ballarí, i amb el qual li agradaria contactar i ballar. En David, amb la seva cama ortopèdica, l'ajuda a aconseguir-ho. A instàncies d'en David, ell i la resta de nois del grup de discapacitats funden el Club de les Palles.

EN EL PLA DE LA TRAMA

Transformacions i vertebracions

Hem fet l'estudi de la trama *No me pidas que te bese porque te besaré*, i hem desestimat el de *El club de les palles* perquè, tal com ja hem expressat en l'anàlisi de la diègesi, el material que l'obra cinematogràfica pren d'aquest segon text és, essencialment, la seva particular i subjectiva filosofia sobre l'onanisme i el personatge que la defensa.

Text teatral.

No me pidas que te bese porque te besaré

Consta de quinze escenes, en les quals s'intercalen, de forma no alternada, escenes narratives i escenes dialogades. La trama està conformada per una trama principal que té com a eix l'acció de l'Albert, i una subtrama que té com a eix de l'acció de la Carol. La subtrama determina el desenllaç de la principal.

Un dels elements vertebradors de la trama és el segment crític que es planteja a l'inici de l'acció dramàtica: l'Albert té menys de cinc dies per dir-li a la seva promesa que no vol casar-se amb ella. L'altre és el relat homointradiegètic que enllaça unes escenes amb les altres, a base de fornir d'explicacions les raons íntimes per les quals actua el protagonista. Pel que fa a la resta, la trama s'articula a partir de la causalitat, excepte la casualitat que el professor de guitarra sigui justament fill del professor que es va morir d'un atac de cor, quan feia classe a l'Albert-nen. El motiu de la música –la guitarra, el seu aprenentatge, i el seus efectes benèfics i socialitzadors– impregna la trama i l'ordeix.

Monólogo 1¹⁸⁵

Lloc: L'escenari. Personatge: Albert.

Accions/esdeveniments: L'Albert, assegut en un tamboret i amb una guitarra a la mà, explica que tothom té il·lusions. Per exemple, un col·lega que somniava de tenir "tres poyas": "una es para mear, la otra para follar y la tercera para hacerse pajas". Ell en tenia una altra, tocar la guitarra. Als sis anys, un professor va anar a casa a ensenyar-n'hi i, després de donar-li una pua i ensenyar-li el primer acord, es va morir davant seu. La seva mare va decidir que mai més rebria classes de guitarra.

Obra cinematogràfica:

Un paisatge de pins bords. Entre els pins, la terrassa de la casa d'una urbanització. L'Albert, de viva veu, inicia un relat idèntic al del monòleg teatral, mentre es mou per la casa. S'il·lustren els diversos relats homintradiegètics del text teatral. Amb una diferència rellevant: el col·lega anònim de les "tres poyas" del text teatral queda instituït com a David, l'amic del protagonista que defensa que les palles són sagrades i que un dia muntarà el Club de les Palles. Tot plegat funciona com un pròleg, abans dels títols de crèdit.

Escena Primera (Casa Albert)

Lloc: Pis Albert. Personatge: Albert i David.

Accions/esdeveniments: L'Albert para taula perquè té una cita romàntica. Entra en David a l'estança i l'Albert li recorda que van quedar que se n'aniria i que ella deu estar a punt d'arribar. Però en David fa el ronso i no marxa. L'Albert comenta que ha vist un anunci

¹⁸⁵ L'edició amb la qual hem treballat nomena i numera arbitràriament les diverses escenes i monòlegs. Les hem reproduït idèntiques. Quan falta la numeració, el títol o l'escena, ho hem anotat en cursiva.

de classes de guitarra que fa el seu veí. En David el titlla de "raro". L'Albert ha de dir a la seva promesa que la deixa i només falten cinc dies per la boda. L'Albert aclareix que no hi ha cap "porquién". La Carla està bona. L'Albert no té clar perquè la deixa. Arriba la Carla i no s'adona del clima gèlid que l'Albert ha dit que volia crear. Pregunta a en David per la seva cita. L'Albert li ha dit que tenia una cita, i en David s'inventa una Carmen. En David se'n va, i l'Albert és incapaç de dir res a la seva promesa. És més, li diu "te quiero".

Obra cinematogràfica:

Petites ampliacions en els diàlegs que no modifiquen ni la diègesi ni la trama del text teatral. Pel que fa a la situació dramàtica, l'acció no té lloc en un pis, sinó a la casa i la terrassa d'una urbanització.

Monólogo 2¹⁸⁶

Lloc: escenari. Personatge: Albert.

Accions/esdeveniments:

L'Albert l'havia cagat i ho sabia. Mentre li deia que l'estimava, pensava de nou en el curs de guitarra. Havia fet una llista de coses que volia fer abans de casar-se, i les havia complert totes, excepte tocar la guitarra. Arreglar el tema de casar-se li semblava impossible, però el de la guitarra, no.

Obra cinematogràfica:

L'adaptació transforma el monòleg narratiu en diverses seqüències, i hi afegeix noves accions i situacions dramàtiques: el protagonista no pot dormir. Sentim la seva

¹⁸⁶ L'edició ni el titula, ni el numera.

veu en *off*, acusant-se de mentider i explicant-nos que se'n va anar a buscar en David a una botiga de mobles, on de vegades passa la nit.

Se'l troba ficat en un dels llits de la botiga. Admet que no ha estat capaç de dir-l'hi. Una noia, des del carrer, se'ls mira. Ens assabentem que el *ligue* que en David ha posat com a pretext és inventat, però que ha servit perquè s'excités molt, imaginant-se-la. Diu que no s'ha fet cap palla. Els continguts del relat homointradiegètic del text teatral es filtren en la conversa dels dos amics. Al final, en David admet que s'ha fet una palla. Els dos amics es posen a dormir.

Accions i situacions dramàtiques afegides: la veu en *off* del protagonista, que ens guia pel seu passat i ens parla de com, d'adolescent, li agradava el dia de Sant Joan per la recollida de petards i de monedes que feia. El veiem saltant una tanca i llançant-se a la piscina. Quan surt de la piscina, ja és un adult de prop de 30 anys. S'adreça a la bibliopiscina. Als estius, treballa allí.

Escena Tercera (curso)

Lloc: Pis del professor de música. Personatge: Albert i Professor.
Accions/esdeveniments: L'Albert mostra al seu veí el cartell que ha arrencat, i en el qual s'anuncia que fa classes de guitarra. El veí fa comèdia i fa veure que s'enfada molt perquè ha arrencat tot l'anunci, i prova de fer riure a l'Albert amb l'anècdota d'un anunci de semen. L'Albert no riu i pregunta per les classes. No hi ha places fins al mes que ve, però hi ha un curs que comença demà. És de cinc dies i per a discapacitats. L'Albert no pot assistir-hi, així que argumenta que no sap distingir el gustos. "Es una putada, invitas a alguien a comer y te pasas de sal o lo dejas todo muy soso. Es superchungo" (Espinosa: 2003, escena 3). L'Albert és admès.

Obra cinematogràfica:

Acció i situació dramàtica afegides: Arriba en Javier amb un gos nan i enganxa un nou anunci de classes de guitarra al costat del mostrador de la bibliopiscina, perquè algú se l'ha emportat.

Idèntica acció dramàtica i diferent situació: L'Albert insisteix a ser admès a les classes en el recinte de la piscina. La classe comença a les 16:30h i es mig saltarà el tast del menú de la boda.

Acció i situació dramàtica afegides: En el restaurant a l'aire lliure on ha quedat amb la seva promesa, dona pressa al cambrer perquè li porti el menjar que han de tastar. Ho fa acompanyat d'en David.

Escena Cuarta (Casa Albert)

Lloc: Pis Albert Personatge: Albert i David.

Accions/esdeveniments: L'Albert es prepara per fer la classe amb els discapacitats. Treu la guitarra de quan era petit i en David li afina.

Obra cinematogràfica:

Idèntica acció que en el text teatral, però al restaurant a l'aire lliure.

Acció afegida: En David ofereix a l'Albert una boquilla que s'utilitza pel control d'alcoholèmia. Sempre que arriba tard, diu que l'han retingut en un control. Així podrà justificar arribar tard a la classe de guitarra.

(Continuació escena del text teatral:)

Mentre en David li afina la guitarra, li explica una experiència que va tenir amb discapacitats.

Una vegada, quan tenia 13 anys, va entrar amb els seus companys d'estiu en un jardí on hi havia un llit elàstic de vint-i-cinc metres. Quan feia estona que estaven saltant, es va sentir un timbre, es van obrir unes portes i van sortir nois retardats que es van adreçar cap a ells. Els van empaitar i a ell quasi l'enganxen. Va perdre les vambes. En David ja li ha afinat la guitarra, i ironitza sobre la seva por: "Suerte. Y vigila con las bambas, eh?" (Espinosa: 2003, escena 4)

(Continuació obra cinematogràfica:)

Acció afegida: Albert troba trànsit i es retarda.

Des d'aquest punt, evoca en *off* la seva experiència a "la casa del miedo", un relat il·lustrat amb imatges, idèntic al que relata al seu amic David al text teatral.

Escena Quinta (Monólogo)

Lloc: escenari. Personatge: Albert.

Accions/esdeveniments: L'Albert expresa que "mientras subía la escalera [per anar a fer classe de guitarra amb els discapacitats] noté que tenía un poco de miedo, acostumbro a tener miedo a lo desconocido" (Espinosa: 2003, escena 5). Explica que, quan té por, sua, i que per això s'havia posat molta colònia.

Obra cinematogràfica:

Accions i situacions dramàtiques afegides: L'Albert atura el cotxe. En *off*, explica, igual que en el text teatral, la seva por a allò desconegut, i que això el fa suar. Per dissimular-ho es posa molta colònia. L'Albert rep un trucada telefònica. És l'Helena. No l'agafa.

Al restaurant, l'Helena i els seus pares pregunten a en David perquè fa classes de guitarra amb deficients. En David canvia de conversa i els fa un resum i unes recomanacions sobre la cata que ha fet en solitari. Tots sorpresos i incòmodes.

Escena 6 (Clase)

Lloc: Pis del professor de música. Personatges: Albert, Nacho, Carol i Albert

Accions/esdeveniments: A la classe hi ha una noia discapacitada i un noi autista. Els discapacitats senten una olor excessiva de colònia i no volen estar al costat de l'Albert. El professor vol saber si els seus alumnes són dretans o esquerrans. Les respostes dels discapacitats els prefiguren com a clowns: "Nacho: Antes que nada quería saber si sois zurdos o diestros/ Carol: ¿Qué?/ Andrés: Yo soy del Barça (...)" "Andrés: Yo me peino solo.../ Nacho: Ya... Bueno, no era eso... Eh, ¿con qué mano?/ Andrés: Con las dos, me hago la raya en medio. Siempre en medio" (Espinosa: 2013, escena 6). L'Albert és esquerrà i haurà de canviar l'ordre de les cordes de la guitarra. Protesta i en Nacho li suggereix que provi de tocar com un dretà. En Nacho comença la classe; la Carol i l'Albert no se'n surten. L'Andrés ho ha entès tot i ho executa molt bé.

Obra cinematogràfica:

Accions i situacions dramàtiques afegides: L'Albert arriba tard a classe i s'excusa amb el tema de l'alcoholèmia. Un dels discapacitats li enganxa la mentida: la boquilla és antiga. El grup de discapacitats és més ampli que el del text teatral. A l'Andrés i la Carol, cal sumar-hi en Pol, que duu un violí en comptes d'una guitarra, en Marcos, que no vol tocar sinó ballar, i l'Ekaitz, que s'ha deixat la guitarra a casa.

La situació dramàtica és la mateixa que la del text teatral, amb petites ampliacions no significatives que reforcen l'acció dramàtica i la comicitat.

Accions afegides: Quan l'Albert surt de classe, la seva veu en *off* ens explica que se sentia com un covard i que això encara

el feia pudir més a colònia. Es llança a la piscina; el clor dissimularà l'olor. Li encanta banyar-se de nit.

Escena séptima (Casa Albert)

Lloc: Pis Albert Personatge: Albert i David.

Accions/esdeveniments: L'Albert ha tornat al seu pis després de la classe, en David remarca l'olor de colònia que fa i el convida al cinema. L'Albert no pot perquè ha quedat amb la Carla per anar a sopar amb els seus pares: els donaran el regal de boda i no els vol amargar la vetllada. En David l'apressa. Només falten quatre dies. Li proposa diverses estratègies per cancel·lar la boda. Entre elles, provocar una gran discussió.

Obra cinematogràfica:

L'acció és idèntica a la del text teatral, pel que fa als consells que en David dóna a l'Albert per tallar amb l'Helena, però el punt d'inici és diferent.

Accions i situacions dramàtiques afegides: L'Albert, després de nedar a la piscina, es queda adormit. Per coixí, la guitarra. Quan de matinada es desperta, en David és al seu costat. L'ha embolicat amb totes les tovalloles que ha trobat per tal que no passés fred. L'Albert, a diferència del text teatral, on havia d'anar a un sopar amb els seus pares, ha quedat amb l'Helena, a l'església. En David es vol banyar abans d'anar a treballar, i aquí el públic descobreix que té una cama amputada. Després de banyar-se, té previst fer-ser una palla. Darrerament se'n fa moltes. Fa una apologia sobre les palles: 1) "Las pajas son mucho mejores que las relaciones, nadie deja las pajas"; 2) fan canviar l'estat d'ànim; 3) "uno es el que es después de una paja". L'Albert creu que hauria de crear el Club de las Pajas, però en David ho veu complicat: ha de trobar gent amb

categoria, gent que compregui el valor i la importància de les palles. L'Albert se'n va i un grup de nens juga a peu coix amb en David, que va amb banyador i sense la cama ortopèdica.

(Continuació escena text teatral:)

Arriba la Carla, en David se'n va, amb l'excusa d'una altra cita. L'Albert s'assabenta que avui, a més, han d'anar a catar el menú de la boda. La discussió s'encén quan ella li demana que no digui als seus pares que fa un curs amb discapacitats, però l'Albert discuteix fins a la ruptura, i acaba demanant perdó, sense revelar el seu propòsit. Ella li pregunta si passa res. Ell desaprofita l'ocasió, i ho nega.

(Continuació obra cinematogràfica:)

L'acció dramàtica és la mateixa que en el text teatral: l'Albert provoca una discussió, però no se'n surt. La situació dramàtica, en canvi, és diferent. La discussió té lloc en un assaig que fan amb el capellà a l'església, i el pretext, la selecció de les músiques.

Escena octava (Monòlogo)

Lloc: escenari. Personatge: Albert.

Accions/esdeveniments: Albert estava frustrat perquè sabia per endavant que no funcionaria "discutir". També justifica el seu desig de tocar música. Explica que, a casa seva, hi havia moltes discussions, i que aleshores ell es posava els cascos amb la música molt alta. "Y entonces se producía algo mágico... La música silenciaba las discusiones. Y los acordes se imponían a los gritos, y los arpeggios a los chillidos. Y yo me dormía, me dormía con la música a todo trapo." (Espinosa: 2003, escena 8, monòleg)

Obra cinematogràfica:

La narració del monòleg és la mateixa que el text teatral.
Canvis en la situació dramàtica: sentim en *off* l'Albert mentre condueix.
S'il·lustren els records d'adolescència sobre les discussions familiars i el bàlsam de la música.

Escena novena (Clase)

Lloc: Pis Nacho. Personatges: Albert, Carol, Nacho, Andrés

Accions/esdeveniments: Els discapacitats toquen la guitarra millor que l'Albert, tot i que discuteixen per establir quin és el lloc de cadascú –volen reproduir les posicions de la classe anterior-, i volen saber per què l'acord sol es diu sol, i altres qüestions que només algú que té una perspectiva diferent preguntaria. A l'Albert li costa trobar el seu paper a la classe, i li costa fer l'acord que proposa en Nacho. El personatge autista resumeix la situació: "Andrés: Si el curso es para gente especial, es normal que no te salga a la primera, tú eres muy especial." (Espinosa: 2003, escena 9)

Obra cinematogràfica:

Accions afegides: Els discapacitats avui fan classe a casa d'en Marcos. Mentre esperen l'Andrés, alguns inspeccionen les seves coses. En Pol s'ho vol quedar tot i l'Ekaitz té una llibreta on anota coses sobre ells i sobre el curs. La mare d'en Marcos, en un apart a Javier, explica que el seu fill vol ballar perquè el seu germà balla, i que, de fet, no volia apuntar-se al curs de guitarra.

Pel que fa a la classe de guitarra, l'adaptació cinematogràfica segueix pas a pas, amb petites ampliacions no significatives, la trama i l'acció del text teatral.

Accions afegides: La mare d'en Marcos observa els nois i a en Marcos, que no s'integra al grup. L'Albert veu com el germà

d'en Marcos balla en una piscina coberta i també com en Marcos l'admira i alhora competeix amb ell.

En David juga al frontó sol. Duu un pantaló curt que deixa al descobert la seva cama ortopèdica. Va a veure'l l'Helena, que vol saber si a l'Albert li passa alguna cosa. Ell ho nega. Ella li pren la cama ortopèdica per fer-li xantatge, i ell insisteix que no sap res. En David explica que ha deixat la seva xicota (la que s'havia inventat), perquè no funcionava.

L'Albert, amb el grup de discapacitats, se'n va cap a casa.

L'Albert medita en silenci en un banc prop de casa seva.

L'Albert prova de dormir al costat de la seva promesa. Ella l'abraça.

Escena Décima (Casa Albert)

Lloc: Pis Albert Personatge: Albert i David.

Accions/esdeveniments: L'Albert explica a en David que els nois creuen que és el més especial de tots. Està dubtant si assistir a classe. Ha de reconèixer que discutir per provocar una ruptura va fallar. En David vol fer-li noves propostes, però ell no les accepta. Queden tres dies. L'Albert ha decidit no anar a classe, però ella truca i decideix no posar-s'hi. Se n'hi va. El missatger és en David.

Obra cinematogràfica:

Acció dramàtica idèntica al text teatral. Canvis en la situació dramàtica. L'acció es desenvolupa en un banc al bosc, al costat de la casa d'Albert i David.

Accions i situacions dramàtiques afegides: En David proposa que es deixi fer un xuclet per una noia, i així l'Helena es pensarà que està amb una altra i el deixarà. En David en fa un a l'Albert. L'Albert, en *off*, ens relata que començava a dubtar

dels consells d'en David i havia decidit demanar consell als seus companys especials.

L'Albert, al mostrador de la bibliopiscina, reflexiona sobre què fer. La seva veu en *off* ens relata que va decidir prescindir dels consells d'en David, que només sabia pensar en palles i que mai va canviar. *Flashback* on veiem en David explicant les seves teories sobre les palles a un grup de nois: "Es que yo tengo una teoría sobre las pajas que no he contado mucho pero... Yo pienso que cuando te haces una paja, si tenéis pareja, pues le dedicas como el final de la paja. ¿Sabéis lo que quiero decir? Como para sanear la paja. Todo el mundo lo hace." (*No me pidas que te bese porque te besaré*: 2008, escena 7, DVD) L'Albert conclou que en David no va evolucionar i, de mica en mica, tothom va anar passant d'ell. L'Albert continua el seu relat en *off*. Se sentia afortunat perquè tenia dos "jo": el seu i el que li conferia el seu "jo" especial (aquell que li atorgaven els discapacitats).

L'escena onzena del text teatral no existeix

Escena Doceava (Clase)

Lloc: Pis Nacho Personatge: Albert, Nacho, Carol i Andrés.
Accions/esdeveniments: L'Albert arriba tard a la classe. Els seus companys han après els acords la i sol, i ja poden fer una melodia. En Nacho els deixa practicant.

Obra cinematogràfica:

Accions suprimides: L'Albert no arriba tard a classe i els especials no fan cap melodia.

Accions afegides: en Javier toca una melodia i tots l'escolten encantats. Mentrestant, en Marcos mira per la finestra. Fora hi

ha tres jardiners que s'ocupen del jardí. Ell, a través de la llum filtrada de la cortina, els veu com tres ballarins que dansen amb les seves eines de treball.

(Continuació escena text teatral:)

L'Albert els explica que té promesa i els fa saber, utilitzant la seva mateixa lògica i expressió, com si fos un d'ells, que no la vol. "Albert: No, ni poco ni mucho. Simplemente no la quiero." (Espinosa: 2003, escena 12) L'Albert continua amb l'estratègia de fer-se el discapacitat i els demana consell, ara que ja el reconeixen com un d'ells. La Carol repeteix insistentment que li digui el següent: "Oye, no te quiero, nada o casi nada." (Espinosa: 2003, escena 12) L'Andrés li recomana que es faci el tonto. L'Albert s'ho comença a passar bé amb els discapacitats i, per primera vegada, riu.

(Continuació obra cinematogràfica:)

Mateixa acció dramàtica que al text teatral. Diferent situació dramàtica: L'acció té lloc quan han acabat la classe i són al carrer.

(Casa Albert)¹⁸⁷

L'Albert segueix el consell de l'Andrés, està disposat a fer-se el tonto. En David li retreu que es faci el retardat amb ells. Truquen. És la Carla que ve a buscar-lo per anar al cinema. En David s'excusa i se'n va. Menteix i diu que l'espera la seva xicota. Falten dos dies per casar-se. L'Albert utilitza la frase de la Carol: "Albert: Escucha, no te quiero nada o casi nada. Nada o casi nada", però la Carla s'ho pren com una broma, riu, i li proposa oblidar-se del cinema i fer un últim polvo de nòvios.

¹⁸⁷ Aquesta escena no està numerada.

Obra cinematogràfica:

Acció suprimida: la conversa amb David sobre els retardats.

L'acció és idèntica a la del text teatral, però la situació dramàtica, no: És de nit, l'Albert prova de tocar la guitarra ran de l'aigua de la piscina. Arriba l'Helena per organitzar la distribució de les taules. Per fer-ho, duu unes taules en miniatura. Ell li diu la frase que li han dit els seus amics discapacitats, però ella s'ho pren com una broma, llença les tauletes a l'aigua i comença a besar-lo. Cauen a l'aigua.

***Monólogo* ¹⁸⁸**

L'Albert admet que va ser un dels millors polvos de la seva vida, i que va decidir acabar amb tot allò.

Obra cinematogràfica:

La veu en *off* ens relata exactament el mateix que al text teatral, mentre veiem que ell i l'Helena fan un polvo dins l'aigua.

***Clase Curso* ¹⁸⁹**

Lloc: Pis Nacho Personatge: Albert, Nacho.

Accions/esdeveniments: L'Albert ha anat a veure en Nacho. Deixa la classe. Abans d'anar-se'n, vol saber per què imparteix aquest curs. En Nacho ho fa per ells, però sobretot pel seu pare: "Él siempre me hablaba de que hay retrasados mentales y retrasados musicales, y los musicales se aceptan en esta sociedad sin ponerles ninguna traba, y en cambio los mentales lo tienen chungo. Una injusticia, ¿no?" L'Albert s'assabenta que el seu pare és mort i que va morir durant una classe de guitarra, d'un atac de cor. L'Albert es queda molt

¹⁸⁸ No està numerat

¹⁸⁹ Aquesta escena tampoc no està numerada

sorprès i recorda la mort del seu professor quan ell era petit, però no diu res.

Obra cinematogràfica:

Acció i situació dramàtica molt semblant a la del text teatral. Ampliació dels motius personals d'en Javier per fer classe a discapacitats (seguir l'exemple i el mestratge del seu pare).

En Javier regala una guitarra nana a l'Albert.

Accions afegides: L'Albert se'n va. Es passa pels dits la pua que li va regalar el pare d'en Javier. La veu en *off* del protagonista es lamenta de no haver estat capaç de dir-li que ell va estar present a la mort del seu pare. Per tranquil·litzar-se, es refugia en la infància, l'única cosa que li dóna serenitat:

1) Albert-nen, assegut dalt d'una nevera, mentre la veu en *off* del protagonista explica que un dia la seva mare el va castigar dalt de la nevera i que, a partir d'aquell moment, la nevera fou la seva illa.

2) Albert-nen. Li fan una revisió oftalmològica acompanyat per la seva mare. La veu en *off* del protagonista recorda que allí es va descobrir que no era ell sinó la seva mare qui hi veia malament.

A la piscina, l'Albert demana consell a en David, però no li és de gaire utilitat.

Escena Treceava. Casa Albert

Lloc: Pis Albert Personatge: Albert, David, Carol i Andrés.

Accions/esdeveniments: L'Andrés i la Carol van a tornar-li la guitarra a l'Albert. L'Andrés la toca i ho fa molt bé, i li deixa clar que el problema no és la guitarra, sinó ell. En David surt per acompanyar l'Andrés a la parada de l'autobús i la Carol es queda amb l'Albert.

Obra cinematogràfica:

Acció i situació dramàtica amb moltes transformacions: A la piscina, els deficients van a veure l'Albert perquè han sabut que ha deixat el curs de guitarra. En David els atén; és la primera vegada que els veu i s'hi sent estrany. Comença a connectar amb ells quan es treu la seva pròtesi.

L'Albert acompanyarà la Carol a casa, i en David es queda amb ells.

(Continuació escena text teatral:)

A la Carol li agrada algú que va al curs de guitarra i l'Albert sospita que és ell.

(Continuació obra cinematogràfica:)

Acció gairebé idèntica al text teatral. Situació dramàtica diferent: L'Albert acompanya la Carol a casa en cotxe.

Accions i situacions dramàtiques afegides: En David i el grup de nois deficients congenien. En Marcos balla amb ell, en una coreografia on el cos i la cama d'en Marcos completen el moviment d'en David.

En Marcos se'n va a ballar amb el seu germà, i en David treu el seu tema preferit, mentre comença a fosquejar: les palles, i el seu desig de formar el Club de les Palles.

L'Albert retorna a casa de la Carol. La seva veu en *off*, mentre condueix, ens relata que sabia que en David l'esperava a la piscina, però havia de resoldre el malentès amb ella.

(Continuació escena text teatral:)

Quan l'Albert l'hi pregunta a la Carol, descobreix que s'erra: és qui li agrada és l'Andrés. Ella pensa que és molt tallat, però l'Albert opina que "A lo mejor le pides que te bese y te besa"¹⁹⁰. L'Albert li demana

¹⁹⁰ Sembrat que donarà versemblança a la resolució de l'objectiu de Carol.

que li ensenyi a tocar la guitarra i la Carol li ensenya com fer-ho: ha de pensar els acords i cantar una cançó que li agradi. Albert tria el "Sol, solet".

Situació dramàtica afegida: ja de nit, l'Albert torna a casa de la Carol. Se la troba gronxant-se en un gronxador. L'acció és la mateixa que la del text teatral.

Accions afegides: En David i els deficients creen el Club de les Palles. L'Andrés vol inaugurar-lo amb una masturbació. En David proposa una palla positiva –han de pensar a qui dedicar-la, però els deficients tenen pressa, i ell no pot aturar-los. Comença una sessió col·lectiva de palles.

(Continuació escena del text teatral:)

Ha de tancar els ulls i cantar. L'Albert ho fa i, després d'algunes provatures, se'n surt. La Carol li diu: "Cierra los ojos y díselo."

(Continuació obra cinematogràfica:)

Situació dramàtica nova i idèntica acció que el text teatral: de nit i al gronxador de la Carol.

Escena Treceava (Monólogo) ¹⁹¹

Lloc: Escenari Personatge: Albert.

Accions/esdeveniments: L'Albert recorda com el seu gemà li feia cantar "Sol, solet" encara que ell no la cantés. Ara ja no canta "Sol, solet"; condueix i escolta la ràdio. Comenta el consell que li havia donat la Carol: "Díselo, cierra los ojos y díselo, creo que este ha sido el consejo más sencillo y a la vez más complicado que me han dado en la vida".

Obra cinematogràfica:

¹⁹¹ Aquesta numeració es la mateixa que l'escena anterior.

L'Albert sol, al gronxador de la Carol, pensa. La veu en *off* del protagonista té el mateix enunciat que el del text teatral, excepte pel que fa al record del germà, que s'ha suprimit, així com l'informació que tenia por.

Acció afegida: El germà bessó d'en Marcos descobreix el seu germà amagant-se entre els boixos retallats del seu jardí. En Marcos li demana per primera vegada si pot ballar amb ell. Ballen i s'abracen fraternalment.

(Continuació (monòlogo) del text teatral:)

L'Albert sabia que, quan li ho diria a la Carol, tot canviaria, i això li feia por.

Obra cinematogràfica:

L'Albert surt de casa de la Carol. La veu en *off* del protagonsita ens narra el mateix que en el text teatral i afegeix que sentia que, d'alguna manera, algú li estava enviant sort.

Acció afegida: El Club de les Palles en ple es dedica a la palla positiva.

Escena Catorceava (Casa Albert)

Lloc: Pis Albert i Pis Nacho. Personatges: Albert, David, Carla, Nacho, Andrés i Carol.

Accions/esdeveniments: Només falta un dia per la boda i l'Albert encara no ha dit res a la seva promesa. La Carla porta els vots per aprendre-se'ls. Ell tanca els ulls, seguint el consell de la Carol, i agafa embanzida per dir la veritat. Tanca els ulls i els torna a obrir i descobreix l'autèntica veritat: "Albert: Te quiero/ Carla: ¿Qué?/ Albert (*Feliz*): He cerrado los ojos y me he dado cuenta de que te quiero." (Espinosa: 2003, escena 14) L'Albert, pletòric, se'n va a convidar els seus amics especials. Mentrestant, veiem que en Nacho, junt amb la Carol i l'Andrés, situen les cadires d'una manera diferent

perquè avui faran una classe especial. En David "confessa" a la Carla que ha deixat la xicota perquè no funcionava i ella, innocentment, es diposa a escoltar-lo, sense adonar-se que la història és mentida.

Obra cinematogràfica:

Accions suprimides: l'aprenentatge dels vots nupcials. També el recordatori del segment crític.

Accions i situacions dramàtiques afegides: L'Albert, després d'una nit de pors, i ja a l'alba, s'adreça a la casa-palau on viu l'Helena, salta la tanca, llança pedres a la terrassa de la seva habitació i ella baixa per una escala improvisada.

A partir d'aquí, l'acció és idèntica a la del text teatral, però la situació dramàtica és diferent. Els aspersors del jardí, per exemple, celebren el desenllaç amb ruixades d'aigua.

Acció dramàtica afegida: L'Albert demana a la Carol convidar dos amics més a la boda. També assistirà a la darrera classe de guitarra.

Escena Quinceava (Classe)

Lloc: Pis Albert i Pis Nacho. Personatges: Albert, David, Carla, Nacho, Andrés i Carol.

Accions/Esdeveniments: Trobada de tots els components de la classe de guitarra. És el darrer dia i cadascú fa un tema. L'Albert canta la seva, "No me pidas que te bese porque te besaré", com un regal indirecte a la Carol. Regala a en Nacho la pua que li va regalar el seu pare, i demana a la Carol i l'Andrés que siguin els seus padrins. Les didascàlies ens indiquen: "Los chicos gritan!! Y de golpe se quedan quietos". A partir d'aquí, la veu en *off* del protagonista relata el seu descobriment/reconeixement: "Albert: Y entonces lo comprendí, en ese momento retrocedí doce años y recordé a aquellos chavales que

venían hacia mí porque habíamos saltado en su cama elástica y me di cuenta de que no gritaban y corrían para hacernos daño, sino que sus caras eran de alegría y sus gritos eran chillidos de felicidad. Aquellos chavales solo querían jugar con nosotros y sus caras eran de ilusión.” (Esponosa: 2003, escena 15) Finalment, el protagonista tanca el cercle i retorna al relat inicial, per obrir de nou el cercle i afirmar que, ara, la seva nova ilusió és tocar la trompeta. Comença a fer-ho.

Obra cinematogràfica

L’Albert, amb la guitarra a la mà, corre pels carrers de la urbanització o es creua amb ell mateix d’adolescent. Se’l mira, somriu i segueix endavant.

Quan la Carol està a punt de tocar, arriba l’Albert. L’Ekaitz toca la guitarra elèctrica. L’Albert demana permís per tocar “No me pidas que te bese porque te besaré” i demana a l’Andrés que l’acompanyi. La Carol s’adona que l’ajuda a apropar-se a l’Andrés. Ella li demana un petó. L’Andrés li fa. L’Albert s’emociona. Regala la pua a en Javier. Quan els convida a la boda, sentim, en *off*, el record de “la casa del miedo”. Després, l’Albert-nen es transforma en adult. “Los sueños proceden de traumas y cuando desaparece el trauma, de alguna manera puedes empezar a crecer”.

Epíleg: L’Albert-adolescent, camí de la piscina, és substituït per l’Albert-adult, que s’ha casat i que ara fa el camí cap a l’aigua amb l’Helena. Es tanca el cercle amb el qual s’ha iniciat la pel·lícula: Al principi, el nen caminava cap a l’aigua, es llançava a la piscina i en sortia convertit en adult. Al final, el nen, camí de la piscina, es transforma en adult i, empès per l’Helena, entra a la piscina vestit com ell recorda que ho feien els adults la nit de Sant Joan.

L'adaptació cinematogràfica afegeix dues noves subtrames a la trama i subtrama del text teatral:

1) La subtrama d'en David, que, amb la seva dèria per les palles, no troba l'encaix amb les noies –s'inventa una xicoteta que no existeix-, ni amb els seus iguals (al bar cap noi escolta les seves teories sobre les palles), fins que l'atzar el col·loca davant dels discapacitats. Ells el comprenen. L'escolten i, amb ells, funda el Club de les Palles.

2) La subtrama d'en Marcos, el discapacitat bessó d'un germà que és ballarí. En Marcos admira el seu germà i vol ballar amb ell, però no troba la manera de fer-ho, fins que balla amb en David i li fa de "cama".

A) Temps

Textos teatrals:

No me pidas que te bese porque te besaré

El temps del discurs del és de 4 nits + un temps indeterminat, però no molt llunyà, des del qual el protagonista fa l'enunciació del relat. L'acció es desenvolupa en dos temps: el present, la narració d'Albert, que comenta/relata retrospectivament fets del passat; i el passat, el lloc dels esdeveniments i l'acció dramàtica conformant una gran analepsi que s'estén per tota l'acció i que està articulada al voltant d'un segment crític: falten cinc dies per la boda i el protagonista vol desfer el compromís.

El temps de la història és molt més ampli. S'inicia quan el protagonista és un infant i aprèn guitarra amb un professor que mor davant seu, i acaba una mica després del casament, quan l'Albert ja ha superat la por als discapacitats, la por al canvi, i comença a forjar el desig o la il·lusió de tocar la trompeta.

El club de les palles

El temps del discurs és cronològic i dura des de la 01:30h, fins a les 07:50h i escaig de la mateixa matinada. Està fragmentat i ordenat en cinc parts i quatre el·lipsis. El temps de la història comença nebulosament a la infància, quan les mares de l'Albert i la Gemma, del penis en deien "pirula", i acaba quan s'acaba el temps del discurs. Hi ha falses (Albert) i verdaderes retrospeccions internes (Gemma) homointradiegètiques, relatives a records dels dos personatges.

Obra cinematogràfica:

El temps del discurs i el temps de la història són els mateixos que els del text teatral *No me pidas que te bese porque te besaré*, així com l'ordre temporal. El relat en *off* del protagonista té lloc durant l'acció de la seqüència regressiva (Barrientos: 2011, 94). El segment crític es desdibuixa.

B) Espai

Text teatral:

No me pidas que te bese porque te besaré

Planteja tres espais dramàtics patents i simultanis: el del propi escenari o espai on té lloc l'acció del narrador/*speaker*, el pis de l'Albert i el pis d'en Nacho. Hi ha diversos espais absents i anacrònics relatius a l'univers de la infància: el pis familiar de l'Albert quan era un nen, la urbanització i "la casa del miedo" de l'urbanització.

El club de les palles

Planteja un únic espai patent, que és l'habitació de l'hotel, que de fet en genera un de latent i contigu, que és l'hotel. Com a espais absents tenim Cardedeu, on hi ha el pis on es desplaça la Gemma, on la mare maltractada ha matat el pare i s'ha suïcidat.

Pel que fa als espais absents i anacrònics, són els que pertanyen als records reals de la Gemma. Els espais absents, anacrònics, però inventats, són els territoris per on diu que ha transitat el protagonista quan era nen o jove, i que es fonen quan ell confessa que ha mentit. Una confessió que fixa finalment un espai anacrònic opac, confús i nebulós.

Obra cinematogràfica:

L'obra cinematogràfica conserva l'habitatge on viuen l'Albert i en David, i el transforma en una casa envoltada de pins, dins d'una urbanització de luxe. Aquest xalet deixa de ser l'epicentre del relat, i l'espai que passa a ser-ho és la piscina. El conjunt de cases dels discapacitats, el bar, el restaurant i els carrers confegeixen, junt amb el quasi palau on viu l'Helena, ran de mar, un univers en el qual es desenvolupa i es fa visible tant l'acció present, amb les regressions a la infància i a l'adolescència del protagonista. L'espai cinematogràfic acaba visiblement i simbòlica on acaba el *locus* de la urbanització.

L'obra cinematogràfica no manlleua cap espai de *El Club de les palles*.

C) Personatges

Text teatral:

No me pidas que te bese porque te besaré

Principals. Albert (emprenedor de l'acció); David (ajudant); Carla (oponent que es transforma en meta de l'acció del protagonista)

Secundaris. Nacho (objecte de l'acció); Carol (emprenedora de l'acció pel que fa a la subtrama i ajudant pel que fa a la trama); Andrés (objecte de l'acció a la subtrama, i ajudant pel que fa a la trama)

El Club de les palles

Principals. Carles (emprenedor de l'acció), Gemma (impulsora de l'acció)

Secundaris. Albert (ajudant), Metge (ajudant)

Obra cinematogràfica:

Albert i David, de *No me pidas que te bese porque te besaré*, tenen les mateixes funcions en el text teatral que en l'obra cinematogràfica, però la personalitat del David teatral i el cinematogràfic no són iguals. Es produeix una lleugera inflexió en el disseny del caràcter pel que fa a la seva filosofia de vida. En el text teatral, en David es confronta a l'Albert amb les seves afirmacions poc "correctes" sobre els nois especials. A l'obra cinematogràfica, en David té prejudicis, i és durant el transcurs de l'acció que hi encaixa i funda amb ells el Club de les Palles. A l'adaptació, queda desposseït d'aquesta filosofia, per acollir-ne una altra manllevada del personatge Albert, del text *El club de les palles*. Una filosofia transgressora i sorprenent sobre les bondats de la masturbació. Pel que fa a la resta de personatges, s'amplia el grup de discapacitats a cinc: Andrés i Carol + Ekaitz, Marcos i Pol. El professor de guitarra té les mateixes funcions dramàtiques i el mateix caràcter que el del text teatral; l'única diferència és el nom, ja que passa de Nacho a Javier. Passa el mateix amb la promesa del protagonista, que passa de Carol a Helena.

Cal esmentar també el germà ballarí de Marcos i la seva mare, i també els pares d'Helena, molt episòdics.

Clausura del text teatral i de l'obra cinematogràfica

Textos teatrals:

No me pidas que te bese porque te besaré.

Hi ha dues clausures:

1) Final íntim. A la penúltima escena, l'Albert segueix els consells que li ha donat la Carol: "Cierra los ojos y díselo". Clou els ulls per intentar dir de nou a la Carla que no l'estima. Ho fa. Els obre de nou

i, en un gir tan simple com inesperat, diu "Te quiero". Per fi, el protagonista, mirant cap endins d'ell mateix, ha pogut reconèixer quin era el seu desig. Estima la Carol i es casarà amb ella. La veu en *off* del protagonista n'extreu una lliçó psicològica que voreja l'autoajuda: Si mor el trauma, mor el desig, que immediatament és substituït per un altre trauma-desig, com és tocar la trompeta, que és una altra prohibició de la mare. La trompeta aporta ironia a la conclusió psicològica, i prefigura, en la seva circularitat, un itinerari que podria esdevenir inacabable.

2) Final social. Té lloc en la penúltima escena i vol relativitzar el concepte de discapacitat: "Nacho: (...) él siempre me hablaba de que hay retrasados mentales y retrasados musicales, y los musicales se aceptan en esta sociedad sin ponerles ninguna traba, y en cambio los mentales lo tienen chungo. Una injusticia, ¿no?". Un discurs que, de fet, ha anat preparant David al llarg del text teatral, que Nacho tanca, i que Albert, i de retop el públic, assumeixen.

El club de les palles

Una palla positiva que l'Albert ha dedicat a en Carles, i una altra que en Carles ha dedicat a la Gemma, ajunta dos éssers ferits –Carles, que era a punt de suïcidar-se a causa d'una gran buidor existencial, i Gemma, filla d'un pare maltractador, a qui la seva mare acaba de matar, per després suïcidar-se.

Obra cinematogràfica:

La clausura de l'obra cinematogràfica és, pel que fa a a la conclusió o sentit final, semblant a la del text teatral, però no igual. En el text teatral, hi llegim:

"Yo soñaba con algo más sencillo: tocar la guitarra. Simple, ¿verdad? Y yo sé por qué soñaba con ello, los sueños provienen de traumas. Y cuando desaparece el trauma, se desvanece el sueño. Y entonces has de

volver a soñar, has de volver a buscar otra ilusión. Sabéis, siempre me hubiera gustado tocar la trompeta.” (Espinosa: 2003, escena 15)

I en el text cinematogràfic, hi sentim:

“Los sueños proceden de traumans y cuando desaparece el trauma, de alguna manera puedes empezar a crecer.” (*No me pidas que te bese porque te besaré*: 2008, escena final, DVD)

En el text teatral, el plantejament de buscar un nou trauma-somni desactiva, amb ironia, la càrrega emocional del final i projecta el futur tot inscrivint-lo en una circularitat espiral i traumàtica. En canvi, en l'obra cinematogràfica és el retorn a la infància el que desnua el trauma i permet avançar cap al futur adult. Però sí que és cert que l'analepsi que travessa tant el text teatral com l'obra cinematogràfica, conforma un drama/relat cinematogràfic que es vertebrava circularment.

En l'obra cinematogràfica, el retorn i reconeixement dels passatges traumàtics que impulsaran el creixement definitiu cap a l'edat adulta s'articulen i es mostren a través d'una cascada d'escenes regressives, la primera de les quals es produeix quan el relat recupera la figura de l'Albert-nen, creuant-se amb l'Albert-adult, que corre content i amb la guitarra a la mà cap a la darrera classe; l'Albert-nen, espantat i suant davant la porta de “la casa del miedo”, i creuant, ja adult, el llindar de la porta, mesclant-se amb els nens discapacitats, i també l'Albert-nen sol recollint piules, camí de la piscina, i l'Albert-adult fent el mateix, acompanyat d'Helena, fins a l'aigua. L'Albert-adult, que cau a la piscina empès per Helena, ens remet a una de les imatges inicials: l'Albert-nen que se submergeix a la piscina i n'emergeix com a Albert-adult.

Finalment, cal consignar que, en els continguts extres del DVD, hem trobat un final alternatiu: l'Albert i en David són a l'hospital, l'Helena està parint. Un metge ve a dir-los que el fill de la parella pot tenir

problemes perquè ha estat uns moments sense oxigen. Però en David i l'Albert no reaccionen negativament. La metgessa creu que no l'han entès. Sí que l'han entès, i perfectament. L'Albert besa la mare, agafa el nen i li canta la cançó-himne de la pel·lícula: "No me pidas que te bese porque te besaré". En David s'acomiada de la metgessa: "Tengo un Club y tenemos unas sesiones importantes." (*No me pidas que te bese porqué te besaré*: 2008, extres, final alternatiu DVD)

EN EL PLA DE LA REPRESENTACIÓ

Anàlisi de les operacions de transcodificació més significatives

La posada en escena cinematogràfica espacialitza l'univers de la infància i l'adolescència evocat en el text teatral –els estius a la urbanització, i "la casa del miedo"–, i en fa el centre i el lloc on transcorre l'acció, així com també l'espai des d'on aquesta és narrada. Substitueix els dos pisos –el d'Albert, i el de Nacho– per xalets amb jardins enormes de gespa cuidada, una piscina magnífica i una torre immensa on viu l'Helena, que recorda el castell d'una princesa, quan per contactar amb ella i a punt de produir-se el clímax definitiu, li llança un parell de pedres a la finestra, i ella, des del balcó, baixa per una escala improvisada. Seguint el fil de l'univers idealitzat de la infància i el gènere de comèdia romàntica en el qual la pel·lícula s'inscriu, hi ha altres elements que, des de la posada en escena, des de la direcció d'art, i des de la mateixa acció, col·laboren a crear un espai que, globalment, no és realista, sinó lleugerament màgic i simbòlic, com si es tractés d'un conte. Aquest concepte es fa visible quan el protagonista fa els desplaçaments en un cotxe groc, que sembla de joguina; també en les immersions a la piscina que tenen lloc en moments claus i regeneradors -no hi ha cap personatge extra que la converteixi en un lloc realista i vulgar de banyadors i carns coent-se al sol; i també, quan en la llarga nit màgica que

precedeix el doble desenllaç, es constitueix el Club de les Palles, presidit per la gran massa d'aigua de la piscina; o l'aprenentatge que fa l'Albert amb la Carol, en un gronxador de nens i amb la bòveda celeste com a testimoni. Aquesta nit màgica, en la qual el relat cinematogràfic desemboca suaument, ha estat preparada per tota una sèrie d'elements que, des de diverses vessants, verbals i visuals –els petards i les monedes després d'una nit de Sant Joan-, l'allunyen de l'etiqueta de comèdia de costums. També col·labora a tot plegat el fet de construir, des del disseny de la trama, una nit trencadora en la qual els discapacitats no han de tornar a casa i en què cap pare o mare els busca desesperadament, de manera que el nocturn es converteix en un element on les normes i les convencions s'esborren i es desplacen cap a l'oníric, més enllà de l'enunciat únicament verbal que trobem a *El club de les palles*. Al text teatral de *No me pidas que te bese porque te besaré*, la presència i existència d'aquest univers té la seva concreció en els records i memòries d'infància i en la materialitat –guitarres-, i el so de la música, en una aposta poderosa, però de poc abast visual. Els enquadraments de la càmera en plans de conjunt i generals mostren la lluminositat àmplia dels espais diürns i nocturns. La banda sonora busca, sense complexos, aquesta amplitud espacial, així com la temperança/benaurança des d'on el record i la memòria del protagonista relaten les accions i els esdeveniments.

Troblem pocs primers plans, excepte en els dos clímax finals, on les emocions estan en joc i són determinants. Pel que fa la resta, hi trobem plans mitjos i americans, propis de la comèdia, però, en canvi, no hi trobem els imprescindibles plans de reacció dels diversos components de l'acció que necessita aquest gènere.

Hi ha molts elements de l'enunciació verbal que són idèntics als diàlegs i al relat homointradiegètic del text teatral *No me pidas que te bese porque te besaré*, i això es deu principalment al seu primigeni

grau d'estilització que obvia les funcions internes de representativitat i fàtiques. És, pròpiament, el disseny de la posada en escena cinematogràfica que hem exposat, el que demanda la creació i generació de nous diàlegs que s'afegeixen als anteriors, i no a l'inrevés.

El tema "No me pidas que te bese porque te besaré" es desplaça del pla diegètic –quan Albert la canta *unplugged*- a l'extradiegètic –quan Macaco interpreta el tema. I és en aquest pla que la cançó funciona com un himne. Un himne-homenatge als discapacitats.

CONCLUSIONS DE L'ANÀLISI

No me pidas que te bese porque te besaré és la tercera adaptació cinematogràfica que escomet Albert Espinosa d'un text teatral propi, i la primera vegada que ho fa totalment en solitari, assumint també el disseny de la posada en escena i la direcció. Si comparem aquesta adaptació amb la de *Tu vida en 65'*, veiem que els procediments compositius s'han afinat. A *No me pidas que te bese porque te besaré*, opera amb la trama, amb la diègesi, i amb l'enunciació del text teatral, però especialment amb el sentit profund del seu propi text –el retorn simbòlic a la infància com un element decisiu per superar dos traumes: 1) la impossibilitat de poder estudiar guitarra i 2) la por als deficients. I és des d'aquest nivell que pensem que forja, i de forma indestruïble, el guió literari de l'adaptació i, especialment, el disseny de la posada en escena cinematogràfica. Si una posada en escena teatral o cinematogràfica és, de fet, la revelació del sentit d'un text, la seva interpretació i l'assumpció des de la consciència del seu significat –una tasca en la qual un dramaturgista té un pes central-, això és exactament el que pensem que Espinosa ha fet amb el seu propi text.

La composició de l'adaptació és clara: seguir, sense varacions de pes, la trama de *No me pidas que te bese porque te besaré*, i prendre de *El club de les palles* la filosofia d'Albert –el jove treballador de l'hotel– sobre la masturbació, tot obviant l'exigu text secundari de l'obra de teatre per dissenyar una posada en escena cinematogràfica molt icònica, que posa en primer pla el retorn a la infància com a premissa per poder tornar a començar. Així doncs, Espinosa desplaça amb relativament pocs canvis en el text principal, una comèdia romàntica transgressora cap a un conte moral i de creixement, i ho fa des de dos símbols, dues imatges poderoses: el camí i l'aigua (la piscina). El camí físic que va des del llit del protagonista fins a la piscina i que feia de nen després de la nit de Sant Joan, mentre recollia piules sense esclatar, i monedes que els grans perdien quan, a la revetlla, es tiraven vestits a la piscina, i que refà d'adult, acabat de casar i en companyia d'Helena, mentre recull petards i, com els adults, es llança a l'aigua. Un retorn al punt d'inici/partida, en un moviment circular, però en espiral, perquè l'acció ha transformat el protagonista. Un recorregut que, en el text teatral, s'efectua no des de l'acció, sinó des de la repetició de l'enunciació de la veu narrativa, a l'inici del text teatral:

“Albert: Todo el mundo tiene una ilusión. Un amigo mío soñaba con enrollarse con una tía que oliese a Nivea. Otro colega soñaba con tener tres poyas, no dos, tres. Raro, ¿eh? Yo soñaba con algo más sencillo: tocar la guitarra. Simple, ¿verdad? Y yo sé por qué soñaba con ello, los sueños provienen de traumas.” (Espinosa: 2003, monòleg 1)

I, al final del text teatral:

“Albert: Y es que todo el mundo tiene una ilusión. Un amigo mío soñaba con enrollarse con una tía que oliese a Nivea. Otro colega soñaba con tener tres poyas, no dos, tres. Raro, ¿eh? Yo soñaba con algo más sencillo: tocar la guitarra. Simple, ¿verdad?” (Espinosa:2003, escena 15)

Un re-inici que, en l'obra cinematogràfica, s'organitza en accions i espais físics i visibles.

L'altre símbol que fa que el conte desplaci, en part, a la comèdia, és la piscina al final d'un trajecte que, com hem dit, comença físicament i simbòlica al llit del protagonista –en el lloc on es congrien els somnis- i acaba en l'espai netejador/regenerador de l'aigua. La piscina, la gran massa d'aigua, és el lloc on es banya el protagonista-nen i d'on emergeix adult, el lloc del desig acomplert pels components del Club de les Palles, el lloc on el protagonista fa el millor polvo de la seva vida i pren decisions, el lloc que procura un son reparador quan s'hi dorm, i també l'espai de la infància –gairebé tots els usuaris de la piscina són nens. El binomi "gran massa d'aigua-nit" es constitueix com un espai de desig i regeneració: com un lloc de retorn purificador. Dins d'aquest univers de jardins amb tocs simbòlics, cal sumar-hi els discapacitats, que funcionen en l'obra cinematogràfica com els nans o els ajudants màgics i benefactors del conte, cosa que és impossible que succeeixi en el text teatral, on funcionen com uns clowns. El seu punt de vista, i els seus gags de repetició, són el pont o enllaç amb la vessant còmica de l'obra cinematogràfica, que completa David. Una comèdia que no aspira a la riulla, sinó al somriure.

David i els discapacitats tenen un punt de vista insòlit sobre el real: prenen a Albert, el protagonista, com el més discapacitat de tots; David és l'abanderat de les palles, de l'onanisme, una acció secularment denostada, i que en qualsevol cas duu una etiqueta associada a la soledat, mentre que, a l'obra cinematogràfica, se la relaciona amb la sociabilitat. Visions heterodoxes i insòlites que transfiguren també la mirada del receptor. Els personatges també tenen qualitats o defectes que practiquen amb insistència i exageració, combinades amb grans dosis d'humanitat. Un disseny dels personatges còmics impecable en el pla teòric, però que no

acaba de rutllar en el pla representacional. Les causes, segons la nostra anàlisi, són les següents: 1) La tècnica interpretativa de la comèdia exigeix molt als actors, i el repartiment, pel que fa als intèrprets que l'han de sostenir, és peculiar. Part del repartiment està compost per actors del grup Los Pelones, un elenc de gran qualitat, però amateur, avesat a fer teatre i no cinema –medi pel qual calen unes tècniques d'interpretació molt específiques-, i que moltes vegades, tot i l'honestedat i el rigor amb el qual actuen, no ultrapassen la impostació teatral; 2) La presència d'Albert Espinosa, fent pràcticament d'Albert Espinosa, sense cap caracterització que el configuri com a personatge i el distanciï de l'autor i director que és -i que el públic reconeix a causa de la seva presència en els medis-, i sense cap tècnica interpretativa que l'acrediti com un bon actor de comèdia. La seva omnipresència introdueix en el discurs un element del real que distorsiona i contraresta el disseny digníssim de l'adaptació, que bascula entre un conte simbòlic de creixement i una comèdia, gèneres que pertanyen netament a la ficció. 3) Per últim, tal com dèiem quan analitzàvem el pla representacional, el muntatge de l'obra cinematogràfica obvia els plans de reacció que fan que la comèdia sigui comèdia.

Finalment, voldríem consignar que podríem qualificar el text teatral com un relat de vida (Losco: 2008, 162-63), que bascula entre l'epicització i la subjectivització intimista del drama contemporani, mentre que la seva vertebració causal i cronològica l'allunya d'aquest paradigma estètic, del qual, potser, només és un eco o ni tan sols això, perquè, tal com ja hem assenyalat, les fonts i els models d'Espinosa no són dramàtics, sinó cinematogràfics, un medi on la narrativitat, històricament, té un altre pes i presència.

TESI DOCTORAL

**Les adaptacions cinematogràfiques d'obres
teatral a Catalunya 2000-2010**

Disseny i procediments compositius

Volum 2

Teresa Vilardell Grimau

Director: Carles Batlle Jordà

Doctorat en Arts Escèniques

Departament de Filologia Catalana

Universitat Autònoma de Barcelona

Barcelona i Sant Pol de Mar, 2010-2015

ÍNDEX

Volum 1

Introducció	
<i>Motivacions</i>	8
<i>Per què el teatre és "un falso amigo" de l'adaptació cinematogràfica?</i>	16
<i>Propòsit de la investigació</i>	20
Els estudis sobre l'adaptació cinematogràfica	
<i>Inflexions i absències</i>	23
<i>Els relats sobre l'evolució dels estudis d'adaptació cinematogràfica</i>	26
<i>Elements d'abordatge metodològic</i>	33
<i>Teories sobre l'adaptació</i>	47
<i>Estudis sobre l'adaptació d'obres teatrals al cinema</i>	63
<i>La composició de l'adaptació cinematogràfica</i>	73
<i>Estudis sobre adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre escrites a Catalunya entre 2000 i 2010</i>	81
Mètode de la investigació	84
<i>Teatre i cinema. Elements de convergència, divergència i</i>	84

<i>intersecció</i>	
<i>Disseny d'un model d'anàlisi propi. Raons i fonaments</i>	87
<i>Selecció dels estudis de cas</i>	92
Estudis de cas	93
Morir (o no)	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	94
<i>Gènesi del text teatral</i>	96
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	97
<i>Anàlisi</i>	98
<i>-En el pla de l'enunciació</i>	99
<i>-En el pla de la diègesi</i>	101
<i>-En el pla de la trama</i>	104
<i>-En el pla de la representació</i>	123
<i>-Conclusions de l'anàlisi</i>	125
Kràmpack	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	129
<i>Gènesi del text teatral</i>	131
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	132

<i>Anàlisi</i>	135
-En el pla de l'enunciació	135
-En el pla de la diègesi	136
-En el pla de la trama	137
-En el pla de la representació	150
-Conclusions de l'anàlisi	152
Planta 4^a	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	156
<i>Gènesi del text teatral</i>	157
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	158
<i>Anàlisi</i>	160
-En el pla de l'enunciació	160
-En el pla de la diègesi	162
-En el pla de la trama	165
-En el pla de la representació	180
-Conclusions de l'anàlisi	182
Barcelona (un mapa)	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	189

<i>Gènesi del text teatral</i>	191
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	193
<i>Anàlisi</i>	194
<i>-En el pla de l'enunciació</i>	195
<i>-En el pla de la diègesi</i>	199
<i>-En el pla de la trama</i>	201
<i>-En el pla de la representació</i>	216
<i>-Conclusions de l'anàlisi</i>	218
 No me pidas que te bese porque te besaré	
<i>Els autors en el context de l'adaptació</i>	223
<i>Gènesi del text teatral</i>	225
<i>Report de la gènesi i elaboració de l'adaptació. Valors i condicionants del disseny de producció</i>	226
<i>Anàlisi</i>	227
<i>-En el pla de l'enunciació</i>	229
<i>-En el pla de la diègesi</i>	231
<i>-En el pla de la trama</i>	237
<i>-En el pla de la representació</i>	263
<i>-Conclusions de l'anàlisi</i>	265

ÍNDEX

Volum 2

Conclusions	7
<i>L'adaptació: Fidelitat. Intertextualitat. Postmodernitat. Autoria. Abordatge interdisciplinari</i>	7
<i>L'adaptació cinematogràfica del teatre: La faula: un espai en discussió. El teatre i la literatura. Representativitat/ostentivitat: una qualitat compartida</i>	11
<i>Matrius de representativitat</i>	13
<i>Les operacions/intervencions adaptatives.....</i>	15
<i>-“El teatro es un falso amigo?”/ -No</i>	18
<i>- El text secundari i les adaptacions cinematogràfiques</i>	19
<i>-El text principal i les adaptacions cinematogràfiques</i>	21
<i>La dècada 2000-2010, un espai d'aprenentatge</i>	25
Bibliografia	30
Apèndix	

CONCLUSIONS

El nostre estudi d'adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre escrites a Catalunya no ha estat estrictament un fi en ell mateix¹. El que plantejàvem a la introducció era una investigació que permetés obtenir respostes més enllà dels estudis de cas i del context on aquests es produïen. Respostes que, en primer lloc, aportessin llum i reflexió sobre la casuística i les dificultats específiques que avançava la metàfora d'André Bazin sobre la composició de l'adaptació cinematogràfica de textos teatrals; en segon lloc, que aportessin elements d'interès en l'àmbit de la dramaturgia aplicada a l'adaptació, i en la teoria de l'adaptació; finalment, i en darrer lloc d'importància, que ens permetessin apuntar algunes especificitats sobre la creació i producció de textos teatrals i adaptacions cinematogràfiques al nostre país.

L'adaptació: Fidelitat. Intertextualitat.

Postmodernitat. Autoria. Abordament interdisciplinari

Quan hem bussejat en el panorama dels estudis sobre adaptació d'aquests darrers anys, hem vist que s'ha produït un fet d'importància: **han quedat liquidades les valoracions de fidelitat i infidelitat** que valoraven/estudiaven/analitzaven/criticaven una adaptació cinematogràfica en relació al text font, així com també totes aquelles taxonomies basades en els diversos graus de semblança o diferència que s'establia entre ells, amb la qual cosa s'ha disposat un horitzó on les relacions jeràrquiques entre textos han quedat anul·lades i substituïdes pel concepte de dialogisme

¹ Tot i així, som conscients que, si exceptuem *Paraules encadenades* i *El Método*, i, en un grau força menor, *Forasters* i *Morir (o no)*, no ens consta que cap d'elles hagi estat prèviament objecte d'estudi.

intertextual i pel seu desenvolupament posterior, teoritzat per Genette. I així ho hem tingut present en les nostres anàlisis.

Però no és només la incorporació d'aquest concepte que ha provocat aquest canvi, sinó també el pòsit de **l'estètica postmoderna**, que **ha deixat empremta en les accions compositives i en els resultats de l'adaptació**. Les diverses formes d'intertextualitat (el pastitx, l'eco, l'al·lusió, la referència, la híbridesa, el concepte *trans* en les seves múltiples accepcions –entre elles la transmedialitat- o l'apropiació) s'han constituït com a valors estètics, que s'han filtrat en molts artefactes, entre els quals trobem l'obra adaptada. La reescriptura –l'adaptació- no és un invent de la postmodernitat, però sí una estratègia que la caracteritza. L'escriptura postmoderna pressuposa la filosofia de tornar a relatar la mateixa història tot il·luminant-ne aspectes falsejats o ocults, partint de la premissa que el seu referent immediat no és la realitat, sinó una altra obra de ficció perquè tot és text, mentre que l'adaptació, en ella mateixa, no participa necessàriament d'aquesta actitud.

La teoria de l'adaptació d'aquests darrers anys també s'ha ocupat del problema de **l'autoria**. Es constata que aquesta és **compartida**, un fet que no és específic de l'adaptació cinematogràfica, sinó que forma part de qualsevol producció cinematogràfica, però que, en el cas de l'adaptació, s'accentua. Es tracta d'un model d'organització del treball que reflecteix la naturalesa de les operacions compositives que tenen lloc en un procés adaptatiu –i per això ens interessa-, en el qual intervenen elements que requereixen competències i responsabilitats diverses i que poden ser assumides per una, dues o més persones. I això es deu al fet que, en el procés de la composició adaptativa, no només té lloc una transposició verbal –del text literari al guió literari- sinó que és un procés que inclou el disseny de la posada en escena cinematogràfica, que s'efectua idealment i conjunta amb la creació del guió cinematogràfic, en un desenvolupament creatiu que culmina

amb la seva realització i materialització, i que inclou també un determinat disseny de valors de producció, concepte que ja hem definit a la investigació. En la nostra investigació, per exemple, i sense ànim d'exhaustivitat, podem dir que el repartiment de *El Método* constitueix un valor de producció –Eduardo Noriega, Eduard Fernández, Najwa Nimri-, així com un dels escenaris de *Tu vida en 65'* –el Camp de Barça-, el gènere cinematogràfic de la comèdia a *No me pidas que te bese porque te besaré*, la popularitat del director –Antonio Mercero- a *Planta 4a*, etcétera. En definitiva, la composició de l'adaptació és multidisciplinària en el sentit que aglutina, com a mínim, tres àmbits: el disseny dramàtic, el disseny de la posada en escena cinematogràfica i el disseny de producció.

Seguint amb aquest balanç sobre l'estudi de les adaptacions, cal subratllar, que des de diverses perspectives (Catrysse, Serceau, Groensteen, Stam i Zecchi, principalment), es considera que l'anàlisi/estudi sobre el fenomen no es pot fer només en clau transmedial, comparant els elements diegètics i discursius dels dos textos/obres i deslligant-la del seu context, sinó que, **en el fet adaptatiu, hi convergeixen diversos sistemes relatius a la ideologia, la comunicació publicitària, els processos industrials i els diversos estils estètics que determinen i/o s'integren en la forma de l'obra adaptada.** Un conjunt de paràmetres que amplien la perspectiva narratològica i comparatista, i que incorporen els trets sociohistòrics i ideològics del moment en què es produeix l'adaptació. Aquesta és una qüestió que ens agradaria exemplificar utilitzant el corpus que hem investigat, tot i que entre el moment que s'han publicat/representat els textos teatrals i s'han produït les corresponents adaptacions cinematogràfiques no han passat ni deu anys, de manera que es fa difícil que sigui perceptible la reactualització o reimpregnació de la realitat social i filosòfica que efectua l'adaptació. Tot i així, s'evidencia força a *Excuses!*:

L'adaptació canvia les professions d'alguns personatges, així com els seus hàbits de consum, els escenaris on viuen i que freqüenten, amb la finalitat d'augmentar el nivell del seu estatus econòmic, per tal de sintonitzar i connectar-se –estem parlat de la Barcelona del 2003- amb una ciutat pletòrica i en un moment social i econòmic àlgid. Per contra, *V.O.S.*, escrita el 2005, i adaptada i estrenada l'any 2009, en plena crisi econòmica, no reflecteix en absolut els problemes financers que vivia la societat en aquell moment, en una adaptació que, de la mateixa manera que el text, necessita, per funcionar, plantejar i compartir uns referents de vida que el receptor ha o hauria de reconèixer (és un comèdia sentimental però també sobre hàbits i costums).

En qualsevol cas, les adaptacions cinematogràfiques d'obres de teatre han estat estudiades de forma residual, a tot estirar de forma equitativa al costat de les adaptacions de *remakes*, videojocs, còmics o parcs temàtics. Resulta paradigmàtic que un investigador com Robert Stam (2009) obviï el teatre. Però el que realment aporta llum sobre l'objecte del nostre estudi és l'obra ambiciosa i transversal de Linda Hutcheon (2013), que no s'ocupa exclusivament del teatre, sinó de l'univers de l'adaptació, en el qual el teatre i la representació teatral tenen el seu lloc.

Però tot i aquesta lliure i lluminosa excepció, som conscients que hem emprès una investigació que, a dia d'avui, no és tendència. Tampoc està considerada com una línia de recerca pendent i que caldria dur a terme, si exceptuem, per exemple, Asunción Gómez i Sánchez Noriega, que recull la metàfora de Bazin com a problema, i que la "resol" quan dissenya el seu model d'anàlisi en equiparar text teatral amb novel·la i reduir l'objecte de l'anàlisi comparativa a la faula i a la diègesi.

L'adaptació cinematogràfica del teatre. La faula: un espai en discussió. El teatre i la literatura. Representativitat/ostentivitat: la qualitat que comparteixen teatre i cinema.

Segons Hutcheon, **la part més gran de les teories de l'adaptació s'ocupa de la faula** perquè hi ha el pressupòsit que la història és el denominador comú, el nucli d'allò que es transposa a través de diferents medis i gèneres, cadascun dels quals la tracta de maneres formalment diferents, mitjançant diversos modes d'implicació, narració, representació o interacció. Si aquest denominador comú, en el cas de l'adaptació de novel·les i narracions al cinema, és admissible, encara que tingui la qualitat de ser parcial (a causa d'això, les múltiples propostes per dotar l'estudi de l'adaptació de noves eines metodològiques i visions multidisciplinàries), en el cas de les obres de teatre i les seves adaptacions fílmiques, la parcialitat de l'estudi de la faula com element nuclear es fa més patent. **No podem admetre d'antuvi que, pel simple fet que tant una novel·la com una obra de teatre poden ser transposades en una pel·lícula, ambdues posseeixin uns graus de semblança tan elevats que les metodologies per abordar-les siguin idèntiques per a l'una i per a l'altra, indistintament.** Entre altres raons, perquè novel·la i teatre són formalment diferents pel que fa a elements del discurs, com és l'enunciació, i també en els modes i condicions de la seva expressió i recepció. Apuntaríem aquí que, si bé la novel·la és literatura, **el teatre no és només literatura, o, fins i tot, no és literatura.** Inspiradores i per reflexionar-hi són les paraules d'Enrique Llobet sobre aquesta qüestió:

"El teatro, evidentemente, es algo más que lo que dice el texto, lo que transmite o no transmite el texto a un lector solitario. Eso es, en el mejor de los casos, literatura dramática. El teatro es el resultado de un

acuerdo –o incluso de un desacuerdo entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la ve y la oye.” (Llobet: 5)

En aquesta mateixa línia es manifesta Ubersfeld: “Leer el teatro consiste simplemente en preparar las condiciones para que se produzca el sentido” (Ubersfeld: 1998, 211). El problema metodològic sobre com abordar l'estudi del teatre –des del text o des de la representació- no és una qüestió que sorgeixi només en el marc adaptatiu. García Barrientos (2001) i la mateixa Ubersfeld (1998) també se la plantegen i decideixen oferir-nos una pauta d'anàlisi o visió que englobi les dues possibilitats.

En qualsevol cas, és en relació a la **forma** que sorgeix un plantejament que desplaça la centralitat de la faula, i que, a parer nostre, està a l'alçada de les necessitats de l'estudi de l'adaptació de textos teatrals al cinema. Hutcheon estableix que, en l'univers de l'adaptació, les obres passen de l'obra escrita a l'obra representada –teatre, ràdio, òpera, música, televisió, cinema (i també a l'inrevés). Aquesta afirmació permet establir que **teatre i cinema són dues formes que comparteixen la qualitat representacional**. De fet, Hutcheon planteja que existeixen dues formes d'expressió: la forma narrada (**telling**) pròpia de la narració i la novel·la, i la forma representada (**showing**), pròpia, com acabem d'apuntar, del teatre i el cinema. En aquesta mateixa direcció van les reflexions de Serceau (1999) i Carbajo (2008) quan parlen de cinema i teatre com dues formes que comparteixen la qualitat de ser ostensives. I pensem que és des d'aquesta qualitat compartida que cal/caldria enfocar l'estudi de les adaptacions teatrals al cinema, i situar la realitat de la faula/història/diègesi com un dels elements que conformen l'adaptació de l'obra de teatre *versus* l'obra cinematogràfica, però sense conferir-li un lloc central o nuclear.

Matrius de representativitat

En l'estudi de l'adaptació cinematogràfica de textos teatrals, ¿cal partir del text teatral, o de la seva(es) escenificació(ns)? En el nostre disseny d'anàlisi, hem optat per considerar que el text teatral tenia un caràcter funcional –serveix per dissenyar i dur a terme una escenificació- i que el considerariem una protorepresentació, de la mateixa manera que el guió fílmic és podria considerar com una protorepresentació cinematogràfica. Un plantejament pròxim al que fa Ubersfeld: "Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, **matrices textuales de 'representatividad'.**" (Ubersfeld: 1998, 16) Concretament, els diàlegs i les didascàlies. Aquest **element matricial**, al qual també es refereix Hutcheon, sovint s'obvia i s'ignora, cosa que provoca que es parli del teatre com a gènere literari, o simplement com a literatura, i, en conseqüència, quedin bloquejades o tallades línies d'investigació que podrien treballar a partir d'aquest pressupòsit. Per reblar aquesta qüestió, ens agradaria anotar un text inspirador que ens ha arribat a les mans, ja en el tancament d'aquesta investigació, i que ha estat cabdal per tancar les nostres conclusions:

"Consideremos el hecho de que existe un punto de encuentro entre la puesta en escena teatral y la puesta en escena cinematográfica, un punto prodigioso. Hoy, con Carrière, Gutiérrez Aragón, y otros, sabemos que el guión se constituye en la primera atalaya de la puesta en escena, de la misma manera que el texto se constituye en la base fundamental del espectáculo teatral. Realmente, lo que ocurre, es que el guión, antes de pasar a las imágenes, no es la parte literaria de un film. Del mismo modo, el texto tampoco es la parte literaria de un espectáculo teatral. Son, pura y llanamente, propuestas de puesta en escena." (Hernández Les: 1993)

Quan un adaptador inicia una adaptació, passa per un procés de prendre possessió de la història d'un altre, filtrar-la des de la seva sensibilitat, els seus interessos i el seu talent, en una operació

d'apropiació, que desemboca en la creació d'una obra nova. Aquest treball exploratori i reavaluador és un procediment anàlog al treball hermenèutic que duen a terme un dramaturgista i un director d'escena, quan es tracta de projectar i dur a terme l'escenificació d'un text teatral/materials textuals. Si ho consignem és perquè constatem que **els procediments i accions que, en general, comporta el disseny i realització d'una posada en escena teatral poden/podrien ser contemplats com una forma de pràctica adaptativa. També podrien ser vistos d'aquesta manera les accions i procediments que comporta la transposició de la matèria verbal d'un guió a la realitat d'una pel·lícula. També les accions i procediments que comporta la transposició d'un text teatral a la realitat d'una pel·lícula.** Aquests analogies, i sense ànim d'esprémer-les, cal prendre-les com a apunt, com un lloc específic des d'on, hipotèticament, es podria abordar, estudiar i analitzar l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral. Una proposta que, tal com ja hem expressat, seguiria la línia de Hutcheon, Serceau i Gutiérrez Carbajo quan plantegen que l'ostensió, el *showing* –oposat al *telling*–, és allò que tenen en comú el teatre i el cinema.

Gideon Toury, per exemple, proposa veure l'adaptació com una traducció; **nosaltres proposem veure/enfocar l'estudi de l'adaptació de textos teatrals al cinema com el disseny i realització d'una posada en escena.** Ens referim a la posada en escena contemporània, en la qual necessàriament té lloc la maniobra dramaturgic –l'hermenèutica i la compositiva–, i també el disseny de l'escenificació, que estableix una relació dialògica amb el text secundari i també amb el text principal. Una maniobra en la qual, en la transposició que va de la paraula escrita/oral o de les idees abstractes a la materialitat viva de la representació, intervenen decisions d'ordre plàstic, verbal, sonor i interpretatiu, i la creació de codis i sistemes de signes. Posats en aquest punt, pensem que són

molt estimables algunes de les eines conceptuals que ofereixen **la semiòtica teatral i la cinematogràfica**. Malauradament i des de la vessant compositiva, el corpus teòric que ens pot oferir la pràctica de la posada en escena teatral o fins i tot la cinematogràfica, tot i comptar amb la magnífica obra *La puesta en imágenes* (Català, 2001), no és tradicionalment tan sòlid, com per exemple, el de la dramaturgia.

Les operacions/intervencions adaptatives.

En un procés d'adaptació d'un text teatral al cinema, hem observat que, després de dur a terme el treball hermenèutic, l'anàlisi dramaturgica, un cop establerts els condicionants de producció i preses decisions sobre els eixos temàtics, filosòfics/ideològics i poètics que dominaran la transposició, **l'acció adaptativa es pot resumir -en una simplificació deliberada- a tres operacions:**

1- Seleccionar per **conservar**

2- Seleccionar per **suprimir**

3- **Afegir** nous materials (**crear**)

Aquestes accions poden dur-se a terme a tres nivells:

a) En el **nivell de la faula/història** –que nosaltres hem anomenat **materials diegètics**-, tal com ja hem establert en el disseny de la nostra anàlisi.

b) En el **nivell de la trama**

c) En el **nivell discursiu**: l'enunciació del text teatral: text principal i text secundari.

També, i per exigències industrials relatives a les condicions de recepció, l'obra adaptada, la pel·lícula, ha d'acomplir l'exigència de

durar com a mínim entre 85 i 90 minuts i, com a màxim, uns 120. Una temporalitat que, de vegades, no tenen les obres de teatre contemporànies. Per tant, hi ha operatives d'ampliació –per exemple, *No me pidas que te bese porque te besaré* “necessita” *El club de les palles*– o d'encongiment –per exemple, *Forasters*–, que han estat determinades per aquest criteri.

L'acció adaptativa pot optar per aplicar la triple acció en aquests nivells indistintament, en proporcions iguals o diferents; o bé centrar-se especialment en un d'ells, i realitzar la triple acció, igualment en proporcions iguals o diferents. La decisió sobre l'acció, el grau i l'elecció del nivell d'intervenció condiciona els resultats estètics, ideològics i fins i tot genèrics de l'adaptació. També condicionen els resultats les diverses poètiques dels textos teatrals, com després veurem.

Sovint l'acció operativa és dominant en un dels tres nivells, amb la finalitat d'irradiar des d'allí les decisions medul·lars o centrals que organitzaran i determinaran la forma de l'adaptació, la seva poètica i el seu significat final, amb l'objectiu d'elaborar un disseny en coherència.

No totes les operacions adaptatives tenen les mateixes conseqüències, ni el mateix grau de rellevància en la totalitat de l'obra cinematogràfica adaptada. Hi fem referència perquè aquest element no es té en compte quan es duen a terme les anàlisis de les adaptacions. És corrent trobar una gran prolixitat sobre les línies de diàleg que s'han afegit o suprimit, quan, en realitat, la maniobra adaptativa clau rau, per exemple, en la intervenció que s'ha fet sobre la trama.

En el cas de l'adaptació de *Kràmpack*, l'operació adaptativa **dominant es produeix sobre els materials diegètics**, els quals són escapçats amb contundència i suprimit. Una operació que

exigeix crear-ne de nous per omplir el forat, i que té com a conseqüència la supressió total del text principal i secundari del text teatral.

A ***Planta 4^a***, l'operació adaptativa també ha estat articulada des de la diègesi, en una operació on l'acció se centra primordialment en l'afegir. En aquest cas, els nous materials generen històries amb nous personatges i la creació i expansió d'aquest material diegètic té com a conseqüència el disseny de noves trames i, conseqüentment, de nous diàlegs. La multiplicació de trames no altera el disseny multitràma que conserven el text teatral i l'obra cinematogràfica.

En l'adaptació de ***El Método***, l'operació adaptativa dominant s'articula sobre la diègesi. En el text teatral, la diègesi tracta d'un grup de psicòlegs camuflats com a aspirants a un lloc de treball, que posen a prova a un sol aspirant. A l'obra cinematogràfica, tots són aspirants excepte un, que és un psicòleg camuflat. Dos dels protagonistes viuran un dilema ètic i emocional entre dos personatges que participen en la prova de selecció. Aquest canvi en el material diegètic té com a conseqüència la supressió de la part del disseny de la trama que pertany a la clausura del text –el gir del descobriment que tots són psicòlegs, menys un- i produeix l'afegit d'un nou disseny de clausura de l'obra adaptada, així com la creació de nous diàlegs.

A ***Paraules encadenades***, l'operació adaptativa s'articula al voltant del disseny de la trama: a la trama de l'hipotext, se n'hi afegeix, en un muntatge paral·lel, una de policíaca. Aquesta modifica el disseny de la clausura de la pel·lícula adaptada, i també el seu sentit. Aquesta decisió, a més, provoca supressions i afegits necessaris en la diegèsi, i la creació de nous diàlegs en la trama afegida.

Si ens fixem en les adaptacions de *No me pidas que te bese porque te besaré* i *Tu vida en 65 minutos*, veurem que l'operació adaptativa se centra en la conservació del disseny circular de la trama construïda com una gran analepsi, enunciativa per la veu del narrador des del present de l'acció dramàtica.

-“El teatro es un falso amigo?”/ -No

L'enunciació teatral, cinematogràfica i fílmica

Fins aquí, no hi ha grans diferències entre les operatives adaptatives narratives i teatrals en la consecució de l'obra cinematogràfica. **La gran divergència rau en els elements del discurs, en la diferència enunciativa de la novel·la i del text teatral, i en la proximitat que existeix, malgrat totes les desavinences entre investigadors, entre l'enunciació narrativa i la cinematogràfica.**

En la novel·la, la pregunta “qui és el narrador?” sempre pot ser contestada, tant si es tracta d'una narració no focalitzada (grau zero) com si la focalització és externa o interna (Rimmon, 1994, 170).

En el text teatral, en canvi, no. **L'enunciació teatral es compon de dos elements, el text principal i el text secundari:** el diàleg -el discurs dels personatges- i les didascàlies. En el cas del text teatral, si ens fem la pregunta “qui parla?”, “qui és el subjecte de l'enunciació?”, només podem contestar que és l'autor; això sí, amagat, encapotat, encobert:

“Es esta una distinción fundamental que permite ver cómo el autor *no se dice* en el teatro sino que escribe para que *otro* hable en su lugar -y no solamente otro, sino una colección de *otros* en una serie intercambiable de palabras-. El texto de teatro no puede ser nunca descifrado [perquè aquesta no és la seva funció] como una confidencia o como la expresión

de la 'personalidad', de los 'sentimientos' y 'problemas' del autor."
(Ubersfeld: 1998, 18)

Un autor amagat, que estableix el nom dels personatges, l'ordre en el qual parlen, què diuen, que concreta/esbossa/indica quina és la situació espacial i temporal que cal materialitzar/significar en la posada en escena, i també, sovint, encara que de forma indirecta, quin és l'estil i el gènere de la representació. Indicacions imperatives que llegiran els actors i el director. Mandats per dur a terme el disseny de la representació en graus de concreció variables, segons quina relació vulgui establir l'autor amb el disseny escènic. El text teatral, en qualsevol cas, conté, en el text principal i el secundari, els mandats/matrius suficients per dur a terme una representació.

El text secundari i les adaptacions cinematogràfiques

Normalment en l'estudi de l'adaptació cinematogràfica d'origen teatral, les didascàlies explícites i les implícites passen desapercebudes perquè la investigació se centra, com hem dit, en la història/faula i en la trama. Tot i que la intervenció en aquest nivell pot capgirar o modificar el sentit de l'hipotext i, per descomptat, organitzar la iconicitat de l'obra cinematogràfica.

És paradigmàtica l'operació adaptativa que s'ha dut a terme a ***No me pidas que te bese porque te besaré, on la principal intervenció es duu a terme en el text secundari***. S'han suprimit completament les didascàlies explícites i implícites, i afegit (creat) un sistema icònic que elimina el realisme suggerit en l'hipotext i en forja un de nou que evoca, amb signes simbòlics, el pas de la infància a l'edat adulta, desplaçant en part el gènere inicial –la comèdia sentimental. Així doncs, la trama es conserva amb poques variacions i, en tot cas, només efectua les que imposen alguns canvis en la diègesi –el caràter d'un personatge, i la creació de nous.

També és molt interessant el cas de **Forasters**. Aquí, l'adaptador decideix prescindir del text secundari que ordena que els personatges principals, que viuen en èpoques diferents però tenen caràcters iguals, han de ser interpretats pels mateixos actors. L'imperatiu del text secundari té com a objectiu significar, per una banda, la impossibilitat de transcendir o superar determinats patrons del ser i, en conseqüència, de l'actuar, i, per l'altra, crear una atmosfera de dissolució de les identitats. El problema és que l'adaptador elimina aquest mandat i no n'afegeix (crea) cap de nou. És més, en un acte que, des del nostre punt de vista, demostra no haver fet una anàlisi gaire consistent, dissenya i realitza una adaptació cinematogràfica en la qual només dos personatges són interpretats pels mateixos actors. Un d'ells, la protagonista, n'interpreta dos que tenen el mateix caràcter, malgrat visquin en èpoques diferents. L'altre intèrpret simplement dobla –en el sentit més funcional, i sense voluntat significativa– dos personatges diferents que viuen en èpoques diferents.

També ens agradaria **posar en qüestió la premissa, molt arrelada, que l'adaptació cinematogràfica de textos teatrals és més planera si l'acció dramàtica de l'hipotext té lloc en múltiples espais**. Pensem que no és exactament així, i que les maniobres que sovint es duen a terme en el disseny de l'adaptació, consistents en "airejar" o "obrir" l'espai –situar l'acció en múltiples espais–, tenen una eficàcia relativa en la transposició medial. Per tant, **no és tan determinant la multiplicació d'espais com el disseny d'una posada en escena cinematogràfica que espremi adequadament les possibilitats d'ocularització i d'auricularització que ofereix el medi cinematogràfic** (Gaudreault i Jost: 2001, 137-155). I que són, de fet, les que el revelen i el signifiquen, en contrast amb la frontalitat teatral i amb la multicàmara –també frontal– televisiva.

El text principal i les adaptacions cinematogràfiques

Pel que fa al text principal, **el diàleg teatral difereix en les seves formes i funcions de la parla humana interpersonal –tot i que l’evoca-, i també del diàleg que pot esquitxar en graus diferents una novel·la, amb la finalitat de crear la il·lusió d’una certa mimesi dins del seu ser digètic.**

El text principal, com ja hem establert, acumula múltiples funcions, tant en l’acció dramàtica interna –l’acció entre personatges- com en relació amb el públic. Pel que fa a l’acció dramàtica interna, assumeix les **funcions representatives, expressives, comunicatives i persuasives.** I en relació amb el públic, **les funcions caracteritzadores, diegètiques, filosòfico/didàctiques, poètiques i metadramàtiques** (Garcia Barrientos: 2001, 59-61)².

També voldríem consignar que, sovint, els diàlegs contenen didascàlies implícites, que signifiquen les coordenades espaciotemporals on es desenvolupa l’acció.

En qualsevol cas, el diàleg del text teatral té un pes decisiu, no solament en la creació i el desenvolupament de l’acció, sinó en el conjunt de la representació, perquè (si entrem en una expressió més metafòrica) està carregat de “missions” i “responsabilitats”. Un territori en el qual també ens situa Hutcheon, quan afirma que **el cinema és un medi *multitrack*** (2013, 42). Certament, **la composició fílmica compta amb una varietat important de possibilitats expressives: la fotografia, la imatge seqüencial, el muntatge, la música, el so, el so fonètic –la llengua-, el moviment corporal, i altres formes plàstiques que contenen**

² Totes elles ja han estat descrites a l’apartat corresponent a “Metodologia”.

diversos elements matricials com l'arquitectura, la pintura i la representació teatral.

El text teatral, en canvi, només compta amb la paraula. És per això que, en la transposició del text principal al medi cinematogràfic, aquest ha de "delegar" part de les seves funcions a altres formes expressives no necessàriament verbals pròpies del cinema. Sánchez Noriega planteja de forma simple i eficaç la diferència de funcions que té el diàleg al cinema i al teatre:

"En el teatro, la sustancia dramática descansa en los diálogos, todo viene expresado por las palabras de los personajes, mientras que en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje." (Sánchez Noriega: 2000, 137)

Així doncs, l'operació adaptativa en el nivell de l'enunciació del text principal consisteix a distribuir entre els protosistemes significants la càrrega significativa que conté l'enunciació del text principal, en una maniobra que Hutcheon, de forma heterodoxa explica amb tota claredat i plasticitat:

"Exactly What Gets Adapted? How? What precisely in 'rescat' and 'transformed'? In law, ideas themselves cannot be copyrighted; only their expression can be defended in court. And herein lies the whole problem. As Kamilla Elliot³ has astutely noted, adaptation commits the heresy of showing that form (expression) can be separated from content (ideas) –something both mainstream aesthetic and semiotic theories have resisted or denied (2003:133), even legal theory has embraced it. The form changes with adaptation (thus evading most legal prosecution); the content persists. But what exactly constitutes that transferred and transmuted 'content'? (Hutcheon: 2013, 9-10)

Arribats fins aquí, estem en condicions de tornar a la pregunta que ens vam fer ran de la metàfora de Bazin: **¿"el teatro es un falso**

³ Es refereix a Kamilla Elliot (2003): *Rethinking the novel/film debate*, Cambridge, Cambridge University Press.

amigo”, en el context de les adaptacions de textos teatrals al cinema?

I aquí responem que el teatre només és “un falso amigo” en cas que l’operació adaptativa se centri a conservar un text principal que contingui múltiples funcions, a més de la dramàtica.

El paradigma podria ser l’adaptació de *Barcelona (un mapa)*, en la qual **l’operativa dominant consisteix a conservar el text principal** –els diàlegs del text teatral. En l’estudi de cas, ja hem constatat que el text principal assumia múltiples funcions: a nivell extern, la dramàtica, la diegètica, la poètica, i la didacticofilosòfica; i, a nivell intern, la representativa. Si observem el resultat de la intervenció adaptativa, veurem que aquestes funcions, en especial la poètica, no han estat ni distribuïdes ni transposades a altres formes **d’expressió pròpies del medi cinematogràfic. Literalment, en el cas de l’adaptació de *Barcelona (ua mapa)*, el text primari – ara diàleg dit a la pel·lícula- arracona, bandeja, nega, el medi en el qual Ventura Pons ha decidit dur a terme l’adaptació.** Tots els elements significants que intervenen en el film deambulen per la pel·lícula sense cap significat al qual vincular-se, excepte aquells que estableixen les coordenades espacials i temporals. La poètica verbal dels diàlegs teatrals no troba el seu encaix en el nou medi on ha estat recol·locada.

Així, doncs, només en el cas que la intervenció adaptativa opti per conservar un text principal que contingui múltiples funcions, el medi teatral resultarà “un falso amigo”, és a dir, un discurs poc apte per a l’adaptació.

Molt més entenedores resulten ara les paraules de Jordi Sànchez, que hem referit a la introducció, sobre la composició d’*Excuses!*: “Jordi: agafàvem blocs sencers de l’obra de teatre i els gravàvem, tinc la

sensació d'haver fet un guió en pedaços: *'aquest tros va sencer, aquesta part la readialoguem...'*" (Sánchez: 2015).

A aquesta resposta-conclusió se li pot objectar l'exemple de les adaptacions cinematogràfiques d'obres de **Shakespeare**, que normalment conserven íntegre el text principal. Sobre aquest punt voldríem suggerir que aquesta classe d'adaptacions s'ha convertit en una mena de subgènere, amb codis i convencions específics, que el públic accepta i que la bellesa del text teatral permet. També cal tenir en compte, en aquesta acceptació del receptor, que el retorn a un lloc conegut (Shakespeare), és agombolador i reconfortant.

Hi ha altres casos on l'escriptura teatral es produeix ran de l'escena, quan, per exemple, és el mateix autor qui escenificarà el text. Pensem en Albert Espinosa i Carol López. En aquesta circumstància, i generalitzant amb prudència, l'autor delega en el disseny de la seva pròpia escenificació la creació d'altres signes que completaran el sistema representacional. És per això que el text principal generat és menys dens pel que fa a les seves funcions protorepresentatives. Els diàlegs d'aquests autors estan escrits des d'una certa neutralitat poètica. De fet, prenen com a model diàlegs cinematogràfics i televisius, perquè el cinema i la televisió, i no el teatre, són els seus referents més destacats. **I és des d'aquesta descàrrega de funcions del text principal que és plausible una intervenció adaptativa que decideixi conservar-lo.** Una acció que té com a conseqüència que el disseny de l'adaptació cinematogràfica creï materials significatius de diversa importància, que completaran els "buits" del text principal original. Aquest és el cas, per exemple, de ***Tu vida en 65'***.

També, i com a postil·la, val la pena fixar-se en el disseny de la trama per veure si, en aquest nivell, hi concorren els "amigos" i els "enemigos". Anotarem només que, als textos del nostre corpus que,

en el seu disseny de trama, contenen un narrador, fruit de les contaminacions del teatre postdramàtic o del que sigui, l'hipotext s'aproxima en la seva disponibilitat adaptativa, no a la novel·la, sinó a la discutida enunciació cinematogràfica. *Tu vida en 65 minutos*, *No me pidas que te bese porque te besaré* i *V.O.S.* són un referent plausible que demostra la nostra afirmació.

La dècada 2000-2010, un espai d'aprenentatge

En la nostra recerca i fins on les disponibilitats i les complicitats ho han fet possible, hem volgut comptar i conversar amb els autors, directors i productors implicats en les adaptacions explorades, a fi d'obtenir informació sobre les següents qüestions: 1) l'impuls o impulsos que van generar la gestació i creació del text teatral; 2) motius i circumstàncies en què es va decidir emprendre l'acció adaptativa; 3) relat de les operacions adaptatives tant en l'àmbit del guió literari com del disseny de la posada en escena cinematogràfica; 4) condicionants i valors de producció⁴.

Les informacions obtingudes, les hem utilitzat per il·luminar, clarificar i interpretar la nostra anàlisi, però no com a font per establir els contextos on s'han produït. Tot i així, ens agradaria posar en valor algunes informacions inèdites que contenen, com és ara la gènesi de les obres *Morir (o no)*, i *Forasters* (Belbel: 2015), i que no ens consta que hagin estat mai publicades; la deliciosa, alligadora i inèdita crònica que fa Cesc Gay (Gay: 2012 i 2015) sobre el disseny de l'adaptació literària i de la posada en escena cinematogràfica de *Kràmpack*; les relacions de Jordi Sànchez (Sànchez: 2015) amb la dramàtica catalana, la seva reflexió sobre com caldria fer una adaptació; o el relat de Maria Ripoll (Ripoll: 2015) sobre la problemàtica resolució de la clausura de l'adaptació cinematogràfica

⁴ El report de les converses, l'hem transcrit i editat (Veure *Apèndix*).

de *Tu vida en 65'*, o la "lluita" observable en l'adaptació, que sostenen ella i Espinosa per elaborar una ambiciosa metàfora sobre la vida i la mort, on el bombo d'una rentadora és el cosmos que conté aquests dos fets de l'existència.

Ens agradaria insistir en el fet que el material recollit, i així pensem que ha de ser, obre perspectives noves i inesperades, tal com passa quan hi concorre la intervenció viva i directa de les persones. Aquests materials no només són útils per començar a contextualitzar i documentar els processos adaptatius del corpus escollit, sinó també per completar informacions específiques sobre la dramaturgia catalana del període –per exemple, sobre el bilingüisme i la deslitteraturització de l'escriptura dramàtica-, la relació dels autors amb el medi cinematogràfic i a l'inrevés; així com també les causes per les quals es van emprendre les adaptacions.

Un dels motius per dur a terme una adaptació cinematogràfica d'una obra de teatre contemporània és que hagi estat un èxit de públic (arreu és un factor determinant). Doncs bé, de les onze obres investigades, només *Kràmpack*, *El Método* i *Excuses!* foren un gran succés teatral. (Parlem d'èxit *grosso modo* perquè no hem pogut obtenir les dades de recaptació de taquilla. Cap dels autors ha autoritzat la SGAE a donar-nos-les.)

Pel que fa a la resta de textos –tot i les bones crítiques, i que alguns van sumar dos mesos de representacions-, no es pot parlar de gran èxit o de fenomen. I per això ens preguntem per què van ser adaptats. El cinema anava curt d'històries i de propostes? Pensem que no o no tant, tot i que Ventura Pons reconeix que la dramaturgia catalana li ha ofert temes i estructures.

Hem vist, a través d'aquestes converses i en testimonis escrits, que sovint l'adaptació es duia a terme per la tossuderia individual de qui havia creat el text (Albert Espinosa) o de qui havia comprat els drets i

trobava en el minimalisme i la postmodernitat la possibilitat de reinventar-se (Ventura Pons: 2015); o de voler fixar de manera transcendent l'acte efímer de la representació (Joel Joan: 2015); o de qui veia l'èxit teatral com una promesa de negoci –*Kràmpack*– (Marta Esteban: 2012 i 2015); o de qui (César Benítez: 2015) apreciava la singularitat de *Los Pelones* (càncer+comèdia) i hi veia possibilitats comercials.

La nostra sospita –no confirmada perquè els productors amb els quals hem parlat no s'hi han volgut referir– és que hi va haver facilitats per obtenir finançament si eren obres d'autors catalans, si eren de directors joves i primerencs, si es rodaven en català, etc. En tot cas, a l'horitzó hi havia/ha variables que distorsionaven els motius pels quals, en un context normalitzat, un text teatral s'adapta. Un exemple d'aquest paisatge, confús i oportunista, seria, per exemple, l'adaptació de *Paraules encadenades* produïda per Castelao Productions (Filmax) i Scènic Drive, una empresa del *holding* de Focus, i de curta vida.

La dècada 2000-2010, pel que fa a l'àmbit que ens ocupa, es va anar perfilant com un lloc d'aprenentatge. D'aprenentatge, domini i coneixement per part de nous valors de l'art de la dramaturgia i de la direcció cinematogràfica, que durant el període es va anar assentant. També en aquest segment temporal es va congriar i consolidar un canvi de rumb pel que fa a la creació dramaturgica. La recerca i la investigació estètiques es van esmorteir, en part, a favor de la necessitat i possibilitat real de fer bullir l'olla amb textos menys arriscats.

Per a alguns autors, les adaptacions estudiades foren la seva primera adaptació –Joel Joan, Jordi Sànchez, Cesc Gay, Albert Espinosa. Ja hem consignat com són d'interessants les reflexions de Sànchez sobre aquesta primera vegada (Sánchez: 2015). També ho són les de

Joel Joan sobre la clausura de *Excuses!* (Joan: 2015). Pel que fa al disseny de la posada en escena cinematogràfica d'una adaptació, també fou la primera vegada per a aquest i per a Albert Espinosa. Un paisatge de joves promeses del qual la productora Marta Esteban és, en part, responsable (Joel Joan, Albert Espinosa, Cesc Gay).

És curiós que *V.O.S.*, una adaptació de Cesc Gay, la darrera del període, ja no estigui dissenyada com una obra primerenca i exploratòria, sinó com una indagació artística sobre l'adaptació, sobre el teatre i sobre la posada en escena fílmica, que es duu a terme des de la confiança i la curiositat que dóna/genera l'experiència. Independentment dels resultats, que foren, en part, fallits.

Però una adaptació, també les del corpus investigat, no solament són obres artístiques, sinó també productes industrials des de la seva gènesi –negar-ho o ocultar-ho, és un error.

Heus aquí els rendiments comercials obtinguts per les adaptacions cinematogràfiques que hem estudiat, i que hem elaborat amb dades públiques del Ministerio de Cultura:

Pel·lícula	Any	Espectadors	Recaptació
Morir (o no)	1.999	39.758	152.130,74
Kràmpack	2.000	197.171	792.883,00
Planta 4 ^a	2.002	1.143.301	5.388.230,87
Excuses!	2.003	7.0797	343.534,69
Paraules encadenades	2.003	53.157	244.159,18
El Método	2.005	469.105	2.458.970,74
Tu vida en 65'	2.006	83.475	446.464,22
Barcelona (un mapa)	2.007	23.571	129.111,46
No me pidas que te bese porque te besaré	2.008	48.286	282.355,56
Forasters	2.008	23.540	135.180,97
V.O.S.	2.009	31.297	189.695,24

Són dades prou eloqüents. És remarcable l'èxit de *Kràmpack*, que avui en dia encara es distribueix pels EEUU retitulada *Dani & Nico* –i, durant molts anys, d'obligada exhibició a tots els festivals gais. També la punxada estrepitosa d'*Excuses!*. I l'èxit de *Planta 4ª* i *El Método*, dues adaptacions cinematogràfiques amb un pressupost i un disseny de producció potent, desenvolupades i promogudes per la indústria madrilenya.

Teresa Vilardell,

Barcelona i Sant Pol de Mar, 2012-2015

BIBLIOGRAFIA

Abuín González, Anxo (2012): *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra.

Adaptation. El ladrón de orquídeas (2003): Barcelona, Lauren Films, DVD.

Aumont, Jacques/ Michel, Marie (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Barcelona (un mapa) (sense any de publicació): Barcelona, Lauren Films, DVD.

Balló, Jordi/ Pérez, Xavier (1995): *La llavor immortal*, Barcelona, Empúries.

Batlle, Carles (1994): "Apunts per una valoració de la dramaturgia actual: realisme i perplexitat", *Pausa*, núm. 17-18, ps. 25-47.

Batlle, Carles (1997): "La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat", *Caplletra*, núm.22, ps. 49-68.

Batlle, Carles/ Foguet, Francesc/ Gallén, Enric (coord.) (2003): *La representació teatral*, Barcelona, UOC.

Batlle, Carles (2006): "Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa", dins Foguet, Francesc/ Martorell, Pep (coord.): *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, ps.75-102.

Batlle, Carles (2008): "Nova dramaturgia catalana. Nou idees per fer balanç", dins Llompart Huesca, Maria (dir.): *Teatre català contemporani*, Université Paris 8, Universitat Alacant, ps. 34-47
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatre-catal-contemporani-monografia--entorn-de-lobra-de-jordi-galceran-0/>

- Batlle, Carles (2011): "La 'reconquesta del real' en l'escriptura dramàtica contemporània", *Pausa*, núm. 33, ps. 27-44.
- Batlle Caminal, Jordi (sense data): "Para hinchas de los dramas familiares"
<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Forasteros#critFG>
- Bazin, André (2000): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Belbel, Sergi (1995): *Morir (Un moment abans de morir)*, València, 3 i 4.
- Belbel, Sergi (2004): *Forasters*, Barcelona, Proa.
- Belbel, Sergi (2015): "Conversa amb Teresa Vilardell". *Apèndix* de la tesi.
- Benach, Joan-Anton: "En el triste y abatido Eixample", *La Vanguardia* (18-9-2002).
- Benet i Jornet, Josep Maria (2004): "Sergi Belbel; tot just comença", dins *Forasters*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya i Proa, ps. 7-18.
- Benítez, César (2105): "Comunicació amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.
- Besalú, Reinald/ Guerrero, Frederic/ Ciaurriz, Fermín: *La producció de cinema a Catalunya (2009-2010-2011)*, Observatori de la Producció Audiovisual (edició digital)
http://opa.upf.edu/sites/default/files/pdf/informe10_3.pdf
- Blanco, Carlos (2011): "Hacia una definición hegeliana del arte", *Thémata. Revista de Filosofía*, núm.44, ps. 126-146.
- Bordwell, David (1985): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona i Buenos Aires, Paidós.

- Boschi, Elena (2014): "Sexualitat and the nation: urban popular music and queer identities in *Kràmpack*", *Quaderns de cinema*, núm. 9, ps. 87-95.
- Cabrera, Kenny: "V.O.S. de Carol López, ironiza sobre las paradojas de la vida en pareja", *El País*, (12-10-2005).
- Caixàs i Vicens, Irene (2005): "Comunicació. Una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat. 'Barcelona, mapa d'ombres' de Lluïsa Cunillé", dins Batlle, Carles (ed.): *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ps. 665-673.
- Carmona, Ramón (1996): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Carrière, Jean-Claude (1997): *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Casares, Toni (2004): "A Barcelona. Una temporada de teatre local a la Sala Beckett", dins Cunillé, Lluïsa: *Barcelona, mapa d'ombres*. Miró, Pau: *Plou a Barcelona*, Barcelona, Rema&Ma 12.
- Casares, Toni (2015): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.
- Cassetti, Francesco/ di Chio, Federico (2007): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Català, Josep Maria (2001): *La puesta en imágenes*, Barcelona, Paidós.
- Catrysse, Patrick (1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.
- Cendrós, Teresa: "Gay y Gimelberg estrenan *Hotel roon*, un filme sobre el azar", *El País* (12-1-1998).

- Comas, Àngel (2010): *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*, Barcelona, Laertes.
- Cunillé, Lluïsa (2004): *Barcelona, mapa d'ombres*. Miró, Pau: *Plou a Barcelona*, Rema&Ma 12 S.L. Barcelona.
- De Felipe, Fernando/ Gómez, Iván (2008): *Adaptación*, Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació-Universitat Ramon Llull.
- Delgado, María M. (2015): "A favor de los valientes: Ventura Pons y su cine de autor", dins Domènech, Conxita/ Lema-Hincapié, Andrés (eds): *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Madrid i Frankfurt, Iberoamericana i Vervuert, ps. 329-348.
- Deleuze, Gilles(1987): "Los componentes de la imagen", dins Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine-2*, Barcelona, Paidós, ps.297-319.
- El Método* (2000): OnPictures (sense lloc d'edició), DVD.
- Espinosa, Albert (2000): *Los Pelones*, Biblioteca de l'Institut del Teatre, n. de registre: 1900039090, fotocòpia.
- Espinosa, Albert (2002): *Tu vida en 65 minutos*, Biblioteca de l'Institut del Teatre, n. de registre 1900049110, fotocòpia.
- Espinosa, Albert (2003): *Pròleg*, dins Espinosa, Albert/ Mercero, Antoni/ amb la col·laboració de del Moral, Ignacio: *Planta 4ª*, Madrid, Ocho y Medio, ps. 7-10.
- Espinosa, Albert/ Mercero, Antoni,/ amb la col·laboració de del Moral, Ignacio (2003): *Planta 4ª*, Madrid, Ocho y Medio.
- Espinosa, Albert (2004): *No me pidas que te bese porque te besaré*, Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, n. de registre: 1900043976, fotocòpia.

Espinosa, Albert (2004): *El club de les palles*, dins Alberola, Carles/ Rodríguez, Gemma/ Espinosa, Albert: *Almenys no és Nadal; T'estimaré infinitt; El club de les palles*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya i Proa, ps. 155-206.

Espinosa, Albert (2006): "Albert Espinosa escribe sobre su guión *Tu vida en 65'*,
<http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/albert-espinosa-escribe-sobre-su-guion-tu-vida-en65.html>.

Espinosa, Albert: Pàgina personal.

<http://www.albertespinosa.com/cine/tu-vida-en-65>.

Esteban, Marta (2012): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.

Esteban, Marta (2015): "Comunicació amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.

Even-Zohar, Itamar (2007 i 2011): *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv. Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura (edició digital)

http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf

Excusas! (2003): Barcelona, Manga Films, DVD

Feldman, G. Sharon (2011): *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.

Feldman. G. Sharon (1988 i 1997): "Dos conversaciones con Sergi Belbel"

<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145462>

- Fernández, Luis Miguel (2000): *Don Juan en el cine español, hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela, Universidade Servicio de Publicaciones.
- Field, Syd (1995): *Manual del guionista*, Madrid, Plot.
- Field, Syd (2001): *El libro del guión*, Madrid, Plot.
- Fontdevila, Jordi (2013): "La creació escènica de l'autor. Reivindicant una forma d'autoria", *Pausa*, núm. 35 ps. 177-188.
- Forasteros* (2009): Barcelona, Savor ediciones, DVD
- Frago Pérez, Marta (2015): "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", dins *Communication & Society*, núm.28 (3), Universidad de Navarra, http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=71
- Galceran, Jordi (2008): *El mètode Grönholm*, Barcelona, Proa.
- Galceran, Jordi (2010): "Paraules encadenades", dins Jordi Galceran: *Sis comèdies*, Barcelona, Edicions 62.
- Gallén, Enric (2010): "Pròleg", dins Jordi Galceran: *Sis comèdies*, Barcelona, Edicions 62.
- García Barrientos, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- García Barrientos, José Luis (ed.) (2007): *Análisis de la dramaturgia*, Madrid, Fundamentos.
- García Barrientos, José Luis(2004): *Teatro y ficción: ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.
- Gaudrelat, André/ Jost, François (2001): *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.

Gay, Cesc: "Cesc Gay escrib sobre VOS", Copyright © Alta Films-abc guionistas.

<http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/cesc-gay-escribe-sobre-v-o-s.html>

Gay, Cesc (2012): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.

George, David (2005): "Forasters de Sergi Belbel: contingut i estructura" dins Batlle, Carles (ed.): *I Simposi internacional sobre el teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ps. 219-234.

George, David (2010): *Sergi Belbel & Catalan Theatre. Text, Performance and Identity*, Woodbridge, Tamesis.

Giacosa, Giuseppe/ Illica, Luigi: *La Bohème*, llibret (edició digital)
http://www.liceubarcelona.cat/fileadmin/PDF_s/Llibret/Llibret_Boheme_cat.pdf

Gimferrer, Pere (1999): *Cine y Literatura*, Barcelona, Seix Barral.

Gómez, María Asunción (2000): *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

González Requena, Jesús (comp.) (2009): *El análisis cinematográfico*, Madrid, Complutense.

Graells, Guillem-Jordi (1995): "Nous actors, nous actors-autors", dins Sánchez, Jordi: *Kràmpack. Mareig*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ps. 5-18.

Groensteen, Thierry (1998): « Le proces adaptatif: Tentative de récapitulation raisonnée », dins Gaudreault, André/ Groensteen (dir.): *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*,

Québec, Editions Nota bene/ Angoulême, Centre National de la bande dessinée et de l'image, ps.268-277.

Guarinos, Virginia (2003): *Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España*, Cuadernos de Eihceroa, núm.2, ps. 61-67.

Guinart, Belén: "Albert Espinosa pone humor a la soledad en *El club de les palles* que presenta el TNC", *El País*, (27-3-2004).

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2008): "El teatro en el cine español del siglo XXI: narratividad y dramatización", dins Romera Castillo, José (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, ps. 57-78.

Helbo, André (1967): *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Collin.

Hernández Les, Juan A. (1993): *Cine e literatura: a especificidade da imaxe visual*, A Coruña, Xunta de Galicia.

Hutcheon, Linda/ O'Flynn, Siobhan (2013): *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Joan, Joel/ Sánchez, Jordi/ Gómez, Pep Antón (2001): *Excuses!*, Barcelona, Columna.

Joan, Joel (2015): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.

Kràmpack (2000): Valladolid, Sodegasa/Filmax home video, DVD

Kuntz, Helen (2008): "Retrospecció", dins Sarrazac, Jean-Pierre: *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 163.

- Lavandier, Yves (1994): *La dramargie. Les mecanismes du récit. Cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Cergy Cedex, Le clown et l'enfant.
- Leal Rivas, Nastasha (2008): "Del teatro al cine. *Palabras encadenadas* de Jordi Galceran", dins Llompart Huesca, Maria (dir.): *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, Université Paris 8, Universitat Alacant.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatre-catal-contemporani-monografia--entorn-de-lobra-de-jordi-galceran-0/>
- Ley, Pablo: "Un paso adelante", *El País* (24-5-2000).
- Llei del cinema 20/2010* (edició digital).
<http://www.parlament.cat/activitat/cataleg/TL121.pdf>
- Llei del consell de l'audiovisual de Catalunya 2/2000* (edició digital).
<http://www.parlament.cat/activitat/cataleg/TL1.pdf>
- Llobet, Enrique (sense data): *Adaptaciones teatrales*, Boletín Informativo, Fundación March.
- Lodge, David (1992): *L'art de la ficció*, Barcelona, Empúries.
- López, Carol (2005): *V.O.S.* (etiquetat per Carol López com a: VOS castellano-3.DEF), *Apèndix* de la tesi.
- Losco, Mireille (2008): "Relat de vida", dins Sarrazac, Jean-Pierre: *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ps.162-163.
- Marcillas, I. (2013): "De Sergi Belbel a Ventura Pons: l'estètica transmedial de *Forasters*", *L'Aiguadoç*, núm. 41, ps. 47-60.
- Martínez-Gil, Víctor (2006): "Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns", dins Panyella, Ramon/ Marrugat, Jordi (eds.):

L'escriptor i la seva imatge, Barcelona, GELCC i L'Avenç, ps. 299-322.

Mascaró Pons, Jaume (2005): "Els espais del 'jo'. Sugeriments per una recerca" dins Batlle, Carles, (ed.): *I Simposi internacional sobre el teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ps. 599-609.

Massip, Francesc: "Cita obligada", *Avui* (2-9-2002).

Massip, Francesc: "No me pidas que te bese porque te besaré. Riure amb tendresa", *Avui* (22-1-2004).

McKee, Robert (2002): *El Guión*, Madrid, Alba.

Méndiz, Alfonso (1993): "Prólogo. Por qué la Literatura hechiza al Cine", dins Seger, Linda: *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp, ps. 9-19.

Mercero, Antonio (2003): "Cuatro puntos cardinales", dins Espinosa, Albert/ Mercero, Antoni/ amb la col·laboració de del Moral, Ignacio: *Planta 4ª*, Madrid, Ocho y Medio, ps. 11-13.

Mirty, Jean(1978): *Estética y psicología del cine 1. Les estructuras, Siglo XXI*, Madrid.

Molinero, L. Nina (2015): "Aparecerse siempre (no) es aparecerse: Ventura Pons, Sergi Belbel y los fantasmas de *Morir*", dins Domènech, Conchita/ Lema-Hincapié, Andrés: *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Ed. Iberoamericana i Vervuert, Madrid i Frankfurt, ps. 115-133

Morir (o no) (2001): Barcelona, Lauren Films, DVD.

No me pidas que te bese porque te besaré (2008): Barcelona, Cameo, DVD.

Ocaña, Javier: "Fallido '3 y medio'", *El País* (10-7-2009).

Ordóñez, Marcos: "Comença el desglaç", *Avui* (3-3-1995).

Ortiz López, Guillermo , Entrevista a Maria Ripoll, *Almiar Margen Cero*
http://www.margencero.com/articulos/articulos3/m_ripoll.htm

Ortiz, áurea/ Piqueras, María Jesús (2003): *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós.

Palabras encadenadas (sense data): L'Hospitalet de Llobregat,
Sogedasa: Filmax home vídeo, DVD.

Pardo García, Pedro Javier (2010): "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*), dins Pérez Bowie, José Antonio: *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, ps. 45-100.

Paz Gago, José María (2004): *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine*, *Signa*, núm. 13, ps. 199-232.

Paz Gago, José María (2010): "Sleuth. La meta-reescritura fílmico teatral (Más sobre el método comparativo semiótico-textual)", dins Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, ps. 177-190.

Pavis, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

Pavis, Patrice (2002): *Le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Nathan.

Peña-Ardid, Carmen (1992): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.

Peña-Ardid, Carmen (1999): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

"Per una nova etapa cultural" (manifest de Sant Jordi), *La Vanguardia* (23-4-2003).

Pérez, Xavier (1999): *El suspens cinematogràfic*, Capellades, Pòrtic.

Pérez Bowie, José Antonio (2005): "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edició digital).
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-adaptacin-cinematografica-a-la-luz-de-algunas-aportaciones-tericas-recientes-0/>

Pérez Bowie, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010): *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Pérez Bowie, José Antonio (2102): "Literatura y cine. Perspectivas de investigación comparatista", dins Aullón de Haro, Pedro (ed): *Metodologías comparatistas y literatura comprada*, Madrid, Dykinson, ps. 427-440.

Petit, Teresa (2007): "Un nou model socioeconòmic comporta una nova realitat teatral", *Pausa*, núm. 27, ps. 12-18.

Planta 4ª (2006): Madrid, El País (Llicència: Buena Vista Home Entertainment), DVD.

Pons, Ventura (2011): *Els meus (i els altres)*, Barcelona, Proa.

Pons, Ventura (2015): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.

Prieto Nadal, Anna (2012): *Tiempo y espacio en el teatro de Lluïsa Cunillé: Barcelona, mapa de sombras y Après moi le déluge*,

Treball de final de màster, dirigit per Romera Castillo, José, UNED (edició digital). http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Ana_Prieto_Nadal.pdf

Puchades, Xavier (2005): "Cunillé, mapa de sombras", *Pausa*, núm. 20, ps. 18-33.

Quintana, Ángel (2015): "Ventura Pons. Una larga travesía por el cine catalán", dins Domènech, Conxita/ Lema-Hincapié, Andrés (eds): *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Madrid i Frankfurt, Ed. Iberoamericana Vervuert, ps. 285-304.

Ragué, Maria José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.

Ramos Martín, Manuel: "El Malic estrena temporada con una comedia que gira alrededor de la muerte", *El País* (19/9/2002).

Resina, Joan Ramon (2015): "La herencia de los bárbaros: fragilidad de la memoria y lucidez tràgica en *Amic i Amat* (1998) y *Forasters* (2008) de Ventura Pons", dins Domènech, Conxita/ Lema-Hincapié, Andrés (eds.): *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Madrid i Frankfurt, Iberoamericana i Vervuert, ps. 27-44

Rimmon, Shlomith (1985): "Teoria general de la narració. *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració", dins Sillà, Enric (ed.): *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries, ps. 149-184.

Ríos Carratalà, Juan A. (1999): *El teatro en el cine español*, Alacant, Generalitat Valenciana, Conselleria d'Educació i Ciència, Institut de Cultura Juan Gil-Albert (Diputació Provincial d'Alacant).

Ripoll, Maria (2015): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.

- Riveroifoto, Aitor: "El cineasta argentino Marcelo Piñeyro estrena hoy *El Método*, basada en la obra de teatro de Jordi Galcerán *El método Gronhölml*, un filme que pretende fotografiar el mundo contemporáneo", *ABC* (23-9-2005).
- Roda, Frederic: "Los enfermos líricos", *La Vanguardia* (13-5-2000).
- Rodríguez de Fonseca, Francisco Javier (2009): *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*, Madrid, T&B.
- Rodríguez García, Irene (2013-2014): *Adaptación de El Método Grönholm de Jordi Galceran*, Treball de final de màster, dirigit per Romera Castillo, José (edició digital).
http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Irene_Rodriguez.pdf
- Romera Castillo, José (ed.) (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros.
- Romera Castillo, José (ed.) (2008): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor.
- Rubio, Teresa: "Kràmpack será llevada la cine", *El Periódico* (21-4-1995).
- Rubio, Teresa: "Kràmpack, del català Cesc Gay, serà l'únic film espanyol a Cannes", *El Periódico* (23-4-2000).
- Ryngaert, Jean-Pierre (1990): *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Dunod.
- Sabat, Núria: "Tu vida en 65 minutos, un buen y medido montaje", *El Periódico* (9-9-2002).
- Salas, Eduardo A. (2002): "Reflexiones sobre la escenografía en los procesos de recepción teatral y cinematográfica", dins Romera

- Castillo, José (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, ps. 522-541.
- Sànchez, Jordi (1995): *Kràmpack. Mareig*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Sànchez, Jordi (2011): *Humanos que me encontré*, Barcelona, Ediciones B.
- Sànchez, Jordi (2015): "Conversa amb Teresa Vilardell", *Apèndix* de la tesi.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez Noriega, José Luis (2001): "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente", *Comunicar*, núm.17, ps. 65-69.
- Sánchez-Escalonilla (2000): *Estrategias de guió cinematográfico*, Barcelona, Ariel.
- Sanchis Sinisterra, José (2002): *La escena sin límites*, Guadalajara, Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, José (2003): *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, José (2012): *Narraturgia. Dramaturgia de los textos narrativos*, México DF, Innova.
- Santamaria, Núria (2006): "Buscant la pedra filosofal: entre la institucionalització o el mercat teatrals", dins Foguet, Francesc/ Martorell, Pep (coord.): *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, ps. 23-46.
- Santamaria, Núria (2008): "El profesional: imatge pública i procediments comediogràfics de Jordi Galceran", dins Llobart Huesca, Maria (dir.): *Teatre català contemporani. Monografia:*

Entorn de l'obra de Jordi Galceran, Universit  Paris 8, Universitat Alacant. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatre-catal-contemporani-monografia--entorn-de-lobra-de-jordi-galceran-0/>

Santamaria, Núria (2003): "De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada", *Serra d'Or*, núm. 527 (novembre), ps. 56-59.

Santamaria, Núria (2005): "Furgant les orelles del llop: formes i figuracions de la por en la dramatúrgia catalana dels darrers anys", dins Batlle, Carles, (ed): *I Simposi internacional sobre el teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ps. 195-217.

Santamaria, Núria (2007): "Molts són prou o són massa", *Pausa*, núm. 27, ps. 19-24.

Sartori, Beatrice: "Ventura Pons presenta *Morir (o no)*", *El Cultural* (12/12/1999) <http://www.elcultural.com/revista/cine/Ventura-Pons-presenta-Morir-o-no/15018>

Sarrazac, Jean-Pierre (2000): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Sarrazac, Jean-Pierre (2008): "Desviació", dins Sarrazac, Jean-Pierre: *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona., ps. 54-57.

Sege, Linda (1993): *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp.

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

Sege, Linda (2001): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp.

- Serceau, Michel (1999): *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Editions de Céfal.
- Silió, Elisa: "Planta 4ª relata la vida en un hospital de unos niños con cáncer", *El País* (31/10/2003).
- Simó, Ramon (2004): "Pròleg", dins Alberola, Carles/ Rodríguez, Gemma/ Espinosa, Albert: *Almenys no és Nadal; T'estimaré infinitt; El club de les palles*, Teatre Nacional de Catalunya i Proa, ps. 7-12.
- Soler, Esteve (2008): "Jordi Galceran, comediògraf", dins Llobart Huesca, Maria (dir.): *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edició digital).
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc697m0>
- Stam, Robert (2000): *Film and Theory: An Anthology*, Wiley, Blackwell Publishing.
- Stam, Robert (2009): *Teoría y práctica de la adaptación* (traducció de Talavera, Florencia), Mèxic, Textos de difusión cultural/UNAM. DR Universidad Nacional Autónoma de México, Segancine: Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico.
http://guion2.weebly.com/uploads/1/5/0/9/15091428/teora_y_practica_de_la_adaptacin.pdf
- Szondi, Peter (1988): *Teoría del drama modern (1880-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Talens, Jenaro/ Romera Castillo, José/ Tordera, Antonio/ Hernández Esteve, Vicente (1995): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- Targarona, Mar (2015): "Comunicació amb Teresa Vilardell, Apèndix de la tesi.

- Trapero, Patricia (2002): "Del teatro al cine. Algunas reflexiones acerca del tema", dins Romera Castillo, José (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, ps. 47-62.
- Tu vida en 65'* (2006): Madrid, Cameo Media, DVD.
- Türschmann, Jörg (2009): "La vida de lo teatral: *Actrices/Actrius* (1996) de Ventura Pons", dins Berger, Verena/ Saumell, Mercè (eds.): *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Barcelona, Viena, Berlín, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Lit Verlag GmbH&Co. KG/ Lit Verlag Dr. W. Hopf, ps. 75-85.
- Ubersfeld, Anne (1998): *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.
- Urrutia, Jorge (2000): "Prólogo", dins Sánchez Noriega, José Luis: *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.
- Vall, Pere (juliol 2016), crítica *Fotogramas*. Consultada el 25/5/2015 <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Tu-vida-en-65-minutos>
- Vanoye, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós.
- Vinaver, Michel (1993): *Écritures dramatiques*, Actes Sud.
- V.O.S, dirigida per Carol López (2005). Enregistrament d'una representació al Teatre Lliure, DVD propietat de Carol López.
- V.O.S, dirigida per Cesc Gay (2009), L'Hospitalet de Llobregat, Sogedasa/Filmax home video, DVD.
- Vogler, Christopher (2002): *El viaje del escritor*, Barcelona, Robinbook.

Vorhaus, John (2005): *Cómo orquestar una comedia*, Barcelona, Alba.

Yacubovich Japkin, Gabriel (23/11/2012): "Un català a Israel. Teatre I: Sergi Belbel", Blogs.

<http://blogspersonals.ara.cat/uncatalaaIsrael/>

Zecchi, Barbara (ed.) (2012): *Teoría y práctica de la adaptación*, Madrid, Ed. Complutense.

APÈNDIX

ÍNDIX

Notes esparses sobre diverses adaptacions investigades	3
<i>Excuses!</i>	3
<i>Tu vida en 65'</i>	10
<i>Forasters</i>	19
<i>V.O.S.</i>	45
Converses i comunicacions amb autors, directors i productors implicats en les adaptacions investigades	53
<i>Sergi Belbel-Forasters</i>	54
<i>-Morir (Un moment abans de morir)</i>	67
<i>César Benitez</i>	76
<i>Toni Casares</i>	79
<i>Marta Esteban -Excuses</i>	91
<i>-Tu vida en 65'</i>	93
<i>-V.O.S.</i>	94
<i>-Kràmpack</i>	95
<i>Cesc Gay</i>	98
<i>Joel Joan</i>	114
<i>Maria Ripoll</i>	129
<i>Jordi Sánchez</i>	139
<i>Mar Targarona</i>	161
<i>Ventura Pons</i>	164
V.O.S , (text teatral inèdit)	171

Notes esparses sobre diverses adaptacions investigades

EXCUSES!

Excuses! (2003) és l'adaptació cinematogràfica del text teatral *Excuses!* (Joel Joan, Jordi Sànchez, Pep Anton Gómez: 2001).

En la representació teatral, Joel Joan i Jordi Sànchez interpretaven els personatges protagonistes, i compartien autoria amb Pep Anton Gómez. (Tot i que aquesta qüestió queda força ambigua en l'edició del text, Sànchez insisteix en aquest punt (Sànchez: 2015)). A l'obra cinematogràfica, Joel Joan interpreta un dels dos protagonistes – l'altre l'interpreta Sànchez. Joel Joan dirigeix la pel·lícula, i signa, junt amb Jordi Sànchez i Pep Anton Gómez, el guió de l'adaptació cinematogràfica¹, establint un model –el d'interprets que escriuen els seus propis textos per representar-los- força insòlit al nostre país, i corrent al món anglosaxó². La seva tècnica compositiva pel que fa al text teatral consistia a situar-se davant de l'ordinador i posar-se en "trànsit": "Junts amb l'ordinador anàvem fent les escenes, de sobte jo m'aixecava i em posava a dir coses i ell (Jordi Sànchez) apuntava, després era ell qui entrava 'en trance'... eren petits 'trances'... La creativitat et surt de posar-te en situació" (Joel Joan: 2015).

Aquest projecte teatral i cinematogràfic, cal inscriure'l dins del context de l'èxit televisiu de la sèrie *Plats Bruts* que van protagonitzar Joel Joan i Jordi Sànchez. La creació, producció i representacions

¹ Joel Joan en cap moment va esmentar a Pep Anton Gómez com a autor (Joel Joan: 2015).

² Per exemple, Adam Sandler, Ben Stiller, Monty Python o John Cleese.

teatrals d'*Excuses!* fou la darrera activitat de la cia. Kràmpack³, que, tot i que volia donar continuïtat a la seva empresa després d'haver esgotat l'explotació de *Sóc Lletja*, va patir el desgast produït per la convivència i la intensitat laboral –cinema, teatre, televisió–, de manera que, després de l'explotació teatral d'*Excuses!*, es va dissoldre. De fet, el projecte cinematogràfic el va escometre Joel Joan des d'Arriska, la seva productora actual, fundada el 2000, i amb Marta Esteban d'Imposible Films com a productora executiva (Marta Esteban: 2015).

Excuses! es va estrenar el 19 de gener del 2001 al Teatre Romea i va estar en cartell durant set mesos, després dels quals va fer gira per Catalunya durant quatre mesos. Les representacions es feien eco de l'èxit que tenien els seus protagonistes –Joel Joan, Jordi Sànchez i Mònica Glaenzel– a la sèrie de televisió, i va constituir un gran èxit. Altres companyies la van representar a Madrid i a Londres. La pel·lícula, en canvi, no va assolir les expectatives esperades i Joel Joan va haver de fer-se càrrec de diversos problemes financers. Tot i així, el text teatral ha passat a formar part del repertori de les companyies de teatre amateur del nostre país.

El títol del text teatral i de l'adaptació cinematogràfica fa referència a les excuses que cadascú es posa íntimament per no actuar d'acord amb el seu desig, tot i que en la pel·lícula aquest significat es desdibuixa, no és tan patent. L'univers del text teatral és proper a l'experiència dels seus autors –l'arribada a la trentena, el dilema de tenir fills o no tenir-ne, el compromís o no amb la parella, i amb la hipoteca, són conflictes que planen damunt del text. També els mites sobre l'estil de vida més *fashion* que imperaven en aquell moment a Barcelona (professions liberals com la publicitat, amb el model de Nova York, la vida accelerada de l'executiu, etcètera). L'adaptació,

³ Kràmpack (1994-2001) ja havia produït i distribuït *Kràmpack* de Jordi Sànchez i *Sóc Lletja* de Sergi Belbel i Jordi Sànchez. La Cia. La formaven: Joel Joan, Jordi Sànchez, Mònica Glaenzel i Elisenda Alonso.

feta abans de la crisi, potencia aquest estil de vida, inclou escenes de sexe força salvatge, esnifades de cocaïna, la fama televisiva... En definitiva, fotografia una Barcelona postolímpica, rica, còmoda i pletòrica. Cristina Savall, en la seva crònica d'inici de rodatge (Cristina Savall: 2003), ens conta que "el guió es concentra en aquell moment en què no es pot amagar el cap sota l'ala, en què el futur deixa de ser infinit i les excuses ja no valen". "És l'època en què la nòvia et comenta la possibilitat de tenir un fill. Aquell període en què, si no has triomfat professionalment, se't pot escapar el tren", detalla el director novell, coautor del llibret d'aquesta obra, que dóna a llum una pel·lícula "energètica". L'escriptura és pròxima a les experiències de vida dels protagonistes, i així apareix a les "notes del director":

"Aquesta és una història que va començar una nit en uns camerinos de no recordo quin teatre. Filosofàvem sobre la vida i l'amor amb el meu amic i col·lega Jordi Sánchez. Volíem escriure una comèdia sobre l'amistat i aquest invent tan estrambòtic i que encara està tan de moda com és la parella. Els dos ens trobàvem, per no dir que encara ens hi trobem, en aquells anys de la vida on ja no s'hi val tirar-se els problemes a l'esquena. En aquell moment en què les nòvies et comencen a demanar fills i els nòvios ens caguem de por. Aquell moment que ja no pots defugir més que les decisions professionals".
(*Excuses!:* 2003. Extres, notes del director)

Aquest contingut, que es reitera en la comunicació de la pel·lícula, constitueix un dels seus valors de producció.

El nucli del text teatral i el de l'adaptació, el conformen dos personatges: en Cristian i en Jesús –interpretats per Joel Joan i Jordi Sánchez, respectivament-, i el seu patró relacional és la parella clownesca de *Kràmpack*, *Los Tomate*, i de *Plats Bruts*:

"Els nostres personatges eren una mica els nostres clowns a partir de treballar junts a l'Institut del Teatre, de fer esquetxos i d'haver creat *Los Tomate*, aquesta dualitat on jo feia de xulo 'echao palante', lligón i

impresentable, i ell el més acoquinat, prudent, tímid i, en el cas de *Kràmpack*, homosexualment reprimat. (Joel Joan: 2015)

Els models de Jordi Sànchez, Joel Joan i Pep Anton Gómez no eren en absolut els models que proposava Sanchis Sinisterra als seus seminaris de la Sala Beckett. Joel considera que ells eren uns *outsiders*, sense cap formació dramàtica, i manifesta molt de respecte cap a Sergi Belbel i Josep Maria Benet i Jornet. Però les col·laboracions entre el corrent dramàtic més visible del moment i ells va ser puntual, i la contaminació estètica, poc detectable. De fet, es redueix a dues col·laboracions: *Sóc lletja*, coescrita entre Sànchez i Belbel (una proposta que Belbel féu a Kràmpack), i una col·laboració en una sèrie televisiva que no es va rodar mai, coescrita entre J.M. Benet i Jornet i Sànchez.

La trama teatral d'*Excuses!* consta de dues parts. De fet, segueix el cànon d'una *sitcom* televisiva, un model que coneixen bé els autors. L'acció es desenvolupa en un espai únic, i es produeix en dues unitats temporals, separades per un any i un mes l'una de l'altra. L'acció comença quan Begoña, parella de Jesús, convida a aquest a sopar al Giardinetto, però el sopar no prospera perquè arriba Cristian de Nova York i s'autoconvida a fer-ho a casa d'ells acompanyat de Susanna, la seva parella. Begoña fa saber a Jesús que està embarassada. Cristian, que arriba immediatament i abans que Susanna, demana a Jesús que, quan truqui la Sílvia, una noia de l'oficina amb qui té un embolic, faci veure que el truca un tal Eduard i li passi el telèfon. Jesús s'atabala. Quan Susanna i Begoña es queden soles, ens assabentem que la Begoña ha tingut un enamorat amb qui encara es veu de tant en tant, tot i que no pensa fer cap pas decisiu. En canvi, Susanna, tot i saber que en Cristian té molts embolics, ha decidit quedar-se amb ell, i renunciar a una feina que li han ofert a Madrid. Cristian planteja a Jesús fer empresa amb ell, però aquest no vol. Tal com estava previst, truca l'Edu-Sílvia, i després de diversos errors i

situacions que manifesten el caràcter temerari d'en Cristian, el sopar s'acaba amb la Begoña al llit, en Jesús menjant sol un llenguado, la Susanna fent via cap a casa, i en Cristian anant cap al Karibú per trobar-se amb la Sílvia. A la segona part, l'acció comença un any i un mes després, quan ja ha nascut el fill de Begoña i Jesús. L'espai està desendregat i ple de rastres que indiquen la presència del nadó. Els adults van molt deixats. Susanna, que ara viu a Madrid i ha tallat amb en Cristian, ha estat convidada a sopar i Cristian, inesperadament, també es presenta. Jesús i Begoña el volen fer fora, però ell s'ho fa venir bé i es queda. Ha vingut a reconquerir la Susanna, que no para de beure. Els "inconvenients" de la maternitat es deixen veure a cada pas: el nen ha vomitat damunt la camisa de Cristian que, tot i ser el padrí, no l'ha visitat pràcticament mai, la Begoña confessa a Susanna que a en Jesús li fa por ocupar-se del nen i que ella està molt cansada. Quan sopen, senten el nen plorar perquè, segons ella, demana el conte del dia. En Jesús se'n va a llegir-n'hi un, però per l'intercomunicador se senten les paraules gens afectuoses que li diu. Begoña s'exaspera i el substitueix. Gràcies a l'artilugi, tant Cristian com Susanna com el públic són testimonis de la seva baralla. Mentrestant, al menjador, Cristian i Susanna no saben què dir-se. Ella té parella i ell va darrere una pintora de 18 anys. Begoña i Jesús tornen al menjador amb el bressol del seu fill. Parlen de la seva educació com si es tractés d'una missió. Es cala foc al bressol per culpa d'un puro, i Jesús esclata: vol que la Begoña i el nen se'n vagin; també crida que la Begoña vol que es faci la vasectomia, que té enveja d'en Cristian per tenir una novia tan jove. Cristian revela que la noia està prenyada i que es penedeix d'haver deixat escapar la Susanna, i li demana un fill. Susanna ja no té matriu, li van extirpar fa sis mesos. En Jesús agafa l'escopeta d'anar a caçar per matar la Begoña. En Cristian li arrabassa l'arma, ell li dóna puntades de peu i les dones els separen. La Susanna se'n va i

en Cristian surt darrere d'ella. Begoña demana a Jesús que se'n vagi. Ell ho fa. El nen plora i ella no hi va.

La clausura de la comèdia s'articula per medi d'un abrupte *deus ex machina*, tant pel que fa al text teatral com pel que fa a l'adaptació cinematogràfica, que no convenç ni als seus propis autors.

"El d'*Excuses!* és un final fallit, ja m'ho deien en aquella època, però l'arrogància de la joventut i el nostre ferm convenciment en aquell moment que aquest final tan cru i inesperat era el que donava gruix de realisme a la història, que si fèiem un *happy end* no podria ser." (Joel Joan: 2015).

Creiem que és d'interès puntuar l'expressió "realisme". Segons Joel Joan, mai es van plantejar, pel que fa a l'adaptació cinematogràfica, fer comèdia. El plantejament era: si fa riure en fa, i si no, no. Hi ha, en tot això, el desig d'explicar coses més serioses que a *Plats Bruts: Excuses!* no és una versió cinematogràfica de *Plats Bruts*.

Pel que fa a l'adaptació, i d'acord amb el relat que hem transcrit a la nostra introducció (Jordi Sànchez: 2015), l'operativa compositiva s'efectuà en el pla de l'enunciació, tallant fragments del text teatral i suturant-los. També "airejant" l'espacialitat i la temporalitat, en un intent de sostreure's del patró de comèdia de situació que, de fet, té el text teatral. En aquest intent es perden gags de repetició, i també el desenvolupament de situacions còmiques que depenen de segments crítics que no són recuperables a l'adaptació cinematogràfica, a causa d'haver reespacialitzat l'espai patent. L'obra cinematogràfica s'estructura també en dues parts o actes, que tot i "l'airejament" es vertebraren al voltant de dues situacions: una festa a l'empresa de publicitat, en la qual, fins aquell moment, havien treballat els dos protagonistes, i la festa del bateig del fill de Begoña i Jesús. Es fan visibles certs personatges que en l'obra de teatre eren absents, com ara la nova parella de Susanna –un anglès interessant i madrileny-, la nòvia joveneta de Cristian i l'examant de Begoña; i es

potencia el conflicte entre els dos protagonistes: Cristian, fent gala del seu comportament desconsiderat, fa plegar Jesús de l'empresa de publicitat, sense que ell hagi tingut opció de triar. Tal com hem dit, l'explosió de violència, fruit d'una situació vital insatisfactòria, també es produeix en l'obra cinematogràfica. Si, en el text teatral, Jesús perseguia a Begoña amb una escopeta de caçar, ara ho fa amb un cotxe, en una cursa pels diversos carrers d'una urbanització benestant pròxima a Barcelona, sense aconseguir el seu propòsit, doncs el cotxe, amb Jesús i Cristian dins, cau, en un espectacular salt, dins la piscina de la urbanització, i s'enfonsa momentàniament a l'aigua.

TU VIDA EN 65'

Aquest és el títol de l'adaptació cinematogràfica de *Tu vida en 65 minutos*, un text teatral escrit en castellà per Albert Espinosa (2002), que es representà des del setembre fins al desembre del 2002 al Teatre Malic de Barcelona. L'adaptació cinematogràfica, tot i la intervenció de Maria Ripoll, directora del llargmetratge, la signa el mateix autor. La producció és de Marta Esteban de Messidor Films. L'obra cinematogràfica s'estrenà el 16 de juliol del 2006. Obtingué el Premi al Millor Guió als Premis Barcelona de 2006 i fou *sleeper*⁴ de l'any.

El text teatral està escrit en castellà amb alguns onomàstics en català –Albert, Lluç. Aquest element, i el fet que l'acció dramàtica tingui lloc a Barcelona, ens fa pensar que el plantejament de l'escriptor és la d'exercir d'autor català que escriu en castellà, i també el propòsit d'arrelar la seva obra a la seva experiència personal, que també passa per l'elecció lingüística.

Pel que fa a la recepció de la representació, la crítica va emfatitzar la qualitat de l'escriptura, la professionalitat i complicitat dels actors malgrat la seva condició de no professionals (es tractava del grup universitari Los Pelones, del qual Espinosa ha estat l'ànima durant molts anys), així com l'enginy del dispositiu escènic –l'escenografia està plantejada des de les didascàlies en mòduls que els actors resignifiquen-, i l'enfocament que proposa Espinosa sobre la mort i el suïcidi: "¿Por qué no se puede hablar de la muerte? Todo el mundo habla de qué trabajo le gustaría tener o de dónde le gustaría ir de viaje. Y quizás después no consigue el trabajo ni se va de viaje"

⁴ "*Sleeper* es un término que se aplican a aquellas películas que no parecen gran cosa. Películas cuyos argumentos y repartos no son nada del otro mundo pero que una vez llegan a las pantallas, lo que se preveía como una corta vida en los cines, se convierte en una permanencia obstinada en las salas (...). Suelen tener un presupuesto modesto, pocas o ninguna estrella, de corte independiente. Algunas se convierten en auténticos taquillazos catapultando a la fama a todas las personas involucradas en el proyecto" <http://extracine.com/2011/12/que-es-un-sleeper>

(Espinosa: 2002, 29). També hi ha acord unànimement a considerar que es tracta d'una comèdia: "Escrita en clave de comedia, la obra exhala un humor sano, un pelín negro e irónico a mi juicio, que no busca la risa por la risa, ni tampoco se queda en el mero entretenimiento (...) alguna disquisición sentimental con ecos adolescentes" (Sabat: 9/9/2002). Aquesta darrera observació condicionà el càsting de Maria Ripoll. Ella va rebaixar l'edat dels personatges per tal que l'obra cinematogràfica tingués credibilitat.

Espinosa no ha volgut oferir-nos el seu testimoni personal, que hauria enriquit la nostra investigació sobre les motivacions que engeguen *Tu vida en 65 minutos*. Tot i així, en aquest text hi ha, com a *Los Pelones* i a *No me pidas que te bese porque te besaré*, el pòsit de l'experiència vital pròpia, que ell no deixa de vindicar i que, de fet, conrea a consciència i de forma molt afectiva tant als entorns professionals com amb el públic. A *Tu vida en 65 minutos*, per exemple, el personatge absent –un jove que s'ha suïcidat–, que és qui mou i sacseja l'acció dramàtica, es diu igual que l'autor, Albert.

Tot i la valoració positiva de la crítica teatral i el fet que, segons Núria Sabat (Sabat: 9/9/2002), el públic omplia la sala, el cert és que l'obra només es representava els dilluns en un cicle que es va anomenar "Alternativa de l'Alternativa"⁵, i encara que aquestes representacions tinguessin lloc durant tot el trimestre, és difícil imaginar que aquest èxit al Teatre Malic mobilitzés espontàniament l'interès d'alguna empresa de producció. El més probable és que Espinosa, que és un autor que, des dels inicis, ha funcionat com el seu propi agent, moguéssis fills. Segons explica ell mateix⁶, l'obra va arribar a mans de Paco Ramos, productor d'Alquimia Cinema, a través de Jordi Galceran. Sembla que Paco Ramos i Espinosa van sintonitzar ràpidament, i Maria Ripoll va rebre l'encàrrec de dirigir la

⁵ Segons ens refereix Marta Soro, rppp del Teatre Malic en aquesta època.

⁶ <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/albert-espinosa-escribe-sobre-su-guion-tu-vida-en-65.html> . consultat: 7/6/2015

pel·lícula. Un cop conformat l'equip, Messidor Films va entrar al projecte com a coproductor (Esteban: 2015).

El text teatral és una gran analepsi, a través de la qual ens guia Lluç, el protagonista, un narrador interintrahomodiegètic. La veu d'aquest cessa en el moment que decideix suïcidar-se, i es passa a la condició primària, al drama absolut. Mentrestant, i mitjançant la retrospectió (Kuntz: 2008, 163), l'acció es converteix en descripció i el personatge en veu.

La trama està dissenyada seguint alguns patrons d'arrel aristotèlica, com són determinats girs que permeten segmentar l'obra en actes. Tot i així, la vertebració de la trama es realitza: 1) per medi de mecanismes causals mesclats amb altres que són fruit de l'atzar –un concepte que conforma un discurs metateatral- dins de l'acció dramàtica; 2) per la confluència d'elements d'epicitat –el relat dit al públic- amb altres subjectius i íntims. En tot cas, formalment, el text teatral es planteja com alguna cosa que s'explica perquè s'ha viscut, malgrat el filtre que la ironia i la comèdia imposen. També pensem que *Tu vida en 65 minutos* flirteja conscientment amb la poètica del drama contemporani. Així ens ho fa pensar l'estudi de Carles Batlle a propòsit del drama contemporani i "la reconquesta de la realitat":

"Certes formes exploratòries del drama contemporani s'han filtrat en dramaturgies molt més populars: No parlo tant de la "pièce bien faite", sinó d'una forma dramàtica abastable o popular, adreçada a un públic ampli, que ha sabut incorporar aquelles troballes del drama contemporani que, un cop superat l'estadi de l'experimentació, aporten una rendibilitat receptiva (emotiva) contrastada (aspectes, per exemple, vinculats a la mencionada fragmentació o a l'estudi del punt de vista.) Aquest 'figuratiu', curiosament, per més representacional i il·lusionista que sigui, ha estat valorat per bona part de la crítica com a 'reconquesta de la realitat'." (Batlle: 2011, 42)

L'acció dramàtica s'inicia quan Lluç s'adreça al públic per relatar que aquell diumenge fou diferent als altres. En un descampat, Francisco

mostra a Lluc, que va perdre el pare fa alguns anys, una esquela on diu que Albert Castillo ha mort. Francisco l'identifica amb algú que anava a l'escola de capellans amb ells. Lluc no ho recorda. Dubta. Arriba Ignacio i Francisco reconstrueix/fabula sobre l'amistat amb Tillo i hi suma un nou record: un dia van veure una pel·li porno junts i es van fer una palla. Lluc vol anar al tanatori. Francisco, no. Ignacio no va anar a l'escola amb ells. Lluc relata al públic que van anar amb el seu cotxe al tanatori. Allí, els dubtes sobre si coneixien o no a Tillo no desapareixen, però la trobada amb Carmen, que va ser nòvia de Lluc, aparca momentàniament la qüestió. Carmen també havia estat nòvia del noi mort. Més dubtes, pors, i vincles relacionats amb el sexe i la mort. Lluc recorda que, quan va morir el seu pare, al tanatori hi havia una altra persona que es deia igual, mateix nom, mateix cognom que el seu pare. I si aquest fos el cas del Tillo? Lluc narra al públic que es van quedar al tanatori no sap si per morbo o per curiositat. A la cerimònia no reconeixen ningú, i s'instal·la la certesa que no tenen res a veure amb aquest Tillo. Però fora del tanatori, se'ls adreça Cristina, la germana del difunt, i dóna per fet, perquè li ha dit Carmen, que són els amics del col·legi. Els agraeix molt que hagin vingut i ells li segueixen el corrent. Lluc recorda de nou el seu pare, i explica a Cristina que el dia que es va morir, la seva mare els va portar al Corte Inglés i es va comprar un samarreta. Lluc vol saber de què s'ha mort el seu germà. S'ha suïcidat. Lluc, mentre esperen una paella, els explica que de vegades ha pensat a suïcidar-se. Els seus amics volen deixar el tema, però ell hi insisteix. Ho va pensar quan es va morir el seu pare. Quan Ignacio li pregunta si es va poder acomiadar del seu pare, Lluc se'n va, i relata que, sense saber com, va arribar davant d'uns grans magatzems que obrien en diumenge. Allí, al Corte Inglés, Lluc es troba inesperadament amb Cristina, que s'acaba de comprar una samarreta com Lluc ho va fer fa alguns anys. La samarreta duu el número 65, i Lluc li explica que tenia un professor que els feia fer redaccions de 65

paraules. Cristina li regala la samarreta i el convida a casa seva, a una reunió d'amics on recordaran el seu germà. Ell s'hi presenta quan la festa s'està preparant. Allí es troba amb Carmen, que descobreix que Lluc no va conèixer mai l'Albert. Lluc li diu que li agrada Cristina i comencen a discutir sobre la seva antiga relació de parella. Com pot començar una relació a partir d'una mentida? Lluc es retroba amb els seus amics i se'n va al cinema amb ells. Parlen dels seus amors. Lluc admet que no s'ha enamorat mai i Francisco, que es va enamorar d'un noi. Lluc, després, va a veure la seva primera nòvia, la Carolina, que surt ara amb un tal Pablo. Lluc no recorda on van fer l'amor. Ella tampoc, però tant li fa. Carolina li retreu que mai no va estar enamorada d'ella:

"Lluc- No sé si puedo querer. Y si soy como un peón del ajedrez y mi máximo movimiento en el amor es un paso adelante? No soy como las torres, ni como los alfiles, ni como... / Carolina- Entonces, difícilmente podrás comerte a la reina." (Espinosa: 2002, 47)

Lluc pren una decisió. Se'n va a veure la Cristina per explicar-li la veritat: "Yo no conocí a Albert, no sé qué cara tiene, no fue a mi colegio, lo confundí con otra persona. Había un chico en mi cole que se llamaba Albert Castillo y pensé que era el nuestro y luego cuando ya me imaginé que no lo era pues..." (Espinosa:2002, 51). La Cristina s'enfada i li demana que li torni la samarreta. Lluc se'n va a explicar-ho als seus amics. La recomanació és no deixar passar les oportunitats. A Francisco, li agradava un noi que mossegava el llapis i el va deixar marxar. Però avui es decideix i admet que era l'Ignacio, el problema és que ara ja no li agrada. Francisco recomana a Lluc que vagi a buscar la Cristina i li digui què sent, o que ho escrigui. Lluc relata que es va passar la nit escrivint i buscant les paraules per expressar el que sentia. Lluc entrega el seu full a Cristina: "Lluc- Porque te quiero en 65 palabras" (Espinosa: 2002, 56). Parlen i Lluc descobreix que Albert es va suïcidat a causa del desamor de Carolina. Lluc acabava de crear un altre vincle amb el noi suïcidat, i li demana

a Cristina que li deixi llepar la cara. Ella es deixa. Lluc interpel·la el públic per dir-los:

“Lluc- Alguna vez os habéis sentido tan felices, tan, tan, tan felices que habéis pensado que jamás os sentiríais tan felices. Que no os sirve mantener la felicidad, que no os sirve perder un poco de esa felicidad. Sois tan felices, vuestra vida ha llegado a una perfección que quizá no vale la pena buscar más. Quizá no vale la pena buscar más”.

El mandat didascàlic ordena amb grans lletres: “**FUNDIDO A NEGRO**” (Espinosa: 2002, 59). Suïcidi en el·lipsi. Els amics es retroben com cada diumenge, i aquesta vegada sí que llegeixen l’esquela d’algú que coneixen. Cristina, que s’afegeix al grup, conclou que Lluc necessitava trobar-se amb el seu pare. Decideixen, com cada diumenge, anar a fer una paella.

Al text teatral, el suïcidi del protagonista es produeix en el·lipsi i en un gir inesperat, malgrat l’anticipació inicial: “Lluc: (...) Sólo era dar vida a un día muerto. Pero aquel domingo fue diferente...” (Espinosa, 2002, 5), a la qual cal afegir el corrent subterrani que es va construint durant tota l’acció dramàtica, relatiu a la traumàtica mort del pare del protagonista. Un fet que dóna versemblança al desenllaç. Curiosament, en aquesta darrera narració dita al públic, la persona verbal canvia i passa de la primera del singular a primera del plural, en una maniobra que fa que el protagonista comparteixi amb el públic sentiments i desitjos. Un desig que, aparentment per retenir l’instant de màxim plaer, troba el seu instrument en la mort. El desenllaç queda pràcticament sentenciat quan el text ens remet a la situació dramàtica inicial. Un gir final –semblant al *tag* del final d’una *sitcom*– esborra el dolor dels personatges i també de l’espectador implícit, que pot retornar al seu mon quotidià i ordinari. Totes aquestes operacions compositives tenen com a propòsit mitigar l’emoció i el dolor. La inclusió del públic en el preludi del desenllaç obeeix més a una estratègia per donar consistència a l’argumentari del protagonista

que per elaborar mecanismes d'identificació, que, per altra banda es defugen en tot moment, en tractar-se d'una comèdia. L'elecció feta per Espinosa i Ripoll del final de l'adaptació –molt discutida- treballa la proximitat a partir del dolor de Cristina. Queda el dolor d'aquells que s'han quedat, dels vius. També en l'obra cinematogràfica el suïcidi és en el·lipsi, però no retorna al punt d'inici, ni tanca el cercle dramàticonarratiu.

Albert Espinosa va escriure el primer esborrany del guió i de l'adaptació i el va presentar a la directora, que no havia vist la representació de l'obra de teatre ni tampoc havia llegit el text. Maria Ripoll ens explica (Ripoll: 2015) que, durant més d'un any, es va reunir periòdicament amb Albert Espinosa per treballar conjuntament el guió i la posada en escena cinematogràfica. Aquest fet ens interessa especialment, perquè demostra que l'autoria de l'adaptació funciona o bé per condensació de funcions –l'adaptador és el director de la pel·lícula-, o bé per repartiment de funcions entre diverses persones que han de col·laborar estretament. Si ens atenem al seu testimoni, la intervenció de Maria Ripoll en l'adaptació es concreta en els següents punts:

1) Operacions de transcodificació: a) creació i elaboració visual de l'univers del protagonista a partir de les acotacions verbals; b) desenvolupament visual i conceptual de la imatge polisèmica i hipnòptica de la rentadora, reminiscència del record del pare, i metàfora de la vida (el bombo lluminós on roba llampant, xopa d'aigua, xopa de vida, s'uneix i es desuneix, fins que deixa de ser lluminosa i esdevé un ull negre: la mort), gràcies a l'analogia que crea Maria Ripoll entre aquesta imatge i la del protagonista, ficat dins el seu cotxe, en un túnel de rentat.

2) Suprimeix alguns dels girs provocats per elements atzarosos que li plantejava Espinosa, pel que fa a la vertebració de la trama.

3) Treballa la clausura del relat cinematogràfic. Aquí, ella (Ripoll: 2015) va topa amb la diferència de codis de recepció del medi teatral i cinematogràfic. La Maria tenia molt clar quin era el públic objectiu de la pel·lícula, i optà per crear un adéu més emocional, compartit amb el públic, una mena de comiat del personatge, però també del relat cinematogràfic.

La pel·lícula no presenta variacions d'importància ni pel que fa a la diègesi ni a la trama, tot i que cal consignar la inesperada aparició per atzar de l'autèntic Tillo, que es dedica a la mecànica; i la presència i ajut de la mare en la recerca vital del protagonista. Pel que fa a l'enunciació –mínimes supressions de diàlegs-, Maria Ripoll explica que, quan va rebre la primera versió del guió, li va agradar el diàleg perquè era molt cinematogràfic. Certament, és molt més estilitzat que a *Los Pelones*. Espinosa segueix la poètica del diàleg televisiu –enunciats curts, creació de la il·lusió de realitat, i absència de la funció representativa. És perceptible que la transposició dels diàlegs teatrals a l'obra cinematogràfica no ha generat cap tensió.

L'espai dramàtic és múltiple, i aquesta és la tendència que segueix la pel·lícula. L'adaptació opta per donar materialitat als intersticis narrats, que en el text teatral tenen una funció de sutura i al mateix temps expressen el viatge psicològic i moral del protagonista. Aquest viatge, a la pel·lícula, es realitza a través del cotxe del protagonista. La visita de Lluç –Dani, a la pel·lícula- a casa de Cristina, acompanyat dels seus amics mentre se celebra l'homenatge del germà d'ella potencia el risc que la mentida dels nois sigui descoberta, però no genera cap conseqüència a nivell de trama.

El canvi més rellevant és l'aposta per l'univers Barça que, tal com ens explica Marta Esteban (2015), "és una decisió de direcció, la qual vaig trobar molt encertada". Concretament, es decidí rodar l'escena en què els amics parlen de les seves històries sentimentals durant un partit

al Camp Nou, en comptes de rodar-la mentre miraven una pel·lícula al cinema, tal com s'establia al text teatral. L'altre valor de producció està relacionat amb el càsting. Estava previst que Quim Gutiérrez fos el protagonista, però aquest va renunciar a participar-hi tres setmanes abans de començar el rodatge. El fet que el guió exigís actors molt joves era una dificultat difícil de resoldre. Davant aquesta baixa imprevista, Maria Ripoll va haver de reaccionar ràpidament (Ripoll: 2015) i buscar una solució, que, si bé no va ser totalment del seu gust, considera que era la millor possible: Javier Pereira, que tot just començava, va assumir el rol protagonista. La modificació del càsting, format per actors poc coneguts, desdibuixà el disseny de producció inicial i, en aquest marc, la qualificació de *sleeper* que va rebre la pel·lícula té tota la seva lògica i justificació.

L'elecció del títol té a veure, segons Espinosa i Ripoll, amb experiències de vida i d'escriptura. Espinosa explica que, durant el procés d'elaboració de la dramaturgia, el número 65 es creuava constantment a la seva vida: carrers amb 65, samarretes amb 65... Aquest element màgic també és esmentat per Maria Ripoll (2005): durant el rodatge al Camp del Barça, el gol no s'acabava de produir, i ella estava molt inquieta per no poder acomplir el pla de rodatge, que consistia a enregistrar un gol amb els protagonistes presents. El gol esperat es va produir al minut 65. A partir d'aquest moment, ni Espinosa ni Ripoll van tenir cap dubte sobre quin havia de ser el títol de la pel·lícula.

Si exceptuem el Camp Nou i els seus afores nocturns, plens de prostitutes, la ciutat que es vol mostrar és una Barcelona poc connotada.

Tu vida en 65' és una adaptació que no vol deixar de ser comèdia, no com a repte estètic –fer comèdia de la mort o del suïcidi–, sinó com a necessitat vital, però que està banyada per la melancolia.

FORASTERS

Forasters és el títol del text teatral de Sergi Belbel, estrenat el 16 de setembre del 2004 a la Sala Petita del TNC⁷. El subtítol: *Melodrama familiar en dos temps*, no va ser conservat per l'adaptació cinematogràfica. En l'edició impresa del text (Belbel: 2004) es fa constar que la producció de *Forasters* forma part del programa "Teatres d'Europa: mirall de poblacions refugiades" de la Convenció Teatral Europea. També que és una coproducció entre el TNC i el Fòrum de les Cultures 2004.

Ventura Pons va adaptar el text, i va dirigir i produir l'adaptació cinematogràfica. En la producció hi va col·laborar TV de Catalunya. *Forasters* és la tercera vegada que Ventura adapta el teatre de Belbel. Abans havia dut a terme l'adaptació de *Carícies* (1997) i *Morir (o no)*(2000). L'actriu Anna Lizaran va protagonitzar l'obra de teatre i la pel·lícula.

La gènesi del text té a veure amb les experiències viscudes pel propi Belbel com a fill d'immigrants. La seva família d'un poble de Jaén, (Belbel: 2015) va migrar a Terrassa. Però tot i la mitificació que fa Josep M. Benet i Jornet⁸ d'aquesta circumstància (Benet: 2004, 7),

⁷Repartiment. Segle XX (anys seixanta): Avi: Jordi Banacolocha; Pare: Francesc Luchetti; Mare: Anna Lizaran; Fill: Ivan Lavanda; Filla: Sara Rosa; Veïna: Patricia Arredondo; Nen: Pau Poch/Marcel Montanyès; Veí: Andrés Herrera; Marit: Jordi Martínez / Segle XXI Pare: Jordi Banacolocha; Filla: Anna Lizaran; Fill: Francesc Luchetti; Nét Ivan Lavanda; Néta: Sara Rosa; Assistent: Patrícia Arredondo; Orfe: Pau Poch/Marcel Montanyès; Jove: Andrés Herrera ; Home: Jordi Martínez. Direcció: Sergi Belbel; Escenografia: Estel Cristià i Max Glaenzel; Il·luminació: Albert Faura; Vestuari: Javier Artiñano; Música: Albert Guinovart; Muntatge musical: José S. Gutiérrez; Caracterització: Toni Santos; Ajudant de direcció: Toni Martín; Ajudanta de vestuari: Georgina Viñolo; Muntatge, assaigs i representacions: Equips tècnics i de gestió del Teatre Nacional de Catalunya

⁸ Benet relata el procés d'integració de Belbel quan va anar per primera vegada a l'escola. Una escola on tothom parlava català: "Ell va reaccionar, però, callant com un mort i escoltant amb l'avidesa d'un viu. Durant setmanes. Per fi, un bon dia, no deuria trigar gaire, de cop i volta, es va posar a parlar; ja no era mut, s'havia convertit en un xerraire inexhaurible... que s'expressava en perfecte català.

Belbel fou un immigrant atípic. El seu pare era procurador, i la família es va instal·lar al centre de la ciutat, Belbel recorda el seu contacte amb famílies catalanes que segons diu, el van ajudar molt.

Però el text de *Forasters* va néixer també d'altres impulsos. Un dels que assenyalava el propi Belbel és la lectura de *Las siete hijas de Eva*, del genetista Bryan Sykes⁹. Aquesta obra científica explica, després d'analitzar l'ADN mitocondrial de molts europeus, que només existeixen set clans femenins. L'ADN mitocondrial té la peculiaritat que no se recombina i passa directament de la mare a la seva descendència. Només les filles poden transmetre'l als seus descendents perquè tot i que els homes tenen l'ADN mitocondrial que van heretar de la seva mare no el transmeten a la seva descendència. Aquesta dada científica va interessar a Belbel, i de fet, l'univers de l'herència i la repetició contamina la forma i els temes de *Forasters*.

Forasters és un esborrany que es queda en un calaix, i que de sobte troba la manera de continuar l'escriptura. Al reprendre-la de nou, Belbel s'adona que és una important, ambiciosa i que necessita la complicitat d'una actriu potent. Va trucar Anna Lizaran i aquesta va acceptar estrenar-la. Segons Ventura Pons (Pons: 2015) l'experiència que en aquells moments travessava Anna Lizaran, ran de la malaltia de la seva germana Lola, va segellar la complicitat i la col·laboració creativa entre l'autor i director i l'actriu.

Pons explica (Pons: 2011, 308) que escull el text de *Forasters* –tot i que el seu compromís és menys personal que a *Morir (o no)*- perquè li agraden les històries de la gent que l'ha precedit. L'adaptació del guió, Sergi Belbel la confia a Ventura i no hi participa directament. Tot i així, rep directe i indirectament informació de certs entrebancs que es van produir i que implicaven decisions de direcció i de

⁹ Es refereix a: Bryan Sykes (2001): *Las siete hijas de Eva*, Madrid, Debate.

producció. Ventura volia prescindir de les indicacions que Belbel donava en el text secundari i que eren claus per l'efecte que volia aconseguir: mostrar que la Història es repetia més enllà de les persones i les èpoques, i per això els personatges principals havien de ser interpretats pels mateixos actors. L'Avi del segle XX, havia de ser interpretat pel mateix actor que el Pare del segle XXI, el Pare del segle XX, havia de ser interpretat pel mateix actor que interpretava el Fill en el segle XXI; la Mare del segle XX havia de ser interpretada per la Filla del segle XXI, i així successivament.

Després d'haver parlat amb ell (Ventura: 2015), corroborem que no havia entès el sentit de l'obra –la paradoxa herència-dissolució dels caràcters, causada pel temps i la malaltia-, i insistia en filmar una saga com tantes: sense doblar personatges. Tenia el convenciment que fer-ho era només una qüestió funcional i que no tenia a veure amb la forma i el significat del text teatral. O potser –però no ens ho va dir- colia desprendre's de l'ambigüitat dels caràcters que travessa el text. En qualsevol cas, Anna Lizaran es va negar a ser substituïda en un dels seus dos rols –el de Mare o el de Filla-, J.M. Benet va fer de mediador, i l'assumpte no es va acabar de resoldre perquè el codi proposat per Belbel es va realitzar a mitges, i va deixar de tenir la seva qualitat de codi, per passar a ser una decisió aleatòria, sense crear cap sistema signífic coherent. Aquesta tensió inicial es fa patent en l'obra cinematogràfica.

Pel que fa al relat de l'elaboració del guió, Ventura ens explica que li va donar molta feina, perquè li va caldre condensar –lo (inicialment durava tres hores llargues). Malgrat això, no es produeixen canvis d'importància en la diègesi ni en la trama. Es van construir els decorats de tots els interiors del pis i es va rodar en un estudi del Poble Nou. La seqüència més complicada, va ser la que van rodar a la porta del cementiri amb pluja artificial i cotxes d'època i en ella el Fill

del segle XX, perdia la seva virginitat (Pons: 2011, 308). Una acció que l'adaptació fa visible i que en el text teatral és narrada.

L'enunciació del text teatral

En el text teatral criden l'atenció les didascàlies escèniques. Belbel en el seu testimoni ens explica (Belbel: 2015) que va enllestir el text dramàtic abans d'iniciar els assaigs de la representació. I que en tot moment, tenia la intenció de dirigir la seva composició dramaturgica. Per tant, les didascàlies escèniques no pretenen establir un hipotètic mandat/vincle/relació amb qui dirigirà la posada en escena. Les didascàlies són bàsicament denotatives, amb poc contingut visual i plàstic, i ofereixen indicacions sobre l'espai escènic físic, l'espai sonor, els objectes, i les accions no verbals dels personatges.

Aparentment, les acotacions semblen línies a desenvolupar, elements a partir de les quals l'equip artístic treballarà, però un anàlisi més minuciosa posa en evidència que els mandats del text secundari determinen clarament la posada escena que deixa poc marge a una direcció escènica que no sigui la que proposa l'autor. Què i com, significat i significat formen un tot indestruable. Vegem-ne diversos exemples: L'autor demanda que l'espai escènic estigui conformat per una sala i una habitació. Demanda un doble espai. Difícil sostreure's d'aquest mandat perquè en el text primari sovintegen les accions dobles simultànies i independents. Un altre element provinent del text secundari que es projecta indefectiblement en la posada en escena, és com Belbel nomena els personatges. És interessant fixar-se en aquells que són substantius que determinen el parentiu: Mare, Pare, Fill, Filla, Nét, Néta. La Mare del segle XX, és la Filla del segle XXI, i la Filla del segle XX, és la Néta del segle XXI. Així doncs, la Filla, és filla en relació a la seva Mare, però és mare en relació a la seva filla, que és Néta de la seva àvia, la seva Mare. Es

tracte d'un parentiu subjectiu, mòbil, canviant que expressa el teixit confús de les relacions familiars.

Però allà on el plantejament és més determinant és en el mandat de l'autor en les didascàlies referides al disseny del repartiment, a les quals ja ens hem referit. És aquí on es materialitza la base conceptual de la dramaturgia: l'herència física, psíquica i moral transcendent, aquella on els perfils de les identitats personals es confonen i es dissolen, i un cop destil·lades agafen força a l'altra banda del mirall. Les didascàlies administratives¹⁰ que precedeixen aquesta acotació són un exemple de com va ser resolta la demanda de l'autor.

Un altre element a consignar és quan Belbel no utilitza les didascàlies per enunciar ordres relatives a l'escenificació, sinó per comentar l'acció i els esdeveniments dramàtics, instal·lant-se breument en territoris narratius, on el lector –no l'espectador– és directament interpel·lat.

Pel que fa al text principal, la seva funció és bàsicament dramàtica i diègetica. Volgudament no poètic i creador de la il·lusió mimètica.

La diègesi

El material diegètic és molt prolix i extens. Necessari perquè la diacronia dels fets, condicionarà l'acció que dissenyi la trama:

Abans de la Guerra Civil, el segon fill d'una família de pagesos, abandona la seva terra i se'n va a la ciutat. Allí coneix, s'enamora d'una noia rica. La noia s'escapa amb ell, es casen i ella és desheretada per la família. La noia no va veure mai més els del seu llinatge. El jove marit va treballar de valent per restituir d'alguna forma tot el que aquesta dona havia perdut unint-se a ell. Aquesta

¹⁰ Ens referim al repartiment de l'estrena de l'obra.

parella va tenir una filla que va perdre el seu pare quan tenia 18 anys, després d'haver-li promès que no es desfaria de l'herència. La noia orfe de pare, s'enamora, o això es creu, d'un home bo. La Guerra Civil ho destrossa tot i després de la guerra aquesta mare – que te dos fills- s'ho va venent tot per fer veure que no les falta de res, excepte la casa on viuen. Als anys 60, la mare està malalta de càncer. Es recolza més que amb el marit, i especialment amb el seu fill, mentre que amb la filla es confronta i rivalitza. Viu amb ells el pare del marit, desconsiderat i poca-solta. Al pis de dalt s'hi instal·len una família de forasters que són d'una altra cultura i que fan molt de soroll, entre ells hi ha nen i un noi d'uns vint anys. La mare els demana de formes diverses que deixin de fer soroll. Convençuda que aviat morirà, vol influir en les eleccions sentimentals dels seus fills per evitar-los un mal destí. Pel que fa a la seva filla, vol fer-li veure que encara que surti amb l'amic del seu germà, no n'està enamorada. La noia defensa la seva elecció, fins que s'apassiona pel noi que viu al pis de sobre, que és d'una altra cultura. Quan la mare veu que es decanta per l'immigrant, present la tragèdia i tracta d'impedir-ho sense resultat. Pel que fa al seu fill, li fa veure, que tot i la seva innegable pulsio homosexual, si vol ser algú a la vida, s'ha de casar amb una noia bleda i rica, i quan ja estigui casat, busqui sexe masculí de pagament. La nit que mor la mare, el fill no pot afrontar el desenllaç i passa la nit fora de casa. La filla que just aquest dia, acaba de saber que està embarassa fugi lluny de la seva terra amb el seu amant. S'hi casa. Te quatre fills, és víctima de maltractaments, i es separa del marit. Els fills l'abandonen, excepte el petit que es queda amb ella de mala gana. Aquesta dona emmalalteix de càncer i rep tractament al lloc on viu. Durant aquest temps, el seu germà ocultava la seva homosexualitat, i tal com li havia manat la seva mare, es casa i té una filla. Finalment, admet que viu en fals, es separa i decideix viure lliurement el seu desig i la seva sexualitat convivint amb un home. També ajuda econòmicament el seu pare vidu, que es

cuidat per una assistenta llatinoamericana, amb la qual es casa sense consultar-ho amb ningú i trencant la promesa que havia fet a la seva primera muller. Al pis de dalt, s'hi han instal·lat uns altres forasters, aquesta vegada d'un altre país. Continuen fent molt de xivarri. Entre ells, cal destacar un noi jove guapo i descarat, i un nen orfe que viu amb ells.

Un dia inesperadament, arriba a la casa on viuen el pare vidu i l'assistenta, la filla que va marxar de casa el dia que es va morir la seva mare. Ve amb el seu fill més petit, un noi fascinat pels jocs d'ordinador i el consum. La dona ve a tractar-se del seu càncer perquè on viu no hi ha mitjans. S'instal·la a la casa familiar, i s'adona de la passió que la seva neboda sent pel veí guapo i descarat que viu al pis de sobre. Sent que la història es repeteix, i que serà impossible aturar-ho

Morta la filla de càncer, el seu germà ven la casa a un home, professor de la universitat, que quan era petit vivia al pis de dalt.

La diègesi amb la qual operen i componen l'autor i l'adaptador és idèntica.

La trama

El text teatral està dividit en dues parts¹¹. La primera part consta d'un pròleg i deu escenes, i la segona de quatre escenes i un epíleg. Les didascàlies manen que la sutura entre aquestes diverses parts sigui un fosc.

La vertebració del text teatral està construïda a partir de les següents maniobres dramàtiques:

¹¹ Belbel especifica que són dues parts, i no actes. El fet de no anomenar actes a les parts –de fet, no ho són, si prenem com a referència la dramàtica de rel aristotèlica-, pensem que és una forma de posicionar-se o de marcar distàncies pel que fa a les etiquetes de filiació poètica i de gènere.

1) L'efecte mirall entre algunes accions dramàtiques que es produeixen en el segle XX i les del segle XXI: actes i esdeveniments que amb variacions es repeteixen. Macro i micro accions.

2) La imatge/presència quasi idèntica dels actors que representen cadascun dels dos personatges que els pertocquen amb vincles de parentiu i que transiten per segles diferents.

3) La focalització dels sabers. L'anticipació escamotejada en la fragmentarietat de la primera part, i el pay off -acompliment- en la segona part.

4) El tema de la malaltia i la mort, i el conflicte entre generacions, malgrat les accions/esdeveniments intergeneracionals.

A l'obra cinematogràfica la divisió en parts i escenes no es visible, i les mutacions (les sutures en negre) desapareixen i s'esborra la segmentació.

El disseny de la trama

Pròleg

Segle XXI. A la casa

Personatges: Home i Fill

Accions/esdeveniments: L'Home fa tractes amb el Fill i li compra la casa on ha viscut tota la vida. El Fill creu reconèixer-lo, però l'Home es fa l'orni.

Primera part

Escena 1

Segle XX, anys 60. A la casa ¹²

Personatges: Pare, Fill, Mare, Filla, Avi del segle XX

Accions/esdeveniments:

SALA

El Pare mana al Fill que mengi. El Fill estudia i no obeeix.

Entra l'Avi i **el Fill aprofita que el Pare ha sortit un moment, per entaforar a la boca de l'Avi tot el seu esmorzar.**

El Pare ha tornat i està molt content que el Fill s'ho hagi menjat tot.

HABITACIÓ

La Mare demana a la Filla que tanqui l'habitació perquè no vol que la sentint a la Sala.

La Mare, greument malalta, ha decidit parlar, no deixar-se res a dintre i ha decidit començar per la seva Filla. Vol saber si ja ha tastat home. Concretament, si s'ha ficat al llit amb l'amic del seu germà. Conclou que no s'agraden sinó ja ho haurien fet. La Filla no està d'acord. La Mare bufeteja la Filla.

Se senten sorolls al pis de dalt

El Fill se'n va a la Facultat

La Mare creu que no podrà resistir el soroll dels del pis de dalt

¹² L'acció dramàtica és construïda en molts moments de forma simultània en un espai escènic dividit en dos: la Sala i l'Habitació.

**L'Avi reclama l'esmorzar al Pare
que no sap que s'acaba de cruspir
el del Fill**

Escena 2

Segle XXI.

Personatges: Pare, Assistentia, Nét, Filla del segle XXI

Accions/esdeveniments:

SALA

ENTRADA

Arriben la Filla amb el Nét. A l'Assistentia no l'havia avisat ningú de la seva arribada. El Nét no s'implica, jugar a marcianets.

Les sol·licituds del pare les sent tots.

HABITACIÓ

El Pare prova de convèncer a l'Assistentia, per tenir-hi relacions sexuals, però ella no vol

HABITACIÓ

El Pare es pren Viagra

El Pare sol·licita la presència de l'Assistentia. Està a punt per fer sexe

Escena 3

Segle XX.

Personatges: Fill, Mare, Nen, Avi del segle XX

Accions/esdeveniments:

SALA

Li demana al seu Fill que esbrini qui són la gentussa del pis de dalt. El Fill no vol.

SALA

Entra l'Avi amb un Nen. És el fill petit dels de dalt.
L'Avi li ofereix galetes. El Nen es fa pregar però al final m'agafa una.
L'Avi li ensenya la capsa de puros. El Nen s'acomiada amb un petó a la Mare. Aquest gest la commou
L'Avi es fuma un puro, el Fill li demana que no ho faci que perjudica a la Mare.

HABITACIÓ

La Mare prova de fer el llit, però no se'n surt. El Fill entra, la vol ajudar, però ella no vol. Li demana que l'acompanyi a la sala.

HABITACIÓ

Escena 4

Segle XXI

Personatges: Pare, Assistentia, Nét i Filla del segle XXI

Accions/esdeveniments:

SALA

La Filla presenta al Pare al seu Nét.
No es coneixien.

La Filla vol parlar amb el Pare a
soles

La Filla fa saber al Pare que s'està
que s'està morint. El Pare també

Filla plora

Escena 5

Segle XX

Personatges:

Accions/esdeveniments:

SALA

La Mare demana respecte i silenci a
la Veïna

La Mare interroga a la Veïna sobre
els fills. En té cinc. Tres noies, un
noi (Veí) i el Nen. Es centren en el
noi. La Veïna insinua que és un
pinta. Quan la Mare pregunta a què
es dedica el Marit, la Veïna decideix
anar-se'n sense aclarir-ho.

Quan la Mare s'aixeca per
acomiar-la, la Veïna s'adona que
està malalta i l'abraça. Demana al
Fill que la porti a l'habitació

HABITACIÓ

Pare plora

HABITACIÓ

L'Avi busca alguna cosa a l'habitació
de la Mare

L'Avi ha trobat la morfina i se
n'injecta una dosi

La Mare veu que l'Avi s'ha pres la

seva morfina. Vol enviar-lo a l'assil.
L'Avi s'hi nega. El pega. L'Avi es
queda adormit

Escena 6

Segle XXI (fa dues setmanes que s'ha instal.lat els veïns)

Personatges: Pare, Assistenta, Fill, Filla, Néta, Nét, Jove

Accions/esdeveniments:

SALA

L'Assistentia fa saber al Fill que s'ha casat amb el seu Pare. Ell se'n riu. El seu Pare no té diners. Ella estima al Pare i quan ell mori, ella cobrarà la pensió de vídua i tornarà al seu país amb els seus

Entra la Néta **amb flors per la Filla.**

La Filla les contempla extasiada. Va a posar-les en aigua.

La Néta vol saber perquè la Filla va marxar de casa el dia de la mort de la seva Mare. Respostes incompletes. Es teixeixen vincles entre elles. La Filla **agafa una flor del gerro i la col·loca als cabells de la Néta.**

EXTRAESCENA

La Filla explica que no es sent bé a l'habitació: "Petita, fosca (...) depriment"

SALA

El Nét s'ha fet mal. El Jove explica que ha caigut per l'escala. El Nét no accepta les atencions ni del Jove, ni de la seva mare, la Filla.

La Néta es treu la flor per anar a buscar la farmaciola. La flor cau a terra.

La Néta guareix amb gràcia i perícia el seu cosí. **El Jove la piropeja i li demana que es torni a posar la flor.**

La Filla s'adona del feeling que ha sorgit entre tots dos, i té una mena de defalliment

HABITACIÓ

Escena 7

Segle XX

Personatges: Mare, Filla, pare, Veí, Nen del segle XX

Accions/esdeveniments:

SALA

La Mare té un llibre bonic i antic a les mans.

La Mare s'enfronta la seva Filla i li prohibeix sortir aquesta nit. Insisteix en que no s'ha de casar amb l'amic del seu germà. El problema, és la gelosia que la Mare sent per ella. La Filla la desafia i és a punt de pegar-la amb el llibre.

Arriba Pare amb el jove de dalt (Veí), i el seu germà (Nen). **El Nen ve a portar-li un ram de flors.**

La Mare els fa responsable que no descansi bé.

HABITACIÓ

La Filla ha posat les flors en un gerro. La mare demana al Pare que la porti a l'habitació

Una flor cau a terra. El Veí procurant no ser vist per la Mare ni el Pare, la posa als cabells de la Filla.

La mare ho veu i a fi d'esguerrar el previsible, empeny ara a la seva Filla de sortir "amb el seu amiguet".

La Filla, avergonyida, desapareix. El Nen vol anar-se'n. Abans el Veí roba dos cigars d'una capsa. El Nen sent espurnes d'odi cap el seu germà.

Mare entra a l'habitació.

Escena 8

Segle XXI

Personatges: Assistentia, Filla, Home, Pare, Fill del segle XXI

Accions/esdeveniments:

SALA

L'Assistentia anuncia un Home. Quan ells s'havia vist per primera vegada amb la Filla era un Nen*. Són cunyats. Ella es va casar amb el seu germà. Fa molts anys que no es veien. Ara ell es professor i fa poc per l'ex-marit d'ella va saber que havia tornat i que estava molt malalta. Ell treballarà en una Facultat de Lletres molt pròxima, i voldria comprar la casa. No sap ben bé perquè, però la vol. Ella es

HABITACIÓ

El Fill posa a la maleta la roba del seu Pare

compromet a fer d'enllaç amb el Fill, sense gaire esperances d'èxit.

Ell li torna el llibre que ella li va donar quan era petit.

(*) El Nen immigrant del segle XX

PASSADÍS

El Fill s'adreça a l'habitació del fons.

El Pare es topa amb la Filla que va a instal·lar-se a la seva habitació.

El Pare es nega a abandonar l'habitació on ha dormit tota la vida, per fer lloc a la seva Filla que avui comença la quimioteràpia. El Fill li retreu que s'hagi casat amb l'Assistent, que hagi consentit que ell el mantingués durant 25 anys, i l'amenaça amb vendre's el pis.

El Fill surt amb la maleta. El Pare l'observa. Recorda que aquella maleta era del seu pare, l'Avi del segle XX. Té por

La Filla vol fer-se el llit però no se'n surt. El Fill recorda a la Mare morta del segle XX en la mateixa situació.

El Fill no es perdona no haver estat al costat de la seva Mare, la nit de la seva mort. Relats incomplets sobre el que van fer cadascú d'ells aquesta nit. Ella estava embarassada del seu primer filla. La Filla demana al Fill que aquesta vegada estigui amb ella fins al final.

Escena 9

Segle XX

Personatges: Mare, Fill, Pare, Filla del segle XX

Accions/esdeveniments: SALA

Pare llegeix el diari. Filla es fa la manicura, la pedicura i es depila les celles.

El Pare observa com la seva Filla es mira al mirall, i recorda quan ell i la Mare es van conèixer.

HABITACIÓ

El Fill renta la seva Mare. Tot i que el Fill s'hi resisteix, la Mare posa en primer pla l'homosexualitat del Fill. Ho sap des que ell va tenir dos anys. Li recomana que deixi de veure el seu amic, i es casi amb una noia bleda i rica. I un cop assolit aquest objectiu que faci sexe de pagament amb homes. Li exigeix que no es vengui la casa i que ell ha d'aconseguir tot el que el seu pare li va llegar i ella va perdre. El Fill li ho promet.

La Mare inesperadament es posa a roncar, fa una sorollosa ventositat. El Fill es posa a plorar en silenci

Escena 10

Segle XXI i Segle XX

Personatges: Orfe, Assistentia, Pare, Filla del segle XXI. Pare, Mare, Nen, Avi del segle XX.

Accions/esdeveniments:

SALA

L'Orfe menja l'entrepà que li ha ofert l'Assistentia. El Pare fa escarafalls i l'Assistentia defensa l'Orfe. El Pare vol xoriço. L'Assistentia li prohibeix menjar-ne perquè té colesterol. Quan l'Assistentia surt, **l'Orfe li ofereix una mossegada que el Pare accepta goludament**

El Pare recrimina a l'Orfe els sorolls que fan, i de com això perjudica a la seva Filla que morirà com la seva Mare. Va a veure si ja s'ha instal·lat. Creua la porta i es rejoveneix

HABITACIÓ

La Filla llegeix amb delectació el llibre que li ha portat l'Home

RETROSPECCIÓ AL SEGLE XX

SALA

L'Orfe ara és el Nen i continua menjant

Entra l'Avi. Veu el nen menjant galetes i el vol fer fora

HABITACIÓ

La Mare llegeix el seu llibre antic. La Mare demostra més afecte pel Nen que pels seus propis fills. La Mare fa prometre al Pare que no es tornarà a casar. Ell expressa el seu dolor i la seva por: no sap com s'ho farà sense ella.

La Mare li ho prohibeix. El Nen és el seu convidat. Fa saber al Pare que la casa passarà directament als seus fills i que l'Avi ja pot fer les maletes. Se'n va a l'asil. Demana al Pare que faci venir el

El Pare s'adona que l'Avi ho ha sentit tot. Agafa el Nen i el porta a l'habitació. Després mira l'avi de fit a fit.

Nen.

La Mare dóna el llibre al Nen que l'agafa molt emocionat.

Segona part

Escena 1

Segle XXI

Personatges: Filla, Néta, Fill, Nét, Assistenta, Pare del segle XXI

Accions/esdeveniments:

SALA

L'Assistent a serveix l'esmorzar al Fill.

El Nét juga amb un ordinador portàtil

El Fill demana al Nét que mengi, i aquest s'aïlla jugant amb l'ordinador.

El Nét es nega obertament a no menjar. No té gana.

Entra el Pare i veu que el Nét no menja res. El Nét li dóna el seu esmorzar. Aquest el devora.

HABITACIÓ

La Filla demana a la Néta que tanqui la porta

La Filla no vol que el seu fill (el Nét) la vegi plorant

La Filla té por perquè avui comença altra vegada el tractament .

Escena 2

Segle XX

Personatges: Pare, Avi del segle XX

Accions/esdeveniments:

SALA/PASSADÍS/REBEDOR

El Fill va cap al rebedor amb la maleta a la mà. Li promet que només serà per uns dies. **El Fill camina cap a la porta. L'Avi el mira i entén que no tornarà mai més en aquella casa**

La Mare vol saber si l'odia, i la resposta de l'Avi és afirmativa

HABITACIÓ

El Pare està acabant de fer una maleta amb la roba de l'Avi. L'Avi promet fer bon dat, es rebel·la contra la Mare. És inútil.

Escena 3

Segle XXI

Personatges: Filla, Fill, Nét, Néta del segle XX. Fill, Filla del segle XXI

Accions/esdeveniments:

SALA

El Nét tecleja a l'ordinador. La Néta no està d'acord amb que no doni consol a la seva mare. El Nét té els seus motius: la seva mare fa molts anys que està malalta, des de que es va separar del seu pare. És un "qüento". Sempre se n'ha sortit. No està conforme en el mandat judicial d'haver-se de quedar amb la seva mare, tot i que admet que el seu pare era un ludòpata,

HABITACIÓ

El Fill fa companyia a la Filla que està molt malalta

l'apallissaava, se li va polir l'herència, i si ell existeix és perquè el seu pare no la va deixar avortar. El Nét es venja de la Néta tirant-li en cara el seu historial. Ella és filla d'un home que va deixar a la seva mare per viure amb un altre home. I se'n fot del seu discurs tolerant i modern. Tots dos existeixen per error. La Néta el bufeteja.

La Filla obre els ulls i el Fill renya els nois. La Filla demana que deixi la porta oberta.

RETROSPECCIÓ

El Nét i la Néta del segle XXI passen a ser el Fill i la Filla del segle XX

SALA

El Fill demana a la Filla que deixi de veure el seu amic perquè el farà desgraciat, i si es vol ficar al llit amb el Veí, ha d'esperar que la mare es mori. La Filla comprèn l'interès del seu germà per l'amic i entén que l'han estat utilitzant. El bufeteja. "A partir d'ara no tinc germà (...) Maricon".

HABITACIÓ

La Filla mira en direcció a la sala. El Fill la mira a ella i no als joves.

FI DE LA RETROSPECCIÓ

TORNEM AL SEGLE XXI

SALA

El Nét manipula frenèticament l'ordinador.

La Néta retreu al Nét que no ajudi a la seva mare.

HABITACIÓ

La Filla vomita.

El Fill sent fàstic, però dissimula. La Filla se n'adona.

El Nét vol fugir i rellisca damunt el vòmit de la seva mare.

L'Assistenteta compara el vòmit amb la misèria moral i la descomposició d'Europa mentre neteja l'empastifada.

SE SENTEN CRITS AL PIS DE SOBRE

RETROSPECCIÓ AL SEGLE XX

SALA

Arriba el Nen plorant. El seu pare ha pegat la seva mare.

Arriba la Veïna, després el Marit de la Veïna.

La Mare s'enfronta a ell.

La Veïna no vol denunciar-lo a la policia.

La Filla vol convèncer a la Veïna que truqui a la policia i ella no vol de cap manera

La Filla que ha vist l'abraçada està molt sorpresa per la reacció de la seva mare. La Veïna se'n va

HABITACIÓ

La Mare i la Filla senten el rebombori. Discuteixen si avisar la policia.

La Mare s'emporta el Nen a l'habitació, l'alliçona: és intel·ligent però no ho ha de fer-se mai el xulo.

La Mare li confia que li hauria agradat tenir un fill com ell. S'abracen

Arriba el Veí i coqueteja amb la Filla. La repta

La Filla mira la Mare

La Mare deixa la porta entreoberta i els espia i quan veu que van a besar-se. Fa fora el Veí

La Mare mira la Filla

TORNEM AL SEGLE XXI

SOROLLS DELS VEÏNS

SALA

Truquen a la porta.

La Néta entra amb el Veí i l'Orfe.

Venen a tornar una capsa de puros que l'Orfe ha pintat.

La Néta s'adona que el Veí ha pegat l'Orfe (te marques als braços). Ell la persuadeix que no ha estat així.

Són a punt de besar-se

HABITACIÓ

La Filla espia

La Filla obre la porta per impedir-ho però no la senten.

Escena 4

Segle XX i XXI

Personatges: Mare-Filla, Pare-Fill, Filla-Néta, Fill-Nét

Accions/esdeveniments:

SOM AL SEGLE XX I AL SEGLE XXI INDISTINTAMENT

SALA

El Fill-Nét mira el buit.

La Filla-Néta.

La Filla-Néta li demana que entri a veure la Mare-Filla. El Fill-Nét se'n va de la casa.

Apareix el Veí-Jove i s'abraça a la Filla-Néta.

La Filla-Néta diu que està embarassada i ell li demana que en parlin després.

HABITACIÓ

La Mare-Filla agonitza. El Pare-Fill s'ho mira.

Ella s'embruta, ell la neteja.

La Mare-Filla mira els joves a la Sala.

La Mare-Filla viu el desdoblament de temps i identitats que s'està produint.

Es mor mirant els joves.

Epíleg

Segle XXI. A la casa

Personatges: Home, Fil, Orfe.

Accions/esdeveniments: L'Home ha retornat i fa tractes amb el Fill. Reconeixen que es coneixen d'abans. L'Orfe arriba per retornar la capsa de puros. Sabem que la Néta ha marxat sense acomiadar-se del Veí, i que

l'Orfe ha fet seu el missatge de la Filla-Mare: no fer-se el xulo i per això li diu que el col·legi li va fatal.

El disseny de la trama és una gran analepsi que en el seu disseny intern aposta per l'acronia interna i la fragmentarietat, alternant escenes del segle XX amb les del segle XXI. Aquesta alternança es trenca a partir de la segona part, on les escenes contenen en el seu interior retrospeccions diverses i els temps, i amb ells, les identitats es barregen i es dissolen.

Pons opta per conservar l'ordre temporal de la trama de Bebel i dissoldre l'esquema espacial del text teatral, que en un disseny molt semblant al muntatge paral·lel cinematogràfic, es configura a partir d'accions simultànies, que sumen, resten i resignifiquen les accions.

Anotacions sobre el disseny de la posada en escena cinematogràfica

Pons "aireja" algunes accions pels encontorns de la vivenda, deixant l'analogia casa=família. Els exteriors rodats al Poble Nou no són identificables. La casa de la família de l'obra cinematogràfica malgrat els exteriors, és una casa amb ciutat, però sense ciutat. Els exteriors no aporten significats remarcables, ni tan sols a nivell espacial i temporal. Els habitants del pis de dalt, els immigrants, estan tractats de forma pintoresca (Batlle Caminal: *Fotogramas*, sense data) El disseny de producció de l'espai dels forasters –el pis de dalt– és extraordinàriament pobre si es compara amb el disseny de la posada en escena cinematogràfica de la iniciació sexual del Fill gay –pluja, cementiri, nit, grua...-. Un esforç de producció que desplaça o distorsiona un dels eixos temàtics de l'obra com és el rol del foraster, de l'immigrant en la terra d'acollida, que malgrat no té nom, és implícitament la nostra.

Forasters és un text ambiciós. Explora al límit les possibilitats que permet el medi teatral pel que fa al temps, l'espai, i la vertebració especular de la trama, i aquestes operatives compositives les combina amb mecanismes clàssics com són el suspens i la creació d'expectatives –tot i que la fragmentació dissimula- i uns diàlegs, que com hem dit tenen una intenció mimètica. El subtítol “melodrama”, no és una ironia, a diferència de *Morir (un moment abans de morir)*, però malauradament, Ventura en la seva operativa només es va fixar principalment en aquest element. En els diàlegs, en el text principal.

V.O.S

Versió Original Subtitulada és el títol de l'adaptació cinematogràfica del text teatral de Carol López, dirigit per ella mateixa i estrenat el 27 de gener del 2005 a l'Espai Lliure del Teatre Lliure de Barcelona, i presentat, després, el 12 d'octubre del 2005, al Festival de Otoño de Madrid, a la Sala Cuarta Pared. El text no s'ha publicat mai, i és per això que l'hem adjuntat en aquest apèndix, i així ho hem consignat a la bibliografia.

L'adaptació i la direcció cinematogràfica estan signades per Cesc Gay, i la producció per Marta Esteban de Imposible Films. La pel·lícula fou estrenada el 10 de juliol del 2009. A Cesc Gay, el va seduir la representació teatral a la qual va assistir a finals d'abril del 2005.

“Cuando terminó la función tardé en levantarme mientras pensaba en cómo se podría adaptar al cine lo que yo había visto, sin perder del todo su magia. Pasados unos meses, seguía pensando en ella como si se tratara de una mujer. Me di cuenta de que quería adaptar esta historia y hacer una película. Ante todo se trataba de una comedia y siempre había querido hacer una. Creo que se hacen pocas y que hacen falta más. Era una comedia sobre el amor y sobre la amistad. Era ácida, cotidiana, inteligente, romántica. Un juego entre dos parejas, entre cuatro personajes. Y por encima de todo, era una historia sobre la gran mentira que significa contar historias. La historia de un novelista que escribe la obra que vemos... y nos manipula.” (Cesc Gay: 2009)

I va proposar el projecte a Marta Esteban (Esteban: 2015). Gay també ha argumentat que acabava de dirigir i estrenar *Ficció* (2006) i necessitava fer una pel·lícula més lleugera, més *pop*, més musical.

Segons Carol López, *V.O.S.* és un encàrrec que li va fer Àlex Rigola, director del Teatre Lliure. Es tractava d'escriure i dirigir una peça sobre la parella: “me interesó la paradoja de los que no tienen una relación y la echan en falta, y los que la tienen y la echan de más” (Cabrera, 2005). El text de Carol López és l'únic de tots els textos

investigats que s'ha creat des de l'escena. Amb això, volem dir que el text s'ha escrit partint de les improvisacions dels actors i ha estat reelaborat a partir de les reaccions del públic, tot generant un material verbal que no sempre queda escrit. Carol López és una escriptora escènica, segons el concepte que estableix Jordi Fontdevila (2013, 177). I és per això que no podem comptar amb una versió definitiva, perquè, des d'aquesta premissa estètica, el text no queda mai clausurat del tot. De fet, el text del qual disposem és funcional, útil per a la posada en escena del grup, que coneix molt bé el material, i en una edició que no es contempla que sigui usada per ningú més. Per això no hi ha pràcticament acotacions, excepte el mandat de la segmentació de les escenes, i un ordre hipotètic de les intervencions dels personatges. Per tal de poder copsar i completar el disseny dramàtic, ha estat necessari visionar la posada en escena que es representà al Teatre Lliure. La comparació entre els diàlegs del text i els de representació presenten diferències considerables, però no introdueixen girs o inflexions d'importància. Podríem dir que el text teatral és amplificat en la posada en escena. Segons ens conta Carol López, la posada en escena s'inspira o té en compte escenificacions que ella va veure a Argentina. Ella proposà una escenificació en la qual l'espai dramàtic múltiple que perfila el seu text es concretés que en un única escenografia d'estil realista, que la situació dramàtica resignifica. Si, a aquest element, hi afegim les diverses analepsis que proposa la trama, així com el grau d'ambigüitat que destil·la el relat entre allò que va passar i el relat reelaborat en un guió (que crea diversos graus d'identificació i distanciament pel que fa a la recepció), ens trobem amb un disseny de posada en escena que es desplaça de forma lleu, però molt efectiva, d'un estil realista a una proposta més poètica on el desig com a estat d'ànim i com a tema es fa present. Un resultat que és coherent amb els pressupòsits de la directora i l'autora: "en todo

trabajo de creación lo más importante no es lo que cuentas, sino como lo cuentas.” (Kenny, 2005)

L'acció teatral comença quan una infermera anuncia a Manu i Ander – tots dos bascos- que el part ha anat bé i que és una nena. L'afirmació que Manu és el pare de la criatura, però que Ander és l'home de Clara, la dona que ha parit, genera una expectativa sobre la relació entre els tres personatges, i l'acció s'estructura en una retrospectiva que acabarà satisfent la curiositat plantejada pel receptor. Manu ajudarà a Clara a tenir un fill mantenint una relació sexual amb ella. Tot i que ella, en el moment de fer-ho, té molts dubtes, es queda embarassada. Quan ho comuniquen a una parella amiga –Ander i Vicky-, de seguida es veu que les expectatives entre l'un i l'altre en relació al seu vincle i a la paternitat són diferents. Una segona analepsi dins de la primera ens porta a quan el grup dels quatre amics va començar a relacionar-se. Manu i Ander ja es coneixien de fa molt de temps de fer còmics i guions. Vicky s'hi havia afegit perquè era la noia d'Ander, i Clara era la darrera incorporació al grup. Vicky i Ander són a Barcelona, però encara no tenen pis i Clara, seguint una idea de Manu, els ofereix comprar el de la seva tieta. Ander no ho veu clar i Vicky, al contrari. A l'escena 6, descobrim que la instància enunciativa és interdiegètica: És Ander que, amb la col·laboració de Clara, guionitza la història que van viure:

“Clara: quins tons, quins tons... Jo sóc ella y me largo. Però no s'entén. Has canviat l'ordre. Lo del hijo fue después de esto. Y has empezado la historia por el final. Es como... es como un flashback dentro del flashback. [sic]/ Ander: No me lo planteo así. No se trata de escribir un diario de aquellos días. Cambio el orden porque me apetece. Y me parece que le va bien a la historia” (López: 2005, Escena 6).

A partir d'aquí, ens assabentem que Manu cedeix casa seva a Ander i Vicky, i que ell es trasllada temporalment a casa de la Clara, cosa que, a ella, no li fa cap gràcia. En aquest període, Vicky i Ander es

discuteixen aparentment per qüestions de convivència, i Manu i Ander, aparentment, perquè aquest darrer no entén quina mena de vincle tenen Manu i Clara, i Clara ho deixa claríssim a Vicky: ella té molta sort amb l'Ander, però ella amb en Manu, gens ni mica. No suporta que, al seu futur fill, li digui cigronet. Tot i així planifiquen unes vacances plegats en una casa rural. Allí juguen a pel·lícules, i quan arriben a *Encadenados*, el *feeling* entre Clara i Ander emergeix, o almenys comença a ser visible per a Vicky, tal com ella explica en un monòleg anticipatori respecte al desenllaç, dissenyat per Ander, que reforça la curiositat de l'espectador implícit sobre com es va produir la manifestació de l'enamorament i les ruptures. Quan els desitjos i les contrarietats s'han instal·lat en les ments dels personatges, el relat dels seus pensaments té lloc en *off*. Tot i que Clara, en els seus pensaments, desitja a Ander, es mostra contrariada quan Manu retorna a casa seva i la deixa sola, perquè les obres del pis de la Vicky i l'Ander s'han acabat. Malgrat tenir una casa nova, Vicky i Ander no s'escolten, no es comuniquen, no estan interessats en els projectes recíprocs i la crisi esclata. Vicky plora i Ander es queda amb la Clara, a la qual regala una llibreta vermella. Comença a nevar com si es tractés d'una pel·lícula romàntica americana. Manu no es creu que Ander estimi la Clara, i és Vicky qui decideix trencar amb Ander. La forma escollida per representar-ho és una inversió dels diàlegs finals de *Casablanca*. Ja som al final de l'acció i Ander i Clara discuteixen com ha d'acabar-se: "Ander: ¿Y si hacemos dos finales? Uno como fue y otro como nos gustaría que hubiera sido./ Clara: Ya, uno de comedia y uno de drama..." (López: 2005, Escena 22). Clara aposta per un final feliç i sense confrontacions amb la Vicky. Ander hi accedeix, però la realitat s'imposa a la ficció pactada: "Clara va a buscar algo a Ander y contra todo pronóstico, Vicky está" (López: 2005, escena 23). Els dos protagonistes masculins són a Bilbo, veient un partit de l'Atletic. Clara es posa de part, i és Vicky qui l'ha d'ajudar. La retrospecció es tanca i

tornem al present, a la infermera que dona la notícia a Manu i Ander. Vicky ha presenciat el part, que qualifica de "In-des-crip-ti-ble" (López: 2005, Escena 26). Besa Ander i l'amistat queda restituïda. Tot seguit, demana a Manu fer un pacte: vol que l'ajudi a tenir un fill.

"Manu: al final, me voy a sentir como un objeto sexual. Al menos... Miénteme. Dime que me has estado esperando todos estos años./ Vicky: te he estado esperando todos estos años./ Manu: Dime que te hubieras muerto si no hubiera vuelto./ Vicky: Me hubiera muerto si no hubieras vuelto./ Manu: Gracias. Muchas gracias."

Ander conclou que aquest text pertany a *Johnny Guitar*. Finalment, tots tres protagonistes comencen a jugar a pel·lícules, instal·lant l'ambigüitat entre realitat i ficció, i establint el cinema com a metàfora, expressió i vehicle de desig.

Pel que fa al títol, Carol López diu (Cabrera: 2005) que el van decidir a l'atzar. Nosaltresensem que, en qualsevol cas, és suggestiu, si convenim que l'expressió "versió original subtitulada" té una connotació de cert falsejament respecte als diàlegs de la versió original d'una pel·lícula, una síntesi que canalitza les opcions formals des d'on es creen els continguts de la pel·lícula. De fet, el títol en si evoca la poètica postmoderna, on no existeix l'experiència, sinó l'enunciació de l'experiència a través d'una composició amb materials híbrids.

Cal consignar també que el text és bilingüe. Ander parla castellà i els seus amics li parlen en castellà. No hi ha cap intenció de ser normatius, i els personatges van d'una llengua a l'altra, si el moment o l'expressivitat la troben en una o altra llengua: "Clara : I ho havia pensat, però ara i aquí m'entra com... Com una responsabilitat... Que me corto, que me rajo, que me voy." (López: 2005, escena 2)

També és remarcable la quantitat de referències cinematogràfiques que trobem en el text: *La fiera de mi niña*, *El Halcón Maltés*, *Grease*,

Dracula, El silencio de los corderos, Jamón Jamón, Apocalypse Now, Instinto básico, Yentl, Melinda & Melinda, Friends, Kill Bill, Casablanca, etcétera. Un element que uneix els personatges entre si, i també al públic. La reproducció de diàlegs cinematogràfics, al text teatral, funciona com una forma de distanciament irònic i desensuadora que evita caure en el drama i conserva el registre de comèdia romàntica i sentimental que, de fet, té el text.

Cesc Gay va escriure un text meravellós/clarificador sobre com es va plantejar l'adaptació i que reproduïm:

"V.O.S. había nacido en el teatro y en el teatro todo es posible. Se juega sin reglas. Todo está permitido. Ése es su secreto y por eso me enamoré de ella. Pensé que el cine ha perdido, en parte, esa libertad y anoté para no olvidarme dos frases en mi libreta: Hay que mirar a los ojos al espectador, como desde un escenario. Hay que mentirle todo el rato... y hay que decírselo. Normalmente, como ya hice en *Krámpack*, las adaptaciones de textos teatrales y literarios intentan, como el término indica, adaptarse al medio al que van destinados. En este caso se trataba de adaptar y transformar también la puesta en escena de la obra, sus juegos y recursos narrativos propiamente teatrales en los adecuados para un largometraje cinematográfico. Se entiende que esto es lo correcto, lo que hay que hacer, lo razonablemente sensato, lo que nadie pone en duda e incluso lo que el espectador quiere. Sentí, desde aquel primer momento, que tenía que hacer todo lo contrario.

Una adaptación al uso hubiera situado en espacios reales las diferentes escenas de la obra. Pisos, calles, coches, bares. El cine parte casi siempre de la realidad de las situaciones. Se busca su credibilidad. Un guionista obediente se hubiera concentrado en las tramas de la obra para desarrollarlas de forma realista en un marco urbano y posiblemente hubiera tenido que eliminar aquellos momentos que no hubiera sido capaz de hacer creíbles; aquellos que a mí me sedujeron.

V.O.S. no cuenta nada que no se haya contado mil veces. Una historia de amor en tono romántico entre un hombre y una mujer que rompen sus parejas. Una traición entre dos amigos por un amor... Su encanto, lo

que me sedujo esa noche al verla no radica en lo que se cuenta sino en cómo se cuenta.

Reflexioné sobre el valor de la cuarta pared en el teatro y la dificultad de conseguir esa sensación desde la pantalla de una sala de cine. Empecé a pensar en películas. Me venían a la memoria las imágenes del océano en *E la nave va* de Fellini y de algunas otras de sus muchas historias. Luego recordé los últimos films de Lars Von Trier. La utilización que hizo del plató en *Dogville* como lugar que engloba los espacios apenas apuntados. Tratamientos formales aparentemente más cercanos al escenario teatral.

Así decidí situar la historia, casi por completo, en un plató. Transformarla en un rodaje. Convertí al escritor en guionista. Como espectadores asistimos al rodaje de lo que está escribiendo cual ficción en directo.” (Cesc Gay: 2009)

Curiosament, i a diferència de l'operativa adaptativa que Cesc Gay va articular a *Krámpack* –que va prescindir del pla de l'enunciació, i de bona part de la diègesi-, a *V.O.S.* conserva íntegrament –amb molts pocs afegits- el pla de l'enunciació –els diàlegs. I allò que canvia és la formalització de la posada en escena, però no el seu significat. Gay dissenya una posada en escena cinematogràfica que pretén teatralitzar la pel·lícula (*V.O.S.*, 2009, Extres: àudio entrevista C. Gay). Per això, bona part de la trama es desenvolupa visiblement en un plató, i quan ho fa en espais naturals, la presència de l'equip, o la visibilitat de les maniobres del rodatge, ens recorda, quan convé, que estem presenciant la representació d'una ficció. L'equip tècnic és, de fet, el testimoni de l'acció i els conflictes dels personatges. Paul Berrondo ho explica així: “Con Cesc ya lo hablamos, y jugamos al hecho de que nosotros no estábamos haciendo de actores sino que éramos los personajes viviendo esta ficción” (*V.O.S.*, 2009, Extres: autocomentari dels actors). Malauradament, la posada en escena cinematogràfica no acaba de rutllar: el codi que planteja Gay no s'instal·la amb prou decisió i força a l'inici de la pel·lícula, i l'efecte aconseguit és de dispersió respecte al sistema de signes que es

proposen i no d'ambigüitat o d'atmosfera –com creiem que es buscava. Al nostre parer, pensem que Gay topa amb el pes de la realitat/realisme que aporta el cinema –fins a un punt, intrínsec del medi-, i amb les convencions d'aquest, tant pel que fa a l'estructuració de la trama –causal, d'arrel aristotélica- com pel que fa al gènere, la comèdia, on els plans de reacció són en gran part determinants, i que Gay practica no utilitza. També pensem que la falta de pressupost, en la qual Cesc Gay insisteix (V.O.S., 2009, Extres: àudio entrevista C. Gay) no ajuda l'experiment, perquè sospitem que les possibilitats de rectificar, recomençar i replantejar eren molt escasses. El propi estil de Gay, que treballa des del petit detall, resulta en principi, oposat a la impostació subtil o no, però consubstancial a la comèdia cinematogràfica.

Si analitzem la crítica de Javier Ocaña (Ocaña: 2009), la pel·lícula no va ser gaire ben rebuda: "Fallido '3 y medio'". Ocaña critica l'estructura, i el llegim molt descol·locat en trobar-se amb una proposta que, des del nostre punt de vista, no està en condicions d'analitzar ni d'objectivar.

Converses i comunicacions amb productors, autors i directors implicats en l'elaboració de les adaptacions cinematogràfiques de textos teatrals a Catalunya entre 2000 i 2010

En la nostra investigació, i d'acord amb el valor que atorguem als relats experiencials relatius a la composició de les adaptacions, com també als dissenys de producció, hem connectat amb cadascun dels agents implicats, a fi de recaptar informació sobre les adaptacions investigades.

Finalment, han participat en la nostra recerca:

Sergi Belbel, César Benítez, Toni Casares, Marta Esteban, Cesc Gay, Joel Joan, Maria Ripoll, Jordi Sànchez, Mar Targarona i Ventura Pons.

SERGI BELBEL¹³

Lloc i data: Despatx de Sergi Belbel, 27 de juliol del 2015

Font: Conversa gravada i transcrita. (Hem dividit la transcripció de la conversa en dues parts. Una relativa a *Forasters* i l'altra a *Morir (Un moment abans de morir)*)

FORASTERS

TERESA: Trobo que *Forasters* és molt ambiciosa des del punt de vista estètic, i molt madurada...

SERGI: Sí, quan la vaig escriure tenia la sensació que era una obra de dimensió. De fet en l'escriptura hi ha un detall important, i és que quan ja estava ben bé per la meitat, vaig trucar a la Lizaran perquè si ella no interpretava els dos papers jo no hagués acabat d'escriure l'obra.

TERESA: L'escriptura està molt feta pensant en la posada en escena?

SERGI: Sí, però des de la meitat, al principi no, eh? Al principi tenia la idea de fer alguna cosa sobre la immigració acostant-me-la a mi però no trobava la manera, parlar d'un tema a mi de vegades no em motiva. Va ser amb el tema del càncer i la història de les dues dones, mare-filla que vaig trobar el filó i vaig encaixar el tema. Començo a escriure, me'n adono de la dimensió i penso que o tinc a la millor o no val la pena.

¹³Recordem que Sergi Belbel és l'autor dels textos teatrals *Forasters* i *Morir (un instant abans de morir)* que ha donat lloc a *Forasters* i *Morir (o no)*, dues obres cinematogràfiques adaptades i dirigides per Ventura Pons.

TERESA: Això era dins del marc del Fòrum? Va ser una motivació extra?

SERGI: Com era el Fòrum de les Cultures i jo ja tenia aquesta idea abans de l'existència del Fòrum... doncs, és allò que t'ho fas venir bé...

De fet a mi el Fòrum em va anar bé perquè es va materialitzar el projecte i de vegades aquests pressings a mi m'ajuden.

TERESA: En l'edició del TNC hi ha uns tipus d'acotacions molt especials, que en alguns moments no són mandats escènics sinó que són comentaris sobre el que està passant i que agafen un paper de narrador o comentador, d'algú que anuncia el text i el controla... Això ho vas escriure abans o després?

SERGI: Abans. És aquella súper acotació que quan la llegeix l'equip tècnic diu: això què es...?

TERESA: Com a acotació és molt curiosa...

SERGI És fins i tot poètica i se'n va de la cosa tècnica, però és que em va sortir així i no se perquè, no ho faig molt sovint això en les altres obres, em va sortir en aquesta.

TERESA: L'acotació, pensant que ho dirigies tu, era una mena de recordatori del que volies fer?

SERGI: Amb la conya dels desdoblaments entrava en un tema que m'interessa molt que és el dels universos paral·lels, el de les coses que no són certes, del principi d'incertesa... La idea era: dues dones van a morir i quan moren és la mateixa, hi ha una certa transcendència en aquesta trobada d'elles dues al final. Era un intent d'il·lustrar la transcendència a través de l'acotació, allò escapava una mica a la física que entenem, realment si són la mateixa es

produeixen vuit trobades a l'hora. Connecta molt amb una altra obra meva que es diu *El temps de Planck*

TERESA: Si, perquè està escrita just després. De fet jo et volia preguntar què et vas deixar a *El temps de Planck* De vegades passa que una obra és residual de l'altra...

SERGI: Saps quina diferència hi ha, bàsicament? *El temps de Planck* és una obra blanca i *Forasters* és una obra negra.

TERESA: És veritat!

SERGI: *El temps de Planck* en el fons és la impossibilitat de la nena d'entendre la mort, és un universal que tots tenim quan ens fem adolescents i comencem a veure com se'ns en va gent, és la por al desconegut. Això és blanc, és una cosa que tots compartim.

Forasters és la rivalitat entre la mare i la filla i això és negre, ve d'un article que vaig llegir de la genètica aplicada a la biologia *Las siete hijas de Eva*, és una cosa que em va impactar molt. Les dones teniu un gen que transmeteu de mares a filles que és immutable i es pot rastrejar el teu origen a través del gen mare-filla, mare-filla... Les dones que tenen fills mascles perden aquest gen.

TERESA: I aquest gen quines instruccions dóna?

SERGI: Molt poques. Es rastreja que hi ha set famílies en tot el món i que no tenen res a veure amb la raça, tu pots compartir aquest gen amb una negra i una xinesa amb una esquimal i algú molt proper a tu en té un altre. És un gen que va molt bé per combatre tesis racistes, calculen que són les set famílies que van emigrar de l'Àfrica quan la vida es va generar, és diu gen mitocondrial, em va impactar molt i vol dir que totes les dones esteu connectades amb una cosa immutable des de les set famílies, per això es diuen les set filles d'Eva, de la dona primordial en surten set i aquestes set són les que creen tota la vida. Aquesta cosa de mare-filla, immutabilitat...

TERESA: Això no es percep...

SERGI: És que no volia que es percebés

TERESA: Jo et volia preguntar què vols dir amb això? Que s'hereten coses, que s'hereten comportaments i maneres de fer?

SERGI: Per mi la genètica és la tragèdia, quan estudies la tragèdia grega veus que passem de la tragèdia al drama quan els homes són conscients dels seus actes i els reivindiquen, quan no atribueixen les passions als mites. Eurípidès és el mestre del drama perquè converteix tots els mites en coses psicològiques, per exemple quan Medea justifica els seus actes perquè el seu marit és un fill de puta...La divinitat està en una altra zona i aquí es crea el drama i desapareix la tragèdia.

On queda la tragèdia? En allò inevitable. Jo sempre dic que la família de la qual provens és una tragèdia perquè tu no l'has triada, el lloc on has nascut i el moment també són tràgics. Tot un plegat de coses que tu no tries.

Quina era la idea? Una pugna mare i filla molt forta per temes que fins i tot elles desconeixen, una mica perquè sí, perquè la jove és adolescent, té ganes de sortir i se sent empresonada i l'altra que ve d'una guerra que ha perdut, està amargada i no pot suportar veure com la seva filla se'n surt. De com això amb la malaltia no es neteja, queda com un nus. La filla tenint la mateixa malaltia que la mare... Finalment *Forasters* no deixa de ser una projecció del cap de la filla a la tornada, quan torna a la casa...

TERESA: I la posada en escena?

SERGI: Jo vaig fer una cosa que era prou subtil però prou visible, els espectadors no es perdien. Quan era segle XX l'escenografia estava en una direcció, s'apagava i girava sense que ho veiessis, s'encenia

amb una tonalitat de llum molt diferent. La llum era groguenca quan era el segle XX i blanca quan era el segle XXI.

TERESA: En Ventura Pons també fa dos tipus de fotografia

SERGI: En teatre visualment era més impactant. A la segona part el moviment es fa visible quan s'introdueixen les acotacions, els flashbacks i les retrospeccions dins de la pròpia escena... Quan la filla recorda el públic veia com canviava i com els llums passaven de l'una a l'altra. Fins i tot hi havia un moment en que l'escenografia es quedava d'una manera en que dos estaven al segle XXI i els altres dos al segle XX, uns il·luminats d'una manera i els altres dos amb una llum diferent. Al final, al morir l'escenografia quedava a mig camí, no estava ni al segle XX ni al XXI.

TERESA: De fet a l'acotació dius que es fon el temps...

SERGI: Es fon el temps i la identitat, no saps qui és qui, de fet ella ho verbalitza morint quan diu "Qui sóc de les dues?"

TERESA: Quan et deia que era una obra gran, vaig pensar també que era un gran repte estètic que busca els límits del temps representable i també era una investigació...

SERGI: Si, era una investigació i teatral en tots els sentits. La trucada aquesta que li vaig fer a la Lizaran és molt significativa per mi, vol dir que a mig camí ja estàs en clau espectacular, veus un espectacle teatral... de fet, l'aportació d'ella va ser molt important... quan ella va dir que sí, se li acabava de morir la seva germana del mateix i per ella d'alguna manera era un repte, deia que ho faria com un homenatge a la seva mare (que també havia mort del mateix) i la seva germana... I ella també va morir d'això a la vida real... Allò que et deia del gen mitocondrial... Ella feia broma dient que també moriria del mateix... Era una bèstia cínica i sarcàstica! Es va convertir en una cosa molt especial que el públic no tenia perquè percebre,

però de portes endins fent l'obra hi havia una sensació que tothom recorda...

TERESA: A banda d'aquesta implicació emocional, vaig trobar una cosa que li vas dir a la Sharon Feldman, i és que t'havien anat molt bé els consells i l'acolliment rebuts de famílies catalanes sense immigració quan eres petit... Ja que parles de l'herència i connexions de l'Anna amb la seva família, volia comentar-te que és curiós perquè al final el nano agafa el llegat d'un altre...

SERGI: És que això m'inquieta molt perquè jo sóc fill d'immigrants però no conec el referent dels meus pares perquè jo vaig néixer aquí. Quan ets petit i vas a l'escola per primer cop, la percepció que tens es molt salvatge... "no parlen el mateix que jo parlo a casa!"

TERESA: Tu vas anar a l'escola franquista?

SERGI: Però a l'Escola Pia que era secretament catalanista. Vaig tenir un gran impacte, els meus pares van venir una mica abans de l'onada forta que va ser als anys 60, ells van arribar l'any 1957 i no van anar a petar a la perifèria sinó que van anar a parar al centre, a Terrassa, ciutat industrial per excel·lència, el meu pare no era obrer era procurador dels tribunals i necessitava estar en contacte amb advocats.

La diferència era aquesta, jo vaig anar a un cole i recordo que ens prohibien treure el llibre de català i jo no entenia el perquè... ara els nens saben política però en aquella època això als nens se'ls ocultava... Vaig tenir un gran impacte, primer de tot, de 35 nanos que érem, tots parlaven català menys jo i un altre. Era l'escola de la petita burgesia terrassenca, els de l'alta anaven a Matadepera.

La petita burgesia de Terrassa anava als Escolapis, era una escola catalanista, recordo que ens van dir que l'Azaña havia estat amagat a la torre del cole uns dies durant l'exili. Té una tradició catalanista i

republicana! Després amb la consciència política lligues caps... Hi havia el pare Duch que era famós perquè havia llençat un quadre de Franco per la finestra.

Quan amb 17 anys vaig llegir el llibre de l' Umberto Eco *Apocalípticos e integrados* vaig decidir que era un integrat i que volia ser d'aquí i aprendre tot el d'aquí, recordo com un trauma quan anava al poble dels meus pares a Jaen i entenia el perquè havien emigrat... Pel tipus de vida i de sensibilitat... Em deixo la jubilació per remenar els meus orígens...

El nen de *Forasters* surt de mi, però s'exagera i es teatralitza molt el que jo era, això dels que es pegaven ho vaig treure d'un record meu però justament eren catalans..

TERESA: *Forasters* es defineix com un melodrama i penso que hi ha l'ambició de fer una renovació del melodrama, et trobes un gènere revisitat i elaborat d'una altra manera

SERGI: Té aquesta pretensió! Quan el sentiment està molt a flor de pell...Melodrama en el sentit de les "pel·lícules dels anys 50 que a mi m'agraden molt, de Douglas Sirk. És el paroxisme del melodrama contingut i amb un punt cruel. De fet vam mirar alguna pel·lícula d'aquesta època.

TERESA: Ho defineixes doncs com un melodrama, com un referent?

SERGI: ho defineixo així perquè veig que l'escriptura se me'n va cap a l'expressió de les emocions i té un punt molt pujat.

TERESA: Els diàlegs són molt realistes, vinculats a la manipulació d'objectes i d'accions, vomiten, pixen i no estan gens poetitzats. En canvi en la manipulació de l'estructura és molt visible la intervenció de l'autor, això et va sortir així?

SERGI: Fins que no vaig trobar el mecanisme dels dos temps no vaig escriure una sola línia. Tenia pensats el tema, els personatges i del que volia parlar, ho tenia tot... però fins que no vaig trobar mare al segle XX, filla al segle XXI, malaltia idèntica, mal rotllo, retorn... és la construcció de l'estructura el que em va permetre que fluís tot el que volia dir. Amb *Morir* i amb *carícies* em va passar el mateix.

En aquestes tres obres, el pes de l'estructura reconec que és molt potent i al mateix temps que és visible, és el motor que em fa escriure. A *Forasters* la idea i els personatges els tenia des de l'any 1999, recordo molt que me'n vaig anar a casa del Benet a Ventalló per escriure-la allà i vaig ser incapaç d'escriure una sola ratlla, després quan m'hi vaig posar al cap de 4 anys em va sortir, havia llegit això de *Les filles d'Eva* i endavant.

Això m'ha passat dos cops, amb *A la Toscana* també em va passar, la vaig intentar escriure el 2001 i no me'n vaig sortir ho vaig deixar en un racó de l'ordinador i un dia trastejant ho vaig obrir, tenia 15 línies escrites i em vaig posar a escriure.

TERESA: L'univers de la mort, del temps i explorar els límits són molt teus...

SERGI: Com no sóc religiós necessito un punt de transcendència que vaig a buscar en la natura, la física, el temps i les paradoxes aquestes... M'agrada molt llegir temes de divulgació, estar molt al dia amb la NASA, en l'accelerador de partícules...

TERESA: Com en Sanchis...

SERGI: Si, també li passa, però a ell li ve del seu pare que era físic o matemàtic. A mi em ve d'abans de conèixer-lo. Quan feia BUP, entre segon i tercer curs, havies de triar ciències o lletres, el meu tutor era el profe de mates i recordo que ens feia entrar un per un per comunicar la decisió, quan em va veure entrar em va dir: "bé tu no

cal que t'ho pensis tu faràs ciències, oi?" i jo li vaig dir: "No, senyor Rajadell, jo faré lletres" I ell: "Te'n penediràs tota la vida perquè jo t'he tingut al curs i se que el teu cap és de ciències, hauries de fer matemàtica pura, ciències exactes". Tothom pensava que jo seria científic!

TERESA: Has tornat a coincidir amb el Sr. Rajadell?

SERGI: Al cap d'un temps me'l vaig trobar i li vaig dir que no m'havia equivocat, ell ho va acceptar però em va comentar que ell sabia molt bé perquè m'ho va dir. Les matemàtiques no em costaven gens, no puc explicar perquè però ho entenc, és una qüestió d'abstracció!

Jo crec que d'aquí em ve aquest amor per les estructures, els jocs...

TERESA: A les acotacions dius que els mobles ara semblen desenfocats, ara me'n vaig un moment a morir i després ja tornaré, parles d'un guionista i no de l'autor de teatre... Són referents molt cinematogràfics

SERGI: No m'agrada fer teatre dins del teatre, penso que finalment això té un públic molt reduït que són els "teatrerros" i aquests només suposen una part dels espectadors. Quan hi ha obsessions d'aquestes, intento desviar-les a zones on penso que trobaré més receptors i que aquests entendran millor els referents que si les tracto només des del punt de vista teatral.

Intento abastar un espectre més ampli que el merament teatral per la necessitat de no ser excessivament mimètic amb mi mateix. De cara a la gent no és el mateix construir una història, el teatre és més minoritari però tothom mira pel·lícules.

TERESA: Tots aquests elements escatològics que d'alguna manera obliguen a escenificar la mort com ara veure el vòmit. Tothom sap que en el teatre el moment de morir és el més fals de tots, crea sempre una distància i el públic sempre té sensació de representació.

SERGI: Això li vaig explicar a l'Anna quan la vaig trucar i era una de les claus que més la motivava. És una voluntat específica meva ja que tracto el tema del càncer i la mort, no escatimar res. Recordo quan va morir el meu pare que vaig pensar que perquè no ens preparen per això, tanta escola per després trobar-te la mort de cara i no saber que fer.

TERESA: Llavors, la voluntat no és intentar buscar una identificació sinó que és didàctica?

SERGI: És mostrar allò que no es mostra. Ja se que és desagradable però ho és més trobar-s'ho a la vida sense que t'hagin preparat per això!

És la necessitat de tractar aquests temes sense eludir la part sòrdida i cruel que té. No ens preparen per això, al contrari, la vida està muntada de manera que queda tapat i t'ho oculten. Quan t'ho trobes és com una bufetada, a l'hospital et diuen el teu pare està moribund i a morir a casa... Són dues setmanes que no li recomanes ni al teu pitjor enemic.

També el tema del sofriment, de la visualització del final, estàs perdut i pateixes perquè l'altre pateix... A missa et diuen allò de que després de la mort et trobaràs una cort d'àngels però en el moment en que et passa estàs a l'infern! Quan ho vaig patir, vaig trobar molt injust que no ens preparin per això. És la necessitat de tractar aquests temes sense eludir la seva crueltat! Amb l'Anna vaig tenir una gran aliada.

TERESA: A *Morir* les descripcions de la mort són també bastant detallades i estudiades...

SERGI: Si, però aquestes descripcions tenen el problema que parlàvem abans de morir al teatre... L'obra *Morir* és com un

despropòsit, has de fer morir set vegades coses que l'espectador sap que no estan morint.

TERESA: Però l'òptica de morir és més grotesca...

SERGI: Si, molt més i a *Forasters* la ironia desapareix, és més perquè al personatge de la mare li queda molt de sarcasme a l'interior però de l'obra desapareix. El que plantejo no és una visió irònica.

TERESA: Parlem de la proposta de l'adaptació. Ve en Ventura Pons en quines circumstàncies? Com ho feu?

SERGI: En la pel·lícula no em vaig ficar en absolut... Vaig tenir una petita lluita, *Forasters* per mi no té sentit sense el desdoblament. En Ventura pretenia fer-la totalment desdoblada i per mi el repte és l'escena final. *Forasters* existeix des del moment que jo desdoblo el temps i el personatge mare-filla i la idea és que les dues conflueixen en l'hora de morir.

Li vaig demanar que si més no la deixes a ella i tot i així trobo que no té gaire sentit, en la pel·lícula ella i en Joan Pera són els mateixos però la resta són diferents...

TERESA: Obre un codi molt estrany

SERGI: El problema és a l'hora de morir perquè moren dues, la resta són tots diferents... A l'obra original quan ella està morint ell és pare i germà alhora, el germà del segle XXI i el seu marit al segle XX, la filla és la filla i la neboda, el fill és el fill i el nét...

TERESA: Tot allò que és desdibuixar el temps i fer un sol temps, quan ho llegia pensava que era cinematogràficament possible...

SERGI: Si, però amb els mateixos personatges...

TERESA: però quan ho vaig veure pensava que s'aferra a realitats i no és màgic. Al final pateix a partir del repte que ell mateix s'ha plantejat.

SERGI: Ell volia fer-la totalment desdoblada, fins i tot ella. L'Anna em va dir que si a ella la desdoblava li diria que no ho feia, havia fet l'obra de teatre amb un treball molt bèstia d'ella morint i sabia molt bé el que jo volia i que desdoblada no tenia sentit. A la pel·lícula "Forasters" mor de dues maneres diferents...

TERESA: Des de l'escriptura penses que és molt cinematogràfic. Et va venir a buscar ell o vas anar-hi tu?

SERGI: Va ser ell. Abans de fer *Carícies* volia fer *Morir* que estava acabada d'escriure, perquè a ell li va passar això a Mèxic a la vida real, van disparar-li i va estar a punt de morir i l'obra va d'això, és la mort evitable. En canvi *Forasters* és la mort inevitable.

Després s'ho va repensar i va fer primer *Carícies* i després *Forasters* que li va agradar molt i també va voler fer-la... En Benet em va ajudar una mica perquè en Ventura em fes cas i al final va fer aquesta opció de fer-ne dos si i la resta no...

TERESA: Però es veu pactat...

SERGI: Si és el camí del mig i quan la pel·lícula s'acosta al final se'n ressent, amb aquest anar i venir de les dues morts... Atempta contra el principi de l'obra que són dues històries que van a confluïr en una sola escena i quan conflueix s'acaba. Hi ha una intro i un epíleg...

TERESA: Fa com una mena de U...

SERGI: Si exacte! La pel·lícula té com a cosa positiva el fet que passar d'un temps a l'altre és molt cinematogràfic. En cine que passin 40 anys és un tres i no res, cosa que en teatre és molt més complicat i s'han de fer de fer foscos. Teníem una plataforma giratòria però els

10 segons de fosc no ens els treia ningú, s'havien de canviar de vestuari...

A l'obra de teatre, al final quan ella mor tota l'escenografia desapareix i la gent es feia un taco molt bèstia. Era molt màgic! La Lizaran quedava flotant a l'aire i la nena al costat, desapareixia tot l'espai i de cop i volta començaven a aparèixer elles per tot arreu al girar l'escenografia a les fosques, hi havia al darrera un joc de miralls i l'efecte era com el de la pel·lícula *La dama de Shanghai* d'Orson Wells. De cop i volta veies la Lizaran volant i la nena multiplicada...

TERESA: Les acotacions evoquen la subjectivitat, en teatre és possible però en el cinema no està fet això...

SERGI: Fa una cosa que em sembla intel·ligent per part seva, i és que en la mort centra més el focus d'atenció en el fill que no pas en la que es mor. El fill no la vol veure morir i se'n va i ell dedueix que se'n va a follar amb desconeguts a Montjuïc. Fa una cosa molt maca que és seguir al fill, això no surt a l'obra de teatre.

TERESA: Si, allà es veu com la producció s'hi va gastar una pasta...

SERGI: Si, fa un tràveling, plou, van amb un cotxe... Li dona més transcendència al fill en aquesta moment que a la mort d'ella.

TERESA: És una mena de desenllaç del personatge

SERGI: És un bolet però connecta perquè després és el personatge que es ven la casa. Segurament en Ventura té un punt d'identificació amb el fill, jo crec que troba el seu ancoratge personal. La mare li diu tota aquella monstruositat...

TERESA: És molt fort el que li diu la mare

SERGI: Si, és molt bèstia i ell s'aferra en això perquè suposo que és el que personalment el motiva.

TERESA: Hi ha una cosa de l'edició que no entenc, a la segona part hi ha una repetició del número de l'escena.

SERGI: Això és un error, no hi havia cap cosa de numerologia... En el 7 de *Morir* és diferent... Quan vaig decidir quantes històries hi hauria vaig posar un número especial que sempre m'ha cridat l'atenció, és un primer, és màgic, no se...

Forasters la faran la temporada que ve a dos teatres de fora, al teatre nacional de Grècia i a Istanbul en turc, fins ara només l'havien fet a Alemanya i a Mèxic. A l'actriu principal del teatre nacional de Grècia, que es veu que és una actriu tràgica que li diuen la Irene Papas actual, li va caure a les mans i va dir jo vull fer això i el mateix va passar a Turquia, una actriu d'aquestes grans també va dir que ho volia fer...

TERESA: Si, és clar per a una actriu això és un repte, seran visions molt diferents...

MORIR (Un moment abans de morir)

TERESA: *Morir* es va escriure amb un ajut de la Generalitat de 1993. Així com *Forasters* em sembla més una obra de consolidació i *Morir* és un tempteig en un panorama determinat...

SERGI: Vinc de *Carícies* i de *Després de la pluja* dues obres que per qüestions diferents es van estrenar i van tenir la seva trajectòria

TERESA: Per cert, l'adaptació que va fer l'Agustí és preciosa...

SERGI: Si per mi és la millor que m'han fet mai! Veus allò que dèiem?... en Ventura és tan fidel que al final et desvirtua... En canvi a l'Agustí li vaig dir que fes el que volgués i al principi quan vaig començar a veure la TV Movie pensava que no s'assemblava en res a la meva obra i en acabar em vaig adonar que no s'havia deixat res,

fet i filtrat a la seva manera. És modèlica de com un material teatral pot esdevenir cinematogràfic remenant absolutament tot!

En l'escriptura de *Morir* jo vaig tenir la sensació de continuïtat, com t'he dit venia de *Carícies* i *Després de la pluja*...

TERESA: *Carícies* s'assembla més d'estructura a *Morir*

SERGI: *Després de la Pluja* té més to grotesc i de farsa. Se m'ajunta el gust estructural que hi ha a *Carícies* amb aquesta cosa no tan encarcarada de les històries una per una, no de l'encaix sinó de la cosa esperpèntica dels personatges

Morir té un origen específic. Vaig veure un documental que es diu *El hombre de hielo*, *The ice man* de la HBO sobre un assassí en sèrie, és la setena història i allò va passar de veritat. La història de l'assassí, la víctima i la pistola, en realitat no van ser si cinc minuts sinó que l'assassí va deixar a la víctima tota una nit perquè cridés a Déu i quan va sortir el sol com déu no havia vingut, la va matar.

La clau de tot és aquesta història, vaig començar a escriure la història des d'aquí, del mig cap als extrems, jo volia parlar del tema de la mort evitable, aquelles morts de: adéu me'n vaig i s'estimba i es mata, llavors penses que si l'haguessis retingut un minut allò no hauria passat... i com que tots ens hi trobem amb morts d'aquest tipus... La meva obsessió era com fer una obra on es veiés morir i al mateix temps es visualitzés la supervivència en funció d'un petit canvi, el destí és molt punyeter...

TERESA: Quan dius destí vols dir atzar?

SERGI: Si, si, atzar, no crec en la predestinació

TERESA: És que veig que utilitzes molt la paraula destí i també hi va haver una època que, si més no a nivell estètic, tot era atzar i negar la causalitat

SERGI: Si, per aquí anava i també per mostrar aquesta paradoxa de com les circumstàncies et porten a una acció i un petit canvi en aquelles circumstàncies et porta a una altra, és com els diagrames en arbre, la combinació binària... Si vas per un carrer a l'esquerra et trobes una sèrie de coses i si vas per la dreta te'n trobes unes altres. L'obsessió és que si et trobes la desgràcia anant per l'esquerra penses que hauries d'haver anat per la dreta, això connecta amb la física quàntica i amb els universos paral·lels. Hi ha una teoria que diu que per cada decisió que tu no prens hi ha un altre tu en un altre univers que la pren. Tantes decisions que prens tu a la vida doncs tants tus desdoblats en un altre univers que han pres l'altre camí.

Doncs veig el reportatge *The ice man* que és la història d'un assassí que des de la presó explica a un reporter els assassinats datats, se'l va acusar de set o vuit però li consta al reporter que en va fer més de 100 i sempre matava d'una forma diferent per no deixar rastres.

L'entrevistador li pregunta si se'n penedeix d'algun dels assassinats i es queda ruminat un moment i contesta que si, que se'n penedeix d'un perquè creu que estava mal fet fer-li passar aquell moment a la víctima. Com ell era molt meticulós havia calculat fer-ho a les 10 de la nit i com a aquella hora no hi era va considerar que havia fallat, es va posar molt nerviós i va començar a beure i estava borratxo. Durant el reportatge es veu com fan preguntes a la dona i els fills, ella creia que era un bon home i no sabia que era un assassí, de vegades s'adonava que marxava a les 3h de la matinada i estava un dia sencer fora però com tornava amb regals per als nens i ells l'adoraven... Al final l'entrevistador li pregunta per la seva família, què opinen la dona i els fills de que estigui empresonat i de que sigui un assassí a sou... EL TIO NO DIU RES I LI CAU UNA LLÀGRIMA... SE'M VA POSAR LA PELL DE GALLINA NOMÉS DE MIRAR-HO, QUE FORT! I aquí se'm va acudir que "si jo per defensar-me apello a la meva família aquest tio no s'immutarà i m'acabarà clavant el tret,

només que canviï el possessiu i enlloc de parlar de mi ho bolco tot a parlar d'ell potser li toco la fibra"... Aquest va ser l'origen, ja tenia la primera supervivència i a partir d'aquí era anar construint una història en què la supervivència d'aquest arrossegava la supervivència d'un altre i munto la idea del motorista...

Vaig estar un any per escriure l'estructura!

TERESA: És complicada... Entenc tots els mecanismes que fas de salvament però tot el principi semblen coses esparses..

SERGI: És que era l'aposta, jo tallo l'obra a la meitat i tu has vist set històries diferents que no tenen res a veure una amb l'altra i és mentida perquè totes estan connectades..

TERESA: Aquesta idea com de joc, combinatòria o d'exercici que té l'obra, al final el que diu, de fet, és una justificació del que has fet?

SERGI: La dona del guionista fa una versió a partir de la història d'ell que sembla el que has vist però no és veritat

TERESA: No, en fa una de nova...

SERGI: Si, en fa una de nova, una altra manera de solidaritat molt més atzarosa

TERESA: El fet de parlar de les coses si són o no de de debò, ella li diu: " tu vols convertir-ho tot en un joc" i no és així perquè també hi ha coses de debò...

SERGI: Clar, perquè ella és treballadora social

TERESA: Aquesta discussió que hi ha dintre, em sonava necessària que des de l'obra s'expliqui la premissa de creació i estètica a partir de les discussions dels personatges

SERGI: Una mica, però al final el guionista segurament mor... Quan ella li està fotent la bronca final ell està tenint un atac de cor de

veritat per tant hi ha un joc entre la possibilitat de fabular sobre les coses i la realitat de les coses. Ella és molt bona tia perquè és treballadora social i està allà picant pedra al peu del canó, seria una activista, però quan li està fotent la bronca no veu que el seu marit s'està morint de veritat. El joc arriba fins a la transcendència perquè ella té una feina transcendent i no se n'adona en aquell moment, era també ironitzar sobre el fet que les coses són blanques i negres al mateix temps

TERESA: El fet que a la primera història el guionista mori i després mor al final, fa que no es converteixi immediatament en el relator de tot el que està passant

SERGI: No, però jo si que el vaig convertir en el relator en la posada en escena. Faig aquest joc i ell és el narrador de la primera part i la dona la narradora de la segona.

TERESA: Això ho canvia molt...

SERGI: Si, però això no és l'obra és posada en escena, la vaig veure a Finlàndia l'any 1995 amb lectura escenificada, la van fer així i em va agradar molt...

TERESA: Des de la fragmentació és explicable l'obra, es proposa una cosa i després una altra i com que ja has vist que el joc és anar tallant no cal que es cusi.

A banda de la inspiració del documental, hi ha algun referent teatral o literari que hi hagi a sota? Hi ha temptatives d'escriptura, hi ha trossos més estilitzats i d'altres més realistes.

SERGI: Em va donar tanta feina l'estructura que la vaig escriure compulsivament en molt poc temps i no ho recordo.

TERESA: Hi ha una altra cosa que discuteixes al principi que és si la veu del que explica és la de l'autor o la del narrador i suposo que

amb això entres en discussió amb tot que diuen els estructuralistes. Està en un nivell perquè determinada gent ho vegi i si no ho veus no passa res?

SERGI: Si, és així. El joc era el de la supervivència, era fer sobreviure personatges morts en circumstàncies en que l'atzar ha ficat la pota.

TERESA: Però el joc era el teu procés creatiu?

SERGI: Si, també...

TERESA: Per exemple en Jordi Galceran del joc en fa tema i és visible

SERGI: És diferent. Penso també molt en l'espectador, a mi m'agraden els reptes de joc com a espectador, quan veig una pel·lícula o una obra de teatre i en el plantejament penso "ui, aquest em farà jugar" ... que és una mica la segona part de *Morir*...

TERESA: I d'això com en diries?

SERGI: Amor per al joc

TERESA: Mecanisme de suspensió dramàtica? O Com diu en Sanchis, de la poètica de la sostracció?

SERGI: Jo no ho veig així en el meu cas. La poètica de la sostracció és no donar informació perquè l'espectador la completi i en el meu cas és posar esquers a l'espectador perquè s'hi enganxi per gaudir del procediment de la trobada. Per mi el joc té una cosa molt bona i és que tens un objectiu i la diferència de perseguir l'objectiu a jugar, és que tot i trobar l'objectiu en el camí t'ho passes bé. Hitchcock és el gran mestre d'això, moltes vegades t'ensenya el camí abans d'arribar-hi o et diu l'assassí és aquest i falta mitja hora per acabar.

A *Vértigo*, sempre cito aquesta pel·lícula, quan ell troba la Kim Novak per segona vegada és va barallar amb els guionistes perquè ells

volien mantenir el secret de que ella era la mateixa per al final i ell volia fer-ho un cop ell la troba... perquè després si el públic sap que ella és la mateixa, el procés de transformació que farà ell amb ella per fer que sigui igual que l'anterior compta amb la complicitat de l'espectador. És quan empatitzes perquè ja saps l'objectiu...

TERESA: Estàs parlant de suspens...

SERGI: Si totalment, és el que m'agrada. Ell posa la mirada en el procés i ja no li interessa tant que tu sàpigues que la Kim Novak és ella sinó el que farà en James Stewart amb la Kim Novak que és convertir-la en aquella cosa, en aquella dona sofisticada, rossa i ben vestida que era mentida perquè estava interpretant un paper. El que interessa a Hitchcock és aquest joc pervers de convertir una persona en l'objecte de la teva fantasia.

D'alguna manera intento que aquelles persones que tenen un punt lúdic i jugarer s'hi apuntin i el que no el té no li ha d'agradar perquè no vol jugar.

TERESA: *Morir* té alguna cosa a veure amb *Dos metros bajo tierra*?

SERGI: No, és molt posterior, és del 2001. Tot i que a mi m'encanta aquesta sèrie.

TERESA: si, també té aquesta mirada sobre la mort...

SERGI: Si, la cosa irònica...

TERESA: Hi ha un element que trobo curiós que és l'ambigüitat espacial. Una cosa que està a la ment de l'un i de l'altre però que no existeix, justifica que no tingui espai? En Ventura ho situa a Barcelona però a les acotacions no hi ha espai.

SERGI: No, no hi ha espai. Això és una reminiscència d'aquesta cosa d'intentar que allò que escrivíem (sobretot abans, ara no) pogués ser representat arreu.

TERESA: Però això és una equivocació!

SERGI: Si, és un error atribuïble al tipus de cultura que tenim i té una explicació, veníem de quaranta anys en que pel fet de reivindicar les teves marques semblava que eres de segona...

TERESA: Ah, és això?

SERGI: Si, jo crec que si. Jo pertanyo a una generació que tenim la voluntat de sortir i de no ser considerats auto referencials, és la dissolució de les marques. Per sort en el segle XXI comencen a sortir autors que trenquen això.

TERESA: Parlem de l'adaptació

SERGI: De les tres adaptacions del Ventura és la que m'agrada més.

TERESA: És bastant coherent...

SERGI: La idea del blanc i negre va ser d'ell i m'agrada molt però trobo que hi ha massa blablabla... En cine parlen molt!

TERESA: És el teu text, pràcticament

SERGI: És com teatre filmat, gairebé...

TERESA: La interpretació també està bé...

SERGI: Si, és molt teatral i coherent. *Carícies* és la que va tenir més impacte però a mi m'agrada *Morir* per aquest tema del blanc i negre i color crec que reflecteix bastant bé el meu propòsit inicial. A la primera part el blanc i negre fa que tot sigui més dur i més desagradable i el color li dóna un punt de comèdia esbojarrada com d'Almodóvar que trobo interessant

TERESA: Gairebé tots els actors juguen el mateix partit. Per què va voler fer *Morir*?

SERGI: Ja t'ho explicarà ell però ve de Mèxic, sortia d'un bar i va rebre un tret a l'aire que no anava per a ell. Va estar a punt de morir, se'n va sortir però ho recorda com un atzar. Quan va llegir l'obra el va impactar i per això la volia fer. Jo ho veia tan gros que li vaig passar primer *Carícies* i li vaig dir que comencés millor per *Carícies* i li va anar força bé, no tant de públic com de festivals.

TERESA: És veritat que *Morir* és molt coherent, els enquadraments que fa i la posició de la càmera estan molt bé i tot flueix, no s'hi baralla.

SERGI: Si i a *Forasters* està desvirtuada l'essència, en canvi la història del xaval és maca perquè és el seu terreny.

CÉSAR BENÍTEZ¹⁴

Lloc i data: 17 de juny del 2015

Font: Es tracta d'un qüestionari contestat per correu electrònic

TERESA: El encuentro con *Pelones*. ¿Cómo le llega el proyecto? ¿Cuál es el primer material que le llega, la obra de teatro, el proto guion cinematográfico de Albert Espinosa? ¿Cómo valoró la propuesta inicial? Puntos fuertes y puntos débiles

CÉSAR: El proyecto me llegó de la mano del hijo de Antonio Mercero, Iñaki Mercero, que trabajaba conmigo en la serie *El comisario* y me llevó una primera versión de guion. Cuando lo leí me pareció una historia llena de emociones y enseguida nos pusimos manos a la obra. El punto más fuerte del proyecto era la naturalidad con la que se contaba un drama como es el cáncer en menores y en cuanto a puntos débiles... no encontré puntos débiles.

TERESA: ¿Qué intervención y responsabilidad tuvo usted en los inicios? ¿En qué momento Bocaboca asume el compromiso de producir *Planta 4ª*?

CÉSAR: Cuando llegó el proyecto a mis manos, venía de haber sido rechazado por otras productoras, así que la responsabilidad que tengo con el proyecto es total, es haber hecho la película después de haber hablado con Antonio Mercero y ponernos de acuerdo en algunos puntos. Boca a Boca asume el compromiso de producir *Planta 4ª* cuando yo decido personalmente hacer el proyecto.

TERESA: ¿Por qué se decidió que el guion se escribiera a tres manos?
Mercero+Espinosa+del Moral

¹⁴ César Benítez és el productor de *Planta 4ª*, adaptació cinematogràfica de l'obra *Los Pelones* d'Albert Espinosa. Dirigida per Antonio Mercero amb guió d'Antonio Mercero, Albert Espinosa i Ignacio del Moral.

CÉSAR: La historia era de Albert Espinosa, con lo cual era lógico que estuviera presente en el guion, pero necesitábamos un guionista más habituado y con más oficio en el mundo del cine y, en este caso, Ignacio del Moral, que trabajaba conmigo en *El comisario* y además conocía a Antonio Mercero, era la persona adecuada, porque es un hombre de gran sensibilidad y gran talento, sobre todo para dialogar los personajes adolescentes que intervienen en la película. Y, lógicamente, contar con Antonio Mercero era importante para saber su punto de vista a la hora de desarrollar el guion ya que era quien se encargaría de dirigirlo.

TERESA: ¿Por qué Bocaboca decide hacer esta película? ¿Encajaba en su línea editorial y de negocio? ¿Qué elementos le decidieron? ¿La novedad en el planteamiento? ¿Que Mercero estuviera implicado? ¿Qué Canal + y Televisión Española estuvieran interesados?

CÉSAR: La decisión de que Boca a Boca hiciera esta película es totalmente personal. Encajaba dentro de la línea de Boca a Boca en el sentido que la empresa estaba haciendo comedia y *Planta 4ª* es considerada una comedia dramática. La película era lo suficientemente original para interesarme. Cuando decimos meternos en este proyecto no teníamos el apoyo ni de Canal + ni de TVE. Es más, veníamos trabajando habitualmente con Telecinco y las películas las distribuía hasta ese momento Columbia España. Ninguno de los 2 quiso entrar en el proyecto, ya que les parecía una locura hacer una película sobre niños con cáncer.

TERESA: El diseño de producción de la película determinó algunas decisiones que se tomaron en la elaboración de la adaptación?

CÉSAR: En cualquier película el diseño de producción determina decisiones a la hora de adaptar una obra, pero eso ocurre en cualquier obra audiovisual.

TERESA: ¿Intervino el departamento de desarrollo de la adaptación? ¿Intervino algún script editor? ¿Hizo usted, personalmente, un seguimiento del proceso de adaptación?

CÉSAR: El proceso de adaptación lo hicimos directamente con los guionistas, el director y yo. No intervino nadie más.

TERESA: Cuando y porqué se cambió el título de la obra de teatro por *Planta 4ª*?

CÉSAR: La verdad es que no lo recuerdo, pero seguramente *Planta 4ª* nos parecía mucho más atractivo que *Los Pelones* en ese momento.

TERESA: ¿Qué papel desempeñó Ignacio del Moral en el desarrollo del guion?

CÉSAR: El papel que desarrolló Ignacio del Moral fue adaptar la obra de teatro a un guion cinematográfico, junto a Antonio Mercero.

TONI CASARES¹⁵

Lloc i data: Sala Becket 28 de maig de 2015

Font: Conversa gravada i transcrita.

TONI: És el llibre que va escriure la Sharon Feldman sobre el teatre català i la dramaturgia contemporània a Catalunya, no recordo el títol, alguna cosa com *L'huracà...*¹⁶

TERESA: Està traduït?

TONI: Sí, està en anglès i traduït. La Sharon ho explica molt bé però jo t'explicaré una mica d'on ve tot això. Aquells anys que no se exactament quins són...

TERESA: EL 2004 és la publicació del llibret i la temporada 2003-2004 és la temporada del cicle *L'acció té lloc a Barcelona*

TONI: Això té a veure amb una reacció, per dir-ho d'alguna manera, des de la Becket a una constatació potser més externa que interna, de que el model de teatre que està projectant o impulsant la Becket a través de l'herència que en aquells moments encara queda de les aportacions del Sanchis més aquesta cosa que en Carles Batlle ha etiquetat en algun dels seus articles com el drama relatiu, és a dir un teatre en que es prioritza una teatralitat més ambigua que no pas unívoca, amb un tipus d'escriptura potser volgudament íntima, de vegades críptica o polisèmica on no tot estigui mastegat ni concretat, alguna visió externa, fins i tot, apuntant que això tendia i a una "desideologilització" del teatre, cosa en que jo no estic d'acord, més

¹⁵ Toni Casares, director de la Sala Becket i editor del text de Lluïsa Cunillé *Barcelona, mapa d'ombres*. L'any 2007 s'estrena l'adaptació cinematogràfica de l'obra titulada *Barcelona (un mapa)* amb guió i adaptació d'en Ventura Pons.

¹⁶ Sharon G. Feldman (2009): *In the eye of the storm. Contemporary theatre in Barcelona*. Bucknell University Press

aviat és conseqüència d'una marcada ideologia de buscar un teatre on no tot sigui unívoc on no tot sigui clar i fàcil

TERESA: Una premissa estètica...

TONI: Però aleshores vam dir que potser que aquesta cosa més ambigua i més críptica de vegades portava a un teatre excessivament deslocalitzat i excessivament allunyat d'uns referents concrets i que una cosa no era incompatible amb l'altre

TERESA: I això que dius de la mirada externa, d'on ve?

TONI: Articles, comentaris. Venen bàsicament de converses i comentaris amb diferent gent de la professió, no et se dir si ha un article concret que alerta d'això. Quan aquestes coses produeixen un efecte o fan mal és per que alguna cosa hi ha, de seguida vam detectar que hi havia aquesta confusió, aquesta tendència o por per part dels autors de concretar llocs o noms dels personatges...

TERESA: Això és herència del Sanchis o la circumscrius en un context més ampli

TONI: Sí, en la dècada dels 80 en que més que mai hi ha una mena de perplexitat de com ha evolucionat la transició, un cert recel i un desencís de cap a on ha anat i fins a quin punt ha tingut sentit la il·lusió i l'esperança sorgida als 70 i de com això porta a un refugiar-se en un mateix a un tornar de vegades a una cosa que ja havia estat present en els anys 50, de tornar a parlar del llenguatge com a una eina incapaç d'incidir en la realitat, com un dubte respecte de l'eina pròpia i una reflexió auto referencial i un tornar a parlar de l'eina i del llenguatge

TERESA: Una mirada cap a dins que desatén i d'alguna manera deixa al públic en segon pla...

TONI: Jo ho equiparo més en la perplexitat de l'autor respecte al món, qui sóc jo per donar lliçons de res o mullar-me si el món és tan complex, en el fons és més ideològic del que sembla, si que hi ha un posicionament, fins i tot crític respecte de com va el món però supera la sensació de complexitat del món i del les coses com per des d'una actitud merament artística voler incidir d'alguna manera, hi ha un dubte d'un mateix i del propi llenguatge

TERESA: S'entén clarament que hi ha la decisió de fer uns encàrrecs, és la primera vegada que la Becket es planteja encàrrecs. Quina és la filosofia que justifica l'encàrrec?

TONI: Són encàrrecs molt matisables, que venen de detectar diferents projectes que s'acosten molt a alguna cosa que jo tinc al cap, més que un encàrrec faig una petició

TERESA: Per entendre'ns... La Lluïsa escriu aquest text o el text ja hi era?

TONI: No és estrictament un encàrrec meu, el text hi era en projecte, a mi m'arriba a través de la Lourdes Barba que el va acabar dirigint. Jo els demano una sèrie de coses... buscar, sobretot la concreció espacial, jo tinc al cap proposar un cicle on s'evidenciï fortament que les obres que presentarem tenen lloc a Barcelona, per tant demana a la Lluïsa Cunillé i a la Lourdes que en el seu projecte això quedi inclòs. No goso dir-te que la Lluïsa reescriuís el text, si que inclouen Barcelona al títol, però no recordo exactament si el text és conseqüència de l'encàrrec o senzillament el reescriuen en funció de la conversa. El text d'en pau Miró si que és claríssimament així.

Els cicles que hem fet a la Becket, no son mai inventats per mi, sorgeixin de converses amb gent, del que em trobo, del que m'arriba i de vegades de la idea de fer un cicle hi ha un retorn en els projectes i aquests s'adapten a la idea del cicle, per això no saps mai fins a quin punt és primer una cosa que l'altra.

TERESA: En el text del Pau Miró m'ha semblat que hi ha un "atiborrament" de senyals de Barcelona, és com si és volgués de recalcar

TONI: En aquell moment això és importantíssim, el text de "Barcelona Mapa d'ombres" és una Cunillé com la de sempre però que cada cop fa menys por al públic no expert, descol·loca menys...

TERESA: Això, a banda del que diuen els crítics, els experts i pedagogs, té a veure amb el que rebíeu del públic? el cansament també venia del públic?. Quina ocupació va tenir?

TONI: T'ho hauria de buscar... La meva teoria és que no se si va anar millor de públic que altres coses però la resposta de crítica i espectadors era una altra, parlaven de la Cunillé sense aquells comentaris de que no s'entenia... aquell estigma que arrossegava el teatre de la Cunillé... Era una cosa que em feia molta ràbia, perquè si t'ha agradat deixa't estar de si l'has entès o no... Amb *Barcelona, mapa d'ombres* la gent no té la sensació de no haver-la entès quan de fet l'estil de la Cunillé no ha canviat tant...

TERESA: Cap al final hi ha un element molt ambigu que després es projecta damunt tota l'obra, la capacitat de cremar amb el pensament que li dóna a tota la proposta dramaturgica un element poètic i oníric i de discurs del desig però per altra banda tot el puzzle de personatges que quadra tant, em sorprèn venint d'una escriptura de l'ambigu...

TONI: En les anteriors obres de la Cunillé tampoc res no s'escapa...

TERESA: Sembla gairebé una paròdia d'un "culebron", no se com interpretar-ho. Hi ha una sèrie de revelacions pròpies del melodrama des d'una mirada postmoderna.

TONI: Per mi el melodrama és quan això s'exacerba. Jo no crec que sigui una mirada amb ironia del melodrama...

TERESA: És al final, en el desenllaç, quan es descobreix que el protagonista ha deixat prenyada a una treballadora de Sud-Amèrica... de sobte et trobés en d'univers que et remet a aquest escenari i et fa pensar si es vol anar allà des d'un discurs irònic i postmodern o s'hi ha volgut anar sense haver tingut en compte això...

TONI: Hi ha una obra anterior de la Cunillé que la va presentar aquí la companyia Cae la sombra i que jo sempre he pensat que era un vodevil passat pel filtre de la Lluïsa.

Potser si que a *Barcelona, mapa d'ombres* hi ha un joc amb el melodrama... però la meua manera de llegir l'obra és que ella continua fent un teatre de l'ambigüitat o més aviat de les coses no dites pressuposant que l'espectador tindrà una actitud activa i que traurà les seves pròpies conclusions, però el fet de concretar referents, llocs i noms de personatges que formen part del nostre context, de cop ens amoreix i ens facilita l'aproximació.

TERESA: I el fet de triar la Lluïsa Cunillé, en Pau Miró i l'Albert Mestres i l'Enric Casasses...

TONI: Són projectes i converses prèvies que casen bé, amb en Casasses no recordo molt bé si va ser ell o el vaig anar a buscar jo... deuria ser un fifty-fifty.

TERESA: En Casasses no és gens Sanchís...

TONI: No, l'Albert Mestres tampoc

TERESA: Hi ha una idea d'incorporar en la programació i en el repertori autors que no hagin passat per aquí i no s'hagin format aquí

TONI: Sempre ha estat així, previ i posterior a aquest cicle. L'escola Becket és una escola tancada des de la Becket pel que fa a la tria de projectes que acaben sent presentats en la programació, sempre hem intentat alimentar-nos tant de la pròpia gent que ha participat en

cursos com de gent de fora. Una cosa que també intento mantenir tan com puc, no sempre me'n surto, és aquesta cosa que a la Becket ens interessen més els autors que les obres, per això un autor que presentem a la Becket gairebé segur que repetirà al cap de 2 o 3 anys amb una nova obra perquè ens interessa la trajectòria. Ho intentem fer en la mesura que podem, per això sembla que hi hagi autors escola Becket... perquè normalment un autor entra en la programació de la Becket hi continuarà d'una manera més o menys regular.

En Casasses va ser l'únic que no va complir un dels requisits de l'encàrrec, no hi va haver manera que poses Barcelona en el títol que era una de les condicions. En Pau Miró venia molt del teatre Malic, havia fet algun curs a la Becket i el seu text de *Plou a Barcelona* és conseqüència d'un curs que va fer aquí amb en Javier Daulte.

Es detecta, i aleshores aquí es potencia i s'impulsa aquesta necessitat per part dels autors de concretar i de buscar uns referents que el públic comparteixi.

TERESA: A posteriori, penses que el fet de l'espai era un referent molt atractiu per al públic?

TONI: Sí, per al públic i per als propis autors. Déu me'n guardi de dir que això va provocar un canvi, però no s'explica, per exemple, l'aparició d'en Jordi Casanovas sense, no et diré sense aquest cicle, però si sense un s'obre la veda i s'hi val fer un teatre de referents més pròxims

TERESA: En Jordi no ha estat per aquí fent cursos?

TONI: Sí, al començament sí. Hi ha una altra influència essencial que un dia hauré d'estudiar que és Javier Daulte que també obre la porta a perdre la por als gèneres, s'hi val fer thriller en teatre, fer ciència ficció...

TERESA: Donar-li una mirada postmoderna al gènere, són els gèneres tractats d'una manera irònica i re visitada...

TONI: Jo no crec que hi hagi ironia en el tractament que fa en Jordi Casanovas dels gèneres, hi ha utilització perquè li interessa

TERESA: Potser la paraula no és ironia, però penso que hi ha una distància i que juga amb la premissa estètica de l'anacronisme i amb la premissa estètica de diferenciació. Hi ha molta contaminació i molt referent televisiu i cinematogràfic

TONI: Crec que hi ha senzillament una re valorització del gènere.

TERESA: Però en el cas de la Lluïsa no és una obra de gènere

TONI: No, en el cas de la Lluïsa no hi ha aquesta intenció.

TERESA: Dius que això marca una inflexió i que obre la porta a noves propostes no tan previsibles i ficades en una cotilla... Penses que aquest plantejament vostre és una cosa que està en el aire des del punt de vista cultural o també el T6 té ressonància?

TONI: El T6 és posterior...

TERESA: Més enllà del teatre i del cinema hi ha una cosa de la mirada a la ciutat

TONI: Des de la Becket sempre intentem empènyer coses que detectem a l'ambient, ningú no pot inventar un corrent artístic en un despatx, això està claríssim! És fruit de converses que després hi penses i ho ajuntes per fer-ho evident. Després del cicle "L'acció té lloc a Barcelona", al cap d'uns anys ve l'atreviment a dedicar tot un any de la seva programació a autors catalans vius. Per què fem aquesta aposta? Doncs perquè la realitat ens empeny, veiem molta gent que s'atreveix a considerar-se autor de teatre amb textos a les mans que no saben que fer-ne, aleshores decidim trencar el tabú i fer

teatre català contemporani interessant i que funcioni, al 2007 hi havia molts pocs teatres programant autors catalans contemporanis

Es tracta de detectar coses i empènyer

TERESA: Quan vas veure feta *Barcelona, mapa d'ombres*, quina va ser la teva percepció subjectiva?

TONI: Vaig quedar encantat, em va agradar molt tant el treball de la posada en escena de la Lourdes com la manera com es llegia l'obra i de com funcionava.

TERESA: I quan sorgeix la possibilitat de l'adaptació cinematogràfica, vosaltres teniu alguna cosa a veure?

TONI: No, nosaltres som els productors de l'obra però no tenim els drets...

TERESA: No ho dic des del punt de vista econòmic i legal si no com a impulsors

TONI: No, és en Ventura Pons que segueix amb molta atenció la programació de la Becket, té una voluntat explícita de captar autors teatrals catalans i obres per dur-les al cinema. Nosaltres no ens vam ficar en absolut.

TERESA: Has vist la pel·lícula?

TONI: No, no l'he vista. Crec que són llenguatges molt diferents i que el teatre de la Cunillé si una cosa té és que és molt teatral, la convenció del teatre de la Cunillé en pel·lícules...

Vaig veure una intervenció directa de la Lluïsa Cunillé en una pel·lícula de la Sílvia Quer que em va agradar molt, que era un guió exprés fet per al cinema. Però el teatre de la Lluïsa és molt teatral.

TERESA: La funció del diàleg en cine i teatre és diferent. El ventura està intentant desteatralitzar sense traïr la Lluïsa.

TONI: ara acabo de recordar que si que va anar molt bé de públic la posada en escena.

TERESA: Només es va fer aquí o va anar a algun altre lloc?

TONI: Només aquí, potser vam fer algun bolo, però amb allò que ens caracteritza a la Becket que no hi ha manera que ens en sortim amb els bolos, és l'assignatura pendent!... Potser en vam fer un o dos...

TERESA: Va generar algun altre producte?

TONI: No, l'espectacle en si no va generar res més, tampoc crec que la Lluïsa podria acceptar que hi hagi un canvi d'època o d'estil en la seva escriptura, ho dubto molt, em ratifico en que el tema de la concreció espacial és absolutament anecdòtic

TERESA: jo la veig molt subratllada

TONI: Jo crec que té més a veure en com es va rebre més que com ho va escriure, crec que és una obra igual a les anteriors

TERESA: Però si que penses que es produeix una inflexió en l'escriptura de la Lluïsa...

TONI: No, n'estic segur, si hi ha una evolució en la seva escriptura, té més a veure a una aproximació a llenguatges més populars a través de Xavier Albertí. Potser això si, però no l'encàrrec d'intentar concretar referent espacials i generals. Abans les obres de la Lluïsa i de tants altres, fins i tot del Belbel, sempre era: Home, Dona, Ell, Ella, Una ciutat

TERESA: Al final era un conyàs, s'assemblaven massa...

TONI: Clar, en el fons té a veure amb una mena de complex, el teatre que escrivien no es diferenciava excessivament de Pinter, Mamett i fins i tot de Koltés que és molt més poètic. La diferència era que aquests no amagaven d'on naixien ni els contextos

TERESA: Ja, però tot el discurs del Sanchis era la sostracció, crear una mena de suspensió que de fet no és res inventat però que d'alguna manera vindica...

TONI: en aquesta sostracció, que és interessant com a eina de creació i d'expectatives, com diu en Sanchis que l'espectador s'ha de preguntar no tant que passarà sinó que està passant... que això implica Però en aquesta sostracció quedà atrapada la sostracció de referents i de contextos socioculturals que no farien cap mal, al contrari, ajudarien a l'espectador a sentir-se copartícep d'allò

TERESA: L'edició veig que és de l'Obrador de la Sala Becket i de La institució de les Lletres, el preu és molt barat... Això era una filosofia?

TONI: És el que ens hagués agradat poder mantenir i no vam poder, és un projecte propi de l'Albert Mestres que pretenia editar tots els textos que estiguessin en cartellera aquella temporada als teatres de Barcelona compartint les despeses d'edició, pocs teatres li van comprar la idea, nosaltres ho vam poder mantenir durant dos o tres temporades però com altres coses han acabat caient per problemes econòmics.

TERESA: Quina difusió tenia?

TONI: Molt mínima, i una distribució molt artesanal que feia el propi Albert per les llibreries, nosaltres també ho posàvem a la venda aquí

TERESA: Vau anar a l'estrena de la pel·lícula?

TONI: No, la roda de premsa es va fer aquí a la Becket

TERESA: Però no vas participar-hi...

TONI: A la roda de premsa hi era perquè es va fer aquí però a l'estrena no. Estic segur que la pel·lícula no té res a veure amb l'obra, segur...

TERESA: *Kràmpack* va ser un èxit i per això es fa una pel·li però d'aquesta no puc fer la mateixa lectura perquè encara que el teatre estigués ple, no crec que l'èxit sigui la motivació del Ventura Pons en fer la pel·lícula, potser és fer un producte d'aquí... Hi he de parlar

TONI: En Ventura Pons té un interès real i molt personal de fer pel·lícules adaptant obres de teatre d'autors catalans contemporanis

TERESA: Dels anys 90 al 2000 en fa unes quantes però molt teatrals. Aquesta també i amb tota la volada que agafa al final... penso que hi ha uns elements d'espai i tot un llenguatge que no és gens fàcil... Fins i tot il·lustra el que diuen els personatges...

TONI: Quan deia que el teatre de la Lluïsa és molt teatral i precisament per això no pots passar-ho al cinema tal qual, has de fer una versió, t'has d'atrevir...

TERESA: *Kràmpack* és una autèntica adaptació que potser no s'assembla molt poc però és l'obra de teatre que inspira una pel·lícula, en canvi les de Ventura Pons són com agafar-ho i posar-ho en una llauna de sardines

TONI: Jo valoro molt l'intent de Ventura Pons de fer-ho, independentment de si se'n surt o no, però és l'únic i dels primers en adonar-se que en aquesta país hi ha un nivell d'autoria brutal.

MARTA ESTEBAN¹⁷

Lloc i data: 20 de novembre del 2015

Font: Qüestionari enviat i contestat per correu electrònic. Està dividit en dues parts: 1)preguntes generals, i 2)preguntes específiques sobre *Excuses!*, *Tu vida en 65'* i *V.O.S.*

Preguntes generals

TERESA: Del 2000, al 2010, s'adapten al cinema 11 obres de teatre escrites a Catalunya. 4 les has produït tu. És una proporció important. Perquè vas apostar tant per les adaptacions teatrals? Quines potencialitats/oportunitats hi veies?

MARTA: Tot plegat és més casualitat que intencional. Després d'adaptar *Kràmpack*, el Joel Joan que n'era l'autor em va proposar adaptar *Excuses!*, que també semblava una bona obra teatral per dur al cinema i em semblava que el Joel podia fer un salt al cinema amb ella. En el cas de *Tu vida en 65'* va ser un acord de coproducció. I pel que fa a *VOS* va ser una proposta per part del Cesc Gay.

TERESA: Què creus que va aportar la dramaturgia catalana el cinema en aquest període? (temes, persones, talent, públic...?)

¹⁷ Marta Esteban és la productora de les pel·lícules: *Kràmpack*, adaptació de l'obra del mateix títol de Jordi Sànchez, amb guió de Cesc Gay i Tomàs Aragay i direcció de Cesc Gay. *Tu vida en 65'* dirigida per Maria Ripoll a partir de l'obra d'Albert Espinosa *Tu vida en 65 minutos*. *Excuses!* dirigida per Joel Joan amb guió de Joel Joan, Pep Anton Gómez i Jordi Sànchez, text de l'obra Jordi Sànchez i Joel Joan. *VOS*, amb text de Carol López i guió i direcció de Cesc Gay.

MARTA: No sóc una experta en aquest tema. I no en tinc prou dades com per fer-ne una disquisició.

TERESA: Tots els textos escollits tenen per protagonistes adolescents i joves. És una línia editorial? És un intent d'obrir el cinema a públic jove? Obeeix a gustos personals? A oportunitats financeres/polítiques?

MARTA: Totes les meves produccions no corresponen a una línia editorial temàtica si no més aviat d'autor. Produeixo les pel·lícules quan trobo que són temes interessants, quan confio en els directors que les duran a terme i quan penso que poden interessar al públic.

TERESA: En les pel·lícules que has produït els directors/res són joves. Hi ha la idea, a darrera d'aquesta decisió, de fer cantera, de potenciar nous talents i valors? Hi ha un disseny de com havia de construir-se i ser el cinema al nostre país? A Espanya o a Catalunya?

MARTA: Penso que és important donar suport a nous creadors. I sempre que han confluït un bon projecte i un director novell no he dubtat en produir-ho.

TERESA: Vist des del 2015, el fet de les adaptacions d'obres de teatre, ha estat rellevant, o ha estat marginal dins el panorama del cinema català i espanyol? Ha fet canviar alguna cosa?

MARTA: No n'he fet cap estudi com per valorar-ho apropiadament. En el nostre cas les obres de teatre que hem adaptat han tingut una bona rebuda de públic i crítica.

TERESA: Balanç de beneficis en la producció d'aquestes adaptacions. Quins guanys, quines pèrdues? (Econòmics, estructurals, creatius...)

MARTA: Cada una de les produccions ha tingut un comportament diferent pel que fa als resultats econòmics. Però tots han estat projectes creativament i econòmicament positius.

TERESA: Quines condicions ha de tenir un text teatral per plantejar-se adaptar-lo. Amb què et fixes tu? (tema, gènere...)

MARTA: Hi ha molts condicionants a l'hora de decidir adaptar qualsevol text teatral. No existeix una fórmula matemàtica per decidir si un text és o no adaptable. Òbviament ha de ser una història que t'interessi més enllà de valorar el gènere, tema o càsting.

TERESA: Com definiries/valoraries el panorama cinematogràfic d'aquesta dècada (2000-2010) a Catalunya, o si ho prefereixes a Espanya.

MARTA: No sóc analista de cinema, en podrien fer una valoració més adequada les associacions professionals, institucions i experts en anàlisis del mercat cinematogràfic.

Preguntes específiques

EXCUSES!

TERESA: Com arriba el text teatral i el projecte a les teves mans.

MARTA: A través del Joel Joan, amb el que ja havíem treballat a *Kràmpack*.

TERESA: El Joel, en una conversa que vam tenir abans de l'estiu, em va dir que sense la teva confiança no hauria decidit dur a terme el projecte. Quina intervenció/participació hi vas tenir en el projecte? No em va quedar clar.

MARTA: En vaig ser la productora executiva, amb tot el que això implica.

TERESA: Quines potencialitats li vas veure al text teatral?

MARTA: Era un text fantàstic per adaptar, una idea molt interessant, amb un molt bon ritme que es veia seria possible dur al cinema.

TERESA: El Jordi Sànchez em va explicar que van haver de córrer a fer l'adaptació per una qüestió d'ajuts i subvencions. Què passava exactament?

MARTA: A l'hora de finançar una pel·lícula hi ha sempre dates límits a l'hora de presentar els projectes a les subvencions, per això de vegades toca córrer.

TERESA: Quina va ser la teva participació en el disseny de la producció, i en el càsting?

MARTA: En vaig ser la productora executiva amb tot el que això comporta.

TU VIDA EN 65'

TERESA: Com arriba el text teatral a les teves mans?

MARTA: A través del nostre coproductor en aquesta pel·lícula Francisco Ramos (Alquimia Cinema).

TERESA: Per què vas encarregar la direcció de la pel·lícula a Maria Ripoll?

MARTA: La directora ja venia decidida des del coproductor.

TERESA: Crec que un dels valors de producció de la pel·lícula és l'univers Barça. El Camp nou, l'espai nocturn al voltant del Camp... Pots explicar els motius de l'aposta?

MARTA: És una decisió de direcció, la qual vaig trobar molt encertada.

TERESA: La Maria Ripoll em va explicar que en el darrer moment, hi va haver un canvi en el càsting. El Quim Gutiérrez ho va deixar, i es va optar per un repartiment més anònim. Per què aquesta opció?

MARTA: Són decisions que es van prendre en el seu moment i per mi el càsting final de la pel·lícula és el que ha de ser.

TERESA: La Maria Ripoll també explica que va ser molt debatut el final de la pel·lícula i que es van consultar psicòlegs i experts. Era un tema que li preocupava a ella, a tu, a l'Espinosa o a tots plegats?

MARTA: Ens preocupava a tots i per això li vam donar tantes voltes.

TERESA: Balanç del projecte. Resultats, econòmics i empresarials, artístics, de projecció....

MARTA: Balanç molt positiu, va quedar un molt bon producte que va arribar a molt públic.

V.O.S

TERESA: Com t'arriba el text? És una proposta del Cesc Gay ? De la Carol? De qui?

MARTA: Va ser una proposta del Cesc.

TERESA: Com definiries el teu disseny de producció ?

MARTA: Com a cada pel·lícula, vaig fer la feina de producció executiva, treballant estretament amb els diversos equips de la pel·lícula

TERESA: A quins mercat estava destinat. Local? De país? Internacional?

MARTA: Nacional i internacionals.

TERESA: Balanç del projecte. Resultats, econòmics i empresarials, artístics, de projecció....

MARTA: Tot i que era un projecte de poc pressupost, estic molt contenta del resultat final i de l'acceptació que va tenir per part del públic.

KRÀMPACK

Lloc i data: primavera del 2012, despatx de Marta Esteban

Font: Anotacions fetes a partir d'una conversa no enregistrada.

Marta Esteban argumenta l'elecció de *Kràmpack* per la gran energia que emanava de la representació, i repeteix diverses vegades, la paraula "succès". L'obra teatral havia estat un "succès", un èxit de públic, i en això estaven d'acord tots els que d'una manera o altra havien intentat comprar els drets i per tant, com hauria de ser la pel·lícula que projectaven. Tot i així, Marta Esteban en el seu testimoni, objectiva els valors del text teatral: fresc, provocador, una situació molt normal entre gent jove on els amics són el més important i no els pots perdre, on les hormones estan a cent...

La cessió de drets, tenia un condicionant: la pel·lícula l'havien de fer els mateixos actors que havien protagonitzat *Kràmpack*. Marta Esteban qualifica el procés de "terrible". L'adaptació va passar per mans de molts guionistes. Recorda Mariano Barroso, Luis Marías, Piti Español, potser Marta Molins, i altres que no recorda. Estava, en les seves paraules, "en un cul de sac". Marta Esteban argumenta que el cinema és realisme, i que els decorats i els espais ho han de ser. En canvi en el teatre pots permetre't estridències i canviar l'edat dels actors per convenció. El teatre té el *feed back* del públic, el cinema, no. Ella volia tenir un bon guió, perquè un bon guió, dóna una bona pel·lícula. Opina que les adaptacions són complicades. Hi ha massa

mirades autorals, la de l'autor literari, la del autor/director de la pel·lícula, la del guionista. En aquest estat d'ànim, coneix a Cesc Gay que havia arribat de Nova York.

Cesc Gay parla a Marta Esteban del seu projecte *En la ciudad*, però ella li proposa aparcar-lo i li encarrega adaptar *Kràmpack*: es tractava de fer el guió i dirigir. Era el febrer del 1999. Li va oferir l'ajut d'un guionista professional, però no el va acceptar i incorporà Tomàs Aragay que signa el guió amb ell, malgrat no n'escriuís ni un borrall.

Marta Esteban explica que durant el procés d'escriptura del guió, ella estava malalta i Cesc Gay li portava la feina a casa. Ella estava una mica perplexa, perquè, tot i que, en aquestes reunions es prenen decisions, a la setmana següent tot havia canviat. No sap què escrivia, ni que estripava.

Marta Esteban va donar el màxim de llibertat al director pel que fa al guió i al càsting, però per tal de garantir que el disseny de la posada en escena es portés a terme amb solvència i qualitat, va rodejar a Gay de professionals de la seva confiança: Llorenç Miquel, direcció artística; Joan Quilis, so; Andreu Rebés, fotografia; i Riqui Sabatés, composició de la banda sonora.

Pel que fa a l'enunciació, Marta Esteban diu "La càmera ho observa tot amb plans generals i plans seqüència". El pressupost de la pel·lícula fou de 270.000.000 milions de pessetes. La producció la signa "Messidor", amb participació de TVE, TV3, Generalitat de Catalunya i el recolzament del programa Media. A darrera hora s'hi va afegir Canal+, la qual cosa, segons Marta Esteban, fou molt beneficiosa.

Deu dies abans que comencés el festival de Cannes, Marta Esteban va rebre una trucada dels responsables de la "Setmana Internacional de la de Crítica", proposant-li que presentés *Kràmpack*. Així inesperadament, *Kràmpack* s'estrenà a Cannes i va guanyar el "Premi

Especial de la Joventut". Marta Esteban va fer gestions per tal que la marca de preservatius "Durex", esponsoritzés la pel·lícula, però al final fou la marca sueca "RFSU", que és a més, una fundació que té per objectiu l'educació sexual, qui ho va fer. Cannes es va inundar de clauers guarda-preservatius, i l'alegria i l'entusiasme que s'havia produït en l'estrena del text teatral, es repetí a l'estrena de la pel·lícula tant a Cannes, com al nostre país, ajudada pels premis que recollí. L'acolliment entusiasta és un record que comparteixen Gay i Esteban, que van recórrer mig món amb les pel·lícules i els clauers-preservatiu, convocats per festivals, organitzacions, col·lectius gais, etc.

Krampack, a través de diverses empreses, es va distribuir a tot el món. Marta Esteban es refereix especialment a Itàlia, França, Alemanya, Anglaterra, i Estats Units on es comercialitzà amb el títol "Nico&Dani"; malgrat hagin fet fallida les distribuïdores, encara es pot trobar piratejada al mercat americà.

CESC GAY¹⁸

Lloc i data: Despatx de Cesc Gay a Messidor Films, primavera de 2012

Font: Conversa gravada i transcrita

TERESA: Estic fent una tesi de com la dramaturgia catalana en una dècada forneix d'elements, temes, material i continguts a l'obra cinematogràfica.

Per què *Kràmpack*? T'escull el text? T'escull la productora o l'esculls tu?

CESC: T'ho explicaria millor la Marta... Quan Joel i Jordi van fer l'obra que va tenir molt d'èxit els va trucar i van estar amb l'Andrés Vicente Gómez donant voltes durant un any. En aquella època els productors opcionalen que no vol dir comprar, et pagaven 4 duros. Tu tens aquesta obra de teatre et pago 100.000 peles i durant 2 anys es meva si jo l'aixeco després et pagaré més però durant un parell anys l'obra és meva. Encara funciona així...

Va passar el temps i al final va acabar de nou en mans de la Marta Esteban, ella també els va opcionalen i es va posar a treballar en el projecte, van passar diferents directors i guionistes com ara Mariano Barroso, Piti Español però no se perquè no va acabar de trobar la persona i també per una situació personal seva va haver de parar.

Jo vaig tornar de Nova York on havia estat 3 anys, vaig filmar allà una pel·lícula de mala mort *Hotel Room* que van seleccionar a San Sebastian i en aquell moment la Marta va decidir fer una última apretada amb això de *Kràmpack*, em va dir que buscava algú més

¹⁸ Cesc Gay és el director i guionista, juntament amb Tomàs Aragay, de l'adaptació cinematogràfica de l'obra *Kràmpack* escrita per Jordi Sànchez. Marta Esteban n'és la productora.

jove que pogués fes les dues funcions, escriure i dirigir. Fins a aquell moment, si no vaig entendre-ho malament, ho havia separat massa tenia per un una banda guionistes i directors per una altra i aquest és un dels grans problemes a l'hora de fer una pel·lícula, que si no va tot unit és difícil.

Aquí vaig aparèixer jo, em va passar un text perquè jo no havia vist l'obra, portava 3 anys a Nova York. Amb el Joel ens coneixíem de coses de la vida però no sabia ni qui eren ni sabia res de res. Quan em van fer la proposta jo tenia 27-28 anys i evidentment que un productor em digués de fer una pel·lícula era el meu somni. Li vaig dir a la Marta que m'agradaria fer-ne una que tenia pensada però la Marta va dir que havia de ser aquesta. I a partir d'aquí va començar el meu procés amb la pel·li...

TERESA: El primer text que et va arribar era el guió o l'obra de teatre?

CESC: Em va dir si volia llegir els guions i li vaig dir que no a no ser que ella ho considerés molt important. No volia llegir res del que s'havia fet... n'hi havia un que passava en una presó, perquè vegis...

Vaig agafar el text, el vaig llegir una vegada, em vaig quedar amb l'essència d'allò i vaig dir-li que jo havia fet una primera pel·li que passava tota en un pis i que l'obra de teatre també era així i que si em donava total llibertat per fer la meva proposta sobre allò. Això era el mes de febrer del 99 i el juliol ja li entregava el guió. Durant aquest procés li vaig donar 1000 voltes però això ja és un altre tema..

TERESA: Era un encàrrec, tu el primer que penses és que ho has d'obrir perquè no vols que torni a passar en un pis...

CESC: I el segon, que és més delicat, és que els actors són molt grans per fer això, feia 4 anys de l'obra de teatre i al teatre tenia

certa gràcia però aquesta història que s'explicava en to teatral, en cine l'havia d'explicar algú més adolescent.

La Marta em va dir que tirés milles, ho va parlar amb en Jordi i en Joel, jo crec que ells ja ho tenien assumit i tampoc s'hi veien gaire en la situació.

TERESA: El guió el vas fer amb o sense en Tomàs?

CESC: Quan va començar el procés de fer el primer intercanvi d'impressions, em deuria pagar una misèria perquè em posés a treballar, com sempre passa quan comences... Em va proposar un guionista professional però jo m'ho vaig pensar i li vaig dir que preferia treballar amb algú més meu, amb en Tomàs érem amics, vam viure junts, sempre ens havíem ajudat i compartíem les coses. Ell en aquella època ja estava en el teatre amb en Roger Bernat a la General Elèctrica, li vaig proposar i així vam començar la col·laboració. Els guions sempre els escric jo però amb ell construeixo, discuteixo des d'un lloc més de concepte i d'estructura, jo tiro del carro però em va molt bé aquest tête a tête.

Treballàvem al terrat de casa seva a Sant Felip Neri, recordo, mentre les veïnes treien els llençols, pujàvem dues gandules al terrat, vam estar dos o tres mesos.

TERESA: Va ser un procés bastant ràpid...

CESC Va ser molt ràpid per què havíem d'entrar a les subvencions, però després el guió es va seguir treballant...

TERESA: Ho treus d'aquí i el poses a un lloc com Sitges, crec que a la pel·lícula no es diu on és...

CESC: És una barreja de Castelldefels i Garraf

TERESA: Jo vaig pensar en Sitges...La primera idea és obrir l'espai, la segona es baixar les edats perquè tingui credibilitat...

CESC: Si, s'explicava una relació amb un conflicte sexual que em va semblar que en edat universitària és un altre to.

A l'obra de teatre, no recordo molt però crec que eren quatre, ens ho vam inventar tot partint d'ells dos i d'entendre el conflicte d'ells dos.

Sempre treballa amb fitxes que penjo a la paret perquè necessito veure les coses si no em perdo i era una cosa molt llarga... Dos amics a Barcelona, l'escola, això i allò... De cop havia una fitxa que posava: "L'estiu, passen uns dies...." I un dia en plena crisi amb en Tomàs, recordo que vam agafar les fitxes i vam dir: LA PEL·LÍ HA D'ESTAR AQUÍ! Aquell dia vam entendre-ho, penso que els guions no es poden començar a construir fins que no fixes el temps narratiu. Fins que no fixes el temps no saps de què estàs parlant.

Aquell dia vam entendre que era tan senzill com un amic visita un altre amic a l'apartament o la casa que té i hi passa uns dies, l'un té més pasta i l'altre és més deixat i la pel·lícula dura des de que arriba el tren fins que se'n va el tren. De cop se'ns va quadrar tot això i a partir d'aquí vam crear que els pares se'n anaven i que una noia els ajudava a casa, això ho feia la Myriam Mezières, les dues nenes el poble...

Vam començar a construir l'entorn, ens va agradar l'estiu com un lloc de canvi i la vam anar situant.

TERESA: Com va anar sortint això dels personatges?

CESC: Per necessitats de la història, Vam pensar que el fet que es quedessin sols una setmana amb l'edat que tenien podia ser però era més normal que es quedessin amb algú, per això vam posar una profe d'anglès que era algú que observava el que passava a la casa, aquest personatge que feia l'Ana Gracia, era com un espectador, arribava i els trobava dormint junts... de fet aquest personatge va

aparèixer per això i les noies del poble perquè eren les noies del poble...

TERESA: I l'amic del pare?

CESC: És el personatge gai. Teníem aquests 2 personatges amb aquesta situació i a cada un li havíem de posar un món, en Jordi Vilches tenia el món de les noies, en el fons el món de la marieta i el Fernando tenia el món del Julian, ell també necessitava tenir allò que l'atreia . Era un homosexual més adult i gens amanerat, això ho vaig tenir molt clar, ho volia jugar des d'un lloc molt normal.

TERESA: És molt fresc i molt creïble...

CESC: Servia per això, perquè ells tenien el seu món a banda d'ell dos, de cop el Fernando estava gelós de la marieta igual que de cop el Jordi hi ha un moment que se'n va a vomitar i l'altre es preocupa... Són necessitats dramàtiques del conflicte que expliques

TERESA: I l'últim pla que el personatge primer es mira una noia i després un noi, mira a una banda i després a l'altra, és com molt cartesià

CESC: L'Ivan Morales? És un pla que quan l'estava preparant vaig pensar que no volia dibuixar un adolescent que està sortint de l'armari, el personatge s'està trobant amb coses que li han passat i que sent i al final vaig pensar "Vés a l'aigua i la vida no se on et portarà", la pel.li s'acaba aquí, ha explicat això i ja està.

TERESA: Els actors estaven molt ben dirigits, les escenes eròtiques i sexuals molt ben fetes

CESC: Ho vam assajar tot des d'un lloc molt natural i divertit, molt poc glamurós i molt poc complicat, molt cru, no vaig voler filmar-ho fàcil. Ells reien i es posàvem coses als calçotets, el Jordi es posava un

mitjà sempre, vam comprar polles de plàstic... al final alguna presa la vam haver de treure.

Al Fernando no li va ser gens fàcil fer aquesta pel·lícula, venia d'una família molt "pepera", madrilenya. Vaig poder veure les reaccions dels seus pares als passis...

TERESA: Quants anys tenien quan van rodar la pel·lícula?

CESC: 19-20 anys

TERESA: Semblaven més jovenets

CESC: Per això m'anaven bé, eren més grans però semblaven més joves del que eren

TERESA: En quan temps va rodar? Dóna la sensació que vas tenir molt bones condicions de producció, molta llibertat...

CESC: En aquella època Déu n'hi do... Set setmanes

TERESA: I el fet de que fos un encàrrec?

CESC: Me la van deixar fer meva, la Marta va acceptar i li va anar agradant cap a on anava tot, va assumir que era una adaptació molt sui generis. A en Jordi i en Joel quan la van veure els va agradar molt però els va sorprendre que tot allò sortís del que havien fet ells. Està molt bé que passi això que quan es fa una adaptació d'una novel·la o d'un text teatral que no es busqui la plasmació

TERESA: Tampoc l'obra era tan famosa com perquè la gent tingués ganes de veure exactament allò.

Totes aquelles frases que poses a dins que són com separadors, té gràcia però formalment és curiós...

CESC: La pel·lícula són 7 dies o sis, em serveix per separar, per fer de cada nit un negre: cada nit acaba al llit i cada nit passa per un

negre i per una frase que formalment t'ajuda a veure que comença un altre bloc que és un altre dia.

En aquestes frases hi havia de tot, en general eren frases de la pel·lícula, per respirar un moment... són coses formals que de cop no saps perquè incorpores.

TERESA: És una cosa que no és determinant ni gens pretensiosa però al mateix temps li dóna certa empremta. No se si és un tribut als orígens...

CESC: No ho havia pensat, però pot ser. Hi ha moltes coses que es fan a qualsevol acte creatiu que són inconscients i a partir d'aquí molt cops no podem raonar coses del text o de l'origen.

TERESA: A l'obra de teatre els diàlegs al principi són molt de Sitcom i després a mesura que es van trobant els personatges i es van dient les veritats, va canviant de registre i es va tornant naturalista, aquests artificis de comèdia van desapareixent... A la pel·lícula no vaig aprofitar cap diàleg

CESC: No, jo em vaig quedar amb el que em va arribar, amb el que vaig entendre

TERESA: Dius que la vas llegir un cop i ja no te la vas mirar mai més

CESC: No mai més, em vaig quedar amb el que em vaig quedar i a partir d'aquí vaig voler construir. Després amb el text de "V.O.S." de la Carol López vaig fer un procés similar i allà si que vaig ser molt més fidel. Va ser la sensació que no havia ni d'entrar a valorar, que em quedava amb l'essència del que s'explica que m'agrada i a partir d'aquí comencem de zero

TERESA: Era el teu primer guió?

CESC: No, abans i després de *Hotel room* en vaig escriure uns quants més però no es van filmar. A *Hotel room* vaig treballar un guió que

després va ser *A la ciutat*. Quan em va trucar la Marta es la que volia fer però ella em va que primer *Kràmpack*. Jo ja estava treballant amb el guió de *A la ciutat* abans.

TERESA: A *A la ciutat* les coses avancen molt lentament però d'una manera molt precisa i quan esclaten tenen tot el seu sentit perquè hi ha molta subtilitat a l'hora d'anar afegint elements, crec que això és de les coses que té més qualitat i ho trobo molt interessant, no és gens matusser, és molt fi, molt, molt fi i al final esclata.

I quan em mirava *Kràmpack* pensava que ja en sabies molt, els girs no són abruptes sinó que són clars i precisos, ara ho entenc i ho veig lògic si primer havies pensat en el guió de *A la ciutat*

CESC: *A la ciutat* és d'abans una primera aproximació al que va ser després

TERESA: Però a *Kràmpack* hi ha un estil...

CESC: Pot ser... Aquestes coses des de fora es veuen molt clares, però els que ho fem anem molt perduts... no saps perquè fas el que fas, perquè et surt com et surt ni d'on ve ni on va, et trobes fent les coses i no saps perquè prens les decisions que prens. Al final fer una pel·lícula és un compendi de centenars de decisions que es prenen relatives a tantes coses petites i grans que et transformes en una mena de gestor de crisi, la gent va entrant i et pregunta coses, des de l'actor fins a l'escenògraf, el fotògraf... i tot en base a un guió que has fet no saps perquè ni com... Cada pel·lícula és així, sempre és igual...

TERESA: Tens un equip fidel, la productora, el Tomàs...

CESC: Si, la Marta, en Tomàs, gent de l'equip tècnic també... El Tomàs sempre m'ha ajudat, ha tingut sempre una lucidesa en donar-me confiança en les meves intuïcions. Per exemple dues setmanes abans de començar el rodatge de *Kràmpack* el protagonista no era en

Jordi Vilches, era un altre, havíem començat a assajar a fer fotos per al Fotogramas... I una nit vaig tenir una crisi d'aquestes existencials, em vaig fotre quatre copes i em vaig dir que no anava bé, vaig trucar la Marta i li vaig dir que no ho veia. El prota havia de ser l'Eloy Yebra, que havia fet *Barrio* amb Fernando Leon... Què va passar? que durant el procés de càsting va venir molta gent, molts nanos... és molt difícil! Per què esculls aquell xaval dels 300 que has vist? Jo tenia un ajudant, un director de càsting perquè com jo no en sabia se'm volia ajudar, entenc... ara a la Marta no se li acut però en aquell moment ella va pensar que com no tenia ni idea... jo li feia cas però no estava d'acord, a ell li semblava que el Jordi Vilches era un xaval que l'únic que volia era fumar marihuana i que no havia fet mai res i que no tenia res...

TERESA: Té molt de rotllo el Vilches...

CESC: Si, però en aquell moment era un xaval que no havia fet res, era malabarista i acròbata en un circ a Castelldefels, treballava amb un amic meu, en Nico Baixas, fill d'en Joan Baixas. Jo li vaig demanar al Nico que em busqués xavals per a la pel.li i em va enviar al Jordi Viches... En Jordi va entrar fumant-se un "porraco" i dient que ell el que volia era comprar-se un camió i anar-se'n a viure a Amsterdam amb la seva núvia que a ell el cine tant se li en fotia... Jo vaig pensar que aquest era el personatge! Aquest xaval té una gràcia estupenda!

TERESA: Té molta gràcia, a mi dels dos és el que més m'agrada...

CESC: Clar, te la "xispa"! Em van convèncer que el personatge era l'Eloy i jo vaig acceptar. Comencem a assajar i ja vaig veure que no funcionava.

Li vaig explicar al Tomàs que estava tenint molt males sensacions, ara tinc armes per defensar-me però llavors tenia 29 anys i se'm queia tot a sobre... Vaig trucar-li i vaig anar a veure'l perquè estava molt agobiat, el Tomàs havia estat un dia al càsting i em va dir que

estava d'acord que ja va veure que aquell xaval tan simpàtic era el que més m'havia agradat...

TERESA: És com un mirall...

CESC: És una persona que et recorda quines eren les teves intuïcions i et fa veure que ja estaven bé i que ell les entén... Jo l'he fet servir sempre per això, no només en la part de guió

TERESA: A *la ciutat* hi ha un pròleg del Tomàs? Qui fa el pròleg de l'edició del guió? Vaig llegir que el Tomàs deia que ell no escriu i llavors, què fa?

CESC: No, el pròleg el faig jo. En Tomàs, que fa? com estem tu i jo ara, durant un any... Un guió és un procés molt llarg, escriure és purament dialogar i la resta ja ho tens tot lligat, les seqüències... això et fa construir-ho entenent-ho a nivell d'escaleta, després dialogar sempre ho he fet jo. Ell m'acompanya en aquest procés i després en això... en aquest moment de dir-me on està la solució...

Li vaig dir a la Marta que teníem un problema molt greu, no va ser fàcil prendre aquesta decisió a dues setmanes... em va dir que no seria una bona productora si no em recolzava en aquest moment... Ho vaig passar fatal quan vaig quedar al Cafè de l'Òpera amb l'Eloi, pobre, per dir-li que no anava bé... ell súper maco, em va dir que tranquil...

Llavors vaig trucar al Jordi Vilches, vaig reescriure tot el guió i tots els diàlegs... Vam començar a assajar i vaig veure que era un tio tan especial... Això també em passa ara, és el mateix que a un director de teatre que assajant amb l'actor va emmotllant el text, quan sents dir el text comences a canviar coses, no el fas nou de concepte però si de forma.

Cada dia quan arribava al set els canviava coses i es posaven nerviosos... Tots indignats, però després s'ho aprenien i bé.

TERESA: Suposo que així era molt més viu i estaven més concentrats...

Durant el muntatge i la postproducció vas fer molts canvis estructurals? O estava tot prou madur quan vau començar?

CESC: *A la ciutat* es va poder modificar molt a nivell de muntatge perquè tenies quatre històries explicades a fragments, podies canviar l'ordre, però una pel·lícula com aquesta en una sola línia no et permetia grans canvis. També tal com cuinem aquí el cine amb una sabata i una espadenya parlant clar, vas molt a matar.

TERESA: La sensació que dóna és que està molt madurat des de la concepció de la pel·lícula i que no s'han fet molt invents...

CESC: És el que és i punt. Ho has de preparar molt perquè no tens temps per fer coses rares ni per investigar, el cine aquí l'has de fer així!

TERESA: Es va estrenar directament a Cannes?

CESC: Si, la gran sorpresa va ser quan la crítica la va agafar. Es va rodar durant octubre-novembre amb fred i apurant i el mes de març ja hi havia un primer muntatge seriós i d'àudio que la Marta va enviar i vam tenir la gran sort que l'acceptessin a la Setmana de la Crítica. Ens van donar un premi de joventut, just després venia el Festival de Màlaga, jo vaig guanyar un premi de direcció, el Jordi va tenir una menció i vam arribar a l'estrena precedits de tot això que li va donar a la pel·li una certa expectació i ens va ajudar molt perquè un director desconegut amb actors joves...

TERESA: Té molt d'encant, és molt honesta respecte a les sensacions i emocions, no és gens mentidera, és molt autèntica...

CESC: Va generar bastant debat dins el món acadèmic perquè els xavals la van anar a veure, se'n parlava a les escoles, els professors

la van passar i en feien debat, vam rebre moltes cartes a favor i en contra i peticions d'anar aquí i allà. Es va transformar en un material que anys després encara era una forma de debatre coses sobre la sexualitat.

TERESA: I el col·lectiu gai? Se la van sentir seva?

CESC: El col·lectiu gai ens va tractar molt bé, *Kràmpack* es va transformar en "lo más de lo más". Vam anar a milions de festivals de tot el món, mai tornaré a fer una pel·li que tingui tan d'èxit com aquesta, s'ha venut a milions de països i televisions, els distribuïdors i festivals gais ens adoraven... Era molt divertit i tinc moltes anècdotes perquè els arribava una pel·lícula amb aquesta temàtica i jo que em dic Cesc Gay i després s'indignaven amb molt d'humor perquè no hi havia cap gai a l'equip i encara els feia més gràcia... Vaig tenir situacions molt divertides, ja saps... quan vas a festivals gais són molt gais... Muntaven unes festes i unes mogudes... I després ho canviaven tot per mi, això passava a Londres, a París i a tot arreu.

TERESA: La Marta feia més anys que produïa o amb això començava?

CESC: Ja havia fet coses amb el Gerardo Herrero amb qui van ser socis molts anys, van fer *Terra i llibertat* però aquesta era una primera aposta més personal. *Kràmpack* es va estrenar als Estats Units, per mi després de 3 anys de malviure allà i currar-m'ho i tornar per estrenar la pel·lícula als cines va ser el màxim... i tot això per la temàtica tractada amb aquesta naturalitat... *Kràmpack* ha estat a 10.000 festivals i ha guanyat 10.000 premis, ha tingut un recorregut impressionant.

TERESA: Després d'això agafeu l'obra de la Carol Lopez. Em pregunto, què passa amb el teatre? És una base des d'on partiu?

CESC: Si es clar! a Hollywood s'ha fet tota la vida. En el meu pla personal perquè era una obra que feia l'Àgata, la meva dona i li vaig

plantejar a la Marta, però va ser més un joc sobre un text que una altra cosa.

El teatre és molt interessant i dóna molt material, de fet ara estic en una situació semblant amb una cosa de teatre que em va agradar i vaig parlar amb l'autor, és una cosa barata de fer en clau de TV Movie.

TERESA: De novel·la no n'has adaptat cap?

CESC: No, només teatre.

TERESA: El Fernando Ramallo ho fa bé i se'l veu més professional però és menys de debò...

CESC: Si això a nivell de conflicte ja m'anava bé però llavors l'altre havia de ser un tio encantador amb charming, lleig i encantador...L'Eloi també és lleig però molt soso i la parella Fernando i Eloi era molt avorrida, veia que la pel·lícula s'enfonsava, per això el canvi.

TERESA: Per fer l'amic vas agafar un que feia culebrots llavors, el Chisco...

CESC: Si, érem amics, vaig pensar en agafar un gai molt poc gai, de fet és tot el contrari té molt d'èxit amb les dones, és molt seductor a la seva manera... M'anava bé aquest perfil i es va entendre molt bé amb el Fernando. L'Ana Gracia va venir a través del Chisco i la Myriam és molt amiga de la Marta i l'Alain Tanner, vaig pensar que per fer quatre seqüències la Myriam té una cosa molt especial

TERESA: I les nenes?

CESC: Havia escollit una actriu per l'Eloi i quan va caure l'Eloi i el vaig canviar pel Jordi vaig haver de canviar també l'actriu. Vaig preguntar al Jordi quina li agradava i va escollir la Marieta...

L'altre era molt jove, em va agradar i la vaig escollir perquè quan va arribar em mira i es posa a plorar, em va explicar que tenia la regla volia anar corrents al lavabo però que no volia perquè no li passes ningú al davant, va fer un número tan maco i tan de veritat que em va enamorar. A aquesta edat, més que bon actor has d'estar a prop d'allò... un actor adult encara que no tingui res a veure amb el personatge té les eines per anar-hi, però a un xaval de 17 anys què vols demanar-li? Vaig pensar en escollir la gent que tingués d'entrada allò que jo volia que donés el personatge.

TERESA: L'Ester no és bona actriu però en aquell moment va oferir el que tenia

CESC: Si, tenia aquella ingenuïtat i la seva mare era una tia molt "guai", que es va entendre molt amb la Marta i ens va fer molt de costat. Aquestes són les pautes que com a director has de saber olorar...

TERESA: A *A la ciutat* també ho vas fer molt a mida?

CESC: És diferent, eren actors adults i tenien unes altres eines

TERESA: Retrates l'ànima independentment del control que ells vulguin exercir...

CESC: En el teatre per molt que ho facin seriosament hi ha un punt bufonesc i en cine tots fem un clic i diem que allò és veritat, ja ens ho va ensenyar en Buñuel... No tots els actors forçosament han d'estar a prop del personatge però han de transmetre alguna cosa que per ànima ja hi sigui... Penso que quan una pel·li ens grinyola és perquè el càsting no està ben fet.

TERESA: Una cosa que aprecio del que fas és que el suflé puja molt a poc a poc i molt bé sempre...

CEC: Hi ha gent que això li agrada però hi ha qui es pot desesperar... amics meus m'han dit que s'avorreixen amb les meves pel·lícules, hi ha gustos per tot, només faltaria. És cert que es va cuinant...

TERESA: A *Kràmpack* va fer cas dels manuals de guió?

CEC: No ho se, no m'he preocupat mai d'això. Té sentit dins d'una tipus de pel·li més de gènere o de comèdia molt pura però quan t'allunyes d'aquí... L'important es saber on ets i on vols arribar generant quin color i quina emoció en quin moment, no deixa de ser un viatge i cada pel·li té una estructura...*Kràmpack* és una pel·li de dos que vas amb dos que s'ajunten, es separen, es troben i s'ajunten i *A la ciutat* és molt més complicada i coral. Penso que instintivament tots devem fer cas una mica d'un plantejament, nus i desenllaç.

TERESA: *Kràmpack* no l'he analitzada encara des d'aquest punt de vista però probablement s'acosta a una estructura bastant convencional i *A la ciutat* també...

CEC: Són diferents *Kràmpack* planteja una situació que es desenvolupa fins a un conflicte de dues persones que es resol des de la lleugeresa pròpia de la pel·lícula, però si que fas aquest pas i en aquest sentit potser és més simple.

Em vaig passar 3 setmanes donant la volta a Catalunya, volia rodarla a Menorca, però va venir la realitat del cine i la Marta em va dir que havíem de dormir a Barcelona i quan et diuen això vol dir que no hi ha diners per portar l'equip fora. Quan arriba aquesta realitat, vol dir que el lloc de rodatge no pot estar a més de 40 minuts del lloc on pernoctes..

TERESA: Però que el paisatge no sigui espectacular ni meravellós ja li escau...

CESC: Si, l'hauria glamuritzat massa, però si s'hagués fet a Menorca, hauríem trobat un poble tipus Garraf amb quatre carrers i una estació de tren. El director d'art, en Llorenç Miquel, va tenir un encert un dia de crisi perquè pensaven en Sitges però a mi se'm feia molt gran, va agafar el cotxe i em va portar al Garraf, em va dir això és el Garraf que és el pla, és un poble, vam veure els carrerons i la platja, ens faltava la casa que la vam trobar a Castelldefels. Vam fer alguns plans a Castelldefels, al principi quan ells van en bici i que les nenes surten d'un bar, el bar del Joel i el Jordi també és Castelldefels.

També havíem vist Sant Pol, però ja estàvem al límit, eren més de 40 minuts i finalment vam acabar al Garraf.

JOEL JOAN¹⁹

Lloc i data: Bar del CCCB, 30 d'abril de 2015

Font: Conversa gravada i transcrita

JOEL: El propòsit era fer una mica bullir l'olla, pensar al voltant de la relació de parella en general. Ens havíem fet més grans, *Kràmpack* era una obra molt més adolescent i tot i que jo no firmava com a director en la creació vaig estar molt a sobre. Sempre recordaré quan en Jordi va portar el primer acte, a partir d'aquí va continuar escrivint però ja assajant i parlant molt ell i jo. En definitiva, el personatge de Xavi de *Kràmpack* era un clown meu.

Els personatges eren una mica els nostres clowns a partir de treballar junts a l'Institut del teatre, de fer esquexos i d'haver creat *Los Tomate*, aquesta dualitat on jo feia el xulo "echao palante", lligon i impresentable i ell el més acoquinat, prudent, tímid i en el cas de *Kràmpack* homosexual reprimit.

A *Excuses* ja ens havíem fet grans en el sentit de que portàvem a les esquenes *Kràmpack*, *Sóc lletja* i sobretot *Plats bruts*, perquè *Excuses* s'escriu al final o a mig *Plats Bruts*, ara no ho recordo exactament...

TERESA: L'obra de teatre és de 2001 i la pel·lícula de 2003

JOEL: Tot just estàvem amb la voràgine de *Plats Bruts*, ens vam fer famosíssims, érem els Beatles de l'època.

Anàvem de bolos amb *Excuses!* i quan sortíem ens esperava una gentada perquè els signéssim autògrafs

¹⁹ Joel Joan, juntament amb Jordi Sánchez, és autor de l'obra *Excuses!* que va ser dirigida per Pep Anton Gómez. L'any 2003 s'estrena l'adaptació cinematogràfica sota el mateix títol, dirigida per Joel Joan, amb guió de Jordi Sánchez, Pep Anton Gómez i Joel Joan. Produïda per Arriska Films i Impossible Films.

El 2001 era un punt culminant de la nostra carrera a televisió, estàvem molt de moda i vam estar 6 mesos omplint cada dia el teatre, el fer-ho nosaltres ja suposava molta entrada anticipada i aquestes coses meravelloses que passen de tant en tant a la vida... Perquè després et passes la vida buscant això i no sempre ho aconseguixes... Era un moment molt dolç!

Volíem fer una cosa molt diferent a *Plats Bruts* que no deixava de ser un *Kràmpack* televisat i parodiat, si tu vols, perquè era més boig.

La llavor de *Plats bruts* neix a *Kràmpack*, està claríssim que en Jose Luis és en Ramon, en David Güell és el Xavi i en López és Pau.

Teníem ganes de parlar de coses més adultes i no d'aquells dos adolescents mentals que érem i que d'alguna manera continuàvem sent perquè ara amb el temps, *Excuses!* no és una obra que m'agradi excessivament...

TERESA: I per què no t'agrada?

JOEL: M'agrada perquè d'alguna manera m'explica molt a mi però la trobo un pèl desencertada... Però això és un altre tema. Anem als propòsits... Volíem fer una cosa més adulta, nosaltres en aquella època estàvem amb les nostres parelles donant-li moltes voltes, et fas gran i les parelles et demanen tenir fills i t'has de posicionar... En Sánchez acabava de tenir un fill, l'Arnau ja havia nascut i volíem parlar d'això...

TERESA: Quan has dit fer bullir l'olla, era també el fet de donar continuïtat a l'estela de *Plats bruts*? Hi ha un propòsit a l'hora de fer l'obra de teatre de crear un projecte que anés generant èxits?

JOEL: No, de continuar fent allò que sentíem en cada moment i en el seu moment quan vam acabar de *Kràmpack* ho vam veure molt clar i ens va costar molt portar-la a la pantalla i després quan ho vam fer al cap dels anys, va acabar essent el que va acabar essent...

Sempre seguïem l'instint del que ens feia gràcia, hi ha una cosa que és el riure o no riure, és un click mental, és alguna cosa que passa al cervell que una cosa et fa gràcia o no te'n fa i quan et fa gràcia és màgic, passa alguna cosa i volíem continuar investigant això però sempre amb aquest punt d'intentar despollar-nos davant de l'espectador, obrir-nos en canal i començar aquesta teràpia col·lectiva que en definitiva és fer art. La meva pretensió és fer pel·lícules o fer teatre.

Serveix tant per fer un mea culpa com per fer teràpia, expressar-te i comunicar el que sents a la resta del món t'allibera. I això és el que fèiem a *Kràmpack* per unes raons i a *Excuses* amb unes altres. El meu personatge era una evolució del Xavi de *Kràmpack* i en David de *Plats bruts* en la mateixa direcció de xulo, prepotent, és un tio que és el rei del món que va i ve de Nova York amb una facilitat enorme i que té molta pasta i la seva dona està enganyada perquè és un sapastre que la té per sentir-se perquè és poca cosa i molt immadur.

En definitiva en Cristian de *Excuses!* és una evolució dels personatges d'en Xavi i en David Güell amb pretensions, sobretot, més adultes però en essència és el mateix "criajo" que era.

TERESA: L'obra la va fer a Madrid però la va fer amb els mateixos actors? Va intentar fer-la a Londres?

JOEL: La vam fer a Madrid i a Londres però amb uns altres actors i també a Oporto.

TERESA: Hi ha una idea com una franquícia? Hi havia una idea empresarial al darrera?

JOEL: No, en cap moment. La idea empresarial era que ens anés molt bé i quan et va bé una de les coses que passen és que països estrangers tradueixen la teva obra i la fan. Érem ambiciosos, en aquest sentit sens dubte...

TERESA: Si mires l'edició veus que el paper és bo, hi ha fotos d'en Ros Ribas... Es tracta d'oferir qualitat, de donar visibilitat i de fer-ho bé...

JOEL: Si, si, es tractava de vendre el producte, aquesta era la idea

TERESA: Quina relació va tenir amb tot el que era la dramaturgia catalana? Hi havia la Becket, el T6 i tota una sèrie d'elements i de gent que deia com s'havia d'escriure, hi havia un discurs estètic... Aquí què manegàveu vosaltres?

JOEL: No manegàvem absolutament res, nosaltres érem i som uns *outsiders* de tot això perquè no venim del món de l'escriptura ni tampoc teníem pretensió de ser autors de massa res. Érem sobretot pallassos, érem uns clowns que teníem molt clar que escrivíem per a nosaltres mateixos.

Això es fa molt al món anglosaxó, tens autors com l'Adam Sandler o Ben Stiller que escriuen per a ells mateixos o tens sèries collonudes com la d'un parell d'anglesos que en fan una que et recomano que es diu *Wrong mans*, se l'escriuen i la fan ells mateixos. És una autoria que està molt pensada per fer-la l'intèrpret.

La nostra escola érem nosaltres mateixos, les nostres cames... allà on arribéssim ... Anàvem al teatre, veiem televisió i cinema...

TERESA: O sigui que agafàveu models i currant...

JOEL: Si, i d'una manera totalment intuïtiva

TERESA: Jo t'ho dic perquè en aquella època en Sanchis, en Belbel, en Benet van començar a dir com s'havia de fer un guió. Quan vaig començar a fer classes a l'Institut, cap al 1998, de dramaturgia aplicada al guió, recordo que hi havia molts professors a Barcelona amb molts deixebles que deien com s'havia de fer teatre i que s'havia d'escriure d'una manera determinada.

JOEL: Eren modes...

TERESA: És evident que vosaltres sou heterodoxes i aneu a la vostra però, com us miràveu tot això? i com us miraven?

JOEL: Hahaha, no miràvem gaire... t'he entès perfectament... Ens miràvem des de galàxies diferents, no hi havia un Quatre Gats on anéssim a debatre la nostra manera de fer teatre versus la seva.... En Sergi Belbel ja era un autor consagrat quan nosaltres començàvem ell ja era una estrella, ja havia fet *Tàlem*...

TERESA: Vau escriure *Sóc Lletja*...

JOEL: Si en Jordi i ell la van escriure i la música l'Òscar Roig. Teníem molt bona relació, havíem fet algun taller a l'Institut, en Sergi em va donar la substitució de Pere Arquillué a *La Filla del mar* i vaig fer els bolos. Ens veien com aquests nois més joves, més petits... quan en Jordi escrivia esquetxos tothom deia: "aquest noi apunta molt, quina gràcia que té!" I ens miraven molt de mestre a alumnes, recordo que a *Sóc Lletja* en Sergi tenia més autoritat en tot, la història la tenia molt més al cap que en Jordi, ell manava sobre la música i en Jordi no s'hi ficava, ell era el director de l'espectacle i en Jordi no, la relació estava molt clara!

TERESA: Era una convivència molt cordial...

JOEL: Si, era molt fluida i molt normal, no hi havia competència. Jo me n'adonava que en Benet estava molt influenciat per Sergi Belbel a l'hora d'escriure i pensava que era estrany que el gran es deixés influir pel jove. En Benet es va modernitzar de sobte, va passar de fer *Revolta de bruixes* a fer *Fugaç* i a fer coses modernes amb monòlegs i tios amb pilotes al revés...

Nosaltres seguíem els nostres clowns, això és molt important entendre-ho, tant a *Excuses!* com a *Kràmpack* i a *Plats bruts* funciona sempre la mateixa parella.

TERESA: Això que dius dels clowns és una cosa que no tenia present... Dius que ve d'un treball que vas fer a l'Institut del teatre? Amb qui?

JOEL: És un treball inconscient que vam fer a l'Institut amb cada professor. Et penses que vas a l'Institut a aprendre a fer personatges i després t'adones que vas a buscar alguna veritat en el personatge i posats a fer millor que sigui el teu perquè trobar la veritat és difícilíssim...

Per mi el fet d'interpretar no és tant sortir a fora com a actor a buscar els personatges sinó a buscar-los dins, és a dir: "què tinc jo d'aquell personatge?", anar creixent el jo.

L'intèrpret i l'autor en aquesta feina d'actuar... la línia divisòria és molt difícil d'establir qui té l'autoria del personatge.

Per exemple, *Mad man* que em sembla una meravella, una obra d'art de la televisió i de la cultura del segle XX, si fos interpretada per altres actors no seria la mateixa, no seria *Mad man*, l'autoria canviaria.

La intel·ligència de l'intèrpret, allò que hi posa i la veritat que li troba al personatge és essencial perquè les coses funcionin. Quan comences a fer aquesta feina te n'acabes adonant que et passes la vida fent el mateix personatge, Woody Allen no és que no sigui un actor versàtil ni camaleònic sinó que, no li cal perquè per als objectius que ell busca el personatge ja li funciona perfectament.

Quan et fas gran i escrius i fins i tot si no escrius, com a intèrpret, si ets sincer fent la feina, et passes la vida fent el mateix personatge amb tots els matisos que vulguis i aquí és on està la gràcia i on els personatges són diferents.

TERESA: Poses una espiga, una mica de la teva personalitat i li dones al personatge... Però tu ets una mica atípic en el sentit d'escriure per tu o per vosaltres i això no és l'habitual..

JOEL: Això és el que fèiem en Jordi i jo. No és habitual en el nostre món, insisteixo, en el món anglosaxó ho és molt, els Monty Python s'ho escrivien tot ells. Per què? doncs perquè és indestriable la feina d'intèrpret i autor.

N'hi ha molts més, en John Cleese es va escriure el *Fawlty towers* amb la seva dona perquè ell sap quin és el seu clown i sap crear una situació on fer-lo brillar i el conflicte que estableix la situació està plantejat de tal manera que fa que el seu clown pugui fer les tonteries meravelloses que feia a *Fawlty towers*.

TERESA: I com ho fèieu això? Està escrit a dos... Com us ho va manegar?

JOEL: Ui, no me'n recordo... Doncs junts amb l'ordinador anàvem fent les escenes, de sobte jo m'aixecava i em posava a dir coses i ell apuntava, després era ell qui entrava "en trance"... eren petits "trances"... La creativitat et surt de posar-te en situació

TERESA: No era res metòdic?

JOEL: No, és impossible ser metòdic, es tracta de partir d'una situació i d'uns personatges, alguns més a prop nostre, alguns més autobiogràfics...

TERESA: I les dues dones que sortien a l'obra?

JOEL: Sempre ens va quedar la incògnita de saber que pensaven de nosaltres després d'estrenar l'obra

TERESA: Però elles van intervenir en l'escriptura?

JOEL: No hi van intervenir, l'obra explica un parell de fracassos matrimonials molt clars i evidents i tots dos teníem dona... No se que en pensaven, els ho hauríem de preguntar com ho van viure elles. Tampoc era autobiogràfic

TERESA: Els protagonistes sempre éreu vosaltres i la vostra visió del món i de les dones... Mai vau ser quatre escrivint?

JOEL: No mai, mai, mai... El conflicte és entre ells dos i elles dues són una mica les víctimes nostres en aquesta obra, era una època molt misògina i *Kràmpack* també era així, era com un matrimoni, era molt gai! L'únic que no feien aquells dos de matrimoni era follar.

TERESA: *Kràmpack* és molt candorosa i molt melancòlica...

JOEL: Si, si, és una derrota en tota regla

TERESA: En aquella època quan vosaltres en parlàveu, dèieu coses divertides i optimistes, però amb els anys si et distancies.... Vaig parlar amb en Jordi i ell tenia una mirada molt més melancòlica respecte al final de *Kràmpack*, em va sorprendre...

Però en canvi la percepció de *Kràmpack* i de *Excuses*, sobretot l'obra de teatre, és de molta sinceritat, coses properes i molt viscudes. Et vull preguntar sobre el final, el foc i el cotxe que s'estimba són metàfores que van per la mateixa banda... Aquests finals que són gairebé deus ex-machina, l'un és foc i l'altre és aigua però tots dos són de destrucció...

Aquest final, estèticament sorprèn perquè vas llegint i et preguntes com acabarà i de sobte acaba així...

JOEL: És clarament insatisfactori tant a l'obra com a la pel·lícula, per això et deia al principi que no m'agradava. En el cas de *Kràmpack* no tant perquè és molt melancòlic, penses que el tio és un perdedor que

ha assumit perdre i aquesta relació diabòlica, vampiresca i estranya queda aquí podrida.

El de *Excuses!* és un final fallit, ja m'ho deien en aquella època... però l'arrogància de la joventut i el nostre ferm convenciment en aquell moment de que aquest final tan cru i inesperat era el que donava gruix de realisme a la història que si fèiem un "happy end" no podria ser.

Però hi havia dues opcions: Fer un HAPPY END o un HAPPY BAD però no un NO END que és el que era. És una llàstima, però teníem tan clar que aquelles dues parelles no anaven enlloc i que tan una com l'altra eren un incendi o un aiguat, un desastre i ens va semblar que així era molt modern... I jo que se!.... també per donar una mica pel cul...

TERESA: El que trobo molt divertit és tot allò del nen amb l'intercomunicador... el que sent, el que en pensa...

JOEL: Allò del nen amb l'intercomunicador està molt aconseguit li va sortir al Jordi d'un cas real, estava amb la seva parella a casa d'uns amics sopant... i era un moment molt boig de la seva vida... Vam pensar que la situació era delirant i funcionava com un tiro

TERESA: És molt teatral, hi havia una heterodòxia molt divertida del que són els nens..

JOEL: I del que venç a la parella amiga i del que passa i del pare primerenc que vol anar d'enterat i de que ho tenim tot sota control...

TERESA: Les relacions de parella estan com més llaurades i això és més inèdit... El mòbil lliga l'obra i a la pel·lícula no podeu fer-ho..

JOEL: No perquè no és unitat espai-temps, és una llàstima. Algun crític va dir que era el millor mòbil que havia vist en un teatre. Ara no recordo molt bé com anava perquè fa molts anys, però posant-hi

literatura barata podríem dir que és una mica metàfora d'aquesta gent que no es comunica i que posem aparells per comunicar-nos entre nosaltres i potser seria més fàcil sense tanta tècnica i amb més sinceritat... Mira, ara amb el temps puc fer una frase bonica...

No vam saber-ne més, aquesta és l'altre... La nostra carrera és improvisació, vam estudiar per convertir-nos actors i fer coses xulíssimes i vam acabar produint, escrivint i tot de coses que cap de nosaltres tenia previst fer i improvisant sobre la marxa, sempre.

TERESA: I això que deies en els extres de la pel·lícula de que unes hores abans de començar dubtaves molt de com funcionaries amb l'equip i de com aniria tot? Des del punt de vista de planificació i producció és ambiciosa i les noies deien que ho tenies tot molt clar i que eres molt minuciós, parlen molt bé de la precisió...

JOEL: Volíem fer un pel·lículon! Però tenir-ho clar pot ser el pitjor error de tot creador...

TERESA: La decisió de fer-ho al cinema, d'on ve?

JOEL: De l'èxit

TERESA: Volíeu fer un altre *Kràmpack*? Ho decidiu de cop? Com va anar?

JOEL: L'èxit, les ganes de fer cinema i les ganes de fer el salt a la pantalla

TERESA: Ja en teníeu prou de teatre?

JOEL: No, no, el teatre és el directe, és anar a un concert i vibrar amb l'espectador, en el cinema deixes l'obra i el llegat. Com sempre ens hem sentit intèrprets, era la manera de congelar i conservar la nostra interpretació i la nostra conya... Vam fer televisió per la mateixa raó perquè com a actor vols tenir la platea més gran possible. Un dia penses que al teatre ja no n'hi caben més i dius:

doncs fotem-li cine o espectadors al sofà de casa seva... Com més gent ens vegi, millor!

TERESA: L'obra de teatre té un tipus de diàlegs que semblen girs televisius i en canvi a la pel·lícula la comèdia no era tan present... Per exemple aquell polvo d'entrada que és tremend, està fet de forma que no acaba de ser còmica, no crea un codi de fer riure...

A la pel·lícula, volíeu fer riure tan com a l'obra de teatre?

JOEL: No, volíem fer una pel·lícula interessant que fes reflexionar a l'espectador sobre la parella, sobre l'entitat d'un i de tot allò que parlava l'obra. Vam pensar que si feia riure estava bé, però el nostre principal objectiu no era fer comèdia encara que en el seu moment algun crític la va titular *Dos tontos muy tontos*. Molt cruels els de El País!

No volíem fer això, volíem explicar la història d'aquests desastres de persones humanes que es pensen que ho tenen tot controlat i no tenen res controlat a les seves vides - que a més al teatre ens havia anat molt bé - però ho volíem fer de forma seriosa i pensàvem que explicada així algunes situacions farien gràcia i d'altres no en farien tanta.

Amb aquest inici brutal em vaig sentir la mar d'original... començar la pel·li amb un polvo, vaig pensar que no coneixia cap pel·lícula que comencés amb un polvàs... i aquest senyor ve de follar amb una tia per després anar a l'aeroport i adonar-te'n que té una dona...

TERESA: Està molt ben rodat...

JOEL: Va ser tot un dia aquell polvo, no et pensis... va ser horrorós

TERESA: Però després d'això pensaves i ara què? Em refereixo al gènere...

JOEL: Realment no vam tenir en compte el gènere, érem molt joves en tots sentits i no perquè tinguéssim pocs anys que no en teníem tan pocs... Havíem reflexionat poc...

TERESA: Entre l'obra de teatre i la pel·lícula només passen dos anys, va ser un pim-pam...

JOEL: Si, si, estàvem acabant els bolos i pràcticament escrivint i rodant

TERESA: Veient la Barcelona de l'època t'adones com el món ha canviat, tot va bé, és una gran ciutat, cotxes guapos....

JOEL: Ah si? Tot va bé, és veritat!

TERESA: I això del canvi de professions també va en aquesta línia? Fer els personatges més estupends i més lligats al que vivíeu, amb més pasta... En Sánchez primer era arquitecte i després éreu socis publicistes

JOEL: Si, és veritat, penses que la pel·lícula no vols que et quedi en un pis que has d'obrir-la a més personatges... Aquests inputs externs! El que hi ha una intenció d'explicar una mica més d'on ve aquesta amistat ja que eren companys de feina i generar aquest entorn comú que a l'obra de teatre no calia perquè tot passava en un pis

TERESA: Com va anar de públic la pel·lícula?

JOEL: No va anar malament, vam fer una estrena molt ambiciosa amb 100 còpies per tota espanya amb un doblatge molt ben fet per professionals

TERESA: Vau recuperar?

JOEL: No, una pel·lícula a l'any espanyola no recupera els diners, vam pagar els crèdits

TERESA: Era un moment en que el cinema català es pregunta qui és i on ha d'anar. Com us ubicàveu? Teníeu filosofies prèvies? Era fruit d'un impuls?

JOEL: No, la filosofia era arribar a la gent amb les nostres històries

TERESA: Amb la gent del cinema com us sentíeu? I amb el que havia de ser el cinema a Catalunya, el cinema com un element de difusió de la llengua?

JOEL: Volíem i seguim volent bon cinema, i pensàvem que estàvem fent bon cinema amb una feina acurada de guions i planss.

El cinema català, sigui en la llengua que sigui, necessita fer èxits i arribar a l'espectador perquè una indústria funciona a base d'èxits. El debat de que si l'èxit és comercial em sembla absolutament superat, és una dialèctica del segle passat, tenim un cert prestigi internacional amb certs autors molt peculiars molt propis però ens falta aquella maduresa general on la indústria faci pel·lícules que connectin amb l'espectador, que li siguin un bon mirall o unes bones al·legories perquè l'espectador pugui interpretar la seva pròpia vida i el seu entorn.

En definitiva anem al cinema, mirem la televisió i llegim per entendre que fotem en aquest món i molt sovint el cine d'aquí es fa amb poc sentit de tenir l'espectador a prop.

A mi gairebé m'obsessiona el respecte que li tinc a l'espectador i avorrir-lo o estar marejant la perdiu em sembla que està fora de tota lògica.

TERESA: Amb això aprofiteu i feu Arriska que és un projecte empresarial.

JOEL: Jo em separo d'en Jordi i de la Mònica i constitueixo la meua pròpia empresa, ja en teníem prou de treballar junts durant més 10

anys. Jo tenia ganes de continuar produint coses, faig *Porca Misèria*, *Fènix 11*23*, *El Crack* i les quatre cosetes que he aconseguit fer perquè ja saps que aixecar projectes és duríssim. Poca gent pot portar les seves idees a la pantalla i jo se que tinc aquest luxe o que l'he tingut fins ara, ja que aquí el currículum pesa poc, l'última cosa que has fet és la carta de presentació.

Darrere d'Arriska hi ha una voluntat de tenir l'empresa que em permeti fer les meves parides

TERESA: És un projecte individual?

JOEL: Si, però individual no hi ha res tot ho he fet acompanyat i xuclant del talent dels altres, que és gent boníssima...

TERESA: A la pel·lícula es nota que el projecte és ambiciós però tinc la percepció de que les persones estan lluny del que s'està fent i que la maquinària s'ho emporta tot..

JOEL: No se que és però no crec que la maquinària s'ho menges tot...

TERESA: Vau canviar les actrius... Buscàveu més cartell o ja no éreu amics de les noies?

JOEL: Quina gran pregunta! Les vam canviar perquè ens va semblar que les que teníem al teatre no funcionarien en cinema que és una cosa que passa de vegades, hi ha una persona que té una energia dalt de l'escenari i un sentit narratiu de l'obra i que t'explica el relat perfectament però en canvi en el primer pla no te la creus o no et satisfà o no té allò que diuen... quan comences a fer cine... que la gent ha de ser guapa i tots els estereotips aquests... I et deixes influir per les coses que et convenen

TERESA: Com va anar amb la Marta Esteban?

JOEL: Molt bé, vaig aprendre moltíssim de la Marta, sense ella no s'hagués fet.

De fet és ella la que em va dir... O no, segurament deuria ser jo que li ho va dir... Recordo quan em va dir que endavant perquè hi creia i pensava que podia sortir una bona pel·lícula. Sense ella no hagués estat possible i estic molt agraït.

TERESA: Vau tenir editor del guió?

JOEL: No, el guió el vam fer nosaltres

MARIA RIPOLL²⁰

Lloc i data: Bar Centro, 8 de juliol de 2015

Font: Conversa gravada i transcrita

TERESA: Com et va arribar? És un encàrrec?

MARIA: Si, és un encàrrec gairebé totes les pel·lícules que jo faig són encàrrecs, m'arriben a través de productors o jo busco el guió excepte alguna que he fet com *Cromosoma 5* que és més personal. Aquesta em va arribar, era guió d'obra de teatre i ens vam posar a treballar amb l'Albert...

MARIA: Com ho va fer això de treballar junts?

MARIA: Ell escrivia però ens reuníem bastant, van ser dos anys de feina. Ell va fer una primera versió de teatre- que ja era molt cinematogràfica- a guió cinema. A partir de la primera versió ja vam començar a fer reunions a proposar escenes, és molt diferent un guió de teatre a un guió de cine, no només per les localitzacions, no només perquè has de fer plantejaments visuals i escenes dramàtiques, no poden ser diàlegs de dues persones assegudes, has de crear la narrativa a través de imatges.

Una de les coses que ens vam plantejar i que va ser el més difícil era el final de *Tu vida en 65'*, en teatre ell decideix acabar amb la seva vida, l'obra s'acabava el públic aplaudia però l'actor sortia a saludar i la gent deia que bona l'obra de teatre perquè veus que l'actor està viu. El poder del cine és que no és físic no veus l'actor després dels aplaudiments, et pot portar molt més a un estat de la veritat, si et fixes a dins de la pel·lícula et pots creure aquella història i et pots

²⁰ Maria Ripoll és la directora de *Tu vida en 65'*, adaptació cinematogràfica produïda per la Marta Esteban de l'obra d'Albert Espinosa, *Tu vida en 65 minutos*.

identificar... Vam pensar i vam dubtar molt en posar aquest final, jo volia ser fidel a l'obra i l'Albert em deia que confiés, però jo pensava que el cine era molt diferent...

TERESA: És un gerro d'aigua freda brutal...

MARIA: La gent plorava, a EEUU em va venir un tio plorant dient-me que perquè l'havia matat! Tu tens el teu heroi a la pantalla, el fas desaparèixer s'acaba la pel·lícula i et quedes amb aquest sentiment...per mi era molt més bona la pel·li amb aquest final però va ser molt dur... Vam estar amb un equip de psicòlogues per veure com reaccionaria la gent perquè jo tenia molta por, en cine la ficció és molt poderosa, no saps com li pot afectar a la gent una cosa així, no saps fins a quin punt pot potenciar el suïcidi de joves.

Vam fer un grup de 8 psicòlogues que ens van dir que era a l'inrevés, que era molt bo parlar d'aquest tema. D'una altra manera quedava una història d'amor molt lleugera i amb aquest final tenia una mica més de força i feia que la gent s'ho plantejés i en parlés, mai parlem del tabú de la mort, mai parlem de les pèrdues, de la tristor... Amb aquest final jo crec que la pel·lícula té un altre gir que fa quan la gent surt del cine en pugui parlar amb els amics, sempre intentes fer petites tesis amb les pel·lícules...

No només va ser complicat el final, això era més una fase de muntatge. En el guió anàvem escena per escena, hi havia coses que no funcionaven perquè el que em plantejava l'Albert en el guió de cine no pujava la tensió, hi havia algunes escenes molt parades, per exemple allò del "túnel de lavado", hi ha coses que has de posar en un context i d'una narrativa visual...

TERESA: En algunes adaptacions que he estat mirant veig que l'aposta és canviar l'estructura o fer evolucionar el que és el verbal i en aquesta es veu més que a l'adaptació s'ha treballat la imatge i la narrativa visual. En els extres del DVD tu parles d'ensenyar la

Barcelona diferent, d'ensenyar el món del protagonista, les revistes, els ocells, el pom de flors...d'obrir la pel·lícula a la imatge... Encara que alguna escena no està a l'obra de teatre en essència l'estructura és molt semblant, els diàlegs són més lleugers perquè és cinema i ha de tenir més pes la imatge

MARIA: Cada entorn parla molt del personatge, li dèiem el submón del Dani, és un personatge que té una evolució, és una persona plena de vida

TERESA: Té molt d'àngel l'actor..

MARIA: Vam passar unes peripècies, que ja t'explicaré... Com descrius en els primers cinc minuts qui és el Dani? amb aquestes imatges entres en un món...

TERESA: Per una banda hi ha un element màgic, el carrer buit, el nen que mira i fa aquella picada d'ull i per l'altra de vegades sembla que estiguis veient una cosa més documental...

MARIA: Si, es pretenia això. Volíem envoltar-ho de gent de veritat que no fossin actors, els actors que vam escollir ara són bastant famosos però a l'època no ho eren tant. En Paco Ramos volia els típics actors de sèrie i jo vaig lluitar molt perquè no fos així

TERESA: No ho va fer la Marta Esteban?

MARIA: La Marta Esteban i Paco Ramos en coproducció. El principi, aquest primer pas quan crees el guió i el càsting, que és el més important d'una pel·lícula va ser més amb en Paco i rodatge i muntatge va ser més amb la Marta.

Com parla de tanta casualitat i el final es tan especial, la màgia havia d'estar en aquestes imatges, en aquest submón... per això jo volia que la manera de rodar-ho fos molt documental amb gent molt real que sembles el veí del costat de casa teva que no fos una

cinematografia molt elaborada sinó de càmera en mà i viva com ells, com si estiguéssim espiant aquest personatges.

TERESA: Hi ha algun moment que fas com veure-ho a través d'un vidre, això que dius de l'espiair...

MARIA: No és un thriller, i la paraula no és ben bé espiair... és la càmera molt propera com si fos un testimoni de la història que pot passar a la casa del veí, si ho hagués fet amb grues et situa en el lloc d'estic veient cine i jo volia que la gent ho veiés com els amics del barri.

TERESA: Tu parles de que volies ensenyar una Barcelona diferent...

MARIA: Si, els personatges no eren grafeters, no eren "barriobajeros" ni pijos, les localitzacions eren molt difícils. El parc on es trobaven, on era? Podíem quedar a Sarrià o a Les Corts però jo els volia anodins, no volia "pandillers" i era complicat... a Barcelona sempre s'ensenyava la Rambla, el Palau de la música, Gaudí... Hi ha altres barcelones, el repte era ensenyar una altra Barcelona, jo trobo que la història és molt universal i pot ser qualsevol ciutat.

TERESA: Barcelona no està en primer pla, la reconeixes perquè hi vius. Era una demanda o un valor de producció?

MARIA: No, aquí el valor de producció era el Barça. Així com a *Rastres de sàndal* Barcelona i Bombai representen les dues germanes i si que s'havia de reconèixer molt Barcelona, aquí es tractava d'amagar una mica la Barcelona típica, era treure altres barcelones perquè hi ha moltes històries dins a Barcelona. El Barça va posar una pasta, però els barcelonins si que la reconeixíem Barcelona, a mi m'agrada ensenyar aquesta Barcelona... Era un repte!

TERESA: Hi ha com molt la tendència de fer produccions amb nois molt joves, era un valor de producció?

MARIA: Cada història té el seu públic, per exemple *Tu vida en 65'* és una pel·lícula per a gent de vint i tants anys. Jo encara la faig als cursos i li trec suc, està molt ben escrit i hi ha molta veritat i coses de les que costa molt parlar i, és clar, si ho fas amb gent més gran amb aquests diàlegs...

TERESA: Jo penso que aquests diàlegs són de la primera joventut, d'abans dels vint...

MARIA: Si, després dels vint ja no parles així... L'Albert com va estar tan de temps malalt té una innocència que el fa ser molt valent i és el seu poder, crec... que no és tanta la innocència perquè una persona que ha passat el que ell ha passat no és gens innocent, sap molt bé el que vol però té un punt de vista molt innocent. Fer-los més grans era impossible perquè són molt innocentots i més joves tampoc perquè no tindria el públic que volíem, això estava molt clar!

TERESA: El rodatge el va fer en castellà i després ho va doblar, oi?

MARIA: Si i el doblatge no està gaire bé, el doblatge el va dirigir la Marta Molins... Jo me'n vaig desentendre, és molt dur doblar una pel·lícula. Si s'ha de fer en català que es rodi en català...

TERESA: Hi ha tota una poètica en el guió i en la pel·lícula sobre l'atzar, amb tots aquests elements d'atzar que hi ha, et vas plantejar visualment de treballar-los d'alguna manera, els vas integrar, et feien nosa? És una pel·lícula amb moltes casualitats i això no és freqüent...

MARIA: En vaig treure bastants... Jo crec en la màgia i és una de les coses que més em va atraure de la pel·lícula, si estàs obert a les màgies aquestes coses passen... però n'hi havia tants que era increïble, li vaig demanar a l'Albert de treure'n uns quants

TERESA: I ell hi va estar d'acord?

MARIA: L'Albert és el guionista amb qui més m'he entès, el tenia sempre al rodatge, cosa que m'encantava... Deixava fer i estava encantat, no venia al rodatge a controlar sinó a visitar i a gaudir. Normalment els guionistes pateixen molt perquè han fet la seva obra i de sobte l'entreguen, però a l'Albert jo no el veia patir gens...

TERESA: Suposo que perquè vau poder fer tot un treball previ junts. Fas un guió, l'entregues i d'alguna manera el director torna a fer aquesta feina que ja ha fet el guionista de pensar i donar-li voltes, de vegades tens la sensació que el guió és un estímul perquè el director trobi el seu espai i el seu lloc

MARIA: El guió és una guia per a un director, seguidament hi ha el treball i l'aportació dels actors, després fas la pel·lícula i el muntatge que és una reescriptura.

TERESA: Explica'm això que em deies abans dels actors...

MARIA: En Javier Pereira estava d'Ignacio, en Marc Rodríguez de Francisco perquè en Quim Gutiérrez havia de ser en Dani i una setmana abans de començar a rodar em va deixar per fer una altra pel·lícula... Són aquestes casualitats, tothom em deia que seria per bé i jo pensava que una merda... Un any treballant amb ell! Vam retardar 3 setmanes el rodatge perquè no trobàvem prota i en Javier Pereira que em deia que ell s'atrevia amb el personatge i jo que no volia perquè estava perfecte d'Ignacio... I ara no la veig sense en Javier Pereira...

TERESA: Té molt d'àngel...

MARIA: Potser en Quim no hagués tingut tan d'àngel...

TERESA: Home, en Quim també és interessant...

MARIA: Ui... És que encara em fa mal.... Eren en Quim Gutiérrez, la Maria Valverde, en Marc Rodríguez i el Javier Pereira

TERESA: La rentadora a mi em resulta com si estigués fora de la pel·lícula i no se perquè, és com una metàfora que no he acabat d'entendre o és un element de sinestèsia...

MARIA: Perquè és la part més estètica i més publicitària visualment. És molt important desgranar les imatges i com entres a la pel·lícula... i això estava en el guió i a mi em va atraure molt...

TERESA: No hi és a l'obra de teatre

MARIA: Ah no? Jo no vaig veure l'obra...Doncs a la primera versió del guió si que hi era. Ho vaig trobar molt hipnòtic, és una part per ficar-te en aquest món una mica especial entre la màgia i la mort, del cosmos i del caos. Potser si que és de tractament visual perquè el final és com molt publicitari de plans molt simètrics. Em va agradar fer-ho així perquè era una mica per dir pujaran al cel...

TERESA: Era per si tenia algun sentit... Veig és una cosa de l'Albert... Està treballat i perfectament integrat al treball estètic però pensava que era una metàfora però ja veig que és un element més difús que et fica en un lloc especial o estrany

MARIA: Si, hipnòtic per ficar-te en aquest món

TERESA: Hi va haver editor del guió o ho va fer vosaltres?

MARIA: Vam fer diverses versions... jo no paro amb el guió... és la manera de fer-me'l meu, treballar, treballar i treballar, ho vam fer molt a gust ens reuníem moltes hores. Després quan comences producció hi ha canvis de localitzacions, d'actors... el personatge no es podia dir Lluç perquè era en Javier Pereira i no ho sabia dir perquè és castellà.

TERESA: Si, veig que els noms estan canviats respecte a l'obra de teatre

MARIA: el motiu és aquest, quan l'actor era en Quim Gutiérrez és deia Lluç però quan vam canviar-lo pel Javier Pereira com no sabia dir "me llamo Lluç"... Doncs, li vam posar Dani... És important per a aquestes coses portar-te bé amb el guionista i que vagi amb tu fent el viatge durant el rodatge... Bé depèn dels guionistes... perquè hi ha alguns que he tingut i que també són productors que penses que millor que et deixin fer que sortirà millor..

TERESA: L'Albert ja havia fet *4ª Planta* i ja estava relaxat i content...

M'ha encantat això del tema de l'atzar ja que a l'obra de teatre veus una escriptura molt d'atzar que al cinema hi juga poc, tu fas una aposta per la versemblança i per disminuir la febre, això és molt interessant...

MARIA: Per mi la gran diferència és el final, a l'obra de teatre podia funcionar molt bé però al cine era molt perillós, al cine l'actor no surt a saludar... Tothom em deia que rodés un altre final per si de cas. La ficció del cine és com si estiguessis veient la vida i en teatre el que veus són els actors, és molt diferent...

TERESA: El registre és de comèdia romàntica encara que el repte sigui parlar de la mort i tota aquesta mena d'estrat que hi ha per sota, això com ho va manegar? Perquè és un to difícil... quan estan al tanatori en una cerimònia que no és la seva fent el burro...

MARIA: La vida ja ho té això... Quan va morir la meva mare me'n recordava tan d'aquesta pel·lícula... La meva mare era el ser més important de la meua vida, estava al tanatori i em va agafar un atac de riure perquè és tan grotesc i tan bèstia que et fa l'efecte contrari... Això és el que em va enganxar de l'escrit de l'Albert, m'acosto a la cosa més dolorosa i no és humor negre sinó que és humor, aquest punt era molt complicat, el punt d'estar en drama però hi ha comèdia, estaves contínuament en una línia tan fina...

TERESA: Això està molt aconseguit, no és humor negre i no et separen mai suficientment, sempre t'estàs identificant amb els personatges

MARIA: Per això era tan important la part visual de seguir-los i d'estar amb ells com si fos un documental, gent real, les localitzacions reals, gent del carrer...

TERESA: Quina és la seqüència que t'agrada més?

MARIA: Jo no veig mai les pel·lícules a l'estrena i el dia de reis la van passar per la tele, la vaig veure amb la meva filla i em va entrar molt bé com si no l'hagués fet jo... em agradar molt i em va tocar. Hi ha una escena que m'agrada molt perquè la vaig fer jo de guió que és la del túnel de lavado...

TERESA: Aquest viatge que fa amb cotxe i la ciutat buida, és de guió o hi ha una part de coses que passen durant el rodatge?

MARIA: Si, és de guió

TERESA: El quiosc i el senyor amb el canari...

MARIA: Això és creació meva... Què veu ell al carrer? Doncs vaig crear aquestes imatges perquè volia veure una vida en càmera lenta, vaig estar buscant imatges, algunes són accidentals però gairebé totes estan creades

TERESA: El fet de construir el viatge -perquè dura un dia- el cotxe dona el viatge i és el nexa entre les escenes que hi ha a l'obra de teatre...

MARIA: això és una de les coses que estan no se si en la primera o la segona versió del guió, aquest viatge és una de les coses de l'adaptació, imagino que a l'obra de teatre no hi havia cotxe...

TERESA: No, eren el·lipsis

MARIA: És la soledat d'aquesta persona que passa de puntetes per la vida que té les seves rutines, no s'ha enamorat mai, que està com a banda... Aquest cotxe era meu!

TERESA: Hi ha molta coherència visual fins i tot on situes la càmera, hi ha una distància amb el que observes i no t'empastifes amb les emocions però les vas seguint...

MARIA: Fa poc en una entrevista parlàvem de les emocions d'homes i dones, d'alguna manera si tu empenys l'emoció no deixes espai a l'espectador, a les dones no ens cal "apretar" l'emoció, si no "l'apretes" és més autèntica, més de veritat... si li poses una música és horrorós!... I els homes directors com els costa més parlar d'emocions, intenten empènyer-la...

El mateix passa amb el drama i la comèdia... No se si has vist "Rastres de sàndal", l'Aina Clotet està a un punt de comèdia perquè és tan dramàtic el que li passa!... A mi m'agrada trobar comèdia en el drama i drama en la comèdia... En aquesta última comèdia gamberra que acabo de fer hi ha un moment que quasi plores... La vida és això, en el moment que hauries d'estar trist de sobte t'agafa un atac de riure i després el dia que hauria de ser el més feliç acabés plorant, és una barreja d'emocions.

En aquesta línia em vaig sentir molt còmode en *Tu vida en 65'*, és un "dramón" però amb cert sentit de l'humor, per això em vaig sentir tan còmode amb l'Albert...

TERESA: No heu fet res més amb l'Albert?

MARIA: Vam intentar *Cuatro bailes* però jo la vaig trobar molt naïf... Hi ha tants projectes que s'inicien i després no passen...

Hi va haver molta química amb l'Albert...

JORDI SÀNCHEZ ²¹

Lloc i data: Cafeteria del Passeig Maragall, 6 de maig de 2015

Font: Conversa gravada i transcrita a propòsit d'*Excuses!*

TERESA: Con neix *Excuses!*? Ho vau escriure tots dos?

JORDI: No, ho vam escriure tres

TERESA: El text el firmeu tots dos però a dins hi veig la dramaturgia...

JORDI: Vam decidir signar-ho així, tres signant quedava estrany però en el fons ho vam escriure entre tres. Neix de la cosa pràctica de buscar una obra nova, no ho teníem clar, vam estar molt de temps buscant textos, vam anar a Londres i tot, no trobàvem el que volíem.

TERESA: I què volíeu?

JORDI: Un text que convencés, bàsicament. I com que no ens convencia res del que ens passaven els de Focus ni del que nosaltres trobàvem ni del que buscàvem, el Joel i jo no vam trobar i després vam agafar en Pep i ens vam posar a treballar junts en el projecte. Neix de la necessitat de trobar un nou text per tirar endavant dins de la companyia perquè l'anterior havia estat *Sóc lletja* i ja estava acabat, teníem ganes de fer una obra nova, em sembla que era l'època que estàvem fent *Plats Bruts* aquí.

TERESA: el 2001

JORDI: Estàvem fent *Plats Bruts* i volíem fer alguna cosa que no tingués res a veure amb la sèrie, fins i tot en el disseny dels pòsters

²¹ Jordi Sánchez, juntament amb Joel Joan és l'autor d'*Excuses!*. L'any 2003 és va fer l'adaptació cinematogràfica de l'obra dirigida per Joel Joan, amb guió de Joel Joan, Jordi Sánchez i Pep Anton Gómez.

vam intentar que quedés clar que era un drama més que una comèdia...

TERESA: Un drama, *Excuses!?*

JORDI: No, però ens volíem allunyar perquè tothom ens deia: "Heu de fer *Plats Bruts* a l'escenari que això serà un negoci rodó" i llavors dèiem, "Hòstia, però *Plats Bruts* ja el fem a la tele, només falta que anem pels pobles fent els mateixos personatges". Teníem ganes de fer una cosa molt diferent, que la factura diferent, que el look fos diferent.

TERESA: I això us ho deia FOCUS que ho féssiu?

JORDI: Això de l'escenari?, no me'n recordo, Sí

TERESA: *Excuses!* ho va fer amb FOCUS?

JORDI: Si, nosaltres ho vam fer pràcticament tot amb FOCUS

TERESA: Això no ho sabia, em pensava que com aquí posa KRÀMPACK.

JORDI: No, els productors som nosaltres però FOCUS és el que d'alguna manera dona el teatre. Nosaltres tenim una trajectòria d'empresa, llavors estàvem fent tele i teníem ganes de fer teatre, pactem amb FOCUS... "*val, féu una obra i nosaltres hi entrem, tindreu un teatre i posarem uns diners...*", però també és veritat que ja teníem diners perquè estàvem fent sèries a la tele. Fins que no vam fem Televisió no teníem ni un duro, llavors la productora que és l'Elisenda Alonso, la meva parella, es dedicava a demanar caritat que bàsicament volia dir ..."*si us plau, ens fas l'escenografia i ja te la pagarem? Si us plau, fes-nos-ho i ja t'ho donarem o et donem una petita part i la resta quan d'allò...*" Tot era així!

A partir de que fem TV ens podem plantejar fer una obra de teatre sense demanar almoines

TERESA: Per això preguntava que FOCUS què hi feia

JORDI: FOCUS posa el teatre i posa una part, em sembla, no me'n recordo gaire però és una producció que gairebé tot és nostre perquè això és la nostra empresa

TERESA: Coproducció KRÀMPACK i Teatre Romea

JORDI: FOCUS, però vaja, molt més nosaltres que el teatre

TERESA: Però diguéssim que no és una necessitat vital de dir, hem fet 30 anys, volem parlar d'això, dels fills...

JORDI: No, bé si que és veritat que tot va començar amb converses d'aquestes de la por, la por al compromís... L'altre amb en Pep dèiem que això ara no ho faríem perquè estem en una altra història, la por al compromís i això dels fills...com que no t'interessa perquè ja ha passat. Però en aquella època si que és cert que hi havia aquesta preocupació de la generació dels *escapistes* que diuen, aquests que no es volen comprometre amb res, ni amb la parella, ni en tenir fills, ni amb tenir hipoteca. Era un tema que ens preocupava bastant jo tenia ja un fill, l'acabava de tenir i el Joel no i ara ja en té tres!... Vull dir que fixa't com ha canviat perquè el personatge d'ell fot un monòleg que diu que no es vol comprometre amb res, que no vol tenir res...

TERESA: Escolta, això que dius que la veus dramàtica... la pel·lícula és una altra història, però l'obra de teatre tal com està dialogada recorda molt un estil còmic

JORDI: Sempre hem fet el mateix, parlar de coses que ens interessin a través de la comèdia, jo personalment no ho ser fer d'una altra manera, quan he intentat fer un drama no em surt, em queda una cosa que no m'agrada, com molt tova, "pastelito"...

En el fons, si li treus els diàlegs el que els hi passa i la història és bastant lamentable, un va fotent la pallissa a l'altre...

TERESA : Tot allò que feu de l'intercomunicador, és comèdia pura...

JORDI: Això és una anècdota real que em va passar a mi

TERESA: Això és comèdia pura, a més a més és molt teatral. A la pel·lícula no es pot mantenir tan bé perquè, suposo, com fragmenteu el text...

JORDI: A mi em va passar sopant a casa d'uns amics que acabaven de tenir un crió, estàvem sopant amb l'intercomunicador, el nen plorava i plorava i ells estaven molt nerviosos. Llavors ell va anar-lo a buscar i de cop el vam sentir: "*ai, ai, ai...*" i és que a l'agafar el cuco se li va girar i li va rodolar el nen.

Els dos a l'habitació es van començar a barallar i jo amb la meua parella al menjador sentint tots els crits... van sortir, van portar-lo a l'hospital i el nen no tenia res, eh! va rodolar una mica per terra.

Però això si que surt d'una anècdota real. Hi ha contingut, no és el riure pel riure. És cert que la gent reia i s'emprenyaven amb el final, deien "*Home, estem tota l'estona rient i al final...*"

TERESA: Esteu contents del final? Perquè el final és com una mena Deus ex-machina

JORDI: Al públic no li sentava bé el final, ens ho deien moltes vegades "*estàs tota l'obra rient i al final foteu allò que sembla que et va en contra... t'estàs en fotent d'una cosa i foteu aquest final tan dramàtic, i aquesta cosa de me cago en cony...*" Al públic no li agradava molt el final, però no he tornat a pensar més si n'estic content del final.

TERESA: En Pep Anton Gómez, d'on surt? Ho dic perquè jo l'he vist retratat alguna vegada però no el tinc present. Vull dir, és company vostre? És de l'Institut?

JORDI: Nosaltres fem *Kràmpack* amb l'Eduard Fernández, quan l'Eduard marxa el substitueix durant un temps un noi marroquí. Després entra en Lluís Villanueva, que és amb el que anem a Madrid, aquest ha estudiat amb en Pep Anton i ha fet molts infantils i molts muntatges dirigits o que ha fet la dramaturgia en Pep.

TERESA: Però, el Pep Anton no té res a veure amb vosaltres

JORDI: Nosaltres venim de l'Institut de Barcelona i en Pep Anton ve de l'Institut del teatre de Terrassa

TERESA: És per com situar-lo, si és algú que ve d'un altre sector o d'un altre món

JORDI: Ell em sembla que és economista i estudia interpretació a Terrassa amb en Lluís Villanueva. Aquí és el primer cop que ens posem en contacte, ens entenem parlant i ens posem a treballar junts...

TERESA: Com és que el va anar a buscar?

JORDI: Vam coincidir, no és que l'anéssim a buscar... nosaltres érem una companyia a "la caza de director" perquè no teníem director, nosaltres érem autors i actors. Llavors aquesta vegada vam coincidir i ens vam entendre. Vam treballar junts des del principi però en Pep Anton realment es manega molt bé en allò que li diuen "la carpinteria teatral" i jo molt millor fent personatges i diàlegs. Ell es mou millor fent estructures i al final vam firmar així perquè se'ns feia molt estrany firmar tres.

TERESA: I en Joel que feia? Tu personatges, ell estructures...

JORDI: Això és el que faig jo ara amb el Pep. Nosaltres sempre treballem junts amb un ordinador... No està cadascú a casa seva, treballem junts. El Pep ve cada dia a casa a casa meva a les 10h del matí i treballem fins l'hora de dinar amb un ordinador al mig i, per exemple, ell està mirant les estructures i jo estic pensant el diàleg de després i si se m'acut algun fragment de diàleg... "*què et sembla? això ho posarem després*"... Estem junts sempre!

I en aquest cas també, estàvem junts tots tres, cadascú deia la seva i hi havia moments que, dos contra un, de vegades amb en Joel ens picàvem més, perquè ell per tarannà és... "*hòstia, això està bé així i no sé què*"... I amb en Pep és més tranquil...

TERESA: Això té dues parts, com dos actes i recorda una mica una estructura de Sitcom.... Bé, de les que es feien, perquè ara de Sitcom gairebé no se'n fan...

JORDI: Perquè econòmicament no són rentables...

TERESA: Ja, les Sitcom com ara *Plats Bruts* encara que no formalitzats els dos actes, hi havia com dues parts...

JORDI: Si, però d'una forma totalment inconscient, nosaltres no tenim formació de dramaturg.

TERESA: Però el model Sitcom és en 2 actes, *Friends*, per exemple eren dos actes

JORDI: Si, dues trames, dos actes

TERESA: I llavors veig que vosaltres això també ho va fer, però que era per osmosi, diguéssim...

JORDI: No en som conscients...

TERESA: Kràmpack era una companyia, un grup i teníeu d'alguna manera un compromís igual tots amb el que fèieu...?

JORDI: Absolutament, érem iguals, érem quatre de companyia, en Pep Anton Gómez no ha sigut mai de kràmpack. Érem 3 actors, dels quals dos també escrivíem, de vegades escrivia jo i de vegades en Joel.

TERESA: I el tercer, qui era?

JORDI: La Mònica Glaenzel i després la productora, que és la meva parella, que es diu Elisenda Alonso... A part, érem dues parelles... era tot... molt... massa!

TERESA: Familiar... Molt endogàmic, no?

JORDI: Per això no ens veiem, perquè vam acabar farts... però, si... arranquem!

En Joel va tornar de Madrid per fer *Plats Bruts*, ell tenia moltes ganes de tenir una companyia i de fer teatre des de zero... tinc una idea, la desenvolupo, la produeixo, la dirigim nosaltres, la interpretem... O sigui, fer un producte des de zero fins al final.

TERESA: I això va tenir molt d'èxit, no? Ho va fer sis mesos..

JORDI: Això ho vam fer molt de temps i després vam tornar un mes més al Romea i és quan vam decidir plegar l'empresa..

TERESA: I per què? Estàveu molt cansats?

JORDI: Ja no podíem... Portàvem sis mesos sense fer ni un dia de festa perquè fèiem la tele i fèiem això. El dilluns, que se suposa que és el dia de descans del teatre, a les 9h del matí estàvem fent la sèrie i jo després de sis mesos vaig acabar estressadíssim, arribava al teatre a les 9h de la nit i odiava al públic, volia estar a casa meva

TERESA: Era més una relació amb la feina que entre vosaltres?

JORDI: Entre nosaltres també es va desgastar molt la relació. Estàvem junts des del matí, I llavors el dissabte- jo ja tenia un fill de

2 o 3 anys- aprofitàvem per corregir els guions, o el diumenge a la tarda, que ja prou trist és el diumenge a la tarda!

Ell volia aprofitar tot el temps del món perquè anàvem justos. Però llavors també te n'anaves al teatre, sorties de TV3 de gravar el dijous i amb una moto anàvem corrent al Romea perquè si anaves en cotxe i hi havia un embús ja no arribaves.

A partir de llavors, jo he intentat no fer mai dues coses alhora.

TERESA: Ara les estàs fent?

JORDI: Se m'han cavalcat... Però no, la sèrie no l'estic fent ara, la sèrie la fan com volen. Han volgut fer només 13 capítols a l'any, no en volen fer més i triguen sis mesos.

Ara, si em surt alguna cosa demano permisos

TERESA: Pots treballar molt més relaxadament...

JORDI: La sèrie la vaig acabar per nadal i començarà el juny, però ara, teòricament, m'ha sortit una feina i he demanat d'entrar a l'agost... Ja veurem.

Nosaltres ens vam desgastar d'excés de feina i perquè estàvem molt cansats i després ell volia fer unes coses i jo unes altres... Jo vaig fer la companyia una mica per... Si m'hagués sortit una feina a Madrid igual no l'hauria fet perquè jo no tenia aquesta vocació tan gran de companyia pròpia.

Igual com comences a escriure *Els dimecres distrets* per donar-te feina i després descobreixes que escriure és un plaer... Així com interpretar per mi era un somni, jo no vaig somiar mai d'escriure, però m'hi vaig posar, li vaig trobar el gust i ara m'agrada fer les dues coses. Amb l'empresa em va passar una mica el mateix.

I com que tampoc teníem ganes de ser Tip i Coll, per dir-ho d'alguna manera...

TERESA: És que la parella que fèieu no s'assembla però s'assembla...

JORDI: A *Kràmpack*?

TERESA: És una mica com re visites, amb moments diferents però amb uns rols iguals. Això era fet a propòsit o és que us sortia així perquè sou així?

JORDI: Són aquests personatges que ens inventem en un moment donat, sorgeixen a *Kràmpack*, un que domina l'altre i un que és un vampir i l'altre que es deixa portar.

TERESA: *Kràmpack* és molt maca...

JORDI: Doncs aquest personatge l'anem repetint, perquè aquí es torna a repetir i a *Plats Bruts* també.

TERESA: Si, si, és que ho veus! escriuen a la seva mida però no se si és una cosa que surt així, que és un disseny més pensat, diguéssim, o pel que m'estàs dient és que les coses són un riu i surten.

JORDI: Surt del caràcter dels dos, jo sóc més tranquil... Un bon dia a l'època de l'institut del teatre es creen uns personatges i aquests personatges els anem mantenint amb canvis durant tota la nostra ruta plegats. Vam fer una cosa que es deia *Los Tomate*

TERESA: Aquest no se, no l'he vist...

JORDI: Eren com tres o quatre números musicals on ja comença això i a *Kràmpack* ja hi és això. A *Kràmpack* una altra vegada és el tio que té la casa i l'altre que arriba i vol ser actor... per això a *Plats Bruts* torna a voler ser actor. I aquí no és actor però el perfil és mateix, és un egòlatra i narcisista patològic.

TERESA: amb unes professions com una mica de l'època, és una època de bonança...

JORDI:... amb un punt esnob...

TERESA: Sí, si... Tu feies d'arquitecte, ell publicista, periodisme...

JORDI: És veritat que era una època de bonança

TERESA: Si mirem la pel·li i llegint-ho ara, ho sents com llunyà, fins i tot jo reconec un món que el vivíem tots... Em sembla que feia "culebrons"...

JORDI: Clar, era aquella època que tot anava bé...

TERESA: Tant com molt bé....Bastant bé..

JORDI: Ara no ets conscient, però ostres, és veritat...

Nosaltres perquè estàvem arrencant però el volum de gent que treballava era superior

TERESA: I al carrer els mites eren... Ara no ho sé, estic perduda en quins són els mites, però llavors aquestes professions liberals... no hi ha cap crítica sobre això, cap mirada...

JORDI: Després el que ha fet ell, a "Porca misèria" també tots són de professions liberals, tots són "guapos, jóvenes i enrrollaos"... "buen rollito"...

TERESA: Si, però ja en una època que no és tan esplendorosa, "Porca Misèria" té un to diferent..

JORDI: Són la Furió i la Sarrias...

TERESA: Jo amb la Sarrias si que hi parlo sovint i potser si que era una cosa molt diferent

JORDI: *Porca Misèria* és molt d'elles

TERESA: Jo trobo que *Porca Misèria* és un producte que està bé, dintre d'aquesta gamma de professions una mica escumoses... I, escolta, això és una burrada... Cristian i Jesús... que són dos noms religiosos, això és una broma vostra? Perquè és com un sol nom partit en dos, Jesuscristus...

JORDI: Jo recordo que buscàvem noms i en el fons torna a ser el mateix perfil aquest que dius, l'enrotllat, "soy joven, moderno y guapo" i l'altre que és un desgraciadet. Cristian que és el volgut i li havíem de posar un nom modern que ara ja el té tothom però llavors jo no en coneixia gaires. I Jesús no recordo si va ser també per això

TERESA: Vosaltres veniu de fer *Sóc Lletja* que la va escriure amb en Sergi i la va dirigir en Sergi també...

JORDI: Si, la vaig escriure jo amb en Sergi en un balneari

TERESA: I la va dirigir en Sergi? És com un contacte amb els canònics del que havia de ser el teatre?

JORDI: Ell va veure *kràmpack* i li va agradar i és ell que ens ve a buscar, es posa en contacte amb nosaltres i ens diu que hauríem de fer alguna cosa plegats. En Sergi ho feia molt això: "*tinc ganes de fer alguna cosa amb aquests tios que em cauen bé*". Es posa a disposició i ens diu que no cal que li paguem i fins i tot si falta alguna cosa d'escenografia que ja ho comprarà ell.

Tenia ganes de treballar i d'escriure amb mi i vam anar a un balneari una setmana. Jo no m'ho podia permetre, econòmicament no m'anava bé, ell va voler anar allà a Caldes de Montbui i vam tornar amb una obra escrita. Vam estar allà 10 dies, ens llevàvem cada dia a les 9h del matí perquè ell és molt... és súper... "*tu fas això i jo faig allò..*" Vam fer quinze seqüències, quinze escenes, en vam escriure set cada un.

Va ser ell qui ens va venir a buscar i després, tal com es va enamorar se'n va desenamorar, perquè ja no hem tornat a treballar.

TERESA: Veníem d'una època en què en Sergi, en Benet i fins i tot en Sanchis... van dir moltes coses de com havia de ser la dramaturgia.

JORDI: Si, ell era el tòtem

TERESA: Per això dic que és com una mica de tangent o de secant, que passes un moment per allà i ja no hi ets més.

JORDI: Jo sempre he anat a la meua, sempre he dit que era un actor que escrivia, ara, després de 8 o 10 obres ja no ho dic.

TERESA: Però van tractar com d'acollir-vos?

JORDI: A mi sobretot, la companyia no els interessava, els interessava la figura del dramaturg, a en Sergi no li interessaven les companyies de teatre. Vam estar un parell de vegades amb en Benet, en un poble on tots hi tenen casa. Vam estar allà 2 o 3 dies i en Papitu em deia: "T'hem de formar més..."

TERESA: Per això et deia...

JORDI: Jo no tinc estudis de literatura, sóc infermer

TERESA: Però escrius molt bé, em vas donar aquell llibre de vivències teves... Perdona no em surt el nom...

JORDI: *Humanos que me encontré* que va sortir fa dos anys i que explica la meua vida i que parla del meu pare...

TERESA: I de l'aprenentatge sexual i de la família i els dinars. Aquell llibre és preciós, és molt bonic.

JORDI: Moltes gràcies!

TERESA: A més a més hi ha tot l'univers que després, a *Excuses!* potser no tant, però a *Kràmpack* d'alguna manera surten ressonàncies d'aquest univers propi.

JORDI: Hi ha pinzellades autobiogràfiques en totes les funcions... Ara ja no tant.

A l'*Eunuco* per exemple, que és un encàrrec d'una obra d'un tio de Terenci que és d'abans de Crist. Es clar, quan et fan un encàrrec d'aquest tipus: és un senyor que es fa passar per eunuc per lligar amb una tia... Aquí no hi poses res teu...

TERESA: I aquí, què hi ha?

JORDI: Aquí hi ha moltes coses del Joel sobretot, dels compromisos, hi ha un monòleg al final del segon acte que es d'ell, però no ho diguis que és d'ell! jo no t'he dit res, que potser s'emprenyarà si ho poses a la tesina.

TERESA: No, et diré que vaig parlar amb ell fa una setmana. S'obre menys, també vam quedar poca estona i és molt més... té molt més clar...no se com dir-ho... Es confia menys i llavors tot era més correcte. Amb això no vull dir que sigui incorrecte el que tu m'estàs dient, però m'estàs parlant amb més confiança i amb ell tot era com més quadrat...

JORDI: A totes hi ha coses nostres, a *Kràmpack* hi ha moltes coses meves, aquí potser hi ha més coses d'ell. *Sóc Lletja* és una obsessió del Sergi, això de la bellesa al Sergi Belbel sempre l'ha... El que un tio i una tia anessin guapos i això els obrís portes ho troba molt injust, que a un tio per ser guapo li donin abans una feina en un banc... Amb això s'emprenyava molt!

I aquí hi ha coses dels dos, d'aquella època en que estàs a punt de tenir fills o que els acabes de tenir o estàs a punt o que els tindràs... no saps si t'agradarà... Jo vaig ser el primer i recordo aquelles

frases... "*Et canvia tant la vida...*" hi ha com pors... Jo crec que tan l'un com l'altre, en Joel i jo, en tot el que hem escrit de TV i en totes les coses que hem fet hi som presents. Hi ha una sèrie que porta el seu nom i que explica coses d'ell...

TERESA: Jo no me l'he mirat, m'ha fet mandra... Però m'han dit que explica coses seves a mitges.

JORDI: Però ell mateix ha explicat que és com una catarsi, en aquest sentit no té molt pudor, acabes no sabent...

TERESA: L'arrel de molta ficció i de molt relat és l'experiència d'un, la seva mirada damunt les coses...

JORDI: Jo no sabré mai escriure de presons o de totes aquestes coses, a no ser que sigui un encàrrec i llavors fas personatges amb una història de ficció.

TERESA: Això de *Sóc lletja* ja m'ha quedat clar com va anar i aquesta cosa que ja m'imaginava del Benet... volia com tenir-te?

JORDI: El Benet amb tota la confiança i molt bona fe em deia "t'hem de fer més culte". A ell li costa molt la comèdia...

TERESA: Si, menysté la comèdia i fa – o feia- grans discursos contra la comèdia: "Quatre esquetxos, quatre coses..." I tu penses que la comèdia és el més difícil... És molt difícil!

JORDI: Jo li tinc molt de carinyo a en Benet, de fet em va agafar encara que va ser fallida i no es va fer mai. Em fotia uns crits...! perquè era la primera cosa que jo feia. Jo, per exemple, posava: aquí es barallen els policies i ell em deia: "però això que vol dir?". Jo no havia fet mai res i arribava un moment que al final d'una baralla deia... I continuen barallant-se... I llavors em trucava i em cridava...

TERESA: Si crida, crida...

JORDI: I en Sergi té una formació teòrica molt gran que jo no tinc, és un tio molt culte, parlant clar.

TERESA: Però això no vol dir res...

JORDI: No, a l'hora d'escriure no vol dir res però quan em pregunten quins són els meus referents del segle XIX, no se que dir i ell et comença a nomenar autors...

TERESA: És que em sembla que no teniu res a veure o poc a veure

JORDI: No, però ens vam entendre bé

TERESA: La premsa què va dir de *Excuses!*? Perquè penso que *Kràmpack* va fer una cosa molt curiosa, el teatre fins a aquell moment havia anat per una banda i la tele per una altra, feu *Kràmpack* i un de vosaltres surt a la primera telenovel.la que es feia i la gent comença a fer links entre un actor que surt al teatre i també a la tele. Tot i així per part dels "teatrerós", si més no per l'Institut, el teatre seguia sent una cosa sagrada, elevada...Bé, ja m'entens... El teatre és una cosa i la TV una altra. Llavors, la premsa que va fer amb vosaltres i amb aquesta obra?

JORDI: Ens van deixar bé en aquesta obra, que jo recordi... amb "Kràmpack" ja ens van deixar bé perquè érem nois joves i amb energia.

TERESA: Si, si, noves generacions...Però d'alguna manera, l'èxit és un element que surt en aquells anys com un valor

JORDI: De nosaltres deien que fèiem teatre comercial de qualitat, no se com s'ho feien anar... teatre comercial ben fet.

TERESA: Així és més o menys com us van situar?

JORDI: L'Ordóñez, que era com el tòtem llavors, era aquella època que feia aquestes coses de mis *dramaturgos favoritos*... Ell igual...

Ens van deixar bé, fins que no vaig fer l'obra "Fum, Fum, Fum" no vaig tenir crítiques dolentes.

TERESA: Fem la pel·lícula... Què passa?

JORDI: Fem la pel·li però s'ha de fer ràpid. Primer perquè ja havíem decidit que cadascú se n'anava a fer "lo seu", perquè estàvem saturats, cansadíssims i a la Mònica se li va ajuntar amb un problema personal. Hi havia molt d'esgotament i cadascú se n'anava a fer "lo seu" i ja està!

I després hi ha una cosa que és el que marca, la Marta Esteban- la productora de la pel·lícula- que ens diu que es podia fer la pel·lícula aquell any però havia de ser en unes dates determinades.

TERESA: Com vau anar a parar amb la Marta Esteban?

JORDI: La Marta Esteban va comprar l'obra de *Kràmpack* i la va tenir un any donant voltes, li va passar al Javier Marías i a Mariano Barroso i ningú sabia que fer-ne, fins que al final ens va dir que hi havia un tio que si li deixàvem fer el que volia... Has parlat amb la Marta?

TERESA: Si, hi vaig parlar i m'ho va dir... en Cesc acabava d'arribar...

JORDI: Si no em diuen que la pel·lícula és meva no me n'adono...

TERESA: Però va fer una pel·lícula bonica i l'obra de teatre també ho és, L'obra de teatre té estils diferents, primer sembla una Sitcom i després sembla gairebé Txèkhov... Però està feta amb molta veritat i això arriba i la pel·lícula igual, eh!

JORDI: Si, la pel·lícula de *Kràmpack* a mi m'agrada molt.

En Ventura Pons també la volia però jo li vaig donar al Cesc... En Ventura el que fa és gravar obres de teatre i són llenguatges diferents...

Estàvem molt cansats i aquesta pel·lícula es va haver de fer massa ràpid, jo crec. És la sensació que tinc.

TERESA: Però, qui va venir a dir fem una pel·lícula?

JORDI: Nosaltres volíem fer-la i la Marta que estava en contacte amb nosaltres va dir que la produïa, però són aquestes coses que et donen subvenció i has de fer 2 pel·lis a l'any i ella va decidir que una d'elles seria *Kràmpack* i que l'havíem d'estrenar el novembre.

Recordo estar treballant amb aquesta pressió i també penso que la vam fer sense partir de zero, agafàvem blocs sencers de l'obra de teatre i els gravàvem, tinc la sensació d'haver fet un guió en pedaços: "*aquest tros va sencer, aquesta part la redialoguem...*"

Ara ja no ho faig així, em plantejo que a l'obra de teatre un monòleg al final del primer acte queda molt bé però aquest monòleg a la pel·lícula potser no.

TERESA: Ho vau fer tots tres?

JORDI: En Pep, en Joel i jo. En Joel l'havia de dirigir perquè era el primer projecte de la seva nova empresa

TERESA: Què va ser Arriska Films?

JORDI: Quan vam decidir plegar... A veure, també vam plegar perquè ens ho van posar en "bandeja", estàvem cansats de fer el Gordo y el flaco, al Joel li van dir que li deixaven fer *Porca Misèria* a TV3 i jo faig una cosa que es diu *L'un per l'altre* de 40 capítols.

Vam deixar de fer *Plats bruts*, vam desfer les empreses, ell va crear nova empresa per fer *Porca Misèria* i jo creava una altra per fer la meva sèrie. No ens van dir que ja no ens volien per res...

El primer projecte d'en Joel amb la seva empresa va ser aquesta pel·lícula, abans de *Porca Misèria*, pobre tio! s'ho va jugar tot, em sembla que per això l'empresa es diu Arriska.

Només van cobrar els contractats, jo no he cobrat res ni pel guió ni per la interpretació ni per res, no he guanyat ni un duro amb *Excuses!*.

TERESA: El súper polvo aquell del començament... allà hi ha una ambició cinematogràfica, però jo vaig pensar que no estava massa controlat el registre.

JORDI: Si, vista ara penso que és una pel·lícula molt cridada, molt crispada, que posa una mica nerviós...

TERESA: A la banda sonora hi ha molta percussió que es veu que és una cosa molt d'en Joel. Tenia moltes ganes de dirigir, oi?

JORDI: Ell pren les regnes de la coordinació de guió encara que estem tots tres fins al final.

TERESA: Això que deies que aquí vau gravar a trossos recol·locant i redialogant però ara ho fas diferent. Parles d'una adaptació?

JORDI: El que fem amb en Pep és molt més laboriós, et quedes amb l'argument i comences de zero

TERESA: Estàs pensant en una adaptació concreta?

JORDI: Si, estic pensant en una obra per encàrrec del Paco Moran, que va anar molt bé econòmicament i es deia *Mama*. Vam fer l'obra que ens agradava a nosaltres i quan li vam passar a Focus ens va dir que això no ho podria fer en Paco. El primer acte els va agradar molt però el segon vam dir que ja veuríem que podria fer el Paco. Una operació comercial 100%...

Ens vam guardar aquesta primera i és la que ha anat molt bé a Madrid que es diu *Mitad y Mitad* interpretada per Pepon Nieto i Fernando Tejero, és la que ens agradava a nosaltres molt més negra i més cínica.

Volíem matar una senyora i Focus ens deia que el públic d'en Paco tenia l'edat d'aquesta senyora, per això vam fer una cosa més blanqueta que va funcionar un any i ja està.

El guió el vam fer partint de la història de dos fills d'una senyora que s'acaba de morir però el 85% del guió i del diàlegs és nou.

TERESA: A *Kràmpack* també comenceu amb una senyora morta, oi?

JORDI: Quina obsessió amb els morts! Jo recordo rebre la meva àvia aquell paperet de: "*forma recta aglomerado de madera...*" Que fortes aquelles descripcions..

Ara em quedo amb l'argument però partint de zero i fent cine de seqüències, allò altre era més el que fa Ventura Pons

TERESA: Si, en Ventura Pons fa això

JORDI: Aquí per pressa o per inexperiència... No se que t'haurà dit en Joel...

TERESA: No, no em va dir res diferent de tu però no tan precís, li vaig preguntar com escrivíeu i va dir que junts però no em va donar tantes explicacions, també vam quedar al CCCB amb presses...

JORDI: A l'hora de produir s'ho va passar fatal, la pel·lícula es va fer pensant en una sèrie de subvencions que no van arribar i això va suposar que ni ell ni jo no cobréssim ni un duro. Jo ja no era de l'empresa i ell es va pillar, em sembla que va acabar hipotecant una part de la casa

TERESA: Això m'ho va explicar diferent. Li vaig preguntar com havia anat i em va dir que la pel·lícula havia anat bé, però mirant dades d'aquell any vaig veure que no havia tingut massa èxit i que l'obra de teatre havia anat molt millor

JORDI: Després es va doblar al castellà, en Joel va dir que no ho podíem fer nosaltres perquè hi havia gent molt bona doblant-se i d'altre que no tant, que hi hauria un desequilibri brutal i que com estem acostumats a les pel·lícules americanes fetes per dobladors doncs que ho fessin dobladors. Va apostar per això i a Madrid no va agradar gens, l'estrena a Madrid no va anar gens bé. Segurament volien que es fes en castellà i no en català i doblar-la després.

TERESA: Però si està molt ben doblada!

JORDI: Si, si, està súper ben doblada, el que em va doblar a mi és un actor que m'agrada molt.

Els creuen que una pel·lícula espanyola s'ha de fer amb so directe, això és una aposta de fer-la en català perquè en Joel la volia fer així i qui la produeix la pot fer com vulgui, només faltaria!

TERESA: El cinema català ha estat intentant tenir identitat pròpia... que si a través del cinema s'havia de propagar la llengua... Això és una pregunta més estructural o política, vosaltres hi vau entrar en aquesta empresa col·lectiva de construir el cinema en català?

JORDI: Aquí no teníem res a veure en Joel i jo, ell es va mullar molt fent una pel·lícula que li dèiem que la fes en castellà, ell la fer en català perquè volia fer cinema 100% en català, jo no la vaig produir aquesta pel·lícula.

En Cesc Gay que fa cinema en català la fa en castellà, aquesta i *Kràmpack* em sembla que s'estrenen a la vegada a Madrid.

TERESA: *Kràmpack* té el pressupost més alt que la vostra...

JORDI: El cas és que jo no m'ho he plantejat mai però si ara hagués de fer una pel·lícula seria més pràctic i la faria en castellà, queda molt malament dir-ho però jo també m'he de guanyar la vida.

En Joel es va pillar molt els dits perquè la subvenció de TV3 no va arribar mai, jo vaig deixar de cobrar un sou, però en el moment en que t'hipoteques i quedes a deure milers d'euros i no els tens, estàs apostant molt, en aquest sentit... chapeau per ell.

Professionalment el meu compromís és amb les urnes, no ho he reflexionat gaire perquè no he hagut de produir, intento fer les funcions en català i castellà i si a Madrid guanyo més diners doncs millor, ja buscaré una manera de fer teatre en català, intento no barrejar-ho perquè econòmicament no em surten els números i fer una pel·lícula només en català és molt arriscat. Ara ha canviat, a poc a poc les pel·lis catalanes fetes en català concursen dins de l'acadèmia. El que va fer en Joel era molt arriscat!

TERESA: Aquest home és com un empresari que ha ant fent...

JORDI: Amb TV3 no hem arriscat mai, era molt còmode, et donaven uns diners una part per l'empresa i l'altra part per pagar a la productora i als 3 actors i la resta ho posava TV3. El risc que corries era mínim. Amb una TV movie, que jo sàpiga, et donen 100 milions, te'n gastes 80 i en guardes vint. Gastar-se uns diners pensant que te'ls tornaran i si no te'ls tornen, com que no els tens perquè els has demanat...

TERESA: Em va dir que va tornar els crèdits...

JORDI: Si, clar que ho va tornar! però ho va patir molt...

TERESA: D'això del patiment no me'n va parlar, però mirant els números ja es veia que no se l'havia mirat molta gent. També em va dir també que havia fet 100 còpies que són bastantes còpies...

JORDI: Home, haguéssim cobrat! La vam fer gratis que d'altra banda és el que ara es fa, m'han dit que l'Hugo Silva fa pel·lícules sense cobrar, una la cobra segur i l'altra si li interessa el projecte s'hi posa i si va bé ja li pagaran...

MAR TARGARONA²²

Lloc i data: 21 de setembre del 2015

Font: És un qüestionari contestat per correu electrònic

TERESA: Com arriba el projecte a Rodar? És l'Espinosa? Sou vosaltres? És després d'haver vist l'obra de teatre? És a causa de l'èxit de *Planta 4ª*? Forma part de la línia editorial de la productora?

MAR: Fuimos a ver a Espinosa al teatro. Nos gustó y le propusimos dirigir una película. El trajo su propuesta. A TVE y a TV3 les gustó la idea, y después de algunos atrasos, hicimos la película. La rodamos antes de estrenar *El Orfanato*. En aquella época no teníamos línea editorial. De hecho, hasta ahora hemos ido probando distintos géneros. Pero los éxitos de *El Orfanato*, *Los ojos de Julia* i *El Cuerpo*, nos han posicionado en esa línea, cosa que vamos a fijar. A partir de ahora el Thriller y el suspense serán nuestras señas de identidad.

TERESA: En quin estadi arriba el projecte? Guió escrit? La idea d'ajuntar les dues obres de teatre, sense guió? Arriba amb càsting? Amb condicionants d'algun tipus?

MAR: Albert trajo su propuesta. Nos pareció original. A partir de tener la financiación nos pusimos a trabajar en el casting. Albert tuvo libertad absoluta.

TERESA: L'elaboració del guió. La idea d'adjuntar dues obres de teatre, quan apareix? Hi ha un editor o una consultoria de guió? Qui la fa?

MAR: Albert Espinosa

²² Mar Targarona és la productora executiva de Rodar y Rodar. L'any 2008 produeix l'adaptació cinematogràfica de l'obra d'Albert Espinosa *No me pidas que te bese porque te besaré* amb guió i direcció del mateix autor.

TERESA: La direcció i la participació de l'Albert Espinosa. En quin moment es pren la decisió que ell dirigeixi la pel·lícula? Era una condició? Quin paper hi juga la Rosa Ros? (Fa la direcció d'art, o col·labora amb l'Espinosa?)

MAR: Desde el principio la dirección iba a ser de Albert. Nunca hubo otra propuesta. Rosa Ros hizo la dirección de arte. Es una conocida de la casa y nos da mucha confianza.

TERESA: Càsting. En quin moment es decideix que participi l'Albert Espinosa i perquè? I en quin moment es decideix la participació de la troupe teatral? I per què? No es va contemplar treballar amb minusvàlids? Es buscava algun resultat especial?

MAR: El casting fue de Consol Tura. Se entendieron muy bien con Albert. Jamás pensamos en niños minusválidos. Hubiese sido complicadísimo de realizar y más con un director primerizo. Es una idea suicida. Hay que conocer muy bien el cine.

TERESA: Valors de producció. Quins són? Eloy Azorin? Albert Espinosa? Macaco? La comèdia? (?????). El luxe de la urbanització? Quines son les vostres apostes?

MAR: Todo a la vez. Nos gusta producir películas para el público y es difícil llamar la atención cuando se estrenan 11 películas cada semana.

TERESA: El bilingüisme, perquè?

MAR: Esa es la realidad que vivimos aquí.

TERESA: El rodatge. He llegit que l'inici del rodatge es va retardar diverses vegades. És per algun motiu rellevant?

MAR: Siempre el mismo. Financiación no resuelta.

TERESA: Vida de pel·lícula. Recaptació, distribució. Crítiques o comentaris rellevants.

MAR: Todo esto puedes encontrarlo en la web del ministerio. Están todas las películas con esos datos.

TERESA: Èxit en el teu projecte!

MAR: Gracias, el cine está muy difícil.

VENTURA PONS²³

Lloc i data: Despatx Productora "Els Films de la rambla" Ventura Pons. 20 d'octubre 2015

Font: Conversa gravada i transcrita

TERESA: Comencem per *Barcelona (un mapa d'ombres)* de la Lluïsa Cunillé i et preguntaré dues coses, sobretot pel canvi de títol...

VENTURA: Em sembla que els he canviat tots , menys *Forasters*. Una obra de teatre és una obra de teatre i una novel.la és una novel.la i tenen un responsable. Jo canvio els títols perquè així m'agraden més. Fer cinema és la mirada del director sobre un text que pot ser original, pot venir d'una obra de teatre, d'una novel.la o pot venir d'un llistí telefònic...

TERESA: Per què li vas treure l'ombres i vas deixar *Barcelona, un mapa*?

VENTURA: Em sembla que ho vaig decidir a Madrid a casa del Pou i crec que la idea va ser seva.

TERESA: He fet el meu estudi sobre adaptacions al cinema i em vaig fixar que a *Barcelona (un mapa)* feies una aposta pel final bastant diferent

VENTURA: No en tinc consciència... tornava al començament, no?

TERESA: Fas diverses coses, una és molt xula i és posar en context l'obra al començament, la referència històrica és el final de la guerra civil amb el personatge del Pou que va recordant el moment que s'acaba la guerra civil com el moment més feliç de la seva vida.

²³ Director, guionista i productor de *Barcelona (un mapa)* a partir de l'obra de Lluïsa Cunillé *Barcelona, un mapa d'ombres*.

VENTURA: Catalunya va perdre la guerra però no tots els catalans la van perdre, alguns la van guanyar però van perdre la pau. Aquesta era la idea... Tu coneixes la Montserrat Suñe? Em va explicar una vegada una cosa que em va impressionar molt... L'any 39 tot i que era d'una família molt catalana, m'explicava que quan van entrar els nacionals van baixar corrents al Pg de Gràcia a donar la benvinguda als fills de puta que després ens matarien a tots...

TERESA: Suposo que era l'alegria de que el conflicte bèl·lic s'acabés...

VENTURA: Jo li vaig preguntar el perquè i ella em va dir que justament per això que deies tu... estaven tips de tanta guerra, de les bombes, de la fam... 40 anys més tard jo faig *Barcelona (un mapa)* quan analitzo la idea central penso que aquesta família són dels que deurien anar allà al passeig de Gràcia. També vaig afegir el discurs que va fer per Ràdio Barcelona el general aquell... És un ficció sobre un document real amb imatges d'arxiu

TERESA: Fas algunes que semblen documentals però no ho són...

VENTURA: Sempre jugues amb aquestes coses, la ficció és el plaer d'explicar una cosa que no és veritat però que la gent es pensi que és cert. Com trobar la realitat a la ficció és un tema molt interessant...

TERESA: El final a l'obra de teatre és només d'ell, ella surt de l'habitació i ell es queda somiant amb la guerra civil i sentint l'òpera... És el que surt a les acotacions del text de la Cunillé

VENTURA: Ja veus que jo no li vaig fer cas... Jo faig una pel·lícula i espero no traïr el text. Tu tries un text perquè t'agrada i t'interessa, jo intento ser fidel al text però també a mi mateix.

TERESA: L'obra només dona final al protagonista, vaig pensar que com la pel·lícula té dos actors de molt pes, donaves 2 finals, un a cada un. Era aquest el motiu?

VENTURA: No, el més important per mi és la història. Quina història explico i intentar explicar-la bé des de la meva mirada.

TERESA: Una pregunta més sobre el final de *Barcelona (un mapa)*...

VENTURA: *Barcelona (un mapa)* acaba quan hi ha el desdoblament de la personalitat que és molt interessant, el record és el d'ella.

TERESA: En canvi a l'obra de teatre, era el record d'ell i el record d'ella no sortia. Per què ho vas fer així?

VENTURA: Ai, no ho sé, em va sembla millor fer com un fermall a la història. L'havia posat a ella al començament en blanc i negre...

TERESA: Si, fas com un sembrat però no se sap que és i al final ho descobreixes...

VENTURA: Allò està rodat en un terrat i després està tractat, la gent no ho veu això, la gent no veu les trampes. La Maria Aurèlia deia que fer cine és obrir una porta, estàs en una habitació, surts i estàs enmig del mar.

TERESA: Com conceps Barcelona dins de la pel·lícula *Barcelona (un mapa)*?

VENTURA: És com una Barcelona amagada, per cert que està rodada a la mateixa casa de la Rambla Catalunya on es va rodar tots els *Rec aquells de terror*... També vaig rodar allà *Un berenar de Ginebra*

TERESA: Què vols dir? És un estudi?

VENTURA: No, és una casa de pisos que un senyor lloga com a plató cinematogràfic.

TERESA: El que és molt interessant és el que fas amb *Morir*, el recorregut que fas, que passes per diferents llocs i barris i això és molt maco

VENTURA: *Morir (o no)*, és una pel·lícula meva que és molt apreciada

TERESA: És molt rodona

VENTURA: És que el text és molt bo! més que el text, l'estructura del text, allò de que va enrere en el temps i de sobte quan en Sergi mata a l'Orella, aleshores torna a començar i va endavant i ningú és mor, és boníssim... Per cert, que al Sergi l'obra li va sortir fatal...

TERESA: A mi em va dir en Sergi que l'havia canviar molt respecte al text, en canvi tu segueixes molt el text, està una mica pentinat però segueix molt l'estructura i el text...

VENTURA: No me'n recordo... Ell feia un joc que era que tots els actors se sabien quatre personatges i tenia fet un càlcul que cap dia coincidien fent els mateixos papers. Arribava i deia tu, tu i tu...

TERESA: Deuria tenir als actors molt en tensió...

VENTURA: Sortia fatal. No he vist mai a ningú del món fer un experiment com aquest... Sóc molt "teatrero" jo..

TERESA: Parla'm de *Forasters*...

VENTURA: Aquesta la vaig tallar de mala manera, vaig tallar tres quarts d'hora i vaig afegir moltes coses.

TERESA: Què vas afegir?

VENTURA: Moltes coses...

TERESA: Si que està molt canviada... A les acotacions en Belbel proposa que a la mateixa família es desdoblarà tothom i tu només ho fas amb l'Anna Lizaran...

VENTURA: És que ella em va dir que o era així o no la feia. Em va dir que l'obra l'havien fet ella i en Belbel i que sortia de la mort de la seva germana, de la Lola... li vaig dir que m'ho deixés pensar... Surto

de casa d'ella, pujo per Bruc, giro per Casp i torno a casa de la Lizaran per dir-li que tenia raó.

És curiosa la relació entre Belbel i la Lizaran... El personatge era d'ella... en Belbel sap fer molt bé aquests trucs de matemàtiques...

Assajant ploràvem... Jo també he perdut dos germans...Va ser complicadíssim... Es va voler afaitar el cap...

TERESA: A l'obra de teatre figura que tots havien de repetir i a la pel·lícula només ho fa l'Anna...

VENTURA: Oblida l'obra de teatre i les novel·les... a mi parla'm de les pel·lícules que és del que jo sóc responsable

TERESA: Tens un mètode o sistema per fer les adaptacions?

VENTURA: No, deixo que em provoqui el text, fins i tot estilísticament... Primer trio la història i deixo que el text em parli.

TERESA: És totalment intuïtiu?

VENTURA: Per això cada pel·lícula meva és tant diferent

TERESA: Si cada una és un món...

VENTURA: Si hi hagués un sistema ja no m'interessaria, m'avorriria...

TERESA: No parlava de sistema en general, sinó del teu propi sistema

VENTURA: El meu sistema és que no hi ha sistema. Jo he de comunicar a través de la meva mirada a l'espectador i aquesta hora i mitja que et dedica l'espectador no la tornarà a viure mai més i això ha de significar alguna cosa per a ells

TERESA: Què et va atrapar de *Forasters*?

VENTURA: El mateix que a totes les pel·lícules, la història, la complexitat de la història..

TERESA: La motivació de *Morir (o no)* està molt clara...

VENTURA: De Belbel em fascinen particularment els seus plantejaments narratius. A la meua versió de *Morir (o no)* vaig poder radicalitzar la seva proposta a l'establir dues narracions oposades, la mort a la primera part i a la segona blanc i negre, neguit, càmera angoixant, seqüències sense lligams aparents versus color. *Forasters* em permet el joc de l'home, la seva història a la ciutat confrontat amb el pas del temps, aquest joc tan cinematogràfic d'anar endavant i endarrere. Una família marcada pel mal lleig (que és com es deia abans el càncer) i la mort, les mares possessives d'en Belbel...

TERESA: Si, són tremendes...

VENTURA: La Vicky Peña fent de mare a *Morir (o no)* em va dir que és el personatge més desagradable que ha fet

TERESA: I això que l'humanitzava...La direcció d'actors a *Morir (o no)*, és molt diferent a la de *Forasters*?

VENTURA: Canvio d'estil

TERESA: Varies la planificació, el disseny, moltes coses...

VENTURA: La primera part és el neguit i la segona és la bonança.

TERESA: Volies fer un melodrama? A mi no m'ho sembla...

VENTURA: No ho se, volia intentar-ho i no se si ho he aconseguit, jo volia explicar aquella història i una història la pots explicar com una comèdia i una bona comèdia sempre és un drama, la pots explicar de moltes maneres...

TERESA: Tu ets productor de les teves pel·lícules i a cada una fas un disseny de producció i apostes per uns valors, normalment apostes per un bon repartiment del país. Voldria saber quina és l'aposta de *Forasters* i quina la de *Morir (o no)*

VENTURA: La mateixa, el que passa és que si hi ha més diners, la pots fer més maca i si no tens diners no la pots fer. El que no pots pretendre si en tens 3 fer veure que en tens 30, últimament estem sota mínims.

TERESA: *Barcelona (un mapa)* és una temptació de retratar Barcelona?

VENTURA: No es retrata Barcelona, retrates una família de Barcelona d'un mitjà molt concret

TERESA: Adeqües molt el guió ja pensat amb el pressupost?

VENTURA: Jo sóc un home de molt d'ofici, han anunciat que farien *Incerta Glòria* i es necessiten molts diners per fer aquesta pel·lícula, jo no m'atreviria... Però tothom fa el que vol, respecte total, jo a casa meva faig el que vull i si em surt bé, doncs bé!

TERESA: Moltes gràcies pel teu temps!

V.O.S ²⁴

Text teatral de Carol López (inèdit)

²⁴ Versió en llengua castellana que vaig rebre de Carol Lòpez, el juny del 2015, amb l'etiqueta de : VOS castellano-3.DEF,

ESCENA 1

EN EL HOSPITAL

ANDER y MANU esperan impacientes. Cierta tensión. Sale la enfermera.

ENFERMERA: ¿Familiares de Clara Roca?

MANU y ANDER se levantan

Ha ido todo muy bien. Ha sido niña. Las dos se encuentran perfectamente.

MANU y ANDER se abrazan.

MANU: ¿Podemos entrar?

ENFERMERA: Sólo puede entrar una persona. Aún es pronto para recibir visitas.

ANDER: Entra tú.

MANU: ¿Sí? ¿No te importa...?

ANDER: Entra tú y luego ya entraré yo.

MANU: ¿Seguro...?

ENFERMERA: Disculpen, ¿quién es el padre?

MANU: Yo.

ENFERMERA: Pues entonces es usted quien debería entrar primero. En estos momentos es conveniente que esté al lado de su mujer.

MANU: Es que... es su mujer.

ENFERMERA: Ah. *(Pausa)* Entiendo. No, no entiendo. ¿Alguien puede explicarme que ha pasado aquí?

ESCENA 2

EL POLVO (OFF) + títulos de crédito

MANU: Espera, espera...

CLARA: No....

MANU: Espera... ¿así?

CLARA: No, no es eso.

MANU: Un momento, un momento... Ya verás...

CLARA: No, es que no puedo.

MANU: ¿No puedes?

CLARA: No, no puedo.

MANU: Pensaba que lo habías pensado.

CLARA: Y lo había pensado, pero ahora y aquí me entra como... como una responsabilidad que... Que me corto, que me rajo, que me voy.

MANU: ¿Y me lo dices ahora?

CLARA: Te lo digo ahora, sí.

MANU: Pues me lo podrías haber dicho antes. Las gambas y el vino me han costado una pasta.

CLARA: Manu, hablo en serio...

MANU: Yo sí que hablo en serio. Me han costado un pastón. *(Pausa)* Sólo se trata de echar un polvo.

CLARA: Oh, un polvo, un polvo... un polvo polvo.

MANU: Un polvo pactado.

CLARA: Es que... me proyecto, me proyecto, me veo en el futuro y ... no me veo.

MANU: Pues yo me proyecto, me proyecto, me veo en el futuro y... me veo. *(Pausa)* Pero si siempre lo habíamos dicho...

CLARA: ¿Lo habíamos dicho, verdad?

MANU: Sí, siempre.

CLARA: ¿Estaba convencida, no?

MANU: Lo vamos a hacer muy bien. *(Pausa)* Clara, ahora no me puedes dejar así...

CLARA: ¿No... podríamos hacerlo... sin hacerlo?

MANU: *(Pausa)* ¿Quieres...?

CLARA: Sí, quiero. Quiero, quiero. Quiero.

Silencio

MANU: ¿Y si ahora nos enamoramos?

CLARA: ¿Qué dices? Eso no va a pasar.

ESCENA 3

LA NOTICIA

VICKY y ANDER: ¿Un hijo?

MANU y CLARA: Sí.

ANDER: Te lo dije que estaban juntos.

VICKY: Que morro. Te lo dije yo...

CLARA: Ah, no. Es que no estamos juntos.

ANDER: Lo habéis estado, pues.

CLARA: No, no, ni lo estamos, ni lo hemos estado.

VICKY: ¿Perdona?

MANU: Que sólo somos amigos.

ANDER: ¿Sólo amigos?

CLARA: Sí.

ANDER: Dos amigos que van a tener un hijo...

CLARA – MANU: Sí.

VICKY: ¿Un hijo... biológico?

CLARA – MANU: Sí.

ANDER: ¿Y no estáis juntos?

CLARA – MANU: No.

VICKY: Pero... ¿viviréis juntos...?

CLARA – MANU: No.

ANDER: ¿Cada uno en su casa?

CLARA – MANU: Sí.

VICKY: ¿Y con un niño?

CLARA – MANU: Sí.

ANDER: No lo entiendo.

VICKY: Es que no es fácil de entender.

ANDER: Es raro

VICKY: Es rarísimo

ANDER: Y renuncias a tenerlo con la persona...

MANU: Ah, no, no. Yo lo tengo con quien quiero tenerlo.

CLARA: Yo también lo tengo clarísimo. Manu y yo nos queremos mucho y estamos encantados.

MANU: Estás encantada ahora, te costó un poquito decidirte.

VICKY: Así que es cosa tuya...

MANU: Sí. Siempre he querido ser padre.

ANDER: También querías ser futbolista

CLARA: ¿Futbolista?

MANU: Sí...

ANDER: Lo siento, pero no es un buen argumento. No cuela. Esto lo lees en una novela o lo ves en una peli y no cuela. No.

VICKY: Se entendería más si fuera ella

MANU: ¿Tanto cuesta entender que quiera ser padre?

ANDER – VICKY: Sí.

ANDER: A ti te asusta el compromiso.

MANU: No me asusta. Paso de la pareja, que no es lo mismo. Pero un hijo es distinto...

ANDER: Un hijo es mucho más compromiso. Y además, no sé como os atrevéis a traer un crio a este mundo.

CLARA: Si son una monada...

VICKY: Una monada. Son un problemón.

ANDER: Necesitaré mi tiempo para entender esto...

VICKY: Pues abre la mente porque tu amigo va a ser padre.

MANU: Y tú, padrino.

ANDER: (Pausa) Ahora me has matado.

VICKY: Ahora sí que le has matado.

CLARA: Perdona, pero a nuestro hijo no le vamos a bautizar.

MANU: ¿Y...?

CLARA: Que si no hay bautizo, no hay padrinos... ¿por qué quieres que tenga padrino?

MANU: Por si nos pasa algo, por la mona de pascua...

CLARA: Ay, la mona, ya ha tenido que salir... mi hijo no tendrá mona de pascua. Eres un moderno de pacotilla, Manu...

(...)

MANU y CLARA discuten sobre tener o no padrinos. ANDER y VICKY apuran su copa de vino incomodados por la discusión.

ESCENA 4

DESPUÉS DE CENAR

ANDER: Esto es un chantaje. Yo no quiero ser padrino de nadie.

VICKY: Pero qué lista es la tía ésta. Lo acabo de ver clarísimo. ¿No te das cuenta de lo que quiere hacer?

ANDER: No

VICKY: Pues pillar a Manu, el soltero de oro. ¿Y sabes cómo? Mira, ella va de rollo hippie... sólo somos amigos y tal... pero en realidad es una pija, ya lo has visto. ¿Y qué hace? Ahora se queda embarazada y luego cuando pase el tiempo ya lo pillaré y se casará

ANDER: ¿Me estás hablando de una cacería en dos tiempos?

VICKY: Sí

ANDER: Y de todo esto te has dado cuenta tu sola en la cena y yo no... ¿por qué?

VICKY: Porque soy mujer.

ANDER: Una mujer muy guapa y muy lista.

VICKY: Eso me lo dice siempre mi madre.

Se besan.

Oscuro.

ESCENA 5

EL ENCUENTRO

ANDER y VICKY llegan a casa de MANU. Saludos y presentación de CLARA.

CLARA: ¿Os apetece *una miqueta de vinet?* / ¿Os apetece un poquito de vino?

ANDER: ¿Cómo que *una miqueta?* Mucho / ¿Cómo que un poquito? Mucho

CLARA y MANU se van a la cocina a servir el vino.

VICKY y ANDER se quedan en el salón.

VICKY: ¿Es su novia?

MANU: Llevan un montón de años juntos

ANDER: No, es su amiga Clara.

No sé porque pero siempre la imaginé más

gorda y más fea.

CLARA: Ella es muy guapa, ¿no?

VICKY: Tampoco es un bombón.

MANU: Sí, es un bombón...

ANDER: Un bombón, no, pero tiene su erotismo...

CLARA: ¿Qué te gusta...?

VICKY: Es la novia de tu mejor amigo, Ander.

MANU: Es la novia de mi mejor amigo, Clara.

ANDER: No es su novia.

VICKY: Te digo yo que estos dos tienen algo...

CLARA: Pues yo creo que hacen muy buena pareja.

(Entrando al salón) Y a él se le ve muy cariñoso. Mira, mira...

Sirven una copa a cada uno. MANU huele el vino y mueve su copa como si de un experto en cata se tratara.

CLARA: Ay, Manu, no hace falta. Ya sabemos que está bueno el vino. Es que no lo soporto. No te da rabiá Vicky, cuando vas a un restaurante y el camarero da a probar el vino al hombre, como si las mujeres no entendiésemos de vinos.

VICKY: Es que yo no entiendo nada de vinos.

CLARA: Pues a mi, me gusta.

ANDER: Eso es discriminación. Pero como cuando nos traen la cuenta a nosotros para que paguemos.

MANU: Ahí, ahí les duele.

CLARA: El otro día me pasó una cosa que no os lo vais creer. Fui a un restaurante y nos dieron dos tipos de cartas. A las mujeres nos trajeron la carta sin precios y a ellos con precios.

ANDER: ¿Y tú que hiciste, pues?

CLARA: Yo monté un pollo. Luego pagaron ellos.

ANDER: Que guerrillera.

VICKY: Está muy bueno. ¿Qué vino es?

MANU: Ribera del Duero.

CLARA: Penedès.

MANU: No, es Ribera del Duero. ¿No eras tan buena catando vinos?

CLARA: No te pases, Manu. Yo he traído una botella de Penedès y pensaba que era ésta.

MANU: Pero la he abierto yo. Es Ribera del Duero.

CLARA: *(Levanta la copa para brindar)* Yo reivindico el Penedès que está muy bueno.

MANU, CLARA, VICKY, ANDER: Por el Penedès

Brindan.

VICKY: Puedes hablarle en catalán que lo entiende todo.

CLARA: Ya. Es que con esta cara de vasco que tienes me sale solo.

ANDER: Por mí no te preocupes, lo entiendo todo.

CLARA: *Ja m'aniré acostumat*, ya me iré acostumbrando... ¿Cenamos?

Se dirigen hacia la mesa.

MANU le hace una confidencia a ANDER sin que las chicas le puedan oír.

MANU: Es Penedès.

ANDER: ¿Vai?

MANU: Vai

Se sientan. En la mesa hay empanada.

VICKY: Yo no puedo comer esto, es que soy celíaca.

MANU: Lo siento Vicky, se me ha pasado.

CLARA: ¿Te preparamos algo?

VICKY: No te preocupes. Como ensalada y me doy al vino, como Sue Ellen.

ANDER: Nos dimos cuenta porque empezó a vomitar. Fuimos al médico y le dije: doctor; ¿qué pasa... estamos embarazados? No, me dijo, su mujer es alérgica al gluten. Y yo dije: pues menos mal, menos mal.

CLARA: ¿Vosotros tenéis ganas de tener hijos?

ANDER - VICKY: No

CLARA: Vaya, que claro lo tenéis.

VICKY: ¿Y a ti qué tal te va, diseñador?

MANU: ¿Cómo me va a ir en Barcelona? De lujo.

VICKY: Pues quería pedirte un favor... que me hicieras todo el diseño gráfico de la escuela.

MANU: ¿Ya lo vas a hacer? Por fin... Qué bien.

VICKY: Sí... pero no te voy a pagar...

CLARA: Me ha dicho Manu que vas a montar una escuela...

VICKY: Sí. Me gustaría crear una educación nueva. Más activa y orientada al niño. Siguiendo una tendencia nórdica.

CLARA: Tendencia nórdica...

VICKY: Sí. Que los niños puedan aprender idiomas desde pequeños, que tengan un huerto, que toquen instrumentos... y he pensado llamarla... *“L'escola dels sentits”* (*“La escuela de los sentidos”*)

CLARA: Ander, tú también te dedicas a la enseñanza, ¿no?

VICKY: (A Manu) No le interesa nada lo que le estoy contando...

ANDER: Pues sí. Voy a dar clases en la Ramon Llull.

MANU: Que pijo...

ANDER: Estudiar cine es pijo, pero a mí me pagan bien y ahora necesitamos pasta

CLARA: Pero tu también escribes...

VICKY: Escribes poco, es un talento desperdiciado.

ANDER: Ahora soy profesor y voy a dar: argumentos universales e historia del cómic

MANU: ¿Historia del cómic?

ANDER: ¿Qué te parece? Veinte años después. ¿Te acuerdas? Lupita Putón...

MANU: Esa chica del montón...

ANDER y MANU: 1987.

Recuerdan el cómic que hicieron juntos. Vicky está harta de oír siempre la misma conversación.

CLARA: Quizá deberíamos abrir otra botella...

VICKY: No, no te preocupes. El lunes nos vamos a Bilbo y allí nos pondremos morados...

MANU: ¿Por qué no te vienes a Bilbo con nosotros, Clara? Así podríamos contarles a mis padres lo de...

CLARA: Vale, Manu, vale.

ANDER: ¿El qué?

CLARA: Nada, ya... ya de esto. Y... ¿ya tenéis piso en Barcelona?

ANDER: No, aún no.

CLARA: No es para desanimaros pero ahora los alquileres en Barcelona están fatal. Peor que en Madrid.

ANDER: Están por las nubes...

MANU: Lo suyo es comprar...

ANDER: Peor me lo pones...

VICKY: Es que para lo que te piden de alquiler...

ANDER: No me meto en una hipoteca ni loco, morena.

CLARA: Es que una hipoteca es peor que casarse. Mucho peor, ¿verdad Ander?

VICKY: ¿Tú pagas alquiler?

CLARA: No. Tengo un piso que tampoco es mío... es de la familia.

VICKY: Ya. De la familia.

Pausa. ANDER y VICKY disimulan su risa. CLARA se percata.

CLARA: Soy afortunada, ¿verdad? Es que me cayó y no pude decir que no.

MANU: Oye tu tía no se vendía uno...

CLARA: Ay, sí, *la tieta*...

VICKY: ¿Dónde?

CLARA: En el barrio de Gracia.

VICKY: Gracia me encanta

VICKY: ¿Y cómo es el piso?

CLARA: Está muy bien. Grande, con terraza... Hay que reformar la cocina y el baño, creo.

VICKY: ¿Y cuánto pide?

CLARA: No lo sé. Le puedo preguntar.

VICKY: Nos interesa.

ANDER: No nos interesa.

VICKY: Siempre haces lo mismo. Te tiras para atrás antes de empezar.

ANDER: Y tú, de cabeza.

VICKY: Es que hay que abrirse, Ander. Hay que avanzar. Si no fuera por mí...

ANDER: Oye, oye, que a mí no me va tan mal...

VICKY: Pero tiras la toalla sin saber siquiera si nos conviene o no.

MANU: No te cuesta nada mirarlo. Quizá *la tieta* os hace un buen precio, hablamos con el de la Kutxa que es amigo mío y lo vemos...

VICKY: Claro. Y luego decidimos.

ANDER: Que no. Que no me apetece entrar en la ruedecita...

MANU: Pero si todos estamos en la ruedecita.

ANDER: Algunos más que otros. Nosotros no podemos meternos en una hipoteca. Ahora no podemos. Y punto. Y además, Gracia no me gusta. Prefiero el centro.

Silencio.

VICKY: Y a vosotros, ¿cómo os va?

Pausa.

ESCENA 6

CONTANDO LA HISTORIA

CLARA: Qué tonitos, qué tonitos... Yo soy ella y me largo.

Se levanta y empieza a recoger la mesa.

Ander, no se entiende nada la historia como la estás contando. Has cambiado el orden. Lo del hijo fue después de esta discusión. Y has empezado la historia por el final. Es como... es como un flashback dentro del flashback.

ANDER: No me lo planteo así. No se trata de escribir un diario de aquellos días. Cambio el orden porque me apetece. Y me parece que le va bien a la historia.

CLARA: Yo creo que no le aporta nada.

ANDER: ¿No te gusta?

CLARA: No estoy diciendo si me gusta o no. Digo que no fue así.

ANDER: Y qué más da. Es ficción.

CLARA: No se entiende

ANDER: ¿No se entiende?

CLARA: Bueno, se entiende, pero confunde. Obligas a recapitular. ¿Tan importante es la estructura?

ANDER: No. Sólo que me ha salido así.

CLARA: Oh, que pesados sois los modernos, de verdad. A ti Tarantino te ha hecho mucho daño.

ANDER: Sólo pretendo hacer una comedia romántica.

CLARA: ¿Una comedia romántica? Nos hundimos, Ander.

ANDER: Me da igual. Es lo que me apetece.

CLARA: Ya lo veremos...

ANDER: ¿Cómo que ya lo veremos? Es mi historia.

CLARA: No es sólo tuya.

ANDER: La cuento yo. Es mi versión.

CLARA: Todos tenemos nuestra versión. Quizás podrías escucharlas e incluir cositas de las otras versiones

ANDER: Si sé que te pones así no te dejo leer ni una línea.

CLARA: Bueno, sólo era una opinión...

ANDER: ¿Puedo continuar...?

CLARA. Pero en línea recta. Quiero una historia lineal.

ANDER: ¿Ah sí? Pues ahora viene lo de la hipoteca

CLARA: Uy, lo de la hipoteca no lo aguanto. Dos líneas y lo matamos.

ESCENA 7

VISITA AL PISO DE LA TIETA

VICKY: Vaya piso el de *la tieta*...

MANU: Está muy bien.

ANDER: Joder.

CLARA: Mira, Ander, ni dos líneas. Lo matamos.

ESCENA 8

MANU SE INSTALA EN CASA DE CLARA

CLARA: Vamos a ver, Manu... ¿Qué significa que te instalas a vivir en mi casa?

MANU: Les tienen de hacer la cocina y el baño...

CLARA: Ya les dije desde el primer día que había que hacer reformas .Que se busquen la vida. Barcelona es muy grande y Vicky debe tener muchos amigos. Ya se las apañarán

MANU: No querrás que vayan a vivir a casa de su madre. Además, sólo serán dos meses.

CLARA: ¿Y por qué no os instaláis los tres en tu casa si sois tan amigos?

MANU: ¿Y qué quieres... que duerma en un colchón en el suelo? Además tú tienes una habitación libre.

CLARA: Pues vete a casa de tus padres

MANU: ¿A Bilbo?

CLARA: Ay mira, no lo sé. No es mi problema. Es su problema. Esto ha sido cosa de Vicky, ¿no? Es muy lista la tía ésta. ¿Qué no ves que nos quieren juntar? Que manía tienen las parejas de ir juntando a todo el mundo...Y te digo una cosa: mi hijo no irá a *l'escola dels sentits* mi hijo irá a la escuela pública del barrio y aprenderá el pito pito gorgorito y el corro de la patata como todos los niños. Y si necesita aires nórdicos ya me lo llevaré a Ikea.

MANU: Esto ya lo hablaremos cuando llegue el momento. De momento, yo me tengo que quedar aquí.

CLARA: Que no, Manu, que no. Esto no es lo que habíamos hablado. No quiero que te instales. Que se empieza así y luego las cosas se confunden y no quiero.

MANU: Piensa que será bueno para el garbancillo.

CLARA: ¿Qué garbancillo? Aquí no hay un garbancillo, en todo caso hay un garbanzo. No uses el diminutivo que no lo aguanto.

MANU: Mira, con esta actitud le estás transmitiendo una mala energía... Los primeros nueve meses son básicos y el garbancillo lo está recibiendo todo...

CLARA: Pero ¿qué libros te estas leyendo, que te están sorbiendo el coco?

MANU: Estoy flipando con tu egoísmo, Clara. No te reconozco.

ESCENA 9

DISCUSIÓN EN LA COCINA

ANDER: Oye, esto tiene una capacidad limitada. Hay un momento en que te tienes que decidir. ¿Qué hago? Pues ¿qué vas a hacer? La sacas, la cierras, la tiras, pones una nueva y así sucesivamente. No es tan difícil de entender...

VICKY: Pues me escribes las instrucciones en un poss-itt en la neverita...

ANDER: No, en la nevera te voy a poner un papel en mayúsculas que diga: la basura...

VICKY suelta los cubiertos de golpe, dejándolos caer con ruido sobre la mesa.

ANDER: Si que me hace ilusión...

VICKY: Se te nota mucho. Sobre todo en la mirada.

ANDER: Tengo la sensación de que algo no lo estoy haciendo bien, que no estoy siendo coherente, que me estoy traicionando, ¿entiendes?

VICKY: No me hagas sentir culpable de lo que te pasa a ti

ANDER: No te lo cuento para que te sientas culpable. Lo que pasa es que hacemos lo que nos dicen que tenemos que hacer y vamos dando los pasitos, uno detrás de otro, todos de puta madre y yo me siento como una mierda

VICKY: Vamos a ver si te entiendo. Tú y yo vinimos a Barcelona con un proyecto en común. Nos hemos comprado una casa porque podemos pagarla. ¿Dónde está el problema?

ANDER: El problema está en que hasta ahora yo podía decir que mi vida cabía en una maleta, pero ahora no puedo y ¿sabes por qué? Porque es mentira.

VICKY: Ah pues muy bien. Mira, pues vendemos la casa y te quedas con la mitad...

ANDER: No, no, no estoy hablando de eso.

VICKY: ¿Ah, no? Pues de qué me estás hablando porque no entiendo nada. ¿Tú vas en contra mía o vas conmigo? ¿Por quién haces las cosas... por mí o por ti?

ANDER: Está bien, perdona, tienes razón.

VICKY: ¿Tú quieres estar conmigo?

ANDER: Claro que quiero estar contigo. Y no me mires así que me siento como un tonto.

VICKY: Pues dime algo bonito.

ANDER: Ven aquí, anda.

VICKY: ¿Ven aquí, anda?

Se abrazan

ESCENA 10

MANU CONVENCE A CLARA

MANU: Piensa que nos podremos repartir las tareas de la casa.

CLARA: Que no.

MANU: Te haré el desayuno todas las mañanas.

CLARA: Nooo...

MANU: Te lo traeré a la cama...

CLARA: No...

MANU: En una bandeja: zumo de naranja natural, café con leche, croissants...

CLARA: Nooo...

MANU: Zumo de naranja natural, café con leche, croissants... el periódico...

CLARA: Nooo...

MANU: ¿Y una flor ?

CLARA: Ay, Manu, por favor...

MANU: Ya lo tengo. Te cocinaré. Bajaré al mercado y te haré mi especialidad: unas cocochas...

CLARA: Que no.

MANU: Y un bacalao al pil pil y...

CLARA: Manu, no me busques que no me vas a encontrar...

MANU: ¿Que no te voy a encontrar? No te voy a encontrar... *(Le empieza a tocar los pies)* Un masaje cada día. Media hora como mínimo. Con crema

(A CLARA le empieza a gustar)

Cuarenta y cinco minutos.

CLARA: Me ducho yo primero cada día. Prohibida la música por las mañanas.

MANU: Los domingos un poco de música clásica...

CLARA: Ni los domingos. Ah, y el tubo de la pasta de dientes se apreta desde abajo. Si no, uno para cada uno...

ESCENA 11

LAS COCOCHAS

ANDER: Mal. Muy mal. Fatal.

MANU: Si lo llego a saber no te lo cuento.

ANDER: Si me lo cuentas es para que te dé mi opinión, ¿o no?

MANU: Algo tenía que hacer para convencerla...

ANDER: Así no, hombre. Vendiéndole tu alma, no. ¿Por qué no se lo dices?

MANU: Decirle... ¿qué?

ANDER: Pues por ejemplo... me instalo en tu casa un tiempo si sale bien, sale bien y si sale mal, sale mal, pero por lo menos nos arriesgamos, como las personas.

MANU: ¿Arriesgarnos a qué, Ander?

ANDER: Mírala. Es preciosa.

MANU: Sí.

ANDER: ¿No te gusta?

MANU: Sí.

ANDER: ¿No vas a tener un crío con ella?

MANU: Sí.

ANDER: Pues díselo...

MANU: ¿El qué...?

ANDER: Que va a ser, pues. Que la quieres.

MANU: Claro que la quiero, pero la quiero diferente...

ANDER: ¿Pero tú por qué te resistes a tener una novia-novia como todo el mundo? ¿Desde cuándo no tienes una novia-novia? Desde Myriam.

MANU: Pero si lo de Myriam fue a los 13

ANDER: Pero te marcó. No has levantado cabeza desde entonces. Y sobre todo, como se te ocurre decirle que le vas a hacer cocochas. ¿La quieres envenenar?

MANU: ¿Qué les pasa a mis cocochas?

ANDER: Que haces las peores cocochas de Europa.

MANU: Mis cocochas ni las mentes.

ANDER: ¿Por qué?

MANU: Porque yo no me he metido con tu bacalao.

ANDER *le pregunta en euskera ¿qué le pasa a mi bacalao?*

MANU: Que le echas harina...

ANDER: Esto no lo tenías que haber dicho.

MANU: ¿A qué jode?

ANDER: Pues claro que jode

Se van de escena discutiendo en euskera.

ESCENA 12

EL CALDO

VICKY: Clara...

CLARA: Ay, gracias, me muero por un caldo.

VICKY: No sé si me ha quedado muy bueno... esto que flota es un pollo que tenías en el congelador...

CLARA: Qué bien. Soy capaz de llorar por un caldo. Cuando te visto entrar, es como si hubiera visto a mi madre... Muchas gracias, Vicky

VICKY: Tranquila, no tenía nada que hacer.

CLARA: Es que estoy tan... *(Empieza a llorar)*

VICKY: ¿No está bueno el caldo?

CLARA: No, si está buenísimo. Pero en estos momentos, que me encuentro mal, y así *(se toca la tripa)* me siento tan blanda... y tan... sola... Ay, Vicky, los domingos por la tarde me hundo en la miseria.

VICKY: Es que los domingos por la tarde deberían sacarlos del calendario.

CLARA: Sola en el sofá, mirando el resumen del culebrón...

VICKY: Acompañada en el sofá, mirando el fútbol...

CLARA: Me encantaría mirar el fútbol con un novio... Los dos juntos en el sofá, bajo una manta, con el chándal ...

VICKY: La fiebre te hace delirar, porque ni cogidos, ni bajo la manta... el chándal, sí.

CLARA: Tú, tienes tanta suerte...

VICKY: ¿Lo dices por Ander?

CLARA: Sí. Perdona pero hoy os he imaginado y he visto a Ander llevándote un caldito a la cama.

VICKY: Pues no, Ander no me trae el caldo a la cama. Cuando él está enfermo me esclaviza, es súper hipocondríaco, pero cuando yo me pongo enferma... me lo tengo que hacer yo misma. Pero tú tienes a Manu...Que está muy bien.

CLARA: Pero yo con Manu, nada.

VICKY: ¿Ah, no?

CLARA: No, nada de nada. Lo digo porque noto que insistis con el tema y... no. Yo con Manu, nada. Pero nada, ¿eh?

VICKY: Me ha quedado clarísimo.

CLARA: Desde que se ha instalado aquí está muy plasta. Si estuviera aquí, diría que el caldo está demasiado caliente para el garbancillo.

VICKY:¡!

CLARA: Le llama garbancillo. Da rabia, ¿eh?

VICKY: Mucha.

CLARA: Nos lo pasamos bien en Bilbo, ¿no?

VICKY: Sí. Quizá ahora no es el momento, pero... Estaba buscando algún sitio para pasar unos días de agosto. Había pensado que quizás, como tu trabajas en agroturismo, podrías encontrar una casa rural por Gerona...Y pensaba que podríamos ir los cuatro, pero ya veo que no es una buena idea...

CLARA: Es que ahora pienso en Manu y...

VICKY: No es un buen momento....

CLARA: No, es igual, ya pensaré. Tampoco me quiero quedar sola en agosto. Puedo encontrar una casa con varias habitaciones. Deja que me lo piense. Hoy lo veo todo negro pero quizás mañana...Me voy a estirar un rato...

VICKY: Yo estaré en la cocina, si necesitas algo...

CLARA: Mañana te miro esto de la casa.

VICKY: Muy bien.

CLARA: Te lo miro...

ESCENA 13

EL VERANO

Llegada a la masía.

Colocan sillas. Sorteando habitaciones. Momento íntimo.

MANU y VICKY hablan de los posibles nombres de escuela. Se intercala la conversación con ANDER y CLARA que hablan de posibles nombres de niños.

Las películas

Se ponen a jugar a las películas.

c- LA FIERA DE MI NIÑA

v- HALCON MALTES

m- GREASE

a- DRACULA

m- EL SILENCIO DE LOS CORDEROS

c- JAMON JAMON

v- APOCALIPSIS NOW

a- ACORRALADO

m- INSTINTO BASICO

v- YENTL

c+a- ENCADENADOS

El aperitivo

Toman aperitivo. Hablan un rato y...focalizamos en MANU mientras los demás siguen hablando y comiendo pero no les oímos.

MANU: ¿Qué te cuente lo que sentí? Pues me quedé... cuando me lo contó, me quedé anonadado, en estado de shock. Eran mis dos mejores amigos. ¿Y sabes qué fue lo peor? Pues que no me podía alegrar. Eso fue lo peor.

Se retoma escena anterior.

VICKY: Por cierto, ¿cuando sabréis el sexo?

CLARA: No lo queremos saber.

MANU: A la antigua, lo que venga.

ANDER: Es que da igual si es niño o niña. Lo miraréis escandalosamente, lo tendréis en casa hasta los treinta y tantos y acabará convertido en un pijo hedonista como yo.

MANU: Tú no eres un pijo hedonista. Tú eres un imbécil.

Oscuro.

La libreta

ANDER y CLARA se quedan solos. ANDER está intentando escribir en su libreta. CLARA se acerca.

CLARA: Está bien esto de tener una libreta donde anotar las cosas.

ANDER: Sobre todo si la utilizas. ¿Sabes que hago yo? Me la pongo bajo el brazo a ver si desde

el cerebro y por ósmosis se traspasa algo...

CLARA: Pues como la paseas tanto el otro día encontré un papel que se te había caído y te lo volví a guardar dentro de la libreta.

ANDER: ¿Lo has leído?

CLARA: No, no, qué va.

ANDER: ¿No has tenido la curiosidad de leerlo?

CLARA: No. No, no. Bueno...sí, al cogerlo vi las primeras frases. Y tengo que decirte, que me han parecido muy bonitas, Ander.

ANDER: Te lo regalo (*le da el papel*)

CLARA: ¿Sí? Gracias. Así podré terminar de leerlo.

ANDER: Y también te regalaré una libreta para tus notas.

CLARA: ¿A mí, por qué?

ANDER: Así no tendrás que ir leyendo la de los demás.

CLARA: Oye, que fue un accidente...

ANDER: Es broma.

CLARA: No hace falta que sea tan gorda la libreta.

ANDER: Pues yo la he imaginado como ésta pero en rojo.

Una música romántica va ensordeciendo la conversación de ambos.

Oscuro

La mañana siguiente

Cocina.

VICKY está sola. MONÓLOGO VICKY

VICKY: ¿Qué quieres? ¿Un momento concreto? Pues ahora puedo decírtelo pero en su momento ni me fijé. Quizá te diría el momento de la peli Encadenados, creo que ahí, ahí había algo. Fue la primera imagen que me vino en cuanto lo supe. Debo confesarte que no me enteré de nada. Ay, el amor. El amor debería presentarse como los yogures, con su fecha de caducidad bien clarita, nos facilitaría mucho las cosas. Una lástima que no sea así. Estoy bien, gracias. No es tan duro como pensaba y tiene muchas cosas positivas. Ahora me lo hago para mí sola y luego lo congelo. Así siempre tengo caldo.

Entra ANDER

ANDER: Egunon.

VICKY: No te has enterado de nada... Has dormido a pierna suleta. Pero yo me he despertado porque he oído un ruido y he salido al pasillo. Me he acercado a la habitación de Clara porque pensaba que era una rata y... estaban follado.

ANDER: Pero si ellos lo niegan siempre.

VICKY: Que nieguen lo que quieran. follando-f follando, rollo festival.

Entra MANU

MANU: Qué hambre. Me comería un tigre.

ANDER quiere comentarle algo y VICKY no le deja. Disimulan que lo saben.

Entra CLARA

CLARA: *Bon día...* Qué día tan bonito, ¿no?

VICKY: Y seguro que tienes hambre

CLARA: Mucha, mucha. A mí siempre me pasa cuando salgo de Barcelona, el rollo montaña me hace entrar hambre

VICKY: Pues que suerte, porque a mí, ni Barcelona, ni la montaña...

Los pensamientos

Vicky le toca el culo a Ander.

ANDER: No te hagas la chula porque hay gente.

OFF VICKY: ¿Cuánto tiempo hace que no nos tocamos... que no nos buscamos...? Desde que hemos llegado a Barcelona que no... ¿o quizá viene de antes?

Manu le toca el culo a Clara.

CLARA: Ay, Manu, no te emociones ahora...

MANU: Sólo quería enseñarte esto (*agitando el dominical*)

OFF CLARA: Qué nos importa, Manu, que nos importa... y si no te importa, ¿por qué has hecho lo que has hecho esta noche?

OFF MANU: Esta noche estaba encantadora y en cambio ahora... A las mujeres no hay quien las entienda. Me gustaría proponerle que podríamos repetirlo porque ha estado bien, pero seguro que me dice que no. Se cree que porqué hayamos follado ya me voy a colgar de ella. Es que las mujeres no saben separar las cosas. Confunden los términos. Con lo a gusto que echaría unos polvos y ya está. Pero ella no está por la labor.

OFF VICKY: Pero si no estoy con él... ¿sola?

OFF MANU: Tendré que salir a dar una vuelta en bici para quemar adrenalina...

CLARA hace el crucigrama.

CLARA: Se instala en la pareja y no hay quien la mate...

ANDER: ¿6 letras?

CLARA: Sí

ANDER: Rutina

CLARA: Anda, la has clavado. Te ha salido de... Claro, yo al no tener pareja...

ANDER: ¿Y qué pasa con Manu?

CLARA: ¿Con Manu?

ANDER: Cuídale.

CLARA: ¿Por qué?

ANDER: Porque yo voy con él

CLARA: ¿Adónde?

OFF ANDER: Pero mírala. Es una princesa vergonzosa. Si no fuera porque está embarazada diría...

OFF CLARA: Ay, no me hagas esto, no me lo hagas, esas miradas...

OFF ANDER: Diría que es una niña... Una peligrosa y enorme niña.

OFF CLARA: Nome busques, Ander, no me busques que tu sí que me vas a encontrar.

La foto

VICKY: ¿Nos hacemos una foto?

Nadie le contesta.

Bueno, quizá no...

ANDER: ¿Todos juntos?

VICKY: Si quieres me la hago yo sola.

Se ponen los cuatro para hacerse la foto.

Empieza una tormenta de verano.

ESCENA 14

MANU SE VA

CLARA: ¿Me estás diciendo que vuelves a tu casa?

MANU: Ya han terminado las obras...

CLARA: Lo sé.

MANU: Pues ya puedo volver a casa.

CLARA: Pero yo ya me he acostumbrado a tenerte aquí.

MANU: Te dije que sólo serían dos meses

CLARA: Sí, sí... pero... me va fatal que me dejes sola.

MANU.: Hicimos un pacto

CLARA: Pero este verano nos han pasado muchas cosas

MANU: No quiero que las cosas se confundan

CLARA: Yo tampoco, pero ahora necesito estar acompañada

MANU: Mira, Clara, eres muy mona, tendremos una criatura juntos pero... es insoportable vivir contigo. Y te lo digo para hacerte un favor, para cuando tengas pareja. Eres una plasta.

CLARA: Te haré el desayuno cada día

MANU: No...

CLARA: Te dejaré poner música por las mañanas...

MANU : Nooo...

CLARA : ...que seas el primero en ducharte...

MANU: No. Es lo mejor. Y lo digo por mí, por ti y por la criatura.

CLARA: No puedes hacernos esto a mí y al garbancillo

MANU: Nos vemos el miércoles en la eco. Chao.

ESCENA 15

DESENCUENTROS

VICKY y ANDER cenan. ANDER le suelta un rollo sobre Julian Guerrero y oímos los pensamientos de VICKY en voz alta.

ANDER: Es el talismán de la selección española. Y no por que el jugara. Si no porque cuando jugaba, marcaba.... (...)¿Y sabes cómo se llama esto en mi pueblo? Ostracismo.

OFF VICKY: Dime tonta, convencional, romántica... pero cuando una se compra un piso con su novio, la primera noche él debería entrarla en volandas, tirarla al suelo y... y no aquí, cenando esta ensalada iceberg... iceberg, qué nombre, será porque el 90% es agua...

ANDER: Y si lees el diario que cuelga en la red cada día, verás que él lo que quiere es acabar sus días en el club...

OFF VICKY: Me he depilado. Me he depilado, Ander. ¿Sabes lo que duelen las ingles?

ANDER: ¿Me estás escuchando?

VICKY: Sí.

ANDER: Es que me preguntas y parece como que te vas

VICKY: Que me voy a ir si estoy aquí

ANDER: Pues te lo termino de explicar porque lo veo diáfano.

CLARA desde su espacio subtitula la escena. Verbaliza lo que le gustaría que se dijeran.

CLARA: Clarísimo, Vicky, lo veo clarísimo. Me he enamorado de Clara. Y no ha sido ella que me ha venido a buscar, no. Hemos sido los dos, que poco a poco... y es como una rueda y lo tengo aquí dentro y me lo estoy comiendo. Y lo siento, pero es así de claro como te lo digo...

No pasa nada, Ander. Tranquilo. Lo entiendo perfectamente. Entiendo que os hayas enamorado. No os tenéis que sentir culpables, ni tú ni ella. Venga cariño, me voy a dormir. Buenas noches.

VICKY: Me voy a la cama, ¿vienes?

ANDER: Voy a hacerme un canuto y a ver si termino esto... luego voy.

VICKY: Pues nada, me voy a hacer una pajilla...

ESCENA 16

EL BOLERO

ANDER se queda solo. Se hace un canuto.

CLARA se queda sola.

Se escucha Algo contigo en versión de Andrés Calamaro. Cada uno está en su espacio pensando en el otro.

MANU llega a la consulta del médico. Al cabo de un rato, llega CLARA.

ESCENA 17

LA BRONCA

VICKY entra en casa. ANDER corrige exámenes mientras fuma un porrito.

VICKY: Hola. Qué calor hace aquí. ¿No tienes la calefacción muy alta?

ANDER: Yo la he puesto cuando he llegado

VICKY: Pues bájala de vez en cuando porque este mes vamos a pagar un montón de dinero... *(empieza a hablar a regañadientes y para ella misma)* claro que a ti te dal igual ocho que ochenta... *(Abre la nevera y no hay nada para comer. La cocina está atiborrada de cacharros por lavar)* ¿No has comprado nada para cenar? No te pido que compres para toda la semana, que sería un lujazo, pero algo para que cuando llegue pueda comer... son las once y media de la noche y luego reventada...Y todos estos cacharros qué, ¿para que los lave Vicky?

ANDER: Terminó esto y me ocupó

VICKY: Pero vamos a ver... ¿tanto te cuesta levantar el culo de la silla? Enfrente de casa tenemos un supermercado... Bajas, compras cositas y cenamos.

ANDER: Así no juego.

VICKY: Así no juegas, claro. Tú con cuatro horas de curríto al día y tus porritos...que yo ya no sé si estás atontado de tanto porro que te fumas o es que tú ya has nacido atontado.

ANDER: Sabes que respondo fatal a estos tratamientos de shock.

VICKY: Es que yo ya no sé qué haces con tu vida, qué haces, porque ya ni escribes ni...

ANDER: A ti te tiene que dar igual si escribo o dejo de escribir, ahí tú no entres para nada. Dedícate a hacer cositas, todo el puto día haciendo cositas, que yo no sé quien te ha explicado a ti que estar todo el día de culo es estar feliz. Barceloneses estresados de mierda que confundís el orgasmo con el infarto de miocardio...

VICKY: Llevo tres meses con el proyecto de mi vida y no te has pasado ni un día

ANDER: Y... ¿por qué yo no me he pasado por tu escuela, tú entras en casa como una apisonadora...? Quieres que te haga la cena, ¿por qué no me llamas que no soy adivino?

VICKY: Vale, me he equivocado en la forma. Volvamos a empezar. Perdona.

ANDER: Ahora no puedo perdonarte. Ahora te jodes. *(Pausa)* A lo mejor no somos tan buen equipo como creíamos.

VICKY: ¿Qué quieres decir?

ANDER: ¿Hablamos del tema? Mira, si quieres bajo a comprar algo, cenamos y hablamos de lo que quieras, de lo que tú quieras, que parece que después de comer uno se queda más tranquilo.

VICKY: Ya no tengo hambre

ANDER: Pues esta noche no cena aquí ni Dios. Y me voy que hace un calor de la hostia. Agur.

Ander se va. Ella se queda llorando.

ESCENA 18

LA LIBRETA ROJA

Suena el teléfono de CLARA. La vemos emocionada. Se abriga y sale de casa.

Llega al sitio de la cita, empieza a nevar.

Llega ANDER y le regala la libreta roja.

Se abrazan.

ESCENA 19

LA OPINIÓN DE MANU

MANU: ¿Pero que me estás contando? Esto parece una puta película de Meg Ryan.

CLARA: Es como lo siento, Manu

MANU: Es mi mejor amigo y lleva muchos años con Vicky. No va a dejarla por una mierda de libreta que te ha regalado.

CLARA: No se trata sólo de la libreta...

MANU: No quiero frustrar tu momento romántico pero Ander nunca ha querido ser padre, tú, el niño... no va a comprar el pack...

CLARA: Sólo quiero decirte...

MANU: Ya sería casualidad, ya. Pero no pasará.

CLARA: Manu, ¿me puedes dejar sola un rato? Necesito revivir todo esto porque es... tan... especial.

MANU: Venga, no te pongas cursi...

CLARA: Me fastidia que no quieras entenderlo, porque lo encontrarías tan bonito

MANU: ¿Todo esto va en serio?

CLARA: Yo lo siento aquí... como nunca.

MANU: ¿Y yo qué?

CLARA: Tú y yo hicimos un pacto

MANU: Un pacto que te lo pasas por el forro cuando quieres.*(Pausa)*¿Y el garbancillo?

CLARA: Tú siempre serás el padre de este garbancillo. Cuando hicimos el pacto ya contemplamos la idea de que podía aparecer alguien en nuestras vidas... A mí me ha pasado. Tú y yo no estábamos enamorados. ¿No te habrás enamorado de mí, verdad?

MANU: No estamos hablando de amor. Y no me cortes el rollo que yo vine a ver una peli. ¿Quieres ver amor, quieres ver amor? Esto es amor.

Enciende la tele.

ESCENA 20

CASABLANCA

ANDER y VICKY hacen el diálogo final de la película CASABLANCA con los roles invertidos.

ANDER: ¿Por qué mi nombre, Victoria?

VICKY: Porque vas a subir a ese avión

ANDER: ¿Y qué pasa contigo?

VICKY: Me voy a quedar aquí hasta que el avión desaparezca

ANDER: Anoche dijimos...

VICKY: Anoche dijimos tantas cosas. Tú dijiste que pensara por los dos. He pensado mucho y he llegado a esta conclusión. Tú debes subir a ese avión y encontrar lo que buscas

ANDER: Victoria, yo...

VICKY: Escúchame, ya sabes que nos espera si te quedas.

ANDER: Dices esto para que me vaya...

VICKY: Digo esto porque es verdad. Si no subes a ese avión, te arrepentirás.

ANDER: No

VICKY: Quizá no hoy, ni mañana, pero algún día, te arrepentirás.

ANDER: ¿Y qué pasa con nosotros?

VICKY *canta* Just the way you look tonight *como respuesta*

ESCENA 21

LA SEPARACIÓN

VICKY: Siempre nos quedara Lisboa.

ANDER: ¿Qué quieres decir?

VICKY: Que voy a dejarte, Ander. No estoy con nadie, ni lo digo porque haya nadie. Es una decisión que he tomado yo sola. Y me parece que es lo mejor que podemos hacer. ¿Qué te parece?

ANDER: Me parece que eres una tía muy valiente y que estás haciendo las cosas de puta madre. No como yo que estoy con otra persona y no sé como decírtelo.

VICKY: ¿Perdona...?

ANDER: Que estoy con otra persona

VICKY: ¿Quién es? No, no me lo digas. ¿Quién es? Tengo derecho a saberlo.

ANDER: Es... Clara

VICKY: ¿Clara?

ANDER: Sí, Clara.

VICKY: Pero... qué tonta soy. Y yo con el caldito...qué hija de puta, la tía ésta. Pero si es una pija. Lo habíamos dicho. Pero... ¿qué te ha dado? Si tú eres un punky, que va de liberal...

ANDER: Por favor no entres en eso, amor.

VICKY: No me llames amor, ¿eh? No me llames amor... Y no voy a entrar en eso, no voy a entrar en eso, porque como entre no salgo. Pero si está preñada... Y tú nunca has querido tener hijos. Va a tener un hijo que no es tuyo... ¿Lo sabe Manu?

ANDER: Primero quería decírtelo a ti

VICKY: Ah. Gracias. Muchas gracias a los dos por la gran consideración que estáis teniendo, pero te estaba dejando yo. Te estaba dejando yo y ese es un dato a tener en cuenta. Estoy intentando ser una tía guay pero me está entrando una mala leche... ¿Y cómo cuento yo esto? ¿Cómo se lo digo a mi madre? (Pausa) ¿Te vas a ir a vivir con ella?

ANDER: Hemos decidido que después del parto.

VICKY: Hemos decidido que después del parto. Esto parece un capítulo de Friends. ¿Dónde están las cámaras? ¿No te casarás con ella?

ANDER: ...No lo sé...

VICKY: Como te cases con ella me voy a la boda con un rifle en plan Kill Bill y os mato a todos. Mira, no quiero volverte a ver ni a ti, ni a ella, ni a tu amigo. Ah, y te digo una cosa. Te doy dos meses. Te vas a hundir.

ESCENA 22

CONTANDO EL FINAL

ANDER: ¿Qué hago con el final? ¿Lo cuento como fue?

CLARA: No. Yo haría un final feliz.

ANDER: ¿Tú crees?

CLARA: Sí. ¿No querías escribir una comedia romántica? Siempre acaban bien.

ANDER: Me lo voy a comer esto de la comedia romántica. Pero no fue así...

CLARA: Es ficción, Ander.

ANDER: ¿Y si hacemos dos finales? Uno como fue y otro como nos gustaría que hubiera sido.

CLARA: Ya, uno de comedia y uno de drama... ¿Pero eso no es Melinda y Melinda?

ANDER: Tienes razón.

CLARA: Tienes que terminarla, Ander. Ya casi está...

ANDER: ¿Happy end?

CLARA: Sí, happy end.

ANDER: Venga, pues. Yo me voy con Manu a Bilbo y tú tienes que ir a casa de Vicky a buscarme algo...

CLARA: Ahora no hagas que me encuentre con ella. Hemos dicho final feliz.

ANDER: Confía en mi.

CLARA: Vale...

ANDER: Me da cosa dejarte así...

CLARA: Vete tranquilo, el médico me ha dicho que aún estoy muy verde.

ANDER: Me llamas con cualquier cosa...

CLARA: Veteeee...

ANDER: Agur.

CLARA: Que ganéis

ESCENA 23

EL ENCUENTRO

CLARA va a buscar algo de Ander y contra todo pronóstico, VICKY está.

VICKY y CLARA se encuentran.

CLARA: Me habían dicho que no estarías.

VICKY: Pues estoy.

Empieza a sonar el himno del Atlético de Bilbao.

ESCENA 24

EN SAN MAMÉS

MANU y ANDER viendo partido Atléctic.

ESCENA 25

EL PARTO

CLARA se pone de parto. VICKY no sabe qué hacer. ANDER y MANU retransmiten la jugada. VICKY termina haciendo una llamada de teléfono. Ellos cantan gol.

OFF PARTO- Créditos finales

ESCENA 26

EN EL HOSPITAL

ANDER y MANU esperan impacientes. Cierta tensión. Sale la enfermera.

ENFERMERA: ¿Familiares de Clara Roca?

MANU y ANDER se levantan

Ha ido todo muy bien. Ha sido niña. Las dos se encuentran perfectamente.

MANU y ANDER se abrazan.

MANU: ¿Podemos entrar?

ENFERMERA: Sólo puede entrar una persona. Aún es pronto para recibir visitas.

ANDER: Entra tú.

MANU: ¿Sí? ¿No te importa...?

ANDER: Entra tú y luego ya entraré yo.

MANU: ¿Seguro...?

ENFERMERA: Disculpen, ¿quién es el padre?

MANU: Yo.

ENFERMERA: Pues entonces es usted quien debería entrar primero. En estos momentos es conveniente que esté al lado de su mujer.

MANU: Es que... es su mujer.

ENFERMERA: Ah. *(Pausa)* Entiendo. No, no entiendo. ¿Alguien puede explicarme que ha pasado aquí?

Sale VICKY. Entusiasmada con el tema maternidad.

VICKY: In-des-crip-ti-ble

Besa a Ander.

ENFERMERA: ¿Y usted, quien es ?

VICKY: Soy la ex de éste... *(señala a ANDER)* Manu, siéntate que tenemos que hablar. *(Pausa)* ¿Por qué no hacemos un pacto?

MANU: Al final, me voy a sentir como un objeto sexual. Al menos... Miénteme. Dime que me has estado esperando todos estos años.

VICKY Te he estado esperando todos estos años.

MANU: Dime que te hubieras muerto si no hubiera vuelto.

VICKY: Me hubiera muerto si no hubiera vuelto.

MANU: Gracias. Muchas gracias.

ANDER: Es Jonhhy Guitard.

Se sienta y empieza a hacer una película. La ENFERMERA se quita la bata y se transforma en CLARA. Se apunta al juego.