



Models estructurals per a l'escriptura de guions de curtmetratge

Jaume Macià Viles

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

MODELS ESTRUCTURALS PER A L'ESCRITURA DE GUIONS DE CURTMETRATGE

Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura
Facultat de Formació del Professorat
Programa de Doctorat: Didàctica de la Llengua i la Literatura
Doctorand: Jaume Macià Viles
Direcció: Dra.Celia Romea Castro
Barcelona, 2014

ÍNDIX DEL CONTINGUT

| | |
|---|----|
| 1. PRESENTACIÓ I JUSTIFICACIÓ | 7 |
| 1.1. Introducció | 9 |
| 1.2. Rellevància del tema | 10 |
| 2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ | 13 |
| 2.1. El curtmetratge: origen i evolució | 15 |
| 2.2. Definicions de curtmetratge | 16 |
| 2.3. El conte literari com a referent | 18 |
| 2.4. Relacions entre conte i curtmetratge | 19 |
| 2.5. Els arguments de llargmetratge: classificació | 28 |
| 2.5.1. En funció del mode de construcció | 29 |
| 1. Argument causal | 30 |
| A. Primer acte | 31 |
| B. Segon acte | 33 |
| C. Tercer acte | 34 |
| 2. Teories destacades sobre l'argument causal | 35 |
| 1. Marjorie Boulton: <i>The Anatomy of Drama</i> | 35 |
| 2. Syd Field: <i>El manual del guionista</i> | 36 |
| 3. Linda Seger: <i>Cómo convertir un buen guión en un guión excelente</i> | 37 |
| 4. Robert McKee: <i>El guión</i> | 39 |
| 5. Philip Parker: <i>Cómo escribir el guión perfecto</i> | 40 |
| 6. John Truby: <i>Anatomía del guión</i> | 42 |
| 7. Primeres conclusions | 44 |
| 1. La importància del segon acte per a la construcció d'un guió | 44 |
| 2. El manteniment de l'atenció de l'espectador com a objectiu | 46 |
| 3. Argument descriptiu | 51 |
| A. Inclusió de no-incidents | 53 |
| B. Absència d'elements per reactivar l'atenció | 54 |
| C. Possible absència d'un final clar | 57 |
| 4. Argument serpentejant | 59 |
| A. La paraula | 63 |
| B. El muntatge | 64 |
| C. La combinació de paraula i muntatge | 65 |
| 5. Conclusions | 69 |
| 2.5.2. En funció del centre d'interès | 70 |
| 1. Argument centrat en la trama | 76 |
| 2. Argument centrat en el personatge | 77 |
| 3. Argument amb equilibri entre la trama i el personatge | 81 |
| A. Procés cap a la intimitat | 82 |

| | |
|--|-----|
| B. Procés cap a la separació | 87 |
| C. Procés de canvi en el personatge | 89 |
| D. Argument serpentejant | 95 |
| 3. MARC TEÒRIC | 99 |
| 3.1. El curtmetratge i els seus arguments | 101 |
| 3.1.1. Aplicació dels models de construcció d'arguments del llargmetratge al curtmetratge: classificació | 101 |
| 1. En funció del mode de construcció | 102 |
| A. Argument causal amb gir final | 102 |
| A) El gir final propicia una relectura dels fets | 112 |
| B) El gir final canvia el signe de la resposta dramàtica | 113 |
| 1. De positiva a negativa | 113 |
| 2. De negativa a positiva | 114 |
| C) Gir final còmic | 116 |
| D) Argument circular | 117 |
| 1. Argument circular terminal | 117 |
| 2. Argument circular infinit | 118 |
| 3. Fals argument circular: flashback general | 120 |
| E) Diversos girs | 122 |
| B. Argument descriptiu | 123 |
| C. Argument serpentejant | 126 |
| 2. En funció del centre d'interès | 131 |
| A. Argument centrat en la trama | 131 |
| B. Argument centrat en el personatge | 131 |
| C. Argument amb equilibri entre trama i personatge | 133 |
| A) Procés cap a la intimitat | 133 |
| 1. Inici de procés cap a la intimitat | 133 |
| 2. Allunyament i posterior acostament entre dos personatges amb relació íntima | 135 |
| B) Final de procés de separació | 137 |
| C) Procés de canvi | 138 |
| 1. Arc de transformació moderat | 138 |
| 2. Arc de transformació radical | 141 |
| D) Argument serpentejant | 142 |
| 3.1.2. Models de construcció d'arguments específics de curtmetratge | 142 |
| 1. Una situació amb gir final | 142 |
| A. Situació sense misteri | 142 |
| B. Situació amb misteri | 143 |
| 2. Argument basat en la ironia dramàtica | 145 |
| A. Amb resolució | 149 |
| A) Resolució i reacció normal | 149 |
| a. Resolució temuda | 149 |

| | |
|--|-----|
| b. Resolució desitjada | 151 |
| B) Resolució i reacció inesperada | 152 |
| C) Resolució imminent i no representada | 153 |
| B. Sense resolució | 154 |
| 3. Argument basat en la preparació | 155 |
| 4. Argument basat en la causalitat | 160 |
| 5. Curtmetratge líric | 164 |
| | |
| 4. PLANTEJAMENTS INICIALS | 171 |
| | |
| 4.1. Situació inicial | 173 |
| 4.2. Hipòtesi de treball | 173 |
| 4.3. Objectius de treball | 174 |
| 4.2.1. Generals | 174 |
| 4.2.2. Específics | 174 |
| 4.4. Preguntes d'investigació | 176 |
| | |
| 5. METODOLOGIA I CONTEX DE LA INVESTIGACIÓ | 177 |
| | |
| 5.1. El mètode d'investigació | 179 |
| 5.2. Context de la investigació | 182 |
| 5.3. Disseny, característiques i normes per desenvolupar la investigació | 188 |
| 5.4. Verificació del mètode a través de la posada a prova de la proposta didàctica | 191 |
| 5.4.1. Curs 2011-12 | 191 |
| Premissa 1: curtmetratge centrat en la trama: causal amb gir final que propicia una relectura dels fets | 191 |
| A. Mostra 1: <i>L'amfitrió</i> | 192 |
| Versió 1 | 192 |
| Notes de camp | 195 |
| Resum dels comentaris | 195 |
| Versió 2 | 197 |
| Notes de camp | 201 |
| Resum dels comentaris | 201 |
| Versió 3 | 202 |
| B. Mostra 2: <i>Anacleto</i> | 207 |
| Versió 1 | 207 |
| Notes de camp | 209 |
| Resum dels comentaris | 210 |
| Versió 2 | 212 |
| Notes de camp | 215 |
| Resum dels comentaris | 215 |
| Versió 3 | 216 |
| Notes de camp | 219 |
| Resum dels comentaris | 219 |
| Versió 4 | 220 |

| | |
|--|-----|
| C. Mostra 3: <i>Advenimiento</i> | 224 |
| Versió 1 | 224 |
| Notes de camp | 227 |
| Resum dels comentaris | 227 |
| D. Mostra 4: <i>Bob i Herb</i> | 229 |
| Versió 1 | 229 |
| Notes de camp | 231 |
| Resum dels comentaris | 231 |
| Versió 2 | 232 |
| Premissa 2: curtmétratge amb equilibri entre trama i personatge: procés de canvi | 237 |
| A. Mostra 1: <i>Paula, presidenta</i> | 237 |
| Versió 1 | 237 |
| Notes de camp | 240 |
| Resum dels comentaris | 240 |
| Versió 2 | 242 |
| B. Mostra 2: <i>La ciutat groga</i> | 247 |
| Versió 1 | 247 |
| Notes de camp | 250 |
| Resum dels comentaris | 250 |
| Versió 2 | 251 |
| Premissa 3: mode de construcció específic: curtmétratge basat en la preparació | 264 |
| A. Mostra 1: <i>Nadal</i> | 264 |
| Versió 1 | 264 |
| Notes de camp | 266 |
| Resum dels comentaris | 266 |
| Versió 2 | 267 |
| 5.4.2. Curs 2012-13 | 278 |
| Premissa 1: curtmétratge amb equilibri entre trama i personatge: serpentejant | 278 |
| A. Mostra 1: <i>Me and the Devil</i> | 278 |
| Versió 1 | 278 |
| Notes de camp | 282 |
| Resum dels comentaris | 282 |
| Versió 2 | 283 |
| B. Mostra 2: <i>Vida y muerte</i> | 288 |
| Versió 1 | 288 |
| Notes de camp | 290 |
| Resum dels comentaris | 290 |
| Versió 2 | 291 |
| Premissa 2: curtmétratge amb equilibri entre trama i personatge: inici de procés cap a la intimitat | 295 |
| A. Mostra 1: <i>Descubriendo a Basuro</i> | 295 |

| | |
|---|-----|
| Versió 1 | 295 |
| Notes de camp | 297 |
| Resum dels comentaris | 297 |
| Versió 2 | 298 |
| Notes de camp | 300 |
| Resum dels comentaris | 300 |
| Versió 3 | 301 |
| Notes de camp | 304 |
| Resum dels comentaris | 304 |
| Versió 4 | 305 |
| B. Mostra 2: <i>Lucas</i> | 311 |
| Versió 1 | 311 |
| Notes de camp | 314 |
| Resum dels comentaris | 314 |
| Versió 2 | 316 |
| Notes de camp | 321 |
| Resum dels comentaris | 321 |
| Versió 3 | 322 |
| Premissa 3: mode de construcció específic: curtmetratge basat en la ironia dramàtica | 329 |
| A. Mostra 1: <i>Texas – California</i> | 329 |
| Versió 1 | 329 |
| Notes de camp | 334 |
| Resum dels comentaris | 334 |
| Versió 2 | 336 |
| Notes de camp | 340 |
| Resum dels comentaris | 340 |
| Versió 3 | 342 |
| Notes de camp | 346 |
| Resum dels comentaris | 346 |
| Versió 4 | 347 |
| B. Mostra 2: <i>El día del padre</i> | 353 |
| Versió 1 | 353 |
| Notes de camp | 359 |
| Resum dels comentaris | 359 |
| Versió 2 | 360 |
| | |
| 6. CONCLUSIONS | 369 |
| 7. BIBLIOGRAFIA | 389 |
| 8. FILMOGRAFIA | 397 |
| 9. ANNEXOS | 403 |
| 9.1. ANNEX 1. Resultat de les enquestes de satisfacció sobre la tasca del professor | 405 |
| 9.2. ANNEX 2. Altres guions resultat de la proposta didàctica | 407 |

ÍNDIX DE QUADRES

| | |
|---|-----|
| Quadre 1. Teories sobre el segon acte | 50 |
| Quadre 2. Models estructurals del curtmetratge | 166 |
| Quadre 3. Procés d'escriptura de <i>L'amfitrió</i> | 206 |
| Quadre 4. Procés d'escriptura d' <i>Anacleto</i> | 222 |
| Quadre 5. Procés d'escriptura d' <i>Advenimiento</i> | 228 |
| Quadre 6. Procés d'escriptura de <i>Bob i Herb</i> | 236 |
| Quadre 7. Procés d'escriptura de <i>Paula, presidenta</i> | 246 |
| Quadre 8. Procés d'escriptura de <i>La ciutat groga</i> | 263 |
| Quadre 9. Procés d'escriptura de <i>Nadal</i> | 277 |
| Quadre 10. Procés d'escriptura de <i>Me and the Devil</i> | 287 |
| Quadre 11. Procés d'escriptura de <i>Vida y muerte</i> | 294 |
| Quadre 12. Procés d'escriptura de <i>Descubriendo a Basuro</i> | 309 |
| Quadre 13. Procés d'escriptura de <i>Lucas</i> | 327 |
| Quadre 14. Procés d'escriptura de <i>Texas-California</i> | 351 |
| Quadre 15. Procés d'escriptura d' <i>El día del padre</i> | 367 |
| Quadre 16. Comparació entre models estructurals pel que a la seva idoneïtat en llargmetratge i curtmetratge | 379 |

1. PRESENTACIÓ I JUSTIFICACIÓ

1.1. INTRODUCCIÓ

Existeix un nombre important de manuals per a l'escriptura de guions de llargmetratge, alguns dels quals han tingut un èxit notable i una influència real en els escriptors de Hollywood i d'altres indrets (Syd Field (1984), Linda Seger (1987), Christopher Vogler (1992), Robert McKee (1997), etc.) En canvi, el nombre de manuals per a l'escriptura de guions de curtmetratge és força més reduït. L'autor d'aquesta tesi ha estat professor de tallers d'escriptura de guions durant dues dècades i, al llarg d'aquest temps, ha pogut constatar que aquesta és una mancança bibliogràfica important.

La bibliografia estructural sobre llargmetratges és, com hem dit, abundant i variada. Quan un professor pretén conduir un taller d'escriptura de llargmetratge donant unes pautes estructurals inicials als alumnes, pot recórrer a un manual de guió de llarg i dir, per exemple, que la història ha de tenir tres actes i que, dins del segon acte, hi han d'haver dos punts de gir (més endavant veurem en detall aquests conceptes). A partir d'aquest esquema estructural simple, en poden sorgir infinites històries, amb una estructura semblant però amb unes característiques molt diferents. L'esquema estructural ha de garantir o almenys ajudar al fet que la història es desenvolupi de forma que es mantingui l'atenció del futur espectador fins al seu final.

Hi ha diferents maneres de conduir un taller d'escriptura de guions. Una és totalment oberta. El professor no posa cap mena de condicionant i deixa que flueixin les idees de manera lliure. Seran les idees les que marcaran el tipus d'història que apareixerà: de durada curta, llarga o mitjana, d'un gènere o d'un altre. És un tipus de taller que té un desenvolupament imprevisible i que condueix a resultats molt diferents els uns dels altres. La creativitat dels alumnes no està limitada per cap mena de frontera estructural ni temàtica.

Una segona manera de conduir un taller d'escriptura de guions és més tancada, amb condicionants. El professor marca unes línies mestres que ha de seguir el relat i els alumnes produeixen històries que s'han d'ajustar, almenys de manera inicial, a les pautes donades. Aquestes pautes poden anar dirigides **a la durada** dels relats o bé **al seu gènere**. El professor pot indicar que es construeixin relats per a un curtmetratge, per a un llargmetratge, per a un episodi d'una sèrie de televisió, o bé pot indicar que s'escrigui una història de terror, romàntica, de suspens, etc. També es poden combinar els dos tipus de condicionants i suggerir, per exemple, l'escriptura d'un llargmetratge de suspens. Aquesta tesi es vol convertir en un material de suport per a un taller d'aquest segon tipus.

L'experiència ens ha demostrat que, pedagògicament, **és més adequat conduir un taller marcant d'entrada uns condicionants per a les històries que s'hi han de produir**. És la manera més eficaç de proporcionar recursos tècnics als alumnes, en un tipus de matèria en què la creativitat i la inspiració són elements inexcusables, els quals difícilment poden ser objecte d'un aprenentatge sistemàtic. El fet de donar unes pautes inicials no és en absolut un impediment per a l'expressió de la creativitat dels alumnes i, en canvi, pot proporcionar unes habilitats tècniques que, aquestes sí, poden ser objecte d'aprenentatge.

Després d'aquest primer capítol introductori, dedicarem el segon capítol, "Estat de la qüestió", a presentar les característiques que defineixen el curtmetratge i també farem un ràpid

recorregut per la seva història. A continuació, veurem els punts en comú i les diferències entre el curtmetratge i una forma narrativa que li és propera, el conte literari. Després, ens ocuparem de classificar els arguments de llargmetratge segons dos paràmetres diferents: el seu mode de construcció i el seu centre d'interès. Veurem que, segons el mode en què estan construïts, els arguments de llargmetratge es poden classificar en tres grups: causal, descriptiu i serpentejant. En canvi, segons el seu centre d'interès, els llargmetratges podran estar centrats en la trama, en el personatge o mantindran un equilibri entre la trama i el personatge. Dedicarem una especial atenció a l'argument causal, que és el que s'utilitza de manera més habitual en la construcció d'arguments per a llargmetratges.

En el tercer capítol, "Marc teòric", comprovarem que aquesta classificació dels arguments de llargmetratge no es pot aplicar de manera automàtica al curtmetratge, ja que aquesta forma narrativa té les seves pròpies especificitats. Veurem com alguns dels models de construcció de llargmetratge no són adequats per construir arguments de curtmetratge, quins recursos es fan servir habitualment per adaptar-los a aquest format breu i, finalment, que existeixen uns models estructurals específics de curtmetratge, que no es fan servir normalment per construir arguments llargs.

Al quart capítol, "Plantejaments inicials", plantejarem els objectius de treball, tant generals com específics, així com les preguntes d'investigació i la hipòtesi de treball.

Al cinquè, "Metodologia i context de la investigació", exposarem quin ha estat el mètode d'investigació, la investigació acció, i el context en què s'ha desenvolupat, una assignatura de tercer curs de la menció de guió del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisual impartida a l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), centre adscrit a la UB. La proposta didàctica dissenyada a partir de la classificació dels models estructurals per a la creació d'arguments de curtmetratge serà verificada a través de la seva posada a prova durant dos cursos acadèmics consecutius i amb dos grups d'alumnes diferents.

Els capítols finals, sisè, setè i vuitè, seran dedicats a les conclusions, la bibliografia i la filmografia.

1.2. RELLEVÀNCIA DEL TEMA

Quan un professor pretén conduir un taller d'escriptura de curtmetratges, cosa d'altra banda molt habitual, donat que el curtmetratge, per les seves característiques temporals, és el format que es fa servir comunament en les escoles de cinema i audiovisuals o en assignatures d'altres centres educatius que aborden aquesta temàtica, es troba amb un buit bibliogràfic important. Els manuals de guió cinematogràfic s'ocupen del llargmetratge i no dediquen ni un capítol, tret de comptades excepcions, al curtmetratge. D'altra banda, els llibres que aborden de manera exclusiva el curtmetratge són obres globals, que donen algunes pautes, sovint incorrectes o inaplicables, sobre com ha de ser el guió, i que se centren en els passos posteriors de la realització de l'obra: com aconseguir finançament, quin tipus de càmera s'ha de fer servir, com s'ha de planificar, pautes per al rodatge i també per a la postproducció d'imatge i de so, principals festivals de curtmetratges, etc.

Davant d'aquesta mancança, i remetent-nos a la nostra experiència personal com a professor de tallers d'escriptura de curtmetratges, el docent sol optar en primer lloc per seguir les pautes estructurals del llargmetratge, les més sistematitzades, i aplicar-les al curtmetratge. Donat, però, que llargmetratge i curtmetratge són dues formes de relat audiovisual que presenten una diferència fonamental en la seva durada, els intents d'escriure guions de curtmetratge en base a les estructures habituals del llargmetratge solen acabar en fracàs. Si el plantejament inicial, tornant a l'exemple anterior, és escriure una història en tres actes i amb dos punts de gir en el segon acte, el resultat serà un relat que no podrà ser desenvolupat en el temps de què es disposa en un curtmetratge, lògicament. No es pot explicar *La guerra de las galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977)* en quinze minuts.

Davant la impossibilitat d'aplicar les estructures del llargmetratge al curtmetratge, **els tallers conduïts per l'autor d'aquesta tesi s'han desenvolupat de manera més oberta**. L'únic condicionant era la durada (relats de menys de quinze minuts) i es deixava que els alumnes presentessin lliurement idees per a ser desenvolupades en aquest format. De manera intuïtiva, doncs, es presentaven al debat idees per a relats breus, i el fet més remarcable és que **la discussió se centrava de manera molt habitual al voltant del final**. La principal preocupació era veure si el curtmetratge "tancava bé". Si el final era satisfactori, el curtmetratge "funcionava", es constituïa en un relat estèticament satisfactori. Si no, creava decepció entre els alumnes del taller, que es constitueix de forma natural en el primer públic de l'obra. La conclusió a què vam arribar, doncs, va ser que **l'element clau de l'estructura d'un curtmetratge és el final, el tancament o desenllaç**.

Vam poder diferenciar **dos tipus de final insatisfactori**, que veurem amb detall més endavant. **El primer era un final** que deixava una sensació que hem anomenat **"incompletud"**: el relat es percep com a no acabat, incomplet, ja que el desenllaç arriba de manera inesperada, quan el receptor esperaria que la història continués. És un tipus de final que genera una forta sensació de frustració en el lector. Indiana Jones és a la universitat fent classes; rep la visita de dues persones que li proposen d'anar a la recerca de l'arca perduda; Indiana Jones diu "Sí, m'interessa, ara mateix em poso en marxa", i ... s'acaba el relat. Aquesta és la sensació d'incompletud.

El segon tipus de final insatisfactori és el que deixava una sensació que hem anomenat **"insubstancialitat"**. En aquest cas, el relat es percep com a acabat però es genera també en el receptor frustració perquè la seva resolució ha estat massa senzilla, massa fàcil i previsible. El lector es queda amb una sensació d'haver consumit un relat insubstancial, simple, d'una qualitat que es queda força per sota de la seva expectativa. Indiana Jones és a la universitat fent classes; rep la visita de dues persones que li proposen d'anar a la recerca de l'arca perduda; Indiana Jones diu "Sí, m'interessa, ara mateix em poso en marxa"; Jones llegeix el mapa que indica on és l'arca; arriba al lloc, desenterra l'arca, torna a casa amb ella i ... s'acaba el relat. Aquesta és la sensació d'insubstancialitat.

La nostra proposta de recerca va adreçada a proporcionar recursos verificats metodològicament per aconseguir models estructurals de creació de guions de curtmetratge, escrits per alumnes d'un taller, que no generin cap d'aquestes dues sensacions. Evidentment, no és garantia que el resultat del taller siguin relats estèticament satisfactoris, perquè això

depèn en gran mesura del talent intrínsec de cada autor. A més, és sabut que el que per a uns receptors serà estèticament satisfactori no ho serà per a altres, cosa que fa impossible garantir que els tallers d'escriptura de guions de curtmetratge que segueixin els models estructurals que proposem investigat obtinguin sempre, com a resultat, uns relats de qualitat. Malgrat això, creiem que la proposta pot ser interessant perquè va adreçada a oferir solucions al que sol ser la part més difícil del curtmetratge, el seu final. Com a conseqüència, **l'objectiu d'aquesta tesi doctoral és presentar un model verificat d'escriptura de guions de curtmetratge, equiparable als manuals de guió per al llargmetratge cinematogràfic, com a instrument de suport per a docents que condueixin tallers d'escriptura de guions d'aquest format de curta durada.**

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

2.1. EL CURTMETRATGE. ORIGEN I EVOLUCIÓ

Als inicis del cine com a art, totes les pel·lícules eren curtmétratges. Fins al 1913, tots els films tenien una durada de quinze minuts o menys. El format llarg va començar a imposar-se quan D.W.Griffith va produir *Judith de Betulia* (*Judith of Bethulia*, 1914). El llargmetratge va passar a ser la forma predominant, tot i que es van seguir produint curtmétratges en el gènere còmic, fins a l'èxit de la televisió als anys cinquanta. Els films seriatos, d'altra banda, no eren altra cosa que curtmétratges.

Una altra línia de l'evolució del curtmétratge és la que s'aglutina al voltant dels documentals de John Grierson, Basil Wright i Edgard Anstey a l'Empire Marketing Board a Anglaterra: *Drifters* (John Grierson, 1929); *The Son of Ceylon* (Basil Wright, 1934); *Housing Problems* (Edgar Anstey, 1935), i del treball del Pare Lorentz (*The Plow That Broke the Plains*, 1936; *The river*, 1938, etc.) i Willard Van Dyke (*Hands*, 1934; *To Hear your Banjo Play*, 1947, etc.) als EUA. Aquests cineastes produïen films documentals breus amb la intenció de crear opinió política.

Una altra branca de l'evolució del curtmétratge, procedent del treball comercial de Walt Disney (anys 20 i 30) és la que deriva en els curtmétratges d'animació pensats per ser exhibits al cinema abans dels films d'estrena. Es tracta de films d'entre cinc i vuit minuts, protagonitzats per animals amb una personalitat fortament definida, que lluiten per aconseguir un objectiu, i que solen tenir un caràcter còmic.

Aquests films d'animació són l'antecedent directe de l'espot publicitari, una altra forma de l'evolució del curtmétratge. En efecte, una bona part dels espots, ja sigui en trenta segons o en tres minuts, expliquen una història basada en el model establert en els curtmétratges de dibuixos animats, que ja utilitzaven formes narratives clàssiques com el conte, la fàula o el viatge per estructurar una narració, tal i com farà l'espot publicitari.

A partir dels anys cinquanta, els cineastes europeus van començar a fer servir el curtmétratge com a mitjà per accedir a la indústria del llargmetratge. Hi ha una llarga llista de futurs directors europeus de llargmetratges que van començar dirigint curtmétratges: Roman Polanski amb *Dos homes y un armario* (*Dawj ludzie z szafa*, 1958); Lindsay Anderson amb *O Dreamland!* (1954); Richard Lester amb *The Running Jumping and Standing Still Film* (1959); Jean-Luc Godard amb *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957); François Truffaut amb *Les mistons* (1958); Alain Resnais amb *Nuit et brouillard* (1955), o Federico Fellini amb *Toby Dammit* (1963).

Les escoles de cinema americanes també van ser un lloc des d'on joves cineastes que després es dedicarien a la direcció de llargmetratges van començar amb la producció de curtmétratges, entre ells Martin Scorsesse (*Wat's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This*, 1963), George Lucas (*Herbie*, 1966), Oliver Stone (*Last Year in Viet Nam*, 1971), i Susan Seidman (*And You Act Like One Too*, 1976). En aquest sentit, el CILECT¹, associació internacional d'escoles de cinema, és un important focus de producció de curtmétratges d'estudiants, amb festivals d'aquest format arreu del món.

¹Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision.

La viabilitat comercial del curtmetratge, però, és molt minsa, cosa que el converteix en trampolí i camp d'aprenentatge per a estudiants o altres que, majoritàriament, després tenen intenció de dedicar-se al llargmetratge. Lavandier (1994) en parla en els termes següents:

“Si la economía y la distribución cinematográfica actual no fueran lo que son, los narradores de historias harían lo que John Ford les sugiere: corto o largo formato en función de lo que desean contar. Pero la economía y la distribución cinematográfica son lo que son, y han terminado por encerrar al cortometraje en funciones (género específico, escuela de aprendizaje, tarjeta de presentación, material audiovisual de relleno, etc.) que no siempre se asume con éxito”.²

Malgrat això, els nous canals d'exhibició sorgits amb la irrupció d'internet han proporcionat nova vida al curtmetratge, que té en la xarxa unes grans possibilitats de difusió. A més, aquest format s'adequa en gran manera als gustos dels consumidors de la xarxa, que solen optar de manera majoritària per peces audiovisuals de durada breu.

William H. Phillips (1999) ofereix aquesta reflexió respecte de la vitalitat actual del format audiovisual breu:

“For every feature-length film that is actually produced there are hundreds of short films. These include educational, instructional, and informational films; commercials and corporate image movies; travelogues; animated film; and short subjects covering a broad array of topics. And they include also the ever-burgeoning arena of student films”.³

2.2. DEFINICIONS DE CURTMETRATGE

Philip Parker (2010) diferencia entre tres tipus de curtmetratge:

1. “El corto corto. Una narrativa inferior a los 5 minutos de duración. En esencia, se trata de un chiste o una experiencia de corte visual o auditiva que no pretende transmitir una historia sino atrapar a la audiencia mediante el asunto y el tema. Los personajes y la caracterización dependen de los tipos fuertes, a menudo estereotipados, debido al exiguo tiempo narrativo disponible.
2. El corto mediano. Entre los 5 y los 12 minutos. Puede albergar dos historias o una serie de momentos episódicos, y requiere de un cierto desarrollo dramático para mantener el interés. Es necesario que el espectador pueda apreciar a los personajes participando de un viaje dramático. La caracterización es muy sencilla debido a la limitación del tiempo de pantalla, pudiendo ser idiosincrásica, lo cual se debe a que hay tiempo suficiente para establecer y desarrollar los personajes, pero no el suficiente para cuestionar su credibilidad.

²Lavandier, I. (1994): *La dramaturgia*, p. 505.

³ Phillips, W.H. (1999): *Writing Short Scripts*, p. xi

3. El corto largo. Entre 12 y 30 minutos. En este caso, las historias secundarias son necesarias. Sin embargo, el número total de historias es probablemente superior a cinco, y suelen ser extremadamente sencillas. La caracterización y el desarrollo de personajes necesitan ser más complejas a fin de retener el interés. La trama es simple, siendo así que los elementos estilísticos tendrán que compensar tal simplicidad para establecer vínculos emocionales con el público".⁴

Jesús Ramos i Joan Marimon (2002) n'ofereixen una definició més àmplia, que pren com a únic element definidor la durada del relat:

"Película de ficción, de animación o documental de una duración de treinta minutos como máximo (por encima de este período se puede hablar de medimetraje)."⁵

Per la seva banda, Pat Cooper i Ken Dancyger (1988) defineixen el curtmetratge de la manera següent:

"Denominamos cortometraje a la película que dura treinta minutos o menos. Su narración puede estar basada en el género dramático como en el documental o en el experimental. Y puede ser una película con actores en vivo o un film de dibujos animados".⁶

Es tracta d'una definició que té com a element diferenciador també la durada, que, com en les dues anteriors, s'estableix d'un màxim de trenta minuts.

Fernando Marín (2011) formula una definició del curtmetratge en termes semblants:

"Asimismo, un cortometraje, como su propio nombre indica, es una obra corta, muy reducida en su duración, lo que condiciona todo el proceso de escritura. No hay tiempo para amplias presentaciones, ni para profundizar poco a poco en cada uno de los personajes, ni para largas escenas de acción."⁷

Les quatre definicions fan referència, en parlar de la brevetat, al temps del discurs, i no al temps de la història. Parlem de temps del discurs i temps de la història tal i com s'ha fet en els estudis literaris:

"Ante todo, se diferenciará entre el tiempo de la historia, aquel en el que se supone suceden los acontecimientos relatados, y un tiempo del discurso, aquel en el que la voz narradora nos refiere los sucesos, y en el que por norma tiene lugar el acto de escuchar o de leer".⁸

En el cas del curtmetratge, el temps del discurs serà el temps que duri el visionat de la projecció per part de l'espectador (i, en aquest sentit, serà més uniforme que el temps del discurs d'una forma narrativa com el conte, ja que els ritmes de lectura de diferents persones seran també diferents), mentre que el temps de la història seguirà sent el temps total en què

⁴ Parker, P. (2004): *Cómo escribir el guión perfecto*, p. 114-115.

⁵ Ramos, J.; Marimon, J. (2002): *Diccionario del guión audiovisual*. p. 148

⁶ Cooper, P; Dancyger, K. (1994): *El guión de cortometraje*, p. 9

⁷ Marín, F. (2011): *Cómo escribir el guión de un cortometraje*, p. 26.

⁸Brioschi, F; Di Girolamo, C. (1984): *Introducción al estudio de la literatura*, p. 213-214

es desenvolupin els fets relatats, que serà molt variable i podrà anar des d'un temps coincident amb el del discurs de, per exemple, cinc minuts, fins a la totalitat dels anys d'una vida sencera.

2.3. EL CONTE LITERARI COM A REFERENT.

Vegem algunes definicions de conte. En primer lloc, l'oferta per Vitor Manuel De Aguiar e Silva (1976):

“El cuento es una narración breve, de trama sencilla y lineal, caracterizado por una fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio. (...) El cuento es ajeno a la intención novelesca de representar el flujo del destino humano y el crecimiento y la maduración de un personaje, pues su concentración estructural no implica el análisis minucioso de las vivencias del individuo y de sus relaciones con el prójimo. Un breve episodio, un caso humano interesante, un recuerdo, etc. , constituyen el contenido del cuento. Arte de sugestión, el cuento se aproxima muchas veces a la poesía...”⁹

Brioschi i Di Girolamo (1984) parlen del relat breu en els termes següents:

“La diferencia principal entre largo y corto radica probablemente en que, en el género breve, el lector u oyente tiene la posibilidad de controlar con la memoria de forma total o casi total los elementos narrativos presentados, mientras que eso no puede producirse en igual medida en una narración larga como una novela, que puede incluir vastas digresiones, elementos accesorios o redundantes, etc. Pero también se da una diferencia en la modalidad de la recepción: es posible leer o escuchar un cuento de una tirada; leer o escuchar una novela normalmente requiere, por su extensión, efectuar pausas”.¹⁰

Enrique Anderson Imbert (1992) estableix la següent definició de conte:

“El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio”.¹¹

Aquest mateix autor (1992) recull la definició de conte d'Edgar Allan Poe:

“El cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído en una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar;

⁹ De Aguiar e Silva, V.M. (1976): *Teoría de la literatura*, p. 242-243.

¹⁰ Brioschi, F; Di Girolamo, C. (1984): *Op. cit.*, p. 203.

¹¹ Anderson Imbert. E. (1992): *Op. cit.*, p. 40.

sólo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado”.¹²

L'element comú en les definicions, com no pot ser d'una altra manera, és la brevetat del temps del discurs. Cal destacar també que tres dels autors destaquen com a element definidor del conte el fet que el temps de la història també ha de ser breu. De Aguiar e Silva (1976) i Brioschi i Di Girolamo (1984) són molt clars en aquest sentit (el primer parla de “concentració estructural” i els segons diuen que el lector pot retenir en la memòria tots els elements de la narració i que les digressions queden fora del conte), i també sembla poder-se llegir una recomanació per la brevetat de la història en la darrera part de la definició de Poe, quan diu que només hi han d'aparèixer personatges essencials. Anderson Imbert (1992), en canvi, parla de la brevetat del temps del discurs però no circumscriu el conte a relats amb un temps de la història també breu sinó que deixa la porta oberta a relats amb un temps de la història llarg, cosa que, com veurem, no és gens inhabitual.

2.4. RELACIONS ENTRE CONTE I CURTMETRATGE

Conte i curtmetratge, doncs, són dues formes narratives que tenen elements comuns i elements diferenciadors.

La primera característica comuna és la brevetat del temps del discurs, és a dir, del temps que el receptor destina a la consumició del relat. En el cas del curtmetratge, sembla que hi ha unanimitat a considerar aquests temps per sota dels trenta minuts, i que tot el que supera aquesta durada és ja considerat migmetratge. En el cas del conte, establir aquest límit és més complicat, i no hi ha unanimitat en una mesura precisa. Els límits entre conte, novel·la curta i novel·la són difusos. Enrique Anderson Imbert (1992), sense gaire convenciment, fa referència a una hipotètica classificació objectiva d'aquestes formes narratives:

“Aficionados a las estadísticas dividen los géneros narrativos atendiendo al número de palabras. Novela, con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras. Cuento, de 2.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras.”¹³

Unes pàgines abans, aquest mateix autor parla del conte com d'un relat que té un temps de discurs no superior a una hora:

“El cuento, gracias a su brevedad, permite que el cuentista, libre de interferencias e interrupciones, domine durante menos de una hora el arte de producir un efecto único.”¹⁴

La segona característica comuna, estretament relacionada amb la brevetat, és que tant el conte com el curtmetratge solen ser consumits pel receptor de manera ininterrompuda, sense pauses o, en paraules de Poe, “de una sola sentada”. En efecte, el conte, tant el popular com

¹² Anderson Imbert, E. (1992): *Op. cit.*, p. 40.

¹³ Anderson Imbert, E. (1992): *Op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Anderson Imbert, E. (1992): *Op. cit.*, p. 22.

el literari, i tant si la seva transmissió es fa de manera oral com escrita, sol estar pensat perquè el receptor l'assimili sense pauses, de manera ininterrompuda des que comença fins que acaba, una característica que potser encara és de caràcter més universal en el cas del curtmtratge: si el llargmetratge està concebut per ser vist sense interrupcions (deixant de banda les incòmodes pauses publicitàries de la televisió), és evident que el curtmtratge està pensat per ser assimilat d'una sola vegada. Aquest fet té, com veurem més endavant, transcendència en la seva estructura narrativa.

Tant en el conte com en el curtmtratge pot succeir que el temps del discurs i el temps de la història siguin similars o bé que siguin diferents. En el cas que siguin similars, tindrem contes i curtmtratges amb un temps del discurs i de la història breus. Quan succeeixi això, conte i curtmtratge es diferenciaran de manera clara de formes narratives més llargues com la novel·la i el llargmetratge o la sèrie televisiva.

Anderson Imbert (1992) estableix, en aquest sentit, una sèrie de diferències entre novel·la i conte:

“La novela proyecta una concepción del mundo en un vasto conjunto de sucesos heterogéneos. El cuento, en cambio, enfoca una visión de la vida en un suceso de intensa unidad de tono.

La novela suelta a muchos personajes para que se las arreglen como puedan en un complicado proceso social. El cuento, en cambio, atrapa a pocos personajes –uno bastaría- en una crisis tan simple que inmediatamente se precipita a un desenlace.

La novela satisface una curiosidad sostenida a lo largo de una indefinida serie de incidentes. El cuento, en cambio, satisface una instantánea curiosidad por lo ocurrido en una peripecia única.

La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. El cuento, en cambio, introduce a su personaje como mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido.

La novela puede hablarnos de siglos, de países, de muchedumbres. El cuento, en cambio, prefiere hablarnos de unas pocas horas, de un barrio aislado, de unos seres solitarios. “¹⁵

Les característiques que l'autor argentí atribueix al conte són perfectament atribuïbles al curtmtratge en què el temps del discurs i el temps de la història són d'una durada similar. Les característiques que atribueix a la novel·la serien pròpies de llargmetratges amb arguments extensos, com *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) o *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939).

En la terminologia de Mieke Bal (1985), conte i curtmtratge serien *crisis*, mentre que novel·la i llargmetratge serien *desenvolupaments*:

“Una primera y muy global distinción podrá realizarse entre *crisis* y *desarrollo*: el primer término indica un corto espacio de tiempo en que se han condensado los

¹⁵ Anderson Imbert, E. (1992): *Op. cit.*, p. 35.

acontecimientos; el segundo, un período mayor que presenta un desarrollo. (...) Una fábula tiende a un mayor o menor grado de una de ellas, o se queda en medio. (...) Una vez elegida, ambas formas contienen implicaciones en la construcción de la fábula.

1a) Un desarrollo puede presentar, en orden histórico, tanto material como parezca oportuno. No es accidental que estas novelas sean a menudo, no siempre, sin embargo, bastante largas.

1b) La selección de una forma de crisis supone una restricción: sólo se presentan breves períodos de la vida del actor.”¹⁶

Ara bé, no és estrany que tant en el conte com en el curmetratge hi hagi diferències substancials entre el temps del discurs i el temps de la història. La més habitual és la que es produeix quan el temps de la història supera amb escreix el temps del discurs.

Per tal d'analitzar aquest aspecte, serà útil recordar la classificació dels ritmes narratius establerta per Gerard Genette (1972).¹⁷

El primer és la PAUSA, que respon a la fórmula (TD=n; TH= 0), que significa que a una durada determinada i qualsevol del temps del discurs (TD) no li correspon cap durada diegètica (de la història: TH). Una pausa és, doncs, un segment narratiu qualsevol del discurs que correspon a una nul·la durada de la història. Els comentaris no narratius per part de l'autor/narrador i les descripcions acostumen a significar pauses narratives. Gaudreault i Jost (1990) parlen de la pausa en el cinema:

“... el movimiento de cámara estrictamente descriptivo sobre un decorado en el seno del cual no transcurre ninguna acción; tenemos numerosos ejemplos de ello en la cinematografía de Visconti, principalmente en *El Gatopardo (Il Gattopardo, 1963)* y en *Muerte en Venecia (Morte a Venezia, 1971)*, en las que las largas pausas descriptivas hacen que la acción principal transcurra con mayor lentitud.”¹⁸

El segon és l'ESCENA (TD = TH), que presenta una cas d'isocronia en el qual se suposa que la durada diegètica és idèntica a la durada narrativa, és a dir, que el temps del discurs és igual al temps de la història. Per convenció, en el cas de l'*escena*, el temps de la història és igual al temps del discurs. És el “showing” (mostrar), oposat al “telling” (contar), de la crítica anglosaxona. És la mimesi aristotèlica oposada a la diegesi. Normalment serà l'escena dialogada. Serà el mode dramàtic, amb “acotacions” o intervencions del narrador més o menys nombroses.

Gaudreault i Jost (1990) parlen de l'escena cinematogràfica en els termes següents:

“Existe una unidad, en el cine, según la cual el tiempo del relato equivale también, de un modo tan estricto como la fórmula exige, al tiempo de la historia. Naturalmente se

¹⁶Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa*, p. 46-47.

¹⁷Genette, G. (1972): *Figures III*.

¹⁸Gaudreault, A.; Jost, F. (1990): *El relato cinematográfico*, p. 126.

trata del plano, que, salvo en caso de aceleración o disminución del ritmo, respeta siempre la integridad cronométrica de las acciones que muestra.”¹⁹

El tercer ritme narratiu de Genette és el SUMARI (TD < TH), en el qual el temps del discurs és més breu que el temps de la història. El *sumari* o *resum* (el “telling” de la crítica anglosaxona) és el primer nivell d’acceleració i és un ritme molt habitual, tant en el conte com en el curtmetratge. El cinema el fa servir de manera molt habitual per tal d’evitar detalls jutjats com a inútils o per tal d’accelerar la narració. Es pot presentar amb considerables variacions de velocitat.

El quart i darrer és l’EL.LIPSI (TD = 0; TH = n), que consisteix en l’elisió d’un o diversos segments narratius. El temps del discurs equival a zero, mentre que el temps de la història equival a “n”, és a dir, que té una durada indeterminada, que pot anar des de minuts fins a dies o anys. Es tracta, doncs, d’una supressió temporal que intervé entre dues accions diferents.

Si el conte utilitza de forma predominant *escenes*, el temps del discurs i el temps de la història seran idèntics o similars. El conte *Las dos sandalias*, provinent de l’Índia i recollit per Jean Claude Carrière a *El círculo de los mentirosos* (1988), és una mostra d’escena:

“Un hombre viaja en tren. El vagón sufre de repente una sacudida y el hombre pierde una de sus dos sandalias, que cae al exterior. Al instante, coge la otra sandalia y la tira. Otro hombre sentado a su lado se sorprende al ver aquello. Él le contesta: “No puedo hacer gran cosa con una sola sandalia. Y, si alguien encuentra la que ha caído, tampoco le servirá para mucho. Así pues, mejor que encuentre las dos”.²⁰

L’acció que descriu el conte podria tenir lloc en un període de temps igual o similar al que es tarda a llegir-lo, per la qual cosa podem parlar d’un conte en què el temps del discurs i el temps de la història són coincidents.

El conte *Los asesinos*, d’Ernest Hemingway (1927), tot i que està molt a prop de l’anterior, se’n diferencia pel fet que el temps del discurs i el temps de la història comencen a allunyar-se, degut al fet que el segon és més ampli que el primer. El conte consta de tres escenes. En la primera, dos homes entren en un restaurant i pregunten, després d’intimidar el personal, per un altre home, client habitual del restaurant, a qui han anat a matar. Com que no és al restaurant, els assassins surten del lloc per anar-lo a buscar a casa seva. En la segona escena, un dels cambrers va a casa de l’home per avisar-lo que està en perill de mort, però l’home no reacciona i es resigna a la seva sort. En la tercera escena, el cambrer torna al restaurant i explica la reacció de l’home. El conte està format, en la seva major part, per diàlegs, i, així doncs, el temps del discurs i el de la història, que es desenvoluparia en menys d’una hora, són similars. Els únics *sumaris* que inclou el conte de Hemingway són els que narren els dos desplaçaments del cambrer, del restaurant a la casa de l’home i d’allà novament al restaurant:

“Afuera, la luz del farol brillaba por entre las desnudas ramas de un árbol. Nick fue calle arriba caminando por el centro de la calzada y, al llegar al otro farol, tomó por

¹⁹Gaudreault, A.; Jost, F. (1990): *Op. cit.*, p. 126.

²⁰Carrière, J.C. (1988): *El círculo de los mentirosos*, p. 437-438.

una callejuela lateral. Tres casas más allá estaba la pensión de Hirsch. Nick subió los dos pisos y sacudió la campanilla. Una mujer acudió a abrir”.²¹

“Nick caminó por la calle oscura hasta la esquina iluminada por el farol y luego por el centro de la calzada hasta llegar al restaurante Henry. George estaba detrás del mostrador”.²²

A mesura que es vagin introduint *sumaris*, la distància entre el temps del discurs i el temps de la història augmentarà, de manera que aquest darrer s’anirà fent cada vegada més ampli. El conte d’O’Henry *El regalo de los Reyes Magos* (1906) narra una història (la nit de Nadal, una dona es talla els cabells per poder obtenir diners per comprar un regal al seu marit, una cadena per al seu rellotge), que es desenvolupa durant un dia sencer (més temps, és clar, del que es triga a llegir el conte) i inclou *sumaris* d’un ritme més ràpid que els de Hemingway:

“¡Ah!... Y las dos horas siguientes transcurrieron velozmente, como sobre rosadas alas. Perdónesenos la trillada metáfora. Delia se dedicó a explorar los bazares, buscando el regalo para Jim”.²³

En aquest sentit, les possibilitats són infinites, i poden anar des dels contes que acabem de veure (el temps de la història del conte de Hemingway és d’unes hores màxim, mentre que el del conte d’ O’Henry és d’un dia) fins a contes com *Canción de amor no correspondido*, de John Cheever (1978), que explica, en vint pàgines, les diferents trobades entre un home i una dona al llarg de trenta anys, gràcies a la presència constant de *sumaris* de ritme molt ràpid com el que segueix:

“Joan acudió a una escuela para modelos cuando se instaló en Nueva York, pero no resultó fotogénica, de manera que, después de pasar seis semanas aprendiendo a andar con un libro sobre la cabeza, consiguió un empleo de recepcionista en Longchamps”.²⁴

És per aquest motiu que Enrique Anderson Imbert (1992) no feia referència a la senzillesa de la trama en la seva definició de conte, ja que si el conte es recolza més en els *sumaris* que en les *escenes* pot arribar a desenvolupar trames complexes:

“En la historia del arte de narrar siempre descubriremos novelas con calidad de cuentos y cuentos con calidad de novelas. No sería difícil componer dos listas, una de novelas y otra de cuentos, donde las supuestas características genéricas apareciesen traspuestas. Por ejemplo:

- Novelas cuya acción transcurre en una hora y cuentos que transcurren en un siglo.
- Novelas con un personaje y cuentos con muchos personajes.
- Novelas con personajes chatos, sin psicología, y cuentos con personajes redondeados psicológicamente.

²¹ Hemingway, E. (1994): *Relatos*, p. 11.

²² Hemingway, E. (1994): *Op. cit.*, p. 13.

²³ O’Henry. (2005): *Cuentos de Nueva York*, p. 20.

²⁴ Cheever, J. (2006): *Relatos 1*, p. 132.

- "Novela de trama sencilla y cuentos de intrincada trama".²⁵

Una mostra de la poca claredat de la frontera entre conte i novel·la la forneix l'esquema comú de conte folklòric que presentà Vladimir Propp a *Morfología del cuento* (1968), amb una trama que no és gens senzilla i que ha servit de base per als contes que analitza Propp, però que perfectament es pot convertir en l'esquelet d'una novel·la d'un nombre respectable de pàgines (els tres llargs volums d'*El senyor dels anells* de J.R.R. Tolkien (1954) en seria un cas extrem). Brioschi i Di Girolamo (1984) ofereixen el resum següent de l'esquema de Propp:

"Por norma, la historia empieza presentando una situación inicial (α). Siguen luego propiamente las funciones. Alejamiento (β): uno de los miembros de la familia se aleja de casa (los padres van al trabajo o mueren, etc.). Prohibición (γ): sobre el héroe recae una prohibición (no hablar, no salir, no mirar en una habitación, etc.). Transgresión (δ): esta función, emparejada con la precedente, coincide con la aparición de un agresor (dragón, bruja, bandidos, etc.) y conduce (a través de algunos pasos intermedios) a la Fechoría (A): el agresor rapta a alguien, hurta algo, inflige una mutilación, provoca una desaparición. Con esta función, tras la parte preparatoria (α , β , γ , δ y otros pasajes intermedios), se abre propiamente el nudo. La puede reemplazar, sin embargo, la simple Carencia (a), que en todo caso tiene la misma consecuencia, esto es, la búsqueda del talismán, de la novia, etc. En este punto, si no se ha introducido en y (héroe víctima), entra en escena el héroe buscador: en uno y otro caso tenemos una Partida (\uparrow), con la que concluye el nudo y se pone en marcha propiamente la acción. De ordinario, el héroe encuentra a un donante que le proporciona el objeto o auxiliar mágico para poner remedio a la fechoría, tras una o más pruebas (D). La recepción del objeto mágico (F) facilita el Desplazamiento (G) a "otro reino" en el que se encuentra el objeto de la búsqueda. Siguen el Combate (H) con el agresor, la Victoria (J), la reparación de la fechoría o la carencia (K) y la vuelta (\downarrow). Habrá luego una Persecución (Pr) y un Socorro (Rs). A menudo reaparece de nuevo el agresor con una nueva fechoría (en tal caso la historia se compondrá de dos series de funciones o de movimientos). En fin, la Llegada de incógnito (O) del héroe, al que se contrapone un falso héroe con Pretensiones engañosas (L): los hermanos se hacen pasar por los conquistadores del objeto o persona transportada, etc. Se propone al héroe una Tarea difícil (M) que conduce a su identificación o Reconocimiento (Q) y al Descubrimiento (Ex) del falso héroe. La historia concluye con la Transfiguración (T) del protagonista, el Castigo (U) del agresor y el matrimonio (W)".²⁶

Es tracta, com es pot veure, d'una trama complexa, amb força canvis de direcció, que planteja un argument llarg i desenvolupat i en el qual el temps de la història supera amb escreix el temps del discurs. Un conte, doncs, podrà desenvolupar arguments breus, els que sembla que li són naturals, però també podrà explicar arguments llargs o molt llargs.

Si comparem conte i curtmetratge pel que fa a l'extensió dels arguments, podrem trobar la primera diferència significativa entre les dues formes narratives. El curtmetratge és una forma

²⁵ Anderson Imbert, E. (1992): *Op. cit.*, p. 37.

²⁶Brioschi, F; Di Girolamo, C. (1984): *Op. cit.*, p. 205-206.

d'art dramàtica, no narrativa, i es caracteritza, doncs, pel fet que representa les accions en comptes de narrar-les.

Als seus inicis, al segle VI aC, la poesia èpica i la poesia dramàtica presenten en realitat poques diferències. Lavandier (1994) ho explica de la manera següent:

“En aquella época, los relatos orales eran narrados bien por narradores o bien por actores que se instalaban en las escalinatas de un palacio. *Los persas* está enteramente escrito de esta manera. La reina persa, Atosa, está ante su palacio de Susa y, después de haber descrito una de sus visiones, escucha los sucesivos relatos de un mensajero, del fantasma de su difunto marido, Darío, y finalmente de su hijo, Jerjes, que le cuenta la cruel derrota de Salamina. La diferencia entre ambas formas de poesía era, por lo tanto, mínima. En una de ellas, el narrador se dirige directamente al receptor. En la otra, los actores también se dirigen al receptor, aunque indirectamente, ya que hacen como que se dirigen unos a los otros”.²⁷

Èsquil serà qui iniciarà el camí de la separació entre narrativa i drama:

“Esquilo fue, por otra parte, el primero en introducir a un segundo actor. Y con el tiempo, los dramaturgos se dieron cuenta de que disponían de una extraordinaria herramienta que habría sido lamentable no explotar. Así poco a poco el teatro empezó a mostrar acciones en lugar de narrarlas, y la dramaturgia se independizó de la literatura oral”.²⁸

El cinema, com el teatre, és una forma narrativa representativa: en un escenari, uns actors interpreten una escena, i el públic hi accedeix de manera directa, sense la intermediació d'un narrador, com sí que passa en la novel·la o el conte.

Deixant de banda altres aspectes que diferencien representació i narració, i pel que fa al tema que ens ocupa, ens interessa destacar que la representació és sempre més lenta del que pot ser la narració. Una frase com “El sopar va començar de manera agradable, però la parella va començar a discutir i va acabar separant-se” necessitaria, en cas de ser representada, de molt més temps del que hem dedicat a la seva lectura. En el cas que la representació fos cinematogràfica i no teatral, l'ús de les el·lipsis temporals aconseguides gràcies al muntatge podria reduir el temps del discurs, però, tot i així, sempre seria superior al temps que hem dedicat a la lectura de la frase a què fem referència.

Malgrat que el muntatge el·líptic és, indubtablement, un eficaç instrument per al cinema quan vol accelerar el ritme de la narració, és l'ús de la paraula el que li permet aconseguir una major rapidesa narrativa. Gaudreault i Jost (1990) exposen l'exemple següent en parlar de l'ús de la paraula en el cinema:

“. .. también puede ponerse al servicio de la eficacia narrativa. Volvamos a *El nacimiento de una nación*:

²⁷Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 347.

²⁸Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 348.

Rótulo: “El transporte de africanos a América sembró las primeras semillas de la desunión”.

Un plano medio muestra a un hombre vestido de blanco; en el centro, un grupo de negros están vueltos hacia la izquierda; se inclinan uno a uno ante un cura que les bendice. Un solo plano, que muestra una bendición, para señalar a la vez la conversión de los negros, su transporte hacia América y la “desunión”. Lo menos que se puede decir es que el rótulo *resume* intensamente la secuencia de supuestas acciones. La frase permite acelerar la temporalidad representada por la mostración y darle un sentido nuevo, sentido que el espectador difícilmente habría podido reconstruir gracias sólo a la imagen”.²⁹

Després dels rètols del cinema mut, i amb l'arribada del so, el cinema ha fet servir de manera habitual a la seva banda sonora la paraula (tant diegètica com extradiegètica) per accelerar el ritme narratiu i fer que la distància entre el temps del discurs i el temps de la història s'eixamplés.

Lavandier (1994), en fer referència a aquest ús de la paraula per part del cinema i del teatre, parla d'“exposició”, i l'anomena “la branca literària del drama”.

“Exponer consiste en relatar oralmente los acontecimientos en lugar de mostrarlos. Para informarnos de que Hamlet padre ha sido envenenado, Shakespeare no nos muestra la escena, sino que la pone en boca del fantasma. Es una exposición”.³⁰

El teòric francès segueix afirmant que l'exposició és molt poc utilitzada en cinema i que, quan ho és, això es deu a la voluntat d'accelerar el ritme de la narració:

“Cuando se ve en la obligación de hacerlo, es normalmente —excluyendo las razones financieras— para contar acontecimientos que se escalonan en el tiempo y cuyo relato requeriría de demasiadas escenas”.³¹

A *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), trobem un exemple d'exposició al moment que el protagonista, Scottie Ferguson, escolta, de boca d'un llibreter, la història dels avantpassats de Madeleine, la dona a qui ha de seguir per encàrrec del seu marit. L'extensa informació sobre els avantpassats de la dona forma part dels antecedents i no serà representada; fer-ho hauria implicat un flashback que hauria ocupat molt més temps del que ocupa l'escena dialogada entre el llibreter i Scottie.

Ara bé, bona part dels autors de manuals de guió desaconsellen l'ús de l'exposició, entre ells Lavandier:

“Debido precisamente a que su esencia es literaria y no dramática, la exposición resulta indigesta muy rápidamente. Tiene por lo tanto que ser utilizada con

²⁹Gaudreault, A.; Jost, F. (1990): *Op. cit.*, p. 76.

³⁰Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 347.

³¹Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 348.

moderación. Lo ideal sería evitarla completamente, sin embargo, no siempre es posible”.³²

El rebuig de la paraula entre els teòrics del guió cinematogràfic és generalitzat. En un seminari sobre guió al qual vam poder assistir, Robert McKee, un dels teòrics més influents en aquest tema, exclamava, en parlar de *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993), que presenta una veu en off extradiagètica constant al llarg del relat, que aquest film no era un film sinó una “novel·la il·lustrada”, i arribava a la dramàtica conclusió que el camí que marcava significava “la mort del cinema”.

Si els autors de curtmetratges opten per donar prioritat a la representació per sobre de l'exposició, s'hauran de limitar a explicar arguments de poca longitud. Elder Olson (1961) presenta una classificació dels arguments en funció de l'extensió de la seva acció:

“La llargada de l'acció està en funció del nombre de situacions i de personatges que conté. Per tant, podem distingir-ne quatre:

1. Activitat d'un sol personatge en una sola situació.
2. Activitat de dos o més personatges relacionats en una sola situació.
3. Activitat de dos personatges en una sèrie de situacions centrades en un esdeveniment principal.
4. Activitat de dos o més personatges en una sèrie de situacions que impliquen més d'un esdeveniment central”.³³

Olson circumscriu el primer dels arguments a la lírica i posa com a exemples de la resta *Huis clos* de Sartre (1944) per a activitat de dos o més personatges relacionats en una sola situació, *Agamèmon* d'Èsquil (458 aC) per a activitat de dos personatges en una sèrie de situacions centrades en un esdeveniment principal, i *Hàmlet* de Shakespeare (1600) com a exemple d'activitat de dos o més personatges en una sèrie de situacions que impliquen més d'un esdeveniment central.

Si es pretén un grau de representació elevat, el curtmetratge s'haurà de circumscriure als arguments dels tipus dos i tres. Un argument del tipus quatre (un “gran argument” en paraules d'Olson) quedarà fora del seu abast. Només el podrà abordar si rebaixa el grau de representació i augmenta de manera considerable el d'exposició. Fent això, s'allunyarà del que és l'essència del cinema i s'acostarà més a la narrativa.

A mesura que allarga la longitud de l'argument i, per tant, ha de recórrer a la paraula, el curtmetratge s'acosta al conte, es torna, com diria McKee, narració il·lustrada amb imatges. És el cas del curtmetratge *Harvie Krumpet* (Adam Elliot, 2003), que analitzarem en detall més endavant i que explica una vida sencera, des de la infantesa fins a la vellesa del protagonista, en poc més de vint minuts gràcies al muntatge el·líptic i a la presència d'una veu de narrador que omple els buits que la representació no omple.

Malgrat que l'ús de la paraula els acosta, es mantindrà la diferència entre conte i curtmetratge pel que fa a la longitud dels arguments, ja que la inexcusable presència de la representació

³²Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 350.

³³Olson, E. (1961): *Tragèdia i teoria del drama*, p. 45.

limitarà de manera indefectible aquesta longitud en el curtmetratge, cosa que no succeeix en el conte. Lavandier (1994) expressa aquesta idea de la manera següent:

“El corto es al largometraje lo que el relato corto a la novela. ¿Quién no ha oído o leído nunca esta frase? Comparar el cortometraje con una novela corta me parece muy discutible por una razón muy simple: en una novela corta hay más espacio para informaciones narrativas que en un cortometraje”.³⁴

Una prova d'això és el fet que alguns llargmetratges tenen el seu origen en contes, uns contes que contenen suficient material narratiu com per convertir-se en relats audiovisuals de llarga durada. *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) es basa en un conte de Cornell Woolrich (*It Had to be Murder*), i *Ojos negros* (*Dark Eyes*, Nikita Michalkov, 1987) és una adaptació d'un conte de Txèkhov, *La dama del gosset*. Aquests films estan basats en contes que tenen una acumulació narrativa que transcendeix de manera àmplia la durada del curtmetratge. Un conte com *Canción de amor no correspondido*, de John Cheever (1978), que hem esmentat abans i que explica una relació entre un home i una dona que s'allarga durant trenta anys a través d'un nombre alt d'incidents narratius, és inassumible en la seva totalitat per un curtmetratge que pretengui un grau de representació raonable, de la mateixa manera que *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967) és una novel·la que posseeix una quantitat de material narratiu que excedeix els límits d'un llargmetratge.

Conte i curtmetratge, en definitiva, són dues formes narratives que tenen elements en comú (brevetat del temps del discurs, consumició unitària) i que, en canvi, poden presentar diferències substancials pel que fa al temps de la història. Tot i que normalment el temps del discurs i el temps de la història són breus, tant en una forma com en l'altra es podrà allargar per tal d'incloure arguments més extensos. Però mentre que el temps de la història tindrà uns límits en el cas del curtmetratge, a causa de les exigències temporals degudes a la necessitat de representar les accions o part de les accions, el conte no té aquests límits. Si el curtmetratge no posa límits al temps de la història i s'ocupa de relatar arguments extensos, com la narració de tota una vida, haurà de rebaixar la “densitat” de la representació de la història, recorrent a l'exposició o directament a la supressió d'episodis, com passa a *Harvie Krumpet* (2003), en què la joventut del protagonista està elidida.

2.5. ELS ARGUMENTS DE LLARGMETRATGE: CLASSIFICACIÓ

Com ja s'ha assenyalat, l'apropament a l'escriptura de guions de curtmetratge sol optar per seguir pautes estructurals del llargmetratge, les més sistematitzades, i aplicar-les al curtmetratge. Són dues formes de relat audiovisual que presenten una diferència fonamental en la seva durada, i els intents d'escriure guions de curtmetratge en base a les estructures habituals del llargmetratge solen acabar en fracàs. Analitzem la descripció de les característiques del guió de llargmetratge d'acord al mode de construcció i en funció al centre d'interès.

³⁴Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 505.

2.5.1. EN FUNCIÓ DEL MODE DE CONSTRUCCIÓ

Elder Olson, a *Tragèdia i teoria del drama* (1961), fa una classificació dels arguments de les obres de teatre segons el seu principi unificador, “allò que ho constitueix tot en un sistema i només en un”³⁵. Diu que hi ha, almenys, quatre classes diferents de principis unificadors de l’argument: el causal, el descriptiu, el de patró i el didàctic. D’aquests quatre tipus d’argument, ens interessarà ocupar-nos dels dos primers i prescindir dels altres dos.

Olson posa com a exemple d’argument causal *Macbeth*, de Shakespeare (1603-7), i d’argument descriptiu *Our Town*, de Thornton Wilder (1938).

“L’argument de *Macbeth* té la unitat d’un seguit de conseqüències. Hi ha un començament, un incident iniciador (la trobada de les bruixes) i un incident final (la mort de *Macbeth* i el pas de la corona a *Malcolm*), i tot el que està comprès per aquests dos incidents és en certa manera un efecte del començament i una causa del final. L’obra té la unitat d’una seqüència causal. L’argument d’*Our Town* és molt diferent. Hi ha una certa quantitat de relació causal, però no és pas massa important, ni tampoc és el principi unificador de l’argument, el qual no és res més que la imatge de la vida d’una petita ciutat americana i és complet quan ha agafat aquesta imatge en la seva totalitat, o almenys en els seus aspectes més nostàlgics. (...) La cosa més significativa d’aquest tipus d’argument és que només és complet quan la descripció és completa, quan ha descrit el seu objectiu totalment. Els incidents hi són presents no per cap relació causal, no necessàriament almenys, sinó perquè ens mostren diferents aspectes de l’objecte proposat. Els arguments d’obres documentals, cròniques i moltes peces històriques, biogràfiques o d’espectacles estan en aquest ordre de coses.”³⁶

John Truby, a *Anatomía del guió* (2007), fa també una classificació dels arguments, als quals ell anomena “història”. Segons Truby, existeixen històries lineals, serpentejants, espirals, ramificades i explosives. La història lineal és equivalent a l’argument causal d’Olson:

“Se centran en un único protagonista que lucha intensamente por un deseo concreto.”³⁷

La història espiral és una variant de l’argument causal, propi de les trames de suspens, en les quals un personatge torna una i altra vegada a un únic esdeveniment per tal d’intentar clarificar-lo.

Les històries ramificades i explosives són l’equivalent de l’argument descriptiu d’Elder Olson. Diu Truby sobre la història ramificada:

“En el arte de la narración cada rama suele representar en detalle una sociedad completa o un estadio detallado de esa misma sociedad que el protagonista explora.”³⁸

I sobre la història explosiva:

³⁵ Olson, E. (1961): *Op. cit.*, p. 49

³⁶ Olson, E. (1961): *Op. cit.*, p. 49-50

³⁷ Truby, J. (2007): *Anatomía del guió*, p. 22

³⁸ Truby, J. (2007): *Op. cit.*, p. 24

“Estas historias ponen más énfasis en la investigación del mundo que contienen, mostrando las conexiones entre los diferentes elementos narrativos y cómo encaja cada personaje en ellos, o cómo no encaja, dentro de todo el contexto”.³⁹

Truby posa un film, *Nashville* (Robert Altman, 1975), com a mostra tant d’història ramificada com d’història explosiva.

Pel que fa a la història serpentejant, Truby la defineix de la manera següent:

“La historia serpenteante sigue un camino de curvas sin una dirección aparente. (...) El protagonista tiene un deseo, pero éste no es intenso; ocupa mucho territorio de una manera azarosa; y se topa con una serie de personajes de diferentes estratos sociales”.⁴⁰

Posa com a exemple d’història serpentejant novel·les com *Don Quijote* (1605-15) o *David Copperfield* (1848-49).

Prenent com a base les aportacions d’aquests dos autors sobre la classificació dels arguments, establirem com a punt de partida una divisió en tres tipus d’argument de llargmetratge: el causal, el descriptiu i el serpentejant.

1. ARGUMENT CAUSAL

Per tal d’establir les característiques de l’argument causal, seguirem el model proposat per Ives Lavandier a la seva obra *La Dramaturgia* (1994). Es tracta d’un model estructural que adoptarem com a marc de referència en aquest treball perquè la seva senzillesa el fa de gran aplicabilitat.

Després veurem les propostes estructurals de diversos autors anglosaxons, els més rellevants pel que fa a l’interès i la difusió de les seves propostes: Marjorie Boulton (1987), Syd Field (1984), Linda Seger (1987), Robert McKee (1997), Philip Parker (2004) i John Truby (2007). Es tracta, tant en Lavandier com en la resta dels autors, de propostes d’anàlisi del relat centrades més en la trama que no pas en el personatge. Totes elles segueixen l’estela aristotèlica i també dels autors estructuralistes com Vladimir Propp (1968) i Roland Barthes (1966)⁴¹ aplicant-la a obres de teatre o bé a guions de llargmetratge.

Lavandier estableix, en primer lloc, el que anomena cadena base del drama, que és la següent: personatge – objectiu – obstacle – conflicte – emoció:

“Un personaje intenta alcanzar un objetivo, se enfrenta a obstáculos, lo cual genera conflicto y emoción, tanto en el personaje como en el espectador.”⁴²

³⁹Truby, J. (2007): *Op. cit.*, p. 24

⁴⁰Truby, J. (2007): *Op. cit.*, p. 22

⁴¹Vladimir Propp (1968): *Morfología del cuento*. Roland Barthes (1966): *Introducción a l’anàlisi estructural del relat*.

⁴²Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 61

Quan l'espectador coneix l'objectiu del protagonista, se li suscita una pregunta: "Aconseguirà el protagonista el seu objectiu?" Aquesta pregunta és la qüestió dramàtica, i es manté oberta durant tot el segon acte. El clímax ofereix la resposta a aquesta qüestió dramàtica, que podrà ser positiva (el protagonista aconseguirà l'objectiu) o negativa (el protagonista no aconseguirà l'objectiu). En alguns casos, pocs, no hi ha resposta.

Defineix com a model, fruit de l'observació d'obres dramàtiques de tots els temps⁴³, un relat causal i amb unitat d'acció en què el centre és l'objectiu que persegueix el protagonista i proposa un model estructural en base a això:

"Si admitimos que una obra dramática cuenta aquello que vive el protagonista en su intento por alcanzar un objetivo general, que el espectador debe conocer dicho objetivo, y que difícilmente podrá conocerlo en el primer segundo de la obra, entonces es lógico dividir una obra en tres partes:

- Antes de que el espectador perciba el objetivo
- Durante el objetivo
- Después del objetivo

Llamaremos a estas partes actos." ⁴⁴

A. PRIMER ACTE

El primer acte, doncs, serà tot el que hi hagi abans que l'espectador conegui l'objectiu del personatge. Serveix per plantar el decorat, presentar els personatges i descriure els esdeveniments que portaran el protagonista a desitjar alguna cosa, a definir el seu objectiu. Inclou dos nusos dramàtics cabdals: l'incident desencadenant i el pas del primer al segon acte. L'incident desencadenant és l'esdeveniment que trenca la rutina del futur protagonista i l'obliga a determinar un objectiu. El de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) és un segrest, el que pateix Roger Thornhill en ser confós amb George Kaplan. Moltes vegades, després de l'incident desencadenant entrem ja al segon acte, perquè l'incident ens permet deduir, com a espectadors, l'objectiu del protagonista. L'objectiu de Roger, a *Con la muerte en los talones*, serà retornar al seu estat de llibertat. En aquest cas, doncs, l'incident desencadenant i el pas de primer a segon acte coincideixen en un únic nus dramàtic.

En d'altres casos, però, incident desencadenant i pas de primer a segon acte no coincideixen en un sol nus dramàtic. És el cas de les obres que comencen quan el protagonista ja posseeix un objectiu, el segon acte de les quals, però, no començarà fins que aquest objectiu sigui conegut per l'espectador. Quan comença la trama de *Cyrano de Bergerac*⁴⁵ (1897), el protagonista, Cyrano, ja té l'objectiu de seduir Rosaura, tot i que l'espectador encara no el coneix. L'incident desencadenant no forma part de la trama (seria el moment que Cyrano es va enamorar de Rosaura, una escena que forma part de la història però no de la trama). El pas del primer al segon acte, en aquesta obra, és una escena diferent de l'incident desencadenant, i

⁴³ Des de les tragèdies de Sòfocles fins als grans films de Hollywood.

⁴⁴ Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 153

⁴⁵ *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, estrenada a París el 1897.

arriba en una escena de confiança, quan Cyrano confessa al seu amic Le Bret (escena V del primer acte de l'obra) que està enamorat de Rosaura.

Es pot donar el cas també d'incidents desencadenants complexos, formats per més d'un esdeveniment. En alguns relats, el que fa que el protagonista decideixi entrar en acció és "la gota que fa vessar el got". Es pot considerar que el darrer esdeveniment és l'incident desencadenant, però els anteriors són necessaris per tal de fer probable que el protagonista decideixi actuar després d'aquest darrer esdeveniment. El film *Amadeus* (Milos Forman, 1984) té un exemple d'incident desencadenant complex. El protagonista és Salieri, i el seu objectiu és matar Mozart. Aquest objectiu es fa probable gràcies a una successió de fets i no només gràcies a un únic incident desencadenant. En primer lloc, Salieri, que admira la música de Mozart, queda sorprès en comprovar, la primera vegada que el veu, que el músic és una persona grollera i maleducada: no entén que un personatge així pugui compondre una música tan genial. En segon lloc, Mozart ridiculitza el talent musical de Salieri, compositor de la cort, en referir-se de manera improvisada i genial a una marxa de benvinguda que el compositor italià havia escrit en honor seu. Després d'aquesta escena, Salieri resarà perquè el músic torni a Salzburg. Mozart, però, es quedarà a Viena i se'n anirà al llit amb una soprano pretesa per Salieri, i aquest fet, acompanyat de la incapacitat de Salieri per anar-se'n al llit amb la dona de Mozart, en un acte de venjança al qual ella ja estava resignada, serà la gota que farà vessar el got: serà llavors que Salieri declararà la guerra a Déu i es decidirà a matar Amadeus, la seva criatura.

El primer acte no té una durada predeterminada i el temps que se li dedica varia en funció de la història que s'ha d'explicar. La lògica del drama ens diu que el primer acte ha de ser el més breu possible, perquè el temps d'espera atenta de l'espectador abans que arrenqui l'acció és limitat. Així, en un film com *Con la muerte en los talones*, de cent trenta-un minuts de durada, el primer acte és de només cinc minuts, dedicats a presentar el protagonista en la seva situació de normalitat: és un publicista de Nova York que va a una reunió de feina i està preocupat per unes entrades per a una obra de teatre per a la seva mare. Als cinc minuts, mentre té lloc la reunió de feina, es produeix la confusió i el segrest i arrenca el segon acte.

El primer acte, però, no serà sempre tan reduït. En alguns casos s'allarga, i això pot ser degut com a mínim a tres motius:

1. *Necessitat de caracteritzar.* Hi ha força llargmetratges que expliquen el canvi d'un personatge. Solen començar amb un personatge el caràcter del qual presenta una mancança. Les experiències que viu durant el segon acte li permeten de superar aquesta mancança i ser millor. En aquest tipus de film serà necessari un temps al primer acte per tal de presentar aquesta mancança, per tal de, en definitiva, caracteritzar el personatge. *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993) té un primer acte de divuit minuts, en els quals se'n presenta la misantropia del protagonista: aquesta serà la mancança que quedarà resolta al tercer acte, després que el protagonista visqui de manera repetida el mateix dia.
2. *Necessitat de fer probable el desig del protagonista.* Si el desig del protagonista, l'objectiu que persegueix, és universal (salvar la vida, recuperar la llibertat...), no caldrà

allargar el primer acte, perquè l'espectador el comprendrà ràpidament amb tota seguretat. Això justifica que el primer acte de *Con la muerte en los talones* pugui ser de tan sols cinc minuts. Hi ha moltes històries, però, en què el desig no és universal sinó específic: en aquestes, el primer acte haurà de ser tan llarg com sigui necessari per tal de fer comprendre a l'espectador els motius del protagonista. *Amadeus* té un primer acte de quaranta-nou minuts sobre un total de dues hores i quaranta-vuit minuts. En aquests primers quaranta-nou minuts, l'autor ens explica els motius que porten un compositor respectable com Salieri a voler assassinar Mozart (un desig no universal sinó específic).

3. *Necessitat que l'espectador es familiaritzi amb el personatge per tal de generar-li determinades emocions.* El grau de compassió (en el sentit etimològic de compatir la passió, l'emoció) que pot suscitar un personatge és directament proporcional al grau de coneixement que en té l'espectador. Aquest fet justifica que alguns primers actes de determinats films siguin llargs. El temps que s'hi dedica farà que les emocions que sentirà l'espectador en el segon acte siguin més intenses. *La habitación del hijo (La stanza del figlio*, Nanni Moretti, 2001) narra com una família (pare, mare, fill i filla adolescents) pateix la pèrdua d'un dels seus membres, el fill. L'incident desencadenant del film és la mort accidental del noi, i el segon acte explica els intents de la família, en especial del pare, per tal de superar l'intens dolor provocat per l'incident. Sobre un total de noranta minuts, el primer acte n'ocupa trenta-cinc i explica la vida quotidiana de la família. En aquests primers trenta-cinc minuts, que demanen un esforç d'atenció per part de l'espectador, aquest es familiaritza amb el noi i sent una intensa emoció en el moment que coneix la seva mort. Amb un primer acte de cinc minuts, aquesta emoció hauria estat molt menys intensa.

B. SEGON ACTE

El segon acte conté els intents del protagonista per aconseguir el seu objectiu. És la part més llarga de l'obra. Acaba quan ja no hi ha objectiu, ja sigui perquè el protagonista l'ha aconseguit o perquè l'ha abandonat. El segon acte que proposa Lavandier inclou el clímax, el nus dramàtic en què es dona resposta a la qüestió dramàtica que havia plantejat el pas de primer al segon acte (aconseguirà o no el protagonista el seu objectiu?).

Normalment, per sota de l'objectiu general, un segon acte es compondrà de subobjectius i objectius locals, cada un dels quals tindrà la seva pròpia estructura en tres actes. *Doce del patíbulo (The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) és un film que té com a protagonista principal el comandant Reisman, l'objectiu del qual és assaltar un castell francès on descansen generals nazis per tal d'eliminar el major nombre possible d'aquests oficials enemics, amb un escamot de dotze homes condemnats a mort o a penes de presó de llarga durada. Aquest objectiu general es desenvolupa a través de quatre subobjectius:

1. Convèncer els dotze presos per tal que acceptin participar de la missió.
2. Entrenar-los.
3. Demostrar que estan ben entrenats en el marc d'unes maniobres militars.

4. Assaltar el castell i matar els generals nazis.

Cada un dels subobjectius està format, a la vegada, per nombrosos objectius locals: convèncer cada un dels presos, matar el soldat encarregat de la ràdio del castell, etc.

Lavandier no dóna receptes per a la construcció del segon acte. Es limita a aconsellar que hi hagi un crescendo d'obstacles ("cuando se construye una acción los conflictos deben ir en aumento")⁴⁶ i relació de causa-efecte ("... una obra dramática debería hacernos pensar en un engranaje, en una evolución entre escena y escena")⁴⁷. Parla de l'efecte "bola de neu" quan es combinen crescendo i causalitat en un segon acte.

En parlar dels models oferts per altres autors, s'atura en el clímax medial ("Se trataría de un nudo dramático fuerte que relanza la acción (sin cambiarla) en una nueva dirección.")⁴⁸ i, tot i dir que el repertori no en té suficients exemples com per considerar-lo un dels nusos dramàtics principals, el considera necessari per tal de mantenir l'atenció de l'espectador, que, a la meitat del segon acte, necessita d'algun element que reactivi el seu interès.

C. TERCER ACTE

És tot el que ve després del clímax, i sol ser breu. La seva funció és explicar les conseqüències de l'acció que acabem de presenciar. Al tercer acte de *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981)) veiem com l'arca de l'aliança, dins d'una caixa, és posada en un magatzem ple de caixes similars. Al tercer acte de *Hàmlet* se'ns explica que la memòria de Hàmllet serà honorada i que Fortinbràs serà el nou rei de Dinamarca.

El tercer acte també és l'espai destinat a tancar les subtrames. *Único testigo* (*Witness*, Peter Weir, 1985) desenvolupa una trama policíaca i una trama d'amor. Una vegada s'ha resolt la trama policíaca, amb resposta dramàtica positiva, es tanca, ja al tercer acte, la trama amorosa, aquesta amb resposta dramàtica negativa.

El tercer acte serà més llarg, i això succeirà només de manera excepcional, quan la resposta dramàtica impliqui el desenvolupament d'una nova acció. El segon acte de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) acaba quan Rick abandona el seu objectiu, que era romandre neutre. Això implica necessàriament una nova acció: què farà el protagonista ara que ha decidit implicar-se en la lluita contra els nazis. Aquesta acció, que es desenvolupa en el tercer acte, té una durada de setze minuts, i explica la detenció de Laszlo, l'acord amb Renault, la mort d'Strasser i l'enlairament de l'avió.

⁴⁶Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 106.

⁴⁷Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 232.

⁴⁸Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 173.

2. TEORIES DESTACADES SOBRE L'ARGUMENT CAUSAL

A diferència de Lavandier, altres teòrics del drama han ofert indicacions més concretes a l'hora de construir el segon acte. Vegem a continuació alguns dels que han tingut més transcendència.

1. MARJORIE BOLUTON. *THE ANATOMY OF DRAMA*.⁴⁹

L'obra de Boulton està dedicada a les obres de teatre, però els seus continguts es poden aplicar també a les obres cinematogràfiques. L'autora fa una proposta estructural també molt simple i similar a la de Lavandier, però indica de manera clara la presència d'un nou element, la complicació, que aporta una mica més de concreció en la construcció del segon acte:

"The general outline of the plot of a play will be something like this, though of course this has not the universality of a chemical formula; no attempt to reduce art to formulae can ever be wholly successful; it can only be helpful.

1. The CLARIFICATION OR INTRODUCTION. This is the part of the play in which we learn who the chief characters are, what they are there for and what are the problems with which they start.
2. Some startling development giving rise to new problems. We may call this the FIRST CRISIS.
3. This first crisis will lead on to the other actions, events or modifications of character which may in their turn have new consequences carrying the play further forward. Probably the whole plot now proceeds for some time from crisis to crisis. The crises may succeed one another as causes and effects, or some fresh crisis may arise from another cause. This may be called the COMPLICATION.
4. The whole action is brought to a close by some final discovery, action or decision. This is called the DÉNOUEMENT (untying of the knot)".⁵⁰

Aquest esquema estructural ens diu que un relat comença amb una situació de normalitat i que es produeix un incident, la primera crisi (entenent el mot "crisi" en el seu significat de "canvi"), que proporciona un objectiu al protagonista. Ja al segon acte, en què s'expliquen els intents del protagonista per aconseguir el seu objectiu, s'han de produir complicacions: el protagonista, després de la primera crisi, avançarà cap a la consecució de l'objectiu, però s'esdevindrà un o alguns fets que l'allunyan de nou de la seva meta. Força vegades, després de les complicacions, el personatge estarà més lluny que mai d'aconseguir el seu objectiu. Finalment, s'arribarà a un desenllaç: el protagonista aconseguirà o no l'objectiu, cosa que marcarà ja la fi del relat.

⁴⁹*The Anatomy of Drama*, 1960.

⁵⁰Boulton, M. (1960): *The Anatomy of Drama*, p. 42-43.

La introducció serà el primer acte, tot el que hi hagi abans que l'espectador conegui l'objectiu del protagonista. La primera crisi serà l'incident desencadenant (que podrà coincidir o no amb el pas de primer a segon acte, com hem vist abans). Ja al segon acte, apareixeran de manera indefectible complicacions en els intents del protagonista per aconseguir el seu objectiu. La darrera part, el desenllaç, equivaldrà al clímax, el nus que aportarà la resposta dramàtica, i el que hi pugui haver de tercer acte.

Toy story (John Lasseter, 1995) és un llargmetratge en el qual es poden observar tres complicacions principals (a banda de les lògiques i necessàries complicacions menors):

1. Clarificació o introducció: Woody i la resta de joguines, que tenen vida, viuen a casa del nen Andy. Woody és la joguina preferida del nen.
2. Primera crisi: arriba una joguina nova, Buzz, i es converteix en la preferida d'Andy. En un intent per tornar a ser la joguina preferida, i de manera accidental, Woody fa caure Buzz per la finestra. L'objectiu de Woody serà reparar el seu error rescatant Buzz i tornant amb ell a casa.
3. Complicació 1: Woody i Buzz són segrestats per Sid, un nen que tortura les joguines. Les dues joguines hauran d'escapar-se de casa de Sid.
4. Complicació 2: Buzz, que es pensava que era un guardià de l'espai, descobreix que en realitat no és més que una joguina, es deprimeix i no només no participa amb Woody dels intents de fugida de casa de Sid sinó que, en la seva passivitat, es converteix en un obstacle per a la fugida.
5. Complicació 3: Woody i Buzz han aconseguit escapar de casa de Sid, però quan arriben a casa d'Andy ja no hi ha ningú: la família ja tenia previst canviar de casa i el camió de la mudança acaba de marxar. Els dos protagonistes hauran d'aconseguir pujar al camió.
6. Desenllaç: Woody i Buzz aconsegueixen pujar al camió de la mudança.

2. SYD FIELD. *EL MANUAL DEL GUIONISTA* ⁵¹

Field és, de tots els teòrics del guió cinematogràfic, el que ha tingut més transcendència. El seu "paradigma" ha influït de manera real els escriptors de Hollywood a l'hora d'escriure els seus guions⁵². Field planteja una estructura en tres actes.

El primer acte (pàgines 1-30) és el plantejament. Diu Field que al voltant de la pàgina vint-i-cinc apareix el primer nus significatiu de la trama: un incident que fa canviar l'acció de direcció. El primer nus de la trama de *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) és el moment que els dos protagonistes, Ned Racine i Matty Walker, es converteixen en amants.

El segon acte (pàgines 31-90) és la confrontació, i va des del primer nus de la trama fins al segon nus de la trama. És la part del relat que s'ocupa dels intents del protagonista per

⁵¹*The Screenwriters Wordbook*, 1984.

⁵² Andrew Horton, autor de *Writing the Character-Centered Screenplay* (2000), diu en aquest llibre que Field i Vogler (autor de *El viaje del escritor*) han tingut un efecte molt negatiu sobre el cinema americà dels darrers anys perquè, degut a la influència dels seus manuals, els guionistes han donat una preponderància absoluta a la trama i han deixat de banda els personatges.

aconseguir el seu objectiu. El segon nus de la trama, que apareix al voltant de la pàgina noranta, és un incident que fa girar la història cap al tercer acte. El segon nus de la trama de *Fuego en el cuerpo* apareix als vuitanta-cinc minuts, quan el millor amic del protagonista li diu que algú està intentant implicar-lo en l'assassinat del marit de la seva amant (un assassinat que ell ha comès).

El tercer acte (pàgines 91-120) aporta la resolució de la història.

En funció d'aquesta partició del relat en tres actes, Field comença dient que una història té quatre components estructurals bàsics que la sostenen i fa una primera proposta de paradigma:

“(…) cuando empieza a preparar su historia para el guión, tiene que tener claras cuatro cosas para poder estructurar la idea: el final, el principio, el primer nudo de la trama y el segundo nudo de la trama”.⁵³

Unes pàgines més endavant, Field afegeix un nou element al seu paradigma:

“(…) algo ocurre en la página sesenta que contribuye a diseñar y estructurar la acción del segundo acto. Este “incidente, o episodio, o acontecimiento” que se produce en la página sesenta es el que he llamado el punto medio, porque ocurre a mitad de camino del segundo acto”.⁵⁴

A *Fuego en el cuerpo*, el punt mitjà (mid point) és l'assassinat del marit de Matty Walker per part de Ned Racine.

Hi ha encara un altre element estructural que acaba de completar el paradigma de Field: la pinça. Es tracta d'una escena de menys importància que els anteriors nusos de la trama, que té com a funció mantenir la història en el seu curs. Hi haurà dues pinces: una cap a la pàgina quaranta-cinc i una altra cap a la pàgina setanta-cinc. La primera pinça de *Fuego en el cuerpo* és l'escena en què Matty diu a Ned que li agradaria que el seu marit morís, i la segona és l'escena en què es descobreix que falten les ulleres del marit i la policia avança en les investigacions per trobar l'autor del crim.

3. LINDA SEGER. CÓMO CONVERTIR EN BUEN GUIÓN EN UN GUIÓN EXCELENTE.⁵⁵

Seger basa la seva proposta en el que anomena punt de gir. Aquestes són, segons l'autora nord-americana, les seves funcions:

“Hace girar la acción en una nueva dirección. Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta. Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal. Eleva el riesgo y lo que está en juego. Introduce la

⁵³ Field, S. (1984): *Op. cit.*, p. 35

⁵⁴ Field, S. (1984): *Op. cit.*, p. 105-106

⁵⁵ *Making a good script great*, 1987.

historia en el siguiente acto. Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción”.⁵⁶

El seu model de relat té un plantejament (pàgines 1-5), un primer punt de gir (pàgines 25-35), un segon punt de gir (pàgines 75-85), un clímax (pàgines 110-120) i una resolució (a 5 pàgines del final).

El primer punt de gir de *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), diu Seger, es produeix cap al minut trenta-dos, quan Marty és inesperadament traslladat al passat. També al minut trenta-dos té lloc el primer punt de gir d'*Único testigo*, que es correspon amb el moment que el protagonista, el policia John Book, descobreix que el seu propi cap està implicat en l'assassinat que investiga.

El segon punt de gir d' *Único testigo* es produeix quan el protagonista, que s'ha amagat en una comunitat amish fugint dels policies corruptes que pretenen eliminar-lo, és descobert. Aquest fet canvia la direcció de la història i condueix a la confrontació final del tercer acte. El segon punt de gir de *Regreso al futuro* succeeix quan Marty i el professor es preparen per aprofitar l'energia del llamp que farà funcionar el cotxe que retornarà el protagonista a la seva època.

Després del segon punt de gir la trama avança amb ritme ràpid cap al clímax, el gran final, el moment en què es resol la qüestió dramàtica plantejada després de l'incident desencadenant. A *Regreso al futuro*, Marty aconsegueix tornar al futur. I a *Único testigo*, John Book captura el policia corrupte.

Conclou Seger que l'ús dels punts de gir és fonamental perquè el relat mantingui de manera satisfactòria l'atenció de l'espectador. El primer punt de gir no pot arribar gaire tard, perquè si passa això l'acció s'alenteix massa durant el primer acte. De la mateixa manera, tampoc no és bo que el segon punt de gir s'esdevingui amb gaire rapidesa, perquè llavors el que s'alenteix en excés és el tercer acte.

Afegeix després que, sovint, un llargmetratge té com a mínim una trama secundària. Aquesta trama secundària es desprèn de la principal i hi té incidència. Cada trama secundària té, a la vegada, una estructura semblant a la principal, amb un plantejament i els seus propis punts de gir. La trama secundària d'*Único testigo* és la relació amorosa entre John i Rachel, dos personatges que pertanyen a móns molt diferents (un policia violent i una dona amish). Pel que fa a *Regreso al futuro*, la trama secundària explica els esforços que ha de dur a terme el protagonista, Marty, per tal d'aconseguir que la seva futura mare s'enamori del seu futur pare. L'ús de les trames secundàries reforça l'estructura del relat, i complementa la trama principal afegint obstacles i girs que compensen una possible pèrdua d'interès d'aquesta.

⁵⁶Seger, S. (1987): *Making a good script great*, p.46

4. ROBERT MCKEE. *EL GUIÓN: SUSTANCIA, ESTRUCTURA, ESTILOS Y PRINCIPIOS DE LA ESTRUCTURA DE GUIONES*⁵⁷.

Robert McKee proposa l'esquema estructural següent:

“Toda historia tiene un diseño formado por cinco partes: el *incidente incitador*, el primer gran acontecimiento del relato, es la causa principal de todo lo que ocurre después y pone en movimiento los otros cuatro elementos: *las complicaciones progresivas, la crisis, el clímax, la resolución*”.⁵⁸

L'incident incitador és un succés que canvia radicalment l'equilibri de forces que hi ha a la vida del protagonista. A *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979), la senyora Kramer abandona el seu marit i el seu fill.

Després de l'incident incitador, que proporciona l'objectiu al protagonista, se succeeixen les complicacions progressives. Els obstacles que es troba el protagonista hauran de ser cada vegada més grans per tal que no decaigui l'interès de l'espectador.

Després de les complicacions progressives s'arriba a la crisi, que es produeix quan el protagonista ha esgotat totes les accions que el podien dur a la consecució del seu objectiu excepte una. És el punt de major tensió de la història i precedeix el clímax. A *Thelma i Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) la crisi és el moment que les dues protagonistes estan situades en el dilema d'entregar-se a la policia que les té assetjades o bé seguir endavant i fer que el cotxe caigui des del penya-segat.

El clímax és l'acció que marca el desenllaç, el darrer canvi substancial i el que aporta el significat de la història. La resolució és tot el que ve després del clímax i té tres possibles funcions: tancar una trama secundària, mostrar els efectes produïts pel clímax i proporcionar uns instants de descans emocional al públic.

Tot i que McKee no ofereix una fórmula tancada com les de Field i Seger, afirma que el mínim necessari per a qualsevol relat són tres canvis principals:

“Pensemos en los siguientes ritmos: las cosas iban bien, después fueron bien; fin de la historia. O las cosas iban bien y después mal; fin de la historia. O las cosas iban mal, después muy mal; fin de la historia. O las cosas iban bien, después muy bien; fin de la historia. En los cuatro casos sentimos que falta algo. Sabemos que el segundo acontecimiento, a pesar de contar con una carga positiva o negativa, no será el final ni el límite. Incluso si el segundo acontecimiento mata a todo el reparto; no es suficiente. “Bien, están todos muertos, ¿y ahora qué?”, nos preguntaremos. El tercer cambio es el que hacemos de menos y sabemos que no habremos alcanzado el límite hasta llegar a producir un nuevo cambio importante.”⁵⁹

Cada un dels canvis principals, a banda de l'incident incitador, equival a la fi d'un acte. McKee analitza, entre altres i per tal que serveixi d'exemple, *Kramer contra Kramer*, que té, a banda

⁵⁷Story, *Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, 1997.

⁵⁸ McKee, R. (1997): *Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, p. 223

⁵⁹ McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 267

de l'incident, tres canvis principals i, per tant, tres actes. L'incident incitador arriba quan la senyora Kramer abandona el seu marit i el seu fill. Al clímax del primer acte, torna per sol·licitar la custòdia del fill. Al clímax del segon acte, el tribunal concedeix la custòdia a la mare. Al clímax del tercer acte, la dona s'adona que ha d'actuar no per egoisme sinó pel bé del seu fill i el retorna al seu pare.

En d'altres films, McKee troba més canvis principals que fan créixer el nombre d'actes de les històries. Troba fins a cinc actes a *Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994) i fins a vuit a *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Peter Greenaway, 1989). La multiplicació del nombre d'actes, però, no és garantia de qualitat en el relat:

“Cuando el guionista multiplica el número de actos se obliga a inventar cinco, tal vez seis, siete, ocho o más escenas brillantes. Esta tarea creativa va más allá de su alcance, por lo que recurre a los clichés que infestan tantas películas de acción”.⁶⁰

Continua dient McKee, de manera similar al que apuntava Seger, que és possible un relat amb una sola trama principal i, per tant, sense subtrames, sempre que aquesta trama principal tingui els canvis necessaris per tal de mantenir l'atenció, com passa a *El fugitivo (The Fugitive*, Andrew Davis, 1993). Quan el relat principal no tingui els suficients canvis com per evitar la caiguda de l'interès, llavors es recorrerà a les subtrames, com passa a *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982).

5. PHILIP PARKER. *CÓMO ESCRIBIR EL GUIÓN PERFECTO*.⁶¹

Paker ofereix el desglossament esquemàtic d'un llargmetratge d'una durada que oscil·la entre els 90 i els 120 minuts. Diu que aquest desglossament és un patró de seqüències que es pot detectar en un gran nombre de llargmetratges. El model és el següent:

- a) “Secuencia inicial. Establece el escenario, el género, el protagonista inicial y su mundo.
- b) Introduce al personaje principal o a los personajes principales. Plantea la historia principal –el protagonista y su problemática.
- c) Introduce la historia secundaria. Establece la existencia de una segunda historia y un segundo personaje principal, a menudo el antagonista, y su problemática.
- d) Desarrollo de los problemas iniciales. La historia principal domina y adopta una nueva dimensión a medida que el problema inicial avanza en pos de su resolución. Esta secuencia sirve para construir los personajes principales y los hace atractivos para el público.

⁶⁰ McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 271

⁶¹ *The Art and Science of Screenwriting*, 2004.

- e) La primera crisis. La solución inicial al problema planteado en la primera historia y las acciones de la secundaria producen una crisis al protagonista. Con ello bien se introduce una solución al primer problema, aunque generando un problema nuevo, o bien el problema inicial queda irresoluto y se ve agrandado por un problema adicional nuevo.
- f) Una pausa. Un tiempo para que el público y los personajes reflexionen acerca del impacto y el alcance de las crisis.
- g) Nuevas soluciones. Los personajes implicados en la historia principal deciden un curso nuevo para resolver sus problemas y proceder en consecuencia. Así se establece una meta secundaria para la historia principal.
- h) Nuevos desarrollos. La historia secundaria desarrolla un nuevo ángulo. El personaje secundario revela un problema nuevo que tiene consecuencias para la historia personal.
- i) Complicaciones nuevas. Las historias terciarias y menores son desarrolladas para añadir nuevos problemas y opciones para el desenlace de la historia principal.
- j) Nuevas revelaciones. La historia principal adopta la posibilidad de un desenlace distinto. Una posibilidad hacia la que se dirige el personaje principal.
- k) Otros desarrollos. La historia secundaria desvela otras complicaciones para la resolución de la historia principal.
- l) La segunda crisis. Los personajes de la historia principal tienen éxito o fracasan en su intento por conseguir su meta secundaria, si bien la resolución del problema central sigue pendiente, siendo así que surgen otros problemas derivados de las historias principales que complican la situación.
- m) Una pausa. Un tiempo para reflexionar acerca del desenlace de la crisis.
- n) La solución final. Los personajes de la historia principal deciden qué acciones llevar a cabo para solucionar el problema más sobresaliente.
- o) Primeras soluciones. Las historias menores se resuelven, con lo que tan sólo quedan por resolver las historias secundarias y la principal.
- p) Solución de la historia secundaria. Se resuelve la historia secundaria, si bien con ello no se descarta la posibilidad de una complicación final.
- q) La crisis final. La solución final al problema planteado por la historia principal, y la solución final de la historia secundaria.

- r) La secuencia de cierre. Aquellos momentos en que el público es informado de que todo ha concluido y se trata del momento adecuado para detener la narrativa".⁶²

L'autor britànic ofereix un model estructural per al llargmetratge molt més detallat que els autors anteriors, amb el risc que això suposa per a l'aplicabilitat de la fórmula. Posa èmfasi en la presència de trames secundàries i, en parlar del que anomena "sección media", el segon acte, afirma que es tracta del lloc on "disponemos de más espacio para exponer de qué trata realmente la narrativa, si bien su uso más habitual consiste en complicar la trama".⁶³

6. JOHN TRUBY. ANATOMÍA DEL GUIÓN.⁶⁴

Truby distingeix entre tres tipus principals de trama. Les tres possibles trames són les següents:

- a) El viatge com a trama. És la trama més primitiva: el protagonista emprèn un viatge en què es troba amb una sèrie d'adversaris successivament. En resulta una trama episòdica, poc orgànica. *L'Odíssea* (s. VIII aC) en seria un exemple.
- b) Les tres unitats de la trama. Es tracta d'una trama que segueix la regla de les tres unitats: lloc, espai, temps. Aquesta és una trama orgànica, però això no és suficient perquè sigui una trama de mèrit perquè la limitació temporal impedeix el nombre i la força de les revelacions. *L'Antígona* de Sòfocles (442 aC) en seria un exemple.
- c) Els "revelars" de la trama. És una trama orgànica i sense limitació temporal ni d'espai. El protagonista coneix els seus adversaris, però s'oculta molta informació sobre aquests, que l'espectador i el protagonista aniran coneixent de manera gradual, a base de sorpreses durant el segon acte. Cada sorpresa o revelació suposarà un gir, un creixement de la trama. Les novel·les de Dickens en serien exemples.

Com la resta de teòrics, Truby considera que una trama de mèrit ha de ser orgànica (no episòdica) i que ha de fer possible un creixement de la història. En aquest sentit, el concepte clau en la proposta de Truby és la revelació. Dels tres tipus de trama, la millor per a aquest autor és la tercera, que es basa en les esmentades revelacions.

Truby presenta un esquema de vint-i-dos passos per tal de construir una trama de revelacions per a llargmetratge. Dels vint-i-dos passos, alguns afecten el personatge, uns altres la trama, uns tercers el món narratiu i els darrers l'argument moral. Reproduïm els passos que afecten la trama, que són els següents:

1. Esdeveniment incitador
2. Misteri
3. Primera revelació i decisió: desig canviat i mòbil

⁶² Parker, P. (2004): *The Art and Science of Screenwriting*, p. 187-188.

⁶³ Parker, P. (2004): *Op. cit.*, p. 189.

⁶⁴ *The Anatomy of Story. 22 Steps to Become a Master Storyteller*, 2007.

4. Pla
5. Pla de l'adversari i contratac principal
6. Impuls
7. Derrota aparent
8. Segona revelació i decisió: impuls obsessiu, desig canviat i mòbil
9. Revelació del públic
10. Tercera revelació i decisió
11. Porta, desafiament, visita a la mort
12. Lluita

Com hem dit, dels dotze passos que afecten la trama, Truby concedeix una importància cabdal a les revelacions:

“Las revelaciones son la clave de la trama y no suelen aparecer en las historias más corrientes. En muchos aspectos, la calidad de nuestra trama se reduce a la calidad de nuestras revelaciones. Tengamos en mente estos métodos:

1. Las mejores revelaciones son aquellas en las que el protagonista obtiene información sobre un adversario. Este tipo de información intensifica el conflicto y causa un gran efecto en el resultado de la trama.
2. El deseo cambiado tiene que ser un giro del deseo original y no un corte en él. (...)
3. Cada revelación debe ser explosiva y progresivamente más fuerte que la anterior. (...) Si nuestras revelaciones no crecen en intensidad, la trama se estancará o incluso empezará su declive.

Las películas taquilleras más corrientes tienen de siete a diez revelaciones principales. Algunos tipos de historias, incluyendo las de detectives y suspense, todavía tienen más. (...) Cuantas más revelaciones, más rica y compleja la trama. Cada vez que nuestro protagonista o el público obtenga información nueva, se producirá una revelación. La revelación ha de ser lo suficientemente importante como para que nuestro protagonista tome una decisión y cambie el curso de sus acciones”⁶⁵

Truby analitza, entre altres, *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) en funció de les revelacions i n’hi troba cinc:

Revelació 1: L’equip s’adona que l’Alien fa servir els respiradors per tal de moure’s per dins de la nau.

Revelació 2: Ripley s’assabenta per l’ordinador, Mare, que la tripulació és prescindible en nom de la ciència.

Revelació 3: Ripley descobreix que Ash és un robot que la matarà si és necessari per tal de protegir l’Alien.

Revelació 4: Després que el seu cap de robot ha reviscut, Ash diu a Ripley que l’Alien és un organisme perfecte i una màquina assassina i immoral.

Revelació 5: Ripley descobreix que l’Alien l’ha desconnectat de la llançadora espacial.

⁶⁵Truby, J. (2007): *The Anatomy of Story. 22 Steps to Become a Master Storyteller*, p. 352-353

7. PRIMERES CONCLUSIONES

1. LA IMPORTÀNCIA DEL SEGON ACTE PER A LA CONSTRUCCIÓ D'UN GUIÓ

Al marge de les diferències que es poden observar entre aquestes sis propostes, hi ha unanimitat entre els diferents autors en una idea cabdal: durant el segon acte, una vegada s'ha produït l'incident desencadenant i el protagonista està ja intentant aconseguir el seu objectiu, la trama s'ha de complicar, desenvolupar o créixer d'alguna forma.

Una trama serà una trama de mèrit en funció del seu segon acte. Ja siguin anomenats complicacions, clímax medial i pines, punts de gir o revelacions, un segon acte d'un argument amb una trama forta ha de posseir un o més nusos dramàtics que facin que l'acció adquireixi un nou rumb, sovint inesperat i més complicat per al protagonista. Sense aquesta mena de nus dramàtic, un segon acte serà insatisfactori per a l'espectador. Si el protagonista es planteja un objectiu (trobar l'arca perduda) i l'aconsegueix de manera fàcil i ràpida, l'espectador es preguntarà "Bé, i ara què?". Si el que arriba després de la consecució de l'arca és el final del film, l'espectador quedarà decebut. Si, en canvi, el que passa és que els nazis, que estaven excavant en un lloc equivocat, arrabassen l'arca al protagonista, l'expectativa de l'espectador quedarà satisfeta i es prepararà per assistir amb interès renovat a la resta de la història.

Tots els autors que hem vist coincideixen en la idea que el segon acte d'un argument causal ha de desenvolupar-se, tot i que fan servir diferent terminologia i diferents nivells de concreció en les seves propostes. Boulton diu que al segon acte hi ha d'haver complicacions, sense especificar quantes ni en quin moment s'han de produir. Field creu que hi ha d'haver un clímax medial i dues "pines", i concreta en quines pàgines han d'aparèixer aproximadament. Linda Seger recomana la inclusió de dos punts de gir, i també marca de manera aproximada els minuts de la seva aparició. McKee, com feia Boulton, creu necessari que durant el segon acte hi hagi complicacions progressives i, a més, un canvi principal, sense detallar el moment en què s'han de produir. Parker presenta un model estructural molt detallat al segon acte del qual hi ha una primera crisi, noves solucions i desenvolupaments, noves complicacions i revelacions, una segona crisi, la solució final, les resolucions de les trames secundàries i la crisi final. Truby, finalment, aboga per la presència en el segon acte d'un mínim de tres revelacions que portin el protagonista a canviar el rumb de les seves accions.

La presència d'aquesta mena de nusos dramàtics farà que el ritme del segon acte sigui el resultat de la combinació de moments d'intensificació (les complicacions, punts de gir, etc) i de moments d'alleujament. Seran moments d'alleujament aquells en els quals el protagonista s'acosti a la consecució del seu objectiu (Indiana Jones descobreix el lloc exacte on és l'arca de l'aliança i, també, que els nazis estan excavant en un lloc equivocat), mentre que seran moments d'intensificació aquells en els quals el protagonista s'allunyi de la consecució del seu objectiu (una vegada l'ha trobada, els nazis arrabassen l'arca de les mans a Indiana Jones).

El segon acte, en definitiva, podrà desenvolupar-se o créixer a través de la presència dels nusos dramàtics següents:

1. Escenes que generen crescendo d'obstacles i suposen un gir en la trama.
2. Escenes que generen crescendo d'obstacles.
3. Escenes que suposen un gir en la trama.

1. ESCENES QUE GENEREN CRESCENDO D'OBSTACLES I QUE SUPOSEN UN GIR EN LA TRAMA.

Una escena que generi crescendo d'obstacles serà aquella que provocarà un augment en la intensitat o en la quantitat de l'obstacle o obstacles que s'interposen entre el protagonista i el seu objectiu. Una escena que suposi un gir en la trama serà aquella que o bé proporcionarà un nou objectiu o subobjectiu al protagonista o bé produirà un canvi significatiu en la seva situació.

Algunes escenes compleixen a la vegada les dues funcions, i la seva aparició provoca que el segon acte es desenvolupi de manera clara. Un exemple d'això el trobem a *Toy Story*: el moment en què Woody i Buzz són segrestats per Sid, el nen que tortura les joguines, és una escena que genera crescendo d'obstacles (tornar a casa ara que estan en mans de Sid serà més difícil; el nivell dels obstacles ha augmentat) i també suposa un gir en la trama: els dos protagonistes veuen com la seva situació ha canviat de manera significativa (abans estaven lliures mentre que ara són presoners) i, a més, han adquirit un nou subobjectiu: escapar-se de casa de Syd.

2. ESCENES QUE SUPOSEN UN GIR EN LA TRAMA.

Seràn escenes que faran variar la direcció de la trama de manera significativa o bé proporcionaran un nou objectiu o subobjectiu al protagonista però sense generar crescendo d'obstacles.

Malgrat que els arguments serpentejants, que veurem després amb més detall, són els que tenen un nombre més elevat de girs de la trama, aquest tipus de nus dramàtic també és present en els arguments causals que mantenen la unitat d'acció. En un film que hem esmentat anteriorment, *Doce del patíbulo*, el fet que els dotze soldats comandats per Reisman aconseguixin demostrar que estan ben entrenats superant amb èxit una prova en unes maniobres militars genera un gir en la trama (llança els protagonistes cap al darrer subobjectiu, l'atac al castell francès on descansen els generals nazis), però no genera en absolut un crescendo d'obstacles, sinó que, al contrari, és un moment d'alleujament dins del segon acte.

Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2004) té com a protagonista del primer acte una noia que vol aconseguir que un entrenador de boxa de renom es faci càrrec del seu entrenament; aspira a convertir-se en campiona del món de boxa. L'home es resisteix a entrenar-la fins al minut trenta-dos, moment en què es dóna per vençut i accedeix a fer-ho. En aquest moment, la trama gira de manera clara i el segon acte pren una nova direcció i ens explica com els dos personatges principals s'alien per tal d'aconseguir que la noia es converteixi en campiona del món de boxa: veiem com s'entrena dur i com guanya combat rere combat fins arribar a

disputar la final mundial de boxa femenina. El moment que l'entrenador decideix ocupar-se de l'aprenentatge de la noia no és una escena que generi crescendo (al contrari; és una escena d'alleujament) però sí que genera un gir en la trama, que, amb aquest nus, creix i es desenvolupa en una nova direcció.

3. ESCENES QUE GENEREN CRESCENDO D'OBSTACLES.

Seràn escenes que faran augmentar els obstacles que s'interposen entre el protagonista i l'objectiu però que no suposaran un gir en la trama: no hi haurà un canvi significatiu en la situació del protagonista i aquest tampoc no adquirirà un nou objectiu o subobjectiu.

Podem veure una escena d'aquest tipus a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956). El protagonista del film és Ethan, i el seu objectiu és rescatar de mans dels indis la seva neboda i una altra noia que van ser segrestades per aquests. Ethan encapçala un grup de sis homes que han de fer possible el rescat enfrontant-se als indis. Cap als trenta-cinc minuts del film, i després d'un primer període de recerca que acaba amb un primer atac dels indis en el qual un dels perseguïdors resulta ferit, quatre dels homes, entre ells el ferit, abandonen la persecució i se'n tornen cap a casa. Ethan i dos joves seguiran intentant el rescat de les dues noies. Aquest moment genera crescendo d'obstacles, ja que la reducció del nombre de perseguïdors fa menys probable el rescat de les noies, però no suposa cap gir de la trama, ja que el protagonista manté el seu objectiu, no s'obre cap nou subobjectiu ni es produeix un canvi especialment significatiu en la seva situació.

2. EL MANTENIMENT DE L'ATENCIÓ DE L'ESPECTADOR COM A OBJECTIU

Tots els esquemes de relat causal que hem vist parteixen d'una realitat psicològica: la fragilitat de l'atenció humana. María Dueñas (1991) distingeix entre tres tipus d'atenció:

“A) Atención involuntaria. Aquí la atención depende de los estímulos del medio, a los que se les presta atención sin estar predisposto a ello: el ruido de una bomba, un dolor de muelas...

B) Atención voluntaria. Las causas por las que se presta atención a algo no provienen del medio sino del propio sujeto. Es la motivación, y no un estímulo, lo que hace que nuestra atención se centre en algo determinado...

C) Atención habitual. El origen de esta atención deriva de los hábitos del sujeto, que lo inducen a fijarla según ciertos estímulos: un arquitecto reparará siempre en la urbanización de las ciudades y en la estructura de los edificios... “⁶⁶

L'espectador presta la seva atenció voluntària a l'inici del relat. Mantenir aquesta atenció durant un espai de temps perllongat, però, requereix un esforç per part seva:

⁶⁶ Dueñas, M. (1991): dins *Guía práctica de psicología* (dirigida per Vallejo-Nágera, J.A.), p. 130

“... la atención depende muchas veces del esfuerzo voluntario que se hace para fijarla, obligándose a estar atento, a pesar de las interferencias que puedan surgir del exterior o del propio sujeto”.⁶⁷

L'atenció pot ser alterada per diferents factors:

“Las alteraciones de la atención son: la distracción, que consiste en la concentración del sujeto en su vida interior, con lo que no atiende a estímulos externos; la distraibilidad o labilidad de la atención, que consiste en la fluctuación constante de la atención; y la fatigabilidad, que se manifiesta por un rápido cansancio de la atención: aunque el sujeto esté muy atento al principio, al poco rato no puede seguir concentrándose”.⁶⁸

Un procés habitual és que l'atenció que presta l'espectador al relat en primera instància vagi disminuint de manera progressiva a causa d'un o més d'un dels factors anteriors. Al llarg dels segles, l'estructura de les obres dramàtiques s'ha configurat en base a la necessitat de reactivar l'atenció de l'espectador al llarg del segon acte:

“Los determinantes externos son los que derivan de los estímulos ambientales y de sus tres cualidades básicas: novedad, intensidad y repetición del estímulo. Lo que es nuevo, muy intenso o se repite con cierta frecuencia, atrae de forma inmediata la atención de las personas. Los determinantes externos atraen lo que antes hemos llamado atención involuntaria”.⁶⁹

Un objectiu de tot relat és mantenir l'atenció del receptor, tal i com afirmà Tomasevskij (1925) en referir-se a obres literàries:

“Però no n'hi ha prou d'escollir un tema interessant. Cal mantenir despert l'interès, estimular l'atenció del lector. L'interès l'atreu, l'atenció el reté”.⁷⁰

Hi ha una estreta relació entre la fragilitat de l'atenció involuntària i la construcció dels segons actes dels relats causals en base a nusos dramàtics que generen crescendo d'obstacles o girs de la trama, ja que aquests dos elements són capaços de reactivar l'atenció de l'espectador i, per tant, de mantenir el seu interès. Per això estan col·locats de manera estratègica en els moments en què es pensa que l'atenció voluntària comença a decaure, com podem observar analitzant el llargmetratge *Con la muerte en los talones*.

⁶⁷ Dueñas, M. (1991): *Op. cit.*, p. 130

⁶⁸ Dueñas, M. (1991): *Op. cit.*, p. 131

⁶⁹ Dueñas, M. (1991): *Op. cit.*, p. 131

⁷⁰ Tomasevskij, B. *Temàtica: la construcció de la trama*, dins Sullà, E. (ed.), (1985): *Poètica de la narració*, p. 13.

CON LA MUERTE EN LOS TALONES

Roger Thornhill és un home d'una trentena d'anys, solter, que treballa de publicista. En una reunió de treball, i per error, és segrestat pels sicaris de Vandamm, un espia que ven secrets militars dels Estats Units. L'han confós amb George Kaplan, un agent de l'FBI que està seguint els moviments de l'organització de Vandamm. El porten a casa d'un tal Townsed i Vandamm l'interroga. Vol saber el que ha arribat a esbrinar de la seva organització. Roger insisteix que ell no és Kaplan, però Vandamm no el creu. L'emborratxen i el posen a dins d'un cotxe, per tal que s'estimbi i es mati, però aconsegueix topat amb un vehicle de la policia i salvar la vida. El jutgen per conduir borratxo i ningú no es creu la seva versió dels fets. Decidit a saber més sobre el seu segrest, va a la seu de l'ONU a buscar Townsed, el propietari de la casa on va ser interrogat. El polític, que no sabia res i creia que la seva casa estava buida, és assassinat pels homes de Vandamm, i Roger és pres per l'assassí. En una reunió d'agents de l'FBI, descobrim que Kaplan no existeix, que es tracta d'un personatge inventat pels serveis d'intel·ligència per tal de distreure l'atenció de Vandamm, mentre un agent que està infiltrat en l'organització acumula proves suficients per detenir els seus membres. Roger fuig de la policia, que el considera l'assassí de Townsed, pujant a un tren que va a Xicago. Allà coneix Eve, una noia que l'ajuda a no ser atrapat per la policia i amb la qual intima. Descobrim que Eve és en realitat una agent de Vandamm, que també és al tren. Ja a Xicago, Eve envia Roger a una cita amb Kaplan. Roger acut a la cita, que és una trampa: és perseguit per un avió que intenta matar-lo, però aconsegueix sobreviure de nou. Roger troba Eve en un hotel i la segueix fins a una subhasta. Allà descobreix que la dona és una agent de Vandamm, els homes del qual intenten capturar-lo de nou, però es fa arrestar per la policia i se salva. El cap de l'FBI explica a Roger que Kaplan no existeix i que Eve és en realitat una agent de l'FBI. Demana a Roger que els ajudi a capturar Vandamm, cosa que ell accepta. En un bar, Eve mata Roger d'un tret, tot i que immediatament descobrim que la bala era de fogueig i que ha estat un muntatge per tal de fer que Vandamm segueixi confiant en Eve. En saber que Eve ha tornat amb Vandamm, Roger s'escapa de l'habitació on el tenia tancat l'FBI i surt al rescat de la noia. Vandamm acaba de descobrir que Eve és una agent de l'FBI i es disposa a matar-la, però Roger arriba a temps per salvar-li la vida. Es produeix una persecució i, quan els dos protagonistes estan a punt de morir, apareix la policia, que els salva la vida i captura Vandamm i els seus homes. Roger i Eve, enamorats, viatgen en tren.

La trama del film de Hitchcock és una trama forta, amb unitat d'acció, un interrogant que es manté actiu des de l'inici fins al final del film, i amb un segon acte que conté quatre escenes que generen crescendo d'obstacles i un gir de la trama, dues escenes que generen un gir de la trama, i una escena que genera crescendo d'obstacles. De forma esquemàtica, presenta els elements següents:

1. Incident desencadenant: Roger és segrestat.
2. Objectiu general: recuperar la llibertat i tornar a la seva situació de normalitat.
3. Crescendo: Roger és obligat a conduir borratxo; la seva vida està en joc.
4. Gir: Roger topa amb el cotxe de la policia. Nou subobjectiu: demostrar que la seva versió dels fets és certa.
5. Gir + crescendo: Roger és pres per l'assassí de Townsed. La policia es converteix en obstacle. Nou subobjectiu: evitar ser capturat per la policia.
6. Gir + crescendo: l'espectador s'assabenta que Kaplan no existeix. Nou subobjectiu: descobrir que l'han confós amb un home que no existeix.
7. Gir + crescendo: l'espectador s'assabenta que Eve treballa per a Vandamm. Nou subobjectiu: descobrir que Eve és del bàndol de Vandamm i sobreviure a la trampa a què l'ha enviat.
8. Gir: el cap de l'FBI informa a Roger que Kaplan no existeix, que Eve és en realitat una agent de l'FBI i li demana ajuda. Nou subobjectiu: ajudar l'FBI a capturar Vandamm.
9. Gir + crescendo: Roger descobreix que Eve tornarà amb Vandamm. Nou subobjectiu: salvar Eve.

En un argument com aquest, l'espectador ha de fer molt poc esforç per mantenir la seva atenció en el relat, ja que hi ha una quantitat molt alta de nusos que s'encarreguen de reactivar-la. És per això que l'argument causal amb trama forta és el que més èxit té entre el públic i el que més interès ha generat entre els teòrics del guió, cosa que no significa que aquesta sigui l'única opció d'argument de llargmetratge.

Quadre 1. Teories sobre el segon acte.

| Autor | Nusos dramàtics que impliquen girs en la trama i que serveixen per reactivar l'atenció durant el segon acte, tots ells posteriors a l'incident desencadenant i anteriors al clímax |
|------------------|---|
| Ives Lavandier | No els especifica. Indica que durant el segon acte hi ha d'haver crescendo d'obstacles i relació de causa-efecte entre les escenes. |
| Marjorie Boulton | Indica que durant el segon acte hi ha d'haver "complicacions", però no especifica quantes han de ser ni quan han d'aparèixer. |
| Syd Field | Una "pinça" cap al minut 45; el "mid point" cap al 60; una segona "pinça" cap al 75, i el "segon nus de la trama" cap al 90. |
| Linda Seger | Un primer "punt de gir" entre els minuts 25 i 35, i un segon "punt de gir" entre els minuts 75 i 85. |
| Robert McKee | Indica que durant el segon acte hi ha d'haver "complicacions progressives", sense especificar quantes ni quan han d'aparèixer, tot i que no creu que sigui aconsellable un excés de complicacions. Indica també que un nus dramàtic necessari és la "crisi", que estaria poc temps abans del clímax. |
| Philip Parker | A banda de nusos dramàtics menors, dos nusos dramàtics principals: "primera crisi" i "segona crisi", sense indicació temporal concreta. |
| John Truby | A banda de nusos dramàtics menors, tres nusos dramàtics principals: "primera revelació", "segona revelació" i "tercera revelació", sense indicació temporal concreta. |

3. ARGUMENT DESCRIPTIU

L'argument descriptiu és el que té com a objectiu mostrar com és un objecte per tal que l'espectador se'n faci una idea el suficientment clara i completa al final de relat. És un tipus d'argument que fa servir de manera mínima els mecanismes que ha fet servir la dramàtica de manera habitual en els arguments causals. Un argument descriptiu no tindrà, doncs, la cadena de base protagonista – objectiu – obstacles i, com a conseqüència, no posseirà els elements característics de l'argument causal: tres actes, qüestió dramàtica, elements de crescendo i girs de la trama durant el segon acte, clímax i resposta dramàtica, relació de causa-efecte entre les escenes.

Com hem vist que deia Elder Olson (1961), és habitual trobar exemples d'argument descriptiu en els documentals, ja que una bona part d'ells escullen un objecte i fan una presentació detallada d'algunes de les seves característiques o atributs. No hi ha una cadena de base protagonista-objectiu-obstacles, i la relació entre les escenes no és necessàriament de causa-efecte. L'estructura, doncs, sol ser més aviat episòdica.

Un exemple del que estem dient ens el forneix el documental *La pesadilla de Darwin (Darwin's Nightmare, Hubert Sauper, 2004)*, que pren com a objecte de descripció la situació actual del Llac Victòria, a Tanzània, el segon llac més gran del món, considerat el bressol de la humanitat. L'autor del documental fa un retrat de la situació del llac i de la gent que hi viu al voltant, i en presenta una realitat de malson, tal com expressa el títol. Per tal d'aconseguir la descripció, Sauper mostra diferents parts de la realitat del Llac Victòria, que, unides, produeixen la impressió de retrat global que es pretén.

LA PESADILLA DE DARWIN

El documental s'ocupa, en primer lloc, d'un grup d'aeronautes russos que aterren a Tanzània carregats, entre altres coses, d'armes per a les guerres civils africanes i en marxen plens de peix, de filets de perca, amb destí a Europa. Mentre esperen que l'avió estigui carregat amb els filets, tenen tracte amb prostitutes locals. La presència d'aquests personatges ofereix un marc narratiu al documental, ja que s'obre amb la seva arribada i es tanca amb la seva partença. En segon lloc, es presenta la realitat dels habitants del llac. D'una banda, la dels pescadors, homes joves que viuen de la pesca de la perca, en poblats miserables amb exèrcits de prostitutes, entre les quals hi ha un alt índex de malalties de la sida. D'altra banda, la dels nens indigents, orfes o abandonats pels seus pares, que viuen en unes condicions lamentables al carrer i esnifen pegament per fugir de la realitat. El quart atribut és l'empresa que es dedica a la manufacturació del peix. Es mostra el procés a través del qual les perques es converteixen en filets que seran exportats a Europa. El propietari de l'empresa explica que la perca no és un peix autòcton del Llac Victòria, sinó que hi va ser introduït per l'ésser humà. Es tracta d'un depredador ferotge que ha exterminat totalment els peixos autòctons i que amenaça de convertir el llac en una bassa sense vida animal. En cinquè lloc, el

documentalista segueix un camió que surt de l'empresa pesquera amb les restes del peix una vegada se n'han tret els filets, i arriba a un lloc de veritable malson, on es posen a assecar al sol les sobres dels peixos (cap i espina). Una vegada seques, es fregeixen i es converteixen en el menjar de milions d'africans. A banda d'aquests cinc grans blocs, el documental mostra, dedicant-hi menys temps, un congrés ecològic internacional, una visita al llac de representants de la Unió Europea, i algunes entrevistes a habitants dels voltants del llac, entre ells un noi que exerceix de pintor.

La ficció cinematogràfica també ha recorregut a l'argument descriptiu, tot i que de manera menys freqüent. Té un argument d'aquest tipus *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), que s'ocupa de descriure la vida a la ciutat natal de Fellini, Rímìni, durant la seva infantesa i primera joventut, a través de l'acumulació d'escenes:

AMARCORD

Els homes s'arreglen els cabells en una barberia. Se celebra l'arribada de la primavera amb una foguera a una plaça. Un personatge explica, parlant a càmera, els orígens del poble. Es mostren escenes de la vida a l'escola. Després, apareixen diversos personatges en una construcció, entre ells Aurelio, que és l'amo, i Volpina, nimfòmana i desequilibrada. Aurelio i la seva família dinen; es presenten alguns conflictes entre pare i fill i entre marit i muller. De nou al carrer, els habitants de la ciutat observen l'arribada amb carrossa de les noves prostitutes. Titta, el fill d'Aurelio, es confessa. Un representant del Duce visita la ciutat; hi ha una desfilada militar; de nit, sona la Internacional des d'un gramòfon col·locat al campanar; els militars desapareixen fins que destrossen el gramòfon i l'himne deixa de sonar. Interroguen i torturen Aurelio, sospitós d'haver col·locat el gramòfon, fins que finalment el deixen lliure i pot tornar a casa. El personatge que havia explicat l'origen del poble explica ara tres episodis que van succeir en l'hotel de la ciutat. El primer, el relat de quan Gradisca, que és la més guapa del poble, se'n va anar al llit amb un príncep. El segon, la història de la visita d'un soldà que es va allotjar a l'hotel amb totes les seves dones, vint-i-vuit de les quals se'n van anar al llit amb un mateix habitant de la ciutat. El tercer, la rememoració d'un ball de nit amb gent distingida de l'alta societat. A continuació, Aurelio i la seva família treuen a passejar en calessa l'oncle Teo, ingressat en un sanatori mental. A l'hora de menjar, l'oncle s'escapa, s'enfila en un arbre i comença a cridar que vol una dona. Aurelio i els familiars no poden aconseguir que baixi de l'arbre, cosa que sí que fa quan els que l'hi requereixen són personal del sanatori mental. Després, tot el poble surt en barca a veure com passa el Rex, un enorme transatlàntic. El pare d'Aurelio està perdut davant de casa seva. Un fill d'Aurelio va a l'escola i es troba una vaca enmig de la boira. Els nois joves ballen sols al ritme del tema de la banda sonora del film, com si estiguessin amb noies. Té lloc una cursa de

cotxes per dins del poble; els joves somien que són pilots. Titta té una experiència pseudosexual amb l'estanquera, una dona de pits enormes. Titta es posa malalt i la seva mare el cuida. Cau una gran nevada al poble; s'acumula més d'un metre de neu. La dona d'Aurelio es posa malalta i ingressa a l'hospital; marit i fill la van a veure. Hi ha una guerra de boles de neu entre els nois i Gradisca. Apareix volant un paó real que es col·loca a sobre de la font de la plaça i estén la cua. La mare de Titta i dona d'Aurelio mor. Enterrament de la dona. Torna la primavera (ha passat un any). Gradisca es casa i se'n va de la ciutat.

Amarcord no presenta, com podem veure, un protagonista que persegueixi un objectiu, com passa en els relats causals que hem vist amb anterioritat, sinó que acumula escenes o atributs fins que s'aconsegueix el propòsit de l'autor, que és oferir un perfil d'una ciutat determinada en una època concreta. La ciutat és l'objecte de descripció i cada una de les escenes que formen el film ajuda que l'espectador se'n faci una idea completa al final de la projecció.

L'argument descriptiu no té una cadena protagonista-objectiu-obstacle el diferencia de l'argument causal en alguns aspectes determinants, com veurem a continuació.

A. INCLUSIÓ DE “NO INCIDENTS”

A un guió descriptiu no se li podrà aplicar la norma aristotèlica de la utilitat dels elements que formen el relat, una de les principals característiques de la tragèdia per a l'autor grec (s. IV aC):

“Cal, per consegüent, que, així com en les altres tècniques imitatives la imitació és una en virtut de l'objecte que és un, de la mateixa manera la faula, com que és la imitació d'una acció, sigui la imitació d'una acció única i sencera, com també cal que les parts constitueixin un engalzament dels actes acomplerts de manera que, si es transposa o se suprimeix alguna part, sigui pertorbat i trastornat el tot: allò que, efectivament, pot afegir-se o no afegir-se sense que es produeixi cap efecte remarcable no és pas una part constitutiva del tot”.⁷¹

Aquesta norma aristotèlica ha estat molt remarcada pels autors de manuals de guió, per als quals és molt important que un llargmetratge no tingui escenes que no facin avançar l'acció. Robert McKee (1997) ho expressa de la manera següent:

“Si los valores de la situación en la vida del personaje se mantienen inalterados desde el final de una escena hasta el final de la siguiente, será porque no está ocurriendo nada que resulte importante. La escena implicará una serie de actividades –hablar

⁷¹Aristòtil. *Poètica*, p. 330.

sobre esto, hacer aquello-, pero nada cambiará de valor. Será un no-acontecimiento. ¿Para qué, entonces, tenemos esa escena?”⁷²

Un altre autor de manuals per a l'escriptura de guió, Ronald B. Tobias (1993), ho expressa de la manera següent:

“Contribuye esta escena (o este diálogo, o esta descripción) de una manera eficaz a mejorar la trama? Si la respuesta es afirmativa, la conservaremos. Si es negativa, nos desharemos de ella. La ficción es mucho más ahorrativa que la vida. Mientras que la vida lo permite todo, la ficción es selectiva. Todo lo que se escriba debe estar relacionado con propósitos, con objetivos. El resto, no importa lo brillante que sea, debe ser relegado”.⁷³

Un relat descriptiu no obeeix aquesta norma, perquè només és adequada per als relats que tenen com a principi unificador la causalitat. L'autor d'un relat descriptiu s'enfrontarà a l'escriptura amb una actitud més propera a la selecció que no pas a la construcció. Una vegada determinat l'objecte a descriure, li caldrà seleccionar aquelles escenes que millor li serviran per tal que l'espectador es faci una idea el més completa possible d'aquest objecte. Si es tracta d'una ciutat, haurà de seleccionar unes desenes d'escenes significatives d'entre les infinites de potencials per tal de conformar el relat. Si l'objecte a descriure és una persona, seleccionarà també algunes de les escenes més significatives de la seva biografia o bé aquelles que mostrin les diferents cares de la seva personalitat d'entre els milers d'escenes possibles. No hi haurà no-esdeveniments perquè no hi ha una trama causal. En comptes de parlar d'esdeveniments (escenes que fan avançar l'acció) i de no-esdeveniments (escenes que no fan avançar l'acció), haurem de parlar d'atributs (escenes que ajuden a la descripció de l'objecte).

B. ABSÈNCIA D'ELEMENTS PER REACTIVAR L'ATENCIÓ

En no tenir cadena dramàtica de base, un relat descriptiu no tindrà una qüestió dramàtica que mantingui l'interès de l'espectador fins al final (aconseguirà el protagonista el seu objectiu?). Tampoc no inclourà ni girs ni elements que generin crescendo d'obstacles. Aquests dos elements són, com hem vist abans, els encarregats de reactivar l'atenció de l'espectador, de captar la seva atenció involuntària. La seva absència farà que el descriptiu sigui un tipus de relat més exigent amb l'espectador, perquè li reclamarà l'ús de la força de voluntat per tal de mantenir l'atenció durant tota la projecció.

Per tal d'intentar no perdre aquells espectadors amb menys disposició a esforçar-se, els autors d'arguments descriptius han utilitzat de manera força freqüent una trama de suport, una trama causal feble que emmarca el relat descriptiu. Entenem com a trama causal forta una trama en què hi ha unitat d'acció (el protagonista té un objectiu que es manté constant durant tot el relat), crescendo d'obstacles (la consecució de l'objectiu per part del protagonista és més difícil a mesura que avança el relat), relació de causa efecte entre els successos que la formen (cada escena és conseqüència de l'anterior i causa de la següent) i un mínim d'un gir principal

⁷²McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 313.

⁷³Tobias, R.B. (1993): *El guió y la trama*, p 44.

durant el segon acte (la situació del protagonista canvia de manera significativa). Considerarem febles, en canvi, les trames que no posseeixin aquestes característiques, en especial la darrera.⁷⁴ Dels elements que hem vist que constitueixen el relat causal, un trama de suport presentarà la introducció, la primera crisi i el desenllaç, i no tindrà complicacions durant el segon acte. Una trama de suport, doncs, tindrà un segon acte que no creixerà, que no es desenvoluparà, que no tindrà ni girs ni elements de crescendo.

La trama de suport entraria dins la categoria que Robert McKee (1997) anomena “minitràma”. Aquest teòric distingeix entre arquitràma, minitràma i antitràma. L’arquitràma respon al disseny clàssic:

“El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final de cambio absoluto e irreversible”.⁷⁵

La minitràma, en canvi, té les característiques següents:

“ ... minimalismo significa que el escritor comienza con los elementos del diseño clásico para después reducirlos –menguar, comprimir, recortar o truncar los rasgos prominentes de la arquitràma-. A ese conjunto de variaciones minimalistas le doy el nombre de minitràma. La minitràma no significa que *no haya trama*, dado que su ejecución puede estar tan bellamente llevada a cabo como la de una arquitràma. Por el contrario, el minimalismo persigue la simplicidad y la economía a la vez que mantiene suficientes aspectos clásicos como para que la película satisfaga al público...”.⁷⁶

En el cas que ens ocupa, una trama de suport o minitràma és una trama causal feble “afegida” a un relat descriptiu, que avança de manera paral·lela i intermitent a aquest, i ocupa força menys temps de representació que els blocs narratius de material descriptiu. La trama de suport, que és causal, té una cadena de base protagonista – objectiu –obstacles. Per tant, planteja una qüestió dramàtica tradicional, la de saber si el protagonista aconseguirà o no el seu objectiu. Les aparicions intermitents d’aquesta trama enmig del material narratiu han de servir per tal de recordar a l’espectador que hi ha una pregunta la resposta de la qual encara està per arribar i, d’aquesta manera, mantenir la seva atenció involuntària.

Cléo de 5 à 7 (Angès Varda, 1961) és un llargmetratge amb argument descriptiu que inclou una trama de suport.

CLÉO DE 5 À 7

Cléo, una noia jove, francesa, va que li tirin les cartes, i la dona que les hi tira la informa que les cartes diuen que té una malaltia greu i que morirà. Va a un bar

⁷⁴ “Feble” no és, en aquest cas, sinònim de “deficient”. Hi ha molts exemples de grans obres cinematogràfiques que tenen trames febles i que recolzen en altres valors narratius.

⁷⁵ McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 67

⁷⁶ McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 68

i s'hi passa una estona. Després, es troba amb la seva assistenta. Es posa a plorar, i dos homes s'interessen pel seu estat. Es pren un cafè. Cléo i la seva assistenta van amb taxi cap a casa. Durant el trajecte, senten les notícies per la ràdio del taxi. Ja a casa, Cléo es desvesteix i es posa al llit. Arriba el seu amant i s'està amb ella, però poca estona perquè té moltes coses a fer. Arriben els seus dos músics (ella és cantant) i assagen. Intenten noves cançons. Ella en canta una de molt trista, s'enfada i se'n va. Camina pel carrer. Veu un home, envoltat d'una multitud, que menja granotes. Entra en un bar, posa una cançó seva al jukebox, busca una taula mentre observa la gent, s'asseu i demana un conyac. Segueix mirant la gent i escoltant les seves converses, que se senten de forma fragmentària. Deixa el bar i camina pel carrer, on veu una mena de faquir que es travessa el braç amb una agulla, i surt corrent. Entra en un taller d'escultura, on hi ha una model nua i tot d'escultors esculpint la seva figura. Acaba la sessió i Cléo i la model, que són amigues, surten. Van amb cotxe, l'amiga condueix. Cléo li explica que pot ser que tingui una malaltia mortal i que a la nit sabrà els resultats definitius. L'amiga aparca i baixa a fer un encàrrec. Ella espera i mira la gent que passa. L'amiga torna. Conduïx fins on treballa el seu promès, que és projeccionista de cine. Les dues noies i el noi miren un curtmetratge, una comèdia de cine mut, que veiem en la seva totalitat. Quan s'acaba, les dues noies se'n van. A l'amiga li cau la bossa i se li trenca el mirall. Per a Cléo és una mala premonició, i es torna a preocupar. Totes dues caminen pel carrer i veuen una aglomeració: s'ha trencat el vidre d'un aparador i els fragments han ferit gent. Agafen un taxi. L'amiga baixa quan arriben al seu barri. Ella segueix amb el taxi, el fa entrar en un parc i en baixa. Al parc, se li acosta un home, Antoine. Ella primer el rebutja però després parla amb ell. Li explica que a la nit sabrà els resultats de la prova de càncer. Ell li diu que vagi a l'hospital per veure si ja tenen els resultats i l'hi acompanya. Caminen tot parlant per sortir del parc. Pugen a l'autobús i segueixen parlant. Entren a l'hospital, i el metge de Cléo no hi és. Passegen pel jardí de l'hospital, i llavors apareix el metge. Li diu que haurà de passar un tractament dur però que en dos mesos estarà bé. El metge se'n va i Cléo i Antoine caminen. Ell diu que li agradaria ser al seu costat, ella li diu que ja hi és.

L'objecte de descripció del film de Varda és un fragment de la vida de Cléo, les dues hores del títol. A través de diversos blocs narratius o atributs coneixem un fragment de la vida d'una persona. Cléo s'està als bars, passeja sola pels carrers, es trasllada amb taxi per la ciutat, es troba a casa seva amb el seu amant, assaja amb el seu grup de música, recull la seva amiga en un taller d'escultura, acompanya la seva amiga al cinema on treballa el seu promès, on assisteix a la projecció d'un curtmetratge, i després coneix Antoine, amb qui potser iniciarà una relació d'intimitat.

A través de l'acumulació dels diferents blocs narratius o atributs arribem a conèixer l'objecte de descripció, que no és altre que el personatge de Cléo, no en la seva totalitat sinó al llarg de

dues hores de la seva vida. Es tracta d'un seguit heterogeni d'escenes sense relació de causa-efecte entre elles.

Emmarcant els atributs, hi ha una trama de suport, que planteja un interrogant que no es resoldrà fins al final. La trama de suport, una trama mínima, planteja una cadena de base que té com a protagonista Cléo, l'objectiu de la qual és saber si té càncer o no. Aquesta trama de suport inicia el relat, és recordada un parell de vegades al llarg del segon acte, i es tanca al final, al moment que la protagonista és informada pel metge que té càncer. Aquesta minitrama no presenta obstacles ni girs; té únicament la funció de emmarcar el material descriptiu i mantenir l'atenció de l'espectador fins al moment que arriba la resposta a l'interrogant que ha quedat activat a l'inici del relat, un interrogant que no es resoldrà fins al final. També hi ha, ja cap al final, l'inici d'una nova trama, la que explica el començament de la relació entre Cléo i Antoine. És una nova minitrama o trama de suport, de la qual coneixem l'incident desencadenant (la trobada entre els dos personatges) i les primeres escenes del que podria ser una trama que explicaria un procés cap a la intimitat entre els dos personatges.

En definitiva, doncs, *Cléo de 5 à 7* és un film amb argument descriptiu que presenta un seguit d'escenes disperses i sense relació de causa-efecte a través de les quals l'espectador coneix un tros de vida del personatge central. A més a més, s'ha afegit una trama de suport, una trama causal mínima, que inicia i tanca el relat tot plantejant i resolent la qüestió de saber si la protagonista té o no càncer.

C. POSSIBLE ABSÈNCIA D'UN FINAL CLAR

A més del problema de la caiguda de l'atenció involuntària, el relat descriptiu presenta un altre handicap respecte del causal: la forma de finalitzar el relat. Els arguments causals ofereixen un final clar a l'espectador. En el moment que comença el segon acte, es planteja un interrogant, la qüestió dramàtica: "Aconseguirà el protagonista el seu objectiu?", i el relat acaba quan arriba la resposta a aquesta qüestió dramàtica, que pot ser positiva o negativa. En aquest moment, l'espectador sap que el relat ha arribat a la seva fi i que només queda el temps que l'autor vulgui dedicar al tercer acte que, com hem vist anteriorment, sol ser escàs, excepte en casos excepcionals, en què les característiques de l'argument fan necessari un tercer acte llarg.

Un argument descriptiu finalitza quan l'autor pensa que l'espectador s'ha pogut fer ja una idea suficient de l'objecte a descriure amb els atributs que se li han presentat. Algunes vegades, hi haurà un final lògic, però altres no. Si l'objecte de descripció és un dia qualsevol de la vida d'una gran ciutat, el relat podrà començar en fer-se de dia i podrà acabar quan es faci de nit: en aquest cas podrem parlar de final lògic. Si l'objecte de descripció és la vida d'una persona, el final lògic del relat serà la mort. En altres ocasions, però, no hi haurà un final lògic i, per tant, apareixerà la necessitat de trobar-ne un que sigui plausible per a l'espectador per tal d'evitar que es generi en aquest la sensació d'incompletud, que és la que apareix quan el receptor veu amb sorpresa que el relat ha arribat a la seva fi quan ell esperava que continués.

Una primera solució al respecte l'oferirà l'afegit d'una trama de suport. A més de propiciar la reactivació de l'atenció durant el segon acte, la trama de suport proporcionarà una qüestió

dramàtica i, per tant, una resposta dramàtica que es constituirà en el final de la història. Aquest és el cas del film que acabem d'analitzar, *Cléo de 5 à 7*. La trama de suport, en plantejar la qüestió de si la protagonista té o no càncer, propicia que la història tingui un final clar, que d'altra manera no tindria.

Una segona solució serà recórrer al plànting o preparació. Michel Chion (1985) defineix el plànting de la manera següent:

“El “plant” es el establecimiento, en la acción, de un personaje, de un detalle, de un hecho, etc., que será más tarde útil para la intriga pero que, en el lugar donde se “implanta”, puede no presentar un interés particular: un detalle indumentario, la distancia entre dos lugares, la presencia de un personaje en una escena de grupo, el gusto particular de un personaje por tal tipo de objeto”.⁷⁷

Lavandier (1994) no parla de plànting sinó de preparació per tal de referir-se a la mateixa tècnica dramàtica, i afegeix el següent:

“En el momento de la preparación, el elemento incide, por lo general, poco en el desarrollo de la historia. Es cuando aparece por segunda vez, lo que llamamos la recompensa (*pay off* en inglés), cuando el elemento afecta a la acción.”⁷⁸

La preparació té diverses funcions. La més habitual és la de fer probable (i, per tant, ben acceptat per l'espectador) un deus ex machina, és a dir, un element extern que ajudarà el protagonista a aconseguir el seu objectiu. A *Gremlins* (Joe Dante, 1984) es mostra en dues escenes de preparació la presència d'una espasa penjada al costat de la porta d'una casa. A l'escena de recompensa, el protagonista utilitza aquesta espasa per matar un gremlin que està a punt d'assassinar la seva mare.

La preparació també serveix per potenciar l'emoció d'una escena. A *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), l'escena de preparació és una escena en què el protagonista, un professor que pretén introduir mètodes pedagògicament innovadors en una institució d'ensenyament profundament conservadora, fa pujar, en el decurs d'una classe, els seus alumnes a sobre dels pupitres. L'escena de recompensa és al final del film, al moment en què el professor, a qui finalment han fet fora de l'escola, s'acomiada dels seus alumnes i aquests puguen als seus pupitres en senyal de reconeixement, recuperant l'acció que havien dut a terme en l'escena descrita anteriorment. El fet que els alumnes realitzin de nou aquesta acció fa que l'escena final, ja emotiva per ella mateixa, sigui doblement emocionant.

A més d'aquestes i altres funcions, la preparació també ajuda a tancar les històries que no tenen un final lògic ni clar. El fet de recuperar al final del relat un element preparat amb anterioritat ajuda que l'espectador tingui sensació de final, de tancament del cercle. El recurs es fa servir de manera podríem dir que natural a *Amarcord*. El film de Fellini comença amb l'arribada del vil·là a la ciutat, cosa que indica als seus habitants que ha arribat la primavera, segueix explicant un any en la vida de Rímimi i acaba quan torna a arribar la primavera i el vil·là torna a sobrevolar la ciutat.

⁷⁷Chion, M. (1985): *Cómo se escribe un guión*, p. 176.

⁷⁸Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 210.

Un altre exemple de tancament de relat descriptiu a través de la preparació l'ofereix el llargmetratge documental *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000), en què el recurs s'aplica de manera menys natural i més clarament estructural. El film de Varda comença amb la presentació de dos quadres per part de la directora, que viatja als museus on estan exposats: *Les espigadores*, de François Millet, exposat al Museu Orsay de París, i *L'espigadora*, de Jules Breton, exposat al museu d'Arras. Aquests quadres són els que li donen la idea de buscar els espigadors i espigadores moderns. El documental presenta un argument descriptiu que va mostrant, un darrere l'altre, diferents versions dels espigadors moderns, és a dir, de gent que recull el que ha sobrat en àmbits diversos: gent que recull patates, raïm i pomes dels camps pels quals ja han passat les màquines recol·lectores; gent que recull de les escombraries el menjar que llencen els supermercats; gent que recull el menjar que queda a terra després dels mercats; artistes que creen obres d'art amb materials de rebuig, etc. Per tancar l'argument, l'autora recorre a la preparació, fent servir el mateix element amb el qual l'havia encetat: un quadre. El darrer fragment del film mostra com Varda visita el museu de Villefranche sur Saône per tal de poder admirar un quadre no exposat: *Les espigadores fugint de la tempesta*, d'Hédouin, amb la qual cosa el cercle queda tancat.

Els relats que serveixen per exemplificar de manera més clara el poder que té la preparació per tal de produir en l'espectador la sensació de final són els relats circulars, dels quals ens ocuparem més endavant. Aquests relats evolucionen des d'una situació inicial, i passant per successos diversos, fins a la mateixa situació inicial, o fins a una situació semblant a la inicial. En el moment que el relat torna a l'inici, l'espectador té clar que ha arribat al final.

El descriptiu, doncs, és un argument força allunyat del causal. Del fet que no posseeix una cadena de base protagonista – objectiu – obstacles se'n desprenen, com hem vist, característiques com la inclusió de no-incidents, l'horitzontalitat durant el segon acte i la manca de final clar. És a causa d'això que alguns autors de manuals de guió, com Philip Parker (2004), el desaconsellen de manera clara:

“Si la narrativa no alcanza ninguna conclusión respecto de su tema, perderá entonces toda significación, convirtiéndose en una mera narrativa de momentos, acontecimientos o experiencias tan confusa como puedan ser los hechos cotidianos en su aleatoriedad. (...) La cohesión de la misma se verá seriamente menoscabada, así como su profundidad emocional e intelectual y todos sus significados”.⁷⁹

4. ARGUMENT SERPENTEJANT

L'argument serpentejant és aquell en què el protagonista segueix un camí de corbes sense una direcció aparent, de manera sovint atzarosa, cosa que fa que el relat ocupi un territori ampli i que el protagonista es topi amb personatges i realitats diversos.

L'argument serpentejant té en comú amb el causal la presència d'un protagonista clar. La diferència bàsica és que el causal o lineal presenta unitat d'acció, i el serpentejant, no. El protagonista no sol tenir un objectiu que es mantingui constant durant tota la trama i, si el té,

⁷⁹ Parker, Ph. (2004): *Op. cit.*, p. 149.

és dèbil i la trama està farcida d'episodis digressius que poc tenen a veure amb la consecució de l'objectiu. Els arguments serpentejants, a més, solen ser més extensos, representen la realitat d'una manera més àmplia.

Podem establir dos tipus d'argument serpentejant. En el primer, no hi ha relació de causa efecte entre les diferents parts de la història: el personatge passa, a través d'un gir de la trama, de la situació A a la situació B sense que la situació B sigui causada de manera directa per la situació A (si el personatge és director d'un diari i decideix emprendre una carrera política, la relació de causa-efecte és feble). En el segon, sí que hi ha relació de causa efecte entre les diferents situacions per les quals passa el protagonista, de manera que la situació A provoca la situació B (si el personatge és un presoner que, gràcies al fet que fugí de la presó, es converteix en fugitiu, la relació de causa-efecte és forta). Els relats serpentejants amb relació de causa-efecte produeixen la impressió de construcció orgànica i generen a l'espectador una sensació propera a la del relat causal. Els serpentejants sense relació de causa-efecte resulten menys orgànics i es converteixen en relats episòdics, força allunyats dels relats causals.

El serpentejant és un tipus d'argument força freqüent en la novel·la. *David Copperfield*, de Charles Dickens (1850), n'és un exemple.

DAVID COPPERFIELD

David Copperfield, orfe de pare, viu una breu infantesa feliç amb la seva mare. Però després aquesta es casa en segones núpcies amb el senyor Murdstone, un home cruel que no triga a portar-la a la tomba. Privat de tota mena d'afecte, David pateix l'experiència de l'escola del tirànic mestre Creakle, sempre disposat a recórrer al càstig físic. Entre els seus companys, fa amistat amb Traddles i sent una admiració sense límit pel fascinant Steerforth. El seu padrastre li imposa una feina degradant al magatzem de Murdstone & Grinby de Londres, on David viu en la misèria i en la desolació. El seu únic consol són el senyor Micawber, un infortunat viatjant de comerç, i la seva família. Enfonsat en la desesperació, David fugí a peu a Dover, on una parenta boja, la seva tia Betsy, accepta ocupar-se d'ell. La primera preocupació de l'anciana és atendre la seva educació, i l'envia a Canterbury, a casa del seu advocat Wickfield, pare d'Agnes, una dolça i bondadosa joveneta. David fa pràctiques al bufet de Splenlow i Jorkins. Torna a trobar Steerforth, el seu mite d'adolescència, que es mostrarà deslleial i amoral abans de desaparèixer de manera tràgica. Convertit en cronista parlamentari, David s'uneix a l'amable i infantil Dora Splenlow. La fama literària li somriu, però al cap de pocs anys de matrimoni, Dora mor. Encara que apenat, ara que està sol, David torna cap a Agnes, i descobreix finalment les seves virtuts. Wickfield, mentrestant, està a punt de ser arruïnat per Uriah Heep, el seu administrador, que aspira a la mà d'Agnes. Desemascarades amb l'ajuda de Micawber i de Traddles (el company d'escola convertit en advocat) les maquinacions de Heep, David es casa amb Agnes.

Per la seva extensió, arguments com aquest, en canvi, no són habituals en el teatre, però sí que poden ser-ho en el cinema, tot i que els manuals de guió cinematogràfic rarament el consideren.

La majoria dels models de construcció del relat cinematogràfic parteixen del fet que el cinema es troba en la mateixa òrbita que el teatre. Veurem en primer lloc quins són els elements coincidents i divergents entre teatre i novel·la (o, en altres paraules, entre drama i narrativa) pel que fa al tipus d'arguments dels quals s'ocupen, i després veurem com el cinema queda situat entre aquests dos gèneres literaris.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976) aborda el tema dels gèneres literaris tradicionals (drama, narrativa i lírica) i afirma el següent:

“Tanto la novela como el teatro presentan personajes situados en un contexto determinado, en cierto lugar y en cierta época, que mantienen entre sí relaciones de armonía, de conflicto, etc. Estos personajes se manifiestan a través de una serie de acontecimientos y se puede contar la “historia” de una novela o de un drama (pero nunca de un poema lírico).”⁸⁰

A banda d'aquesta característica comuna, però, teatre i novel·la es diferencien de manera substancial en diversos aspectes, entre els quals l'amplitud de la història que expliquen. La novel·la, en no tenir límit temporal, pot ocupar-se d'arguments molt extensos. El drama, en canvi, en tenir un límit temporal, el de la representació, sol ocupar-se d'arguments més breus. Sobre aquesta característica de la novel·la, Aguiar e Silva en diu el següent:

“Esta amplitud de la representación de la realidad objetiva explica que abuden en la narrativa episodios o partes con relativa autonomía, que explayan y retardan la acción, y cuya finalidad consiste precisamente en representar la totalidad de la vida.(...) Como un río largo y lento, con múltiples meandros y ramificaciones frecuentes, así fluye la vida y así desfila la realidad en el mundo novelesco...”⁸¹

Com a exemple d'això podem esmentar *Guerra i pau*, de Tolstoi (1869), que fa un retrat de la societat russa en l'època de les invasions napoleòniques a través de les vicissituds de més d'un centenar de personatges, o *Els Buddenbrock*, de Thomas Mann (1901), que ofereix un fresc de la societat alemanya del segle XIX a través de les històries dels primogènits de quatre generacions d'una mateixa família de la burgesia mercantil de Lübeck.

El drama, en canvi, com hem dit, sol presentar arguments més reduïts. Més que representar la totalitat de la vida, com la novel·la, el drama sol ocupar-se d'explicar relacions conflictives entre un nombre reduït de personatges:

“De este modo, la profusión de figuras, de incidentes y de cosas que caracteriza a la novela, no existe en el drama, donde todo se subordina a las exigencias de la dinámica del conflicto: la atmósfera del drama está enrarecida, las figuras superfluas son

⁸⁰Aguiar e Silva, V.M. (1976): *Teoría de la literatura*, p. 191

⁸¹Aguiar e Silva, V.M. (1976): *Op. cit.*, p. 191-192.

eliminadas, los episodios laterales, abolidos: enfréntanse los personajes necesarios y se desarrolla entre ellos una acción que, sin desvíos, conduce hasta el conflicto.”⁸²

Antígona, de Sòfocles, presenta el conflicte que s'estableix entre Antígona, que vol enterrar el seu germà, i Creont, que no accepta que ho faci. L'obra no s'ocupa d'altra cosa que de la disputa que s'estableix entre aquests dos personatges fins a la resolució.

Una de les característiques bàsiques del drama, exposada ja per Aristòtil i seguida per la resta de teòrics del drama i també pels autors de manuals de guió cinematogràfic, és la necessitat de la unitat d'acció en l'argument:

“Cal, per consegüent, que, així com en les altres tècniques imitatives la imitació és una en virtut de l'objecte que és un, de la mateixa manera la faula, com que és la imitació d'una acció, sigui la imitació d'una acció única i sencera...”⁸³

Seguint Aristòtil, autors moderns de preceptiva dramàtica mantenen la necessitat de la unitat d'acció. Així, Yves Lavandier, després de citar l'autor grec, afirma el següent:

“Este célebre fragmento de *La Poética* define el principio de la unidad de acción. Hace que todas las escenas estén al servicio del problema planteado por el objetivo del protagonista. Además, está estrecha y directamente vinculada con la unidad del objetivo. Por lo tanto, hoy al igual que hace veinticinco siglos, se ve justificada por:

1. La carencia del tiempo preciso para tratar varias historias.
2. El hecho de que se pida la atención sostenida del espectador durante un tiempo y no se le puede distraer con digresiones, ya que van contra la necesidad que el espectador tiene de sentido y orden.”⁸⁴

Els manuals de guió parteixen de la base que el cinema se situa en la mateixa òrbita que el drama. Això és degut al fet que hi ha, entre el teatre i el cinema, dues característiques comunes que són de gran rellevància: d'una banda, el fet que tots dos tenen una limitació temporal (el temps que dura la representació) i, d'altra banda, el fet que els dos són arts representatives: uns actors encarnen uns personatges i duen a terme accions que són visibles per a l'espectador.

El cinema, però, presenta dues possibilitats narratives que l'allunyen del teatre i l'acosten a la novel·la: la paraula i el muntatge. Gràcies a aquests dos recursos, el cinema ha pogut accelerar la narració i ha tingut la possibilitat d'ocupar-se d'arguments extensos, més propers als de la novel·la que no pas als del drama.⁸⁵

⁸²Aguiar e Silva. V.M. (1976): *Op. cit.*, p. 192.

⁸³Aristòtil, *Op. cit.*, p. 330.

⁸⁴Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 202-203.

⁸⁵ El drama, en ocasions, s'ocupa d'arguments molt extensos, com passa a *Peer Gynt* d'Ibsen, però no ho fa de manera habitual.

A. LA PARAULA

Ens hem ocupat de l'ús de la paraula per part del cinema a l'hora d'accelerar el ritme de la narració a la introducció, en parlar de les relacions entre conte i curtmetratge. Malgrat això, adduirem alguns exemples més.

La paraula pot ser més ràpida que la representació, com es pot comprovar en aquest fragment d' *El inmortal*, de Jorge Luis Borges (1949):

“Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egípcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero. Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esta privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojará a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales”.⁸⁶

Si aquesta part de la història hagués de ser representada, ocuparia molt més temps del minut escàs que dediquem a llegir-la, i podria perfectament arribar a ser objecte d'un llargmetratge.

El cinema pot fer ús de la rapidesa narrativa de la paraula de diferents formes. En primer lloc, a través d'escenes dialogades (cosa que també fa de manera habitual el teatre). Es tractarà d'escenes expositives, en les quals es fa arribar a l'espectador a través de la paraula parts de la història que no es representaran.

En podem trobar un exemple al film *Las horas (The Hours)*, Stephen Daldry, 2002), en una escena que té lloc en una estació de tren. Virginia Woolf ha marxat de casa sense que el seu marit ho sàpiga. El marit s'adona de la desaparició de la seva dona i corre a l'estació de tren. La troba allà i comença una discussió entre els dos a través de la qual l'espectador és informat dels antecedents de la seva relació i d'una part molt extensa de la vida de l'escriptora, que no serà representada en aquest film. En concret, l'espectador és assabentat de com era la vida de Woolf a Londres, plena de contacte social i de glamour, de com els seus desordres mentals van provocar que els metges aconsellessin que es traslladés a viure a un poble més petit, de com la parella es va traslladar a Richmond, on el marit va posar en marxa una impremta per poder publicar les novel·les de la seva dona, i de com, finalment, Woolf es s'està consumint en aquella petita ciutat. Al final de l'escena, el marit acceptarà el retorn a Londres.

Pot recórrer també a la paraula escrita, de manera similar a la dels rètols del cinema mut. El llargmetratge *Sin perdón (Unforgiven)*, Clint Eastwood, 1992), s'inicia amb el text següent, sobreimprès a sobre d'un paisatge:

“Era una joven atractiva y no sin oportunidades matrimoniales. Por consiguiente, a su madre le partía el corazón que se casara con William Munny, un conocido ladrón y

⁸⁶ Borges, J.L. *Obras completas I*, p. 533.

asesino, un hombre de carácter notoriamente inmoral y violento. Cuando ella murió, no fue a manos de él como había esperado su madre, sino de la viruela. Eso ocurría en 1878.”

I, en tercer lloc, pot recórrer a un narrador (diegètic o extradiegètic). A *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993), sobre un pla estàtic d'una sala de ball, la veu d'una narradora extradiegètica informa del següent:

“La casa de los Beaufort era de las pocas de Nueva York con salón de baile. Ese salón, cerrado y sumido en la oscuridad 364 días al año, compensaba cualquier mancha en el pasado de los Beaufort. Regina Beaufort era de una vieja familia de Carolina del Sur. Pero su esposo, que pasaba por inglés, era famoso por sus costumbres disipadas, su lengua viperina, y sus antecedentes misteriosos. Su matrimonio le aseguraba una posición social. Pero no necesariamente respeto. “

El diàleg expositiu és un recurs comú i omnipresent en el cinema i en el teatre per tal d'accelerar el ritme de la narració. L'ús de la paraula escrita, en canvi, és un recurs que no fan servir de manera habitual ni l'un ni l'altre (excepte en el cas del cinema de l'època muda). I, finalment, l'ús del narrador, un element pròpiament narratiu o novel·lesc, és molt poc habitual en teatre i força més usat pel cinema.

B. EL MUNTATGE

El muntatge ha estat considerat l'element més característic de la narració cinematogràfica. Marcel Martin (1955) en parla en els termes següents:

“Resulta evidente que el montaje (vehículo del ritmo) es el concepto más sutil y, a la vez, fundamental de la estética cinematográfica: en una palabra, su elemento más específico: podemos decir que el montaje es la condición necesaria y suficiente de la instauración estética del cine”.⁸⁷

Una de les possibilitats que ofereix el muntatge és, com passa amb la paraula, la d'accelerar la narració. Gràcies al muntatge, i sense fer ús de la paraula, el cinema pot aconseguir que el temps del relat sigui més breu que el temps de la història fent que entre presa i presa hi hagi una el·lipsi temporal (muntatge el·líptic):

“La elipsis desempeña funciones rítmicas, dramáticas y narrativas. Los autores cinematográficos contemporáneos cultivan la elipsis sistemáticamente con el fin de hacer más expedito el encadenamiento de las acciones y facilitar a los espectadores la “lectura” de los filmes”.⁸⁸

Gaudreal i Jost (1990) es refereixen també a aquesta capacitat del muntatge en parlar del que Genette (1972) anomena *sumari*, una possibilitat narrativa que, com hem esmentat

⁸⁷ Martin, M. (1955): *El lenguaje del cine*, p. 173

⁸⁸ García Jiménez, J. (1993): *Narrativa audiovisual*, p. 186.

anteriorment, consisteix en el fet que el temps del discurs és més curt que el temps de la història:

“El cine utiliza frecuentemente dicha configuración temporal con el fin de evitar detalles juzgados inútiles o de acelerar la acción”.⁸⁹

Un exemple d'aquest és del muntatge el·líptic per accelerar el ritme de la narració és el que podem observar a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), en què, en poc més de dos minuts i gràcies a l'encadenament de sis escenes situades en el mateix espai, es narra un fragment molt més ampli de la història, que va des de l' enamorament inicial del protagonista i la seva dona fins a una relació de parella rutinària i en la qual no hi ha interès de l'un per l'altre:

CIUDADANO KANE (fragment)

1. Kane i la seva dona acaben de tornar d'una festa. Ell li porta l'esmorzar i explica que se'n va al diari a treballar. Ella li demana que es quedi a casa amb ella, i ell s'hi queda.
2. Els dos personatges esmorzen. La dona es queixa que el dia anterior va dir que anava deu minuts al diari i s'hi va quedar tota la nit.
3. Esmorçant, la dona li retreu que ataquí el president dels EUA (el seu oncle) al seu diari. Ell replica que el president és un ximple i que aviat ell serà el nou president.
4. Esmorçant, la parella discuteix sobre un regal que Bernestein ha fet a un fill seu.
5. Esmorçant, i sense que sapiguem de qui estan parlant, Kane replica a la seva dona que aviat pensaran el que ell vulgui que pensin.
6. Esmorçant, els dos personatges ja no s'adrecen la paraula; cada un d'ells llegeix el diari.

C. LA COMBINACIÓ DE PARAULA I MUNTATGE

La combinació dels dos elements pot permetre al cinema fragments d'una gran rapidesa narrativa, en els quals la paraula i la imatge es complementen per tal d'accelerar en gran manera el ritme de la narració.

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975) comença amb una escena en què es representa com el pare del protagonista mor en un duel mentre un narrador extradiegètic informa del següent:

“El padre de Barry había sido educado, como muchos otros hijos de familia noble, para el ejercicio del Derecho. Y sin duda habría llegado a ser una eminencia en su profesión de no haber muerto en un duelo motivado por la compra de unos caballos.”

⁸⁹Gaudreault, A. i Jost, F. (1990): *Op. cit.*, p. 127.

La segona escena mostra el protagonista, Barry, de jove, passejant amb la seva mare, mentre el narrador explica el següent:

“Después de la muerte de su esposo, la madre de Barry vivió tan virtuosamente que nunca pudo ser objeto de difamación. Más de un hombre, antaño víctima de los atractivos de la soltera, renovó entonces su expresión de amor a la viuda. Pero ella rechazó toda oferta de matrimonio, declarando que ahora vivía sólo para su hijo y la memoria de su santo difunto.”

La tercera escena mostra el protagonista jugant a cartes amb una noia, i el narrador exposa el següent, abans que comenci el diàleg en estil directe entre els dos personatges:

“¡El primer amor! ¡Cómo transforma a un muchacho! ¡Qué magnífico secreto lleva en su interior! La tierna pasión fluye instintivamente del corazón de un hombre. Ama como canta un pájaro o florece una rosa en la naturaleza.”

Gràcies a la combinació de paraula i imatge, i en tres minuts de film, Kubrick pot explicar la mort del pare del protagonista, la seva infantesa al costat de la seva mare, que va preferir no tornar-se a casar per poder-se dedicar a ell, i el seu primer enamorament, i pot fer-ho amb una dosi, tot i que baixa, suficient de representació.

Com a conclusió, doncs, podem col·locar el cinema a mig camí entre la novel·la i el drama pel que fa a l'extensió dels arguments. La limitació temporal que imposa el temps de representació (o de projecció si es prefereix) no impedirà que el cinema pugui ocupar-se d'explicar arguments extensos, gairebé “novel·lescos”, gràcies a l'ús de la paraula i del muntatge com a elements que propicien una acceleració del ritme de la narració que seria difícil d'aconseguir en el teatre.

Això és el que permet que el cinema es pugui ocupar d'arguments serpentejants i que, en fer-ho, s'allunyi del precepte de la unitat d'acció que de manera insistent recomanen els autors de manuals de guió. Bona part dels films biogràfics no expliquen només els intents del protagonista per aconseguir un objectiu sinó que posen en pantalla situacions i objectius diferents del personatge al llarg de la seva vida o en un període de la seva vida. *Ciudadano Kane* en seria un exemple:

CIUDADANO KANE

Charles Forster Kane és entregat pels seus pares, quan té uns deu anys, a Tatcher, que serà el seu preceptor. Quan ha complert els 25 anys, Kane s'ha convertit en un dels sis homes més rics del món.

Tatcher li envia una llista de les seves possessions. Kane respon que, de tot el que té, li interessa un diari, *l'Inquirer*, i es converteix en el seu director. Fa que el diari adquireixi un to sensacionalista i aconsegueix al cap de sis anys que sigui el diari més venut a Nova York. Viatja a Europa durant una temporada i, quan torna, anuncia que es casarà amb Emilie Norton, neboda del president dels EUA. Kane va perdent, de manera progressiva, l'interès per la seva dona i

dedica tota la seva atenció al diari. Coneix Susan, una aspirant a cantant d'òpera amb poques facultats per ser-ho, i es converteixen en amants. Kane es presenta a governador, però Gettys, el seu adversari en les eleccions, descobreix que té una amant, i li fa xantatge: o es retira de la cursa electoral o revela que Susan és la seva amant. Com que el protagonista no accepta el xantatge, els diaris publiquen que manté una relació adúltera i, posteriorment, perd les eleccions. Discuteix amb Leland, el seu millor amic i col·laborador a *l'Inquirer*, que no aprova la manera que té de portar el diari. Kane i Susan es casen. El magnat fa construir un teatre d'òpera a Xicago per a la seva dona, que intenta sense èxit millorar les seves condicions de cantant. L'estrena de Susan és un fracàs, i Leland en fa una crítica negativa al diari, raó per la qual Kane l'acomia. Susan vol abandonar la seva carrera de cantant, però Kane no deixa que ho faci. Desesperada per aquesta situació que li fa sentir el rebuig del públic, i enmig d'una gira per Sud-amèrica, Susan intenta suïcidar-se. Kane cuida de Susan, convalescent, a Xanadú, la seva gran mansió. Amb el pas del temps, la relació entre Kane i Susan es va deteriorant, fins que ella l'abandona malgrat les súpliques d'ell. Llavors Kane destrossa l'habitació de Susan i posteriorment mor.

El film de Welles explica un argument sense unitat d'acció i en el qual hi ha un gran nombre de girs, característica que és pròpia i habitual, com hem dit abans, dels arguments serpentejants. Si abans dèiem que els segons actes dels arguments causals mostren crescendo d'obstacles i relació de causa efecte, en el cas dels relats serpentejants no hi haurà normalment crescendo d'obstacles (cosa que es desprèn de manera lògica del fet que no hi hagi un objectiu constant al llarg del segon acte). Pel que fa a la relació de causa-efecte, és, com hem dit abans, una característica que pot existir o no en els arguments serpentejants, tot i que, quan hi és, sol ser més feble que la que podem trobar en els arguments causals.

El protagonista de *Ciudadano Kane* té diversos objectius al llarg del film (aixecar un imperi periodístic, aconseguir l'èxit en la carrera política, fer de la seva amant una gran cantant d'òpera), cosa que ens impedeix parlar d'unitat d'acció. Tampoc no podem dir que hi hagi crescendo d'obstacles en aquest llargmetratge. Cada episodi té els seus propis obstacles i no són de més intensitat els que impedeixen que la seva amant triomfi com a cantant d'òpera que els que van impedir que Kane pogués dur a terme una carrera política d'èxit. També és feble en aquest film la relació causa-efecte: perseguir que la seva amant sigui aclamada com a cantant d'òpera no és, ni de bon tros, l'única conseqüència possible del fracàs en la cursa política. Sí que hi ha, en canvi, i de manera clara, girs en la trama: un gir es produeix quan Kane deixa de banda el diari per fer carrera política, i un altre quan ha de deixar la política i es dedica a promocionar la carrera musical de Susan, però aquesta única característica no ens podria fer parlar d'una obra amb una trama causal forta.

Malgrat això, la presència de freqüents girs en la trama fa que el relat serpentejant demani menys esforç d'atenció a l'espectador que el relat descriptiu. Tot i que no hi hagi unitat d'acció, crescendo d'obstacles ni causalitat, els girs de la trama se solen constituir en un

poderós element de reactivació de l'interès de l'espectador. En aquest sentit, l'argument serpentejant se situaria a mig camí entre el causal (que no demana esforç per part de l'espectador a l'hora de mantenir l'atenció en el relat) i el descriptiu (que demana esforç en aquest sentit).

Malgrat això, no és estrany que els autors de relats serpentejants facin servir trames causals de suport, com les que hem vist en parlar de l'argument descriptiu, tot i que al serpentejant li serien menys necessàries. Seguint amb l'exemple que ens ha ocupat, *Ciudadano Kane* presenta una cèlebre trama de suport, la que té com a protagonista un periodista, Thompson, l'objectiu del qual és esbrinar el significat de la darrera paraula pronunciada per Kane, "Rosebud".

CIUDADANO KANE (trama de suport)

Un grup de periodistes visiona el curtmetratge documental *News on the March*, sobre la vida del magnat Charles Forster Kane, que acaba de morir pronunciant el mot "Rosebud". En finalitzar la projecció, un dels periodistes, Thompson, rep l'encàrrec d'esbrinar el significat d'aquest mot. En primer lloc, Thompson visita Susan Alexander, la segona dona de Kane, que està borratxa i no sap el significat del mot. En segon lloc, aconsegueix llegir les memòries inèdites del sr. Thatcher, l'educador de Kane, però tampoc hi troba res que li pugui explicar el significat de la darrera paraula que va pronunciar el magnat abans de morir. El tercer pas és entrevistar Bernstein, que va treballar amb Kane a *l'Inquirer*, un diari refundat pel magnat i del qual Bernstein era director gerent, però ell tampoc sap res sobre Rosebud. La següent persona amb qui parla Thompson és Leland, periodista de *l'Inquirer* i amic de Kane, però ell tampoc sap quin és el significat del misteriós mot. El periodista torna a parlar amb Susan Alexander, que tampoc no afegeix cap informació sobre la paraula. Abans de desistir, Thompson fa un darrer intent amb el majordom de Xanadú, la mansió de Kane, però aquest tampoc sap què vol dir Rosebud. Thompson es retroba amb els seus companys periodistes i els anuncia que no ha aconseguit saber el significat de la paraula. En el darrer pla del film, l'espectador sabrà que Rosebud és el nom del trineu amb el qual Kane era feliç de petit, quan encara vivia amb els seus pares.

L'incident desencadenant d'aquesta trama causal de suport és la mort de Kane i el fet que pronuncii abans de morir la paraula "Rosebud". El pas del primer al segon acte arriba quan Thompson rep l'encàrrec d'esbrinar el significat d'aquesta paraula. Aquests dos incidents donen pas al segon acte, amb protagonista i objectiu clars. El segon acte és, com s'ha pogut comprovar, un segon acte sense crescendo d'obstacles ni girs, en el qual, després de diversos episodis similars, s'arriba de manera ràpida al clímax, que té resposta negativa: Thompson renuncia a aconseguir l'objectiu. Aquesta seria l'anàlisi esquemàtica d'aquesta trama de suport:

1. Primer acte: un grup de periodistes veu un documental sobre el magnat Charles Foster Kane, que acaba de morir.
2. Pas de primer a segon acte: un dels periodistes, Thompson, rep l'encàrrec d'esbrinar el significat de la darrera paraula pronunciada per Kane abans de morir: "Rosebud".
3. Segon acte: Thompson intenta descobrir el significat del mot. Conté diversos girs menors: Thompson fracassa en els diversos intents d'aconseguir el seu objectiu (entrevista cinc persones i llegeix unes memòries). No hi ha girs ni crescendo d'obstacles.
4. Clímax: Thompson anuncia que no ha pogut descobrir què significa "Rosebud" i renuncia a l'objectiu.
5. Tercer acte: es revela a l'espectador el significat de "Rosebud", el trineu amb què jugava Kane de petit.

Ens trobem, doncs, amb un argument que té un segon acte no desenvolupat, sense cap element que el faci créixer; no presenta cap complicació que faci girar la trama en una nova direcció. *Ciudadano Kane* no hauria passat a la història com a un dels millors films mai realitzats si el seu únic mèrit fos aquesta trama de suport. El més interessant del llargmetratge són els episodis de la vida de Kane que expliquen les persones entrevistades per Thompson: com va convertir un petit diari en el diari més venut dels EUA, el seu intent fracassat de fer carrera política, el projecte de convertir la seva amant en una exitosa cantant d'òpera...

La trama de suport té com a objectiu plantejar un interrogant a l'inici del film (Quin és el significat de "Rosebud"?) i anunciar a l'espectador que la resposta a l'enigma arribarà al final del relat. Amb això, s'espera que les ganes de conèixer la resposta a la pregunta sigui un element important en el manteniment de l'atenció. Les diferents aparicions de Thompson al llarg del film són recordatoris que hi ha una pregunta per respondre i que per saber la resposta s'haurà d'esperar al final del film.

5. CONCLUSIONS

Fins aquí, doncs, hem vist tres classes d'arguments en funció del seu mode de construcció: el causal, que és el més habitual dels tres, el descriptiu i el serpentejant. Dels tres, el causal és el que presenta una estructura més tancada, mentre que els altres són dos models més oberts i amb menys condicionants. L'argument causal ha estat, tradicionalment, el més ben acceptat pel públic, perquè disposa dels mecanismes suficients per tal d'atreure i mantenir la seva atenció al llarg de tota la representació. Tant el descriptiu com el serpentejant poden fer ús d'un argument causal de característiques mínimes (una trama de suport) amb la intenció de mantenir l'atenció involuntària de l'espectador, però, malgrat això, són dos arguments que solen demanar a l'espectador una dosi d'esforç per tal de mantenir-se atents, cosa que és més evident en el descriptiu que no pas en el serpentejant. Es tractaria d'un esforç similar al que Eugenio Trías (2007), parlant de Schonberg, demana als aficionats a la música:

“Y es que para gozar esa música de verdad no basta oírla en estado de somnolencia, o como música ambiental; exige concentración; exige estudio. Lo mejor, en esta vida, tiene siempre este carácter: requiere atención, esfuerzo y concentración para que desprendan toda su belleza y verdad”.⁹⁰

Tot seguit oferirem una segona classificació dels arguments de llargmetratge, en funció del seu centre d'interès.

2.5.2. EN FUNCIO DEL SEU CENTRE D'INTERÈS

A banda i en paral·lel a la classificació dels arguments en causals, descriptius i serpentejants en funció del seu mode de construcció, els arguments també es poden classificar en funció de si el centre d'interès per a l'autor és la trama o bé el personatge. El relat causal que hem vist anteriorment és un exemple d'argument centrat la trama, ja que els autors d'aquesta mena de relat solen prioritzar-la per sobre del personatge. Un bon relat, per a ells, és el que té una cadena de base (protagonista – objectiu – obstacles) amb un segon acte desenvolupat, és a dir, una trama forta i consistent, amb elements de crescendo i girs que mantenen l'interès de l'espectador.

El primer a defensar que la trama és més important que el personatge va ser Aristòtil:

“És necessari, per tant, que hi hagi sis parts en tota tragèdia, les parts que fan que la tragèdia sigui d'una manera determinada: aquestes parts són la faula, els caràcters, la dicció, el pensament, l'espectacle i el cant. (...) Ara, el més important d'aquests elements és l'engalzament dels actes acomplerts, car la tragèdia no és pas una imitació dels homes, sinó una imitació de l'acció i de la vida, com també de la felicitat i de l'infortuni. (...) Ultra això, sense acció no pot produir-se tragèdia, malgrat que la tragèdia pot produir-se sense caràcters. (...) Per consegüent, la faula és el principi de la tragèdia i és també com l'ànima de la tragèdia, mentre que en segon lloc estan els caràcters. (...) La tragèdia és sobretot la imitació d'una acció i és sobretot en virtut d'aquesta acció que és la imitació de les persones que actuen”.⁹¹

Elder Olson (1961) també creu que la trama és més important que el personatge:

“ ... si per argument enteneu el mateix que hem definit: “un sistema d'accions d'una certa qualitat moral”, hi ha moltes raons per considerar-lo més important que el personatge”.⁹²

Olson basa la seva afirmació en la idea que la trama té més possibilitats d'emocionar l'espectador que no pas el personatge:

⁹⁰ Trías, E. (2007): *El canto de las sirenas*, p. 480.

⁹¹ Aristòtil. *Op. cit.*, p. 342-326.

⁹² Olson. E. (1961): *Op. cit.*, p. 80.

“El personatge, en el drama, fins i tot quan canvia en el curs d’una obra de teatre, és realment estable comparat amb la ràpida successió d’incidents l’un darrera l’altre. La ràpida alteració de les nostres emocions ens mostra que provenen més dels incidents que dels personatges”.⁹³

Esmentem en tercer lloc Philip Parker (2004), que, en la mateixa línia d’opinió, manifesta que la trama té més importància que el personatge en els guions cinematogràfics:

“Un personaje desprovisto de historia no constituye un personaje dramático sino una mera presencia narrativa. Por consiguiente, usted puede desarrollar el más fascinante de los personajes pero no tendrá un drama hasta que haga algo y, por ende, careceremos del sustrato necesario para construir un guión.”⁹⁴

Altres teòrics, en canvi, exposen una opinió contrària, i creuen que és més important el personatge que no pas la trama. Així, Lajos Egri (1946), en comentar una afirmació de John Howard Lawson (1936)⁹⁵, diu el següent:

“... en la página siguiente escribe: “Podemos estudiar la forma, lo exterior de un drama, pero la esencia, el alma, elude nuestra comprensión”. Nos eludiré siempre si abandonamos la comprensión de un principio básico: la llamada “esencia”, la aparentemente impredecible alma, no es ni más ni menos que el carácter. El error fundamental de Lawson es que emplea la dialéctica al revés. Acepta el error básico de Aristóteles, “el carácter es subsidiario de la acción”, y de aquí proviene su confusión.”⁹⁶

El mateix autor afegeix més endavant:

“Toda gran obra literaria se desarrolló a partir del Carácter, aun cuando el autor planeara la acción primero. Tan pronto como creó sus Carácteres, tomaron prioridad, y la acción tuvo que ser reformada para adaptarse a ellos.”⁹⁷

Dominique Parent Altier (1997), teòric francès del guió cinematogràfic, s’allunya dels autors anglosaxons que hem esmentat anteriorment i creu, com Egri, que el personatge és més rellevant que la trama:

“El personaje es el elemento dramático ineludible de toda fábula. Ya se trate del personaje principal o secundario, la fábula, el relato de la historia, no existe sino en función de ese personaje en el que todos pueden reconocerse.”⁹⁸

Afirma, després, que el cinema occidental ha reservat un paper secundari al personatge:

⁹³ Olson. E. (1961): *Op. cit.*, p. 80.

⁹⁴ Parker, Ph. (2004): *Op. cit.*, p. 68.

⁹⁵ A la seva obra *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*.

⁹⁶ Egri, L. (1946): *Cómo escribir un drama*, p. 63

⁹⁷ Egri, L. (1946): *Op. cit.*, p. 64

⁹⁸ Parent Altier, D. (1997): *Sobre el guión*, p. 79

“De hecho, el personaje, elemento esencial de todo relato cinematográfico, está a menudo desvalorizado, ya que se encuentra limitado a papeles meramente utilitarios para el argumento.”⁹⁹

El teòric del guió que defensa d'una manera més clara que el personatge sigui el centre d'interès d'un film és Andrew Horton (2000), que distingeix entre “character-centered screenplays” i “plot-centered screenplays”. Lamenta, com Parent Altier, que el cinema de Hollywood estigui centrat en la trama i, en la seva opinió, deixi de banda, normalment, el personatge:

“... as Flannery O'Connor says, “it is the character's personality that creates the action of the story” and not the other way around. If much of Hollywood's fare has become plot centered *at the expense of character*, I wish in this study to suggest strategies and concepts that will help any writer develop more fully realized characters.”¹⁰⁰

Afegeix que una de les causes de la poca presència de films centrats en el personatge en el cinema nord-americà és l'èxit d'alguns manuals de guió, que dediquen les seves pàgines a donar consells sobre la construcció de la trama i no s'ocupen pràcticament del personatge:

“Many structure-oriented books (and seminars) such as the ever-popular *Screenplay* by Syd Field, or more recently, Christopher Vogler's *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, have had a profoundly negative effect on the quality of American screenwriting on the past decade. The point is simply that an emphasis on structure and plot without a clear understanding of the nature and working of character often leads to a lifeless script.”¹⁰¹

Andrew Horton ofereix una llista de sis característiques comunes als arguments centrats en el personatge:

1. “The character-centered script portrays character not as static of being but as a dynamic process of becoming which we will call the carnivalesque: in brief, the carnivalesque describes an ongoing, ever-changing state in which character is recognized as being made up of many “voices” within us, each with its own history, needs, flavor, limitations, joys and rhythms.
2. The character-centered script takes chances.
3. In the character-centered script, we and the characters are confronted with difficult and often contradictory moral choices.
4. The character-centered script often breaks some or many of the so-called “rules” of Hollywood scriptwriting.
5. The character-centered script is aware that the characters' lives are strongly affected by core characteristics and experiences that the audiences as well as the characters themselves may or may not come to identify and understand.

⁹⁹ Parent Altier, D. (1997): *Op. cit.*, p. 80

¹⁰⁰ Horton, A. (2000): *Writing the Character-Centered Screenplay*, p. 2.

¹⁰¹ Horton, A. (2000): *Op. cit.*, p. 15

6. The character-centered script suggests that beyond core characteristics and experiences, there is mystery and a realm of the unresolved – that area what we cannot fully or totally know, understand, embrace. None of us ever completely knows anybody, including ourselves. “¹⁰²

Els personatges que protagonitzen els arguments centrats en el personatge solen ser personatges complexos, “rodons” en la terminologia d’E.M. Forster (1927):

“Podemos dividir a los personajes en planos y redondos. Los personajes planos se llamaban “humores” en el siglo XVII: unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad; cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere al círculo.”¹⁰³

La teoria de Forster és relacionable amb el concepte de “disposició personal” de Gordon W. Allport (1961):

“En toda personalidad hay disposiciones personales de significación mayor y disposiciones personales de significación menor. Algunas veces, una disposición personal es tan abarcadora y tan destacada en una vida que merece ser denominada disposición cardinal. Su influencia se nota en casi cualquier acto. (...) el individuo es conocido por ella y puede ser famoso por ella. Esta cualidad cardinal ha sido llamada a veces rasgo principal, pasión dominante, sentimiento básico, tema de unidad y raíz de una vida.”¹⁰⁴

Un personatge pla serà un personatge del qual l’autor en destaquí només una disposició personal. Serà un personatge que estarà lluny d’una persona, que no es pot reduir mai a una sola disposició personal:

“Es raro que una personalidad posea una disposición cardinal y únicamente una. Ordinariamente, los focos de una vida parecen hallarse en un conjunto de disposiciones personales centrales. (...) A un nivel menos importante todavía podemos hablar de disposiciones personales secundarias, menos destacadas, menos generalizadas...”¹⁰⁵

Un personatge rodó, en canvi, serà el que mostrarà diverses diverses disposicions personals, i, gràcies a això, produirà en l’espectador o lector una impressió més propera a la que li podria produir una persona real.

Forster, que deixa endevinar un cert menyspreu pel personatge pla, creu que el teatre i els films s’han de limitar a la presentació de personatges d’aquesta categoria i reserva els personatges rodons per a la novel·la, que té el suficient espai i recursos per anar presentant les

¹⁰² Horton, A. (2000): *Op. cit.*, p. 19-20.

¹⁰³Forster, E.M. (1927): *Aspectos de la novela*, p. 74.

¹⁰⁴Allport, G.W. (1961): *Op. cit.*, p.77.

¹⁰⁵Allport, G.W. (1961): *Op. cit.*, p. 78.

diferents disposicions de la personalitat del personatge i, a més, pot entrar en la seva consciència, un detall que considera essencial.

El novel·lista anglès recull a *Aspectos de la novela* un fragment del crític Normal Douglas en què es mostra en discord amb el novel·lista D.H.Lawrence per haver falsejat la imatge d'un amic comú en una novel·la tot simplificant-la:

“Consiste, diría yo, en una incapacidad para advertir las profundidades y complejidades de la mente humana común; para sus fines literarios, el autor selecciona dos o tres facetas de un hombre o una mujer –generalmente, las facetas más espectaculares y, por consiguiente, más “útiles” de su personaje- y desprecia todas las demás. Todo lo que no encaja con estos rasgos especialmente elegidos se elimina; debe eliminarse, porque de otra manera la descripción no resultaría coherente. Tales y cuales son los hechos. Todo lo que no sea compatible con ellos hay que arrojarlo por la borda. De esto se sigue que el toque del novelista parte, a menudo, lógicamente, de una premisa falsa: elige lo que le gusta y prescinde de lo demás. Los hechos pueden ser ciertos en la manera en que están reflejados, pero hay muy pocos; lo que el autor dice puede ser cierto y, sin embargo, no es en absoluto la verdad. Ese es el toque del novelista. Falsea la vida.”¹⁰⁶

La idea que el personatge rodó és millor que el personatge pla no és, però, una idea que tothom comparteixi amb Forster.

Així, Elder Olson (1961) no es mostra partidari de la divisió dels personatges en plans i rodons. Creu que en una obra dramàtica els personatges mostren diferents graus d'individuació, i que un bon personatge és aquell que té un grau d'individuació adequat a la seva funció. En aquest sentit, compara l'escriptura amb la pintura pel que fa a la construcció del personatge:

“La caracterització és molt semblant al dibuix o a la pintura. Un artista pot dibuixar treballadors en un camp com si fossin purs objectes, sense que els homes es distingeixin dels troncs tallats. Pot descriure una figura humana d'una manera molt general de manera que puguem dir “és algú”, però sense saber si és home o dona. I pot anar cada vegada més en aquest sentit, sent més específic fins arribar al límit absolut d'individuació. La mateixa escala és possible pel que fa a la caracterització del personatge, i no tinc cap ganes de reduir-los a un assumpte de plans i rodons.”¹⁰⁷

James Woods (2008) va més enllà i afirma que un personatge pla pot ser millor que un personatge rodó:

“Se necesitan muy pocas pinceladas para hacer que un retrato cobre vida, por así decirlo, y la conclusión de ello es que el lector puede sacar más de personajes pequeños, de corta duración, incluso bastante planos, que de héroes y heroínas enormes, redondos e imponentes.”¹⁰⁸

Més endavant, Woods afegeix:

¹⁰⁶ Douglas N., dins Forster, E.M. (1927): *Op. cit.*, p. 76

¹⁰⁷ Olson, E. (1961): *Op. cit.*, p. 86

¹⁰⁸ Woods, J. (2008): *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, p. 80

“Si intento distinguir entre personajes mayores y menores (personajes planos y redondos) y aseguro que difieren en términos de sutileza, profundidad, tiempo concedido en la página, debo admitir que muchos de los personajes llamados planos me parecen en realidad mucho más vivos y más interesantes como estudios humanos, aunque sean de breve duración, que los personajes redondos a los que se supone que se hallan supeditados.”¹⁰⁹

Finalment, enmig de les dues postures enfrontades (partidaris de la trama / partidaris del personatge) hi ha una tercera via de caràcter més conciliador, que intenta equilibrar la importància dels dos elements. Els partidaris d'aquesta postura afirmen que trama i personatge són dos elements indestriables i que tenen la mateixa importància en la composició dels arguments. Henry James (1884) ho va postular de la manera següent:

“Hay una distinción anticuada entre la novela de personajes y la novela de acción que debe haber arrancado más de una sonrisa al intencionado fabulista aplicado a su trabajo. Me parece tan poco acertada como la igualmente celebrada distinción entre la novela y el romance, que tan poco responde a la realidad. (...) ¿Qué es el personaje sino la determinación de la acción? ¿Qué es la acción sino la ilustración del personaje? ¿Qué otra cosa es un cuadro o una novela que *no* sean de personajes? ¿Qué más buscamos y hallamos en ella? Es acción que una mujer se ponga de pie, apoye la mano en una mesa y le mire a uno de cierta manera; y, si esto no es acción, será difícil decir qué es. Al mismo tiempo es una expresión del personaje.”¹¹⁰

Robert McKee (1997) adopta la mateixa postura que James en parlar de la importància de personatge i trama en els guions cinematogràfics:

“¿Qué es más importante, la estructura o los personajes? Este debate es tan antiguo como el arte mismo. Aristóteles sopesó ambos y llegó a la conclusión de que la historia viene primero y los personajes después. Su opinión se mantuvo hasta que, con la evolución de la novela, el péndulo de la opinión se desplazó en dirección contraria. Ya en el siglo XIX había muchos autores que defendían que la estructura es un mero instrumento diseñado para exhibir la personalidad, que lo que el lector busca son personajes fascinantes y complejos. Hoy el debate continúa sin que se haya alcanzado ningún veredicto. El motivo de no llegar a una sentencia es sencillo: el planteamiento es engañoso. No podemos valorar qué es más importante, si la estructura o los personajes, porque la estructura es sus personajes y los personajes son la estructura. Son lo mismo y, por lo tanto, una no puede ser más importante que los otros.”¹¹¹

A pesar d'aquesta via conciliadora, no deixa de ser cert que les estratègies narratives variaran en funció de si el centre d'interès és la trama o el personatge. Podem establir una equació segons la qual com més pes tingui el personatge menys en tindrà la trama i, a la inversa, com més pes tingui la trama menys en tindrà el personatge.

¹⁰⁹ Woods, J. (2008): *Op. cit.*, p. 86

¹¹⁰ James, H. *El arte de la ficción*, dins *La imaginación literaria*, p. 261-262

¹¹¹ McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 131.

Ives Lavandier (1994) proposa una classificació dels arguments en funció de si l'interès principal de l'autor recau en la trama o bé en el personatge:

“Llegados a este punto, es tal vez importante distinguir los tipos de caracterización en función del relato que le sirve de sustento. Un autor empieza, frecuentemente, por presentar (por lo tanto, por caracterizar) a sus principales personajes y sobretodo a su futuro protagonista. Eso se traduce en lo que los americanos llaman una escena de “rutina de vida”. De ahí en adelante, el relato puede tomar tres direcciones:

1. Se desentiende de la caracterización del protagonista, puesto que ya ha sido presentado, y pasa a abordar la intriga. Ejemplos: *Un sombrero de paja de Italia* o *El cameraman*.
2. Se hace derivar la intriga de la caracterización inicial, con lo que se abordan bien las consecuencias de la caracterización, bien el obstáculo interno del protagonista. Ejemplos: *Casa de muñecas* o *Atrapado en el tiempo*.
3. Se enriquece la caracterización inicial sin desarrollar realmente la intriga. Lo cual nos lleva a construir un retrato. Ejemplos: *Don Juan* o *La escapada*.

En mi opinión, las tres opciones son igual de válidas. Los éxitos y los fracasos abundan en las tres. Pero es evidente que la caracterización no tiene la misma importancia en la opción 1 que en las opciones 2 y 3. ”¹¹²

El primer és un argument centrat en la trama, mentre que el segon és un argument en què personatge i trama estan en una situació d'equilibri. Finalment, el tercer és un relat en què el centre d'interès és en el personatge i no en la trama.

1. ARGUMENT CENTRAT EN LA TRAMA

El relat causal que hem definit és el paradigma d'argument centrat en la trama. Té una cadena de base clara (personatge – objectiu – obstacles), planteja una qüestió dramàtica a l'inici del segon acte (aconseguirà el protagonista el seu objectiu?) i durant aquest segon acte es manté la unitat d'acció i es produeix crescendo d'obstacles i un mínim d'un gir de la trama. El personatge és un element funcional al servei de la trama. Està poc caracteritzat, normalment en coneixem un tret principal, i no experimenta evolució.

Con la muerte en los talones és un exemple clar d'argument centrat en la trama. Com hem vist anteriorment en parlar del relat causal, el film de Hitchcock posseeix un segon acte molt elaborat, amb quatre escenes que generen crescendo d'obstacles i generen un gir de la trama, dues escenes que generen un gir de la trama, i una escena que genera crescendo d'obstacles. El protagonista, en canvi, és un personatge molt poc caracteritzat, en la línia dels personatges plans de Forster. La seva personalitat és deduïda per l'espectador gràcies a les seves accions, i de manera més concreta a les seves reaccions en situació de conflicte. Com la majoria de personatges que protagonitzen històries d'aventures, es mostra audaç i decidit en els moments que la seva vida corre perill, i és capaç d'arriscar la seva integritat per salvar la noia.

¹¹²Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 125.

Aquestes reaccions, però, caracteritzen de manera molt feble el personatge. En paraules de Lavandier (1994):

“Al igual que en el caso de las películas (o los cómics) de aventuras, la caracterización del protagonista es ligera. No sólo el autor carece de tiempo para enriquecerla, sino que la naturaleza de los obstáculos (tanto externos como físicos) nos la oculta. Cualquiera que esté a punto de caer al vacío sólo busca agarrarse. Por eso Roger Thornhill se muestra duro y astuto sin que tengamos la sensación de que forme parte de su caracterización inicial”.¹¹³

Al protagonista de *Con la muerte en los talones* se li poden aplicar les paraules de Linda Seger (1987):

“Pensamientos, acciones y emociones pueden ser definidas como las tres dimensiones del personaje. La mayoría de las películas suprimen una o dos de estas dimensiones. Intensifican una de ellas y crean personajes-tipo. Un personaje-tipo es aquel que está definido sólo por una categoría. James Bond es un personaje tipo. Es un héroe definido por la acción.”¹¹⁴

2. ARGUMENT CENTRAT EN EL PERSONATGE

Els arguments centrats de manera clara en el personatge no són altra cosa que arguments descriptius de personatge. És a dir, un argument descriptiu, les característiques genèriques del qual ja hem vist, que pren com a objecte de descripció un personatge. El relat no desenvoluparà una trama forta sinó que anirà enriquint la caracterització del protagonista a través de l'acumulació d'escenes, que rarament estaran unides per una relació de causa-efecte. Un exemple d'argument descriptiu de personatge és *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), un film que gira al voltant del personatge central, el vell doctor Isak.

FRESAS SALVAJES

Presentació del personatge, Isak, a través d'una veu en off. Somni d'Isak: és en una ciutat buida, per on passa un carruatge amb una caixa de morts. La caixa cau, s'obre i a l'interior hi és ell mateix. Ja despert, parla amb la seva minyona, Agda, i li comunica que ha decidit anar amb cotxe a Lund, on li fan un homenatge pels seus cinquanta anys de carrera mèdica. La minyona s'enfada perquè volia anar-hi amb avió i li diu que no hi assistirà. La jove del protagonista, Margueritte, que s'ha separat del seu fill Evald i porta una temporada vivint a casa d'Isak, li diu que l'acompanya per reunir-se de nou amb Evald. Isak i Margueritte parlen mentre viatgen: ella li diu que és una persona egoïsta i que el seu fill el respecta i l'odia al mateix temps. Isak atura el cotxe perquè han arribat a la casa on ell va créixer. Es representen escenes del passat.

¹¹³Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 419.

¹¹⁴Seger, L. (1987): *Op. cit.*, p. 202.

El seu germà Sigfried flirteja amb Sarah, amb la qual ell estava promès. De tornada al present, apareix una noia jove, Sarah, la filla de l'actual propietari de la casa. Ella i els dos nois que l'acompanyen, Anders i Viktor, tots dos enamorats d'ella (com passava amb ell i el seu germà Sigfried), s'afegeixen al viatge. Un cotxe que es creua amb ells té un accident. En baixen Berit i Alman, que puguen també al cotxe d'Isak perquè el seu s'ha espatllat. Durant el viatge, Berit i Alman discuteixen amb tanta duresa que Margueritte els demana que baixin. Isak explica que la seva relació matrimonial era com la d'ells dos. Paren en una benzinera. L'home que els posa benzina admira Isak, i li diu que tothom té molt bon record d'ell de quan era el doctor de la zona. Els viatgers mengen en un ambient distès. Anders i Viktor discuteixen sobre religió. L'un és religiós i l'altre, no. Isak, acompanyat de Margueritte, va a visitar la seva mare, que es queixa que cap dels seus néts la va a veure. Miren fotos i altres records de la infantesa. Quan tornen al cotxe, Sarah està sola, mentre Anders i Viktor s'estan barallant. Margueritte els separa i els fa pujar al cotxe. Mentre viatgen, Isak s'adorm. Es representa el seu somni, format per tres escenes: en la primera, Isak observa com el seu germà Sigfried i la seva promesa Sarah s'han casat i tenen un fill; en la segona, Alman l'examina a ell de medicina i no sap respondre qüestions bàsiques, per la qual cosa el declara incompetent; i, en la tercera, veu com la seva dona és forçada pel seu amant a mantenir relacions sexuals en un bosc, després de les quals la dona afirma que el seu marit no s'immutarà quan li expliqui el que ha passat. Isak es desperta i, mentre els tres nois són fora del cotxe, Margueritte li explica que ella i Evald es van separar perquè es va quedar embarassada i la reacció d'Evald, que no volia ser pare, va ser de fer-la escollir entre tenir el fill o seguir amb ell. Isak sent compassió per ella. Arriben a Lund, on els espera la minyona, Agda, que finalment ha viatjat amb avió per assistir a la cerimònia d'homenatge. Margueritte i Isak s'instal·len a casa d'Evald. Té lloc la cerimònia d'homenatge a Isak. Ja a casa, el protagonista demana a Agda que el tracti de tu, cosa a la qual ella es nega. Els tres joves s'acomoden d'Isak; segueixen el seu viatge. Isak s'adorm i el desperten Margueritte i Evald, que li fan saber que s'han reconciliat. S'adorm i somia que està amb la seva promesa Sarah i que ella el porta a contemplar els seus pares en una escena de felicitat, en la qual el seu pare pesca mentre la seva mare està asseguda a l'herba.

Fresas salvajes és, com es pot observar, un argument clarament centrat en el personatge, en el qual la trama té un pes ínfim. Si s'hagués de buscar una cadena de base, aquesta seria una cadena en què Isak, protagonista, tindria com a objectiu anar a Lund a rebre un homenatge pels seus cinquanta anys de carrera mèdica, cosa que aconseguiria sense obstacles. És clar que aquesta trama no és el centre de l'argument. És una trama de suport simple que ofereix un pretext, el viatge, que serveix com a fil conductor per tal que surtin a la llum al llarg del relat diversos aspectes de la personalitat i de la biografia del protagonista.

Henry James (1884) va oferir una bona explicació de com es construeixen aquesta mena d'arguments a través del que després s'ha anomenat la "teoria de la il·luminació":

“Recuerdo que al esbozar mi proyecto ... tracé en una hoja de papel .. la figura clara de un círculo consistente en cierto número de pequeños redondeles dispuestos a igual distancia alrededor de un objeto central. El objeto central era mi situación, mi tema en sí mismo, al cual la cosa debería su título, y los pequeños redondeles representaban otras tantas lámparas distintas, según me agradaba llamarlas, cada una de las cuales tendría la función de alumbrar con la debida intensidad uno de sus aspectos. Lo había dividido ¿no ven? en aspectos... por misteriosa que parezca la palabrita (si bien ni por un momento sugerí que la emplearíamos para el público) y que con ese signo venceríamos...”¹¹⁵

El personatge seria l'objecte central i cada una de les làmpades que s'encendrien al seu voltant mostrarien aspectes diferents de la seva personalitat. Daniel Tubau (2007) , al seu manual de guió, fa referència a la idea de James:

“James tenía una teoría acerca de la construcción de los personajes, a la que llamaba “Teoría de la iluminación”. No sólo sucede, dice James, que un personaje se comporta de manera diferente con cada uno de los demás personajes; además, su relación con los otros personajes es lo que nos va mostrando partes de su personalidad. Si imaginamos al personaje situado en un círculo oscuro, cada uno de los otros personajes ilumina partes de ese círculo, aspectos del protagonista, como cuando se encienden lámparas en una habitación a oscuras. Descubrimos así fragmentos de esa personalidad, que quizá nunca llegamos a ver plenamente iluminada”.¹¹⁶

El més habitual és, doncs, que les làmpades siguin els altres personatges que formen part de l'argument. Serà a través de la relació amb aquests personatges que l'autor mostrarà diferents trets de la personalitat del protagonista. En el film de Bergman, Isak és el personatge situat en el cercle central i, al seu voltant, hi ha la seva minyona, la seva jove, el seu fill, la seva primera promesa, el seu germà, la jove Sarah, els dos joves que l'acompanyen, la seva mare i la seva dona.

Un argument d'aquest tipus devia ser el que Gordon W. Allport (1961) tenia en ment quan va afirmar el següent:

“Si realmente desamos conocer a una persona, no basta determinar sus puntuaciones en tests de personalidad ni informarse de su historia o escuchar lo que nos dice en una entrevista. Para la comprensión se requiere que la consideremos en su totalidad y su unicidad. Ésta es la gran verdad que nos enseña el existencialismo. Es también lo que hay en el arte del dramaturgo, el novelista y el biógrafo. En comparación con la forma en que proceden estos artistas, el psicólogo va errando a tientas, intentando explicarse como ve el mundo un hombre y cuáles son sus direcciones proceptivas.”¹¹⁷

Si l'argument descriptiu de personatge no desenvolupa una trama amb una cadena de base protagonista – objectiu – obstacles és perquè aquest tipus de relats solen proporcionar una imatge reduccionista del personatge. Els arguments causals, sense digressions, en els quals el

¹¹⁵ James, H. Pròleg a *The Awkward Age*, dins *El futuro de la novela*, p. 72

¹¹⁶Tubau, D. (2007): *Las paradojas del guionista*, p. 218.

¹¹⁷ Allport, G.W. (1961): *La personalidad: su configuración y desarrollo*, p. 87.

protagonista té un objectiu i totes les escenes fan avançar l'acció cap a la consecució d'aquest objectiu, se solen limitar a presentar una cara del personatge, el seu tret principal, que sol anar relacionat amb una voluntat irreductible a l'hora d'aconseguir l'objectiu. Bona part dels protagonistes d'històries d'acció i aventura, que són un clar exemple d'argument centrat en la trama, són així: Roger Thornhill, James Bond, Indiana Jones, etc. Són personatges simples en trames complexes, mentre que en films com *Fresas salvajes* trobem personatges complexos en trames simples.

En els arguments causals, per tal d'arrodonir el personatge, per tal de mostrar no només una cara de la seva personalitat sinó parts diverses, es fa sovint inevitable incloure digressions i aturar la trama. Vegem una mostra d'això analitzant els primers trenta-cinc minuts de *Master and Commander: Al otro lado del mundo* (*Master and Commander: The Far Side of the World*, Peter Weir, 2003):

MASTER AND COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO

En el temps de les guerres napoleòniques, el vaixell de guerra anglès Surprise, comandat pel capità Jack Aubrey, és atacat per una poderosa nau francesa, l'Acheron. El Surprise se salva perquè es pot amagar entre la boira. En contra de l'opinió dels seus homes, Aubrey decideix perseguir el vaixell francès en comptes de tornar a Anglaterra per reparar el Surprise. Stephen Maturin, cirurgià, amputa un braç a un nen ferit en el combat. El capità visita el nen que ha perdut un braç i li regala un llibre sobre lord Nelson. Després, en el seu camarot, interpreta una peça musical al violí, juntament amb el seu amic Maturin, que toca el celo. Dos tripulants li porten una maqueta del vaixell enemic, amb la qual cosa tindrà més possibilitats d'enfonsar-lo, i els recompensa. Escriu una carta a la seva promesa. El vaixell s'atura al costat d'una illa per carregar provisions. En un sopar amb la resta d'oficials, Aubrey fa diverses bromes que provoquen les rialles de la resta. Despertem el capità perquè ha reaparegut l'Acheron, i en situació d'avantatge. Han de fugir de nou per no ser enfonsats.

El film comença amb el vaixell anglès Surprise una situació de tranquil·litat, que es veu trencada ràpidament per l'atac de l'Acheron, que és l'incident desencadenant. A l'escena posterior es produeix el pas del primer al segon acte, al moment que Jack Aubrey declara l'objectiu: perseguir i enfonsar el vaixell de Napoleó. Fins aquest moment, la trama avança amb rapidesa i la caracterització hi està estretament lligada. El protagonista es mostra intel·ligent a la primera escena en saber-se retirar davant d'una derrota segura. En la segona, es mostra audaç i intrèpid quan decideix no tornar a Anglaterra per reparar el vaixell, cosa que aconsellaria el sentit comú, representat per la resta de personatges, sinó perseguir l'Acheron, un vaixell clarament superior al seu. Aquesta és una caracterització bàsica, amb elements que són comuns a bona part dels protagonistes de films d'aventura com aquest. A partir d'aquest moment, però, la trama s'atura i deixa pas a un seguit d'escenes que tenen com a funció

caracteritzar el personatge, presentant a l'espectador algunes de les característiques de la seva personalitat que el fan més complex i l'individualitzen. En primer lloc, es mostra la part compassiva del personatge, a l'escena en què regala el llibre sobre Nelson al nen ferit. En segon lloc, es fa referència a la seva passió per la música a l'escena en què el veiem tocant el violí. En tercer lloc se'ns informa de la seva relació de parella, a l'escena en què escriu una carta a la seva parella. I, en quart lloc, es mostra la seva cara de bufó, el seu sentit de l'humor, a l'escena del sopar. Cap d'aquestes quatre escenes fa avançar la trama, però sí que ens mostren algunes cares més del protagonista, que es converteix en un personatge més polièdric que alguns capitans de vaixell de films d'aventura, que es queden amb l'audàcia i la intrepidesa com a úniques característiques de la seva personalitat. La trama no es reactiva de manera clara fins a la segona aparició de l'Acheron, ja caps als trenta-cinc minuts de film.

Podem veure a través d'aquest exemple, doncs, que dedicar temps a ampliar la caracterització del personatge implica aturar la trama. Peter Weir i John Collee, guionistes del film, van preferir dedicar un temps a la caracterització en comptes de fer seguir sense interrupció la trama. Si haguessin preferit la trama, la segona aparició de l'Acheron hauria arribat abans del minut trenta-cinc, i algunes de les escenes que hem comentat haurien estat suprimides. El que buscaven era, segurament, un equilibri entre trama i personatge.

Tornant als arguments descriptius de personatge, i ja per concloure, podem dir que són arguments clarament centrats en el personatge i sense a penes trama, que es constitueixen en retrats més que no pas en històries. El seu objectiu no és explicar una història sinó presentar un personatge en la seva complexitat. El resultat serà un personatge que estarà a prop d'una persona, entesa de la manera que postula James Hillman (1975):

“Nuestra psicología es, para empezar, politeísta, menos por una cuestión de confesión religiosa que por necesidad psicológica. La multitud de facetas de la naturaleza humana, la diversidad de puntos de vista incluso en un solo individuo, requiere el espectro más amplio posible de estructuras básicas. Si una psicología quiere representar fielmente la diversidad real del alma, no puede dar por sentada desde el principio, insistiendo en ella con prejuicio monoteísta, la unidad de la personalidad.”¹¹⁸

3. ARGUMENT AMB EQUILIBRI ENTRE TRAMA I PERSONATGE

Es tracta d'arguments que se situen a mig camí entre els centrats en la trama i els centrats en el personatge, que desenvolupen una trama amb un segon acte amb elements de crescendo i de girs i que, a la vegada, enriqueixen la caracterització inicial del personatge durant el segon acte. Normalment, presenten una evolució del personatge. Proposarem una distinció entre els arguments següents: procés cap a la intimitat, procés cap a la separació, procés de canvi en el personatge i argument serpentejant.

¹¹⁸Hillman, J. (1975): *Reimaginar la psicología*, p. 46

A. PROCÉS CAP A LA INTIMITAT

Aquest argument explica com dos personatges que estan emocionalment distants a l'inici de la història arriben a un estat d'intimitat emocional al final. En aquestes trames, els personatges van fent petits passos cap a la intimitat a través del coneixement mutu. Al mateix temps que es coneixen l'un a l'altre, l'espectador els va coneixent a tots dos. El coneixement del personatge serà menor del que es té en els retrats perquè el temps del relat s'ha de repartir entre els dos personatges principals. Les històries d'amor i les històries d'amistat són dos exemples de procés cap a la intimitat.¹¹⁹

La Reina de Àfrica (The African Queen, John Huston, 1951) és un film que explica un procés cap a la intimitat.

LA REINA DE ÀFRICA

Samuel, pastor anglès, celebra una missa per als nadius en un país africà, mentre la seva germana Rose toca l'orgue. Arriba Charlie amb el seu vaixell. És un solter que fuma, beu i du una vida dissoluta. En la seva breu aturada a la missió dels dos germans anglesos, explica que ha esclatat la guerra a Europa. Després, segueix el seu trajecte. Arriben els nazis a la missió, i cremen tots els edificis. Colpegen Samuel, que posteriorment mor. Rose es queda sola, però torna Charlie, que la urgeix a marxar d'allà perquè sap que els nazis hi tornaran per apropiarse del seu vaixell, La Reina d'Àfrica. Els dos viatgen amb el vaixell. Charlie l'atura en una vora del riu: el seu pla és quedar-se allà i esperar que la guerra s'acabi. Rose, però, no està disposada a quedar-se quieta i proposa enfonsar el Louisa, un vaixell alemany. Per fer-ho, hauran de remuntar el riu Ulanga, una empresa que presenta moltes dificultats, i fer topar La Reina d'Àfrica, amb torpedes a la proa, contra el Louisa. Charlie s'hi oposa, perquè és un pla sense possibilitats, però Rose aconsegueix convèncer-lo per tal d'intentar-ho. Es posen en marxa, i ella va aprenent a pilotar el vaixell. Charlie beu ginebra i explica que troba a faltar els bars d'Anglaterra. A proposta de Charlie, decideixen banyar-se al riu, un a cada extrem del vaixell. Després del bany, i estant en roba interior, ella no pot pujar al vaixell, però ell l'ajuda, sense mirar-la. De nit, es posen a dormir, ell a la intempèrie i ella sota cobert. Comença a ploure amb força, i Charlie es refugia a la part coberta on dorm ella. Rose es desperta i el fa fora, però en adonar-se que està plovent li fa lloc per tal que no es mulli. Baixen per un primer salt d'aigua, en una acció de molt risc. Tenen èxit i Rose es mostra eufòrica. Després, però, Charlie es fa enrere i diu a

¹¹⁹Els processos cap a la intimitat no són, tot i que hi tenen punts de contacte, relats que expliquen processos de seducció, en els quals sol passar que un home vol seduir una dona. Aquest tipus d'argument entraria dins la categoria dels relats causals, ja que té una cadena de base clara amb protagonista (l'home) – objectiu (seduir la dona) – obstacles (un altre pretendent, els pares de la noia, etc.). D'altra banda, tampoc no són relats en els quals hi ha dos protagonistes (els amants) que tenen com a objectiu estar junts i es troben obstacles per poder-lo aconseguir, com *Romeu i Julieta* de Shakespeare, ja que aquest tipus de relat també entra dins de la categoria de l'argument causal.

Rose que no vol seguir amb el propòsit d'enfonsar el Louisa. No vol acostar-se a la fortalesa nazi que hi ha poc després a sobre del riu ni enfrontar-se al següent salt d'aigua. Rose s'enfada amb ell per haver trencat la promesa. Charlie, que està borratxo, la insulta, li diu que és una de beata i segueix bevent ginebra. Quan es desperta, amb mal de cap per la ressaca, Rose està acabant de buidar tota la ginebra al riu. Charlie, penedit, accepta de nou reprendre l'objectiu de remuntar l'Ulanga i enfonsar el vaixell nazi. Passen per davant de la fortalesa alemanya. Els nazis disparen contra el vaixell, però els protagonistes aconseguen escapar il·lesos. Just després, s'enfronten al segon salt d'aigua, i també aconseguen superar-lo. Tots dos estan eufòrics i s'abracen; ell li fa un petó a ella. Reparen el vaixell dels desperfectes que ha patit en el segon salt d'aigua. Charlie va a buscar llenya i torna amb una estella clavada al peu, i ella l'hi arrenca. Es fan un petó. L'endemà, ella li prepara el te; estan enamorats i feliços. Rose mostra dubtes sobre les possibilitats que tenen d'aconseguir l'objectiu, però ara ell es mostra segur i convençut. Segueixen el viatge, i Charlie imita de manera còmica alguns animals. Troben un nou salt d'aigua i el superen, però s'espatlla l'hèlix del motor. Tot i que Charlie pensa que ja no hi ha res a fer, troben una solució i aconseguen reparar-la. Segueixen el viatge, enamorats i feliços. Se'ls posa a sobre un estol de mosquits; Rose es posa histèrica però Charlie aconseguix allunyar la barca dels mosquits. El riu pràcticament desapareix sota l'espessa vegetació, i la navegació es fa impossible. Charlie ha de baixar del vaixell i arrossegar-lo estirant d'una corda. Més endavant, Charlie ha d'anar tallant la vegetació mentre Rose arrossega el vaixell. Però arriba un moment que ja no el poden fer avançar, i, a més, Charlie es posa malalt. Rose resa perquè veu la mort a prop. Però es posa a ploure amb força i l'aigua de la pluja fa que el vaixell es desencalli i vaig a parar al llac on hi ha el Louisa. Veuen com s'acosta el vaixell i s'amaguen entre la vegetació. El Louisa, que no els ha vist, s'allunya, i ells dos preparen els torpedes. Discuteixen sobre quin dels dos es quedarà al vaixell per tal de conduir-lo contra el vaixell alemany, i decideixen que s'hi quedaran tots dos. De nit, dirigeixen La Reina d'Àfrica contra el Louisa, però hi ha una tempesta i el vaixell naufraga. Els alemanys rescaten Charlie i Rose de l'aigua, els jutgen i els condemnen a mort per espies al servei dels anglesos. Abans de ser penjats, Charlie demana al capità del Louisa que els cusi, cosa que aquest fa. Just quan està a punt de ser executada la sentència, el Louisa topa contra La Reina d'Àfrica, que està mig sortint a la superfície. Esclaten els torpedes i el vaixell alemany s'enfonsa. Rose i Charlie celebren, a l'aigua, la seva victòria i el seu matrimoni.

Els protagonistes són dos personatges que estan molt allunyats a l'inici del film, perquè les seves maneres de ser són gairebé antagòniques. La convivència forçosa i el fet de tenir un objectiu en comú els permetran de conèixer-se millor i descobrir-se mútuament les qualitats, fins al punt que s'enamoraran i es convertiran en parella. Aquesta és la trama que explica el procés cap a la intimitat.

Els processos cap a la intimitat tenen el hàndicap que no constitueixen una trama forta per ells mateixos. Avancen de forma lenta i s'estructuren en base a un decrescendo, ja que els dos protagonistes estan cada vegada més a prop d'aconseguir el seu objectiu (un objectiu que sovint és inconscient): la intimitat emocional. Com que aquesta manera de construir la trama, el decrescendo, sol portar a la pèrdua d'atenció per part de l'espectador, moltes vegades aquests arguments inclouen una trama de suport, una trama causal que permet d'introduir un crescendo d'obstacles i girs de la trama. En paral·lel a la trama de procés cap a la intimitat, el film de Houston desenvolupa com a trama de suport una trama causal els protagonistes de la qual són Rose i Charlie, que tenen com a objectiu enfonsar un vaixell nazi, el Louisa. Els obstacles són diversos: els salts d'aigua, la fortalesa alemanya, l'espessor de la vegetació i, en darrer lloc, la tempesta. Malgrat els obstacles, la resposta dramàtica és positiva i el film té final feliç. A banda de l'interès inicial que genera la incògnita de si es produirà o no l'acostament emocional i/o físic entre els dos personatges (una incògnita que queda ben aviat resolta), és aquesta trama de suport la que conté els elements que han de servir per mantenir l'atenció de l'espectador fins al final. En primer lloc, hi ha crescendo d'obstacles gràcies al fet que navegar pel riu es fa cada vegada més difícil fins que, finalment, es converteix en impossible. El moment que genera més crescendo, però, és quan La Reina d'Àfrica naufraga just quan estaven a punt de fer-la topiar amb el Louisa. Aquesta escena suposa també un gir de la trama: a partir d'aquest moment, la situació dels personatges canvia de manera molt significativa perquè passen a ser presoners dels nazis, que els condemnen a mort. La situació se soluciona gràcies a un *deus ex machina*: La Reina d'Àfrica torna a la superfície, topia amb el vaixell alemany i l'enfonsa.

En aquests arguments, trama i personatge tenen un pes similar. Els personatges són el centre d'interès i se'ls dedica temps per tal que l'espectador els pugui conèixer de manera suficient i, al mateix temps, hi ha una trama causal de suport que manté un interrogant obert durant tot el segon acte i que manté despert l'interès de l'espectador per tal de conèixer la seva resposta. Les trames causals, però, solen ser més aviat febles, amb pocs elements de crescendo i pocs girs principals.

Una variant d'aquest tipus d'argument, força freqüent, és la que presenta un procés d'acostament entre dos personatges que queda interromput, normalment per un equívoc que fa que es produeixi un allunyament entre ells. Posteriorment, aquest equívoc sol ser solucionat i els personatges tornen a acostar-se. És un esquema argumental amb un gir, que segueix una estructura d'acostament-allunyament-acostament. Un film on es pot observar aquest tipus d'argument és *Sucedió una noche (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*:

SUCEDIÓ UNA NOCHE

En un vaixell, Hellen discuteix amb el seu pare, un cèlebre milionari. Ella s'ha casat amb un home, King, i el pare no accepta el matrimoni. La noia salta per la borda i se'n va nedant. Pete, periodista, parla per telèfon amb el seu cap, que l'acomia. Pete i Hellen es coneixen en un autobús, i, tot i que no es cauen gens bé, han de seure junts perquè només queden dos llocs lliures. El bus fa una parada, i un lladre roba la maleta a Hellen. Pete intenta atrapar-lo però se li

escapa. La noia diu que no vol denunciar el robatori. Pugen al bus de nou. Ella s'asseu en un altre seient, al costat d'un home gros que quan s'adorm li cau a sobre. A conseqüència d'això, torna al costat de Pete. Arriben a Jacksonville. Ella s'ha adormit a sobre d'ell. Es desperta. Diu que va a l'hotel Windsor i que arribarà uns minuts tard, que l'esperin. Hellen arriba més tard del previst, i el bus se n'ha anat, però Pete també s'ha quedat. El periodista li revela que sap qui és ella i que està fugint del seu pare. Ella li demana que no la delati, que li pagarà per no fer-ho, i ell rebutja els seus diners, però després envia un telegrama al diari on treballava dient que sap on és Hellen Andrews. Tots dos puguen a un bus que va a Nova York. Ella s'asseu al costat d'un home que flirteja amb ella, i Pete la rescata fent-se passar pel seu marit. Seuen junts de nou. Plou molt i la carretera està tallada, de manera que han de fer nit en un motel i compartir habitació. Ell li diu que és periodista i que vol la seva història, cosa que ella rebutja. La noia amenaça d'anar-se'n, però ell li fa xantatge: o es queda o la delata al seu pare. Els dos personatges es despullen per posar-se el pijama amb els dos llits separats per una manta que ell ha penjat enmig de l'habitació. El pare de Hellen contracta uns detectius per trobar la seva filla. L'endemà, Pete ha preparat l'esmorzar. Ella va a dutxar-se, i després esmorzen. La noia està feliç. Inesperadament, arriben els detectius que la busquen. Pete i Hellen fingeixen que són matrimoni, improvisen una discussió i enganyen els detectius. El pare de Hellen ofereix una recompensa de 10.000 dòlars i fa publicar una foto de la noia a la coberta dels diaris. De tornada al bus, l'home que havia intentat flirtejar amb Hellen llegeix al diari la notícia de la recompensa. Els passatgers del bus canten per matar el temps. Els dos protagonistes s'afegeixen a la festa. El bus queda encallat enmig del fang, i l'home que ha descobert que s'ofereix la recompensa per Hellen proposa a Pete de denunciar-la i repartir-se els diners. Pete, molt hàbil, es fa passar per un component d'un grup mafiós que ha segrestat la noia per cobrar un gran rescat, de manera que l'home s'espanta i fuig corrent. Davant la probabilitat que Hellen sigui descoberta per una altra persona, els dos protagonistes han de fugir del bus. No tenen diners, i es preparen per dormir en un paller. Allà, estan a punt de fer-se el primer petó. L'endemà, els dos personatges fan autoestop. Ell no aconsegueix que pari cap cotxe. Ella, en canvi, ensenya la cama i un cotxe s'atura a la primera. El conductor, que es pensa que estan de lluna de mel, atura el cotxe per menjar. Baixen del cotxe, i llavors el conductor se'n va sense ells. Pete el persegueix i torna amb el cotxe i amb alguns cops. Explica que s'ha barallat amb l'home, que era un lladre que recollia gent per robar-los, i que s'ha quedat amb el seu cotxe. Mentre viatgen amb el vehicle, ella li cura la ferida. El pare parla amb King Wesley, l'home amb qui es va casar Hellen, l'accepta com a gendre i s'alien per trobar-la. Els diaris publiquen que el pare accepta el matrimoni. A Pete i a Hellen els falta poc per arribar a Nova York, però ella insisteix perquè passin la nit en un motel, perquè ha llegit al diari que el seu pare i King han fet les paus i no té ganes d'arribar-hi. Se'n van a dormir, i es produeix una escena d'intimitat emocional: ell explica quina és la vida que imagina amb la noia que estimi, en una illa, i ella se li llança als braços i li diu que l'estima. Ell, però, es mostra

distant i s'adorm. Quan ella s'ha adormit, l'home es vesteix i se'n va, en plena nit, i condueix fins a Nova York. Escriu la història de la noia (que inclou que Hellen es casa amb ell al final), la porta al cap del seu diari i li demana diners per poder tornar amb ella. Mentrestant, la propietària del motel descobreix que Pete se n'ha anat i interpreta que ho ha fet per no pagar. Fa fora Hellen de l'habitació. La noia creu que Pete l'ha abandonat. Informen el cap del diari que Hellen ha trucat el seu pare perquè la vagi a buscar amb King. Pete condueix de tornada; vol arribar abans que ella es desperti, però l'avança la comitiva del pare de Hellen i King, amb la policia. Recullen la noia. Pete es creua amb la comitiva, que ja està de tornada, i veu que Hellen és a dins del cotxe amb King. Els persegueix, però el cotxe s'avaria i es queda aturat. Seqüència de titulars de diari: Hellen està feliç, i es tornarà a casar amb King. Pete va al diari i torna els diners al director. Hellen i el seu pare es reconcilien. La noia li explica plorant que s'ha enamorat de Pete. El pare es mostra disposat a aturar el casament, que és aquell mateix dia, però ella troba una carta de Pete al pare en què li demana de parlar amb ell per un assumpte financer, i, com que interpreta que el que vol és cobrar la recompensa oferta pel pare, experimenta una gran decepció i es resigna a casar-se amb King. Pete s'entrevista amb el pare de Hellen, i li diu que no vol la recompensa. Explica al pare que estima la seva filla. El protagonista surt del despatx del pare i es troba Hellen envoltada d'homes, com si fos una dona fatal. Es posa gelós i discuteixen. L'home se'n va i la noia diu al pare que no el vol veure mai més. En el darrer moment, quan el pare acompanya Hellen a l'altar, li explica que Pete l'estima, que ha renunciat a la recompensa, i que l'està esperant en un cotxe a l'exterior de l'església. Just abans de donar el sí, la noia surt corrent i entra al cotxe on l'espera Pete. Les darreres imatges mostren la parella, feliç, de viatge de nuvis.

Sucedió una noche presenta un procés cap a la intimitat similar al de *La Reina de Àfrica*: dos personatges molt diferents i que més aviat no s'agraden es van coneixent millor de mica en mica (en els dos casos a través d'un viatge, cosa força habitual en aquesta mena d'arguments) i es van acostant fins a esdevenir emocionalment i físicament íntims. La diferència entre els dos films és que el de Huston relata un procés d'acostament mentre que el de Kapra explica un procés que conté un acostament, un allunyament i un nou acostament. És un argument, doncs, amb dos girs: el primer es produeix quan els dos personatges, ja enamorats, se separen, en pensar Hellen que Pete l'ha abandonada, i dóna pas al fragment de l'argument en què els dos personatges estan allunyats; el segon es produeix al final de relat, al moment que Hellen decideix abandonar King i anar-se'n amb Pete, cosa que porta al segon i definitiu acostament entre els dos protagonistes.

El fet que aquests dos girs es produeixin molt avançat ja el relat fa necessària la presència d'una trama causal de suport, com en el cas de *La Reina de Àfrica*. La de *Sucedió una noche* té com a protagonista el pare de la noia, que té com a objectiu trobar-la. L'interrogant de saber si la trobarà o no es manté actiu abans de l'arribada del primer gir, cosa que manté l'atenció de

l'espectador, una atenció que es veu reforçada pel fet que el pare està cada vegada més a prop de trobar Hellen, cosa que genera una sensació de crescendo.

No considerem en aquest apartat les subtrames que apareixen en multitud de trames causals i que expliquen un procés cap a la intimitat que uneix el protagonista amb un personatge secundari, ja que en aquest cas estem clarament davant d'un argument causal (la trama principal) i el procés d'intimitat queda clarament en segon terme, com a subtrama, perquè té un pes reduït en l'argument. Ens referim a subtrames com la que presenta el llargmetratge *El caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002), que té un argument causal en què el protagonista, un assassí a sou, té un doble objectiu: saber qui és, ja que ha perdut la memòria, i escapar dels seus perseguidors. El segon acte del film és una fugida contínua, amb un crescendo que es produeix pel fet que els perseguidors estan cada vegada més a prop del protagonista. A més a més d'aquesta trama principal, el llargmetratge planteja també una subtrama que explica el procés cap a la intimitat entre el protagonista i una noia que l'acompanya de manera accidental en la seva fugida. El procés cap a la intimitat en aquest film i en molts altres que reproduïxen aquest mateix esquema és més aviat pobre a causa del poc temps que se li dedica, ja que els dos protagonistes estan més ocupats fugint que no pas coneixent-se l'un a l'altre.

B. PROCÉS CAP A LA SEPARACIÓ

Aquest argument presenta l'altra cara de la moneda: dues persones que tenen una relació d'intimitat a l'inici del relat la van perdent de manera progressiva fins arribar a la separació. Normalment, la part de la història que va des del moment que els dos personatges es coneixen fins que arriben a la intimitat queda fora de la trama i l'argument se centra en el procés que porta des de la intimitat fins a la pèrdua d'aquesta.

Com en els processos cap a la intimitat, l'interès queda equilibrat entre els personatges i la trama.

El llargmetratge *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008) és un exemple de procés cap a la separació.

REVOLUTIONARY ROAD

April i Frank, dos joves americans, es coneixen i s'enamoren. El-lipsi temporal. Els dos joves ja s'han casat. Frank assisteix com a espectador a una obra de teatre en la qual actua April. L'actuació de la dona és un fracàs. De tornada a casa, ella està frustrada pel seu fracàs com a actriu, ell intenta consolar-la i acaben discutint. L'endemà, Frank se'n va a la seva feina, en una oficina, i April es queda a fer de mestressa de casa. Frank flirteja amb una secretària, Maureen, i es pren una copa en un bar amb ella. Hellen, una veïna ja gran, parla amb April: li explica que té un fill que era un geni de les matemàtiques i que ara és en un sanatori mental. Hellen voldria que el seu fill els conegués, ja que ella

els considera una parella perfecta i pensa que conèixer-los pot ser bo per a ell. April accepta. Frank i Maureen segueixen al bar, i la noia està ja borratxa. April mira, amb nostàlgia, fotos del viatge de nuvis. Frank i Maureen fan l'amor en una habitació d'un hotel. Ell se'n va. Quan arriba a casa, es troba la seva dona i els seus dos fills: ella ha preparat un sopar especial per celebrar el seu aniversari, i li demana disculpes per la seva reacció després de l'obra de teatre. A l'habitació, April proposa a Frank d'anar a viure a París. Ell no creu que sigui una opció realista, però finalment accepta la proposta. Es fan un petó. Frank anuncia als seus companys de feina que se'n va a París. April compra els bitllets d'avió. La parella viu moments de felicitat. Van a casa dels seus veïns i amics, Milly i Shep, per explicar-los que es traslladen a França. Als veïns no els fa gràcia la notícia, i els intenten convèncer perquè es quedin. Ja a soles, Milly i Shep comenten que els sembla una decisió immadura, però Milly està en el fons satisfeta perquè sap que el seu marit està enamorat d'April. April i Frank s'enriuen de la reacció dels amics i fan l'amor a la cuina. A la feina, feliciten Frank per una iniciativa laboral que ha tingut. Els dos protagonistes dinen a casa seva amb Hellen, la veïna, el seu marit i el seu fill, amb problemes mentals. El fill es mostra molt agressiu amb la mare i també amb la resta de personatges. És un dinar tens. April i Frank passegen amb el fill de Hellen, i aquest els diu que entén que se'n vagin a París. Es comencen a veure els dubtes de Frank sobre la decisió de canviar de país: si un boig ho veu normal, és que estem fent una bogeria. A la feina, el director ofereix a Frank un ascens: treballarà venent ordinadors, cosa que és una molt bona oportunitat laboral per a ell. Quan Frank diu al director que deixa l'empresa d'aquí a poc temps, ell li diu que s'ho pensi bé. Frank torna a anar al llit amb Maureen. Quan arriba a casa, April li explica que està embarassada de deu setmanes, però que té intenció d'avortar perquè no vol que l'embaràs impedeixi el trasllat a París. A la platja, Frank explica a Shep l'oportunitat laboral que li ha sorgit, i April entén que el seu marit s'ha fet enrere i ha decidit quedar-se. A casa, el matrimoni discuteix amargament. Ella li recrimina a ell que no té el valor per deixar-ho tot i anar-se'n a París amb ella. Ell li retreu que vulgui avortar i li diu que creu que poden ser feliços allà on són. Frank informa els seus companys de feina que es queda. El matrimoni és en un local amb els seus amics Milly i Shep, que es mostren contents perquè es queden. Milly es troba malament i Frank l'ha d'acompanyar a casa, perquè el cotxe dels veïns ha quedat atrapat entre altres cotxes aparcats. Es queden sols April i Shep. En una reacció provocada pel despit i la desesperació, April sedueix Shep i acaben fent l'amor al cotxe. Ell li diu que l'estima, però ella ni el vol sentir i li demana que la porti a casa. A casa, els dos protagonistes tornen a discutir, i Frank explica a April que se n'ha anat al llit amb Maureen. Interromp la discussió Hellen. April i Frank tornen a dinar amb Hellen, el seu marit i el seu fill boig. El boig s'ha adonat que la parella no és ni molt menys perfecta i ho expressa en veu alta. Frank s'enfada i està a punt d'agredir-lo. La situació desemboca en la més amarga de les discussions entre Frank i April, en la qual es posa de manifest que la parella s'odia. L'endemà, de manera sorprenent, April es mostra serena i afectuosa amb Frank, que se'n va a la feina tranquil. Ella es

practica un avortament casolà i es provoca una hemorràgia, a causa de la qual ha de ser hospitalitzada i mor. El·lipsi temporal: Frank viu a la ciutat amb els seus fills i la senyora Hellen lloga la casa de Frank i April a una altra parella.

En les dues hores de metratge, el film desenvolupa un procés que, de manera lenta però inexorable, porta a la separació d'una parella. La primera part de l'argument, el procés cap a la intimitat, queda reduïda a la primera escena i a algun flashback esporàdic. L'argument evoluciona des d'una situació negativa inicial cap a una situació totalment negativa al final, passant per un moment d'aparent felicitat, a sota del qual, però, ja hi ha les tensions que faran que l'allunyament es produeixi de manera inexorable.

La trama és més aviat feble, segons els paràmetres que hem establert. Podem considerar que la protagonista és Rose i que el seu objectiu és anar a viure a París, que és una forma d'intentar revitalitzar la seva relació de parella. Aquest objectiu té una resposta dramàtica negativa al moment que Frank, que és l'obstacle, s'hi nega. Després, en un llarg tercer acte, es narren les desastroses conseqüències d'aquest clímax fins a la mort de la protagonista.

L'argument presenta un crescendo evident que fa menys necessari que en els processos cap a la intimitat una trama de suport. Si en aquests arguments la trama evolucionava de manera que la relació entre els personatges s'encaminava cap a un final feliç (un decrescendo, com hem vist), en els processos de separació, al contrari, la trama evoluciona des d'una situació positiva fins a una situació totalment negativa, en un crescendo que va mostrant com la relació entre els dos personatges va empitjorant de manera gradual.

Els personatges tenen un pes tant o més fort que la trama. Són complexos, amb comportaments contradictoris o inesperats (un exemple clar d'això és el moment que April sedueix Shep i fa l'amor amb ell al cotxe) i hi ha llargues escenes dialogades que ens permeten de conèixer de manera profunda el seu pensament.

C. PROCÉS DE CANVI EN EL PERSONATGE

En aquest tipus d'argument, es desenvolupen de manera paral·lela una trama externa i una trama interna. La trama externa és una trama causal que explica els habituals intents del protagonista per aconseguir un objectiu, mentre que la trama interna explica l'evolució que pateix el protagonista mentre intenta aconseguir el seu objectiu. Es tracta, doncs, d'un relat en què és premissa indispensable que el personatge central evolucioni, que alguna part de la seva personalitat pateixi un canvi. El fet que hi hagi la trama externa i la trama interna fa que puguem parlar de relat amb equilibri entre trama (trama externa) i personatge (trama interna).

La necessitat que el personatge canviï d'alguna manera en el decurs de l'argument ha estat defensada per diversos autors de manuals de composició dramàtica. Així, Lajos Egri (1946) afirma el següent:

“Existe solamente un dominio en el que los Carácteres contravienen las leyes naturales y permanecen invariables: el reino de la mala escritura. Y es la naturaleza fija de los Carácteres la que hace a la escritura mala. Si un Carácter de un cuento corto, novela o drama ocupa la misma posición al final que al principio, ese cuento, novela o drama es malo”.¹²⁰

John Truby (2007) proposa que una història ha de tenir una sèrie de passos, al primer dels quals anomena “Debilitat i necessitat”. Aconsella que l’autor tingui clar a l’inici del procés d’escriptura quin és el punt feble del personatge central i que el presenti a l’espectador des de l’inici de la història, per tal de fer que, a través de les experiències viscudes durant el segon acte, finalitzi superant aquesta debilitat o hagi satisfet la seva necessitat:

“Desde el principio de la historia, nuestro protagonista tiene uno o más de un punto débil que le frena. Hay una carencia en él tan profunda que le puede arruinar la vida. (...) La necesidad es lo que el protagonista debe cubrir internamente a fin de mejorar su vida. Esto suele implicar superar sus debilidades y cambiar o crecer, de alguna manera”.¹²¹

Ronald B. Tobias (1993) també aconsella que el personatge principal canviï:

“Como resultado de los acontecimientos de la historia, el personaje ha de cambiar de alguna manera. Sea el final que sea, el personaje aprende algo acerca de sí mismo. No sólo hay que preguntarse por lo que sucederá a continuación, sino en cómo afectará ese acontecimiento a la personalidad del protagonista.”¹²²

En l’apartat que dedica al personatge, Robert McKee (1997) també aconsella que el personatge canviï. L’autor nord-americà parla del “gir en el personatge” :

“... una buena escritura no sólo revela la verdadera personalidad, sino que gira o altera esa misma naturaleza interna, para bien o para mal, a lo largo de la narración.”¹²³

Linda Seger i altres autors anomenen aquest canvi “Arc de transformació”. Sota aquest epígraf, Seger (1987) afirma el següent:

“En las buenas películas, al menos uno de los personajes se transforma a medida que transcurre la historia. (...) La transformación de un personaje puede ser extrema, moviéndose a una posición opuesta, o simplemente puede moverse hacia una posición moderada.”¹²⁴

Antonio Sánchez Escalonilla (2001) també utilitza el terme “Arc de transformació”, i en proposa una classificació. En primer lloc, parla d’“Arcs de personatge pla”, que defineix de la manera següent:

¹²⁰Egri, L. (1946): *Op. cit.*, p. 45

¹²¹Truby, J. (2007): *Op. cit.*, p. 58.

¹²²Tobias, R.B. (1993): *Op. cit.*, p. 43

¹²³McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 135

¹²⁴Seger, L. (1987): *Op. cit.*, p. 208

“Protagonista o secundario, un personaje describe un arco de transformación plano cuando su personalidad apenas sufre evolución alguna.”¹²⁵

En segon lloc, l'autor parla de “Transformació radical”:

“Un protagonista o secundario describe un cambio radical cuando su tendencia vital dominante (reflexión, sensibilidad, percepción o intuición) cede su puesto preeminente a favor de otra. Una transformación así necesariamente acarrea una alteración de la personalidad: supone un cambio en los hábitos del personaje tan importante que a menudo se manifiesta en el inicio de una vida nueva, muy distinta a la que el guionista mostró al comienzo de la historia.”¹²⁶

La tercera possibilitat és l'“Arc moderat”:

“Protagonistas y secundarios pueden experimentar un cambio moderado en forma de refuerzo del carácter, cierta inestabilidad o conmoción de la intimidad, sin que llegue a producirse una auténtica transformación.”¹²⁷

La quarta opció és el que Sánchez Escalonilla anomena “Arc traumàtic”:

“Existe un grado extremo por encima de los arcos de transformación radicales: los arcos traumáticos o temperamentales. Quienes viven una crisis así experimentan un cambio de personalidad tan definitivo que podemos hablar realmente del nacimiento de una nueva persona.”¹²⁸

I, finalment, l'autor afegeix una cinquena possibilitat, que anomena “Transformació circular”:

“Los arcos de transformación pueden describir una evolución más compleja que un simple cambio de personalidad. A veces, los personajes sufren primero una alteración –radical o moderada–, que habitualmente se produce durante el nudo del relato y que, tras alcanzar su momento crítico, retroceden hasta la situación inicial. Esta involución tiene lugar hacia el tercer acto del guión y cierra el arco de transformación con un círculo.”¹²⁹

Esmentarem, en darrer lloc, Ives Lavandier (1994), que es mostra més escèptic sobre la pertinença del canvi en els relats de ficció, i posa en dubte la versemblança dels canvis que es produeixen en els personatges d'aquests relats:

“No hay mil vías para cambiar. Y ahí voy a ser un poco radical: o se hace un trabajo terapéutico eficaz, o se pasa muy cerca de la muerte (...), lo cual permite, después de un coma más o menos largo, ver la vida de otra manera. Uno no se convierte en un misógino por haber vivido una decepción amorosa. Uno no se suicida tras sufrir una inspección fiscal, o por haber sido despedido. (...) Ahora bien, muchos autores tienen

¹²⁵ Sánchez Escalonilla, A. (2001): *Estrategias del guión cinematográfico*, p. 293

¹²⁶ Sánchez Escalonilla, A. (2001): *Op. cit.*, p. 293

¹²⁷ Sánchez Escalonilla, A. (2001): *Op. cit.*, p. 296

¹²⁸ Sánchez Escalonilla, A. (2001): *Op. cit.*, p. 296

¹²⁹ Sánchez Escalonilla, A. (2001): *Op. cit.*, p. 297

tendencia a hacer este tipo de deducción rápida en sus historias: ¡dos o tres pequeños reveses y el protagonista cambia!”¹³⁰

Afirma després que la raó per la qual els personatges de les ficcions solen canviar, moltes vegades de manera poc versemblant, és perquè això agrada a l'espectador:

“Queda claro que la transformación del protagonista, aunque sea poco creíble, agrada al público. Y más aún si es positiva. (...) Las teorías de la personalidad que tanto la neurología como el análisis transaccional proponen tienen, a pesar de su aspecto lúdico, un carácter frío e implacable. Podríamos decir que son tan impertinentes como pertinentes. Y muchos seres humanos no lo soportan. Prefieren pensar que se puede aprender de los errores, que se puede cambiar (a mejor, naturalmente) después de vivir un pequeño conflicto.”¹³¹

Erin Brockovich (Steven Soderberg, 2000) és un film que té una trama causal forta i que, a més i en paral·lel a la trama causal, presenta un procés de canvi en el personatge. El fet que combini una trama causal externa i una trama interna que explica el procés de canvi en la protagonista fa que aquest film sigui un exemple de relat en què el pes de la trama i el del personatge estan equilibrats:

ERIN BROCKOVICH

Erin, una dona jove, amb tres fills petits, dues vegades separada, busca feina, sense èxit. En sortir d'una entrevista de feina, té un accident de tràfic. Un advocat, Ed, la defensa en el judici. Tot i que l'altre conductor va ser culpable de l'accident, Erin perd el judici a causa de la seva impulsivitat i agressivitat. Segueix buscant feina, sense èxit. Té problemes per cuidar i alimentar els seus fills. Es presenta al bufet d'advocats propietat d'Ed, l'advocat que la va defensar, i aconseguix que la contracti. Coneix George, un motorista, que s'ofereix per cuidar dels seus fills. Ella el rebutja en primera instància, perquè no vol cap mena de relació sentimental amb un home, però acaba acceptant la seva oferta. Revisant uns documents, descobreix un cas de contaminació d'aigües per part d'una empresa, GEP, una contaminació que pot haver afectat la salut dels habitants de la zona. Demana a Ed poder investigar el cas, i obté la seva aprovació. Parla amb una de les habitants, Donna Jensen, que ha contret càncer. Després parla amb un professor de la universitat i consulta uns arxius a la junta d'aigües, on descobreix que l'empresa va vessar il·legalment crom a l'aigua. Quan torna a la feina, es troba que Ed l'ha acomiadada per haver-se absentat del lloc de treball. Torna a casa, desesperada. Troba consol en George, que s'ha enamorat d'ella. Intima amb ell emocionalment i també físicament. Ed, però, s'ha assabentat del resultat de les investigacions d'Erin i, en saber que GEP va vessar crom i que va enganyar els habitants, la torna a contractar, ja que veu l'oportunitat d'obtenir un cas. Erin i Ed es reuneixen amb representants de

¹³⁰Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 129

¹³¹Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 130.

l'empresa, que els fan una oferta econòmica per tal de no anar a judici, però ells dos la rebutgen. La feina absorbeix Erin, que pràcticament no veu els seus fills, el més gran dels quals li fa pagar l'absència rebutjant-la. La protagonista va coneixent els casos de malalties provocades pel crom, molt dramàtics. A causa d'això, Erin proposa a Ed de demandar la companyia, però ell s'hi nega en primera instància, perquè el seu és un bufet molt petit i no té possibilitats de guanyar. Després, però, accepta, sempre que Erin li aconsegueixi les proves necessàries. Erin comença a buscar proves, i rep una amenaça telefònica. George li diu que ho deixi córrer, però ella no està disposada a fer-ho. Segueix immersa en la feina, i es perd el moment que la seva filla petita pronuncia la primera paraula. Tot i que ja hi ha més de 400 demandants, Ed segueix dubtant sobre la viabilitat de la demana. No té els diners que es necessiten per fer-hi front. Si perden, es quedaran sense res. Erin visita Donna Jensen, a qui han extirpat els pits i la matriu a causa del càncer provocat pel crom. En la vista preliminar, el jutge accepta que hi hagi judici del cas. Els representants de GEP ofereixen un nou pacte econòmic, però Erin el rebutja. La protagonista torna a casa, i George li planteja la disjuntiva d'escollir entre la feina i ell. Ella escull la feina, i George se'n va. Ed ha contractat una parella d'advocats externs, Clark i Teresa. Erin s'indigna, perquè sent que Ed l'ha tret de cas. Però la gent de la població no accepta el paper dels dos advocats, i Ed no té altra opció que reincorporar Erin a la primera línia. Ed i Erin parlen amb els afectats per tal de fer-los una nova proposta: no hi haurà judici amb jurat sinó un arbitratge per part del jutge, que fixarà l'import de les indemnitzacions, cosa que evitarà un judici que es podria allargar més de deu anys. Com que no tothom ho accepta, Erin i Ed hauran d'anar casa per casa per tal de recollir firmes a favor de l'arbitratge. Torna George, disposat a quedar-se de nou. Erin li demana disculpes. Erin treballa de manera intensa, passant nits sense dormir, però ara el seu fill gran ja entén el seu sacrifici i la recolza. En un bar, se li acosta un home, Charles, que li permetrà l'accés a les proves definitives que GEP va contaminar les aigües i després va intentar eliminar les proves. El cas està guanyat. Erin visita Donna Jensen i li comunica la indemnització fixada pel jutge, que és molt alta. George l'acompanya: ella ha volgut que fos testimoni directe del que ha ajudat a fer. Les dues dones s'abracen emocionades. Erin segueix treballant al despatx d'Ed, amb un sou quatre vegades superior a l'inicial.

De forma esquemàtica, la trama causal mostra aquesta estructura:

1. Incident desencadenant: Erin descobreix el cas de contaminació d'aigües per part de l'empresa GEP.
2. Objectiu general: aconseguir que l'empresa compensi els afectats pel vessament il·legal.
3. Gir + crescendo: Ed la fa fora de la feina per haver-se absentat de manera injustificada. La protagonista abandona l'objectiu.

4. Gir: Ed la readmet. S'ha adonat que les investigacions d'Erin li han proporcionat un cas. La protagonista recupera l'objectiu.
5. Gir + crescendo: Erin aconsegueix que Ed renunciï a la indemnització que ofereix l'empresa i s'avingui a demandar-la. Nou subobjectiu: aconseguir proves per demandar GEP.
6. Crescendo: Erin rep amenaces telefòniques; la seva integritat física està en joc.
7. Gir + crescendo: Ed ha contractat una parella d'advocats externs, Clark i Teresa. Erin queda relegada a segona fila en el cas. Nou subobjectiu: recuperar el paper principal en el cas.
8. Gir + crescendo: Ed reincorpora Erin a primera línia del cas i proposa als afectats un arbitratge. Nou subobjectiu: aconseguir que els afectats acceptin l'arbitratge.
9. Gir: Erin parla amb Charles, que li proporciona les proves necessàries per guanyar el cas. Nou subobjectiu: guanyar el cas gràcies a les proves proporcionades per Charles.
10. Clímax: el jutge dictamina una indemnització molt alta per a les víctimes del vessament de Crom. Resposta dramàtica positiva.

És una trama causal amb una cadena de base clara: la protagonista és Erin, i el seu objectiu és aconseguir una indemnització suficient per a les persones que han perdut la salut a causa d'un vessament il·legal de crom per part de l'empresa GEP. Les línies d'obstacle són diverses: en primer lloc, els advocats de l'empresa responsable dels vessaments; però també el seu cap, Ed, que no confia en ella i l'aparta del cas en dues ocasions, i també la seva família, que se sent abandonada per la seva total dedicació al cas. Hi ha, durant el segon acte, quatre nusos dramàtics que generen crescendo d'obstacles i que, a més, suposen gir de la trama; dos nusos que signifiquen un gir però que no generen crescendo d'obstacles, i, finalment, un nus que suposa crescendo però que no genera un gir.

És doncs, una trama causal que compleix amb tots els requisits que han de servir per mantenir l'atenció de l'espectador al llarg de la projecció: unitat d'acció, relació de causa-efecte, crescendo d'obstacles, girs de la trama.

A més d'aquesta trama causal externa, però, el film explica també un procés de canvi en el personatge principal. En aquesta trama interna, s'hi pot reconèixer un esquema argumental que Maureen Murdock (1990) ha anomenat "El viatge de l'heroïna"¹³².

Murdock pren com a punt de partida relats provinents d'èpoques diverses, entre ells els mites clàssics de Psique i Eros i de Demèter i Persèfone, així com els relats medievals *La donzella sense mans* i *Gawain i Lady Ragnell*, per arribar a establir un esquema argumental comú que es basa en un procés de canvi que té com a protagonista un personatge femení i que conté les parts següents:

1. Allunyament de la feminitat.
2. Identificació amb la masculinitat i reunió d'aliats.
3. Les proves del camí: enfrontament amb ogres i dracs.
4. Trobada del tresor de l'èxit.
5. Despertar dels sentiments d'aridesa espiritual: mort.

¹³²Murdock, M. (2006): *Ser mujer: un viaje heroico*.

6. Iniciació i descens a la deessa.
7. Urgent anhel de reconexió amb la feminitat.
8. Sanació de la ruptura mare / filla.
9. Sanació de la masculinitat ferida.
10. Integració de la feminitat i de la masculinitat.

Aquest esquema és el que segueix, tot i que, lògicament, sense complir-lo fil per randa, la trama interna del film del qual parlem, el procés de canvi que experimenta la protagonista. Erin està allunyada dels valors femenins a l'inici del film: viu amb dificultats la seva maternitat i rebutja la vida sentimental (deixa clar a George que no vol cap relació amb ell). En canvi, adopta la competitivitat, valor masculí, en endinsar-se en el món laboral de l'advocacia. Ed, un home, serà el seu mentor. El desenvolupament de la trama externa fa que s'allunyi encara més de la feminitat (la feina l'absorbeix totalment i deixa de banda els seus fills, fins al punt que un d'ells li retreu la seva manca d'atenció, i es perd el moment que la seva filla petita pronuncia la seva primera paraula). Malgrat que aconsegueix el benestar econòmic (el tresor de l'èxit en la terminologia de Murdock), no se sent feliç, justament perquè té la seva banda femenina abandonada. El contacte amb un personatge secundari, la "deessa" Donna Jensen, definit únicament per la seva qualitat de mare, la farà recapacitar, adonar-se de l'error i intentar equilibrar les seves parts masculina i femenina. Demanarà perdó a George i iniciarà una relació sentimental amb ell, i també trobarà l'equilibri entre la feina i la família i es convertirà en una bona mare (integració de la feminitat i de la masculinitat). En resum, doncs, es tracta d'una trama interna de procés de canvi que explica com una dona que renuncia a les seves qualitats femenines i desenvolupa només les masculines s'adona que està cometent un error i reintegra a la seva personalitat les primeres, sense deixar de banda les segones.

Utilitzant la classificació de Sánchez Escalonilla (2001), el procés de canvi del film és un arc de transformació moderat. La protagonista no pateix un canvi radical en cap aspecte de la seva personalitat, sinó que la transforma de manera moderada reintegrant una part que havia deixat de banda.

Arguments com aquest són els que recomanen de manera clara bona part dels manuals de guió de llargmetratge, ja que posseeixen una trama causal forta, amb un segon acte desenvolupat i, a més, presenten també una trama interna que explica l'evolució del personatge principal, una evolució que va lligada a través de la causalitat amb la trama causal. Es tracta, doncs, d'un argument amb una estructura complexa, que serà inviable en curtmetratge.

D. ARGUMENT SERPENTEJANT

L'argument serpentejant, que hem descrit anteriorment, també mostra un equilibri entre trama i personatge. Aquest argument no té una cadena de base protagonista – objectiu – obstacles, per la qual cosa no hi trobarem elements que generin crescendo, però, en canvi, sí que sol tenir diversos girs de la trama, cosa per la qual podem considerar que la seva trama és més aviat forta.

Al mateix temps, aquests arguments posen el protagonista en situacions diverses, per tal que, a través de les seves actuacions en aquestes situacions, l'espectador pugui conèixer diferents facetes de la seva personalitat, per la qual cosa podem considerar que el personatge hi té un pes tan rellevant com la trama.

Les paraules que M.M. Bajtin (1979) dedicà a les novel·les de Dostoievski serien aplicables a aquests arguments serpentejants:

“En Dostoievski, el argumento carece de toda clase de funciones conclusivas. Su propósito es el de situar al hombre en diversas posiciones que hacen que se descubra y se deje provocar, el de reunir y hacer chocar entre sí a la gente, de tal manera que esta gente no permanece dentro del marco de este choque argumenticio y sale fuera de sus límites.”¹³³

Els arguments serpentejants són també un retrat, però un retrat dinàmic. Els arguments descriptius de personatge com *Fresas salvajes*, en els quals la trama és pràcticament inexistent, es constitueixen en retrats estàtics. En el temps que dura el relat, presenten a l'espectador algunes de les característiques del personatge i acaben quan l'autor creu que el retrat està perfilat de manera suficient (o quan ha esgotat la durada raonable d'un llargmetratge). Els retrats que ofereixen els arguments serpentejants, en canvi, són retrats dinàmics. El personatge està en moviment i l'autor el pot col·locar en situacions molt diverses a través de la generació de girs en la trama. La presència d'aquests girs, d'altra banda, a més de propiciar la presentació de diverses característiques del personatge, serà útil també a l'hora de mantenir l'atenció de l'espectador.

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975) ens ofereix una mostra d'argument serpentejant:

BARRY LYNDON

Redmond Barry és un jove irlandès orfe de pare. S'enamora de la seva cosina Nora, però ella i la seva família prefereixen com a marit el capità de l'exèrcit anglès John Quin. Gelós, Redmond repta el capità Quin a un duel i el mata. Es veu obligat a fugir de casa seva. S'acomia de la seva mare i se'n va cap a Dublín. És assaltat per dos lladres, que li roben el cavall i tots els diners. Barry s'allista a l'exèrcit anglès. Es baralla a cops de puny amb un enorme soldat anglès i el guanya. A l'exèrcit, es troba el capità Grogan, que va ser el seu padrí en el duel. Aquest l'assabenta que el capità Quin no va morir, perquè la bala era de fogueig, i que es va casar amb Nora. El duel va ser un muntatge per fer-lo fugir. Grogan, que va participar del muntatge, va rebre diners de part dels familiars de Nora, i Redmond en podrà disposar mentre n'hi quedi. Barry entra en batalla contra els francesos. En el tiroteig, Grogan mor, i Barry comença a pensar a desertar. Suplanta la personalitat d'un oficial, el tinent Jonathan Fakenham, que ha de dur un missatge a Bremen, i se'n va cap a la zona dominada per l'exèrcit prussià, aliat de l'anglès. Vol anar a Holanda, país

¹³³Bajtin, M. (1979): *Problemas de la obra de Dostoievski*, dins *Estética de la creación verbal*, p. 192.

neutral, i d'allà tornar a Irlanda. Coneix una dona, Lischen, que té el marit a la guerra, i passa uns dies amb ella. S'acomiada de Lischen i segueix el seu viatge, però es troba amb un grup de soldats prussians encapçalats pel capità Potzdorf, que li diu que va en direcció contrària a Bremen i el convida a passar la nit amb ells. Potzdorf descobreix que és un desertor i el fa escollir entre anar al calabós o allistar-se a l'exèrcit prussià, i Redmond s'hi allista. Allà, degut a les males companyies, es converteix en un buscabregues. En un enfrontament amb l'exèrcit francès, Redmond salva el capità Potzdorf d'una mort segura. Acabada la guerra, a Berlín, Pozdorf propicia que Redmond ingressi a la policia. Li encarreguen d'entrar al servei de Chevalier de Balibari, per esbrinar si és, com sospiten, un espia anglès. En la primera entrevista amb Chevalier, però, li confessa que és allà amb l'encàrrec d'espia-lo. Es fan amics, i Redmond passa informes falsos a la policia. Es converteix en còmplice de Chevalier ajudant-lo a fer trampes jugant a cartes contra altres nobles. Un d'ells, el príncep de Tubinges, acusa Chevalier de ser un trampós i, per tal de no pagar-li el que li deu, el fa expulsar del país. Assabentat Redmond del pla, es disfressa de Chevalier i així aconsegueix sortir del país. Es retroba amb Chevalier a Bèlgica, es converteix amb ell en jugador professional, i entra a moure's en l'alta societat. Es proposa casar-se amb una dona de fortuna, i es fixa en la comtessa de Lyndon, mare d'un nen i casada amb un home vell i malalt. Ella s'enamora d'ell, el marit mor aviat i es casen. Redmond puja de classe social i adopta el nom de Barry Lyndon. Al cap d'un any tenen un fill, Bryan Patrick Lyndon. Té la seva dona confinada a casa mentre ell du una vida dissoluta. Malgrat les seves infidelitats, aconsegueix el perdó de la seva dona. Lord Bullingdon, el fill de Charles Lyndon, que encara és un nen, no l'accepta com a pare. Barry sent devoció pel seu fill Bryan, mentre que Bullingdon el va odiant cada vegada més a mesura que va creixent. La mare de Barry l'adverteix que si lady Lyndon mor, la seva fortuna passarà al seu primer fill i que ell i Bryan quedaran en la misèria. En la seva obsessió per aconseguir un títol de noble, Barry gasta la fortuna de la seva dona. Lord Bullingdon no suporta més els seus càstigs i abandona la família. Barry regala un cavall al seu fill Bryan, i el nen mor de resultes d'una caiguda del cavall. La seva dona embogeix i ell es refugia en l'alcohol. Torna lord Bullingdon i repta Barry a un duel, de resultes del qual perd una cama. Recolzat només per la seva mare, Barry torna a Irlanda.

El film de Kubrick, basat en una novel·la de Tackeray, presenta, com sol passar en els arguments serpentejants, un equilibri entre personatge i trama. El coneixement que obté l'espectador del protagonista és molt ampli, a causa de la gran quantitat de situacions per les quals passa i de les relacions que manté amb altres personatges; hi ha molts focus encesos sobre ell, que ens deixen veure moltes facetes de la seva personalitat. Barry Lyndon és, en la mateixa història, un jove innocent, enamorat de la seva cosina; un home mesquí que es casa per interès amb lady Lyndon sense estimar-la; un molt bon pare per al seu fill Patrick; un molt mal pare per al seu fillastre Lord Bullingdon; un soldat valent que salva la vida del seu capità; un jugador professional mestre en l'art de les trampes en el joc, etc. És un personatge

polièdric, amb inevitables contradiccions (com més focus s'encenen sobre el personatge, més probable és que se'n mostrin característiques contradictòries, cosa que, d'altra banda, el fa més humà), que evoluciona, canvia de manera substancial al llarg del relat. És un personatge, en definitiva, que té un pes substancial en l'argument, que es podria considerar centrat en el personatge de manera plausible.

D'altra banda, però, la trama de *Barry Lyndon* no és en absolut feble com la de *Fresas salvajes*. Dels ingredients necessaris per constituir una trama forta, el film no posseeix unitat d'acció i, per tant, tampoc no presenta crescendo d'obstacles, però sí que conté un nombre elevat de girs a la trama. Aquests girs no tenen la funció de propiciar un canvi de subobjectiu, però sí que serveixen per canviar de manera substancial la situació del protagonista. El primer gir és la fugida de la seva localitat natal: passa de ser un jove innocent a ser un fugitiu. El segon, l'ingrés a l'exèrcit anglès. El tercer, la deserció. El quart, l'allistament a l'exèrcit prussià. El cinquè, l'ingrés a la policia com a espia. El sisè, la fugida de Berlín, que el portarà a convertir-se en jugador professional. El setè, el casament amb lady Lyndon. El vuitè, la mort del seu fill, que el porta a la depressió i l'alcoholisme. El novè i darrer, la derrota a mans del seu fillastre, que el porta a retornar a la seva Irlanda natal. El protagonista de la història és, doncs, i de manera successiva, un jove irlandès innocent, un soldat anglès, un desertor, un soldat prussià, un espia de la policia, un jugador professional, un aristòcrata, un alcoholic i un home derrotat que ha perdut una cama i ha de tornar al lloc d'on va partir a l'inici del relat. Aquest nombre tan elevat de girs ens permet afirmar que la trama té un pes destacable en el relat, una rellevància igual a la que hi té el personatge.

3. MARC TEÒRIC

3.1. EL CURTMETRATGE I ELS SEUS ARGUMENTS

Com ja hem assenyalat anteriorment, el temps del discurs del curtmetratge serà el del visionat de la projecció per part de l'espectador (i, en aquest sentit, serà més uniforme que el temps del discurs d'una forma narrativa com el conte, ja que els ritmes de lectura de diferents persones seran també diferents), mentre que el temps de la història seguirà sent el temps total en què es desenvolupin els fets relatats, que serà molt variable i podrà anar des d'un temps coincident amb el del discurs de, per exemple, cinc minuts, fins a la totalitat dels anys d'una vida sencera. Philip Parker (2010)¹³⁴ diferencia entres tres tipus de curtmetratge:

1. El curt curt . És inferior als 5 minuts de durada. Se sol tractar d'un acudit o una experiència de tall visual o auditiu que no pretén transmetre una història sinó atrapar l'audiència mitjançant l'assumpte i el tema . Els personatges i la caracterització sovint són estereotipats , per l'exigu temps narratiu disponible.
2. El curt mitjà. Té una durada d'entre 5 i 12 minuts . Posseeix ja un cert desenvolupament dramàtic per poder apreciar la seqüència dramàtica . La caracterització dels personatges és senzilla, per la limitació del temps de pantalla, que pot ser idiosincràtica, perquè poden desenvolupar els personatges , però no qüestionar la seva credibilitat.
3. El curt llarg. Té una durada d'entre 12 i 30 minuts . Presenta històries secundàries, necessàries però extremadament senzilles . La caracterització i el desenvolupament de personatges poden ser més complexos i els elements estilístics hauran de compensar la simplicitat.

3.1.1. APLICACIÓ DELS MODES DE CONSTRUCCIÓ DELS ARGUMENTS DE LLARGMETRATGE AL CURTMETRATGE: CLASSIFICACIÓ

Per una formació de guionistes eficaç, ens trobem amb diferents maneres de conduir un taller d'escriptura de guions. Una és totalment oberta. El professor no posa cap mena de condicionant i deixa que flueixin les idees de manera lliure. Seran les idees les que marcaran el tipus d'història que apareixerà: de durada curta, llarga o mitjana, d'un gènere o d'un altre. És un tipus de taller que té un desenvolupament imprevisible i que condueix a resultats molt diferents els uns dels altres. La creativitat dels alumnes no està limitada per cap mena de frontera estructural ni temàtica.

Una segona manera de conduir un taller d'escriptura de guions és més tancada, amb condicionants. El professor marca unes línies mestres que ha de seguir el relat i els alumnes produeixen històries que s'han d'ajustar, almenys de manera inicial, a les pautes donades. Aquestes pautes poden anar dirigides a la durada dels relats o bé al seu gènere. El professor pot indicar que es construeixin relats per a un curtmetratge, per a un llargmetratge, per a un episodi d'una sèrie de televisió, o bé pot indicar que s'escrigui una història de terror, romàntica, de suspens, etc. També es poden combinar els dos tipus de condicionants i suggerir, per exemple, l'escriptura d'un llargmetratge de suspens.

¹³⁴Parker, P. (2004): Cómo escribir el guión perfecto, p. 114-115.

Aquesta tesi vol definir, proposar i validar un material de suport didàctic per desenvolupar un taller d'escriptura de guions d'aquest segon tipus. Veurem, en intentar comprovar si els curtmétratges es construeixen a partir dels models estructurals propis del llargmetratge, que aquests relats audiovisuals breus se solen construir a partir d'uns models estructurals diferenciats dels del llargmetratge i que existeix un grup de models estructurals que són exclusius del curt, i oferirem una classificació dels models estructurals per a la creació d'arguments de curtmétratge que servirà com a base de la proposta didàctica posterior.

1. EN FUNCIO DEL MODE DE CONSTRUCCIO

El primer dels paràmetres que hem utilitzat per establir una classificació dels arguments de llargmetratge ha estat el seu mode de construcció, i hem vist que, segons aquest criteri, els arguments es podien dividir en causals, descriptius i serpentejants. A continuació, aplicarem aquest criteri de classificació al curtmétratge.

A. ARGUMENT CAUSAL AMB GIR FINAL

La brevetat és la característica que defineix el curtmétratge i que condiona totalment la seva forma. Podem considerar que la durada mitjana d'un curtmétratge oscil·la entre els deu i els quinze minuts, i, en casos excepcionals, pot arribar fins als trenta minuts, mentre que un llargmetratge té una durada mitjana d'entre noranta i cent vint minuts, podent arribar en casos excepcionals a durades superiors.

A la *Poètica*, Aristòtil afirma que cal que un relat tingui una durada considerable:

“A més a més, com que tant un animal bell com tota cosa bella que sigui composta per parts han de tenir no solament aquestes parts ordenades, sinó que han de posseir també una magnitud que no pot ser una qualsevol, car la bellesa rau en la magnitud i l'ordre, de manera que per això un animal bell no pot ser ni extremadament petit (car la visió es confon quan és produïda en un temps gairebé imperceptible) ni extremadament gran (car aleshores la visió no es produeix, sinó que tant la unitat com la totalitat s'escapen de la visió d'aquells qui contempen, com si es mirés un animal de milers d'estadis), en aquest sentit, així com cal certament que tant els cossos com els animals tinguin una certa magnitud, una magnitud que pugui ser observada perfectament, de la mateixa manera que cal que les faules tinguin certa llargària, una llargària que pugui ser recordada perfectament”.¹³⁵

El curtmétratge, d'una durada mitjana, com hem dit, d'aproximadament dotze minuts (unes vuit vegades menys del temps de què disposa un llargmetratge), no té la llargària que l'autor grec considera necessària. Quan el curtmétratge vulgui desenvolupar un relat causal, s'enfrontarà al perill, intuït per l'autor grec, de generar en l'espectador una sensació d'incomplertud o bé una sensació d'insubstancialitat.

¹³⁵Aristòtil, *Op. cit.*, p. 328.

LA SENSACIÓ D'INCOMPLETUD

Un curtmetratge generarà una sensació d'incompletud quan el final arribi de manera sorprenent, en un moment que l'espectador esperava que el relat continués, i sense que aquest tingui la informació suficient com per endevinar d'una manera clara el final de la història. Aquest curtmetratge es constituirà en un relat "mal engalzat", en terminologia aristotèlica:

"Cal, per consegüent, que les faules ben engalzades no comencin d'un punt pres a l'atzar ni acabin en un punt pres a l'atzar..."¹³⁶

L'element clau del relat causal, com hem vist anteriorment, és la necessitat que el segon acte tingui elements que el facin créixer generant crescendo d'obstacles o bé provocant girs de la trama. És una condició present, com hem vist, en tots els manuals de composició de guions. El desenvolupament del segon acte serà possible en un llargmetratge, perquè disposa del temps necessari per fer-ho, però no ho serà en el curtmetratge, perquè disposa d'un temps insuficient.

Adaptant l'esquema proposat per Marjorie Boulton i tenint en compte el que hem establert per als arguments causals de llargmetratge, podem establir un esquema com el següent per a aquest tipus de relats de llarga durada:

1. Introducció
2. Primera crisi
3. Gir(s) i/o element(s) de crescendo
4. Desenllaç

La limitació temporal farà que el curtmetratge rarament pugui desenvolupar un relat causal amb les quatre parts que acabem de veure. Normalment, els autors de guions de curtmetratge que pretenguin explicar un argument causal faran servir aquest esquema però amb modificacions.

Un curtmetratge causal generarà sensació d'incompletud quan segueixi un esquema com el següent:

1. Clarificació o introducció
2. Primera crisi
3. Gir(s) i/o element(s) de crescendo

La història plantejada serà, doncs, una història sense desenllaç, un relat incomplet o amb un final estèticament insatisfactori. La introducció serà el primer acte (abans de l'objectiu). La primera crisi serà l'incident desencadenant, que normalment suposarà l'inici del segon acte (durant l'objectiu). Normalment, la primera crisi arribarà de manera ràpida i el primer acte, per tant, tindrà una durada escassa. Durant el segon acte, i durant la persecució de l'objectiu per part del protagonista, hi haurà un o més girs i/o un o més elements que generaran crescendo

¹³⁶Aristòtil, *Op. cit.*, p. 328

d'obstacles. Normalment, tant els girs com els elements de crescendo seran menors. Finalment, la qüestió dramàtica, plantejada a l'inici del segon acte ("Aconseguirà el protagonista el seu objectiu?"), no tindrà resposta. Es tractarà d'una història, per tant, sense clímax i, lògicament, sense tercer acte.

Trobem una mostra d'aquesta estructura en el curtmetratge *Heavy* (Mireya Gregorio, 2005):

HEAVY

Una dona de mitjana edat i de posició social acomodada surt de casa seva amb el cotxe. Truca a la Sara i li diu que ja ha sortit i que en dues hores arribarà. Acaba ràpid la trucada perquè veu que el telèfon mòbil s'està quedant sense bateria. El vehicle s'allunya de la ciutat i circula per una carretera poc transitada envoltada de boscos. De manera inesperada, el cotxe s'avaria i la dona l'ha d'aturar a un costat de la carretera. Intenta trucar a la Sara però no aconsegueix establir-hi comunicació perquè el seu mòbil s'ha quedat sense bateria. Posa el triangle que indica que hi ha un cotxe avariats i es queda a dins del vehicle mentre es va fent de nit. Un cotxe passa per la carretera i s'atura. En baixa un noi jove que escolta música heavy, amb els cabells llargs i els braços tatuats, amb un aspecte que a la dona li sembla amenaçador. El noi s'acosta al cotxe, demana a la protagonista si vol ajuda, i ella, sense sortir-ne, li diu que no perquè el seu marit està per arribar. El noi se'n va. Ja és plena nit. La dona obre el capó del cotxe i es mira el motor, sense saber què fer. S'acosta un altre cotxe, conduït per un noi jove, que porta els cabells curts i roba formal. Demana a la dona si necessita ajuda, i ella, com que el seu aspecte li inspira confiança, respon de manera afirmativa i puja al cotxe. Li pregunta si pot fer una trucada des del seu mòbil. Ell respon que no té mòbil. Ella, però, veu que té un dispositiu per col·locar el mòbil al cotxe i comença a desconfiar d'ell. Poc després, el noi diu a la dona que obri la guantera i tregui un cassette per posar música. Ella ho intenta, però està tancada amb clau. El noi atura el cotxe de manera brusca i es disposa a obrir la guantera amb la clau. La dona se sent assetjada, salta del cotxe i s'endinsa al bosc. Camina sense rumb. S'espanta per un soroll, es posa a córrer, ensopega i cau en un rierol. Perd una de les sabates, també la bossa i s'embruta de fang. Torna a la carretera i camina fins que veu una noia jove, una prostituta de l'Europa de l'est. Li demana si té mòbil, però no en té. Senten com s'acosta un cotxe: és el proxeneta de la noia, que, espantada, demana a la protagonista que s'amagui. El proxeneta ha arribat per recollir la prostituta. La protagonista decideix sortir del seu amagatall i demanar ajuda a l'home, però aquest fa pujar la noia al cotxe de manera violenta i se'n va sense ajudar-la. La dona segueix caminant per la carretera i arriba a una benzinera tancada. Intenta anar al lavabo, però la porta està tancada amb clau. Es desespera i, com que no es pot aguantar més, s'orina al terra. Veu una nevera plena de gelats, tancada amb una cadena. Amb la sabata que li queda, trenca el vidre de la nevera i agafa tants gelats com pot.

El·lipsi. S'ha fet ja de dia. La dona, que es va menjar els gelats i es va adormir, es desperta. Quan s'adona d'on és, sembla que comença a plorar, però el seu plor es converteix ràpidament en un riure descontrolat.

Les parts de l'estructura són fàcilment reconeixibles en aquest relat. El primer acte o introducció ens presenta una dona que surt de casa amb el cotxe i comença a conduir per una carretera solitària. La fi del primer acte arriba amb l'avaria del vehicle. Aquesta és la primera crisi, l'incident desencadenant. L'objectiu de la protagonista serà, inicialment, solucionar el seu problema d'immobilitat i arribar a la cita que s'ha anunciat al primer acte i, després, recuperar la seva normalitat d'una forma més genèrica. Durant el segon acte, es produeix un crescendo d'obstacles, ja que la situació de la protagonista és cada vegada més complicada: no pot trucar a ningú, cap dels personatges amb qui es creua l'ajuda, es fa de nit, s'embruta i perd una sabata, fins que arriba a una benzinera tancada i s'adorm després de menjar-se uns gelats. Tot i això, no hi ha cap element que generi un crescendo d'obstacles significatiu ni tampoc cap element que suposi un gir en la trama (això succeiria, per exemple, si fos víctima d'un segrest). En el moment que l'espectador espera l'aparició d'un gir o d'una complicació major, arriba el final de la història, i arriba de manera inesperada, sense que s'hagi produït un desenllaç clar. No hi ha una resposta a la qüestió dramàtica plantejada amb la primera crisi ("Aconseguirà la dona arribar a la cita o, almenys, recuperar la seva normalitat?"), cosa que genera la sensació d'incompletud de la qual parlem.

Un curtmetratge, doncs, generarà sensació d'incompletud quan consti d'introducció, primera crisi, gir(s) i/o element(s) de crescendo i arribi de manera abrupta al final sense que hi hagi resposta dramàtica ni s'hagin donat a l'espectador les dades suficients per imaginar-la. Fernando Marín (2011), autor de *Cómo escribir el guión de un cortometraje*, fa referència a aquest problema:

"Por último, también hemos de advertir sobre la dificultad de los finales abiertos en los cortometrajes. Al no disponer de tiempo para generar historias elaboradas y complejas, los finales abiertos no funcionan en casi ningún caso. Normalmente, este tipo de finales genera en los espectadores de cortometraje una sensación de obra inacabada, como si el guionista no hubiera sabido cómo terminar."¹³⁷

LA SENSACIÓ D'INSUBSTANCIALITAT

D'altra banda, un curtmetratge causal generarà sensació d'insubstancialitat quan l'espectador, després del desenllaç, que en aquest cas serà clar, tingui la sensació que la història que li han explicat és una història insubstancial, massa simple, amb un desenllaç previsible i al qual s'ha arribat d'una manera massa ràpida i fàcil.

L'esquema estructural d'aquest curtmetratge serà el següent:

¹³⁷ Marín, F. *Cómo escribir el guión de un cortometraje*, p. 81

1. Clarificació o introducció
2. Primera crisi
3. Desenllaç

La sensació d'insubstancialitat es produeix perquè el públic està habituat a històries amb girs i elements de crescendo. Si quan l'espectador espera l'arribada de la complicació o el gir el que arriba és el desenllaç, es genera aquesta sensació d'insubstancialitat. El relat està sencer, la resposta dramàtica és clara, però la percepció de l'espectador és la d'un relat amb una trama insatisfactòria, feble. N'ofereix una mostra el curtmetratge *Sikumi* (Andrew Okpeaha McLean, 2007).

SIKUMI

Un esquimal, Apuna, avança per una gran superfície nevada amb un trineu arrossegat per gossos. S'atura en veure dues figures a la llunyania. Amb els prismàtics, observa que són dos homes, també esquimals, que s'estan barallant, i veu que un clava diverses ganivetades a l'altre. Dispara la seva escopeta per cridar l'atenció, i l'agressor fuig. Apuna s'acosta al lloc de la baralla. Troba Taqi agonitzant. Abans de morir, explica que l'altre home, Miqu, li havia robat la ràdio i que ell havia intentat recuperar-la. Apuna embolica el cos amb una manta, el carrega al trineu i es disposa a anar-se'n, quan apareix Miqu, que es desespera en saber que Taqi ha mort. Intenta despertar la compassió d'Apuna per tal que no denunciï l'assassinat, però Apuna no està disposat a fer-ho. Taqi l'amenaça amb el ganivet, i llavors Apuna cedeix. Quan es disposen a baixar el cos de trineu, i en veure el cadàver de Taqi, Miqu, penedit, decideix entregar-se. El trineu, amb els dos homes i el cadàver, emprèn la tornada.

La introducció ens presenta el protagonista, l'esquimal Apuna, que viatja amb un trineu. La primera crisi arriba ràpidament, al moment en què presencia un assassinat. Entrem al segon acte: Apuna té com a objectiu emportar-se el cadàver i denunciar els fets. L'obstacle serà l'assassí, Miqu, que li demana d'ocultar el crim i l'amenaça amb el ganivet. En veure's en perill, Apuna renuncia ràpidament a l'objectiu i es disposa a descarregar el cos del trineu, en el que sembla una resposta dramàtica negativa, però immediatament Miqu canvia d'opinió i decideix que s'entregarà a la justícia, cosa que fa que la resposta dramàtica esdevingui positiva. Aquest darrer moment és el clímax del relat. De la primera crisi s'arriba al desenllaç sense haver desenvolupat el segon acte. Hi ha, certament, una complicació, l'amenaça de l'assassí, però aquesta complicació s'esvaeix sola i s'arriba a un desenllaç positiu d'una manera ràpida i fàcil, sense que el protagonista hagi fet gran cosa per aconseguir el seu objectiu.

Hem vist anteriorment que la presència de complicacions i girs era necessària en el llargmetratge per tal d'evitar la pèrdua de l'atenció per part de l'espectador. Un curtmetratge, en desenvolupar-se en un període de temps menor, no necessita de la presència en el segon

acte d'aquests elements, perquè és plausible pensar que l'espectador mantindrà la seva atenció sense haver-se d'esforçar durant el temps de la projecció. Però això, que podria semblar un avantatge a primera vista (la construcció del relat serà més senzilla), es constitueix en un problema, perquè els relats sense elements de crescendo ni girs generen aquesta sensació d'insubstancialitat que, normalment, és decebedora per al receptor del relat. Lavandier (1994), sense parlar de sensació d'insubstancialitat, fa referència també al possible malestar que aquestes històries causals breus poden produir a l'espectador:

“En *Le trou de la Corneille*, un oficial (Thierry Fortineau) es responsable de un puñado de hombres en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial. Espera el relevo. Una mañana, descubre que sus hombres han muerto en el transcurso de la noche. Decide entonces organizar el último asalto. Instala los cadáveres en el borde de la trinchera, se pone su uniforme de gala y carga, pistola en ristre. Estalla una bomba y muere. Crédito anunciando el final de la película. “¿Y qué?”, es lo que nos preguntamos ante este tipo de cortos, “¿por qué el autor ha querido contarnos esto?”.¹³⁸

Els arguments amb una estructura en tres passos formada per introducció, primera crisi i desenllaç només seran ben acceptats per l'espectador quan formin part d'un tot més complex. Així, i en primer lloc, trobarem arguments d'aquesta mena en els relats multitrama, que són aquells en què s'expliquen diverses històries, cada una de les quals té la seva pròpia cadena de base (el seu propi protagonista, amb el seu propi objectiu i els seus propis obstacles). Les trames avancen de manera paral·lela i, per tant, en els arguments multitrama no hi ha una unitat d'acció general (només n'hi ha a l'interior de cada una de les trames). La unitat, en aquest relats, sol ser temàtica. Un llargmetratge sobre els set pecats capitals que inclogués set històries diferents, cada una de les quals servís per il·lustrar un d'aquests set pecats capitals, seria un argument multitrama. Un film amb un argument multitrama és *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993), basat en contes de Raymond Carver. El llargmetratge s'ocupa de nou trames diferents, que van avançant de forma paral·lela, cada una de les quals té la seva pròpia cadena de base. Una de les trames explica la història següent:

VIDAS CRUZADAS

Un home, aviador, separat i amb un fill, intenta reconciliar-se amb la seva exdona. Ella, però, que té dos amants diferents (un policia i un home de negocis), no vol tornar amb ell i el rebutja. L'aviador, en descobrir que la seva exdona té altres amants, s'ofusca i, aprofitant que ni ella ni el fill hi són, entra a casa d'ella i literalment la destrossa.

El protagonista és l'aviador i el seu objectiu és tornar amb la seva exdona. L'obstacle és ella, que el rebutja. La resposta dramàtica és negativa. El rebuig significa la fi del segon acte. Ja en el tercer acte, l'home destrossa la casa de la seva exdona. Tenim, doncs, un segon acte sense cap element que el faci créixer, però la sensació d'incompletud no es genera perquè aquesta

¹³⁸Lavandier, *Op. cit.*, p. 509.

història forma part d'un tot més complex, un llargmetratge que desenvolupa, a més d'aquesta trama, vuit trames més, totes de les mateixes característiques estructurals.

En segon lloc, trobem arguments amb segon acte no desenvolupat en les subtrames dels llargmetratges. Una subtrama és una trama menys important i menys present en la representació que l'acció principal. Transcorre de manera paral·lela a aquesta darrera i hi té incidència. De manera indirecta, doncs, participa de la unitat d'acció.

Elder Olson (1961) exposa tres possibilitats en parlar de les subtrames:

“Les línies d'acció, tant si són subarguments com si no, o bé convergeixen, divergeixen o són paral·leles. Si fem el diagrama d'un argument i hi trobem dues o més línies d'acció produïdes per una mateixa causa o incident, es tracta de divergència. Si trobem cadenes procedents de diferents llocs concorrent en una sola situació o efecte, es tracta de convergència. Si són totalment independents l'una de l'altra, es tracta de paral·lelisme”.¹³⁹

Les dues primeres possibilitats esmentades per Olson indiquen que una subtrama o bé convergeix amb la trama principal o bé divergeix a partir de la trama principal. Pel que fa a les paral·leles, serien les que es donarien en històries multitrama, que, com hem vist, no tenen com a característica la unitat d'acció.

Tootsie (Sydney Pollack, 1982) és un llargmetratge que té una trama principal i quatre subtrames. La trama principal és la que té com a protagonista Michael, un actor que té com a objectiu trobar feina, i que aconsegueix trobar-ne disfressant-se de dona de mitjana edat. Relacionades amb la trama principal, el film presenta quatre subtrames, que inicialment divergeixen i finalment convergeixen amb la primera: les quatre subtrames expliquen les relacions de Dorothy (la dona en què s'ha convertit Michael) amb quatre altres personatges: Sandy, Julie, Lester i un actor que interpreta el paper de doctor Groover. Ens ocupem d'aquesta darrera.

TOOTSIE

Michael és un bon actor de teatre que no aconsegueix trobar feina a causa del seu mal caràcter que pren la decisió de disfressar-se de dona de mitjana edat per poder optar a una feina que pretenia una amiga seva. Gràcies al seu talent, aconsegueix la feina: treballarà d'actriu en una sèrie televisiva sobre hospitals. Un dels seus companys de feina és l'actor que interpreta el doctor Groover, un home ja gran amb ínfules de don Joan. El primer dia de feina, Michael (que ara és Dorothy o Tootsie) descobreix, en llegir el guió, que el doctor Groover li farà un petó al final de l'escena. Per tal d'evitar-ho, improvisa i li dona un cop de carpeta al cap al moment que havia de rebre el petó. Tothom queda desconcertat, però l'escena és un èxit. Malgrat tot, i de manera inesperada, el doctor acaba fent-li un petó un cop ha acabat la gravació. A partir d'aquest

¹³⁹Olson, E. *Op. cit.*, p. 47-48.

moment, els dos personatges tenen una relació laboral cordial. En algunes escenes es deixa entreveure que l'actor se sent atret per Dorothy. Avançat ja el film, "ella" arriba a casa, de nit, i es troba l'actor, que li demana que es prenguin una copa. Dorothy refusa l'oferta i entra a l'edifici. L'home es posa a cantar al carrer, cosa que provoca la ira dels veïns. Dorothy es veu obligada a fer-lo pujar a casa per tal que deixi de cantar. Un cop a dins del pis, el doctor, que està borratxo, intenta forçar-la a mantenir relacions sexuals. Apareix Jeff, amic i company de pis de Michael, i solventa la situació. L'actor, avergonyit i creient que Jeff és la parella de Dorothy, demana excuses i se'n va.

Aquesta trama secundària de *Tootsie* és, com es veu, una trama simple, en tres passos, amb un segon acte que no presenta ni girs ni grans complicacions. La introducció seria tot el fragment en què s'expliquen els fets que fan probable per a l'espectador que Michael es disfressi de dona per aconseguir una feina. La primera crisi o incident desencadenant seria la trobada entre Michael/ Dorothy i l'actor que fa de doctor Groover. La trama és la que té com a protagonista l'actor, l'objectiu del qual seria seduir Dorothy. És una trama, però, que no es desenvolupa i que queda pràcticament fora de la representació. De l'incident desencadenant s'arriba al desenllaç. No hi ha cap gir que rellanci l'acció en un nou sentit ni elements que generin un crescendo d'obstacles. De manera esquemàtica aquesta subtrama quedaria de la manera següent:

1. Introducció: Michael, un actor sense feina, es veu obligat a disfressar-se de dona de mitjana edat per aconseguir treballar en una sèrie de televisió ambientada en un hospital. A partir d'ara serà Dorothy.
2. Primera crisi o incident desencadenant: un actor d'edat avançada però amb aires de don Joan, que interpreta el doctor Groover en la sèrie de televisió, se sent atret per Dorothy.
3. Gir(s) i/o element(s) de crescendo: inexistents.
4. Desenllaç: l'actor es presenta a casa de Dorothy i aconsegueix que ella el faci passar. Allà, intenta forçar-la. L'amic de Michael/Dorothy arriba a temps per evitar-ho i l'actor se'n va avergonyit.

Si considerem aquesta trama de manera independent, sense tenir en compte que forma part d'un tot més complex, haurem d'arribar a la conclusió que és una trama feble i de poc mèrit. Situada en el seu context, però, la trama de l'actor suposa un element més en el gran crescendo del final del segon acte de *Tootsie*, un moment en què totes les subtrames que han anat avançant al llarg del segon acte arriben al seu moment de màxima complicació. L'aparició del clímax de la subtrama que ens ocupa en un moment de gran complicació per al protagonista és un element que potencia la sensació de "bola de neu" de què parla Lavandier. En aquest sentit, doncs, tenint en compte que forma part d'un ens narratiu complex, podem parlar d'una trama de construcció i funció impecables.

En tercer lloc, també poden ser arguments sense segon acte desenvolupat les trames de suport, de les quals ja hem parlat amb anterioritat en ocupar-nos dels arguments descriptius i

dels arguments serpentejants. La trama de suport de *Ciudadano Kane*, que explica els intents del periodista Thompson per aconseguir saber el significat del mot Rosebud, és un exemple clar de trama amb segon acte no desenvolupat i que consta d'introducció, primera crisi i desenllaç.

En conclusió, doncs, l'esquema estructural en tres passos, sense complicació, és un esquema freqüent i ben acceptat per l'espectador quan forma part d'un tot complex (com a argument d'un relat multitràma, subtràma o trama de suport), però presenta problemes d'acceptació per part del públic quan es tracta d'un relat independent com un curtmetratge. En aquest cas, l'argument serà rebut com a insubstancial.

El gir o sorpresa final és una solució estructural que evita l'aparició de les sensacions d'incompletud i d'insubstancialitat en els curtmetratges.

Aquest tipus de curtmetratge presenta una estructura formada per les parts següents:

1. Introducció
2. Primera crisi
3. Desenllaç
4. Gir final

El gir final serveix, en primer lloc, per tancar bé la història i evitar, per tant, la sensació d'incompletud. En segon lloc, tot i que el segon acte no està desenvolupat, és a dir, no s'hi produeix un creixement, el gir final evita l'aparició de la sensació d'insubstancialitat, ja que aquest darrer gir, que representa una sorpresa per a l'espectador, capta de manera poderosa la seva atenció i ocupa totalment la seva ment, impedit que aparegui la sensació de relat insubstancial. Tot i que el desenllaç hagi estat previsible i s'hi hagi arribat amb facilitat, el poder del gir impedeix que el receptor tingui una mala sensació a causa d'això, ja que la sorpresa té un efecte gratificant per a la seva ment que esvaeix aquesta possibilitat.

Es tracta d'un efecte idèntic al que comenta Enrique Anderson Imbert (1992) per als contes literaris finalitzats amb una sorpresa final:

“El lector experimenta algo que es, no sólo inesperado, sino también mejor de lo que esperaba, un emocionante golpe maestro que triunfalmente excede sus esperanzas.”¹⁴⁰

Anderson Imbert ofereix aquesta reflexió entorn del final sorpresa als contes, que veu com una manifestació de la necessitat lúdica de l'ésser humà:

“Quedamos, pues, en que el desenlace contingente, sorpresivo, no vale más, necesariamente, que el desenlace inevitable, esperado. Pero hay desenlaces sorpresivos que no se gastan. La discontinuidad es una dinámica estrategema en el arte de contar. Así como la vida nos exige un constante esfuerzo de adaptación a sus cambios, el cuento cumple la función psicológica de ensayarnos y enfrentarnos para el enfrentamiento con lo inesperado. La forma del desenlace sorpresivo evita la rutina

¹⁴⁰ Anderson Imbert, E. *Op. cit.*, p. 164.

al modo en que la vida evita el aburrimiento. Además de agua, aire, alimento, necesitamos juegos. Pertenece a la especie del *Homo ludens*".¹⁴¹

Anderson Imbert posa com a exemple els contes d'O. Henry, autor nord-americà (1862-1910):

"Maestro, en esta técnica, fue O. Henry, quien solía tirarnos de espaldas con sucesivos desenlaces sorprendivos. No había salido el lector de su sorpresa y ya se le echaba encima otra, y cuando creía que ésa era la final, venía otra." ¹⁴²

El gir final és la solució estructural més efectiva per als relats breus, i per això ha estat utilitzat amb profusió en el curtmetratge. Segurament com a conseqüència d'això, ha caigut en el desprestigi, un desprestigi que afecta també els autors de contes literaris que han fet servir el gir final. Podem veure una mostra d'aquest desprestigi en unes paraules de Harold Blomm (2005), que inclou O. Henry al seu cànon d'autors de contes literaris:

"O. Henry también fue en lo más íntimo un poeta simbolista reprimido, y esa presencia fantasmal contribuye a atemperar las sorpresas demasiado evidentes de su obra".¹⁴³

El desprestigi del curtmetratge amb gir final es pot veure també darrere les paraules de Fernando Marín (2011):

"Un elevado porcentaje de los cortos de los festivales a los que acudía (...) se podía reducir, según mi opinión, a tres categorías: los chistes, las anécdotas y las ocurrencias. Esto es, la mayoría de los cortometrajes partían de ideas más o menos graciosas o más o menos sorprendentes, pero que apenas daban para mantener la atención durante un par de minutos".¹⁴⁴

Lavandier (1994) fa referència a la qüestió de gir final (que anomena "chute" –"remate" en la traducció-) a *La dramaturgia*. Després de fer referència a un relat amb gir final, escriu el següent:

"El ejemplo citado es un buen ejemplo de corto con remate, un género denigrado por muchos. (...) Antes de abordar y examinar el fundamento de los remates, recordemos que el término remate puede referirse a varios nudos dramáticos diferentes. En el caso de los cortos, se trata habitualmente del golpe de efecto del tercer acto que viene justo después del clímax."¹⁴⁵

Després, l'autor francès es declara partidari de la solució estructural que consisteix a acabar el curtmetratge amb un gir final:

"Pero, ¿qué hay de malo en un remate final? ¿Y si, por problemas de espacio, el corto sólo estuviese condenado a contar historias con remate –cuando se esfuerza por contarnos una historia? No es fácil hacer un buen relato, o desarrollar una situación

¹⁴¹ Anderson Imbert, E. *Op. cit.*, p. 164.

¹⁴² Anderson Imbert, E. *Op. cit.*, p. 164.

¹⁴³ Bloom, H. (2005): *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. p. 143.

¹⁴⁴ Marín, F.(2011): *Op. cit.*, p. 18-19.

¹⁴⁵ Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 508.

compleja en diez minutos. El remate, gracias a su brevedad, tiene la ventaja de mostrarnos la situación desde otro ángulo, y de dar aún más sentido a un relato. (...) Así pues, la falta de remate deja habitualmente una sensación de algo inacabado.”¹⁴⁶

Denigrat o lloat, el cert és que el gir final té una alta presència en el curtmetratge. El fet que hagi estat i segueixi sent el recurs estructural més utilitzat fa que es pugui observar una alta variabilitat en els relats que el contenen, una variabilitat que ens permetrà de presentar la tipologia següent de curtmetratges amb gir final:

- A) Curtmetratge amb gir final que propicia una relectura dels fets.
- B) Curtmetratge amb gir final que canvia el signe de la resposta dramàtica.
- C) Curtmetratge amb gir final còmic.
- D) Curtmetratge amb argument circular.
- E) Curtmetratge amb més d'un gir final.

A) EL GIR FINAL PROPICIA UNA RELECTURA DELS FETS

Es tracta d'un relat causal que consta d'introducció, primera crisi, desenllaç i gir final. El cop d'efecte final fa que l'espectador pugui deduir un element de la cadena causa-efecte que l'autor li havia ocultat. La presència d'aquest element farà variar de manera substancial el relat, les accions del qual seran vistes amb una nova llum per part de l'espectador. El curtmetratge *Lunch Time* (Adam Davidson, 1989) és un exemple d'aquest model estructural:

LUNCH TIME

Una dona blanca d'uns 65 anys, amb un abric de pells i carregada de bosses amb el que deu haver acabat de comprar, entra en una gran estació de tren de Nova York. Topa amb un home negre i li cauen els objectes que portava a la bossa. L'home intenta ajudar-la però ella no ho accepta, segurament per racisme. El temps que ha perdut recollint els seus objectes personals li fan perdre el tren: quan arriba a l'andana ja se n'està anant. Com que ha d'esperar al proper tren, la dona va a un restaurant de l'estació i es compra una amanida. Troba una taula per poder menjar: deixa les bosses amb la compra en una cadira i, quan es disposa a començar a menjar, s'adona que no té coberts. S'aixeca i n'agafa uns. Quan torna a la taula, veu, sorpresa, com un home negre, un indigent, s'està menjant la seva amanida. La dona, enutjada, li diu que aquella és la seva amanida i intenta prendre-li, però l'home no se la deixa prendre i segueix menjant. Per uns moments, la dona no sap què fer, però tot seguit comença a menjar del mateix plat que l'indigent. L'home no s'hi resisteix i accepta compartir el plat. A més, quan s'han acabat l'amanida, l'home s'aixeca i torna amb dos cafès, un per a ell i un per a la dona. La dona es beu el cafè i, en acabar-se'l, s'aixeca i se'n va. L'home es queda assegut,

¹⁴⁶Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 509.

acabant-se el seu cafè. De camí cap a l'andana, la dona s'adona que s'ha oblidat les bosses amb la compra al restaurant. Corrent, hi torna per recuperar-les. L'indigent negre ja no és a la taula, i les bosses tampoc. Només hi ha el plat buit i les tasses de cafè. Llavors, però, la dona s'adona, amb gran sorpresa, que les seves bosses i la seva amanida, intacta, són a la taula de costat. Comprèn que s'ha assegut per error a la taula de l'indigent i que s'ha menjat la meitat de la seva amanida. Somriu i se'n va cap a l'andana, on agafa el tren que l'ha de dur a casa seva.

El primer acte és llarg i arriba fins que la dona descobreix que l'indigent negre s'està menjant la seva amanida. Aquest és l'incident desencadenant, i proporciona l'objectiu a la protagonista: recuperar la seva amanida. L'obstacle, l'indigent, és de baixa intensitat i la dona aconsegueix poder-se menjar almenys la meitat de la seva amanida sense dificultats. No hi ha, doncs, ni gir ni elements de crescendo al segon acte. Passem de l'incident desencadenant (la dona descobreix que li han robat l'amanida) al clímax amb resposta dramàtica positiva (la dona es pot menjar la meitat de la seva amanida). Després d'això, ve el gir final: la protagonista descobreix que la seva amanida és, intacta, a la taula del costat. Hi ha temps encara per a un tercer acte en què la dona puja al tren per tornar cap a casa.

L'element de la cadena de fets que l'autor ha ocultat a l'espectador de manera deliberada per tal de produir la sorpresa és que la dona no s'ha assegut a la seva taula sinó que s'ha equivocat i s'ha assegut a la taula de l'indigent negre, que no ha tingut inconvenient a compartir el seu plat d'amanida amb ella i, a més, l'ha convidada a un cafè.

B) EL GIR FINAL CANVIA EL SIGNE DE LA RESPOSTA DRAMÀTICA

1. DE POSITIVA A NEGATIVA

Es tracta d'un relat que consta d'introducció, primera crisi, desenllaç i gir final. Aquest cop d'efecte final canvia el signe de la resposta dramàtica, que passa de ser positiva a negativa. Hi ha la possibilitat que el gir final rellanci o no l'acció. En el cas que la rellanci, la nova acció quedarà fora de la representació. Un exemple d'aquest tipus d'argument és el curtmetratge *Omnibus* (Sam Karmann, 1992).

OMNIBUS

Un home entra en una estació, compra un diari i s'instal·la en un tren. El tren es posa en marxa. Arriba el revisor per fer el control de bitllets. El protagonista s'assabenta que, des d'aquell mateix dia, el seu tren, el de les 9:06, ja no para a Cateau-Cambresis. Alterat, vol baixar del tren. Intenta convèncer el revisor perquè aturi el tren a Cateau-Cambresis. Explica que el seu matrimoni és fràgil, que té un crèdit, que ja ha rebut dos avisos a la feina i que està a punt de ser-

ne acomiadat. Si no pot baixar a la seva estació arribarà tard, i, amb això, està perdut. Però el revisor no té potestat per aturar el tren. El viatger plora i el revisor, compadit, li proposa d'anar a veure el maquinista. El maquinista afirma que no pot aturar el tren, perquè el sistema d'aturada és electrònic i ell no en té el control. Com que li sap greu la situació del protagonista, li proposa de reduir la velocitat del tren (això sí que pot fer-ho) per tal que en salti en marxa a l'estació de Cateau-Cambresis. Comença el compte enrere. El maquinista fa disminuir la velocitat i, a l'estació de Cateau-Cambresis, el protagonista salta del tren en marxa, en una acció de risc. L'operació és un èxit. El protagonista deixa de córrer, ja a l'andana de l'estació, però un altre viatger, a la cua del tren, l'agafa i l'hi fa tornar a pujar, mentre li diu: "Eh, tio! Per poc perds els tren!". El protagonista es queda amb la boca oberta.

El curtmetratge segueix l'esquema estructural que consta d'introducció, primera crisi, desenllaç i gir final. La introducció és breu (un home en una estació, que compra un diari i puja al tren) i la primera crisi arriba de seguida, al moment que el protagonista s'assabenta que el tren ja no té parada, des d'aquell mateix dia, a Cateu-Cambresis, la seva estació. Aquí arrenca el segon acte: el protagonista té un objectiu clar, baixar del tren a la seva estació habitual; en cas de no poder-ho fer, perdrà la feina. Hi ha un parell de girs menors: el primer succeeix quan el revisor sent llàstima per ell i el porta a parlar amb el conductor, i el segon té lloc quan el revisor li diu que no pot aturar el tren, perquè és automàtic, però sí que pot disminuir la velocitat per tal que salti del vehicle en marxa. D'aquí es va ja al desenllaç, que és positiu: el protagonista aconsegueix baixar del tren a l'estació de Cateau-Cambresis. Després del desenllaç arriba el gir final, al moment que el viatger del vagó de cua el fa tornar a pujar al tren. El gir fa canviar el signe del desenllaç: la resposta dramàtica (a la qüestió de si aconseguiria o no baixar a Cateau-Cambresis) era positiva però finalment esdevé negativa. A més, el gir final llança la història cap a una nova acció que no es representarà. El què farà el protagonista una vegada és ja segur que arribarà tard a la feina, el saber si l'acomiadaran o no, no forma part ni de la història ni de la representació.

2. DE NEGATIVA A POSITIVA

Es tracta d'un relat que consta d'introducció, primera crisi, desenllaç i gir final. Aquest cop d'efecte final canvia el signe de la resposta dramàtica, que passa de ser negativa a positiva. Com en el cas anterior, hi ha la possibilitat que el gir final rellanci o no l'acció. En el cas que la rellanci, la nova acció quedarà fora de la representació. Un exemple d'aquest tipus d'argument és el curtmetratge *El balón rojo* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956).

EL BALÓN ROJO

Un nen es troba un globus vermell al carrer, anant cap a l'escola, i l'agafa. Com que el conductor del bus que l'ha de dur a l'escola no el deixa pujar amb el

globus, va a peu, corrent per no arribar tard. Malgrat això, arriba tard i es troba la porta tancada, però truca i el deixen entrar. Com que no hi pot entrar amb el globus, demana a un home que l'hi guardi. Surt de l'escola i recull el globus. Va pel carrer amb el globus i, com que plou, ell i el globus es van posant a sota de diversos paraigües. Sembla que el globus tingui vida pròpia. Ja a casa, la mare del nen el llença pel balcó, però el globus, que definitivament té vida pròpia, torna al balcó del nen i s'espera allà en comptes d'enlairar-se i perdre's de manera irremissible. L'endemà, el nen surt de nou al carrer per anar a l'escola i crida el globus, que baixa fins on és ell. Aquesta vegada el globus no es deixa agafar, però segueix el nen a poca distància. Juguen a amagar-se l'un de l'altre en cantonades o portals de cases. El nen puja al bus i el globus segueix el vehicle. Abans d'entrar a les aules, els altres nens intenten agafar-lo, però no poden. Un professor intenta agafar-lo, perquè distreu els nens, però tampoc pot. El professor castiga el nen protagonista. Quan el professor surt de l'escola, el globus el segueix i el colpeja. El nen surt de l'escola i torna a passejar amb ell, que, per un moment, l'abandona per seguir un globus blau que porta una nena, enamorat. Un grup de nens comencen a perseguir-lo, però aconsegueix escapar i tornar amb el protagonista. El nen i la seva mare van a missa, i el globus entra a l'església, cosa que fa enfadar el vigilant, que reprèn la mare. El nen entra al forn a comprar pa i li demana que s'espera a fora, i és llavors quan el grup de nens anterior aconsegueixen atrapar-lo. El nen el busca, desesperat. El globus ha estat lligat pels nens, cosa per la qual no pot tornar amb el protagonista. Ell, però, aconsegueix alliberar-lo i fugen els dos. Els nens, però, inicien una persecució i aconsegueixen tornar-los a agafar. Un dels nens el punxa disparant-li una pedra, i el globus, finalment, es desinfla. El nen es queda amb ell, desconsolat. Però llavors tots els globus de la ciutat de París s'alliberen dels seus propietaris i volen cap on és el nen, que s'agafa a l'enorme estol de globus i surt volant amb ells, feliç de nou.

El balón rojo és un curtmetratge llarg, de trenta minuts, cosa que propicia que el segon acte sigui més desenvolupat que el dels curtmetratges que tenen una durada estàndard. Com veurem, el segon acte té un gir de la trama que origina crescendo d'obstacles. Malgrat això, la presència del gir final és necessària perquè, de no ser-hi, el curt hauria generat sensació d'insubstancialitat.

El primer acte és pràcticament inexistent, i l'incident desencadenant és la trobada entre el nen i el globus. El protagonista serà el nen i el seu objectiu serà conservar el globus. Els obstacles seran diversos: el conductor del bus, la seva mare, el professor, la resta de nens: persones que volen allunyar el nen del globus vermell. El gir de què parlàvem es produeix quan el grup de nens roba el globus al protagonista. Aquest gir genera un nou subobjectiu, recuperar-lo, i també crescendo d'obstacles, ja que per al nen és ara més difícil conservar-lo. Després d'aquest nus s'arriba ràpidament al clímax, el moment que un dels nens fa esclatar el globus, un clímax que proporciona una resposta negativa a la qüestió dramàtica (aconseguirà el nen conservar el globus?). Després d'aquesta resposta dramàtica negativa, però, apareix el gir

final: tots els globus de la ciutat se'n van al lloc on és el nen, que sobrevola París agafat a una munió de globus. La resposta dramàtica, doncs, canvia de signe i passa de negativa a positiva: el nen no conserva el globus vermell, però aconsegueix una cosa millor.

C) GIR FINAL CÒMIC

En aquest cas, el gir final ni propiciarà una relectura dels fets ni canviarà el signe de la resposta dramàtica, sinó que tan sols tancarà de manera còmica un relat causal que, de no tenir aquest gir, podria generar sensació d'insubstancialitat o d'incompletud. Es tractarà, com ja és habitual, d'un argument que constarà de plantejament, primera crisi, un segon acte poc desenvolupat i un desenllaç més una escena còmica al final. L'objectiu és que aquesta darrera escena, en generar comèdia, tingui un efecte semblant al de la sorpresa, i ocupi la ment de l'espectador evitant les dues sensacions ja esmentades.

El curtmetratge *A Perfect Place* (Derrick Scocchera, 2008) ens n'ofereix un exemple:

A PERFECT PLACE

Tres homes estan jugant a pòquer i, sense que en coneguem els motius, un dels tres, Tom, en colpeja un altre, Dennis, amb un baix elèctric i el mata. El tercer personatge, Eddie, no es creu el que veu. Pregunta a Tom per què ho ha fet i aquest és incapaç de donar-li una resposta raonable. Malgrat això, manté la calma i pensa en una solució. Se li acut una idea, que és portar el cadàver a un lloc molt bonic que hi ha als afores de la ciutat on no va ningú i enterrar-lo. Per fer-ho, però, els fa falta un cotxe, que demanarà a la seva veïna, la senyora Newburg, una dona vella. La veïna els deixa el cotxe, no sense fer-se pregar ni obligar-los a prendre's un te a casa seva. Tom i Eddie baixen el cadàver per l'ascensor, el posen al portamaletes del cotxe i arrenquen. Conduïxen fins a una mena de bosc als afores de la ciutat. Treuen el cadàver del cotxe i Tom comença a cavar per tal d'enterrar-lo. De sobte, però, s'atura i crida espantat que el cadàver respira. Eddie respon que no pot ser, però, efectivament, Dennis es comença a moure. Tom es disposa a colpejar-lo amb la pala i rematar-lo, però Eddie ho evita i els dos fugen amb el cotxe, mentre el seu company de pòquer recobra la consciència. Eddie deixa Tom a la porta de casa seva. Tom, que no sap ben bé què dir, pregunta a Eddie si l'endemà voldrà jugar al pòquer amb ell. Eddie fa que no amb el cap, però acaba responent que sí.

El curtmetratge presenta un argument causal clar. La primera crisi o incident desencadenant és la mort de Dennis a mans de Tom. Els protagonistes són Tom i Eddie, i el seu objectiu és desfer-se del cadàver de Dennis. El segon acte es desenvolupa a través de dos subobjectius. El primer és convèncer la senyora Newburg, cosa que aconsegueixen sense obstacles. El segon és

enterrar el cos de Dennis, que també avança sense obstacles fins que, de manera sorprenent, descobrim que Dennis està viu. Aquest nus, que en un llargmetratge seria un gir de la trama i també un element que generaria crescendo d'obstacles, és aquí el desenllaç. Tenim, doncs, un argument que té una estructura simple, amb plantejament (inexistent en la representació), primera crisi i desenllaç, amb un segon acte poc desenvolupat, i que generarà sensació d'incompletud. Per tal d'evitar o com a mínim suavitzar aquesta sensació, es recorre a l'ús d'una darrera escena còmica al tercer acte, amb l'esperança que la comèdia impedeixi l'aparició de la sensació d'incompletud.

Aquest gir còmic es produeix quan Tom proposa a Eddie de quedar per jugar al pòquer l'endemà i, encara, quan Eddie accepta la proposta, després de tot el que ha passat. Es tracta del mecanisme còmic que John Vorhaus (1994) anomena "resposta salvatgement inadequada":

"La respuesta salvajemente inadecuada es muy fácil de usar. Elige una situación y pregúntate cuál sería la respuesta lógica ante ella. Entonces busca lo opuesto a esa respuesta o cualquier conjunto de respuestas igualmente erróneas y lo habrás logrado".¹⁴⁷

D) ARGUMENT CIRCULAR

El relat circular és una de les solucions estructurals possibles també per al curtmetratge causal, variant del relat causal amb gir final. Es tracta d'un argument que presenta una estructura formada per plantejament, primera crisi i desenllaç més gir final, amb la peculiaritat que el gir final és una sorprenent tornada a la situació inicial.

Com hem apuntat en parlar de l'argument descriptiu per a llargmetratge, el relat circular serà un dels arguments que evitarà de manera més clara la sensació d'incompletud, ja que la tornada del protagonista a la situació inicial proporciona a l'espectador una clara sensació de final.

Hi ha dos tipus de relat circular possibles: el primer, aquell en què la tornada a la situació inicial és rebuda per part de l'espectador com a una situació terminal per al protagonista; el segon, aquell en què la tornada a l'inici és rebuda com a la primera de les successives i interminables repeticions d'una mateixa història.

1. ARGUMENT CIRCULAR TERMINAL

El conte *El tesoro del rabino*, recollit per Jean Claude Carrière a *El círculo de los mentirosos* (1998), és un exemple de relat circular en què la tornada final al primer acte és rebuda per l'espectador com a una situació definitiva per al protagonista:

¹⁴⁷Vorhaus, J. (1994): *Cómo orquestar una comedia*, p. 85.

EL TESORO DEL RABINO

Un viejo rabino que se llamaba Eisik, hijo de Jekel, y que vivía en Cracovia, tuvo un sueño que le ordenó con precisión dirigirse a Praga. Allí, debajo del gran puente que conducía al castillo del rey, descubriría un tesoro. El rabino rechazó aquel sueño e intentó olvidarlo. Pero el sueño lo persiguió con tanta intensidad que al final el rabino se puso en camino. En Praga, el gran puente se encontraba tan bien vigilado día y noche por temibles centinelas que el rabino no se atrevió a buscar el tesoro. Pero, como estaba merodeando por el puente, acabó por hacerse notar por un capitán, que le preguntó con severidad qué hacía allí. El rabino, bastante ingenuo, contó el motivo de su viaje, o sea, su persistente sueño. El oficial se echó a reír tirando la cabeza hacia atrás y se burló del rabino.

- ¿Un sueño? -exclamó-. ¿Has llevado a cabo tantos esfuerzos por un sueño?
- Sí –dijo el rabino-, por un sueño.
- ¿Si te dijese -prosiguió el capitán sin dejar de reír-, si te dijese que yo también he tenido un sueño?
- ¿Cuál?
- ¡Una voz me decía que fuese a Cracovia y que allí encontraría un gran tesoro en la casa de un rabino!
- ¿En la casa de un rabino?
- Sí, de un tal Eisik. Cerca de la estufa.
- ¿Eisik, hijo de Jekel?
- ¿Lo conoces? -preguntó el capitán.

Pero el rabino no contestó. Ya había dado media vuelta. Volvió corriendo a Cracovia.¹⁴⁸

El protagonista és Esik, i el seu objectiu és anar a trobar el tresor del somni a Praga. El segon acte no presenta girs ni complicacions fins a l'arribada del clímax, que té una resposta negativa, ja que el rabí no troba el tresor. Al mateix temps, però, apareix el gir final, que transporta el protagonista de nou fins a la seva ciutat, Cracòvia, on trobarà el tresor a la seva pròpia casa. Aquest gir, doncs, fa que el personatge torni a la situació en què estava al primer acte i proporciona un final que evita les sensacions d'incompletud i d'insubstancialitat.

2. ARGUMENT CIRCULAR INFINIT

Aquest argument té les mateixes característiques que l'anterior, però presenta una diferència substancial al final, ja que el gir produeix a l'espectador la impressió d'un cercle infinit, és a dir, que la història que acaba de veure és la primera d'un seguit interminable de repeticions idèntiques d'aquesta història. Un curtmetratge que segueix aquesta estructura és *Coruña imposible* (Francisco Rañal, 1995).

¹⁴⁸Carrière, J.C. (1998): *Op. cit.*, p. 76-77.

CORUÑA IMPOSIBLE

Sona un despertador i un home d'uns trenta anys es desperta. S'aixeca del llit i es posa unes sabatilles en forma d'animal. Les sabatilles encara porten l'etiqueta. Es frega els ulls, per treure's la son, i quan els obre es troba que és al mig de la plaça de l'Obradoiro, en calçotets i amb les sabatilles. Es torna a fregar els ulls perquè no es creu el que li està passant, però segueix allà. La gent que hi ha a la plaça se'l miren desconcertats. Ell, en adonar-se que està en calçotets, es tapa i surt corrent de la plaça. Baixa les escales que porten a un pàrquing, però n'ha de marxar perquè hi ha gent que puja. Corre, avergonyit, per un carrer comercial de la ciutat, ple de gent que l'observa. Entra en una botiga de roba i intenta que el dependent li deixi alguna peça per posar-se, però aquest el fa fora de la botiga de mala manera. Veu una parada de taxis i entra dins d'un dels vehicles, però el taxista, que desconfia de poder cobrar, també el fa fora. Entra en una altra botiga, i decideix robar per poder-se vestir. Es posa uns pantalons i un jersei, n'arrenca les etiquetes i es disposa a sortir al carrer, però una dependenta veu que encara du l'etiqueta a les sabatilles i fa que l'aturin abans de sortir. Ara l'home és de nou al carrer en calçotets i, a més, sense sabatilles. Decideix tornar corrent a casa: corre per diversos carrers, ponts, etc, cada vegada més esgotat. Arriba finalment a l'edifici on viu i truca al timbre del seu pis, però no contesta ningú. Una dona gran obre la porta de l'edifici, i el protagonista corre cap a ella per poder-hi entrar. La dona es pensa que la vol agredir i li dóna un cop amb el paraigües, però l'home aconsegueix entrar. Puja amb dificultat les escales i troba la clau que havia amagat a dins d'un test de flors. Obre la porta del seu pis i veu, en una horrible sorpresa, que torna a ser a la plaça de l'Obradoiro. Resignat a la seva sort, surt a la plaça.

L'incident desencadenant es produeix al moment que el protagonista obre els ulls i es troba en calçotets i sabatilles enmig d'una plaça urbana. El seu objectiu serà tornar a casa, i trobarà diversos obstacles: els dependents de les botigues de roba, el taxista que es nega a portar-lo, la gent del carrer que reprova el seu aspecte, la dona que l'agredeix amb el paraigües. El clímax arriba quan l'home obre finalment la porta del seu pis, i sembla que la resposta dramàtica és positiva. Però immediatament es produeix el gir: l'home torna a ser a la mateixa plaça urbana. Aquest gir, a més de canviar el signe de la resposta dramàtica, que passa de positiva a negativa, retorna el protagonista a la situació inicial i, encara, provoca en l'espectador la sensació que la mateixa acció es repetirà de forma infinita: l'home tornarà a casa seva i, quan obri la porta, tornarà a ser a la plaça; llavors tornarà de nou a casa i, quan obri la porta...

3. FALS ARGUMENT CIRCULAR: EL FLASHBACK GENERAL

Hi ha, encara, una nova possibilitat dins del relat circular, encara que en aquest cas es tracta d'un fals relat circular. Es tracta d'un argument construït a partir de l'estructura del flashback general. Prenem la definició de flashback de Lavandier (1994):

“Anglicismo con el que se nombra una vuelta atrás en el relato. Dicha vuelta es mostrada y no contada oralmente.”¹⁴⁹

El flashback general es produeix en les circumstàncies següents:

“En el caso del flashback general, la obra comienza con una escena de discusión que nos remite a un gigantesco flashback que ocupa la parte fundamental de la obra.”¹⁵⁰

El que succeeix en les obres narrades en forma de flashback general és que la primera o primeres escenes transcorren en el present, mentre que la part substancial del relat es correspon a fets passats, anteriors a la primera o primeres escenes, i, normalment, el final es torna a desenvolupar en el present. Es tracta d'un recurs que han utilitzat de manera força habitual alguns autors de llargmetratges, segurament amb la intenció de captar l'atenció de l'espectador ja des de la primera escena, que sol tenir un alt contingut dramàtic. Així, *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) s'inicia amb l'escena en què el professor Humbert assassina Quilty, sense que l'espectador sàpiga per quins motius. Després d'aquesta escena, l'argument fa un salt temporal enrere i comença a explicar, de manera cronològica, el procés que va des del moment que el professor coneix Lolita fins arribar a l'assassinat de Quilty. Tot aquest procés és, doncs, un enorme flashback que va a desembocar en la primera escena, la de l'assassinat, i la fa probable i comprensible.

El curtmetratge *The Tonto Woman* (Daniel Barber, 2007) és una mostra d'argument estructurat a través d'un flashback general:

THE TONTO WOMAN

L'acció transcorre al salvatge oest americà. Un home, Rubén Vega, s'està confessant en una església. Explica que ha comès pecat de fornicació, robatori i que ha matat algunes persones per defensar la seva vida. Descubrim que està greument ferit. Abans de rebre l'absolució, s'aixeca i surt al carrer. Comença llavors el flashback general que ens porta al passat. L'home espia una dona, Sarah Isham, que viu sola en una casa aïllada, mentre es renta. Quan la dona ha entrat de nou a la casa, Rubén s'hi acosta i parla amb ella. Sarah té la barbata i la part inferior de les galtes pintades amb línies negres, en un mena de barba masculina. Es tracta de pintures índies. Malgrat que li explica que va a treballar per al seu veí, Tom, la dona no vol saber res d'ell; es pensa que hi ha anat per veure la seva horrible cara pintada i torna a entrar a la casa. Rubén se'n va. A casa de Tom, amb el qual l'uneix una vella amistat, doma un cavall

¹⁴⁹Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 543.

¹⁵⁰Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 354.

que el seu amic no podia domar. L'amic li explica la història de Sarah: acabada de casar, va ser raptada pels indis, que la van retenir onze anys. En recuperar la llibertat, el marit i la societat la van condemnar a viure sola en el desert. Rubén torna a visitar la dona; s'ha enamorat d'ella. Li proposa de començar una vida nova, de marxar del desert, li acarona la cara, ella li agafa la mà, però llavors arriben tres homes amb males intencions. Rubén i Sarah aconsegueixen fer marxar els homes, amenaçant-los amb pistoles. La parella se'n va de casa de Sarah i viatja cap al poble. De camí, s'aturen a la vora d'un riu. Ella es banya, surt nua de l'aigua cap a Rubén, que la tapa amb una manta. Arriben al poble i van a un restaurant. S'asseuen sota les mirades de reprovació de la gent cap a la noia. Rubén agafa la mà de Sarah i li diu que l'estima i que voldria passar la resta de la seva vida amb ella. Llavors entra el seu marit, John Isham, al restaurant. Està terriblement enutjat i no mira la seva dona. Rubén els deixa sols i diu a Sarah que ha d'escollir i que ell respectarà la seva decisió. Quan Rubén surt, els tres homes que havia foragitat de casa de Sarah l'estan esperant. A dins del restaurant, John es mostra disposat a reprendre la relació amb Sarah. Ella li agafa la mà, sembla que es quedarà amb ell. Se sent el soroll d'un tiroteig, que queda fora de la representació: Rubén s'ha enfrontat amb els tres homes. En sentir els trets, Sarah abandona el seu marit i surt del restaurant. Rubén, greument ferit, entra a l'església i se'n va cap al confessional. El curtmetratge finalitza amb les mateixes frases amb què havia començat, les que pronuncia Rubén en la confessió.

El curtmetratge comença en un confessional i acaba també en el confessional, de manera que es produeix la sensació de cercle tancat. De no ser així, i malgrat la seva durada, hauria pogut produir sensació d'insubstancialitat, ja que el segon acte està molt poc desenvolupat. El protagonista és Rubén, i el seu objectiu és seduir Sarah, un objectiu per al qual no troba obstacles inicialment, ja que la dona es mostra també interessada en ell. Al final apareixen els dos obstacles, ja anunciats anteriorment. El primer és el marit, que voldrà recuperar la dona, i el segon els tres malfactors que es volen venjar de Rubén. Amb un segon acte desenvolupat, de llargmetratge, la història creixeria a partir d'aquest moment, però aquest no és el cas del curtmetratge que ens ocupa, ja que Rubén mor probablement a causa dels trets dels tres malfactors i el segon acte acaba de manera abrupta. El film, doncs, té plantejament, primera crisi i la primera complicació es converteix ja en el desenllaç. Per evitar la sensació d'insubstancialitat que solen generar aquests arguments amb segons actes no desenvolupats, es recorre a un tancament que consisteix en una tornada a l'inici, tot i que es tracta d'una tornada a l'inici falsa, fruit d'una manipulació de l'estructura del relat i no de la lògica dels fets. Ens trobem davant d'una història explicada en forma de flashback general: l'escena de la confessió és el present i tota la resta, el gruix del relat, és passat. Si el relat s'hagués explicat de forma cronològica, no hi hauria hagut una tornada a la situació inicial: la primera escena hauria estat la que explica com Rubén espia Sarah mentre es banya i la darrera la de la confessió d'un Rubén a les portes de la mort.

E) DIVERSOS GIRS

Es tracta també d'un relat causal que consta d'introducció, primera crisi i desenllaç, i que presenta dos o més girs finals. El més habitual és que siguin dos girs i que apareguin l'un immediatament després de l'altre. El curtmetratge *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2006) n'és un exemple:

ÉRAMOS POCOS

Una dona, Julia, agafa la maleta i se'n va de casa. El seu marit, Joaquín, es desperta i s'adona que la dona se n'ha anat. Desperta el seu fill, Fernando, un noi jove, i li explica que la seva mare ha marxat. Els dos homes s'asseuen a la cuina sense saber què fer. Mirant per la finestra, s'adonen que Julia ha llençat al carrer la roba del seu marit, el televisor, etc. Joaquín i Fernando viatgen fins a una residència d'avis. Van a buscar la mare de Julia, Lourdes, sogra i àvia respectivament de Joaquín i Fernando, a la qual feia molt temps que no veien. La dona dedueix que l'han anat a buscar per treure-la de la residència i accepta encantada d'anar-se'n amb ells dos. Ja al cotxe, Joaquín la informa que la seva filla no és a casa, que està de viatge. En arribar a casa, Lourdes descobreix que el pis està fet un desastre: ple de roba bruta pel terra, restes de menjar per tot arreu, etc. La seva habitació és la dels mals endreços. Els dos homes li preparen l'habitació de qualsevol manera, i la dona accepta resignada la seva nova situació. L'endemà, pare i fill, que s'han adormit al sofà, es desperten i, en veure que Lourdes no hi és, es pensen que també els ha abandonat, però la dona obre la porta i entra a casa carregada de bosses amb menjar. Lourdes els prepara una truita de patates i se'n va a netejar la sala. Una seqüència de muntatge mostra com la dona prepara uns plats exquisits als dos homes, que estan encantats de la vida amb la nova situació. Els tres personatges sopen, i, durant el sopar, Lourdes veu vi fins a emborratxar-se. Joaquín l'acompanya al llit i ella intenta fer-li un petó als llavis. L'endemà, Joaquín truca a Julia, la seva dona, i li explica que la seva mare està vivint amb ells. La dona li respon que això és impossible, perquè ella és amb la seva mare. Joaquín agafa un àlbum de fotos i descobreix que la dona que viu amb ell i el seu fill no és la seva sogra sinó una altra àvia de la residència. En aquell moment entren Fernando i la impostora, que s'adona que ha estat descoberta. Joaquín agafa Fernando a part per explicar-li el que ha descobert, però, en veure els entrecots que està a punt de començar a preparar la falsa Lourdes, decideix no explicar-li res al seu fill i deixar que la dona ocupi el lloc de la veritable Lourdes.

Aquest curtmetratge presenta una cadena de base causal. L'incident desencadenant és l'abandonament que pateixen Joaquín i Fernando per part de Julia. Pare i fill seran els protagonistes, i el seu objectiu serà trobar una dona que es faci càrrec d'ells, cosa que aconsegueixen sense obstacles anant a buscar Lourdes a la residència d'avis. La dona cuina per

a ells i neteja la casa. Al final, es presenten dos girs consecutius. El primer gir arriba quan Joaquín i l'espectador descobreixen que Lourdes no és Lourdes sinó una altra àvia que ha aprofitat l'ocasió per fugir de la residència, i es tracta d'un gir que propicia una nova lectura dels fets. A continuació, es produeix el segon gir. L'espectador es fa la idea que la dona ha estat descoberta i que el seu destí serà tornar a la residència, en el que seria un clímax amb resposta dramàtica negativa per als dos protagonistes, però, de manera sorprenent, el pare decideix no revelar al fill la seva descoberta i deixar que la dona segueixi suplantant el lloc de la seva sogra, en un gir que canvia el signe de la resposta dramàtica, que passa a ser positiva.

B. ARGUMENT DESCRIPTIU

L'argument descriptiu, com ja s'ha vist abans, es caracteritza per no tenir una cadena de base amb protagonista, objectiu i obstacles. El seu interès és descriure un objecte a través de la presentació de diversos dels seus atributs. El relat finalitza quan l'objecte ha estat descrit d'una manera suficient.

En relats llargs, com hem vist, l'argument descriptiu sol necessitar una trama de suport per tal de reactivar i mantenir l'atenció de l'espectador. En el cas del curtmètratge descriptiu, en canvi, la seva pròpia brevetat farà poc probable la caiguda de l'atenció per part de l'espectador i, per tant, no serà necessària una trama de suport.

El fet que el curtmètratge no tingui el temps suficient per desenvolupar una trama complexa no és un hàndicap en aquest cas, ja que el descriptiu es caracteritza justament per l'absència de trama o per un ús mínim d'aquesta. Així doncs, el curtmètratge serà un bon marc narratiu per desenvolupar guions descriptius. Només caldrà que l'objecte escollit pugui ser descrit de manera suficient en el temps de què es disposa.

El curtmètratge documental *Onskeborn (Out of love)* (Birgitte Staermose, 2010) és una mostra d'argument descriptiu.

ONSKEBORN (OUT OF LOVE)

L'objecte de descripció escollit és un grup de nens que viuen a Pristina, Kosovo, deu anys després de la Guerra dels Balcans. El film mostra la realitat de diversos d'aquests nens. En primer lloc, apareix un grup de nens que, per les nits, i sense que les seves mares ho sàpiguen, intenten vendre paquets de tabac en bars del centre de la ciutat. En segon lloc, una nena que ven xiclets, també al centre de la ciutat. En tercer lloc, un nen que aconsegueix pescar un peix en una riera bruta. En quart lloc, dues noies que es prostitueixen a la carretera. El film mostra la duresa de la vida dels personatges a través de les imatges de les accions que han de dur a terme per poder sobreviure i també a través de les seves paraules, ja que els personatges, a través de la veu en off, afegeixen dades sobre la seva situació i també sobre el seu estat d'ànim. El

film acaba quan un dels personatges exigeix de manera agressiva a l'operadora de càmera que deixi d'enregistrar imatges.

El curtmetratge no presenta un argument causal amb cadena de base sinó que, a través de quatre atributs, fa un retrat de la realitat dels nens que viuen a Kosovo deu anys després de la Guerra dels Balcans, l'objecte de descripció escollit per la documentalista. En el poc temps de què disposa, l'autora confegeix un retrat convincent de la realitat que s'ha proposat descriure. El fet d'haver inclòs una trama i haver intentat explicar una història només hauria estat possible disposant d'una quantitat superior de temps. També es podria haver desenvolupat cada una de les situacions que es descriuen fins a conformar trames amb elles, però també hauria calgut una dosi superior de temps per a això.

El curtmetratge *14e Arrondissement* (Alexander Payne, 2006), que forma part del film col·lectiu *Paris, je t'aime* (diversos directors, 2006), és una mostra d'argument descriptiu de ficció:

14e ARRONDISEMENT

En el marc d'una classe de francès a Denver, la protagonista, Carole, una dona nord-americana de mitjana edat, llegeix la seva redacció, sobre el darrer dels sis dies que va passar a París de vacances. El curtmetratge combina la representació amb una veu en off en què la protagonista, en primera persona, narra les seves experiències. En primer lloc, Carole és a la seva habitació d'hotel, quan s'està fent de dia, mirant per la finestra. Explica que encara té jet lag, que és la primera vegada que viatja a Europa, que volia anar-hi dues setmanes però que no podia deixar els gossos tants dies sols, que li han agradat els museus i els carrers de París i que l'ha decebut el menjar. A continuació, Carole camina pels carrers de París. Explica que va preferir viatjar sola, i que està acostumada a caminar perquè fa de carter a Denver. Després, pregunta en una perruqueria on pot menjar, i li indiquen un restaurant xinès. Menja en el restaurant xinès. Explica que de París es diu que la gent hi troba la inspiració i l'amor, però que ella, a l'edat que té, ja no espera trobar això. A l'escena següent, Carole camina per un carrer de París. Explica que imagina que podria viure allà, treballar de carter i conèixer els veïns, que de ben segur són amables. Més tard, la protagonista passeja per un cementiri. S'atura a veure les tombes de Jean Paul Sartre i Simone de Beauvoir (que confon amb Simón Bolívar) i de Porfirio Díaz. Pensa en la seva germana i la seva mare, que han mort fa poc temps. La imatge següent la mostra en un ascensor, obrint la boca per evitar que se li tapin les orelles. Pensa que un dia ella també estarà enterrada i que potser ningú no l'anirà a veure. Ara Carole és a la terrassa d'un gratacels, amb vista panoràmica sobre la ciutat. Pensa que és una dona alegre, però que de vegades li agradaria tenir algú amb qui compartir moments alegres com el que està vivint. Pensa que potser al seu ex li agradaria la vista de París, però després se sent estúpida perquè ja fa onze anys que no es

parlen, i ell és casat i té tres fills. Finalment, Carole entra en un parc, s'asseu en un banc i es menja un entrepà. Mirant la gent del seu voltant, experimenta un sentiment estrany: se sent alegre i trista a la vegada, i en aquest moment comença a estimar París i sent que la ciutat també l'estima a ella.

L'objecte de descripció és un dia de les vacances de Carole a París, el darrer dels sis que hi va passar. Els atributs que defineixen l'objecte són els diferents espais de la capital francesa pels quals es mou la protagonista: l'habitació de l'hotel, carrers, un restaurant xinès, més carrers, un cementiri, un ascensor, la terrassa d'un gratacels i un parc. A més d'això, i a través de la veu en off de la narradora-protagonista, coneixem algunes parts de la seva història personal, altres moments del viatge i, sobretot, els seus pensaments en cada un dels espais pels quals transita.

El relat acaba en un moment important del dia, en un moment gairebé màgic, en què la dona sent que comença a estimar la ciutat i a sentir-se estimada per ella. És un moment climàtic que tanca bé el curtmetratge.

En línies generals, l'argument descriptiu és un bon model per estructurar un curtmetratge. En no desenvolupar una cadena de base, evita els problemes d'incompletud i insubstancialitat que generen els guions causals breus. A més, la seva brevetat fa poc probable la pèrdua d'atenció, per la qual cosa és innecessària la presència d'una trama de suport.

Un dels problemes que pot generar a l'autor el curtmetratge descriptiu és, com hem vist ja en parlar del llargmetratge descriptiu, el final. En no tenir cadena de base i, per tant, no plantejar una qüestió dramàtica, la història no finalitza al moment que es produeix la resposta a aquesta qüestió, cosa que pot generar un problema de sensació d'incompletud o de final abrupte. En alguns casos, la mateixa naturalesa de l'objecte de descripció farà que no aparegui aquest problema. El curtmetratge que acabem de veure, *14e Arrondissement*, en explicar el darrer dia de les vacances d'una dona americana a París, genera de manera automàtica un final, que no és altre que la fi de les vacances. En aquest cas, doncs, el curt no finalitza de manera abrupta sinó de manera lògica i no apareix la sensació d'incompletud. Parlarem, doncs, de curtmetratges descriptius amb final lògic, que són els que eviten la sensació d'incompletud.

Out of love és un curtmetratge descriptiu que no té final lògic. Presenta fragments de la vida d'un grup de nens de Kosovo i no té final. És per això que l'autora recorre a una estratagema narrativa per tal de finalitzar el relat: un dels nens diu de manera agressiva a l'operador de càmera que deixi de gravar.

A banda de solucions excepcionals com aquesta, en el cas de curtmetratge descriptius en què no hi hagi un final lògic, la solució habitual que ofereix la dramaturgia és la preparació, com hem vist anteriorment. Es tracta, en definitiva, de fer un ús mínim de la tècnica del relat circular. Si en aquest el retorn a la situació inicial produïa una clara sensació de final, en el curtmetratge descriptiu que tanqui amb preparació no hi haurà una tornada a la situació inicial sinó una tornada, total o parcial, a una escena anterior o a un dels elements d'una escena anterior, que no ha de ser necessàriament la inicial. En aquest cas, la sensació de final no serà

tan clara com en el relat circular, però sí que serà suficient perquè l'espectador compregui que la història ha arribat o està a punt d'arribar al final.

C. ARGUMENT SERPENTEJANT

L'argument serpentejant té com a característica habitual l'amplitud de la realitat representada. El protagonista, en aquest tipus d'argument, no té un objectiu que unifiqui el relat, sinó que va passant per situacions diverses propiciades per la presència de força girs de la trama. Inicialment, el curtmetratge pot semblar un model narratiu poc apropiat per a un argument serpentejant, ja que la seva brevetat serà un obstacle per representar una realitat extensa, però la possibilitat de recórrer a la paraula i al muntatge per tal d'accelerar el ritme narratiu desmenteixen aquesta primera suposició.

Així, el curtmetratge *Harvie Krumpet* (Adam Benjamin Elliot, 2003) explica, en vint-i-quatre minuts, una vida sencera.

HARVIE KRUMPET

Naixement de Harvie a Polònia. El seu pare és llenyataire. La seva mare, minera, parlava sola i per això no tenia amics. Harvie creix. Té la síndrome de Tourette, que li impedeix controlar els impulsos. Quan coneix algú li toca el nas amb el dit índex. A l'escola, Harvie es fa amic de Bogush, que té tics i molts mocs. Els altres nens s'enriuen d'ells i n'abusen. La mare el treu de l'escola i li fa de professora. Li ensenya "fets" (que són obvietats). Mentre ell creix, la seva mare va perdent la raó i el confon amb un estrany. Harvie es fa llenyataire com el seu pare i passa estones pensant que el món canviarà. Un dia torna a casa i se la troba cremada i els seus pares morts per congelació. Els alemanys envaeixen Polònia i Harvie ha de fugir a Austràlia. S'instal·la a Spotswood, a una casa amb altres immigrants. Treballa a l'abocador d'escombraries. Es fa gran, li cau el pèl. Troba un televisor a l'abocador i es passa el dia mirant-lo a casa. Li agraden les dones que hi surten. Intenta fer amics a la feina. Li toca el nas a un home, i aquest li clava un cop de puny. Amb el cop, el crani se li parteix en dos. L'operen, li reparen el crani amb una placa metàl·lica i li queda una cicatriu al cap. Va passant per feines, però l'acomiaten de totes. Va descobrint nous "fets", com que el temps no cura totes les cicatrius. Troba feina com a recollidor de pilotes de golf. Li cau un llamp a sobre, i sobreviu. Harvie es pregunta com pot tenir tanta sort. Va al metge perquè té asma. Fuma vint-i-vuit cigarretes al dia. Com que encara no es coneixen els riscos del tabac, la metgessa li diu que fumi encara més. El seu asma empitjora i la metgessa, que també fuma, mor d'emfisema. Harvie descobreix que el llamp ha convertit en iman la placa del seu cervell. Atreu cap al seu cap els objectes metàl·lics. Quan està a punt de llançar la tovallola, li parla una estàtua d'Horaci, i li diu que disfruti del moment (*carpe diem*). Segueix el consell, es fa d'un grup nudista i també d'un grup de protecció dels animals, i es dedica a alliberar pollastres. Segueix amb problemes

de salut. Té càncer a un testicle i l'hi han d'extirpar. S'enamora de la infermera que el cuida, Valerie, i es casen a l'hospital. Harvie se'n va a viure a casa de Valerie, que té dos gats i un ocell. Als animals no els agrada Harvie. Harvie i Valerie intenten tenir un fill, però no poden perquè ell és estèril. Adopten una nena malformada, sense braços, Ruby. Harvie deixa de treballar i es dedica a educar la seva filla en els seus valors: nudisme, defensa dels animals, etc. Ruby es fa gran, es converteix en advocada i se'n va a Nova York. Defensa els drets dels discapacitats. El dia del seu 65è aniversari, Valerie mor de manera sobtada. Harvie es queda sol i trist. Va perdent la raó: intenta treure diners del microones. Ingressa en una residència. Comparteix habitació amb un altre malalt d'alzheimer, Hamish. Es fan bromes pesades l'un a l'altre. Un dia introdueixen alcohol a la residència; Harvie beu més del compte i es desperta l'endemà nu al passadís. Les autoritats de la residència hi prohibeixen el nudisme. De tant en tant, Harvie i Hamish s'escapen de l'hospital i fan pintades a favor dels animals. Com que sovint s'escapen malalts d'alzheimer per anar a esperar l'autobús, els responsables de la residència posen una parada d'autobús a dins del recinte de l'hospital, i allà els pacients esperen un bus que no passarà mai. Els malats reben visites, entre elles la d'una parella de monges cantants. Veiem les imatges mentals de Harvie mentre les monges canten que déu és millor que la cervesa. Harvie troba a faltar les visites de la seva filla, que només l'escriu. Agafa un pot de pastilles de morfina per suïcidar-se. Troba al passadís Wilma, malalta de càncer que no surt de l'habitació durant el dia. Parlen. Ella se suïcida amb les pastilles. Ell, no: comprèn que encara té coses per fer. Trenca el cartell de prohibit despullar-se, es treu la roba i s'asseu a la parada d'autobús, al sol, a esperar un bus que no arribarà mai.

Per tal de poder condensar una quantitat tan alta de material narratiu en tan poc temps, el curtmètratge utilitza diversos recursos. En primer lloc, presenta una veu en off de narrador, en tercera persona, que estalvia la representació de parts diverses de la història (per exemple, quan s'explica que els metges van dir que Harvie tenia la síndrome de Tourette, no hi ha cap escena en què la representació mostri el protagonista sent examinat pels metges esmentats). En segon lloc, l'acceleració del ritme narratiu es produeix gràcies a la combinació de la paraula i del muntatge (després de la mort dels pares del protagonista i de la invasió de Polònia per part dels nazis, el narrador explica el següent: "Harvie huyó y acabó en un barco con destino a un lugar llamado Australia. Su mundo estaba cabeza abajo y del revés de nuevo. Harvie acabó en una pequeña ciudad llamada Spotswood. Alquiló una casita con otros once inmigrantes y trató de integrarse como mejor pudo: se cambió el nombre de Harvek Krumpetzky a Harvie Krumpet", mentre les imatges mostren un vaixell en alta mar, els passatgers del vaixell mirant a l'exterior des dels ulls de bou, una imatge nocturna de les teulades de Spotswood, grups de gent mirant al carrer des de l'interior de petites cases, i dos rètols, un amb el nom antic i un altre amb el nom nou). En tercer lloc, fa servir l'el·lipsi temporal (el pas de la infantesa a la joventut de Harvie es resol amb la frase "Mientras Harvie se iba haciendo más alto y más fuerte, su madre se iba encogiendo y volviendo cada vez más loca", relatada sobre una imatge en què el Harvie jove es va sobreimpressionant de manera gradual al Harvie nen).

L'argument serpentejant que en resulta no té unitat d'acció i la relació de causa efecte entre les diferents parts és feble. En canvi, té cinc girs de la trama, un nombre certament molt elevat (recordem que *Barry Lyndon* en té nou). El primer gir ve amb la mort dels seus pares i la invasió nazi. El segon, al moment que l'estàtua d'Horaci diu a Harvie que disfruti del moment i el protagonista fa un canvi radical de vida. El tercer és el casament amb Valerie. El quart, l'adopció de Ruby. El cinquè, la mort de Valerie i l'ingrés a la residència.

El curtmetratge, doncs, pot ocupar-se d'explicar arguments serpentejants extensos, sempre que s'assumeixi que el grau de representació haurà de ser baix i que s'haurà de fer un ús freqüent de l'el·lipsi temporal i, molt sovint, d'un narrador.

Harvie Krumpet és un cas excepcional pel que fa a l'extensió de la realitat representada. No és habitual que un curtmetratge expliqui una vida sencera i que tingui una quantitat tan alta de girs de la trama. Normalment, els arguments serpentejants de curtmetratge s'ocupen d'un període de temps més limitat de la vida d'una persona, com passa en un curtmetratge anterior del mateix autor de *Harvie Krumpet* que du per títol *Uncle* (Adam Benjamin Elliot, 1996).

UNCLE

El narrador explica que la primera vegada que va veure el seu oncle va ser quan el seu pare el va portar a veure'l a la seva ferreteria. Es dedicava a netejar pipes i n'hi va donar una que tenia forma d'aranya. Pocs mesos després es va jubilar. Com que ell i la seva dona no havien tingut fills, el narrador es va convertir en una mena de fill seu. L'oncle li ensenyava la seva col·lecció sobre la història de la guerra. Un dia, la tia es va beure mataformigues i va morir. L'oncle es va quedar sol amb el seu gos xiuaua, Reg. Un dia, el va trobar amb uns venedors religiosos. Una de les coses que feia l'oncle era esclafar cargols amb un totxo. Les nits de lluna plena, feia pipí al llimoner del pati de casa seva. També tenia un incinerador on cremava objectes diversos, que un dia va explotar i el va cremar a ell. Li agradaven les torrades, però no sabia fer funcionar la torradora i li sortien sense torrar o bé cremades. Per Nadal anava a casa del narrador, i es disfressava de Pare Noel. Reg, el gos, va morir, atropellat per un nen amb monopatí, i l'oncle el va enterrar al costat del llimoner. Ja no va tornar a ser mai més el mateix, i el van haver de portar a una residència per a gent gran. El narrador l'anava a veure de manera regular. En una de les visites, va veure com es cosia al pijama un botó que tenia lligat a un queixal, per tal que els seus companys no li robessin. Un dia el van trobar mort, amb una tassa de cafè en una mà i una pasta a l'altra.

Uncle abraça un període temporal menor, també té una durada menor i, lògicament, també té menys girs durant el segon acte. Si *Harvie Krumpet* en tenia cinc, *Uncle* en té tres: la jubilació del protagonista, la mort de la seva dona i, finalment, la mort del seu gos i el posterior ingrés en una residència per a gent gran.

Un curtmetratge serpentejant no generarà, normalment, sensació d'insubstancialitat, perquè la història que s'hi explica és una història extensa, d'una magnitud suficient, amb diversos girs de la trama.

Pot succeir, però, que generi sensació d'incompletud. Això passarà quan l'argument no condueixi a un final clar. En els dos curtmetratges descrits, no es genera sensació d'incompletud perquè tots tenen el final més clar possible: *Harvie Krumpet* finalitza amb el protagonista a les portes de la mort, mentre que *Uncle* acaba amb la mort del protagonista.

En cas que el relat serpentejant no tingui un final satisfactori, és habitual recórrer, com en els arguments descriptius, a la preparació per tancar el relat. En podem veure un exemple en el curtmetratge *Las cabras de Freud* (Kike Maíllo, 1999):

LAS CABRAS DE FREUD

Ángel, un jove d'uns 25 anys, és al seu cotxe amb la seva promesa, Marga, que el deixa perquè pensa que ell no l'estima prou. El protagonista, que narra la història en primera persona, explica com els seus pares es van conèixer en una actuació musical. Narra la seva infantesa, quan va viure les discussions i posterior separació dels seus pares. El seu pare se'n va entornar a casa dels avis del protagonista, a pagès, i es va convertir en pastor de cabres. Ángel es va quedar a viure amb la seva mare, que fumava droga i llegia llibres d'autoajuda. Encara des del cotxe de l'escena inicial, el jove explica la teoria de Freud segons la qual l'èxit en la vida d'una persona es basa en tres pilars fonamentals: la vida professional, la sentimental i l'oci. Una escena en una classe de matemàtiques, en què el protagonista és incapaç de resoldre un problema, ens mostra que la seva vida professional no va bé. Tres escenes de cites fracassades amb tres noies diferents ens mostren que la seva vida sentimental tampoc no va bé. Finalment, una escena en què falla un penalti en un partit de futbol mostren que en el seu temps d'oci les coses també van malament. Es mostra després, de forma fragmentària, la relació amb Marga, una relació d'uns mesos, plena de bons i mals moments, que ha acabat quan ella l'ha deixat. Després, Ángel viatja a casa dels seus avis: la seva àvia està malalta, a punt de morir. Es reuneix amb el seu pare i el seu avi per al funeral de la seva àvia. Torna a la ciutat i porta el seu cotxe a desballestar. Ángel és en una classe de matemàtiques, i resol bé el problema. Després, té una cita amb una noia, amb èxit també. Finalment, juga un partit de futbol, tot i que en aquesta escena no tot va bé, ja que torna a fallar un penalti.

Es tracta d'un guió serpentejant que abraça la vida del protagonista, des de la seva infantesa fins als vint-i-cinc anys aproximadament. Com en els anteriors, es fa servir un narrador (en aquest cas un narrador protagonista, en primera persona, que sol parlar a càmera), el muntatge (els mesos de relació amb Marga es condensen en diversos plans dels dos

personatges a la platja i als carrers de la ciutat) i les el·lipsis (el període comprès entre els aproximadament deu anys que té el protagonista quan se separen els seus pares i els vint-i-cinc actuals no forma part de l'argument). Com que el relat no té un final clar, ja que s'interromp amb el protagonista en la mateixa situació que la inicial, es fa servir la preparació per tal de donar sensació de final i evitar l'aparició de la sensació d'incompletud.

La preparació o plànting consta de tres escenes, les tres que mostren la situació del protagonista pel que fa als tres pilars fonamentals de la vida d'una persona segons Freud: vida professional o classe de matemàtiques, vida sentimental o cites amb noies, i oci o partit de futbol. La recompensa es produeix al final del curtmetratge, quan es recuperen les escenes anteriors, amb signe positiu les dues primeres i igualment negatiu la tercera. Aquesta recompensa es converteix en una mena de tancament del cercle, i és gràcies a ella que l'espectador es fa la idea que ha arribat el final de la història.

Una segona solució per evitar la sensació d'incompletud en els arguments serpentejants que no tinguin un final lògic és recórrer al relat circular, és a dir, fer que el protagonista parteixi d'una situació a la qual retornarà al final del relat. El llargmetratge *Barry Lyndon*, que no acaba amb la mort del protagonista, utilitza aquest recurs, fent que, al final del relat, Barry torni a la seva Irlanda natal, el lloc on havia començat l'argument en la seva joventut.

El curtmetratge d'animació *Abuela grillo* (Denis Chapon, 2009) és una mostra de relat serpentejant circular.

ABUELA GRILLO

En un país sud-americà, l'abuela grillo canta i provoca que plougui. Sempre viatja amb un núvol darrere d'ella. Arriba a un població rural, es posa a cantar i comença a ploure. Els pagesos s'alegren per la pluja i la conviden a menjar amb ells. L'endemà, despistada, es posa a cantar i, sense adonar-se'n, gairebé causa una inundació. Els pagesos l'adverteixen i para de cantar. Se'n va cap a altres llocs a portar la pluja. Camina per indrets diversos i arriba fins al cim de les altes muntanyes, on fa nevar. Finalment va a parar a la ciutat, on uns malfactors la segresten per tal de poder-se fer els amos de l'aigua. Fan cantar l'àvia fins a l'extenuació i comercialitzen en ampolles l'aigua que poden recollir gràcies a ella. Com que hi ha sequera, perquè la dona està retinguda pels malfactors, un dels pagesos ha d'anar a la ciutat a comprar aigua. Allà, descobreix que l'abuela grillo està segrestada i que per això no plou. S'organitza una revolta popular, i un exèrcit de pagesos entra a la ciutat per alliberar-la. Els espera la policia, a les ordres dels industrials de l'aigua. Abans que comenci la batalla, però, l'àvia, que és conscient de la situació, crida amb força i es desencadena una enorme tempesta, que inunda la ciutat i provoca la derrota dels seus segrestadors i els seus sequaços. Alliberada, l'abuela grillo torna a viatjar amb el seu núvol pels pobles rurals fent que plougui i és convidada a menjar pels pagesos agraïts.

La protagonista és l'abuela grillo, que parteix d'una situació inicial en un entorn rural amb la gent agraïda pel fet que els porti la pluja. A partir d'aquesta situació la protagonista passa per diversos llocs de forma aleatòria, com la pluja mateixa, fins que és empresonada a la ciutat, per tornar finalment a la situació inicial, en un ambient rural en què la gent li agraeix que faci caure la tan necessària aigua per a ells. La tornada a la situació inicial dóna una clara sensació de final i evita l'aparició de la sensació d'incompletud de manera clara.

2. EN FUNCIÓ DEL SEU CENTRE D'INTERÈS

A. ARGUMENT CENTRAT EN LA TRAMA

L'argument de curtmetratge centrat en la trama coincideix amb l'argument causal, ja explicat a l'apartat en què es classifiquen els arguments de curtmetratge en funció del seu mode de construcció.

B. ARGUMENT CENTRAT EN EL PERSONATGE

Tal i com hem vist ja en el cas del llargmetratge, un argument descriptiu serà un argument centrat en el personatge quan l'objecte de descripció sigui una persona. Es tractarà d'arguments sense trama o amb una trama feble i que centraran el seu interès en la presentació d'un personatge. La complexitat del personatge centre d'interès dependrà de la quantitat de representació. Si el grau de representació és alt, el personatge serà poc complex, perquè no hi haurà temps suficient per mostrar aspectes diversos de la seva personalitat. En altres paraules, i remetent-nos a Henry James, no hi haurà temps suficient per encendre un nombre de focus elevat. Si el grau de representació és baix i es recorre a la paraula o al muntatge per tal d'accelerar la narració, el nombre de focus encesos podrà ser superior i, amb això, el personatge podrà guanyarà en complexitat.

El curtmetratge *Vincent* (Tim Burton, 1982), és un exemple de descriptiu de personatge:

VINCENT

El curtmetratge combina imatges de la realitat amb imatges que surten de la imaginació del protagonista, sense solució de continuïtat entre una i l'altra. La veu d'un narrador omniscient condueix el relat. Vincent, un nen de set anys, toca la flauta i acarona un gat. El narrador diu que és un nen amable però que somia ser Vincent Price. En dir això, es transforma en un personatge de pel·lícula de terror, semblant a l'actor Vincent Price. El gat s'espanta en veure'l i fuig corrent. Vincent entra en una habitació on hi ha la seva germana, el seu

gos i el seu gat. El narrador explica que viu amb ells però que preferiria viure amb ratpenats i aranyes. El nen rep la visita de la seva tia, i imagina que la submergeix en un cubell ple de cera ardent per convertir-la en estàtua de cera. Després imagina que té el seu gos lligat amb tot d'elèctrodes al cap, per convertir-lo en zombi. Amb el gos ja convertit en monstre, es passeja amb ell pels carrers de Londres. Vincent pinta i llegeix. El narrador explica que mentre altres nens prefereixen llegir Robinson Crusoe, ell llegeix Edgar Allan Poe. Un dia llegeix que la seva dona està enterrada viva, i imagina que se'n va al cementiri a cavar per desenterrar-la. En realitat, però, està excavant a l'hort de la seva mare. A causa d'això, la mare el castiga a la seva habitació. Ell imagina que està tancat en un torreó amb la foto de la seva dona. La mare obre la porta, li perdona el càstig i el convida a sortir a jugar a l'exterior. Ell imagina que ha perdut la parla i escriu que mai podrà sortir d'allà. La mare, cansada del seu joc, li diu que no és Vincent Price sinó Vincent Malloy, i insisteix perquè surti a jugar a fora. La mare se'n va, i l'habitació es comença a omplir de llampecs i formes i llums estranys. Se li apareix el seu gos zombi, així com el cadàver de la seva dona. Vincent corre cap a la porta, però cau inconscient abans d'arribar-hi i mor.

L'objecte de descripció del curtmetratge de Burton és Vincent, un nen de set anys que deforma la realitat de manera terrorífica en la seva ment. El curtmetratge presenta una trama feble, sense cadena de base i que no podem ni considerar trama de suport: un nen es creu que és Vincent Price, excava a l'hort de la seva mare (per desenterrar la seva dona, en la seva imaginació), la seva mare el castiga tancant-lo en una habitació i després li aixeca el càstig. A banda d'aquesta minitrama, l'espectador pot contemplar de manera directa la imaginació del nen, una imaginació que deforma la realitat convertint-la en escenes de pel·lícules de terror i que acaba amb la "mort" del protagonista.

El curtmetratge, doncs, s'estructura com a una descripció de personatge a través de la seva imaginació i no a través de les seves accions. Les escenes que imagina són totes de la mateixa naturalesa, de manera que el retrat que en resulta és el d'un personatge simple, amb un sol tret principal, que és aquesta deformació terrorífica de la realitat.

Un descriptiu de personatge és una bona opció per tal de construir un argument de curtmetratge. Donada la impossibilitat de construir trames desenvolupades, el curtmetratge opta sovint per traslladar el centre d'interès cap al personatge. Tot i que el poc temps disponible no permet que s'encenguin molts focus, seguint amb la terminologia de la teoria de la il·luminació d'Henry James, sí que se'n podran encendre alguns per tal de mostrar algunes de les característiques que defineixen el personatge. El fet que els personatges, doncs, siguin més aviat plans, en terminologia de Forster, no ha de ser en absolut un hàndicap perquè el curtmetratge pugui presentar de manera convincent personatges que en la terminologia forsteriana serien plans però que poden ser atractius, vius, interessants i il·lustrar de manera efectiva la realitat humana.

C. ARGUMENT AMB EQUILIBRI ENTRE TRAMA I PERSONATGE

A) PROCÉS CAP A LA INTIMITAT

La limitació temporal fa que el curtmetratge no es pugui ocupar de desenvolupar de manera suficient processos d'intimitat. Per tal de poder fer probable que dues persones que estan allunyades emocionalment a l'inici del relat assoleixin una relació íntima es necessita temps, un temps de què no disposa un curtmetratge que pretengui un grau de representació alt.

El curtmetratge sí que pot, però, relatar de manera fragmentària processos d'intimitat. Es poden observar, com a mínim, aquestes dues possibilitats: relats que expliquen l'inici d'un procés d'intimitat i relats que expliquen com dues persones que ja tenen una relació emocional íntima s'allunyen i es tornen a acostar.

1. INICI DE PROCÉS CAP A LA INTIMITAT

Un procés cap a la intimitat és un argument que explica un procés d'acostament emocional entre dos personatges. Hem vist, en parlar del llargmetratge, que aquests relats s'estructuren en base a un decrescendo: els dos personatges es van coneixent a través d'una successió d'escenes fins arribar a la intimitat emocional (i, de vegades, física), de manera que el seu objectiu d'establir una relació íntima (de vegades inconscient) és més a prop després de cada escena. Per tal d'evitar la pèrdua d'atenció que va associada al decrescendo, els autors d'aquesta mena d'arguments en llargmetratge han fet servir normalment minitrames o trames causals de suport que s'afegeixen al procés cap a la intimitat i que generen un interrogant que es manté actiu fins al final de la història.

A diferència del que passa en el llargmetratge, la brevetat del format farà innecessària i inviable la presència en el curtmetratge d'una trama causal de suport, i el relat se centrarà només a explicar com dos personatges que estan allunyats inicialment es van acostant.

A més a més, com hem dit, en un curtmetratge rarament es podrà explicar un procés cap a la intimitat complet, perquè aquestes són històries que necessiten d'un procés gradual i lent de mutu coneixement entre els dos protagonistes, només possible si es disposa del temps suficient per fer-lo probable.

Així doncs, el més habitual és que el curtmetratge s'ocupi d'explicar l'inici d'un procés cap a la intimitat, els seus primers passos. La història arrenca amb la trobada de dos personatges que estan distanciats emocionalment i acaba quan aquests dos personatges han fet el primer o els primers passos cap a la intimitat emocional.

El final no sol ser un problema en aquests arguments, ja que es dona la informació suficient a l'espectador per tal que sigui capaç de preveure que la història seguirà avançant cap a la plena intimitat, encara que això quedi fora de la representació. D'aquesta manera, doncs, s'evita l'aparició de la sensació d'incompletud, ja que l'espectador té la informació suficient com per

poder imaginar, ni que sigui a grans trets, cap on evolucionarà la història i quin serà el seu final probable.

Tampoc no apareix la sensació d'insubstancialitat, perquè l'espectador té clar que ha assistit a l'inici d'una història més llarga, més complexa, encara que bona part d'ella quedi fora de la representació.

El curtmetratge *Quais de Seine* (Gurinder Chadha, 2006), que forma part del film col·lectiu *Paris, je t'aime*, és un exemple d'inici de procés cap a la intimitat:

QUAIS DE SEINE

Tres joves d'uns 18 anys són asseguts a la vora del riu Sena i increpen les noies que passen per davant seu amb comentaris sexistes. Un d'ells, el protagonista, François, es fixa en una noia musulmana, Zarka, que porta un vel que li cobreix els cabells i que és asseguda a prop d'on son ells. La noia s'aixeca i se'n va, però ensopega amb una pedra i cau al terra. Dos dels nois s'enriuen de la caiguda, mentre que François s'acosta a ella per ajudar-la. En la caiguda, Zarka s'ha fet mal a les mans i li ha caigut el vel, amb la qual cosa queda al descobert la seva cabellera negra. El noi intenta posar-li bé el vel, però no en sap i li deixa molt mal posat. Ella li pregunta com queda, i ell li fa una foto amb el mòbil per ensenyar-li. En veure la foto, Zarka s'enriu de la seva maldestresa. Es posa bé el vel i ironitza sobre la capacitat d'ell i dels seus amics per lligar. François li pregunta com és que li fan portar el vel, pensa que és una llàstima amb el bonica que és, i ella respon que el porta perquè vol, és una mostra de la seva fe. Zarka s'aixeca i se'n va, a la mesquita. François torna amb els seus amics, s'asseu amb ells, però obre el mòbil per mirar la foto que ha fet a la noia. Fascinat per la noia, deixa els amics, se'n va a la mesquita i espera que en surti Zarka, que, efectivament, surt al cap de poca estona. Es veuen i se somriuen, però el somriure del noi s'esvaeix quan veu que darrere d'ella en surt un musulmà d'edat avançada, el seu avi. Zarka i l'avi s'acosten a François. Zarka els presenta, l'avi agraeix al noi que hagi ajudat la seva néta i, després d'uns instants de dubte, segueixen caminant. Com que l'avi veu que els dos joves no paren de mirar-se, es gira i demana a François si els vol acompanyar un tros de camí. Mentre caminen, l'avi pregunta a François què estudia, i el noi respon que història. A l'avi li sembla molt bé, és important conèixer la història, i afegeix que Zarka vol ser periodista de *Le Mode*. Els tres personatges s'allunyen parlant amigablement.

Aquest curtmetratge explica l'inici d'un procés cap a la intimitat. Arrenca amb l'incident desencadenant, que en aquestes històries sempre és el moment que es coneixen els dos personatges. En aquest cas l'incident és la caiguda de Zarka i l'ajut que li presta François. Després d'això, es representen els primers passos cap a la intimitat: en primer lloc, el noi ajuda

la noia a posar-se bé el vel i li fa una foto; en segon lloc, la va a buscar a la mesquita, segurament ja enamorat d'ella, i, en tercer lloc, l'avi de Zarka propicia que els dos nois segueixin junts. Com dèiem abans, el final que s'ofereix a l'espectador dóna la informació suficient per tal que aquest es faci la idea que el procés cap a la intimitat entre aquests dos personatges continuarà avançant i que la història que té al davant és una història més llarga, tot i que no se'n representa una part important, amb la qual cosa s'eviten les sensacions tant d'insubstancialitat com d'incompletud.

2. ALLUNYAMENT I POSTERIOR ACOSTAMENT DE DOS PERSONATGES AMB RELACIÓ ÍNTIMA

Aquest argument és una variant de l'esquema apropament-allunyament-nou apropament, que hem vist en parlar dels processos d'intimitat per a llargmetratge i hem exemplificat amb el film *Sucedió una noche*. A causa de la limitació temporal, el curtmetratge el·lideix el procés d'acostament i representa l'allunyament i el nou acostament. L'argument que en resulta té un final clar, de manera que evita la sensació d'incompletud. D'altra banda, l'espectador comprèn que l'argument explica el final d'una història més llarga, la part inicial de la qual no s'ha representat però és deduïble, de manera que tampoc no apareix la sensació d'insubstancialitat.

El curtmetratge *La última polaroid* (Mar Coll, 2004) és un exemple d'aquest tipus d'argument.

LA ÚLTIMA POLAROID

Dues amigues adolescents, Eli i Marian, corren sota la pluja. El·lipsi temporal. Eli compra una cervesa de litre i va a casa de Marian, que deixarà la ciutat de matinada per anar-se'n a viure a Málaga amb la seva família. Després de parlar amb la mare de la seva amiga, Eli va a l'habitació de Marian. Aquesta, que està fent la maleta, es mostra molt distant amb ella. Eli vol ajudar-la però Marian no deixa que ho faci. Havien fet plans per no dormir en tota la nit, però Marian diu que potser sí que se'n anirà a dormir. Eli li pregunta si està enfadada, i Marian li respon que no, que simplement està de mal humor. Marian surt de l'habitació per a anar a buscar roba i Eli es queda sola. Troba en una caixa un plec de fotos, fetes amb càmera Polaroid, en la majoria de les quals apareixen elles dues somrient felices. Treu una llibreta i comença a escriure una carta per a la seva amiga. Les dues noies puguen al terrat de l'edifici: mengen pipes, fumen, es beuen la cervesa i parlen de nois; Marian ja somriu. Quan Eli li diu que s'ho passarà molt bé i que coneixerà molta gent, Marian es torna a posar trista. Eli li fa una foto amb una càmera Polaroid: tornen a riure quan miren la foto. Les dues noies s'adormen. Quan Eli es desperta, baixa i es troba que la família ja està baixant les maletes. Marian torna a estar molt seca amb ella, i Eli li torna a preguntar si està enfadada. La noia, que ja està cansada del mal tracte que rep de la seva amiga, surt de la seva habitació i la deixa sola. Baixa

amb l'ascensor amb el pare i la germana de Marian. La família carrega les maletes en un taxi. La mare abraça Eli, mentre Marian s'introdueix al taxi sense dir adéu a la seva amiga. Eli comença a allunyar-se, però Marian surt del taxi i corre cap a ella. Li pregunta si està enfadada. Eli somriu i les dues amigues es fonen emocionades en una abraçada. Marian torna al taxi, i Eli es queda mirant, compungida, com el vehicle es va allunyant.

El procés que condueix a la intimitat de les dues protagonistes està el·ludit; s'explica només a través de la primera escena, en què les dues noies corren sota la pluja, i també a través de les fotos de polaroid que mira Eli quan està sola a l'habitació de Marian. El que es narra en la representació és com Marian rebutja la seva amiga, en una reacció contradictòria a causa de la pena i el dolor que sent per haver de marxar a viure en una altra ciutat i perdre-la. Eli és comprensiva inicialment amb la reacció de la seva amiga, fins que es veu afectada pel rebuig i reacciona també distanciant-se d'ella. Finalment, es produeix el nou acostament entre les dues amigues, que s'abracen in extremis abans que Marian marxi definitivament de la ciutat.

El curtmetratge *Pablo* (Nely Reguera, 2009) es basa en aquest esquema però queda fora de la representació no només el procés que condueix a la intimitat sinó també el procés que condueix a la separació, per tal d'ocupar-se només del nou acostament entre els dos personatges:

PABLO

Un home de mitjana edat és al lavabo, on es desinfecta una enorme cicatriu que li travessa l'abdomen. La seva dona l'avisava que la seva filla, Maria, ja ha arribat. Mare i filla parlen a la cuina. La mare està nerviosa, té por que filla i pare facin tard. Pare i filla viatgen amb cotxe. Condueix Maria. El pare s'adona que el cotxe va en reserva i demana a la filla que pari a posar benzina. Com que van justos de temps, la filla prefereix no fer-ho, perquè poden arribar amb la benzina que queda, però finalment accedeix al desig del pare, que sembla no voler arribar al lloc on van. La filla el tranquil·litza, li diu que tot anirà bé i que ell no li farà res, que ja està molt millor. Arriben a un centre penitenciari per a malalts mentals. Han anat a visitar Pablo, que és germà de Maria i fill del protagonista. Ella l'ha anat veient de manera regular, però el pare és la primera vegada que el veu des del seu ingrés al centre. La relació entre pare i fill és molt distant mentre que la dels dos nois és més propera. El pare trenca el gel i li demana què fan allà. El fill, a qui es nota molt sedat i que de tant en tant es queda amb la vista perduda, li explica que s'ha apuntat a un taller de ceràmica, i que li agrada. Es produeix un silenci incòmode. La germana li pregunta pels seus companys. Ell respon que estan tots molt bojos i explica que té un nou company d'habitació, un cuiner que va ser detingut per donar cops de paella a la gent pel carrer. Els dos germans riuen de l'extravagància, cosa que no fa el pare. Maria informa a Pablo que el seu pare ja no porta

drenatges. Pablo es preocupa per la salut del pare, però a aquest li costa molt de contestar a les seves preguntes. Pablo explica que ha començat a jugar a escacs. En sentir això, el pare es mostra interessat. Pablo li pregunta si segueix jugant. Ell diu que no, que tant la seva dona com la seva filla són negades per als escacs, una afirmació amb la qual Pablo es mostra totalment d'acord. Pare i fill se somriuen amb complicitat. Pablo comenta que fa molt temps que no juguen, i el seu pare se'l mira ja amb tendresa. Un guàrdia informa que s'ha acabat el temps de la visita. Pablo abraça la seva germana, també el seu pare i surt. Es tornaran a veure la propera setmana.

El curtmetratge explica, doncs, un procés cap a la intimitat que ha estat precedit per un procés de separació, que queda fora de la representació. Es pot intuir que Pablo va ser el causant de la ferida del pare. La trama s'ocupa de l'inici d'un nou procés cap a la intimitat de dos personatges que tenien una relació íntima i que es van separar a causa del desordre mental del fill. L'argument té un final lògic, que és la fi del temps de la visita, i, a més, també produeix sensació de final el fet que els dos personatges iniciïn un acostament emocional que podem preveure que continuarà avançant. D'aquesta manera, no apareixen ni la sensació d'incompletud ni la d'insubstancialitat.

B) FINAL DE PROCÉS DE SEPARACIÓ

Si els llargmetratges que expliquen un procés de separació s'inicien amb una parella que té una relació íntima i acaben amb la separació d'aquesta parella, després d'un procés que serveix per fer probable aquest final, un curtmetratge s'ocuparà només de la part final del procés, per la reiteradament esmentada qüestió del temps de què disposa. Quedarà fora de la representació, doncs, el procés cap a la intimitat i també la situació inicial de felicitat, de relació íntima estable. La trama començarà amb els dos personatges ja en una situació negativa, d'allunyament, i desembocarà en la separació final, que es constituirà en el clímax i que vindrà precedida d'un darrer nus dramàtic, que esdevindrà en una mena d'incident desencadenant invers. Les referències a les parts anteriors de la història apareixeran en forma d'exposició (paraules) o bé en forma de flashbacks puntuals.

Aquest argument evita la sensació d'incompletud, ja que ofereix un final molt clar, la separació dels dos personatges. També evita la sensació d'insubstancialitat, perquè l'espectador té clar que la representació és un fragment d'una història més àmplia, amb la suficient substància, i que coneix de manera parcial gràcies a l'exposició o als flashbacks puntuals.

El curtmetratge *Llévame a otro sitio* (David Martín de los Santos, 2004), explica el final d'un procés de separació.

LLÉVAME A OTRO SITIO

Una parella jove, casada des de fa cinc anys, viatja en cotxe. Condueix l'home. Passa per davant d'un autoestopista i no s'atura. Ella li pregunta si mai s'atura

a recollir autoestopistes, i ell li diu que de vegades sí que ho fa. De vegades ha recollit dones soles. Ella li diu que també ha recollit homes que feien autoestop. La dona demana a l'home que pari, que ha d'anar al lavabo. Ell para en una benzinera. Quan la dona torna al vehicle, fa veure que és una autoestopista i demana a l'home que la porti. Ell es mostra desconcertat a l'inici però després accepta el joc. Fent veure que parlen de les seves respectives parelles, posen de manifest que el seu matrimoni està en crisi, que no senten atracció sexual l'un per l'altre i que els dos han estat infidels a l'altre. Seguint amb el joc, la dona fa que l'home aturi el cotxe i li practica una fel·lació. Després es fa el silenci i segueixen el viatge. L'home, molt engelosit, la fa baixar del cotxe, però s'atura uns metres després amb la intenció de tornar a recollir-la. Llavors és quan veu que la dona ha fet autoestop i que puja en una furgoneta que s'ha aturat a recollir-la. La furgoneta avança el cotxe del marit, encara aturat.

La situació inicial de la parella protagonista del curtmetratge és ja propera a la separació, cosa de la qual ens assabentem de manera clara gràcies a l'exposició que es produeix en el joc en què fingeixen no conèixer-se. La noia intenta revitalitzar la relació (com passava a *Revolutionary Road*) a través d'un joc de canvi d'identitat i de rols sexuals, però l'efecte és el contrari al desitjat, i la fel·lació que practica al seu marit i la seva reacció posterior de fer-la baixar del cotxe es converteix en el catalitzador de la separació final.

C) PROCÉS DE CANVI

1. ARC DE TRANSFORMACIÓ MODERAT

L'argument de curtmetratge que explica un procés de canvi haurà d'ocupar-se normalment d'un arc de transformació moderat, seguint la terminologia de Sánchez Escalonilla (2001) que hem esmentat en parlar dels processos de canvi en el llargmetratge. Recordem que es tracta d'un canvi moderat en el personatge en forma de reforçament del caràcter, certa inestabilitat o commoció de la identitat, sense que s'arribi a produir una autèntica transformació.

Un procés de canvi que expliqui una transformació radical necessita, normalment, del temps d'un llargmetratge per tal de fer-se probable, com ja hem vist. Però el curtmetratge pot ser un marc ideal per tal d'explicar un canvi moderat, tot i que, com veurem, també és possible que el curtmetratge expliqui un arc de transformació radical.

Un model estructural que es repeteix força sovint és el que presenta un personatge que té una mancança que supera gràcies a un succés determinat. Es tracta d'un argument que s'ajusta a la proposta que realitza Truby (2007) per tal de començar el relat de llargmetratge:

“Desde el principio de la historia, nuestro protagonista tiene uno o más de un punto débil que le frena. (...) La necesidad es lo que el protagonista debe cubrir internamente a fin de mejorar su vida. Esto suele implicar superar sus debilidades y cambiar, o crecer, de alguna manera”.¹⁵¹

Alumbramiento (Eduardo Chaperó-Jackson, 2007) és un curtmetratge que presenta un argument centrat en el personatge que s’ocupa d’un procés de canvi moderat.

ALUMBRAMIENTO

Un home, Rafa, rep una trucada en plena nit. Ell i la seva dona, Sara, surten del llit i viatgen amb el cotxe. La mare de Rafa, María, que està molt malalta, ha empitjorat. Sara comenta a Rafa que potser li estan donant massa medicació, però ell replica que no es pot fer altra cosa. La dona posa la seva mà a sobre de la d’ell, però Rafa la rebutja. Arriben a casa de la mare. Hi ha una infermera i la germana del protagonista, Julia. Rafa, que és metge, dóna instruccions a la infermera per tal que augmenti la medicació de la mare, que té problemes respiratoris. La infermera no creu que passi d’aquella nit. La germana manifesta la seva esperança que se’n surti, com altres vegades. Entren a l’habitació de la mare, que és al llit respirant amb terribles dificultats. Es veu que pateix molt. Rafa l’ausculta i li pren la pressió. María desbarra, parla amb la seva mare. El fill li injecta morfina i la dona s’adorm. Sara es mira l’escena des de la porta de l’habitació, compungida. Rafa i Sara s’estiren en un sofà a intentar descansar, però el calmant ha deixat de fer efecte i el soroll de la terrible respiració de la mare els fa tornar a la seva habitació. María torna a patir molt, i el fill es disposa a tornar-li a injectar morfina. Davant del patiment de la dona, Sara s’hi acosta i li diu que s’està morint. El marit posa cara d’estranyesa però no reacciona. Sara treu l’oxigen a María i li diu que es tranquil·litzi i que es deixi anar. María s’asserena, sembla que deixi de patir. Sara li porta records feliços de quan els seus fills eren petits, li diu que ha tingut una vida llarga i que ha estat una bona mare. Rafa, que ha acceptat finalment la mort de la seva mare, es posa a cantar una de les cançons que ella els cantava quan eren nens. María somriu en sentir-la i mor en pau. Rafa posa la seva mà a sobre de la de la seva dona. Julia, que no ha pogut suportar la mort de la seva mare, és a fora de l’habitació, amb la infermera.

El personatge central del relat és Rafa, que presenta una debilitat a l’inici del relat: és un home que nega la realitat; és incapaç d’acceptar que la seva mare s’està morint. Prefereix mortificar-la allargant la seva agonia augmentant-li les dosis de medicació que acceptar la seva mort. La necessitat del protagonista és l’acceptació d’aquesta realitat dolorosa. El succés que desencadena el canvi és la decisió de Sara, la seva dona, que, conscient, ella sí, que la mort de

¹⁵¹Truby, J. (2007): *Op. cit.*, p. 58.

María és inevitable, decideix fer un pas endavant i retirar-li la respiració assistida i propiciar que mori en pau. És en aquest moment, en veure que la seva mare deixa de patir, que Rafa canvia i accepta la realitat, amb la qual cosa s'arriba a la fi del relat.

Alumbramiento explica un procés de canvi moderat: el personatge no experimenta una transformació substancial ni radical de la seva personalitat sinó que en millora un aspecte. Això fa que el canvi sigui probable a ulls de l'espectador i que el relat tingui un bon final. En observar el canvi en el personatge, l'espectador té una clara sensació que el relat ha arribat a la seva fi, de manera que no es produeix sensació d'incompletud. Tampoc no apareix la sensació d'insubstancialitat: la història té la mesura justa, ja que un canvi moderat necessita una quantitat de temps també moderada per fer-se probable.

També és possible que el relat que explica un procés de canvi tingui una resposta negativa. Aquest argument presenta un o diversos personatges que presenten una mancança de caràcter i, tot i que la història avança en certa manera cap al canvi, aquest finalment no es produeix, generalment en contra de l'expectativa i del desig de l'espectador. El curtmetratge *Anteayer* (Liliana Torres, 2005) n'és un exemple:

ANTEAYER

Javier i Helena, una parella jove, es desperten. S'han adormit mirant una pel·lícula des del llit. El noi intenta seduir la dona per tal de fer l'amor, però ella s'hi nega. Després li demana disculpes: és conscient que porta una temporada sense voler tenir relacions sexuals amb ell. Ell la disculpa, diu que tots tenim temporades així. Tanquen el llum per posar-se a dormir. Ella obre el llum de nou, li pregunta a ell si està bé i insisteix en la disculpa. Torna a tancar el llum. Instants després, els dos obren el llum a la vegada: la noia diu que vol beure aigua i el noi se'n va al lavabo. Parlen sobre com ha anat el dia. Ell intenta per segona vegada un apropament sexual, però ella el torna a rebutjar. Ella comenta que potser haurà de pensar a lligar-se una noia, i ell replica que ja se n'ha lligat a una, i, quan en fa la descripció, comprenem que no és altra que ella. Apaguen el llum de nou. En la foscor, ell diu que li ha de dir una cosa. Ella replica que també li ha de dir una cosa. Cap dels dos vol ser el primer i, finalment, ella li pregunta a ell si l'estima, a la qual cosa ell respon que sí.

El curtmetratge presenta una parella en la qual s'ha acabat l'amor i el desig sexual. L'argument condueix cap a un moment en què els personatges haurien de ser capaços d'admetre aquesta realitat i actuar en conseqüència. Si passés això, el curtmetratge explicaria com dos personatges passen del no reconeixement al reconeixement de la realitat, tal i com hem vist que passava al protagonista d' *Alumbramiento*. En aquest curtmetratge, però, el canvi no es produeix, perquè els personatges no són capaços d'admetre que la seva relació s'ha acabat. Es tracta, doncs, d'un procés de canvi molt similar al que hem vist anteriorment, però amb la diferència que el canvi no es materialitza i el curtmetratge té, doncs, una resposta negativa.

2. ARC DE TRANSFORMACIÓ RADICAL

Si la transformació que experimenta el protagonista ha de ser radical, s'haurà de recórrer a un succés extraordinari que el faci probable, com es pot veure en el curtmetratge *Père-Lachaise* (Wes Craven, 2006) i que forma part del llargmetratge col·lectiu *Paris, je t'aime*:

PÈRE-LACHAISE

Una parella jove, turistes nord-americans, visiten el cementiri de Père-Lachaise, a París. Ell no voldria estar fent aquella visita, li sembla una pèrdua de temps; preferiria estar dinant en un bon restaurant. Ella, en canvi, està emocionada de poder visitar les tombes dels seus artistes preferits: Chopin, Sarah Bernhardt, Proust... Tot i que encara no s'han casat, estan ja de viatge de nuvis, perquè un canvi de feina d'ell els impedirà de fer el viatge després del casament. Ell és una persona molt poc sensible i sense sentit de l'humor, que no comprèn les bromes d'ella. Ella es lamenta que ell no la sap fer riure. Arriben a la tomba d'Oscar Wilde. La noia s'emociona, mentre que el noi es limita a dir que és una tomba molt lletja. Ella li explica les darreres paraules de Wilde, una broma als seus amics. Després, deixa marcats els seus llavis a la tomba, al costat de desenes d'altres llavis, i ell li recrimina que ho hagi fet. Davant d'això, ella s'adona que no li queda altre remei que deixar-lo: no es pot casar amb un home tan amargat i amb tan poca ànima. Li diu que el deixa i se'n va. Intentant seguir-la, el noi ensopega amb una branca i es dóna un cop al cap a la tomba de Wilde. Obre els ulls i veu assegut davant seu Oscar Wilde, que li diu que si la deixa escapar es corsecarà, i que això serà per a ell pitjor que la mort. Ell reacciona i surt corrent darrere la noia. Li fa un petó, li demana perdó i, sense saber d'on li surten, pronuncia dues sentències de Wilde. Ella reacciona de manera positiva: són dues de les seves frases preferides del dramaturg anglès. Ell veu la silueta de Wilde, que el saluda i desapareix. Se'n van feliços a l'habitació de l'hotel a fer l'amor.

En aquest cas, l'arc de transformació que presenta el personatge no és moderat sinó radical. El personatge masculí del curtmetratge és un home més aviat amargat, que viu la vida sense alegria, no té sentit de l'humor ni cap interès per l'art, que menysprea. Al final, després de la conversa que manté amb el fantasma d'Oscar Wilde, s'ha transformat en un home capaç de pronunciar sentències de l'autor anglès i amb sentit de l'humor. El seu tret dominant, que ens és presentat a l'inici de la història, desapareix i deixa el seu lloc a un de contrari, de manera que la seva personalitat canvia de manera profunda.

Un canvi tan substancial com aquest en el marc d'un curtmetratge i, per tant, disposant de tan poc temps, només es pot fer probable a través d'un succés extraordinari, com l'aparició del fantasma de Wilde després que el protagonista es doni un cop al cap a la seva tomba. Sense la

presència d'un succés extraordinari, un canvi radical quedarà com a poc probable en un curtmetratge que, com hem dit, haurà de limitar-se a explicar canvis moderats.

D) ARGUMENT SERPENTEJANT

Com en el cas del llargmetratge, els arguments serpentejants de curtmetratge presentaran un equilibri entre el personatge i la trama. L'ús de la paraula i del muntatge permetran de construir trames extenses, amb els girs suficients com per evitar la sensació d'insubstancialitat, i el fet que el personatge passi per situacions diverses farà possible, si aquest és l'interès de l'autor, que l'espectador en conegui diverses parts de la personalitat.

Per exemple, sobre el protagonista del curtmetratge *Las cabras de Freud* s'encenen els focus següents: la relació amb els seus pares (de la infantesa i joventut); la relació amb Marga, la noia que el deixa; la seva vida com a estudiant (que passa de negativa a positiva); els seus moments d'oci com a jugador de futbol incompetent; la relació amb diferents noies amb les quals intenta relacionar-se; la reacció a la mort de la seva àvia. És un nombre de focus força elevat tenint en compte els pocs minuts de metratge, cosa que ens permet afirmar que el personatge té un pes com a mínim equivalent al pes de la trama.

3.1.2. MODELS DE CONSTRUCCIÓ D'ARGUMENTS ESPECÍFICS DE CURTMETRATGE

En aquest apartat, presentarem algunes propostes estructurals per a l'escriptura de curtmetratges que són pròpies d'aquest format i que no tenen una correspondència amb models similars de llargmetratge. Es tracta de diferents models argumentals que no tenen paral·lel en el llargmetratge o que procedeixen de l'ús exclusiu d'un recurs dramàtic que el llargmetratge utilitza de manera puntual, no exclusiva.

1. UNA SITUACIÓ AMB GIR FINAL

A. SITUACIÓ SENSE MISTERI

Es tracta d'un curtmetratge d'estructura molt senzilla: es presenta una situació, per, finalment, i de manera sorprenent, revelar la seva veritable naturalesa, que és totalment diferent de la que creia l'espectador, que ha estat víctima d'una ocultació d'informació cabdal per part de l'autor.

A diferència del curtmetratge causal amb gir final, no hi ha una cadena de base amb protagonista-objectiu-obstacles abans del gir final. És per això que diem que aquest model és específic del curtmetratge, ja que la situació que es presenta no té dramaturgia. Com hem vist en analitzar el relat causal de llargmetratge, els únics moments en què no hi ha dramaturgia en aquest model són el primer i el tercer acte.

El gir final que trobem en aquest model és dels que propicia una relectura del que s'ha vist. No podrà ser un gir que variï el signe de la resposta dramàtica perquè, en no haver-hi cadena de base, tampoc no hi ha resposta dramàtica de cap mena.

El curtmetratge d'animació *Maestro* (Geza M. Tóth, 2006) n'és una mostra.

MAESTRO

L'escena ens mostra un camerino d'un ocell de fusta que, segons tots els indicis, sembla un cantant d'òpera. Un braç mecànic l'assisteix. En primer lloc, li prepara un còctel. Després, li treu la corbata. L'ocell beu del còctel i fa gàrgares per afinar la veu. Fa proves de veu, segons l'estil dels cantants d'òpera. Mentre segueix fent proves de veu, el braç mecànic treu diversos raspalls i li neteja la roba. També el pentina. Després, treu la pols a un barret de copa. L'ocell acaba de fer gàrgares. El braç mecànic li retira el got i li posa el barret de copa. Apaga els llums del camerino, li posa la corbata, el manté agafat per la corbata quan, de manera inesperada, s'obre al fons de l'estança una porta, el braç mecànic treu l'ocell a l'exterior del camerino i l'ocell canta "cucut-cucut".

El curtmetratge no presenta un relat causal amb una cadena de base protagonista-objectiu-obstacles, sinó que simplement presenta una situació més o menys quotidiana si acceptem que un ocell pot ser un cantant d'òpera, cosa que fem a l'inici del relat. Una vegada presentada la situació, i amb la convicció que els espectadors hauran interpretat que estan veient com un ocell cantant està descansant al camerino abans de sortir a escena, apareix la sorpresa que fa comprendre al públic que la situació que ha vist no és la d'un ocell cantant d'òpera que està a punt de sortir a actuar sinó que es tracta d'un ocell d'un rellotge de cucut. És un curtmetratge que no posseeix dramaturgia i que basa tot el seu efecte en la sorpresa final, que permet veure amb una altra llum, aquesta vegada correcta, la situació que s'ha presentat.

B. SITUACIÓ AMB MISTERI

És un curtmetratge de característiques semblants a l'anterior (presentació d'una situació i absència d'una cadena de base). La diferència és que en aquesta situació hi ha una clara dosi de misteri, un misteri que es resol al final de manera sorprenent.

És important definir de manera clara el misteri, per tal de diferenciar-lo d'altres termes fronterers: suspens, sorpresa i ironia dramàtica. L'autor que n'ofereix una definició més precisa és Lavandier (1994).

Per a l'autor francès, el suspens és la "espera angustiosa, generadora de ansiedad, que el espectador vive y que tiene su origen en la incertidumbre de la respuesta dramática".¹⁵² Segons aquesta definició, el suspens no és un procediment dramàtic concret sinó una realitat inherent a l'argument causal. Des del moment que es planteja a l'espectador una qüestió dramàtica, apareix el suspens, que pot ser lleu o bé intens, i que no desapareix fins al clímax, quan es produeix la resposta dramàtica.

La ironia dramàtica, la sorpresa i el misteri, en canvi, sí que són procediments que usa el dramaturg per tal de generar, mantenir o reactivar l'atenció de l'espectador. La diferència entre els tres mètodes es basa en l'ús que fa l'autor de la informació.

La ironia dramàtica, de la qual ens ocuparem amb detall més endavant, es basa en donar tota la informació a l'espectador:

"Procedimiento que consiste en comunicar al espectador una información que al menos uno de los personajes ignora (conscientemente) y, por lo tanto, en dar al espectador una ventaja al respecto, al menos, a uno de los personajes."¹⁵³

La sorpresa és definida per Lavandier de la manera següent:

"Método que consiste en dar al espectador una información que no se espera. Cuando es importante también se llama golpe de efecto. La sorpresa es la recompensa a una falsa pista".¹⁵⁴

El misteri és, finalment, un procediment "que consiste en hacer comprender al espectador que ignora una o varias informaciones".¹⁵⁵

Els tres mètodes es basen, doncs, en l'ús que fa l'autor de la informació, una informació que ell posseeix, lògicament, en la seva totalitat. Si es decanta per la ironia dramàtica, proporcionarà a l'espectador més informació que a, com a mínim, un personatge. Shakespeare la utilitza quan informa a l'espectador que Julieta no és morta sinó sota els efectes d'un potent somnífer i deixa a Romeu ignorant aquesta informació. En el cas que utilitzi la sorpresa, l'autor amaga totalment la informació a l'espectador i l'hi aboca, en un moment concret, tota de cop. Una sorpresa ja clàssica és la que es produeix al final d'*El planeta de los simios (Planet of the Apes*, Franklin J. Schafner, 1968), quan l'espectador descobreix, en veure l'Estàtua de la Llibertat, que el planeta dels simis és en realitat la Terra. El misteri és un procediment que es troba a mig camí entre la sorpresa i la ironia dramàtica: l'autor dóna a l'espectador una part de la informació i, al mateix temps, li fa saber que hi ha una altra part de la informació, d'una importància sovint cabdal, que ignora. A les novel·les d'Agatha Christie, el misteri es deu al fet que el lector té una part de la informació (hi ha hagut un assassinat) però n'ignora una altra part (qui ha estat l'autor de l'assassinat, per quines causes i en quines circumstàncies) que, normalment, no descobrirà fins al final de l'argument.

¹⁵²Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 548.

¹⁵³Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 544.

¹⁵⁴Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 548.

¹⁵⁵Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 545.

El curtmetratge *Whit a Little Patiente* (Laszlo Nemes, 2007) és una mostra d'aquest tipus d'argument:

WITH A LITTE PATIENTE

Una dona jove que ve d'un bosc entra en un edifici. Porta una joia a la mà. Se la guarda. La mira quan està sola, i es nota que té una certa por de ser descoberta. L'edifici, d'una sola planta, té diversos llocs de treball, administratius. La dona s'asseu al seu lloc de treball. Classifica alguns documents. Assegurant-se de no ser vista, torna a treure la joia, se la mira i se l'emprova com a penjoll. Segueix classificant documents. S'acosta a la porta per on ha entrat, i descobrim que a fora hi ha un grup de jueus a punt de ser assassinats per soldats nazis. La joia era d'un dels jueus.

L'espectador té una part de la informació: una noia té una joia, i sembla que espera el moment oportú per posar-se-la. Al mateix temps que se li proporciona aquesta informació, se li plantegen dos dubtes: quin és l'origen de la joia i per què la noia no gosa posar-se-la. És en aquestes dues incògnites on rau el misteri, ja que l'espectador és conscient que se li oculta la resposta a aquestes dues qüestions. No és fins al final quan l'autor proporciona la informació, que en aquest cas genera una gran sorpresa: la joia pertany a una persona jueva víctima dels nazis.

La situació plantejada a *Maestro* era una situació sense misteri: un ocell es preparava per sortir a actuar com a cantant d'òpera. Es tracta d'una situació neutra, sense un ús dramàtic de la informació. A *Whit a Little Patiente*, en canvi, es planteja una situació amb dramàturgia en què es fa èmfasi en el misteri: l'espectador es pregunta per què la noia oculta la joia. Tot i que els dos curtmetratges acaben de la mateixa manera, amb una sorpresa final, la situació inicial és força diferent.

2. ARGUMENT BASAT EN LA IRONIA DRAMÀTICA

Prenem el concepte ironia dramàtica de Lavandier (1994), que el defineix de la manera següent:

“Consiste, por lo tanto, en poner al espectador al corriente de una información que, al menos, uno de los personajes ignora. A este personaje ignorante lo llamaremos la víctima de la ironía dramática”.¹⁵⁶

És un recurs molt utilitzat des dels inicis de la dramàturgia, en obres de tota mena de gèneres, des de l'*Othello* de Shakespeare (Othello ignora que Desdèmona no li ha estat infidel, cosa que sí que saben els espectadors) fins als programes de televisió de càmera oculta (la víctima de la

¹⁵⁶Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 258

broma ignora que a dins del contenidor d'escombraries hi ha una persona amagada que està a punt de provocar-li un enorme ensurt), passant per films com *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), en què el protagonista ignora que ha estat vivint, des del seu naixement, en un programa de televisió.

Es desglossa en tres fases: instal·lació, explotació i resolució. La instal·lació és el moment en què es proporciona a l'espectador una informació que almenys un dels personatges ignora. Lavandier posa com a exemple una escena, a l'inici de *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974), en què es mostra a l'espectador com s'inicia un incendi en un gratacels, mentre els personatges, que ho ignoren, estan celebrant una festa.

L'explotació consisteix a posar en escena les conseqüències conflictives de la ironia dramàtica. Sovint l'explotació es desenvolupa al llarg de diverses escenes, normalment del segon acte. Totes les accions que du a terme Othello en l'obra de Shakespeare creient que la seva dona li és infidel, fins arribar al seu assassinat, són escenes d'explotació d'ironia dramàtica: nosaltres, com a espectadors, sabem que està cometent un tràgic error, perquè Desdèmona no li ha estat mai infidel.

La resolució és el moment que el personatge víctima de la ironia dramàtica descobreix la informació que ignorava. És un moment, que sol ser breu i intens, de revelació per al personatge. És una resolució d'ironia dramàtica el moment que Truman, a *El show de Truman*, descobreix que tota la seva vida ha estat objecte d'un programa de televisió.

La resolució de la ironia dramàtica pot ser desitjada o temuda. En el primer cas, l'espectador té ganes que arribi l'escena de resolució, és a dir, que la víctima de la ironia dramàtica descobreixi la informació que desconeix. Per exemple, l'espectador desitja que Truman descobreixi que viu en un plató de televisió.

Una segona possibilitat és que l'arribada de l'escena en què s'ha de produir la resolució de la ironia dramàtica sigui temuda per l'espectador. Això passarà quan tingui por que la víctima de la ironia dramàtica descobreixi la informació que ignora, perquè el fet que passi del desconeixement al coneixement anirà en contra del protagonista. En aquest cas, la víctima de la ironia dramàtica sol ser l'antagonista. A *La gran evasió* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963), els protagonistes, un grup de militars aliats presoners dels nazis, estan construint un túnel per poder escapar de la presó. Aquesta és una informació que coneixen els protagonistes i també el públic. Els nazis, en canvi, la ignoren: ells són les víctimes de la ironia dramàtica. Els espectadors temen l'arribada de l'escena de la resolució, perquè el fet que els nazis descobreixin que els aliats estan construint un túnel complicarà molt les possibilitats que puguin escapar de la presó.

Per a Lavandier, la resolució de la ironia dramàtica és una de les escenes obligatòries. L'espectador espera el moment en què la víctima de la ironia dramàtica descobreix la informació que ignorava (tant si es tracta d'una ironia dramàtica amb resolució desitjada com si es tracta d'una ironia dramàtica amb resolució temuda). Hi ha pocs casos en el repertori dramàtic en què no hi hagi aquesta escena. *Cyrano de Bergerac* té com a element cabdal de la seva dramaturgia una ironia dramàtica la víctima de la qual és Rosaura, que ignora que les cartes que rep per part de Cristià han estat escrites en realitat per Cyrano. El segon acte de

l'obra acaba al moment que Cyrano renuncia al seu objectiu, que és seduir Rosaura, després de la mort de Cristià, i en un moment, doncs, en què no s'ha produït encara la resolució de la ironia dramàtica. Abans d'acabar l'obra, però, Rostand escriu, ja al tercer acte, aquesta escena, el moment en el qual Rosaura descobreix, tot i que ja massa tard, que Cyrano era l'autor de les cartes d'amor. Sembla clar que el públic hauria quedat decebut si l'obra hagués acabat sense que es produís aquesta darrera revelació.

D'altra banda, un dels interessos principals de l'espectador és veure la reacció de la víctima de la ironia dramàtica després de la resolució. En efecte, la resolució, que sol ser sempre un moment emotivament molt intens, genera una reacció en el personatge. Aquesta reacció pot ser l'esperada per l'espectador o bé pot ser una reacció imprevista. Bona part de les reaccions són les esperades pel públic: Truman descobreix que ha viscut en un programa de televisió i la seva reacció és sortir a la vida real; Baxter, el protagonista de *L'apartament* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960) descobreix que Fran, la noia de qui està enamorat, és l'amant de Sheldrake, el seu cap, i llavors es queda abatut i renuncia a l'objectiu de seduir-la.

Altres vegades, però, la reacció de la víctima és una reacció inesperada, que genera sorpresa en el públic. Una de les escenes més cèlebres de la història del cinema és justament una resolució d'ironia dramàtica amb reacció inesperada. Ens referim a l'escena final de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959). En aquest film, Jerry i Joe s'han disfressat de dona i s'han integrat en una orquestra femenina per tal de poder escapar d'uns gàngsters. Un personatge secundari, Osgood, s'enamora de Jerry prenent-lo per una dona, i Jerry li segueix el corrent fins al final, quan ja pot descobrir la seva identitat. Jerry es treu la perruca i diu a Osgood que és un home (resolució de la ironia dramàtica) i Osgood respon "Ningú no és perfecte" (reacció inesperada).

La instal·lació d'una ironia dramàtica produeix que l'espectador atorgui un objectiu a la víctima: descobrir el que ignora. Parlarem, en aquest cas, d'objectiu irònic (diferent de l'objectiu dramàtic en el fet que aquest és conscient mentre que l'irònic és inconscient). La pregunta que es farà l'espectador durant el segon acte, la qüestió dramàtica, no serà "Aconseguirà o no el protagonista el seu objectiu?" sinó "Descobrirà el protagonista la informació que desconeix?".

L'objectiu irònic de Truman a *El show de Truman* és descobrir que la seva vida transcorre en un programa de televisió i que totes les persones que l'envolten són actors. En aquest film, l'objectiu irònic es constitueix en la columna vertebral de la història. El primer acte arriba fins al moment que la ironia dramàtica queda instal·lada (es fa de manera gradual, a través de diversos indicis). Una vegada l'espectador sap que Truman viu en un programa de televisió i que ell ho ignora, comença el segon acte: el protagonista és Truman i el seu objectiu és irònic: descobrir que el que ell creu que és el món real és en realitat un gran plató de televisió. Totes les escenes del segon acte són escenes d'explotació d'aquesta gran ironia dramàtica general. El progrés dramàtic es produeix gràcies al fet que el protagonista es va acostant i allunyant de la veritat. El clímax arriba quan es produeix la resolució: Truman descobreix la informació que l'espectador coneixia i ell no. La sortida voluntària del plató per part del protagonista és el tercer acte d'aquest llargmetratge.

El cas d'*El show de Truman*, en què el relat es construeix al voltant de la ironia dramàtica i en què l'objectiu conscient del protagonista (viatjar a les illes Fiji) és poc més que irrellevant, és, però, excepcional. El més habitual és que aquest recurs serveixi per reforçar alguns fragments de relats en què l'objectiu més important és el dramàtic o conscient. Així, a *Romeu i Julieta*, de William Shakespeare, els dos protagonistes tenen com a objectiu estar junts. L'obstacle són les seves famílies. Això és el que vertebrava el relat. A més a més, però, la història dels dos amants genovesos conté una ironia dramàtica molt forta des del moment que l'espectador és informat que Julieta s'ha pres un somnífer que farà que sembli morta i que aquesta informació no ha arribat a temps a Romeu. El noi es converteix en víctima d'una ironia dramàtica que li proporciona un objectiu irònic: descobrir que Julieta no ha mort sinó que s'ha pres un somnífer. La qüestió irònica té una resposta negativa i això condueix l'obra a un final tràgic: Romeu se suïcida a causa de l'aparent mort de la seva amant i els espectadors saben que es tracta d'un irreparable error. Quan ella es desperta, ja és massa tard.

Després d'explicar-ne el funcionament i els seus avantatges, Lavandier posa de manifest un inconvenient de la ironia dramàtica:

“A la vista de que el espectador va por delante de la víctima de la ironía dramática, ocurre que le es difícil ponerse en su lugar, y en consecuencia identificarse con ella. Puede ser hasta un problema. (...) Ironía dramática, por lo tanto, no quiere decir menos emoción, sino una emoción diferente a la que experimentan las víctimas de la ironía dramática, y en consecuencia menor identificación entre la víctima y el espectador. (...) Queda claro que ese problema de identificación existe únicamente en los casos en los que bien el conflicto está directamente vinculado a la ironía dramática, o bien el protagonista es la víctima de la ironía dramática”.¹⁵⁷

Quan Romeu, a l'obra de Shakespeare, sent un immens dolor per la mort de Julieta, l'espectador no comparteix aquest sentiment, perquè sap que Julieta està viva. Romeu viu una emoció (dolor) i l'espectador en viu una altra (desig que el personatge descobreixi la veritat, desig de resolució).

La identificació emocional entre espectador i protagonista és un dels pilars en què recolza la dramaturgia. Lavandier és, de nou, l'autor que ho exposa de manera més clara:

“Cuando la emoción que vive la víctima del conflicto es percibida por el espectador se crea entre ambos una fuerte identificación. (...) Resumiendo, el conflicto empuja al espectador a sentir una simpatía emocional por la persona que lo sufre, y ello independientemente de la simpatía o la antipatía que el personaje pueda transmitir. Es una de las grandes fuerzas de la dramaturgia...”¹⁵⁸

Una ironia dramàtica la víctima de la qual sigui el protagonista i que es mantingui de manera sostinguda durant el segon acte pot acabar produint un allunyament irreversible entre aquest personatge i l'espectador i pot fer, per tant, que el relat fracassi.

¹⁵⁷Lavandier, (1994): *Op. cit.*, p. 284-286.

¹⁵⁸Lavandier, l. (1994): *Op. cit.*, p. 53

D'altra banda, els relats que tenen ironia dramàtica solen demanar una major suspensió de la incredulitat per part del públic que els relats que no en tenen.¹⁵⁹ Si el protagonista és la víctima de la ironia dramàtica i la seva ignorància s'ha de mantenir de manera perllongada, és possible que l'espectador activi de nou la seva incredulitat i no atorgui credibilitat a la història o, cosa que encara seria pitjor, que arribi a la conclusió que el protagonista és una persona de poques llums en no ser capaç de descobrir una informació que hauria de ser evident per a ell.¹⁶⁰

Dit això, podem afirmar que un relat breu es pot construir prenent l'ús de la ironia dramàtica com a element estructural fonamental. En un relat breu, la ironia dramàtica conserva totes les propietats que la converteixen en un recurs dramàtic de primer ordre i, en canvi, esquiva, a causa de la seva longitud limitada, els problemes d'identificació i d'interrupció de la suspensió de la incredulitat que pot tenir un relat llarg que la mantingui de forma perllongada amb el protagonista com a víctima.

Les possibilitats de construir arguments de curtmetratge prenent com a base la ironia dramàtica són diverses.

A. AMB RESOLUCIÓ

A) RESOLUCIÓ I REACCIÓ NORMAL

a. RESOLUCIÓ TEMUDA

En el decurs de l'argument, queda instal·lada una ironia dramàtica. A continuació, en una o més escenes, es produeix l'explotació d'aquesta ironia dramàtica, que té una resolució temuda per l'espectador (és a dir, l'espectador no desitja que la víctima de la ironia dramàtica descobreixi la informació que ignora). Finalment, el relat acaba amb la resolució de la ironia dramàtica i la reacció de la víctima en haver descobert el que ignorava. La reacció de la víctima entra dins del que podríem considerar "normalitat". El curtmetratge *Wasp* (Andrea Arnold, 2003) n'és una mostra:

¹⁵⁹ A *Tootsie* hi ha una escena, després que Michael s'hagi disfressat de Tootsie, entre ell/ella i el seu agent, en què l'agent no el reconeix. Si nosaltres, espectadors, que fa pocs minuts que coneixem Michael, l'hem reconegut perfectament tot i la disfressa a l'escena en què apareix pel carrer vestit de dona, ¿com és possible que el seu agent no el reconegui?

¹⁶⁰ Aquesta és la sensació que han tingut alguns espectadors amb el film *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), en què una dona es creu que s'està tornant boja a causa de les manipulacions del seu marit.

WASP

En un barri obrer d'una ciutat anglesa, una dona jove, Zoë, surt de casa amb les seves quatre filles, d'uns set, cinc, tres i un any respectivament. Es dirigeix a casa d'una veïna, a la qual agredeix per haver picat una de les seves filles. La veïna li diu que no pot deixar les nenes soles al seu aire i l'amenaça amb avisar els serveis socials. Les nenes tenen gana, ja fa dos dies que no mengen res. Un noi jove crida Zoë des del seu cotxe. És David, un antic promès que ha tornat de l'exèrcit i que li proposa de quedar per la nit. Ella accepta la invitació i l'enganya dient-li que les quatre criatures no són seves sinó d'una amiga i que les hi està cuidant. Zoë truca a la seva amiga Joanne perquè es faci càrrec de les nenes aquella nit, però ella no pot. S'arregla i surt de casa amb les nenes. Arriba al bar on ha quedat amb David, deixa les nenes a fora i hi entra. David, que està jugant al billar, li diu que demani ella la primera ronda. Es gasta el poc que té en les begudes i unes bosses de patates per a les filles. Surt a fora, dóna les patates a les nenes i demana a la gran que no entri a buscar-la si no es tracta d'una emergència. Torna a entrar i es posa a jugar a billar amb David. Ja de nit, intimen: David confessa a Zoë que sempre li ha agradat. Li proposa d'anar a casa d'ella, però ella s'hi nega, perquè David descobriria que les quatre nenes són les seves filles. Com que a casa d'ell tampoc no hi poden anar perquè viu amb la seva mare, li proposa de donar una volta amb el cotxe. Una de les nenes crida la seva mare, sense que David la vegi. Zoë surt nerviosa del local: les nenes volen més patates. Ella els diu que no té més diners, i que s'esperin lluny de la porta, que no trigarà a sortir. David i Zoë surten del bar i entren al cotxe de David. Ella li demana que es quedin allà. Comencen a fer-se petons. Un grup de nois passa pel costat de les nenes. Els cau a terra menjar, la filla gran el recull i se'l mengen. Al cotxe, Zoë i David es comencen a treure la roba. Una abella es posa a la cara del bebè, que s'ha adormit. En veure-ho, les nenes s'alarmen i criden a la mare, que surt ràpidament del cotxe. L'abella entra a la boca del bebè, però torna a sortir. Zoë es posa histèrica i renya les filles grans, però de seguida se'n penedeix i les abraça, plorant. David descobreix que les quatre criatures són filles de Zoë. Ella compra menjar per a les nenes, pugent tots al cotxe i el noi proposa d'anar a casa d'ella i parlar una estona.

La ironia dramàtica s'instal·la a les primeres escenes, fins que la protagonista es troba amb David i li menteix dient-li que les filles no són seves sinó d'una amiga. A partir d'aquest moment comença l'explotació. La informació que comparteixen autor, protagonista i espectador és que les nenes són en realitat filles de Zoë. La víctima de la ironia és David, que ignora aquest fet. Com dèiem, la resolució és temuda, ja que el públic té por del moment que David descobreixi que Zoë l'ha enganyat, perquè una de les possibles reaccions és que no vulgui saber res d'ella si sap que és mare de quatre criatures.

En aquest curtmetratge, l'explotació de la ironia dramàtica és extensa i ocupa bona part de les escenes. És aquesta ironia el que proporciona suspens a la història. Aquest suspens és generat per la incertesa de saber si Zoë serà capaç d'evitar que David descobreixi que les nenes són les seves filles.

La resolució arriba al final de la història, quan David descobreix que les nenes són filles de la protagonista, després de l'episodi de l'abella. Aquesta resolució es constitueix en el clímax del relat. El darrer nus dramàtic explica la reacció del noi, que, finalment, és positiva, de manera que el temor de l'espectador i de la protagonista es demostra infundat. La reacció, doncs, entra dins la "normalitat", ja que, tot i que l'espectador, com la mateixa protagonista, temen que el noi abandoni la noia en saber-la mare de quatre filles, no hi ha en la seva caracterització indicis que facin improbable que segueixi amb Zoë tot i saber que les nenes són seves.

La resolució de la ironia dramàtica i la reacció posterior de la víctima tanquen de manera satisfactòria el curtmetratge, de manera que no apareixen ni sensació d'incompletud ni d'insubstancialitat.

b. RESOLUCIÓ DESITJADA

És un argument de característiques semblants a l'anterior, però amb la diferència que l'espectador desitja que es produeixi la resolució de la ironia dramàtica, és a dir, té ganes que la víctima de la ironia dramàtica descobreixi la informació que ignora. El curtmetratge dirigit per Claude Lelouch que forma part del film col·lectiu *11'09''01-11 de septiembre (11'09''01-September 11, 2002)* és una mostra de curtmetratge basat en la ironia dramàtica amb resolució desitjada:

11'09''01-11 DE SEPTIEMBRE

De nit, una parella jove és en una habitació: ella és al llit, desperta, i ell dorm al sofà. Flashback del dia que es van conèixer. Ella, que és sordmuda, està de viatge a Nova York, i ell és el seu guia. El noi coneix el llenguatge per a sords, tot i no ser-ho, perquè el seu germà petit és sord. Fi del flashback. És el matí del dia 11 de setembre de 2001. El noi parla per telèfon, i ens assabentem que aquell dia fa de guia en una visita a les Torres Bessones. Discuteixen: ella té por que ell vulgui acabar la relació, i ell es queixa de la seva injustificada i exagerada gelosia i se'n va donant un cop de porta. La noia, trista, s'asseu a l'ordinador i comença a escriure una carta per al noi. Al televisor, que ella no pot veure perquè hi està asseguda d'esquena, veiem com els avions impacten a les Torres Bessones. A la carta, li recorda el dia que el va veure per primera vegada, ara fa un any, el dia més feliç de la seva vida. Es posa un cafè i s'acosta al televisor, però no arriba a veure la pantalla, on segueixen les imatges de les col·lisions dels avions als edificis. Segueix escrivint que, a causa de la seva

discapacitat, sent que Amèrica no és per a ella. El televisor mostra la caiguda de la primera torre, que fa vibrar els mobles del pis de la noia, que segueix escrivint aliena als fets. Acaba la carta: el deixa, abans que ell la deixi a ella, a no ser que passi un miracle. Llavors s'encén el llum que indica que han picat a la porta. Obre, i és el noi, cobert de pols i de cendra. Plora, i li pregunta si no ha vist el televisor. Ella respon que no, i l'abraça.

En aquest cas, no hi ha instal·lació de la ironia dramàtica, ja que la informació que desconeix la protagonista és perfectament coneguda per l'espectador: el dia 11 de setembre es van produir els atemptats contra les Torres Bessones. En saber que aquell dia és justament el dia dels atemptats i que el noi va a fer de guia d'una visita turística a les Torres Bessones, comença l'explotació de la ironia dramàtica. Els dos personatges en són víctimes, però la narració se centra en la noia, que es queda a casa escrivint una carta de comiat per al noi. La noia no té objectiu dramàtic sinó objectiu irònic, que és el que li atorga l'espectador i que consisteix a descobrir que s'ha produït l'atemptat contra les dues torres novaiorqueses i que la seva parella pot haver-hi mort. La resolució de la ironia, per tant, és desitjada per l'espectador, que té ganes que la noia vegi pel televisor el que està passant. Aquesta resolució, però, no es produeix fins al final, al clímax de la història, i se'n representa la primera part, la tornada del noi cobert de pols. Queda fora de la representació el moment concret que la noia coneix que dos avions han ensorrat les Torres Bessones, un nus que seria la segona part de la resolució.

Com en el cas anterior, la resolució de la ironia dramàtica tanca de manera satisfactòria el relat, sense que es generin ni sensació d'incompletud ni sensació d'insubstancialitat.

B) RESOLUCIÓ I REACCIÓ INESPERADA

Aquest argument es conforma de manera idèntica als anteriors, però amb la diferència que la reacció a la resolució de la ironia dramàtica per part de la víctima és inesperada i es constitueix en una sorpresa. No es tracta ni d'un gir que propiciï una relectura dels fets ni que canviï el signe de la resposta dramàtica. Simplement, la reacció de la víctima s'allunya del que preveu l'espectador, d'una manera similar a la reacció inesperada amb què es tanca el llargmetratge *Con faldas y a lo loco*, de la qual hem parlat anteriorment. En podem observar un exemple al conte *El pavor del maestro*:

EL PAVOR DEL MAESTRO

En un monasterio japonés, al final de la Edad Media, vivía un viejo monje que inspiraba en los jóvenes monjes una especie de respetuoso temor, porque nada parecía poder perturbar su serenidad. A pesar de que se pasaba el tiempo repitiendo que nada malo había en una emoción, fuera la que fuese, a condición de no dejarse llevar por ésta, permanecía tranquilo e imperturbable. No se le podía irritar, ni asustar, ni inquietar. Una mañana de invierno, cuando

la noche todavía oscurecía los pasillos del monasterio, los jóvenes monjes se reunieron en silencio en las sombras. Aquella mañana el viejo monje tenía que llevar la taza de té ritual hasta el altar. A su paso, todos ellos saltaron de repente de la oscuridad, como fantasmas, aullantes. El viejo continuó andando tranquilamente, sin dar un paso en falso, sin tambalearse. Un poco más lejos, en el pasillo, había una mesita que él conocía. Con delicadeza, dejó allí la taza de té, la cubrió con un trozo de seda para mantenerla a salvo del polvo. Después se apoyó contra pared y lanzó un grito de espanto.¹⁶¹

El conte s'estructura en base a una ironia dramàtica molt senzilla, gairebé de programa de càmera oculta: els monjos joves s'amaguen entre les ombres per tal d'espantar el monjo vell que sempre manté la calma. La instal·lació és el moment que els primers s'amaguen per tal d'espantar el segon. L'exploració és breu, i ocupa els moments en què el monjo vell es va acostant al lloc on s'han amagat els monjos joves. La resolució, temuda, es produeix al moment que els joves salten des de la foscor per espantar el vell. La primera reacció de la víctima de la ironia dramàtica, tot i ser improbable, no és inesperada, perquè es correspon perfectament amb la caracterització que se n'ha fet a l'inici del relat. En canvi, la segona reacció, la de cridar d'espant després d'haver deixat la seva ofrena, és totalment inesperada, tant pel que té d'improbable com, sobretot, pel que té de contradictòria amb la caracterització del protagonista i amb la primera reacció.

La reacció inesperada a la resolució de la ironia dramàtica es constitueix en una sorpresa que tanca perfectament el relat i que evita l'aparició de les sensacions d'incompletud i d'insubstancialitat.

C) RESOLUCIÓ IMMINENT I NO REPRESENTADA

Una nova variant és aquella en què la representació acaba just abans de la resolució, una resolució que l'espectador sap imminent i que pot imaginar gràcies a les dades que li ha proporcionat el relat però que queda fora de la representació. Lògicament, també queda fora de la representació la reacció a la resolució, tot i que també és perfectament deduïda per l'espectador. Un exemple el proporciona el curtmetratge d'animació *The Passenger* (Chris Jones, 2006):

THE PASSENGER

Un noi camina, llegint una novel·la de terror, en un dia brúfol. Es posa a ploure, tanca el llibre i es disposa a esperar l'autobús. Des de darrere de la tanca d'una casa, un gos ferotge se li posa a bordar de manera amenaçadora, i el noi s'endú en enorme ensurt. Arriba el bus i hi puja. No hi ha cap més passatger

¹⁶¹Carrière, J.C., *Op. cit.*, p. 180.

excepte, i al seient del seu costat, un petit peix vermell en una bossa de plàstic plena d'aigua. El noi, que segueix llegint el llibre, treu el seu walkman i comença a escoltar música a través dels auriculars. Soltadament, el peix es converteix en un enorme i terrorífic monstre que amenaça el noi. A continuació, i sense que se'n sàpiguen els motius, el peix recupera el seu estat original. Immediatament, però, es torna a convertir en un monstre. El noi es defensa com pot del monstruós peix, i acaba arribant a la conclusió que es transforma en un ésser terrorífic en sentir la música dels seus auriculars. Quan els connecta a l'aparell reproductor, el peix es transforma en monstre, i quan els desconnecta, el monstre es converteix en peix. El noi té, doncs, el poder de dominar-lo, i se li acut una idea: col·loca el peix, a dins de la bossa d'aigua, davant de la tanca que delimita la casa on hi ha el gos que el va bordar, col·loca els auriculars a la bossa d'aigua i, quan sent que el gos s'acosta, prem el play del seu reproductor.

La ironia dramàtica s'instal·la durant tot el curtmetratge i no es comença a explotar fins al final, quan veiem que el noi col·loca el peix al davant de la tanca de la casa on hi ha el gos que l'ha espantat a l'inici. La víctima de la ironia dramàtica és el gos, que no és conscient que està a punt de ser atacat pel peix monstruós, una informació que sí que té l'espectador. La resolució es produirà immediatament, perquè el gos s'està acostant i el noi prem el play per tal que el peix, en sentir la música, es converteixi en el monstre, però aquesta escena no forma part de la representació.

El fet de no representar la resolució de la ironia dramàtica quan és imminent la seva aparició en l'argument és una manera d'assegurar-se que no apareixeran en la ment de l'espectador ni la sensació d'incompletud ni la d'insubstancialitat, ja que estarà totalment ocupada imaginant l'escena de resolució, des d'una postura de confortable superioritat respecte de la víctima de la ironia dramàtica. És per això que aquesta és una bona opció per finalitzar un curtmetratge.

B. SENSE RESOLUCIÓ

En el decurs de l'argument, s'instal·la una ironia dramàtica. A continuació, en una o més escenes, es produeix l'explotació d'aquesta ironia dramàtica. Finalment, el relat acaba sense que s'hagi produït la resolució ni hi hagi indicis que anunciïn que es produirà. El curtmetratge *Oh my good* (John Bryant, 2004) n'és una mostra:

OH MY GOOD

Un home jove, obrer, torna a casa després de la feina. El veí li diu que ha colpejat el seu gos perquè s'ha cagat de nou al seu jardí. L'home agafa el gos, que li deixa la mà tacada de sang. L'home entra a casa. Es troba la seva dona al terra, amb un ganivet clavat al pit. La dona mor als seus braços. Ell li desclava

el ganivet, però comença a sortir sang a raig del cos de la noia. Tota l'estança queda plena de sang, i ell també en queda xop. Intenta trucar per telèfon, però rellisca i, en caure, es clava el ganivet a la cama. Se'l desclava i, amb el ganivet a la mà i coix, camina fins al menjador, perquè acaba de veure que el seu fill també és mort, al sofà. El veí que havia colpejat al seu gos el veu, des del jardí, i interpreta que el protagonista està assassinant la seva família. L'home troba al terra una pistola, amb la qual han mort el fill. La manipula, nerviós, i se li dispara. El tret va a parar al cos del noi. L'home, cada vegada més fora de si, aconsegueix finalment trucar per telèfon. Una el·lipsi ens porta fins a una sala d'execució: el protagonista està a punt de ser executat. Els botxins esperen que es faci l'hora exacta i l'electrocuten. Uns rètols finals expliquen que cada any s'executen de mitjana sis persones innocents als EUA. La meitat d'aquestes persones són de Texas, i un dels tres és retardat mental.

El curtmetratge explica com un home que arriba a casa i es troba la seva dona i el seu fill assassinats és pres per l'assassí pel seu veí. Aquesta és la instal·lació de la ironia dramàtica. La informació que l'autor comparteix amb l'espectador és que l'home és innocent. El seu veí i les autoritats són les víctimes de la ironia dramàtica. Una vegada instal·lada, la ironia s'explota a partir del moment que el veí interpreta de manera errònia que el protagonista ha matat la seva família, en especial a la darrera escena, la de l'execució, en la qual l'espectador és conscient que s'està aplicant la pena de mort a una persona innocent. La ironia dramàtica plantejada en aquest curtmetratge té, doncs, una resolució desitjada: l'espectador voldria que les autoritats descobrissin que l'home és innocent i així s'evitaria l'execució, però aquesta resolució no es produeix ni hi ha indicis que s'hagi de produir.

El final del relat segueix sent satisfactori, malgrat l'absència de la resolució, i no es genera ni sensació d'incompletud (ja que l'espectador no es queda amb el dubte de si es produirà o no la resolució, sinó que sap perfectament que no es produirà) ni sensació d'insubstancialitat.

3. ARGUMENT BASAT EN LA PREPARACIÓ

El llenguatge dramàtic consisteix en la concatenació d'escenes una darrere l'altra. És aquesta concatenació el que els dona sentit i conforma una trama. Lavandier (1994) ho expressa de la manera següent:

“Recordemos que un lenguaje es un sistema de signos (de manera más general de unidades de sentido) cuya disposición o yuxtaposición permite crear sentido, comunicar información. Estos signos pueden ser letras, palabras, gestos, notas musicales, manchas de color, contrastes de luz, etc. Y naturalmente escenas. Una obra dramática se compone de numerosas escenas conectadas entre sí. Dicho encadenamiento no es arbitrario. Contribuye a transmitir informaciones narrativas que

no se encuentran en ninguna de las escenas consideradas por separado sino en el hecho mismo de su encadenamiento".¹⁶²

En aquesta concatenació d'escenes, l'autor té l'opció d'incloure repeticions, amb objectius molt diversos. La repetició és, per ella mateixa, un valor dramàtic. Hem vist abans, en parlar de l'atenció, que la repetició d'un estímul és un factor que capta de manera immediata l'atenció involuntària de l'ésser humà.¹⁶³

D'altra banda, i pel que fa a funcions més concretes, també hem vist anteriorment que la repetició d'una escena o d'un element d'una escena pot servir per suavitzar *deus ex machina*, per potenciar l'emoció d'un incident o bé per produir sensació de final, i hem anomenat a aquest recurs preparació. A més d'aquestes i altres possibles funcions, la preparació, recollint de nou paraules de Lavandier, pot servir també per crear efectes de simetria i paral·lelisme. El teòric francès esmenta com a exemple *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950):

"Al comienzo de *Eva al desnudo*, una joven admiradora, Eve Harrington (Ann Baxter), llama a la puerta de la actriz Margo Channig (Bette Davis). Poco a poco, se introduce en la intimidad de la artista y termina convirtiéndose en una estrella. Al final de la película, una joven admiradora llama a su camerino."¹⁶⁴

També esmenta obres que fan de la repetició un dels seus principals valors dramàtics: *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956) o *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), en què un mateix esdeveniment és relatat per diversos testimonis; *Tot esperant Godot*, l'obra teatral de Samuel Becket (1952), en què es repeteix dues vegades una mateixa situació (Vladimir i Estragon esperen Godot, que no arriba ni al final del primer acte ni al final del segon acte, amb el qual finalitza l'obra), o bé *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993), en què el protagonista viu seixanta vegades el mateix dia.

Mentre que en històries llargues la repetició sol ser un element dramàtic més immers en una trama causal, serpentejant o descriptiva, una història breu pot fer de la repetició el seu principal recurs i construir-se al seu voltant. També és possible que un relat llarg faci de la repetició el seu element més important, com passa a *Tot esperant Godot* o a *Atrapado en el tiempo*, però això succeeix de manera excepcional.

El curtmetratge d'animació *Father and Daughter* (Michael Dudok de Wit, 2000) és una mostra d'argument basat en la preparació:

FATHER AND DAUGHTER

Un pare i una filla d'uns cinc anys van amb bicicleta. S'aturen davant del mar i baixen de la bicicleta. El pare s'acomiada de la filla dues vegades, baixa fins al mar i se'n va amb una barca mar endins. La nena es queda mirant com el seu

¹⁶²Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 227.

¹⁶³Vegeu nota 72.

¹⁶⁴Lavandier, I. (1994): *Op. cit.*, p. 235.

pare s'allunya i, com que no pot fer altra cosa, puja a la bicicleta i se'n torna. L'endemà torna al mateix lloc amb la bicicleta i es queda mirant l'horitzó, esperant la tornada del seu pare, però aquest retorn no es produeix. La protagonista, ja amb uns deu anys, torna amb la bicicleta al lloc, un dia molt ventós, i mira a l'horitzó. Amb la mateixa edat però en un dia plujós, es repeteix l'acció, sense cap novetat. Ja d'adolescent, la noia passa pel lloc on va desaparèixer el seu pare amb unes altres tres amigues. Ella baixa de la bicicleta per mirar al mar, fins que les amigues, que no s'han aturat, la criden perquè les segueixi. A l'escena següent, la noia va de paquet en una bicicleta conduïda pel seu promès. Passen pel lloc i ella es queda mirant el mar. Després, la protagonista va al mateix lloc, sempre amb bicicleta, amb el seu marit i els seus dos fills. Mentre les criatures i l'home s'acosten a tocar l'aigua, ella es queda mirant fixament l'horitzó. El mar comença a assecar-se per finalment desaparèixer. En el procés d'assecament, la protagonista, ja d'edat avançada, s'hi acosta dues vegades per veure si hi ha algun rastre del seu pare. Quan el mar ja ha deixat pas a la terra, la dona, ja vella, s'acosta al lloc, aquesta vegada caminant al costat de la bicicleta. La deixa i baixa on abans hi havia el mar. Camina terra endins i troba la barca amb la qual se'n va anar el seu pare, mig colgada de sorra. S'ajeu al seu interior i s'adorm. Un soroll la desperta. S'aixeca i comença a caminar i després a córrer. A mesura que camina comença a retenir fins que esdevé una adolescent. Es troba el seu pare, amb la mateixa edat que tenia quan va marxar amb la barca, i tot dos es fonen en una abraçada.

En aquest curtmetratge, després d'un incident desencadenant, que és la partida del pare, es repeteix una mateixa situació fins a vuit vegades. L'essència de l'escena és sempre la mateixa (la protagonista arriba amb bicicleta fins al lloc on va desaparèixer el seu pare i mira a l'horitzó esperant la seva tornada) i el que varia són les circumstàncies (l'edat de la protagonista, el fet que estigui sola o acompanyada...). La novena vegada que es repeteix l'acció hi ha la gran variació, ja que la dona, ja vella, entra al que abans era el mar, allà rejevoneix i es troba amb el seu pare, en el que sembla una clara metàfora del pas de la vida a la mort.

Com podia passar en els arguments causals, els arguments basats en la repetició generaran sensació d'incompletud si no hi ha una variació important en el darrer element de la repetició. De la mateixa manera que els relats causals eviten la sensació d'incompletud gràcies a un gir final, els relats basats en la repetició també recorren de manera habitual a la sorpresa final per tal d'evitar aquesta sensació en l'espectador. El curtmetratge del qual ens hem ocupat n'ofereix un cas clar. Les primeres vuit repeticions inclouen variacions però no tan significatives com perquè puguem parlar de sorpresa, cosa que sí que passa en la novena i darrera, que es constitueix en un formidable gir final que tanca perfectament el relat.

Un cas particular d'estructura basada en la repetició és el que Lavandier anomena triada A+A+A':

“(…) se refiere al principio de repetición, donde un mismo acontecimiento –que designamos mediante una A- se repite una vez antes de verse alterado (A’) en su tercera intervención. A puede ser un gesto, un diálogo, una escena o incluso una secuencia entera. (...) La repetición rigurosa entre la primera y la segunda vez (A-A) genera, inconscientemente, la idea de número, de costumbre. El espectador (o el oyente de un cuento de hadas) se dice que si un acontecimiento se repite rigurosamente de la misma forma, es porque tiene lugar muy a menudo.”¹⁶⁵

Després de la segona A, doncs, l’espectador espera una tercera A, i, en canvi, és llavors quan es troba una variació (A’), que sol ser sorprenent i, moltes vegades, còmica. En efecte, la triada A+A+A’ és un poderós instrument per generar comèdia. Aquest relat breu n’és una mostra:

EL SUEÑO DEL HALVA

Un cristiano, un judío y un musulmán que viajaban juntos se detuvieron en un albergue, donde alguien les trajo *halva*, el típico dulce Turco. El judío y el cristiano no tenían hambre. Le dijeron al musulmán:

- Nos lo comemos mañana.
- Pero, ¿por qué mañana? –gritó el musulmán, que tenía el estómago vacío- ¡Dividamos este halva en tres partes y que cada uno disponga de la suya!
- ¡Ni hablar! –dijeron los otros-. ¡Aquel que divide la obra de Dios merece el infierno!

Se fueron a dormir. Por la mañana, después de la plegaria, se encontraron y decidieron contarse los sueños que habían tenido la noche anterior. Aquel que hubiese tenido el sueño más hermoso recibiría la parte de aquel cuyo sueño fuese juzgado como el peor.

El judío empezó:

- Caminando, he soñado que me cruzaba con Moisés. Lo he seguido hasta el Sinaí. Una extraordinaria luz nos rodeaba y entonces vi que la montaña se separaba en tres. Un trozo muy grande de la montaña cayó en el mar, otro encima de la Tierra, donde brotaron riachuelos...

Y el judío continuó, contando su encuentro con profetas, prodigios y magníficos ángeles. Después de lo cual el cristiano tomó la palabra:

- Jesús se me ha aparecido –dijo-. Con él he subido hasta la altura del sol. Lo que he visto no lo puedo describir, no se puede comparar con las imágenes de este mundo...

Entonces se volvieron hacia el musulmán, esperando que él les contase su sueño.

- Amigos míos –dijo-, mi sultán Mustafá se me ha aparecido. Me ha dicho: “Uno de tus compañeros de viaje ha ido al Sinaí. Camina acompañado por la verdadera palabra de Dios. Está colmado de luz y amor. El otro está en el cielo, ¡donde Jesús lo ha llevado en toda su gloria! ¡Venga, levántate! Esta noche tus amigos han sido muy favorecidos. Gozan de la compañía de

¹⁶⁵Lavandier, (1994): *Op.cit.* p. 240

los ángeles y las estrellas. ¡Tú al menos aprovéchate del halva! ¡No pierdas el tiempo!”

- ¿Y entonces? –preguntaron los otros dos.
- ¿Cómo podría yo haber desobedecido aquella santa orden? ¡Me he levantado y me he comido el halva! ¹⁶⁶

Es tracta, com es pot comprovar, d'una variant del relat amb gir final però basat en la repetició prèvia de dos elements idèntics (els somnis del jueu i del cristià en el conte que acabem de veure). És aquesta repetició la que genera la sorpresa: el públic espera una tercera A però es troba una variant, la A'.

Tot i que és un poderós instrument còmic, la triada A+A+A' no és només un instrument per generar comèdies, com mostra el relat breu següent:

EL MEJOR HIJO

Un anciano, en su lecho de muerte, llamó a sus tres hijos y les dijo:

- No puedo dividir en tres lo que poseo. Eso dejaría muy pocos bienes a cada uno de vosotros. He decidido dar todo lo que tengo, como herencia, al que se muestre más hábil, más inteligente. Dicho de otra forma: a mi mejor hijo. He dejado encima de la mesa una moneda para cada uno de vosotros. Cogedla. El que compre con esa moneda algo con lo que llenar la casa se quedará con todo.

Se fueron. El primer hijo compró paja, pero sólo consiguió llenar la casa hasta la mitad. El segundo hijo compró sacos de plumas, pero no consiguió llenar la casa mucho más que el anterior.

El tercer hijo –que consiguió la herencia- sólo compró un pequeño objeto. Era una vela. Esperó hasta la noche, encendió la vela y llenó la casa de luz. ¹⁶⁷

Un exemple de curtmetratge amb una estructura A+A+A' és *Guide Dog* (Bill Plympton, 2006):

GUIDE DOG

Un gos va pel carrer i veu, en un local, un cartell en què es demana un gos guia. El gos, molt content, entra a buscar la feina. Davant de l'home que li ha de donar la feina, fa demostracions de força física, intel·ligència, agressivitat, etc, i aconsegueix el seu objectiu. Un noi cec que menja crispetes i el gos passen pel carrer; el gos està eufòric. Però un núvol d'ocells envolta el noi, els alça a tots dos amunt cap al cel com si es tractés d'un globus i el gos cau al terra des de l'alçada, mentre que el noi queda empresonat en el núvol d'ocells. Havent perdut el seu primer client cec, torna al local i demana perdó al seu cap, que li

¹⁶⁶Carrière, J.C. *Op. cit.* p. 81-82

¹⁶⁷Carrière, J.C. *Op. cit.* p. 156-157.

dóna una altra oportunitat. La segona persona és una dona de mitjana edat. El gos i la dona estan aturats en un semàfor en vermell. Quan es posa verd per als peatons, comencen a travessar el carrer, però, abans que puguin arribar a l'altra banda, el semàfor es posa verd per als vehicles, que arrenquen tots ells a gran velocitat, sense tenir en compte la presència de la dona cega i del gos guia. Malgrat això, el gos aconsegueix evitar que la dona sigui atropellada i, quan ja han passat tots els cotxes, corre cap a l'altra banda del carrer. El gos puja a la vorera, pensant que ha pogut salvar la situació, però la dona no puja a la vorera i es queda a l'extrem del carrer. Llavors passa una piconadora a tota velocitat i l'atropella. El gos torna de nou tot sol al local i, després de pregar molt, aconsegueix que l'home li doni una tercera oportunitat. La tercera persona que ha de passejar és un noi jove, més aviat gros. Escarmentat de les dues ocasions anteriors, el gos surt del local corrent amb totes les seves forces. El noi surt volant darrere seu, agafat a la corretja. El gos recorre a tota velocitat els carrers, amb el noi sempre agafat a la corretja i volant. Aquesta vegada, el gos aconsegueix tornar al local amb el noi cec sa i estalvi, cosa de la qual es vanagloria davant del cap. Però llavors el noi té un atac de cor i mor, malgrat els intents del gos per reanimar-lo. El gos finalment perd la feina. Mentre se'n va trist, el primer cec cau des del núvol d'ocells pel qual havia estat absorbit.

El primer bloc ens mostra com el gos guia perd el primer cec, el noi jove (A). El segon bloc explica com el gos perd el segon cec, la dona gran (A). El tercer bloc aporta la variació, ja que el gos aconsegueix tornat al local amb el cec sa i estalvi (A'). Aquesta A', però, es torna de nou A perquè el noi cec mor d'un atac de cor. Es tracta d'una variació de l'estructura A+A+A', ja que la A' es converteix en A de manera sorprenent, de manera que el resultat final és una estructura A+A+A'/A.

4. ARGUMENT BASAT EN LA CAUSALITAT

En aquest tipus d'argument, es presenta una cadena de fets units per una relació de causalitat, la concatenació dels quals fa probable un succés que hauria semblant, inicialment, molt poc probable.

Lavandier (1994) posa de manifest que la causalitat és un dels elements clau de la dramaturgia:

“El desarrollo sintáctico de una obra dramática está relacionado con el principio de causalidad y el de la lógica temporal. Es decir, con el hecho de que cada cosa es el efecto de una causa, y que existen encadenamientos cronológicos.”¹⁶⁸

Creu que el fet que les obres dramàtiques es construeixin sota la norma del principi de causalitat es deu al fet que l'ésser humà té la necessitat fonamental de trobar sentit, ordre i

¹⁶⁸Lavandier, *Op. cit.*, p. 228.

vincle als fets de la seva vida. Mentre que la vida és plena de fets imprevisibles i sense justificació, impossible de ser controlada per les persones, les ficcions causals són ordenades, tot el que hi passa té una causa comprensible. L'ordre i la racionalitat que l'ésser humà no troba massa sovint a la vida els troba a les ficcions.

Una de les propietats del relat causal és la de justificar l'horror, l'absurditat o la paradoxa.

“Es igualmente el encadenamiento lógico de las escenas el que hace que los autores puedan partir de una situación normal y terminar, poco a poco, en una situación terrorífica, extravagante o paradójica, aunque lógica gracias a la preparación. Una escena final de *Deseo bajo los olmos* muestra a una mujer que mata a su recién nacido, a pesar de que le quiere. Presentada así, es decir, fuera de contexto, la escena resulta atroz. Pero en la obra, todo lo que la ha precedido hace que sea lógica y por lo tanto menos chocante.”¹⁶⁹

El conte *El ermitaño y la rata*, nascut a l'Índia i que ha donat la volta al món, es basa en aquest principi de construcció:

EL ERMITAÑO Y LA RATA

Un ermitaño cuyo espíritu, por la soledad y la penitencia, gozaba de un poder incomparable, se mantenía en la meditación, las manos abiertas con las palmas hacia el cielo, en el desierto donde transcurría su larga vida.

Un ave de rapiña pasó por encima de él y dejó caer una ratita gris en sus manos. El ermitaño contempló aquella ratita con una admiración casi ingenua. La ratita se puso a corretear por sus brazos, sus hombros e incluso su cabeza, mientras él se decía:

- He aquí una criatura viva que el cielo me envía como compañera. Tengo que interpretar los deseos del cielo. Como soy demasiado viejo como para casarme, es sin duda mi hija quien acaba de caer en mi mano. Sí, nunca he tenido hijos, lo que es la falta más grave, y el cielo me lo hace saber. Esta rata será mi hija.

Reuniendo todos los poderes de su espíritu, pronunció las palabras que conocía a las que ni siquiera la misma materia se resistía, y la rata se transformó en una joven radiante que besó los pies del ermitaño, y que al momento lo llamó padre.

Ella se puso a servirlo. El viejo estaba encantado de ir a verla y venir trayendo agua y madera, cazando las pesadas moscas y sentándose unos instantes en el suelo para peinarle el pelo y limpiarle las uñas.

Pasaron dos años y el ermitaño, al observar los rasgos de melancolía en el rostro de la joven, comprendió que había llegado el momento de encontrarle un marido. Pero como ella era de origen mágico, y había sido enviada por el cielo, le hacía falta un marido excepcional. El ermitaño reflexionó y le dijo:

¹⁶⁹Lavandier, *Op. cit.*, p. 233.

- Ha llegado el momento de que te cases.

Ella se mostró muy satisfecha, le brillaron los ojos.

- ¿Quién voy a darte como marido? ¿Quieres el sol? ¿Quieres que te case con el sol?

La joven levantó la mirada hacia el sol protegiéndose con la mano y dijo con una mueca:

- Oh, el sol está demasiado lejos, quema y desaparece cada noche. No, ¡quiero un marido que sea más fuerte que el sol!
- ¿Más fuerte que el sol?-dijo el ermitaño y reflexionó más y más-. Pues bien, ¿quieres que te case con la nube? Porque la nube tapa el sol.
- La nube –dijo la joven torciendo el gesto- es gris, es fría, es húmeda. El rayo la atraviesa y entonces gruñe, y me hace temblar. No, quiero un marido que sea más fuerte que la nube.
- Sólo se me ocurre el viento –dijo el anciano-, porque el viento dispersa las nubes y les da caza. ¿Quieres que haga del viento tu marido?
- No –dijo la joven-, no me gusta el viento. Es brutal e indiscreto. A veces le agitan cóleras enormes. Es huidizo y mentiroso. Quiero un marido que sea más fuerte que el viento.
- La montaña –dijo el ermitaño-. Sí, la montaña es más fuerte que el viento, porque lo detiene. ¡Voy a casarle con la montaña!

La joven hizo una mueca de disgusto y le dijo a su padre:

- La montaña es pesada e inmóvil. Es triste. Incluso la encuentro bastante tonta. Quiero un marido que sea más fuerte que la montaña.

Esta vez el ermitaño, a pesar de sus largas reflexiones, no pudo encontrar respuesta alguna. Bastante cabizbajo, se puso en camino para ir a encontrarse con otro ermitaño, que vivía un poco más lejos en el mismo desierto. Y le expuso su caso.

- Yo sólo veo una cosa que sea más fuerte que la montaña –le dijo el otro ermitaño, después de pensar mucho rato.
- ¿Cuál? Te lo ruego, dime la respuesta.
- Es la rata –le contestó el ermitaño-, porque puede cavar galerías en la montaña y vivir de ésta, sin que la montaña pueda dañarla.

El ermitaño volvió a su hogar. Era de noche. Se encontró a la joven dormida, sonriendo con dulzura, acariciada por los reflejos de la luna, que la hacía todavía más hermosa. El ermitaño la observó un instante mientras dormía y luego empezó a meditar, reunió las fuerzas de su espíritu y pronunció las palabras indispensables.

La joven, mientras dormía, se volvió a convertir en una ratita gris que se puso a correr por la arena y las rocas. Al día siguiente encontró un macho. Y vivieron sus vidas ratoniles muy cerca del ermitaño, que así vio multiplicarse su progenie, que las aves rapaces se aprestaron a cazar.¹⁷⁰

¹⁷⁰Carrière, J.C., *Op. cit.*, p. 47-49.

L'argument del conte va avançant, pas a pas, a través d'una cadena causal impecable, fins a l'escena, molt poc probable a l'inici, en la qual l'ermità fa que la noia es torni a convertir en rata per tal que es pugui casar amb l'ésser més poderós del món. Un ermità converteix una rata en noia, i l'estima com a la seva filla. Un temps després, però, el mateix ermità torna a convertir la noia en rata. Aquests dos fets són incongruents, no entendríem aquesta decisió de l'ermità sense la cadena causal que hi ha enmig de les dues escenes. Amb la presència de la cadena causal d'escenes, però, la darrera ens sembla perfectament lògica, l'entendem i se'ns fa probable. Aquest és el mèrit dels relats que desenvolupen una relació de causa-efecte.

L'argument de curtmetratge *Raak* (Hanro Smitsman, 2006) es basa en el mateix principi de construcció. En el temps de què es disposa, tot i que breu, es fa probable, a causa d'un encadenament de fets relacionats de manera causal, una situació altament improbable.

RAAK

Un nen d'uns deu anys, Rik, surt de l'escola. Un altre nen l'increpa. Va amb bicicleta fins a casa seva, però la seva mare no hi és i la porta està tancada, de manera que se'n torna a anar amb la bicicleta. Es passeja amb la bici donant cops amb el peu als retrovisors dels cotxes. Un home, Martin, propietari d'un dels cotxes, surt d'un bar, enfadat perquè ha vist com Rik donava una puntada al retrovisor del seu vehicle, i l'esbronca. El nen l'insulta i l'home està a punt de pegar-lo, però una noia que també surt del bar, Ingrid, ho evita. "Només és un nen", li diu, i Martin el deixa estar. El nen baixa de la bici i es queda en un descampat. Passa pel seu costat el cotxe de Martin, i, des del cotxe, li llancen un paquet de regal embolicat amb paper de color verd, que l'impacta a la cara. Rik, enfadat, comença a córrer darrere del cotxe, insultant el conductor. Talla camí i s'acosta a un pont per sota del qual ha de passar el cotxe, i agafa una gran pedra. Quan el cotxe passa per sota del pont, llança la pedra. Es produeix un salt temporal cap enrere i veiem com Martin aparca el cotxe davant del bar i hi entra. Saluda afectuosament Ingrid, la cambrera, i li dóna un paquet de color verd amb un regal per a ella. La noia, però, el rebutja, i li deixa clar que ell li cau bé però que no és el seu tipus. En aquell moment Martin veu com Rik dóna una puntada al retrovisor del seu cotxe i surt fet una fúria. Ingrid evita que colpegi Rik, tal i com hem vist abans des del punt de vista de Rik. Un nou salt temporal cap enrere ens porta a casa de Rik. A l'hora d'esmorzar, els seus pares discuteixen. El pare, Rene, diu que ja no pot més i abandona la seva dona, a qui diu que està molt lletja. La mare de Rik, Mirna, molt enfadada, crida al nen que és culpa seva que el seu pare els abandoni. El nen s'aixeca i se'n va, tot i que la mare intenta demanar-li disculpes. Mirna es mira al mirall, veu que el seu marit té raó i se'n va a la perruqueria a arreglar-se els cabells. Surt de la perruqueria i s'asseu en un banc del carrer, sola. Martin, que passa per allà, atura el seu cotxe i demana a Mirna si vol que la porti a algun lloc. Els dos personatges, que han connectat, canten mentre Martin condueix. Mirna veu el paquet del regal per a la cambrera i demana a Martin què és. Ell li diu

que obri la finestra i, després que ella l'hagi obert, llença el paquet. Aquest és, no cal dir-ho, el paquet que anirà a parar al cap de Rik. El cotxe de Martin segueix avançant cap al pont, on Rik espera per llançar-li la pedra a sobre del parabrisa i, probablement, provocar un tràgic accident.

L'encadenament causal dels fets, doncs, fa probable una situació que seria inicialment molt poc probable: un nen de deu anys provocarà de manera conscient que el cotxe en què viatja la seva mare tingui un accident (tot i que sense saber que ella és a dins). Aquest fet altament improbable que es fa probable arriba al final del relat i, lògicament, evita l'aparició de les sensacions d'incompletud i d'insubstancialitat.

5. CURTMETRATGE LÍRIC

Es tracta d'un curtmetratge que presenta una absència total de trama i que té com a tema un o diversos incidents interns d'un personatge. L'interès de l'autor no és explicar una història sinó fer-nos conèixer l'interior d'un personatge: els seus sentiments, pensaments, estat d'ànim, etc. En aquest sentit, està, per tant, més a prop de la lírica que del drama o de la narrativa.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976) defineix la lírica en contrast amb el drama i la narrativa:

“La lírica, en efecto, no representa el mundo exterior y objetivo, ni la interacción del hombre y ese mismo mundo, distinguiéndose así fundamentalmente de la narrativa y del drama. La poesía lírica no nace del ansia o de la necesidad de describir lo real que se extiende ante el yo, ni del deseo de crear sujetos independientes del yo del poeta lírico, o de contar una acción en que se opongan el mundo y el hombre, o los hombres entre sí. La lírica arraiga en la revelación y en la profundización del propio yo, en la imposición del ritmo, de la tonalidad, de las dimensiones, en fin, de ese mismo yo, a toda la realidad.”¹⁷¹

En la lírica no hi ha argument, no hi ha trama:

“Este aspecto fundamental de la poesía lírica está directamente relacionado con el carácter estático de esta forma natural de la literatura, opuesto al carácter dinámico de la narrativa y del drama. El fluir de la temporalidad en que se insertan los personajes y los acontecimientos novelescos es ajeno al mundo lírico; es como si el poeta se inmovilizara sobre una idea, una emoción, una sensación, etc., sin preocuparse del encadenamiento causal o cronológico de tales estados de alma.”¹⁷²

El curtmetratge pot ser un bon marc per a la lírica a causa de la seva brevetat. El caràcter estàtic de la lírica fa que no pugui recórrer als elements que fan servir el drama i la novel·la per reactivar l'atenció de l'espectador o lector. Si el llargmetratge s'atreveix a ser líric durant uns

¹⁷¹ De Aguiar e Silva, V.M.(1976):*Op. cit.*, p. 181.

¹⁷² De Aguiar e Silva, V.M. (1976): *Op. cit.*, p. 183.

noranta minuts, exigirà a l'espectador que faci un ús continuat de la seva atenció voluntària. En altres paraules, demanarà una dosi molt alta d'esforç. Aquesta exigència no serà tal en un curtmètratge, perquè la seva brevetat el farà més fàcil d'assimilar.

Foutasies (Jean Pierre Jeunet, 1989) és un curtmètratge líric, amb absència total de trama. Presenta un personatge que va explicant les coses que li agraden i les coses que no li agraden, i no hi ha una successió d'esdeveniments.

FOUTASIES

Un home jove, que mira a càmera, comença a enumerar les coses que li agraden i les que odia. Mentre les va enumerant, van apareixent imatges dels diversos elements combinades amb les imatges del personatge. Entre altres, aquestes són les coses que odia: els aparadors de les carnisseries; arrencar-se els pèls del nas; fer l'amor i pensar en les vísceres de l'interior del cos; la col·lecció del seu cosí: ungles, cabells, pèls de barba i llàgrimes; contemplar escenes tan inversemblants que ningú gosaria posar en un film, com una en què dos cecs topen frontalment; deixar un sol pèsol al plat; els barbuts sense bigoti; saber que dormim un terç de la vida; que el seu gos li llepi la cara per despertar-lo; els cadàvers dels avets després de Nadal, i que acabi l'emissió de la televisió. En canvi, i també entre d'altres, aquestes són les coses que li agraden: obrir un llibre després de vacances i trobar-hi sorra entre les pàgines; menjar-se els rovells d'ou d'una mossegada; mossegar les galetes per les puntes; apujar-se els mitjons; pixar-se a la dutxa; les il·lustracions dels vells Larousse; les paraules Trans-Europe-Express, Trans-Orient-Express i Trans-Siberian-Express; el bosc de Bolonya els dies festius; veure els trens que arriben a l'estació; el riure de Richard Widmark; el seu gos quan s'espolsa l'aigua; l'olor de pa torrat; el paper de folrar llibres; l'olor de la cola d'enganxar; anar al revés per escales mecàniques; xafar neu immaculada; anar-se'n de vacances; connectar la ràdio i que soni la cançó que li agrada, i veure com s'apaga la torre Eiffel. Com a recurs per acabar el curtmètratge, el narrador explica que li agrada veure, quan va a veure pel·lícules antigues, la paraula Fi, i amb aquest Fi acaba el film.

El curtmètratge de Jeunet resulta atractiu perquè imprimeix un ritme ràpid, per l'espectacularitat de les imatges, pel sentit de l'humor, entre altres aspectes. Costa d'imaginar, però, que aquest curtmètratge, de sis minuts de durada, es pogués allargar fins als noranta minuts, ja que l'atenció de l'espectador aniria caient de manera irremissible i l'esforç que se li demanaria per arribar al final de la projecció seria important. El curtmètratge esquivava aquest important problema i es constitueix, doncs, en un marc molt apropiat per a la lírica.

Quadre 2. Models estructurals del curtmètratge.

| CLASSIFICACIÓ DELS MODELS ESTRUCTURALS DE CURTMETRATGE | |
|---|--|
| MODELS ESTRUCTURALS QUE RESULTEN DE L'APLICACIÓ DELS MODELS DEL LLARGMETRATGE AL CURTMETRATGE | |
| EN FUNCIÓ DEL MODO DE CONSTRUCCIÓ | |
| Causal amb gir final | Gir final propicia relectura. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb un gir final que propicia una relectura de la totalitat o de part de les escenes vistes. Exemple: <i>Lunch Time</i> (Adam Davidson, 1989). |
| | Gir final canvia signe resposta dramàtica |
| | De positiva a negativa. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb un gir final que propicia un canvi en la resposta dramàtica, que passa de positiva a negativa. Exemple: <i>Omnibus</i> (Sam Karmann, 1992). |
| | De negativa a positiva. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb un gir final que propicia un canvi en la resposta dramàtica, que passa de negativa a positiva. Exemple: <i>Le ballon rouge</i> (Albert Lamorisse, 1956). |
| | Gir final còmic. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb un gir final còmic. Exemple: <i>A perfect place</i> (Derrick Socchera, 2008). |
| Argument circular | Terminal. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb un gir final que suposa una tornada a la situació inicial. Exemple: <i>El tesoro del rabino</i> , conte. |
| | Infinít. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb un gir final que suposa una tornada a la situació inicial que produeix la impressió de cercle infinit. Exemple: <i>Coruña imposible</i> (Francisco Rañal, 1995). |

| | | |
|--|--|--|
| | | Flashback general. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que comença en un present que deixa pas a un flashback i que acaba amb la tornada al present. Exemple: <i>The Tonto Woman</i> (Daniel Barber, 2007). |
| | | Diversos girs. Relat causal amb cadena de base protagonista-objectiu-obstacles que acaba amb dos o més girs finals, i que poden ser qualsevol dels anteriors. Exemple: <i>Éramos pocos</i> (Borja Cobeaga, 2006). |
| Descriptiu. Relat que du a terme la descripció d'un objecte a través de la presentació de diversos dels seus atributs. Exemple: <i>Onskeborn (Out of Love)</i> (Birgitte Staermose, 2010). | | |
| Serpentejant. Relat amb un protagonista clar que va passant per situacions diverses i que no té ni unitat d'acció ni relació de causa-efecte. Exemple: <i>Harvie Krumpet</i> (Adam Benjamin Elliot, 2003). | | |
| EN FUNCIO DEL CENTRE D'INTERÈS | | |
| Centrat en la trama | Causal amb gir final. Vegeu quadre anterior. | |
| Centrat en el personatge | Descriptiu de personatge. Relat que du a terme la descripció d'un personatge a través de la presentació de diversos dels seus atributs. Exemple: <i>Vincent</i> (Tim Burton, 1982). | |
| Amb equilibri entre trama i personatge | Procés cap a la intimitat | Inici de procés cap a la intimitat. Relat que explica l'inici d'un procés a través del qual dos personatges distanciat emocionalment acabaran tenint una relació emocional (i potser física) íntima. Exemple: <i>Quais de Seine</i> (Gurinder Chadha, 2006). |
| | | Allunyament i acostament de dos personatges amb relació íntima. Relat que explica un procés a través del qual dos personatges que tenien una relació emocional íntima s'allunyen i es tornen a apropar. Exemple: <i>La última polaroid</i> (Mar Coll, 2004). |
| | Final de procés cap a la separació. Relat que explica la part final d'un procés a través del qual dues persones que tenien una relació emocional íntima se separen. Exemple: <i>Llévame a otro sitio</i> (David Martín de los Santos, 2004). | |
| | Procés de canvi | Arc de transformació moderat. Relat que explica uns fets que condueixen un personatge a canviar de manera moderada. Exemple: <i>Alumbramiento</i> (Eduardo Chaperó-Jackson, 2007). |

| | | |
|--|--------------------------------------|--|
| | | Arc de transformació radical. Relat que explica uns fets que condueixen un personatge a canviar de manera radical. Exemple: <i>Père-Lachaise</i> (Wes Craven, 2006). |
| | Serpentejant. Vegeu quadre anterior. | |

| MODELS ESTRUCTURALS PROPIS DEL CURTMETRATGE | | | |
|---|--|--|---|
| Situació amb gir final | Amb misteri. Relat que presenta una situació misteriosa i que conclou amb un gir final que revela la seva veritable naturalesa i en propicia una relectura per part de l'espectador. Exemple: <i>With a Little Patient</i> (Laszlo Nemes, 2007). | | |
| | Sense misteri. Relat que presenta una situació i que conclou amb un gir final que revela la seva veritable naturalesa i en propicia una relectura per part de l'espectador. Exemple: <i>Maestro</i> (Geza M. Tóth, 2006). | | |
| Basat en la ironia dramàtica | Amb resolució | Resolució i reacció normal | Resolució temuda. Relat en el qual s'instal·la i s'explota una ironia dramàtica amb resolució temuda per part de l'espectador i que finalitza amb la resolució i una reacció normal per part del personatge víctima de la ironia dramàtica. Exemple: <i>Wasp</i> (Andrea Arnold, 2003). |
| | | | Resolució desitjada. Relat en el qual s'instal·la i s'explota una ironia dramàtica amb resolució desitjada per part de l'espectador i que finalitza amb la resolució i una reacció normal per part del personatge víctima de la ironia dramàtica. Exemple: <i>11'09'01-11 de septiembre</i> (Claude Lelouch, 2002). |
| | | Resolució i reacció inesperada. Relat en el qual s'instal·la i s'explota una ironia dramàtica i que finalitza amb la resolució i una reacció inesperada per part del personatge víctima de la ironia dramàtica. Exemple: <i>El pavor del maestro</i> , conte. | |
| | | Resolució imminent no representada. Relat en el qual s'instal·la i s'explota una ironia dramàtica i que finalitza just abans de la resolució, que és deduïble per part de l'espectador però que queda fora de la representació. Exemple: <i>The Passenger</i> (Chris Jones, 2006). | |
| | Sense resolució. Relat en el qual s'instal·la i s'explota una ironia dramàtica i que finalitza sense que es produeixi la resolució i sense que hi hagi indicis que s'hagi de produir. Exemple: <i>Oh My Good!</i> (John Bryant, 2004). | | |

Basat en la preparació. Relat que es construeix en base a la repetició amb variacions d'una mateixa situació. Exemple: *Father and Daughter* (Michael Dudok de Wit, 2000).

Basat en la causalitat. Relat que presenta com una concatenació de fets que presenten una relació de causa-efecte fan probable una situació que hauria semblat poc probable. Ex: *Raak* (H Smitsman, 2006).

Líric. Relat que no desenvolupa una trama sinó que explora un o diversos incidents intencionalment d'un personatge. Exemple: *Fantasies* (Jean Pierre Jeunet, 1998).

4. PLANTEJAMENTS INICIALS

4.1. SITUACIÓ INICIAL

El llargmetratge ha estat objecte d'anàlisi estructural, i diversos autors han establert models estructurals que poden servir de pauta a l'hora d'escriure guions de llarg. Aquests conceptes són els que de manera habitual es tenen en compte a les assignatures de guió audiovisual. Quan els alumnes d'aquestes assignatures han de fer pràctiques, però, no solen dur a terme la realització de llargmetratges, sinó de curtmetratges, normalment per qüestions de temps i de material. Es pot donar la situació, doncs, que, mentre a les classes teòriques s'ensenya una cosa, a les classes pràctiques es demana que se'n faci una altra, que és semblant però amb diferències substancials, cosa que pot fer que el resultat final se'n ressenteixi.

Una de les causes d'això és que la bibliografia sobre estructures de curtmetratge és més aviat pobre. En aquesta tesi volem començar a omplir aquest buit i proposar models estructurals de construcció de guions de curtmetratge i dissenyar una proposta didàctica basada en la seva aplicació.

4.2. HIPÒTESI DE TREBALL

El llargmetratge té una estructura accessible a l'anàlisi. Com a resultat d'això, s'han establert diversos models estructurals que s'han convertit en una eina útil per als estudiants que volen escriure en aquest format, el més habitual dels quals és l'argument causal, definit ja per Aristòtil.

El curtmetratge també té una estructura accessible a l'anàlisi, però els intents de sistematitzar-la que hem pogut conèixer nosaltres fins al moment no han estat reeixits. A causa d'això, quan un estudiant vol escriure un guió de curtmetratge i busca un esquema que li serveixi com a guia per construir l'estructura, recorre al model del llargmetratge. El resultat d'això no és positiu, ja que hi ha un element fonamental que fa inviable l'aplicació dels models estructurals del llargmetratge al curtmetratge: les diferents durades de cada una de les formes narratives. Dit en altres paraules, un argument de llargmetratge no té cabuda en un curtmetratge. Així, els curtmetratges que intenten reproduir els esquemes argumentals del llargmetratge generen dos tipus de sensació negativa en el receptor: la d'incompletud (la història s'acaba de manera abrupta) i la d'insubstancialitat (la història és de poc mèrit).

La nostra hipòtesi és que el curtmetratge té una estructura accessible a l'anàlisi. Si s'aconsegueixen establir diversos models estructurals per a l'escriptura de guions de curtmetratge, es podrà oferir als estudiants de guió una eina útil per a l'escriptura de relats breus que tinguin un final satisfactori per al receptor.

4.3. OBJECTIUS DE TREBALL

4.3.1. GENERALS

L'objectiu general d'aquesta tesi és dissenyar, a partir de models estructurals específics, propostes fonamentades i verificades que serveixin de marc procedimental i de pauta als estudiants de guió i als guionistes per la creació de guions de curtmetratge amb l'ofici suficient per tal que el final sigui satisfactori i no generi sensació ni d'incompletud ni d'insubstancialitat. La consecució d'aquest objectiu genera una sèrie de fases:

1. Elaborar un model teòric estructural per a l'escriptura de guions de curtmetratge, prenent com a punt de partida els esquemes que s'apliquen al llargmetratge i observar quines modificacions se'ls han de fer perquè puguin ser aplicables al curt, i proposar un seguit de models que seran específics d'aquest darrer format.
2. Dissenyar una proposta didàctica basada en en la utililització d'aquests models per a l'escriptura de guions de curtmetratge.
3. Aplicar-la durant dos cursos (2011-12 i 2012-13) en una assignatura del tercer curs del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals, *Taller de guió I*.

4.3.2. ESPECÍFICS

A. ESTABLIR UNA CLASSIFICACIÓ, PARTINT DE L'OBSERVACIÓ D'EXEMPLES, DE DIVERSOS MODELS ESTRUCTURALS DE GUIÓ DE CURTMETRATGE QUE EVITEN L'APARICIÓ DE LES SENSACIONS D'INCOMPLETUD I/O INSUBSTANCIALITAT EN L'ESPECTADOR.

A partir del visionat de curtmetratges, de totes les èpoques i de diferents gèneres, que han resultat exitosos a l'hora d'evitar l'aparició de les sensacions d'insubstancialitat i d'incompletud en l'espectador, es pretén identificar models o esquemes estructurals recurrents i sistematitzar-los, creant una teoria sobre l'estructura del curtmetratge.

Pel que fa a l'univers de curtmetratges que han servit de base per a l'anàlisi, es tracta d'una mostra àmplia i volgudament heterogènia, tant pel que fa a la procedència i a l'època com pel que fa al gènere o a la durada, ja que cap d'aquests quatre paràmetres ens ha estat útil per delimitar una mostra que, justament a causa de les característiques del treball, ha de ser el més àmplia i heterogènia possible.¹⁷³

¹⁷³ En algun cas, hem recorregut a contes populars, trets d'*El círculo de los mentirosos*, una recopilació de contes filosòfics de tot el món a càrrec de Jean Claude Carrière.

B. DISSENYAR UNA PROPOSTA DIDÀCTICA PER A UN TALLER D'ESCRITURA DE GUIONS DE CURTMETRATGE QUE PRENGUI COM A BASE ELS MODELS ESTRUCTURALS ESTABLERTS.

Una vegada establertes les categories estructurals de curtmetratge, ens plantejem un segon objectiu, que és el disseny i verificació d'una proposta didàctica: crear un taller d'escriptura de curtmetratges que prengui com a punt inicial alguns d'aquests models estructurals. Es tractarà d'un tipus de taller d'escriptura tancat, en el qual els alumnes rebran com a encàrrec escriure diversos guions de curtmetratge que tinguin com a base estructural alguns dels models que haurem establert en la primera part de la tesi.

C. POSAR A PROVA, A TRAVÉS D'UNA INVESTIGACIÓ BASADA EN L'OBSERVACIÓ PARTICIPANT, AQUESTA PROPOSTA DIDÀCTICA.

El tercer objectiu serà comprovar la validesa del model a través del seguiment del desenvolupament d'un taller d'escriptura impartit per l'autor de la tesi, en el qual s'aplicarà la proposta didàctica definida anteriorment. Aquest taller serà impartit durant dos cursos consecutius a dos grups diferents d'alumnes de tercer curs de l'especialitat de guió de l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), centre adscrit a la UB. A través d'una metodologia basada en l'observació participant, es deixarà constància del resultat del taller d'escriptura.

D. AVALUAR EL RESULTAT DEL TREBALL REALITZAT PELS ESTUDIANTS I DE LA PROGRESSIÓ DE L'APRENTATGE DURANT EL PROCÉS.

Finalment, es tractarà de veure si amb l'ús per part dels alumnes d'alguns dels models estructurals de curtmetratge establerts s'aconsegueix que els guions escrits evitin l'aparició de les sensacions d'incompletud i d'insubstancialitat, més que no pas de buscar la creació de guions d'alta qualitat estètica, tot i que no són dos objectius incompatibles sinó fins i tot desitjables.

L'aplicació dels models estructurals que haurem arribat a establir a l'hora d'escriure un guió de curtmetratge d'acord a un procediment determinat no assegurarà en absolut la seva qualitat. En paraules de Robert McKee (2002):

“Cualquier teoría sobre los paradigmas y los modelos infalibles de redacción que sirven para alcanzar el éxito comercial es un disparate”.¹⁷⁴

El procés a través del qual del no res en surt una idea que acaba convertint-se en un bon guió és un misteri, com explica Gabriel García Márquez (1996) a la introducció d'un llibre que és la transcripció d'un dels seus tallers d'escriptura de guions a l'escola de cinema de Cuba:

¹⁷⁴McKee, R. *El guió. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, p. 17.

“Alguna vez creí –mejor dicho, tuve la ilusión de creer- que iba a descubrir de pronto el misterio de la creación, el momento preciso en que surge una idea. Pero cada vez me parece más difícil que ocurra eso. Desde que comencé a impartir estos talleres he oído innumerables grabaciones, he leído innumerables conclusiones tratando de ver si descubro el momento exacto en que surge la idea. Nada. No logro saber cuando es”.

175

La nostra pretensió no és la d’oferir el model infal·lible de model estructural de curtmetratge. Som conscients que l’escriptura és un art i no una ciència, i que les fórmules no li són aplicables. En aquest sentit, subscrivim les paraules d’Enrique Anderson Imbert (1992):

“El crítico, si quiere reducir todas las tramas posibles a un solo esquema, en vista de tanta diversidad tiene que prenderse a la lógica, y la lógica es mala consejera en materias de arte”.¹⁷⁶

Malgrat això, és indubtable que els relats segueixen unes pautes comunes, com va expressar Ronald Barthes (dins Sullà, 1985):

“(…) o bé el relat és una simple tirallonga d’esdeveniments, amb la qual cosa no podem parlar-ne més que remetent-nos a l’art, al talent del contista (de l’autor) –totes elles formes mítiques de l’atzar-, o bé té en comú amb altres relats una estructura accessible a l’anàlisi, encara que calgui paciència per enunciar-la.”¹⁷⁷

Pensem que pot ser útil la utilització de les categories estructurals que arribarem a definir per arribar a la redacció de guions de curtmetratge d’una forma correcta, és a dir, amb un final satisfactori, i això és el que pretendrem comprovar a través d’una anàlisi qualitativa de la informació obtinguda en el seguiment d’un taller d’escriptura que es desenvoluparà al llarg de quinze sessions setmanals amb dos grups reduïts d’alumnes universitaris, durant dos cursos acadèmics.

4.4. PREGUNTES D’INVESTIGACIÓ

- Tenen els curtmetratges una estructura accessible a l’anàlisi?
- Es poden establir models estructurals per a l’escriptura de guions de curtmetratge?
- Es pot crear una proposta didàctica que tingui com a objectiu que els alumnes escriguin guions de curtmetratge basant-se en els models estructurals establerts?
- Quins resultats produirà l’aplicació d’aquesta proposta pedagògica?

¹⁷⁵ García Márquez, G. (1996): *Cómo se cuenta un cuento*, p. 12.

¹⁷⁶ Anderson Imbert, E. (1992): *Teoría y técnica del cuento*, p. 106.

¹⁷⁷ Barthes, R. *Introducción a l’anàlisi estructural del relat*, dins Sullà, E. (ed), (1985): *Poètica de la narració*, p. 68.

5. METODOLOGIA I CONTEXT DE LA INVESTIGACIÓ

5.1. EL MÈTODE D'INVESTIGACIÓ

El mètode d'investigació escollit ha estat la investigació acció. Dins de les tècniques d'investigació en ciències socials, la nostra quedarà emmarcada en la metodologia constructivista, de caràcter interpretatiu. Les estratègies principals seran l'observació participant i l'anàlisi de documents.

D'entre les característiques de l'observació participant que recullen Del Rincón, Arnal, Latorre i Sans a *Técnicas de investigación en ciencias sociales* ¹⁷⁸, són aplicables al nostre treball les següents:

“ Realidad social natural. El proceso de obtención de información se lleva a cabo de una manera espontánea en un escenario social intacto, respetando en curso natural de los fenómenos”.

En efecte, l'escenari social on es du a terme la investigació és un taller d'escriptura de guions de curtmetratge, que no es modifica en cap aspecte per tal de poder recollir les dades. No hi ha magnetòfons, ni càmeres de vídeo, que poden ser percebudes com a elements estranys pels alumnes i coartar, així, la seva espontaneïtat. El professor pren notes de camp durant el taller i, posteriorment, redacta un informe de cada sessió a partir de les notes de camp preses.

“Estudio de casos en profundidad. La observación participante suele plantearse en el marco de un estudio de casos, describiendo situaciones sociales o casos concretos, las actividades que desarrollan las personas implicadas, y lo que significa para ellas lo observado. Se utiliza una perspectiva idiográfica. Los informes deben incluir detalles descriptivos suficientes para que el lector conozca lo que ocurrió y cómo ocurrió, sintiéndose “trasladado” a la situación social observada”.

El taller d'escriptura és un espai de debat obert, en què un alumne exposa el seu guió i la resta opinen sobre aquest i fan explícites propostes de millora. Es pot considerar que les línies mestres de la història, en bona part dels casos, es construeixen de manera col·lectiva, malgrat que l'escriptura del guió sempre és una tasca individual.

Per a cada guió escrit, es recullen en aquesta investigació totes les versions que n'hagi fet l'alumne autor, a més d'un informe redactat pel professor que recull, gràcies a les notes de camp preses durant cada classe, un resum de les aportacions de la resta d'alumnes sobre cada una de les versions. D'aquesta manera, es realitza un estudi en profunditat de cada un dels casos, i el lector es pot sentir “transportat” a les sessions del taller d'escriptura.

“Perspectiva de las personas implicadas o participantes. Los grupos sociales y escenas culturales se describen recurriendo a las percepciones y vivencias –franqueo de fronteras- de las personas implicadas en un grupo o institución (Woods, 1987). Aún más, el observador participante se compromete a experimentar las perspectivas de quines habitan el mundo sociocultural que es descrito y analizado (perspectiva étnica). Su principal interés es compartir de modo directo, inmediato y no presuntivo, los

¹⁷⁸ Del Rincón, D.; Arnal, J.; Latorre, A.; Sans, A. (1995): *Técnicas de investigación en ciencias sociales*, p. 262-263.

fenómenos aportados por los actores para construir un relato de su contexto cultural (Ball, 1985)".

Del que hem dit anteriorment, es desprèn que aquesta és una característica bàsica del taller d'escriptura. Totes les opinions dels participants són tingudes en compte, i es demana des de l'inici que els participants actuïn amb respecte però amb absoluta franquesa, i que diguin, per tant, tot el que els agrada i no els agrada dels relats dels seus companys. El professor recull tots els comentaris fets pels integrants del grup i els reflecteix en els informes de les sessions de classe.

"Rol participante. La participación del observador brinda la posibilidad de una relación cara a cara con lo observado, y permite obtener información mientras se participa con los sujetos en el escenario natural (Ball, 1985). El objetivo es obtener una perspectiva desde "dentro" con respecto a lo que está ocurriendo. Así, el observador no se limita a ver qué ocurre, sino que lo siente y lo percibe como si fuera un miembro más del grupo".

En efecte, el professor és un més durant els debats al voltant de les històries. Llegeix els textos, opina i escolta les opinions tant de l'autor com de la resta dels alumnes que participen en el taller d'escriptura. De manera inevitable, però, la seva opinió té alguna cosa de qualitativa. El sol fet que sigui el professor ja explica aquesta característica, que es veu accentuada pel fet que ell mateix ha estat també el docent d'una assignatura obligatòria per a tots els alumnes durant el primer curs del Grau: *Introducció a l'escriptura dramàtica i a la literatura universal*. Malgrat això, el professor deixa clar que en un taller d'escriptura tot és opinable i demana que les seves opinions siguin rebatudes quan un o més de la resta d'integrants del taller no hi estiguin d'acord, cosa que succeeix amb naturalitat durant les sessions. Malgrat que a la pràctica el professor segueixi sent "el professor" i no "un més" dels integrants del grup, el fet de poder observar el comportament dels membres del taller des de dins és un fet summament valuós per a la investigació.

L'observació participant té diverses modalitats, que queden establertes en funció de criteris diversos.

- En primer lloc, segons la implicació de l'observador, l'observació participant pot tenir un grau de participació en una escala que vas des de la mínima fins a la màxima. En el cas que ens ocupa, la nostra participació és propera a la màxima ja que, com hem dit, la nostra pretensió és la de ser un membre més del taller d'escriptura. L'únic fet que ens impedeix de poder parlar d'implicació màxima és, com hem esmentat abans, el fet de ser el professor de l'assignatura i, a conseqüència d'això, tenir una opinió a la qual els membres del grup donen més valor que a les de la resta de persones.
- En segon lloc, en funció de l'explicitació del fet d'observar, la nostra participació és totalment oberta. Els alumnes saben que estan sent observats pel professor, que pren notes de les seves accions.
- En tercer lloc, pel que fa a l'explicitació del propòsit de l'observació, aquesta també és total, ja que els alumnes són conscients que el desenvolupament de l'assignatura es

reflectirà en una tesi doctoral en la qual es reproduiran els seus textos de manera literal i on també es faran constar, de manera resumida, les seves aportacions a les discussions del taller. Cal dir, en aquest sentit, que la seva predisposició a la col·laboració és absoluta.

- En quart lloc, pel que fa a la durada, la nostra observació participant es va desenvolupar al llarg de dos semestres no consecutius. Una primera observació es va realitzar el primer semestre del curs 2011-12, en un taller impartit en quinze sessions entre els mesos de setembre i de gener. Una segona observació, de les mateixes característiques però amb un grup d'alumnes diferent, s'ha realitzat en el mateix període del curs 2012-13.
- En cinquè lloc, pel que fa a la sistematització de l'observació, l'investigador pren notes de camp redactant un registre asistemàtic sobre els fets tal i com van succeint, sense utilitzar una codificació prèvia, ja que l'àmbit a observar no és susceptible de codificació.
- En sisè i darrer lloc, pel que fa a l'enfocament i l'abast de la investigació, la nostra no és una observació descriptiva que pretengui adquirir una visió total de la realitat observada, sinó que es tracta d'una observació selectiva adreçada només a analitzar si les propostes estructurals per a curtmetratge prèviament establertes aconseguen o no impedir l'aparició de les sensacions d'incompletud i d'insubstancialitat en els relats escrits pels alumnes.

Pel que fa al registre de la informació, hem recorregut a un sistema narratiu.

“Los sistemas narrativos son sistemas abiertos constituidos por descripciones detalladas y amplias de los fenómenos observados con el fin de explicar los procesos en desarrollo e identificar pautas de conducta en contextos específicos (Evertson y Grenn, 1989). A diferencia de otros sistemas de registro, en éstos el observador pasa a ser el protagonista directo: observa y registra durante o después de la observación”.¹⁷⁹

Els principals sistemes narratius són: les notes de camp, els registres anecdòtics i els diaris. El que hem escollit per a la nostra investigació han estat les notes de camp, que són una de les estratègies més utilitzades en la metodologia constructivista.

“Las notas de campo son una forma narrativo-descriptiva de relatar observaciones, reflexiones y reacciones sobre lo percibido por el investigador. En opinión de Woods (1987), son apuntes realizados durante el día para refrescar la memoria acerca de lo visto y que se desee registrar, y notas más extensas escritas posteriormente, cuando se dispone de más tiempo para hacerlo”.¹⁸⁰

Les nostres notes de camp han estat preses, en primera instància, durant la participació en el taller, en un quadern de notes. Aquestes primeres notes inclouen cites textuais del que van dir els participants i també idees i reflexions de l'observador. Posteriorment, l'investigador, el

¹⁷⁹ Del Rincón, D.; Arnal, J.; Latorre, A.; Sans, A. *Op. cit.*, p. 290.

¹⁸⁰ Del Rincón, D.; Arnal, J.; Latorre, A.; Sans, A. *Op. cit.*, p. 290.

mateix dia, n'ha fet una segona redacció més acurada, ja en un processador de textos, on ha senyalat de manera resumida les aportacions més destacades dels participants en el taller al voltant del guió sobre el qual s'estava debatent.

En les notes de camp, doncs, hi apareixen dos tipus de contingut. Un, descriptiu, de baix nivell d'inferència, que intenta captar la imatge de la situació, reproduint de la manera més fidel possible les reaccions dels alumnes del taller. Un altre tipus de contingut, en canvi, és més reflexiu, amb un alt nivell d'inferència, i incorpora el pensament, idees, reflexions i interpretacions de l'observador.

A banda de les notes de camp, un segon sistema de registre d'informació ha estat la documentació escrita pels propis subjectes. Ens referim als guions escrits de manera individual pels alumnes. La forma que presenten aquests documents escrits és diversa, ja que en el taller, pel que fa al format de presentació dels arguments, es deixa llibertat als alumnes. En tractar-se d'una assignatura el contingut de la qual és l'estructura, no es demana que el relat arribi a tenir la forma de guió literari final amb diàlegs, tot i que en algun cas els alumnes hi arriben. Així, és possible que els alumnes presentin un tractament, una escaleta seqüenciada o bé un guió literari. Un tractament és un resum de l'argument en forma de relat més detallat i ampli que una sinopsi. No inclou partició en escenes ni, normalment, diàlegs en estil directe. Una escaleta seqüenciada o tractament seqüenciat és una guia que crea la història i desenvolupa la seva estructura a partir de l'escriptura resumida del que passa a cadascuna de les seqüències que componen el curtmetratge. Cada seqüència indica el seu número, i precisa si és d'interior o d'exterior, el moment del dia i l'escenari on es desenvolupa, i ha de descriure, de manera detallada, l'acció dramàtica. Normalment no inclou diàlegs en estil directe. El guió literari parteix de l'escaleta seqüenciada i hi podem llegir tot el que passarà al curtmetratge: descripcions d'espais, personatges, narració de l'acció que es produeix a cada seqüència, diàlegs en estil directe, etc.

5.2. CONTEXT DE LA INVESTIGACIÓ

La proposta didàctica va ser experimentada a l'ESCAC, Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya, centre adscrit a la UB, que imparteix el Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals. Aquest centre imparteix uns ensenyaments que tenen com a objectiu formar professionals en els àmbits del cinema, la televisió i altres del sector audiovisual (publicitat, multimèdia, etc).

Des de la primera promoció, l'acollida dels alumnes de l'ESCAC per part de la indústria audiovisual ha estat molt positiva, i en aquests moments, i malgrat la joventut del centre, hi ha un nombre molt important de professionals ja en actiu que provenen de l'escola. En destaquen joves directores de cinema com Juan Antonio Bayona (*El orfanato*, 2007) *The Impossible* (2012)), Roser Aguilar (*Lo mejor de mí*, 2007), Mar Coll (*Tres dies amb la família*, 2009), Kike Maíllo (*Eva*, 2011) o Marçal Forés (*Animals*, 2012), a més de destacats caps d'equip en tots els oficis cinematogràfics com Oriol Tarragó, Lluís Castells, Xavi Giménez, Óscar Faura, Oriol Capel, Bernat Vilaplana i Gemma Fauria, entre altres.

El pla d'estudis del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals s'estructura en un primer bloc de dos anys (120 crèdits ECTS) durant els quals els alumnes reben una formació comuna i polivalent, i en un segon bloc de dos anys més (els 120 crèdits restants) en què els alumnes escullen una menció d'entre les següents: guió, direcció, direcció d'art, direcció de fotografia, documental, muntatge, producció i so. En els dos darrers anys, els alumnes reben una formació específica en la menció escollida, que els capacita per ser, al final dels estudis, cap d'equip en qualsevol producció audiovisual.

Ja des del primer curs i en una proporció que va creixent, els alumnes de l'ESCAC tenen l'oportunitat de posar en pràctica de manera sovintejada i ininterrompuda els coneixements que adquireixen a les classes teòriques i teoricopràctiques. En el Treball de Final de Grau, cada alumne desenvolupa el paper de cap d'equip en el rodatge d'un curtmetratge i el d'ajudant en el rodatge dels curtmetratges en què els seus companys fan de cap d'equip.

Els models que proposem s'han aplicat i verificat en una assignatura de tercer curs, Taller de guió I, de 12 crèdits, durant els cursos 2011-12 i 2012-13. Aquests 12 crèdits es divideixen en tres blocs de continguts:

1. Escripció de sèries de televisió (4 crèdits)
2. Escripció de curtmetratges (4 crèdits)
3. Escripció d'obres de teatre (4 crèdits).

El pla docent de l'assignatura és el següent:

ESCAC. ESCOLA SUPERIOR DE CINEMA I AUDIOVISUALS DE CATALUNYA. CENTRE ADSCRIT A LA UB.

PLA DOCENT

| | |
|----------------------|--|
| Nom de l'assignatura | Taller de guió I |
| Curs acadèmic | 2012-2013 |
| Impartició | Anual |
| Semestre acadèmic | 5-6 |
| Docent(s) | Jordi Calafí, Jaume Macià, Cristina Clemente |
| Tipus | Obligatòria |
| Crèdits ECTS | 12 |
| Hores estimades | 300 |

| Tipus | Hores | Crèdits ECTS |
|-----------------|-------|--------------|
| Teoria | 100 | 4 |
| Treball tutelat | 100 | 4 |
| Treball autònom | 100 | 4 |
| Total | 300 | 12 |

COMPETÈNCIES

1. Compromís ètic: capacitat crítica i autocrítica; capacitat de mostrar actituds coherents amb les concepcions ètiques i deontològiques.
2. Treball en equip: capacitat de col·laborar amb la resta i de contribuir a un projecte comú; capacitat de col·laborar en equips interdisciplinaris i en equips multiculturals.
3. Comunicació de conclusions, i també dels coneixements i del marc conceptual de partida des dels quals les primeres hagin pogut ser extreïdes, tant davant audiències expertes com d'aquelles altres que no ho siguin, d'una manera clara i sense ambigüïtats.
4. Autoaprenentatge que permeti continuar la formació d'una manera àmpliament autònoma.
5. Maduresa i rigor analític en el desenvolupament del procés autoavaluador del treball desenvolupat tant a nivell personal com per al conjunt de l'equip.

OBJECTIUS

1. Aconseguir que l'alumnat sigui capaç d'identificar els mecanismes de la narrativa audiovisual.
2. Aconseguir que sigui capaç d'escriure amb format, estil i eines professionals.
3. Aconseguir que sigui capaç de dissenyar el perfil dels personatges.
4. Aconseguir que sigui capaç de construir diàlegs segons la situació i el personatge.
5. Aconseguir que sigui capaç de reescriure, de treballar en equip, de saber rebre i emetre crítiques, de treballar sota indicacions externes i de ser capaç de fer anàlisi crítica i correcció.
6. Aconseguir que sigui capaç de presentar un projecte de forma oral i escrita, emfasitzant els seus valors troncal i diferencials.
7. Aconseguir que sigui capaç de desenvolupar una narrativa audiovisual en forma de sèrie.

BLOCS DE CONTINGUTS

Bloc 1. Ficció per a sèries de televisió.

1. El format de la sèrie diària.
2. Els elements de la sèrie diària.
3. Els personatges.

4. La Bíblia.
5. El material setmanal.
6. L'escaleta.
7. Els diàlegs.
8. L'edició del guió.
9. Reflexions finals.

Bloc 2. Guió de curtmetratge.

1. Introducció al guió de curtmetratge: característiques essencials.
2. Tipologia del guió de curtmetratge. En funció del mode de construcció.
 - a. Causal amb sorpresa final.
 - b. Serpentejant.
 - c. Descriptiu.
3. Tipologia del guió de curtmetratge. En funció del centre d'interès.
 - a. Centrat en la trama.
 - b. Centrat en el personatge.
 - c. Amb equilibri entre trama i personatge.

Bloc 3. Teatre de càmera.

1. Introducció al teatre de càmera: característiques essencials.
2. Espais i personatges: un espai i quatre personatges.
3. La idea. Què vol dir l'autor? Què vol transmetre?
4. El món. Quin és el món que ens està mostrant?
5. Aspectes que fan del text una cosa única i particular.
6. Exercicis d'escriptura immediata.

METODOLOGIA I ORGANITZACIÓ GENERAL

1. Col·loquis. Activitats d'intercanvi d'opinions entre l'alumnat sota la direcció del professorat.
2. Classes expositives. Un o més estudiants presenten de forma oral un tema o treball, preparat prèviament, davant la resta de companys del grup.
3. Roda d'intervencions. Activitat en la qual els estudiants han d'intervenir (informar, opinar, etc.) de manera que tots puguin participar.
4. Treball escrit.
5. Activitats d'aplicació. Aplicació de l'aprenentatge teòric a un fet, succés, situació, dada o fenomen concret, seleccionat perquè faciliti l'aprenentatge.
6. Exercicis pràctics. Formulació, anàlisi, resolució o debat d'un problema relacionat amb la temàtica de l'assignatura.
7. Recerca d'informació. Recerca d'informació activa per part de l'alumnat.

8. Elaboració de projectes: idea, disseny, planificació, desenvolupament i avaluació del projecte.

CRITERIS I SISTEMES D'AVUACIÓ

1. Proves orals: entrevistes o exàmens, posades en comú, exposicions...
2. Instruments basats en l'observació: llistats de control, escales d'estimació, registres...
3. Treballs realitzats per l'estudiant: memòries, dossiers, projectes, carpeta d'aprenentatge...

FONTS D'INFORMACIÓ BÀSICA

- ANDERSON IMBERT, E. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel: Barcelona, 1992.
- BETTELHEIM, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Madrid: Crítica, 2000.
- DIMAGGIO, Madeline. *Escribir para televisión*. Paidós Comunicación, 1998.
- FIELD, SYD. *El libro del guión*. Ediciones Plot. 1995
- FIELD, SYD. *El manual del guionista*. Ediciones Plot. 1997
- LAVANDIER, I. *La dramaturgia*. Madrid: EUINSA SA, 2003.
- PROPP, V. *Morfología del cuento*. Madrid : Fundamentos, 2006
- SEGER. LINDA. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp, 2005
- SEGER. LINDA. *Creating Unforgettable Characters*. Owl Books, 2007.
- VOGLER, C. *El viaje del escritor*. Ma non troppo, 2001.

Taller de guió I és una assignatura per als alumnes de tercer curs de la menció de guió. Durant el curs 2011-12 va tenir set alumnes matriculats, i durant el curs 2012-13, nou.

| | Nois | Noies | Edat |
|--------------|------|-------|---------------|
| Curs 2011-12 | 6 | 1 | Entre 21 i 27 |
| Curs 2012-13 | 6 | 3 | Entre 21 i 27 |

Les mencions d'especialitat, a l'ESCAC, admeten un nombre màxim de dotze alumnes. Al final del segon curs, els alumnes sol·liciten l'accés a la menció que hagin escollit i, en el cas que la demanda superi l'oferta, hi accedeixen aquells que han tingut un millor expedient dels dos primers cursos i uns millors informes per part del professorat. En el cas que no puguin accedir a la seva primera opció de menció, accedeixen a la segona. En el cursos que ens ocupen, els set i nou alumnes accedeixen a la menció de guió com a la seva primera opció.

Tots tenen un mateix nivell de formació, l'obtinguda durant els dos primers anys del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals:

| ASSIGNATURA | CREDITS ECTS | CURS |
|---|--------------|------|
| EL CINEMA CLÀSSIC I EL SEU CONTEXT SOCIOCULTURAL | 12 | 1 |
| TEORIA DE LA IMATGE | 6 | 1 |
| ESTÈTICA DEL CINEMA | 6 | 1 |
| INTRODUCCIÓ A L'EXPRESSIÓ PLÀSTICA | 6 | 1 |
| INTRODUCCIÓ A L'EXPRESSIÓ SONORA | 6 | 1 |
| INTRODUCCIÓ A LA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL | 6 | 1 |
| INTRODUCCIÓ A L'ESCRITURA DRAMÀTICA | 6 | 1 |
| PRÀCTIQUES I | 9 | 1 |
| EL CINEMA CLÀSSIC I EL SEU CONTEXT SOCIOCULTURAL | 6 | 2 |
| FONAMENTS PER A L'ANÀLISI FÍLMICA | 6 | 2 |
| TEORIA I PRÀCTICA DE L'AUDIOVISUAL: GUIÓ, PRODUCCIÓ I DIRECCIÓ | 12 | 2 |
| TEORIA I PRÀCTICA DE L'AUDIOVISUAL: FOTOGRAFIA, DIRECCIÓ D'ART I DOCUMENTAL | 12 | 2 |
| TEORIA I PRÀCTICA DE L'AUDIOVISUAL: MUNTATGE, SO I TECNOLOGIA | 12 | 2 |
| PRÀCTIQUES II | 9 | 2 |

D'entre la totalitat de les assignatures, dues estan dedicades a formar els alumnes en la base de coneixements que els hauran de servir durant el segon cicle per desenvolupar el seu talent narratiu com a guionistes. Són *Introducció a l'escriptura dramàtica*, de primer curs, i el bloc destinat al guió de l'assignatura de segon curs *Teoria i pràctica de l'audiovisual: guió, producció i direcció*. Malgrat que els alumnes parteixen d'una mateixa base formativa, és lògic pensar que no hi haurà una uniformitat en la seva manera d'actuar, ja que el bagatge cultural obtingut de manera individual i el talent personal a l'hora d'escriure marcaran de manera inevitable diferències entre uns i altres alumnes.

L'ESCAC té dos àmbits clarament diferenciats a l'hora de formar els alumnes en els oficis cinematogràfics: el dels tallers i els de les pràctiques. L'àmbit dels tallers és el que correspon a les assignatures que són específiques de cada menció. En aquestes assignatures, els alumnes estan habituats a seguir unes directrius específiques del professor a l'hora de realitzar els exercicis pràctics. És el professor el que delimita de manera clara i concreta els exercicis que s'han de fer. Aquests exercicis no tenen vocació de ser terminals sinó que han de servir perquè els alumnes vagin adquirint, a través de l'experimentació, les tècniques i habilitats pròpies del seu ofici. Així, a les classes de les assignatures de la menció de guió, els alumnes no escriuen "el que volen" sinó que realitzen exercicis amb unes premisses determinades marcades pel professor. La nostra proposta didàctica, en què estan marcats d'antuvi uns models estructurals que els alumnes han de seguir, no és, doncs, una excepció en l'àmbit dels tallers, ans al contrari: és un model de treball al qual els alumnes estan habituats.

El segon àmbit és el de pràctiques. En aquest àmbit es reuneixen alumnes de totes les mencions per tal de realitzar curtsmetratges, de ficció o bé documentals. A diferència del que passava en l'àmbit dels tallers, a l'àmbit de pràctiques no hi ha premisses inicials. Els alumnes hi escriuen lliurement, i els condicionants són d'ordre econòmic (el procés de producció s'ha d'ajustar a un pressupost tancat) i temporals (els rodatges s'han de dur a terme, a tercer curs, en tres dies).

El fet que la nostra proposta didàctica pertanyi a l'àmbit dels tallers, de la formació en la menció, facilita la presentació del seu format als alumnes, perquè s'adequa a la dinàmica habitual de les classes. D'altra banda, l'interès que els desperta la proposta és alt ja des de l'inici: la veuen com a un instrument que els pot ser d'utilitat a l'hora de desenvolupar els guions dels seus projectes a les assignatures dels àmbits de pràctiques (Pràctiques III, de tercer curs, i Treball de Final de Grau, de quart curs).

5.3. DISSENY, CARACTERÍSTIQUES I NORMES PER DESENVOLUPAR LA INVESTIGACIÓ

La proposta s'emmarcarà en un context concret, el d'un taller d'escriptura destinat als alumnes de la menció de guió del tercer curs del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals, impartit a l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya, centre adscrit a la UB, i s'ajustarà a les característiques d'una assignatura semestral pensada per a un nombre d'alumnes inferior a deu.

Serà aplicada a l'assignatura *Taller de guió I*, de 12 crèdits, 4 dels quals es destinen a l'aprenentatge de l'escriptura del guió de curtmetratge. Aquest 4 crèdits suposen un total de 100 hores, 35 de les quals es dediquen a classes presencials i 65 a treball personal fora de l'aula. Les classes s'imparteixen al llarg de 14 setmanes, en una sessió setmanal de 2,5 hores de durada.

1. Abans de començar amb el que és pròpiament el taller d'escriptura, però, es dediquen entre 30 i 40 minuts a l'exposició de les característiques dels models estructurals que encara queden per conèixer i a visionar un curtmetratge com a mostra de cada un d'ells.
2. Una vegada coneguts per part dels alumnes, tot i que de manera gradual, els models estructurals, el professor els encarrega que escriguin, al llarg del curs, tres arguments per a curtmetratge que segueixin com a punt de partida tres dels models estructurals exposats.
3. En concret, la demanda és d'històries breus que s'ajustin als models següents:

A. Durant el curs 2011-12:

- Curtmetratge centrat en la trama: causal amb gir final que propicia una relectura dels fets.
- Curtmetratge amb equilibri entre trama i personatge: procés de canvi.
- Curtmetratge amb argument específic de curtmetratge: basat en la preparació.

B. Durant el curs 2012-13:

- Curtmetratge amb equilibri entre trama i personatge: serpentejant.
- Curtmetratge amb equilibri entre trama i personatge: inici de procés cap a la intimitat.
- Curtmetratge amb argument específic de curtmetratge: basat en la ironia dramàtica

Les característiques del taller seran poques i clares, i no s'allunyan de les que són habituals en els tallers d'escriptura excepte en el fet que els curtmetratges que s'encarregaran s'hauran d'ajustar a una estructura prèvia d'entre les definides a l'apartat anterior.

1. La primera classe es dedica a l'exposició dels primers models d'estructura de curtmetratge i al visionat d'un exemple de cada un d'ells.
 - ✓ És important que els alumnes comprovin, a través del visionat, que els esquemes estructurals no són una abstracció teòrica sinó que es corresponen amb exemples reals ja existents.
 - ✓ Al final de la primera classe es fa el primer encàrrec: escriure un argument per a curtmetratge que prengui com a esquema estructural un dels models

exposats, que els alumnes escriuran fora de classe i de manera individual per tal de presentar-los a la classe de la setmana següent.

- ✓ La segona classe i les següents es dediquen al comentari dels arguments escrits pels alumnes.
- 2. La classe es converteix, doncs, en un taller d'escriptura, en el qual el professor i la totalitat dels alumnes valoren els relats i fan propostes de millora en els casos que sigui necessari.
- 3. El treball en el taller es presenta com un treball entre iguals, tot i que es fa inevitable algunes vegades, com hem comentat anteriorment, que l'opinió del professor es converteixi en una opinió qualitativa. García Márquez, conductor d'un taller d'escriptura de guions a l'escola de cinema de Cuba (EICTV), parla en els termes següents del seu taller d'escriptura:

“Porque aquí hay que opinar con absoluta franqueza; cuando algo no nos parece bien, hay que decirlo; tenemos que aprender a decirnos las verdades cara a cara y a funcionar como si estuviéramos haciendo terapia de grupo.”¹⁸¹

- 4. A partir de les conclusions de l'anàlisi i de les propostes de millora, l'alumne escriu, de manera individual, una segona versió de l'argument, que torna a presentar a classe per tal que sigui analitzada de nou. El procés es repeteix fins que s'arriba a una versió que és considerada satisfactòria pel col·lectiu
- 5. Tot i que el relat es va configurant de manera col·lectiva oralment, l'escriptura és sempre responsabilitat d'un sol individu.
- 6. L'avaluació de l'assignatura s'estableix en funció dels guions escrits i de la participació en les classes. Sobre la nota final, els curtmétratges representen un 60% del total (un 20%, doncs, per a cada un dels tres guions escrits) i la participació en les discussions a classe el 40% restant. Pel que fa a la participació, es té en compte tant la quantitat com la qualitat de les intervencions. L'alumne obté una nota de participació en cada una de les classes, i el resultat final és la mitjana d'aquestes notes parcials.

En el format per al qual està pensada, l'assignatura només es podrà dur a terme si els alumnes tenen una base prèvia de coneixements sobre conceptes dramàtics fonamentals i sobre estructures de llargmetratge. Així, per exemple, quan s'exposi el model de curtmétratge basat en l'ús de la ironia dramàtica, es partirà del supòsit que els alumnes coneixen perfectament el funcionament d'aquest mecanisme dramàtic. En cas contrari, el temps necessari per a la impartició de l'assignatura haurà de ser necessàriament superior.

L'objectiu, però, no és que els guions que en resultin es puguin realitzar en l'àmbit de pràctiques, ja que no es tenen en compte a l'hora de plantejar les històries condicionants econòmics ni temporals.

¹⁸¹ García Márquez, G. *Op. cit.*, p. 12.

En aquesta tesi presentarem el procés de creació dels guions de diversos curtmetratges, fent una memòria del que ha estat el desenvolupament de l'assignatura al llarg de dos cursos acadèmics. La selecció dels relats l'ha realitzat el professor en funció de l'interès dels processos de reescriptura i de la qualitat dels arguments.

Per a cada una de les propostes de guió de curtmetratge, es presenta:

1. El text de la primera versió.
2. Les notes de camp.
3. Un resum d'aquestes notes, que són un testimoni de l'anàlisi i de les propostes de millora realitzades a la classe tant pel professor com pels alumnes.

A continuació es reproduïx la segona versió del relat. En el cas que hi hagi més de dues versions, es resumeixen de nou els comentaris i propostes de millora fets a la segona versió, es reproduïx la tercera, i així de manera successiva fins arribar a la versió final.

5.4. VERIFICACIÓ DEL MÈTODE A TRAVÉS DE LA POSADA A PROVA DE LA PROPOSTA DIDÀCTICA

5.4.1. CURS 2011-12

PREMISSA 1: CURTMETRATGE CENTRAT EN LA TRAMA: CAUSAL AMB GIR FINAL QUE PROPICIA UNA RELECTURA DELS FETS.

El curtmetratge causal amb gir final que propicia una relectura dels fets és aquell que té una cadena de base protagonista – objectiu – obstacles i que acaba en un clímax, en el qual el protagonista aconseguix l'objectiu o desisteix d'aconseguir-lo. Després d'aquest darrer nus dramàtic, apareix una sorpresa que canvia el significat de la totalitat o de part dels nusos dramàtics vistos anteriorment, durant el decurs de la narració.

A. MOSTRA 1: L'AMFITRIÓ, de Laia S. Tres versions.

VERSIÓ 1

INTERIOR. CASA ARNAU.NIT

L'ARNAU (27) acaba de sortir de la dutxa i s'arregla davant del mirall. A l'hora de vestir-se, es canvia diverses vegades de camisa. Finalment, acaba per escollir la primera que s'havia posat. Omple les glaçoneres amb aigua i les col·loca, amb compte, dins del congelador. De dins d'un moble del menjador en treu diverses ampolles de whisky, rom, vodka i tequila i les deixa sobre la taula. Sona el timbre i, abans d'anar a obrir, recol·loca una foto de quatre nois, un dels quals és ell, amb barrets de palla i banyador en un xiringuito de platja.

INTERIOR.REBEDOR ARNAU.NIT

Arriba la SÒNIA (25) i, tot i que ho intenta dissimular, a l'Arnau se'l veu decebut en veure-la entrar per la porta. Es marca una distància considerable entre els dos. La Sònia li explica que han quedat amb el Marc directament a casa l'Arnau, "havien de fer unes coses abans de venir cap aquí", li diu ella. Ell somriu. En veure-ho, la Sònia reacciona i el felicita amb una alegria notablement falsa. L'Arnau la fa passar.

INTERIOR.MENJADOR ARNAU.NIT

La Sònia i l'Arnau estan asseguts als sofàs del menjador amb un cubata entre les mans. Acaben d'esgotar tots els temes de conversa de compromís. Es queden en silenci, esperant impacients l'arribada dels altres, quan sona el timbre. L'Arnau salta del sofà i va a obrir la porta corrent.

INTERIOR.REBEDOR ARNAU.NIT

El MARC (27), el PABLO (27) i l'ÀLEX (27) arriben i feliciten l'Arnau amb amigables cops a l'esquena. Tots tres fan broma elogiant el pentinat i la camisa del seu amic.

INTERIOR. MENJADOR ARNAU.NIT

Un cop els quatre entren al menjador, el Marc besa la Sònia als llavis i els altres dos la saluden amb dos petons, moderadament i respectuosament. Acabades les salutacions, els quatre nois s'engresquen a servir-se cubates i acorden on sortiran de festa. La Sònia queda en silenci en un racó observant com els altres actuen com a animals.

EXTERIOR. CUA DISCOTECA. NIT

A la porta de la discoteca, els cinc són a la cua per entrar. L'Àlex flirteja amb dues noies més joves que tenen al davant. Els altres s'ho miren divertits. L'Arnau expressa certa admiració per les tàctiques que té l'Àlex per lligar. El Marc té entre els braços la Sònia, que segueix amb atenció però silenciosament l'escena. Ell i el Pablo comenten les seves experiències. L'Arnau acaba admetent: "Avui lligo, ho sé!". El Marc i el Pablo es creuen la mirada i somriuen amb certa complicitat. La Sònia ho capta i fa un gest tímid de desaprovació.

INTERIOR.PISTA DE BALL.NIT

A dins de la discoteca hi ha molta gent. Els cinc nois es fan lloc entre la multitud. L'Arnau es fixa en les noies que ballen, que parlen, que beuen, que punxen discos, que s'enrotllen amb nois, que s'enrotllen amb noies. Els seus amics li pregunten pel repte que s'ha marcat per aquella nit i això l'empeny a apropar-se a la primera noia, però fracassa. Els seus amics se n'enriuen. L'Àlex li dóna consells de com fer-ho: "L'has de fer riure!". Acte seguit, l'Àlex li mostra el mètode amb una noia que passa per allà. Se la mira de dalt a baix i fa cara d'estranyesa. La noia, encuriosida, li pregunta què passa i l'Àlex li respon: "Buah, quina vergonya, he estat a punt de posar-me el mateix vestit que tu!". Ella riu. Els altres també. L'Arnau s'aparta dels seus amics i diu el mateix, amb certa inseguretats incrustada a la veu, a una altra noia que ronda per allà. Ella se'l mira amb cara rara i ràpidament se n'aparta. "Has de trobar la teva manera de fer riure", li diu l'Àlex. L'Arnau prova d'explicar un acudit força dolent a una noia. Ella el rebutja sense contemplacions.

Els tres amics adverteixen la presència d'una DONA (32) atractiva i sexi en un dels sofàs dels laterals de la discoteca i desafien l'Arnau a intentar lligar amb ella. En un primer moment, ell s'hi nega però l'aconsegueixen convèncer perquè s'hi apropi. Nervios, va cap a ella i li explica una història que pretén ser un acudit però s'embolica i intenta tornar a començar però no se'n surt. Ella riu. En veure-la riure ell s'emociona i comencen a parlar amb un flirteig evident. L'Arnau, innocentment, li explica els fracassos amb les altres noies i ella torna a riure. Ella introdueix la mà dins els seus pantalons i se l'emporta cap al lavabo. L'Arnau no hi cap en ell mateix, és com si tota la discoteca li fes un passadís perquè ell i la seva amant poguessin passar.

INTERIOR.LAVABO DISCOTECA.NIT

Al lavabo fan l'amor salvatgement. Mentrestant, l'Arnau s'imagina futures escenes de parella amb ells dos com a protagonistes, compartint un plat d'espaguetis en un restaurant italià, els dos vestits de nuvis dalt d'un carruatge de cavalls i un monovolum carregat de nens amb ells dos a la part de davant. En acabat, a la porta dels lavabos, ell li demana que s'esperí mentre avisa els seus amics que marxa.

INTERIOR.PISTA DE BALL.NIT

L'Arnau troba els seus amics i, eufòric, els explica la seva fita. Cap d'ells s'ho creu i se'n riuen amb certa burla però a ell no sembla importar-li el més mínim i els avisa que marxa amb ella. La Sònia mostra certa indignació amb el seu company i els altres dos i crida l'Arnau, que ja s'estava allunyant rumb a la seva deessa. El Marc, però, fa callar la seva nòvia bruscament i fa marxar l'Arnau traient importància a la qüestió.

INTERIOR.PORTA LAVABO.NIT

L'Arnau va a trobar la noia però ja no és al lloc on havien quedat. La busca dins el lavabo de noies on totes s'escandalitzen en veure un home allà dins, als sofàs, a la barra. No és enlloc. S'encenen els llums i la música s'acaba. El local es va buidant, però l'Arnau segueix buscant la noia. Surt de la discoteca i entre la massa de gent segueix buscant-la. Ella no és enlloc.

EXTERIOR. PORTA DISCOTECA.DIA

Comença a clarejar. L'Arnau busca pels voltants de la discoteca entre la poca gent que encara queda a la sortida. De sobte, una mà se li posa sobre l'espatlla. Esperançat, l'Arnau es gira però de seguida s'adona que no és qui ell esperava, sinó la Sònia. Parlen però l'Arnau ni la mira, continua pendent de la gent que encara surt de la discoteca. "Per què no vas cap a casa?", li pregunta ella amb to tendre, fet poc habitual en les converses entre ells dos. "No puc", respon ell de forma concisa sense perdre de vista el seu voltant. Després d'uns instants en silenci, en què ella l'observa, afirma amb rotunditat: "No vindrà". Per primer cop, ell la mira i pregunta: "Qui?". Ella manté el mateix to, tendre i compassiu: "Ella, la tia que t'has tirat". "Tu què saps?", diu ell molest. Amb certes dificultats, la Sònia busca les paraules per poder-se explicar: "El Marc i els altres... el tracte era per un sol servei...". Poc a poc, l'Arnau digereix una per una les paraules de la Sònia. Derrotat, s'asseu a la vorera, la Sònia el segueix. Finalment, reacciona: "Una puta...vaya regal d'aniversari...". La Sònia, comprensiva, fa una ganyota i que sí amb el cap. Es queden uns segons en silenci, asseguts a la vorera i mirant el terra. De sobte, la Sònia s'aixeca d'un bot i li para la mà: "Va, que et convido a l'última". La Sònia reacciona veient la cara d'estranyesa i sorpresa de l'Arnau i clarifica: "copa...". L'Arnau fa un "aaah" i somriu. A la Sònia se li escapa una rialla que acaba optant per no contenir. Ell també riu i marxen carrer avall.

NOTES DE CAMP

1. Tothom coincideix que la història s'ajusta a la premissa. El gir final propicia la relectura: no se l'ha lligat; és una prostituta.
2. Primera valoració general, positiva, però sense grans entusiasmes. Alguna cosa falla. Anem a veure quina.
3. Alguns diuen que la sorpresa està cantada. Aquest és un inconvenient gran. Si es veu a venir la sorpresa, el curt fracassa. "Quan el protagonista se la lliga tan fàcilment, ja sospites alguna cosa rara, però quan se'n van al lavabo tan de pressa ja saps que és una puta".
4. La solució pot ser afegir una altra sorpresa. Quina?
5. "I si ell ja sap des de l'inici que la tia és una prostituta però els segueix el joc? És més, el tio dóna la volta a la idea i els fa creure que s'ha enamorat d'ella, de la puta, i que s'hi vol casar". Llavors faltaria veure quina és la reacció dels amics: si són bons, li diran la veritat per evitar que es faci moltes il·lusions i després s'emporti una enorme decepció; si són dolents, el deixaran que se la foti. Seran dolents, és clar.
6. Aquesta idea agrada a tothom. Serà una segona sorpresa. No és previsible. I també propiciarà relectura dels fets. En surt un curt amb dos girs, i els dos són dels que propicien relectura dels fets. Funciona.
7. Apareix una nova possibilitat: inici de procés cap a la intimitat entre el prota i la noia, Sònia. La Sònia voldrà explicar a l'Arnau que la dona és una prostituta. Ell ja haurà previst que això passarà i l'esperarà. El curt acaba amb ells dos junts en el que pot ser l'inici d'una relació. Tanca millor.

RESUM DELS COMENTARIS

El curtmetratge compleix amb la premissa estructural. La sorpresa final és que la dona és una prostituta. Aquesta sorpresa propicia una relectura dels esdeveniments, ja que el que semblava una seducció per part de l'Arnau, el protagonista, resulta no ser-ho. Ell no ha seduït la dona atractiva sinó que la dona havia estat contractada pels seus amics.

Malgrat que compleixi la premissa, es considera que la sorpresa és previsible i insuficient. Resulta previsible perquè la manera de ser de l'Arnau i els dos fracassos anteriors a l'èxit fan poc probable que el protagonista aconseguís seduir una dona molt atractiva. El fet que ho faci sense dificultat pot propiciar la sospita de l'espectador i, per tant, disminuir l'efecte de la sorpresa.

Es recomana incloure una segona sorpresa, que consistiria en el fet que l'Arnau ha descobert que la dona és una prostituta des de l'inici i desenvolupar després d'aquest nus l'argument per tal que aquesta nova part es converteixi en l'inici d'un procés d'intimitat entre l'Arnau i la Sònia. D'aquesta manera, es varia la premissa inicial i el relat ja no serà només un

curtmetratge amb una sorpresa final que propicia una relectura dels fets sinó que serà, també, un curtmetratge que explica l'inici d'un procés cap a la intimitat.

L'Arnau ocultarà als seus amics que ha descobert que han contractat una prostituta per a ell i, en canvi, els farà creure que s'ha enamorat d'ella i que té interès a començar-hi una relació seriosa. La reacció dels amics no serà la d'aturar-lo i explicar-li la veritat per estalviar-li un gran disgust, sinó que, al contrari, el deixaran fer per poder riure encara més de la situació. La Sònia, en canvi, farà el possible per explicar-li la veritat i tallar una relació que ella sap que no va enlloc i evitar la decepció al protagonista.

En una darrera sorpresa, l'Arnau esperarà la Sònia a fora del local, havent previst que ella el buscarà per explicar-li que la dona era una prostituta. Aquesta darrera sorpresa propicia de nou una relectura dels fets (comprenem el pla de l'Arnau per poder-se quedar a soles amb la Sònia) i condueix a l'escena final, que implica un posterior procés cap a la intimitat dels dos personatges.

VERSIÓ 2

INTERIOR. CASA ARNAU.NIT

L'ARNAU (27) acaba de sortir de la dutxa i s'arregla davant del mirall. A l'hora de vestir-se, es canvia diverses vegades de camisa. Finalment, acaba per escollir la primera que s'havia posat. Omple les glaçoneres amb aigua i les col·loca, amb compte, dins del congelador. De dins d'un moble del menjador en treu diverses ampolles de whisky, rom, vodka i tequila i les transporta totes com pot cap a la taula. A mig camí, sona el timbre, que provoca un ensurt a l'Arnau. L'Arnau mira el rellotge que hi ha penjat a la paret, són tres quarts de nou. Accelerat, però amb compte, deixa les ampolles sobre la taula i, abans d'anar a obrir, recol·loca una foto de quatre nois, un dels quals és ell, amb barrets de palla i banyador en un *xiringuito* de la platja.

INTERIOR.REBEDOR ARNAU.NIT

L'Arnau obre la porta i es troba la SÒNIA (25). El noi, amb la cara una mica desencaixada, no pot dissimular certa estranyesa mentre se saluden amb dos petons. La Sònia, que es fa càrrec de la confusió de l'Arnau, ràpidament aclareix que els altres han d'estar a punt d'arribar, "que havien de fer unes coses abans de venir cap aquí", li diu ella com si tractés de justificar-se. Es queden uns instants immersos en un silenci incòmode al rebedor. De sobte, enmig d'aquell ambient tens, la Sònia el trenca i felicita nerviosa l'Arnau amb uns altres dos petons, ràpids i gairebé sense contacte amb les galtes. Finalment, l'Arnau la fa passar.

INTERIOR.MENJADOR ARNAU/ CUINA ARNAU.NIT

La Sònia s'asseu en un dels sofàs, amb la jaqueta posada i el bolso encara penjat. L'Arnau entra a la cuina, sospira nerviós i inicia una conversa amb la Sònia, que està al menjador, mentre prepara uns gots de tub amb gel. Sembla com si aquella distància i el fet de parlar sense veure-li la cara atorgués més seguretat i fermesa al to de veu de l'Arnau. Tot i això, la conversa tampoc presenta uns trets gaire transcendents: què vol prendre, la feina, els mobles del menjador. L'Arnau entra al menjador amb dos cubates a les mans, en dóna un a la Sònia i s'asseu al seu costat. Els dos es queden cohibits, en silenci, amb la mirada fixada cap endavant, on hi ha la tele apagada. Sona el timbre. L'Arnau, abans d'anar a obrir, l'hi comunica a ella, com si li estigués demanant permís. "Sí, sí, deuen ser ells", respon ella.

INTERIOR.REBEDOR ARNAU.NIT

El MARC (27), el PABLO (27) i l'ÀLEX (27) entren per la porta i feliciten l'Arnau amb amigables cops a l'esquena. Tots tres fan broma elogiant el pentinat i la camisa del seu amic.

INTERIOR. MENJADOR ARNAU.NIT

Un cop els quatre entren al menjador, el Marc besa la Sònia als llavis i els altres dos la saluden amb dos petons. Acabades les salutacions, els tres nouvinguts s'asseuen al voltant de la taula, s'engresquen a servir-se cubates i acorden on sortiran de festa. L'Arnau observa la Sònia, que queda en silenci, apartada en un racó, pendent del Marc, que beu i riu amb el Pablo i l'Àlex, deixant-la a ella al marge.

EXTERIOR. CUA DISCOTECA. NIT

A la porta de la discoteca, els cinc són a la cua per entrar. L'Àlex flirteja amb dues noies més joves que tenen al davant. Els altres s'ho miren divertits. L'Arnau expressa certa admiració per les tàctiques que té l'Àlex per lligar. El Marc té sota el braç la Sònia, que segueix amb atenció però silenciosament l'escena. Ell i el Pablo comenten les seves experiències. L'Arnau acaba admetent: "Avui lligo, ho sé!". El Marc i el Pablo es creuen la mirada i somriuen amb certa complicitat. La Sònia ho capta i fa un gest tímid de desaprovació.

INTERIOR.PISTA DE BALL.NIT

A dins de la discoteca hi ha molta gent. Els cinc nois es fan lloc entre la multitud. L'Arnau es fixa en les noies que ballen, que parlen, que beuen, que punxen discos, que s'enrotllen amb nois, que s'enrotllen amb noies. Els seus amics li pregunten pel repte que s'ha marcat per aquella nit. L'Àlex li dona consells de com fer-ho: "L'has de fer riure!". Acte seguit, l'Àlex li mostra el mètode amb una noia que passa per allà. Se la mira de dalt a baix i fa cara d'estranyesa. La noia, encuriosida, li pregunta què passa i l'Àlex li respon: "Buah, quina vergonya, he estat a punt de posar-me el mateix vestit que tu!". Ella riu. Els altres també. L'Arnau s'aparta dels seus amics i s'apropa a una noia que ronda per allà. A la vegada que comença a parlar amb ella s'adona que aquesta no porta vestit, sinó samarreta i pantalons. L'Arnau es bloqueja, no sap què dir i el primer que li ve al cap és "Sostens!, he estat a punt de posar-me els mateixos sostens que tu!". Ella se'l mira amb cara rara i ràpidament se n'aparta. "Has de trobar la teva pròpia manera de fer riure", li diu l'Àlex. L'Arnau circula entre la multitud i topa amb un noi que balla fent uns estranys moviments de braços i petits saltets que ni de casualitat segueixen el ritme de la música. Dues noies s'ho miren divertides, una d'elles fins i tot es porta una mà a la boca per tapar-se el riure. L'Arnau, decidit, s'apropa a elles i prova d'imitar el noi del ball estrany. De seguida aconsegueix cridar l'atenció de les dues noies, que se'l miren amb mala cara. Però l'Arnau no té temps d'adonar-se que allò no funciona que algú li buida un got de tub sobre el cap, amb gel inclòs. És el noi que ballava. En veure-ho les dues noies riuen i se'n van amb el noi, que sembla ser el nòvio d'una d'elles per la manera com l'agafa per la cintura.

Els tres amics no poden contenir les rialles en veure l'Arnau que arriba eixugant-se la cara. La Sònia se'l mira amb ulls compassius. El Marc, l'Àlex i el Pablo adverteixen la presència d'una DONA (32) atractiva i sexi, que està recolzada en una de les columnes laterals de la discoteca i desafien l'Arnau a intentar lligar amb ella. Ell s'hi nega amb rotunditat però la insistència dels seus amics li crida l'atenció. Se'ls mira amb certa incredulitat i se'n va cap a ella. Els tres amics i

la Sònia observen atentament l'escena. Quan l'Arnau s'apropa a la noia, els dos es miren, ell li diu alguna cosa que la fa riure, fet que fa riure també el Marc, l'Àlex i el Pablo. La noia recorre amb la mà el pit i el ventre de l'Arnau fins a introduir-la a l'interior dels pantalons i l'arrossega fins al lavabo.

INTERIOR.LAVABO DISCOTECA.NIT

La noia i l'Arnau es tanquen al lavabo. Ella li va a descordar els pantalons quan ell l'atura. "Quant t'han pagat?", pregunta ell amb contundència. Ella es queda parada davant aquella pregunta, "Però..." és l'únic que té temps de dir ella. Ell li agraeix molt però li diu que no li interessin els seus serveis. Acte seguit, surt del lavabo, deixant la noia dins.

INTERIOR.PISTA DE BALL.NIT

Tot i que la cara de l'Arnau és de certa decepció, es mou lleuger i decidit. Quan veu els seus amics, canvia l'expressió de la cara. "Eeeei, quina dona tios, l'he trobada, és la dona de la meua vida!". L'eufòria de l'Arnau agafa per sorpresa els seus amics. Mentre el Marc riu i l'abraça, "Molt bé semental, així m'agrada!", els altres dos somriuen sense gaire entusiasme, la Sònia en canvi, para de ballar i es posa de morros. L'Arnau es mira el Marc de prop, més calmat, i li diu, "Marc, crec que m'he enamorat". L'Arnau, emocionat, els explica que va a buscar-la a la porta del lavabo, i que aniran a casa d'ell. Els tres amics assenteixen.

La Sònia mostra certa indignació amb el seu company i els altres dos, i crida l'Arnau, que ja s'està allunyant. El Marc, però, la fa callar bruscamment i fa marxar l'Arnau traient importància a la qüestió. Un cop l'Arnau ja s'ha perdut entre la gent, el Marc li recrimina a la Sònia l'haver estat a punt de dir-li, "Tu qui et penses que ets per dir-li res al nostre amic?", però la Sònia s'hi torna, "El vostre amic? Però quin cony d'amics deixarien que es fes il·lusions amb aquella tia? No sé vosaltres, però jo li vaig a dir". Enfadada, la Sònia s'allunya dels tres nois i es perd entre la gent.

INTERIOR.PORTA LAVABO.NIT

La Sònia va a la porta del lavabo però no hi troba l'Arnau ni la noia. En aquell moment s'encenen els llums i la música s'atura. La gent comença a desfilar cap a fora. La Sònia busca entre la massa de gent que s'apila per sortir.

EXTERIOR. PORTA DISCOTECA.DIA

A fora comença a clarejar. Petits grups de gent disposats en cercles es van dissolent. La Sònia inspecciona els voltants quan una mà se li posa sobre l'espatlla. La Sònia es gira i troba la prostituta palplantada al seu davant. Sense més explicació li entrega uns diners i li demana que els retorni al noi que va amb ella, referint-se al Marc. Segons diu, correspon a la part del servei

que no ha realitzat, quan el Marc havia pagat per un de complet. La Sònia no entén res però quan li va a preguntar a la noia, ja camina carrer avall. La Sònia es queda palplantada sobre la vorera, amb uns quants bitllets a la mà. Es disposa a marxar quan veu l'Arnau assegut a la vorera. "Què hi fas aquí?", pregunta ella sense comprendre res. Ell es gira, com si estigués esperant aquella pregunta. "T'esperava", respon ell amb una seguretat inusual. "A mi?", respon ella, sorpresa. "A qui si no?", continua ell amb contundència. "A la...", ella es frena i, veient el somriure sincer d'ell, ella comença a lligar caps, "Com sabies que ella era una...?", pregunta la Sònia encuriosida. "Perquè els conec més del que es pensen", afirma l'Arnau amb resignació. Els dos es queden en silenci fins que la Sònia s'atreveix a seguir preguntant, "...i que jo et vindria a buscar?". L'Arnau la mira directament als ulls i respon, "Perquè a tu també et conec més del que et penses". La Sònia queda muda. L'Arnau s'aixeca, "Anem?" i li ofereix la mà a la Sònia. La Sònia, tot i que amb mirada desconfiada, es deixa ajudar per aixecar-se. Marxen carrer avall mantenint una distància entre els dos que poc a poc es va reduint. Finalment, ella trenca el silenci, "Què li has dit a la puta perquè rigués?". Ell riu i respon, "Aaaaaah, és un secret!". "Vaaa", insisteix ella. "Que no", segueix ell. "Per què no?", pregunta ella. "Perquè un mag no revela mai els seus trucs". Els dos desapareixen al fons del carrer.

NOTES DE CAMP

1. La impressió general és que l'estructura és bona. El curt funciona i tanca molt bé.
2. El que no funciona és la història d'amor entre els dos. Sembla treta de la màniga al final. "S'ha de deixar clar des del principi que ell està enamorat d'ella". "Buscar una activitat que permeti deduir això". Li fa el seu còctel preferit, per exemple, un còctel estrany. Ella se sorprèn que s'hi hagi fixat i se'n recordi. Se sent afalagada.
3. I ella? Està interessada en ell? Segurament sí però encara no n'és conscient. Al final, en veure que ell pren la iniciativa, deixarà la porta oberta.
4. "El protagonista és un tio que li vol prendre la nòvia al seu amic. És un impresentable, no?" Cert. S'ha de reforçar la caracterització de l'amic. Ell serà l'impresentable. Tractarà malament la noia.
5. Tanca bé, però encara tancarà millor si posem preparació al final. Buscar un element que pugui reapareixer al final. El còctel, per exemple.

RESUM DELS COMENTARIS

Els suggeriments de millora per a aquesta segona versió estan centrats a millorar diversos aspectes de l'inici de procés cap a la intimitat dels dos personatges principals, l'Arnau i la Sònia.

En primer lloc, es proposa refer les primeres escenes per tal de reforçar la representació de l'interès que l'Arnau sent per la Sònia. El noi farà alguna cosa que deixarà clar a l'espectador que se sent atret per la Sònia. La noia se sentirà afalagada per aquest interès.

En segon lloc, es recomana treballar les escenes que mostren la relació entre la Sònia i el seu nòvio, el Marc, per tal de donar la sensació que és una relació amb poc futur. A més, s'intentarà negativitzar el personatge del Marc, amb l'objectiu d'evitar que l'espectador vegi amb mals ulls l'acció del protagonista de començar una relació amb la nòvia del seu amic.

En tercer lloc, es suggereix que, durant el relat, es faci visible a l'espectador que la Sònia es va interessant per l'Arnau. Sent compassió per ell, no està d'acord amb la broma pesada que li han preparat els seus amics, sent fins i tot una mica de gelosia quan se'n va al lavabo amb la prostituta, i es baralla amb el seu nòvio perquè ella està decidida a dir la veritat a l'Arnau.

En quart lloc, es proposa d'incloure preparació al final de l'argument, per tal de reforçar la sensació de final. Algun element de la primera escena reapareixerà a l'escena final, la que dona a l'espectador la idea que el procés d'intimitat entre l'Arnau i la Sònia seguirà.

VERSIÓ 3

INTERIOR. CASA ARNAU. NIT

L'ARNAU (27) acaba de sortir de la dutxa i s'arregla davant del mirall. A l'hora de vestir-se, es canvia diverses vegades de camisa. Finalment, acaba per escollir la primera que s'havia posat. Omple les glaçoneres amb aigua i les col·loca, amb compte, dins del congelador. De dins d'un moble del menjador en treu diverses ampolles de whisky, rom, vodka i tequila i les transporta totes com pot cap a la cuina. A mig camí, sona el timbre, que provoca un ensurt a l'Arnau. L'Arnau mira el rellotge que hi ha penjat a la paret, són tres quarts de nou. Accelerat, però amb compte, deixa les ampolles sobre la taula i, abans d'anar a obrir, recol·loca una foto de quatre nois, un dels quals és ell, amb barrets de palla i banyador en un *xiringuito* de la platja.

INTERIOR.REBEDOR ARNAU.NIT

L'Arnau obre la porta i es troba la SÒNIA (25). El noi, amb la cara una mica desencaxada, no pot dissimular certa estranyesa mentre se saluden amb dos petons. La Sònia, que es fa càrrec de la confusió de l'Arnau, ràpidament aclareix que els altres han d'estar a punt d'arribar, "que havien de fer unes coses abans de venir cap aquí", li diu ella com si tractés de justificar-se. Es queden uns instants immersos en un silenci incòmode al rebedor. De sobte, enmig d'aquell ambient tens, la Sònia el trenca i felicita nerviosa l'Arnau amb uns altres dos petons, ràpids i gairebé sense contacte amb les galtes. Finalment, l'Arnau la fa passar.

INTERIOR.MENJADOR ARNAU/ CUINA ARNAU.NIT

La Sònia entra al menjador, sola, s'ho mira tot amb molta curiositat. Mentrestant, l'Arnau remena coses a la cuina. La Sònia s'apropa a la porta de la cuina i s'ofereix per ajudar-lo. L'Arnau, a la defensiva, rebutja la seva ajuda i la fa anar cap al menjador. Ell torna a la cuina i inicia una conversa amb la Sònia, que està al menjador, mentre treu un llibre de còctels d'un racó. Sembla com si aquella distància i el fet de parlar sense veure-li la cara atorgués més seguretat i fermesa al to de veu de l'Arnau, que tragués coses per la cuina. La conversa no presenta uns trets gaire transcendents: les respectives feines, els mobles d'ell, el temps... L'Arnau entra al menjador amb una copa martini a les mans i li ofereix a la Sònia. La Sònia se sorprèn: "És un tequil·la sunrise?" i l'Arnau li respon amb un orgull mal fabricat: "Sí, és la meua especialitat. T'agrada?". La Sònia, encara sorpresa, contesta: "Sí, és el meu preferit!" L'Arnau s'asseu al seu costat, cohibit. La Sònia fa un glop que li fa fer una cara estranya, com si el còctel no tingués el gust que ella s'esperava. L'Arnau ho veu de reüll però no diu res. Els dos es queden asseguts, en silenci, amb la mirada fixada cap endavant, on hi ha la tele apagada. Sona el timbre. L'Arnau, abans d'anar a obrir, li ho comunica a ella, com si li estigués demanant permís. "Sí, sí, deuen ser ells", respon ella.

INTERIOR.REBEDOR ARNAU.NIT

El MARC (27), el PABLO (27) i l'ÀLEX (27) entren per la porta (són els nois que surten amb l'Arnau a la foto de la platja). Els tres feliciten l'Arnau amb amigables cops a l'esquena. Tots tres fan broma elogiant el pentinat i la camisa del seu amic.

INTERIOR. MENJADOR ARNAU. NIT

Un cop els quatre entren al menjador, el Marc besa la Sònia als llavis, seguit d'un "Què beus?". La Sònia no contesta i el Marc prova el còctel fent una ganyota en acabat. "Això és horrible", diu el Marc fent fàstics. L'Arnau entra al menjador portant com pot les ampolles d'alcohol de la cuina i les deixa sobre la taula. En veure'l venir els tres fan crits de celebració i, ràpidament, s'asseuen a la taula a servir-se cubates. El Marc, el Pablo i l'Àlex decideixen on anar de festa sense donar opció de rèplica a l'Arnau, que fa el que pot per seguir-los el fil. L'Arnau observa la Sònia, que queda en silenci, apartada en un racó, amb el còctel quasi intacte i pendent del Marc, que beu i riu amb el Pablo i l'Àlex, deixant-la a ella al marge.

EXTERIOR. CUA DISCOTECA. NIT

A la porta de la discoteca, els cinc són a la cua per entrar. L'Àlex flirteja amb dues noies més joves que tenen al davant. Els altres s'ho miren divertits i expressen certa admiració per les tàctiques que té l'Àlex per lligar. El Marc té sota el braç la Sònia, que segueix amb atenció però silenciosament l'escena. El Marc s'adreça a l'Arnau, amb seguretat i contundència per dir-li: "Tio, avui lligues, ho sé". L'Arnau riu traient importància a l'afirmació, com si allò no anés amb ell. El Marc i el Pablo es creuen la mirada i somriuen amb certa complicitat. La Sònia ho capta i fa un gest tímid de desaprovació.

INTERIOR.PISTA DE BALL.NIT

A dins de la discoteca hi ha molta gent. Els cinc joves es fan lloc entre la multitud. L'Arnau es fixa en les noies que ballen, que parlen, que beuen, que punxen discos, que s'enrotllen amb nois, que s'enrotllen amb noies. Els seus amics li pregunten si en veu alguna que li faci el pes. L'Arnau no respon. L'Àlex li dóna consells de com fer-ho: "L'has de fer riure!". Acte seguit, l'Àlex li mostra el mètode amb una noia que passa per allà. Se la mira de dalt a baix i fa cara d'estranyesa. La noia, encuriosida, li pregunta què passa i l'Àlex li respon: "Buah, quina vergonya, he estat a punt de posar-me el mateix vestit que tu!". Ella riu. Els altres també. El Marc, l'Àlex i el Pablo adverteixen la presència d'una NOIA (32) atractiva i sexi, que està recolzada en una de les columnes laterals de la discoteca amb cara desafiant. Els tres amics animen l'Arnau a apropar-se-li i intentar lligar amb ella, entre bromes i rialles. Ell s'hi nega amb rotunditat. La Sònia contempla l'escena molesta i quan no pot més li diu al Marc: "Ei, no sigueu cabrons, no l'obligueu si no vol!". El Marc fa callar la Sònia amb un llarg i bavós petó. L'Arnau ho veu, cedeix a la insistència i les empentes dels seus amics i s'apropa a la noia. Se'ls mira

amb certa incredulitat i se'n va cap a ella. Els tres amics i la Sònia observen atentament la trobada. Quan l'Arnau s'apropa a la noia, els dos es miren, ell li diu alguna cosa a cau d'orella i ella riu. Acte seguit, la noia introdueix la mà dins els pantalons d'ell i l'arrossega fins al lavabo. Els tres amics es queden amb la boca oberta. La Sònia està seriosa.

INTERIOR.LAVABO DISCOTECA.NIT

La noia i l'Arnau es tanquen al lavabo. Ella li va a descordar els pantalons quan ell l'atura. "Quant t'han pagat?", pregunta ell amb contundència. Ella es queda parada davant d'aquella pregunta, "Però..." és l'únic que té temps de dir ella. Ell li agraeix molt educadament la seva disposició però li diu que no li interessien els seus serveis. Quan l'Arnau va a sortir del lavabo, la noia l'atura i li ofereix la part dels diners corresponent al servei no realitzat, ell li contesta: "Tranquil·la, per les molèsties". La noia somriu.

INTERIOR.PISTA DE BALL.NIT

Tot i que la cara de l'Arnau és de certa decepció, es mou lleuger i decidit. Quan veu els seus amics, canvia l'expressió de la cara. "Eeeei, quina dona tios, l'he trobada, és la dona de la meua vida!". L'eufòria de l'Arnau agafa per sorpresa els seus amics. Mentre el Marc riu i l'abraça, "Molt bé semental, així m'agrada!", els altres dos somriuen sense gaire entusiasme. La Sònia, en canvi, para de ballar i es posa de morros. L'Arnau es mira el Marc de prop, més calmat, i li diu, "Marc, crec que m'he enamorat". L'Arnau, emocionat, els explica que va a buscar-la a la porta del lavabo, i que aniran a casa d'ell. Els tres amics assenteixen.

La Sònia mostra certa indignació amb el seu company i els altres dos i crida l'Arnau, que ja s'està allunyant. El Marc, però, la fa callar bruscament i fa marxar l'Arnau traient importància a la qüestió. Un cop l'Arnau ja s'ha perdut entre la gent, el Marc li recrimina a la Sònia l'haver estat a punt de dir-li, "Tu qui et penses que ets per dir-li res a un amic meu?", però la Sònia s'hi torna, "El teu amic? Però quin cony d'amics deixarien que es fes il·lusions amb aquella tia? No sé vosaltres, però jo l'hi vaig a dir". Enfadada, la Sònia s'allunya dels tres nois i es perd entre la gent.

INTERIOR.PORTA LAVABO.NIT

La Sònia va a la porta del lavabo però no hi troba l'Arnau ni la noia. La Sònia es fa lloc entre la gent per sortir a fora.

EXTERIOR. PORTA DISCOTECA.DIA

A fora, hi ha petits grups de gent disposats en cercles. La Sònia segueix amb la mirada, carrer amunt i carrer avall, i no hi ha rastre de l'Arnau i la noia. Es disposa a marxar quan veu l'Arnau assegut a la vorera. "Què hi fas, aquí?", pregunta ella sense comprendre res. Ell es gira, com si

estigués esperant aquella pregunta. “T’esperava”, respon ell amb una seguretat inusual. “A mi?”, respon ella sorpresa. “A qui si no?”, continua ell amb contundència. “A la...”, ella es frena i, veient el somriure sincer d’ell, ella comença a lligar caps, “Com sabies que ella era una...?”, pregunta la Sònia sense atrevir-se a continuar. Ell completa la seva frase: “Una puta? Perquè els conec més del què es pensen”, afirma l’Arnau amb resignació. La Sonia s’asseu al seu costat. Els dos es queden en silenci fins que la Sònia s’atreveix a seguir preguntant, “...I que jo et vindria a buscar?”. L’Arnau la mira directament als ulls i respon, “Perquè a tu també et conec més del que et penses”. La Sònia es queda muda. L’Arnau s’aixeca, “Anem?” i li ofereix la mà a la Sònia. La Sònia pregunta, descol·locada: “On?” a la qual cosa ell respon: “ A fer un tequila sunrise”. La Sonia intenta dissimular la mala cara però l’Arnau ràpidament s’avança: “Sé d’un lloc on els fan millor que els meus”. La Sòniariu i, acte seguit, li para la mà i l’Arnau l’ajuda a aixecar-se. Els dos se’n van carrer avall agafats de la mà. La Sònia, tímida, comença a dir: “Arnau...què li has dit a la puta perquè rigués?”. Ellriu. La Sònia insisteix però l’Arnau es nega a revelar el seu secret a la vegada que s’allunyen carrer enllà.

Quadre 3. Procés d'escriptura de *L'amfitrió*

| Versió 1 | |
|-----------------------|--|
| Storyline | Quatre amics porten l'Arnau a celebrar el seu aniversari en un local. Allà, es lliga una noia espectacular, però resulta que era una prostituta contractada pels amics. |
| Proposta de millora 1 | Afegir una segona sorpresa: l'Arnau ja sabia que era una prostituta. |
| Proposta de millora 2 | Afegir a la història un inici de procés cap a la intimitat entre l'Arnau i la Sònia, una dels quatre amics |
| Versió 2 | |
| Storyline | Quatre amics porten l'Arnau a celebrar el seu aniversari en un local. Allà, es lliga una noia espectacular, que resulta ser una prostituta contractada pels amics. L'Arnau ho ha sabut des de l'inici, però els ha seguit el joc per poder-se quedar a soles amb la Sònia, cosa que aconsegueix. |
| Proposta de millora 1 | Reforçar l'inici de procés cap a la intimitat: l'Arnau es mostra interessat per la Sònia a les primeres escenes. |
| Proposta de millora 2 | Negativitzar el personatge del Marc, el nòvio de la Sònia. |
| Proposta de millora 3 | Recuperar algun element preparat al final del relat per produir millor sensació de final. |
| Versió 3 | |
| Storyline | Quatre amics porten l'Arnau a celebrar el seu aniversari en un local. Allà, es lliga una noia espectacular, que resulta ser una prostituta contractada pels amics. L'Arnau ho ha sabut des de l'inici, però els ha seguit el joc per poder-se quedar a soles amb la Sònia, cosa que aconsegueix. |

B. MOSTRA 2: ANACLETO, de Pol C. Quatre versions.

VERSIÓ 1

ESC. 1. EXT. CEMENTERIO. DIA

Anacleto (60), un viejo enterrador, se apoya encima de su pala mientras le da una calada a su Ducados. Enfrente de él una familia da el último adiós a un cabeza de familia. La viuda (75) parece tener llorera para rato.

ESC. 2. EXT. CEMENTERIO. DIA

Anacleto oye a los hijos del difunto hablando sobre su padre. Para desgracia de éstos, que no han podido pellizcar nada, el hombre ha sido enterrado con todas sus joyas, que van desde el reloj a los dientes de oro.

ESC. 3. INT. CASA ANACLETO. DIA

Anacleto llega a la caserna que tiene por casa a pie de cementerio. Las facturas se acumulan en la mesa del comedor y el jefe de la funeraria (50), un orondo hombre de poco más de metro sesenta, pasa a advertirle que más tarde pasará a cobrarle el alquiler. Pensativo, urde un plan para robar al recién enterrado.

ESC. 4. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Llueve con fuerza. Anacleto avanza con una carretilla que lleva encima una pala y un viejo farolillo de aceite. Justo cuando está a punto de llegar a la tumba, el temporal apaga la luz que lo guiaba y empieza a desenterrar a oscuras. Cuando por fin da con el cadáver se percata de que se ha equivocado de tumba y ha cavado en la de al lado de su objetivo. Empeñado en seguir con su labor, empieza a desenterrar el otro cadáver después de devolver los huesos del desconocido a su sitio.

ESC. 5. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Anacleto ya ha conseguido desenterrar el cuerpo. En ese instante el vigilante nocturno (40), un hombre rudo y de aspecto tosco que viste un chubasquero amarillo chillón, se acerca al lugar de los hechos acompañado de su perro. Parece buscar algo. Asustado, Anacleto se introduce dentro del ataúd con el muerto. Cuando cree que el guardia ya se ha alejado, sale del interior de la tumba y saca el cadáver para cargarlo en la carretilla. Cuando parece que ya ha pasado el peligro, el perro del guardia está a punto de desbaratar el plan de Anacleto, pues parece empeñado en morder el cuerpo del muerto que sigue encima de la carretilla. El viejo enterrador se zafa del perro con dificultad y se aleja del lugar a marchas forzadas.

ESC. 6. INT. CASA ANACLETO. NOCHE

Nada más llegar a casa y sacar al muerto de la carretilla, el casero llama a la puerta para pasar a recoger el alquiler. Anacleto coloca a duras penas al muerto en una de las sillas de la mesa y lo rocía con whisky barato. Con sus artimañas hace creer al casero que el muerto es un viejo amigo que ha venido a visitarle pero que se ha excedido con la bebida. Éste parece sospechar algo e insiste en hablar de cierto tema con Anacleto, pero el viejo lo hecha rápido de su casa alegando cansancio.

ESC. 7. INT. CASA ANACLETO. NOCHE

Anacleto ha terminado de saquear el cadáver. Es pasada la medianoche y alguien llama a la puerta. Inquieto, se acerca a la ventana. Es la viuda del difunto acompañada del guardia nocturno y de su casero (y a la vez dueño del cementerio). Anacleto decide esconder el cadáver en el armario pero, convencido de que han descubierto su plan, decide llamar a la policía para entregarse voluntariamente. Una vez lo ha hecho, abre la puerta y las tres personas acceden al interior de su vivienda. Cuando está a punto de explicar todo lo sucedido, la viuda se adelanta. Ha venido para pedirle que exhume el cadáver de su marido y recuperar las joyas que no quería compartir con el resto de la familia. El guardia y el casero han accedido a las peticiones de la mujer a cambio de una pequeña pizca del pastel. El vigilante lo había estado buscando toda la noche y el casero había intentado decírselo antes. Cuando se percata de su error, Anacleto cae a peso muerto en una silla totalmente aturdido y, a causa del golpe, la madera cruje y salta el pestillo del armario, de donde sale el cadáver que queda espatarrado encima de la mesa. Ya nada importa, la policía está de camino.

NOTES DE CAMP

1. No funciona. No s'ajusta a la premissa. No hi ha gir que propiciï relectura. Hi ha sobresec (apareix la família, el cadàver surt de l'armari) però no provoquen una relectura del que s'ha vist abans.
2. Malgrat això, la història agrada, perquè és divertida. L'humor negre agrada. Es pot buscar un gir que propiciï relectura i salvar la història?
3. "Els protagonistes s'han equivocat de cadàver, n'han desenterrat un que no era". Ok, bona idea. És un gir que propicia relectura (han desenterrat un cadàver que no era).
4. Però és insuficient per ser el gir final. Deixarà sensació d'insubstancialitat. Descobreixen que s'han equivocat de cadàver, desenterren el correcte i troben el tresor. Massa fàcil. Sensació d'insubstancialitat segura.
5. "Que el tresor no tingui valor material sinó sentimental, això pot ser una bona sorpresa". Bona idea també. És una bona sorpresa que propicia relectura (el tresor no era material sinó sentimental).
6. Quin és el tresor? Una joguina de quan el mort era petit. "El tio va demanar que l'enterressin amb una caixa. Ningú no sap què hi ha a dins de la caixa. La troben, l'obren, i resulta que no son joies sinó cromos". Com el trineu de Kane.
7. S'ajusta a la premissa? Ara sí. Tanca bé? Sí.
8. Hi ha dos girs. El primer propicia relectura (s'han equivocat de cadàver). El segon canvia el signe de la resposta dramàtica (de positiva a negativa).
9. Una altra idea encara. "I si resulta que a la primera tomba sí que hi havia un tresor, i no l'han sabut trobar?" Acollida amb entusiasme. És una nova sorpresa (i ja van tres). Aquesta torna a propiciar relectura (han tingut un tresor al davant dels nassos i no l'han sabut veure). A més, això també és instal·lar una ironia dramàtica que no tindrà resolució. Millor el tancament encara.
10. I una nova idea encara! Fer que sigui un relat cíclic. Acabar amb un nou enterrament com el de l'inici. També hi ha un tresor a la tomba. I també es tornaran a equivocar de cadàver i en desenterraran un altre. El cercle es repeteix. Procés infinit. Ok, final reforçadíssim, funciona bé.

RESUM DELS COMENTARIS

El curtmetratge plantejat no s'adequa a la premissa, ja que no hi ha un gir final que propiciï una relectura dels fets. Hi ha una sorpresa, en efecte, el nus en què apareix la família del difunt per demanar a Anacleto que desenterrí el cadàver del seu familiar, però aquesta sorpresa no propicia una relectura dels fets anteriors. És un nus inesperat i sorpresiu que no té, però, l'efecte demanat.

També es pot considerar sorpresiu el moment que el cadàver irromp en escena des de l'interior de l'armari, però aquest nus (que és una resolució d'ironia dramàtica) tampoc no propicia una relectura dels fets anteriors.

Es demana, doncs, una segona versió en què s'inclouï un gir final que propiciï una relectura dels fets per tal que el relat s'adeqüï a la premissa estructural, i es fan suggerències al respecte. A més, es fan altres propostes per tal de millorar l'argument.

En primer lloc, el protagonista desenterra el cadàver i hi busca algun objecte de valor, però no en troba cap. Després es descobreix, de manera sorprenent, que s'ha equivocat de cadàver i que n'ha desenterrat un altre. Aquest és el gir que propicia la relectura dels fets: descobrim de manera supressiva que el protagonista ha excavat en la tomba equivocada i que ha regirat un cos equivocat, de manera que aquestes escenes, ja conegudes, prenen un altre signe.

En segon lloc, quan el protagonista o la família del difunt desenterrin el cadàver adequat, cosa que succeirà després del nus anterior, es descobrirà que l'objecte valuós amb què ha estat enterrat l'home no té cap valor material sinó que només el té sentimental. D'aquesta manera, s'afegeix un gir final que canvia el signe de la resposta dramàtica, que passa de positiva (aconsegueixen desenterrar el cos i trobar l'objecte valuós) a negativa (l'objecte no té valor material sinó sentimental).

En tercer lloc, una vegada hagin tornat a enterrar el cadàver i protagonista i família se'n tornin decebuts a la seva realitat, apareixerà encara un nou gir, que informarà a l'espectador que, en realitat, al primer cadàver, el desenterrat de manera errònia per Anacleto, sí que hi ha un tresor amb valor material, que no serà descobert per ningú. Aquesta nova sorpresa torna a propiciar una relectura dels fets (el protagonista havia desenterrat el cos correcte sense saber-ho i ha comès un greu error tornant-lo a enterrar) i, a més, instal·la una ironia dramàtica que no tindrà resolució, ja que cap personatge obtindrà la informació que acaba d'obtenir l'espectador.

Finalment, es recomana també acabar amb preparació, de manera que la darrera escena remeti a la inicial i converteixi el relat en un argument cíclic. Una altra família enterra el pare, algú comenta que l'home ha volgut ser enterrat amb un determinat objecte de valor, i Anacleto, que ho sent, es prepara per tornar a intentar la mateixa acció que acabem de presenciar.

Amb les suggerències, el relat es converteix en un curtmetratge causal amb més d'un gir final. El primer gir (el protagonista s'ha equivocat de cadàver) propicia una relectura dels fets; el segon (l'objecte no té valor material sinó sentimental) varia el signe de la resposta dramàtica, que passa de positiva a negativa; el tercer (al primer cadàver sí que hi ha un tresor) propicia de

nou una relectura dels fets i també instal·la una ironia dramàtica que no tindrà resolució. A més, també es converteix, gràcies a la darrera escena, en un argument circular que s'aproxima a l'inici d'un procés infinit.

D'altra banda, també es creu convenient que les motivacions econòmiques del protagonista i del capellà apareguin abans del que apareixen, potser ja a la primera escena, i també es suggereix d'incorporar el capellà a l'acció, per tal de donar-li més protagonisme.

VERSIÓ 2

ESC 1. EXT. CEMENTERIO. DIA

En un día gris que augura tormenta, una familia parece estar dando el último adiós a un cabeza de familia. La VIUDA (75) parece tener llorera para rato. Está acompañada por su HIJA (35) que la consuela junto con las vecinas y familiares. Por su parte el HIJO 1 (42), vestido de traje y corbata, escribe disimuladamente en su Blackberry mientras que el HIJO 2 (23) hace acto de presencia con el mismo traje con el que probablemente salió de fiesta el día anterior. GENARO (55), el cura, da el mismo sermón de siempre. ANACLETO (60), un viejo enterrador, los observa con desprecio apoyado en su pala mientras le pega una calada a su Ducados.

ESC 2. EXT. CEMENTERIO. DIA

Anacleto está terminando con la sepultura. A pocos metros los hermanos discuten sobre la herencia de su padre. Al parecer, el hombre ha sido enterrado con una misteriosa caja que guarda desde su juventud y, según oye el enterrador, ésta podría contener un valioso, a la par que desconocido, tesoro. MARCELO (47), un exmilitar reconvertido a vigilante del cementerio, saca a Anacleto de sus pensamientos con su presencia. El anciano saluda disimuladamente a Marcelo, que pasea con su pastor alemán por los alrededores. Juega con el chucho lanzándole un palo. Cuando éste se ha alejado, Anacleto decide marcar la tumba del difunto con un trozo de madera.

ESC 3. INT. CASA ANACLETO. DIA

Anacleto se encuentra en su casa junto con Genaro, el cura. Ambos beben whisky barato mientras hablan sobre sus facturas. Por una parte, el viejo enterrador debe tres meses de alquiler al dueño del cementerio, mientras que Genaro sueña con una rehabilitación de los frescos de su parroquia. El enterrador le cuenta la intención que tiene de desenterrar el cuerpo del aún reciente difunto. Genaro parece algo sobresaltado pero, inducido por el alcohol, su escepticismo y su deseo de conseguir una fuente de ingresos para su iglesia, decide colaborar con Anacleto dándole una cristiana exhumación al cuerpo con la condición de que parte del botín se destine a caridad.

ESC 4. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Anacleto y Genaro atraviesan el cementerio con nocturnidad y alevosía. Llueve intensamente y la única luz de la que disponen es un viejo farolillo cargado encima de la carretilla que lleva el anciano enterrador. La ventisca se vuelve cada vez más virulenta hasta que, finalmente, consiguen dejarles sin un guía lumínico. Con la escasa luz de la Luna que se filtra de vez en cuando entre los nubarrones, desentierran la tumba donde Anacleto había dejado la marca. Una vez exhumado el cadáver, descubren una misteriosa caja junto al cuerpo. Cuando ya cantan victoria, Marcelo, el guardia jurado, se acerca a su zona armado con su habitual porra. Aterrorizados deciden huir de la zona, pero se ven obligados a llevarse el cadáver con ellos

(junto con la caja) para que el guardia no vea nada fuera de lo común, más que una tumba preparada para un nuevo entierro. Deciden llevarlo entre los dos como si de un amigo borracho se tratara. Al final, Marcelo se acerca a la zona y los dos intentan seguir el juego al guardia, moviendo un poco el cuerpo como si se tratara de un títere. El perro del vigilante parece decidido a mordisquear las partes menos nobles del cadáver por lo que está a punto de desbaratar sus planes. Finalmente, Marcelo les advierte que seguirá su ronda dirección a casa de Anacleto. Al no encontrar excusa para negar la compañía del guardia y exponerse a sospechas, se ven obligados a cargar el cadáver hasta casa del viejo enterrador.

ESC 5. INT. CASA ANACLETO. DIA

El cadáver yace ahora sentado en una silla del comedor de Anacleto. Genaro reza el decimosexto Ave María de la noche aferrando entre sus garras un rosario. Anacleto, menos afectado, intenta abrir el candado de la caja con unos alicates pero parece misión imposible. Alguien llama al timbre interrumpiendo la tarea de los dos tunantes. Rápidamente, deciden esconder el cadáver aún empapado por la lluvia en el armario y abren la puerta. Son los hijos del difunto. Las intenciones de la familia no están claras por lo que los dos amigos sospechan que les han descubierto. La situación de tensión va creciendo hasta que finalmente se desvela el motivo de su visita: quieren que el enterrador desentierre a su padre para recuperar el misterioso tesoro. Anacleto, abatido, entrega la caja aún por abrir a la familia, pero en ese momento el cadáver sale despedido del armario para desplomarse encima de la mesa. Genaro se desmaya y la hija empieza a gritar. Para sorpresa de Anacleto, que ya se ve en prisión, ninguno de los presentes identifica al cadáver como su padre. En esos instantes de desconcierto, Anacleto les cuenta lo sucedido y hacen un pacto. Los hijos guardarán silencio si Anacleto les ayuda a desenterrar el cadáver de su padre, esta vez sin errores.

ESC 6. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Entre los tres hijos, el enterrador y el cura llevan el cuerpo del difunto a cuestras. Entierran al cadáver equivocado de nuevo con su caja y, mientras el padre empieza un sermón, Anacleto excava junto a los hijos la tumba de su padre. Cuando el sol está a punto de salir llegan al ataúd. Una caja forrada de aluminio descansa sobre el cuerpo del muerto. Eufóricos, se percatan del sonido metálico que se produce al mover el cofre. Con un golpe de pala, el hijo 2 salta el candado metálico que les separa del tesoro. Una colección de chapas de jugadores de la Real Sociedad se esconde en su interior. Enfurecidos, los familiares se marchan del cementerio cuando el sol ya se alza por encima de algunas lápidas. Anacleto se queda echando tierra al féretro, desconociendo por completo que la caja del muerto equivocado tenía en su interior una gran cantidad fajos de billetes, que ahora se pudrirán junto a su dueño para toda la eternidad. Abatidos, Anacleto y Genaro se alejan camino abajo pensando en que hasta para ser mala gente hay que saber.

ESC 7. EXT. CEMENTERIO. DIA

Un nuevo día transcurre en el cementerio. Anacleto reposa encima de una lápida con otro de sus cigarros negros colgándole del labio. Hoy es el funeral de un pez gordo. La familia llora la

pérdida. En el discurso del hijo, se comenta la última voluntad del padre: enterrarse junto a su Rolex de oro que le acompaña desde que cerró su primer negocio. Cuando la ceremonia termina, Anacleto sonríe maliciosamente y coloca una de sus marcas cerca de la tumba. Quizá merece la pena volver a intentarlo. Cuando éste se ha alejado, el viejo pastor alemán de Marcelo se acerca y coge el palo que ha dejado el anciano para jugar con él. Al oír la llamada de su dueño, corre despistado hacia él, dejando su peculiar juguete un par de tumbas más allá.

NOTES DE CAMP

1. Acord general que funciona bé i que, sobretot, tanca molt bé.
2. Corregir un parell de detalls només. Primer, el prota obre la caixa de la primera tomba. Segon, la família no va a casa d'Anacleto. Ja són al cementiri desenterrant el seu familiar quan ells dos tornen a enterrar el cadàver incorrecte. Afegeix un fragment d'ironia dramàtica que es pot explotar bé (els protagonistes han d'evitar ser descoberts amb el cadàver equivocat).

RESUM DELS COMENTARIS

Les recomanacions per a la tercera versió són les que es detallen a continuació.

En primer lloc, es recomana que el protagonista obri la caixa que troba a la primera tomba, perquè sembla poc probable que la torni a posar a dins de la tomba sense haver vist què hi ha al seu interior.

En segon lloc, es proposa que la família del difunt no vagi a casa d'Anacleto a demanar-li que desenterrí el seu familiar, i que l'aparició de la família sigui el nus que propicia que els protagonistes descobreixin que s'han equivocat de cadàver. Aquest moment es produirà al cementiri: quan Anacleto i el capellà es disposen a enterrar de nou el cadàver equivocat, es trobaran que la família està ja desenterrant el cadàver del pare.

VERSIÓ 3

ESC. 1. INT. CASA ANACLETO. DÍA

ANACLETO (60) se encuentra en su casa junto con GENARO (55), el cura. Ambos beben whisky barato mientras hablan sobre sus facturas. Por una parte, el viejo enterrador debe tres meses de alquiler al dueño del cementerio, mientras que Genaro sueña con una rehabilitación de los frescos de su parroquia.

ESC 2. EXT. CEMENTERIO. DIA

En un día gris que augura tormenta, una familia parece estar dando el último adiós a un cabeza de familia. La VIUDA (75) parece tener llorera para rato. Está acompañada por su HIJA (35) que la consuela junto con las vecinas y familiares. Por su parte el HIJO 1 (42), vestido de traje y corbata, escribe disimuladamente en su Blackberry mientras que el HIJO 2 (23) hace acto de presencia con el mismo traje con el que probablemente salió de fiesta el día anterior. Genaro, el cura, da el mismo sermón de siempre. Anacleto, el viejo enterrador, los observa con desprecio apoyado en su pala mientras le pega una calada a su Ducados.

ESC 3. EXT. CEMENTERIO. DIA

Anacleto está terminando con la sepultura. Genaro le observa sentado en una lápida. A pocos metros, los hermanos discuten sobre la herencia de su padre. Al parecer, el hombre ha sido enterrado con una misteriosa caja que guarda desde su juventud y, según oye el enterrador y el cura, ésta podría contener un valioso, a la par que desconocido, tesoro. Tanto el enterrador como el párroco se miran con complicidad. MARCELO (47), un exmilitar reconvertido a vigilante del cementerio, saca a Anacleto y Genaro de sus pensamientos con su presencia. El anciano saluda disimuladamente a Marcelo, que pasea con su pastor alemán por los alrededores. Juega con el chucho lanzándole un palo. Cuando éste se ha alejado, Anacleto y Genaro deciden marcar la tumba del difunto con un trozo de madera.

ESC 4. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Anacleto y Genaro atraviesan el cementerio con nocturnidad y alevosía. Llueve intensamente y la única luz de la que disponen es un viejo farolillo cargado encima de la carretilla que lleva el anciano enterrador. La ventisca se vuelve cada vez más virulenta hasta que, finalmente, consiguen dejarles sin un guía lumínico. Con la escasa luz de la luna que se filtra de vez en cuando entre los nubarrones, desentierran la tumba donde Anacleto había dejado la marca. Una vez exhumado el cadáver, descubren una misteriosa caja junto al cuerpo. Cuando ya cantan victoria, Marcelo, el guardia jurado, se acerca a su zona armado con su habitual porra. Aterrorizados, deciden huir de la zona, pero se ven obligados a llevarse el cadáver con ellos (junto con la caja) para que el guardia no vea nada fuera de lo común, más que una tumba preparada para un nuevo entierro. Deciden llevarlo entre los dos como si de un amigo borracho se tratara. Al final, Marcelo se acerca a la zona y los dos intentan seguir el juego al

guardia, moviendo un poco el cuerpo como si se tratara de un títere. El perro del vigilante parece decidido a mordisquear las partes menos nobles del cadáver por lo que está a punto de desbaratar sus planes. Finalmente, Marcelo les advierte que seguirá su ronda dirección a casa de Anacleto. Al no encontrar excusa para negar la compañía del guardia y exponerse a sospechas, se ven obligados a cargar el cadáver hasta casa del viejo enterrador junto con Marcelo.

ESC 6. INT. CASA ANACLETO. DIA

El cadáver yace ahora sentado en una silla del comedor de Anacleto. Genaro reza el decimosexto Ave María de la noche aferrando entre sus garras un rosario. Anacleto, menos afectado, intenta abrir el candado de la caja con unos alicates. Finalmente lo consigue, pero el interior de la caja está totalmente vacío. Totalmente desanimados, deciden regresar al cementerio para enterrar el cuerpo: la expedición ha sido un fracaso. Cogen el cadáver, aún empapado por la lluvia, entre los dos.

ESC 7. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

El enterrador y el cura llevan el cuerpo del difunto a cuestras. Llegan a la tumba vacía y lo devuelven al ataúd. En ese momento, oyen unas voces y unos pasos que se acercan precipitadamente a su posición. Sin ninguna opción más, deciden esconderse dentro del ataúd junto al cadáver. Las voces proceden de la familia del muerto, que ha decidido volver para desenterrarlo. En ese momento ambos se percatan desde dentro del ataúd que se han equivocado de tumba y deberán esperar hasta que la familia termine la labor de desenterrar a su difunto cabeza de familia. Cuando el sol está a punto de salir, la familia da con el muerto. Una caja forrada de aluminio descansa sobre el cuerpo. Eufóricos, se percatan del sonido metálico que se produce al mover el cofre. Con un golpe de pala, el hijo 2 salta el candado metálico que les separa del tesoro. Una colección de chapas de jugadores de la Real Sociedad se esconde en su interior. Enfurecidos, los familiares se marchan del cementerio cuando el sol ya se alza por encima de algunas lápidas. Anacleto y Genaro salen sin oxígeno y mareados del interior de la tumba. Tienen poco tiempo para dejarlo todo como estaba. Empapados, sucios y agotados, echan tierra sobre el féretro, desconociendo por completo que en el doble fondo del ataúd (teóricamente equivocado) tenía en su interior una gran cantidad fajos de billetes, que ahora se pudrirán junto a su dueño para toda la eternidad. Abatidos, Anacleto y Genaro se alejan camino abajo pensando en que hasta para ser mala gente hay que saber.

ESC 8. EXT. CEMENTERIO. DIA

Un nuevo día transcurre en el cementerio. Anacleto reposa encima de una lápida con otro de sus cigarrillos negros colgándole del labio. Hoy es el funeral de un pez gordo. La familia llora la pérdida. En el discurso del hijo, se comenta la última voluntad del padre: enterrarse junto a su Rolex de oro que le acompaña desde que cerró su primer negocio. Cuando la ceremonia termina, Anacleto sonríe maliciosamente y coloca una de sus marcas cerca de la tumba. Quizá merece la pena volver a intentarlo. Cuando éste se ha alejado, el viejo pastor alemán de

Marcelo se acerca y coge el palo que ha dejado el anciano para jugar con él. Al oír la llamada de su dueño, corre despistado hacia él, dejando su peculiar juguete un par de tumbas más allá.

NOTES DE CAMP

1. Funciona bé. Valoració positiva. Comentaris només a detalls.
2. La caixa de la primera tomba segueix sense funcionar. Què fa una caixa buida a dins d'una tomba? Eliminar la caixa.
3. No agrada en general que els diners estiguin en un doble fons de la caixa de morts, poc versemblant. Buscar nova ubicació. Potser no cal tampoc que siguin bitllets. Unes dents d'or?

RESUM DELS COMENTARIS

Es fa una única recomanació per a la quarta versió, una recomanació que afecta un detall concret i que modifica de manera molt lleu l'argument.

En concret, es proposa suprimir la caixa de la primera tomba, perquè és poc probable que en una tomba hi hagi una caixa buida, i també buscar una nova ubicació per al tresor, que no necessàriament haurà de ser un feix de bitllets i que sortirà a la llum al moment que els dos personatges tornin a posar el cadàver a la tomba, tot i que es manté que ells dos no el veuran.

VERSIÓ 4

ESC. 1. INT. CASA ANACLETO. DÍA

ANACLETO (60) se encuentra en su casa junto con GENARO (55), el cura. Ambos beben whisky barato mientras hablan sobre sus facturas. Por una parte el viejo enterrador debe tres meses de alquiler al dueño del cementerio mientras que, por su parte, Genaro sueña con una rehabilitación de los frescos de su parroquia.

ESC 2. EXT. CEMENTERIO. DIA

En un día gris que augura tormenta, una familia parece estar dando el último adiós a un cabeza de familia. La VIUDA (75) parece tener llorera para rato. Está acompañada por su HIJA (35) que la consuela junto con las vecinas y familiares. Por su parte el HIJO 1 (42), vestido de traje y corbata, escribe disimuladamente en su Blackberry mientras que el HIJO 2 (33) hace acto de presencia con el mismo traje con el que probablemente salió de fiesta el día anterior. Genaro, el cura, da el mismo sermón de siempre. Anacleto, el viejo enterrador, los observa con desprecio apoyado en su pala mientras le pega una calada a su Ducados.

ESC 3. EXT. CEMENTERIO. DIA

Anacleto está terminando con la sepultura. Genaro le observa sentado en una lápida. A pocos metros, los hermanos discuten sobre la herencia de su padre. Al parecer, el hombre ha sido enterrado con una misteriosa caja que guarda desde se juventud y, según oye el enterrador y el cura, ésta podría contener un valioso, a la par que desconocido, tesoro. Tanto el enterrador como el párroco se miran con complicidad. MARCELO (47), un exmilitar reconvertido a vigilante del cementerio, saca a Anacleto y Genaro de sus pensamientos con su presencia. El anciano saluda disimuladamente a Marcelo, que pasea con su pastor alemán por los alrededores. Juega con el chucho lanzándole un palo. Cuando éste se ha alejado, Anacleto y Genaro deciden marcar la tumba del difunto con un trozo de madera.

ESC 4. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Anacleto y Genaro atraviesan el cementerio con nocturnidad y alevosía. Llueve intensamente y la única luz de la que disponen es un viejo farolillo cargado encima de la carretilla que lleva el anciano enterrador. La ventisca se vuelve cada vez más virulenta hasta que, finalmente, consiguen dejarles sin un guía lumínico. Con la escasa luz de la luna que se filtra de vez en cuando entre los nubarrones, desentierran la tumba donde Anacleto había dejado la marca. Una vez exhumado el cadáver, registran la caja de pino pero no encuentran nada. Probablemente lo tendrá oculto en la vestimenta. Sin embargo, antes de iniciar el cacheo, Marcelo, el guardia jurado, se acerca a su zona armado con su habitual porra y acompañado de su perro. Aterrorizados deciden huir de la zona, pero se ven obligados a llevarse el cadáver con ellos para que el guardia no vea nada fuera de lo común, más que una tumba preparada para un nuevo entierro. Deciden llevarlo entre los dos como si de un amigo borracho se tratara. Al

final, Marcelo se acerca a la zona y los dos intentan seguir el juego al guardia, moviendo un poco el cuerpo como si fuera un títere. El perro del vigilante parece decidido a mordisquear las partes menos nobles del cadáver por lo que está a punto de desbaratar sus planes. Finalmente, Marcelo les advierte que seguirá su ronda dirección a casa de Anacleto. Al no encontrar excusa para negar la compañía del guardia y exponerse a sospechas, se ven obligados a cargar el cadáver hasta que se separan de Marcelo. Una vez éste se ha alejado, empiezan a registrar el muerto bajo la luz de la luna. Le abren el chaqué, le sacan los zapatos e incluso hacen un tour de force y le meten la mano en los calzoncillos. Nada. El cadáver no tiene ninguna pertenencia de valor. Abatidos, deciden regresar con el cuerpo, totalmente empapado por la lluvia, a su tumba pertinente.

ESC 6. EXT. CEMENTERIO. NOCHE

El enterrador y el cura llevan el cuerpo del difunto a cuestras. Llegan a la tumba vacía y lo devuelven al ataúd. En ese momento oyen unas voces y unos pasos que se acercan precipitadamente a su posición. Sin ninguna opción más, deciden esconderse dentro del ataúd junto al cadáver, que lanzan sin cuidado dentro del agujero. Se oye un “crack”. Las voces proceden de la familia del muerto, que ha decidido volver para desenterrarlo. En ese momento ambos se percatan desde dentro del ataúd que se han equivocado de tumba y de que deberán esperar hasta que la familia termine la labor de desenterrar a su difunto cabeza de familia pocos metros más allá. Cuando el sol está a punto de salir, la familia da con el cuerpo. Una caja forrada de aluminio descansa sobre su pecho. Eufóricos, se percatan del sonido metálico que se produce al mover el cofre. Con un golpe de pala, el hijo 2 salta el candado metálico que les separa del tesoro. Una colección de chapas de jugadores de la Real Sociedad se esconde en su interior. Enfurecidos, los familiares se marchan del cementerio cuando el sol ya se alza por encima de algunas lápidas. Anacleto y Genaro salen sin oxígeno y mareados del interior de la tumba. Tienen poco tiempo para dejarlo todo como estaba. Empapados, sucios y agotados, echan tierra sobre el féretro, desconociendo por completo que al lanzar sin cuidado el cadáver al foso, éste se ha partido la mandíbula dando a relucir una magnífica dentadura de oro que se pudrirá junto a su dueño para toda la eternidad. Abatidos, Anacleto y Genaro se alejan camino abajo pensando en que hasta para ser mala gente hay que saber.

ESC 7. EXT. CEMENTERIO. DIA

Un nuevo día transcurre en el cementerio. Anacleto reposa encima de una lápida con otro de sus cigarros negros colgándole del labio. Hoy es el funeral de un pez gordo. La familia llora la pérdida. En el discurso del hijo, se comenta la última voluntad del padre: enterrarse junto a su Rolex de oro que le acompaña desde que cerró su primer negocio. Cuando la ceremonia termina, Anacleto sonríe maliciosamente y coloca una de sus marcas cerca de la tumba. Quizá merece la pena volver a intentarlo. Cuando éste se ha alejado, el viejo pastor alemán de Marcelo se acerca y coge el palo que ha dejado el anciano para jugar con él. Al oír la llamada de su dueño, corre despistado hacia él, dejando su peculiar juguete un par de tumbas más allá.

Quadre 4. Procés d'escriptura d'*Anacleto*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | Un home és enterrat amb totes les seves joies. De nit, Anacleto, l'enterrador, el desenterra per poder-se-les quedar. Per no ser descobert pel guàrdia, s'emporta el cadàver a casa seva. Davant la inesperada arribada de la vídua i dos personatges més a casa seva, amaga el cadàver a l'armari. La vídua li ha anat a demanar que el desenterrí per recuperar les joies. De sobte, la porta de l'armari s'obre i el cadàver cau al mig de l'estança. |
| Proposta de millora 1 | No s'ajusta a la premissa: el gir final no propicia una relectura dels fets. Fer els canvis necessaris perquè s'hi ajusti. |
| Proposta de millora 2 | Afegir un gir que propiciarà relectura: Anacleto ha desenterrat un cadàver equivocat. |
| Proposta de millora 3 | Afegir un segon gir que propiciarà relectura i canviarà el signe de la resposta dramàtica: l'home ha estat enterrat amb objectes de valor, però de valor sentimental i no econòmic. |
| Proposta de millora 4 | Afegir un tercer gir i finalitzar amb ironia dramàtica no resolta: el primer cadàver que havia desenterrat, l'erroni, sí que té un tresor, però ningú no ho descobrirà. |
| Proposta de millora 5 | Afegir un quart gir i convertir el relat en circular: es donaran les circumstàncies perquè Anacleto torni a desenterrar un cadàver per obtenir algun guany, però es tornarà a equivocar de tomba. |
| Versió 2 | |
| Storyline | Un home és enterrat amb objectes de valor. De nit, Anacleto, l'enterrador, i Genaro, el capellà, desenterren el cadàver per poder-se'ls quedar. Per no ser descoberts pel guàrdia, s'emporten el cadàver a casa d'Anacleto. Es presenten els familiars del difunt, que també volen desenterrar el cos. Anacleto amaga el cadàver en un armari, però l'armari s'obre i el cadàver cau. Llavors es descobreix que han desenterrat un altre cos. Van tots junts a obrir la tomba correcta i, quan ho han fet, descobreixen que els objectes de valor són uns simples cromos amb valor sentimental. L'espectador descobreix que a la tomba equivocada sí que hi ha un enorme feix de bitllets. Nou enterrament: Anacleto tornarà a desenterrar un cos per robar-li un rellotge, però es tornarà a equivocar de tomba. |
| Proposta de millora 1 | La família del difunt no va a casa d'Anacleto sinó directament a la tomba. Gràcies a això els protagonistes descobriran que s'han equivocat de cos. |
| Versió 3 | |
| Storyline | Un home és enterrat amb objectes de valor. De nit, Anacleto, l'enterrador, i Genaro, el capellà, desenterren el cadàver per poder-se'ls quedar. Per no ser descoberts pel |

| | |
|-----------------------|--|
| | <p>guàrdia, s'emporten el cadàver a casa d'Anacleto. No hi ha res de valor, i es disposen a tornar a enterrar el cadàver. Llavors descobreixen la família desenterrant el cos de l'home, i descobreixen que s'han equivocat de cos. S'amaguen i veuen com els objectes de valor són uns cromos amb valor sentimental. L'espectador descobreix que el primer cadàver, el desenterrat per error, hi ha un feix de bitllets. Nou enterrament: Anacleto tornarà a desenterrar un cos per robar-li un rellotge, però es tornarà a equivocar de tomba.</p> |
| Proposta de millora 1 | <p>Detalls: a la primera tomba no hi ha una caixa buida.</p> |
| Proposta de millora 2 | <p>Detalls: el tresor final no és un feix de bitllets sinó una dentadura d'or.</p> |
| Versió 4 | |
| Storyline | <p>Un home és enterrat amb objectes de valor. De nit, Anacleto, l'enterrador, i Genaro, el capellà, desenterren el cadàver per poder-se'ls quedar. Per no ser descoberts pel guàrdia, s'emporten el cadàver a casa d'Anacleto. No hi ha res de valor, i es disposen a tornar a enterrar el cadàver. Llavors descobreixen la família desenterrant el cos de l'home, i descobreixen que s'han equivocat de cos. S'amaguen i veuen com els objectes de valor són uns cromos amb valor sentimental. L'espectador descobreix que el primer cadàver, el desenterrat per error, té una enorme dentadura postissa d'or. Nou enterrament: Anacleto tornarà a desenterrar un cos per robar-li un rellotge, però es tornarà a equivocar de tomba.</p> |

C. MOSTRA 3: *ADVENIMIENTO*, de Carlos C. Una versió.

VERSIÓ 1

Con la aurora mediterránea, un coche aparece en el horizonte de algún lugar cercano a la frontera francesa. Dentro va Marcos, un joven de mediana edad con aspecto pálido y debilucho, que conduce tranquilamente por un encargo de trabajo hacia Madrid. Quien lo viese pensaría que es un tipo de lo más normal y corriente, pues no le define ningún estilo a la hora de vestir o peinarse, tan sólo un pequeño piercing casi imperceptible en el cartílago superior derecho. Si la cara es el espejo del alma, Marcos sería lo que las señoras gallegas llaman “un neno moi riquiño”, es decir, un chico agradable que sonrío en cada peaje y se para si hay cualquier problema.

En el interior del coche junto a él no hay mucho. Un paquete de clínex, los chalecos reflectantes, los papeles del coche y el paquete que tiene que entregar, bien protegido en una bolsa de cuero negro. A Marcos le encanta el orden y la simpleza, sobre todo cuando tiene que hacer un encargo para la compañía para la que trabaja, así que siempre procura no llevar nada que le distraiga en el trayecto.

Tras pasar unos cuantos kilómetros, detrás de él aparece un Renault blanco que se mantiene a larga distancia por su recorrido. Al principio, Marcos no le da mucha importancia, pero poco a poco, a medida que pasan los minutos, cada vez más largos, empieza a pensar que puede que le esté siguiendo. Es mucha casualidad que yendo por una carretera secundaria como por la que va, en la que hay cientos de bifurcaciones, ese coche haya cogido las diez últimas igual que él. Por miedo a su paranoia, defecto del que es consciente de sufrir muy a menudo, Marcos decide seguir un cartel de área de servicio para parar un rato, tomar un café y de paso relajarse. Al coger el desvío, por fin el Renault sigue de largo permitiéndole respirar tranquilo.

Una vez dentro del área de servicio, el joven contempla una bar típico de área de descanso de camioneros, pequeño pero acogedor, con un gran ventanal a través del cual se puede definir una barra muy extensa, llena de barrigudos, rodeada de una infinidad de mesas que disfrutan de las vistas, es decir, de nada. Porque ahí es donde se encuentra esta gasolinera alejada de la mano de Dios, en medio de la nada. Donde sólo paran los que se pierden, o eso piensa Marcos.

Tras aparcar el coche en un lateral del recinto, estratégico para poder salir rápido sin tener que esperar en caso de que alguno de aquellos camiones le estorbaran el paso, Marcos coge el paquete -por si las moscas- y entra en la cafetería. Allí decide sentarse en una de las mesas pegadas al ventanal para que así le de un poco la luz del día y acabe de despertarse. Una de las camareras se le acerca, pelirroja, de buenas curvas, con un moño de allí a Cuenca y una etiqueta con su nombre justo encima del pezón izquierdo donde se lee: Inma, sin duda la atracción fuerte que hace que la mayoría de los camioneros decidan visitar todas las mañanas aquel lugar para desayunar.

Tras pedir una buena tila, Marcos se queda un buen rato con la mano en su paquete, mirándolo. La vida se le va en aquel trabajo, necesita que le vaya bien para poder seguir tirando. Al cabo de dos minutos, Inma aparece con una sonrisa y una tila en su bandeja para Marcos. Sin embargo, a éste no le da tiempo a catarla, pues, cuando está a punto de beber el primer trago, una imagen a través de la ventana hace que el corazón le pase de cero a cien ... o puede que doscientos. ¡El Renault ha vuelto! Y lo que es peor, de dentro salen dos tipos embutidos en trajes negros, con cara de muy pocos amigos, fibrados cual Stallone en su mejor época (bueno, en su única época).

Poco a poco y con aires de comerse el mundo, los dos hombres se acercan a la gasolinera. Marcos, muy nervioso, coge su paquete y se dirige al lavabo, desde donde, a través de la puerta, puede ver qué ocurre. El hombre más bajo del dúo de la muerte se queda fuera del lugar, aguardando. El otro entra y, nada más cruzar la puerta, llama todas las miradas. Si quisiera sería capaz de tumbar a todos los camioneros barrigudos con un solo brazo. Lentamente, la gente aparta sus miradas y él se acerca a la barra, donde la sonriente Inma le atiende. Pero aquel gorila de discoteca no quiere nada, sólo se limita a gesticular dando indicaciones de una persona a la que está buscando, y en cuanto Inma señala al baño, Marcos deja de sentir su corazón, su piel se vuelve tan blanca que daría envidia al mismo Drácula. El hombre se acerca al baño y Marcos sabe que le está buscando. Asustado, se encierra rápidamente con pestillo y busca una salida, desesperado. Los aseos son de techo alto y encima de uno de los retretes hay una pequeña ventana, lo suficientemente grande como para que el cuerpo estrecho de Marcos se cuele. Sin pensarlo, agarra con todas sus fuerzas el paquete y trepa hasta ella. Justo antes de salir, oye como el Stallone llama a la puerta y, justo antes de lanzarse, como la golpea.

Por fin fuera de la cafetería, intentando saber quienes son realmente los hombres con pintas de mafiosos que tanto le buscan, Marcos camina lentamente hasta la esquina del bar, donde se está fumando un pitillo el otro hombre de negro, que en un momento se gira y permite ver al chico una pistola en su cintura. Aquellos no son los testigos de Jehová, desde luego, y algo malo le va a pasar si le cogen. El estado de shock se disipa de pronto por un sonido brusco proveniente de los aseos que le corta la respiración. El primer maromo ya ha tirado la puerta abajo; es cuestión de segundos que salga corriendo a avisar a su compañero. “Es el fin, debe de serlo” piensa el joven. Si sale corriendo le verán y en cuanto se pongan a buscar por el recinto le encontrarán. Empieza a oír la puerta de entrada de la cafetería cuando un milagro obra de algún espíritu santo que vela por él obra delante de sus narices. Un camión cisterna, aparcado un tanto oculto, tiene una puerta abierta, y dentro, un mono de mecánico. Sin dilación alguna, Marcos se mete en el camión y, a toda prisa, se pone el mono. La bolsa de su paquete la usa como barriga postiza y ¡Buala! gracias a sus años de intérprete de teatro en el instituto, en cuestión de segundos Marcos da el perfil de camionero de cafetería perdida en la nada.

Respirando profundamente, sale del camión con una gorra que le tapa media cara. Comienza a andar mostrando el mínimo nerviosismo posible y empieza a cruzar el parking en dirección al extremo, a su coche. Por el camino, se cruza con los dos hombres, que pasan de él tragándose por completo el engaño; y una vez alcanza su automóvil se queda anonadado viendo como

ahora luce una ventana rota y un candado que va desde su rueda delantera izquierda a un poste. Aquellos hombres no tienen que perderle de vista, pero lo que no saben es que el padre de Marcos había sido cerrajero en su día, y con una ganzúa son pocas las cerraduras simples que el joven no puede abrir. Con destreza y maña, suelta el candado en apenas treinta segundos, sube al coche y acelera hasta perderse en la carretera.

Se siente como un héroe. Su estado de miedo y paranoia se ha convertido en euforia total. Aquellos grandullones ya no van a cogerle, lo tiene claro. Pero no le basta, tiene que cerciorarse de que todo está en su sitio. Abre lentamente su paquete, donde se oculta un dispositivo con cuenta atrás ligado a una cajita con una marca de tiza encima en la que se lee "C4". A su lado, una nota con una dirección, firmada por una serpiente y un hacha.

NOTES DE CAMP

1. Acord general que s'ajusta a la premissa. Relectura clara: el que et pensaves que era el bo resulta que és el dolent, de la ETA. La sorpresa final és enorme i tanca bé el relat.
2. També pensa la majoria que el relat és trampós. Està ple de pistes falses per tal que pensis que el prota és un fugitiu bo i al final resulta que és dolent. Debat sobre el tema. "No es pot enganyar l'espectador d'aquesta manera tan descarada; s'emprenyarà".
3. Els que pensen que el curt és trampós diuen que s'ha de reescriure suavitzant els aspectes positius del protagonista i els negatius dels perseguïdors. Però es planteja un dilema: si es fa això, la sorpresa final perd força i el relat perd molt.
4. Els altres, entre ells l'autor, defensen enganyar l'espectador. Guanyen aquests, el curt no tindrà segona versió, es queda com està.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa. El protagonista és un jove que ha d'aconseguir no ser capturat per dos perseguïdors misteriosos. L'espectador es posa del costat del jove, que és pintat amb simpatia, i s'alegra al moment que és capaç d'escapolir-se dels seus perseguïdors. Una vegada s'ha aconseguit la identificació entre protagonista i espectador, apareix el gir final, que és la revelació que el jove és en realitat un terrorista d'ETA i, per tant, els perseguïdors policies.

Aquest gir canvia de manera radical el sentit de les escenes anteriors i en propicia una total relectura. L'espectador s'adona que ha estat manipulat i que les seves simpaties han estat adreçades al personatge equivocadament.

El debat no propicia recomanacions que facin necessària una segona versió.

Quadre 5. Procés d'escriptura d'*Advenimiento*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | Un home que condueix és seguit per un cotxe sospitós. Fa el possible per despistar-lo, però no ho aconsegueix. S'atura en una àrea de servei, i el cotxe perseguidor també. Quan els dos homes del cotxe estan a punt d'atrapar-lo, aconsegueix escapar. Mentre condueix ja tranquil, descobrim que és un etarra. |
| Proposta de millora 1 | No hi ha propostes de millora. |

D. MOSTRA 4: *BOB I HERB*, de Marc F. Dues versions.

VERSIÓ 1

Al vell mig de les Muntanyes Rocalloses, Herb enfila amb determinació cap a la petita X dibuixada en el mapa que porta a la mà. La seva felicitat és evident; sap de bona tinta que a la mina on es dirigeix l'or hi abunda en quantitats inimaginables. El seu vell amic Bob, un buscador d'or expert i ric fins al moll de l'os, però massa demacrat com per acompanyar-lo, li ho ha assegurat, mostrant-li un tros del preuat mineral del tamany d'un poma. Ell li ha revelat la localització exacta de la mina a canvi d'una justa distribució dels beneficis.

Una nit, després de molts dies de perdre's i tornar-se a trobar, Herb descobreix per fi l'amagadissa mina. Planta a pocs metres de l'entrada un modest campament, i l'endemà es lleva per tal de posar fil a l'agulla. Abans d'entrar a la cova, però, s'atura uns moments per recordar la frase que Bob li havia remarcat en la conversa que els dos amics havien tingut mesos abans: "Herb, estimat amic, vés amb compte, perquè la Boca de les Rocalloses, anomenada pels més ancians la mina de la coixa Mary, és un cau infestat de rates i cadàvers d'antics buscadors d'or que no van ser capaços de frenar la seva avarícia a temps. Omple només les bosses que hem acordat que t'enduries, i deixa-les sempre amagades rere l'arbre tort que hi ha just a l'entrada de l'orifici".

Així doncs, Herb, amb penes i treballs i envoltat de vells desdentegats (alguns d'ells encara aferrats a velles ampolles buides de whisky) va buidant dia sí dia també l'exuberant mineral que li ofereix amb abundància la cova. Se'l veu molt satisfet imaginant la quantitat de dones que podrà encisar quan vagi pel món amb les butxaques ben plenes, ja que el seu físic no és precisament el d'un jove esvelt i seductor.

A mesura que les bosses es van omplint, però, Herb comença a notar durant les nits que alguna cosa es mou entre els matolls, observant-lo. Passa moltes nits fent guàrdia, fet que endarrereix una mica més el seu objectiu d'omplir totes les bosses, encara que no aconsegueix descobrir qui o què és el que el pertorba durant les nits i no el deixa descansar.

Alhora, durant el dia, Herb comença a tenir la sensació que els sacs que va omplint amb devoció no s'acaben d'omplir mai, fet que atribueix al cansament i a la falta d'hores de son. Comença a estar força ofuscat i malhumorat; treballa de mala gana i ni els somnis eixuts plens de donzelles envoltades per piles gegants d'or li aixequen la moral.

Un bon dia, mentre treballa, Herb ensopega i rodola muntanya avall. La caiguda és molt forta, i descobreix un carretó amb dos ases ple de sacs fins al capdamunt que contenen el preuat mineral que Herb s'ha dedicat a extreure amb paciència i devoció. El nostre home es queda aturat, sense entendre ben bé què és el que està passant, i d'una revolada enfila corrents el camí cap a la mina.

Un cop a dins, Herb contempla amb gran sorpresa com Bob l'apunta amb una escopeta de cacera directament al pit, a pocs metres d'ell. Amb un somriure als llavis, Bob carrega l'arma i dispara a Herb, que cau desplomat al costat d'un esquelet que feia guàrdia a l'entrada des del primer dia que Herb va entrar a la mina. "D'on et penses que he tret tots els calés, gamarús?", etziba Bob al cadàver que roman de panxa a terra.

Bob surt de la mina, munta sobre el carretó i desapareix vall enllà.

NOTES DE CAMP

1. S'adequa a la premissa. Quan apareix Bob al final comprenem que va enganyar Herb. Ok.
2. Alguns han endevinat la sorpresa, l'han vista a venir. Mala cosa. Acord general que la sorpresa pot ser previsible.
3. També diuen que és "poca sorpresa", no té una gran força i el curt no tanca bé. Genera sensació d'insubstancialitat.
4. "Es pot fer una cosa similar a la del primer curt: el prota ja era conscient de l'engany, o com a mínim de la possibilitat de l'engany, i ha fet alguna cosa per salvar-se". Idea amb bona acollida.
5. S'arriba a la solució següent: pot ser que Herb hagi posat or fins a la meitat dels sacs i pedres de la meitat en amunt. Bob obre els sacs i veu que només hi ha pedres, i es desespera. Llavors, Herb aprofita per matar-lo i tornar-se a quedar amb l'or.
6. La solució agrada. És enginyosa. Són dues sorpreses seguides: als sacs hi ha pedres (sorpresa) i a sota de les pedres hi ha or (sorpresa).
7. També agrada que el final sigui finalment positiu per al protagonista. Bona idea el canvi en la resposta dramàtica.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa. El gir final és l'aparició de Bob, i en aquest moment comprenem que aquest personatge ha enganyat Herb fent que s'hagi d'esforçar per extreure un or que després ell es quedarà. Així doncs, l'escena en què Bob ofereix a Herb revelar-li el lloc on hi ha la mina a canvi de la meitat del mineral canvia de significat i es converteix en una escena d'engany.

En el debat es considera que aquesta sorpresa pot ser previsible i, per tant, insuficient i potser decebedora finalment per a l'espectador, per la qual cosa es recomana introduir una segona sorpresa, de les mateixes característiques que la primera (un gir que canviï el significat del que s'ha vist anteriorment), per tal de tancar l'argument de manera més satisfactòria. Aquest segon gir consistirà en el fet que Bob, el protagonista, ja va intuir que Herb l'estava enganyant i utilitzant i haurà actuat en conseqüència per tal d'evitar un final negatiu per a ell: ha posat a la meitat inferior de cada bossa or, i, a la part superior, pedres. Així, Herb creurà que a les bosses no hi ha res de valor. Aquest darrer gir torna a canviar el signe de les escenes anteriors, entre elles la de l'engany, que ara comprenem que no va ser tal sinó que el protagonista hi va fingir deixar-se enganyar. A més, també suposa un canvi en la resposta dramàtica, que passa de negativa a positiva, per la qual cosa es podria classificar també en el grup de curts en què el gir final suposa un canvi en la resposta dramàtica.

VERSIÓ 2

EXT. – MUNTANYES - DIA

Al vell mig de les Muntanyes Rocalloses, Herb enfila amb determinació turó amunt. És un home d'uns 30 anys, molt alt, prim, amb un nas força gros que governa amb decisió tot el seu rostre, i molt pelat. Li falten algunes dents i va mal afaitat. Malgrat la dificultat que li planteja el terreny, en la seva expressió s'evidencia una felicitat summament gratificant. Rellisca, s'esgarrinxa amb uns matolls,... però res l'atura ni li esborra el somriure que duu a la cara. Va acompanyat d'un petit carro empès per dos ases, ple a vessar de paquets, eines, etc. A la mà, hi porta un tros de paper.

De sobte, en relliscar amb unes pedres, deixa anar el paper sense voler, que surt levitant turó avall. Herb, ara amb cara de molta preocupació, salva el desnivell a una velocitat vertiginosa i aconsegueix recuperar el paper. Un cop l'ha atrapat, el desplega: duu un mapa que assenyalava amb una X l'entrada d'una mina. Herb respira alleujat, examina el mapa i l'entorn rocallós on es troba i segueix la seva marxa, amb molta determinació.

EXT. – MUNTANYES - NIT

Una nit, després de molts dies de perdre's i tornar-se a trobar, Herb descobreix per fi l'amagadissa mina. Se la troba gairebé per casualitat després de despenjar-se per un terreny abrupte i estant a punt d'obrir-se el cap. La mina està situada en un petit replà que es forma entre dues grans pedres que es reparteixen a cada costat de l'entrada. La petita esplanada de davant l'entrada està envoltada per vegetació no gaire abundant, però suficient com per ocultar l'obertura.

Planta a pocs metres de l'entrada un modest campament, després de fer baixar els ases i el carro amb moltíssima dificultat.

INT. – BORDELL - NIT (FLASHBACK)

Herb està assegut a la barra d'un petit bordell. L'escenari està ple de gom a gom, tant de prostitutes com de clients habituals, i algun capellà d'incògnit. Es pren un whisky mentre observa una noia que des de l'altra punta de la sala l'observa i li fa gestos provocatius. Ell es posa molt nerviós i clava la mirada al cul del seu got.

De sobte, d'entre la multitud, apareix Bob, un avi desdentegat, força gras, amb una barba molt llarga i bruta i un barret força destrossat. El seu aspecte no pot ser més rocambolesc. Se saluden, i comencen a parlar. Bob és un buscador d'or expert i ric fins al moll de l'os, però massa demacrat com per seguir engreixant la seva fortuna amb més aventures mineres, així que proposa a Herb de revelar-li la localització exacta d'una mina molt interessant a canvi d'una justa distribució dels beneficis.

Herb accepta, encara que Bob li explica finalment que d'aquella mina no n'ha tornat mai ningú, només ell mateix, i que va ser allà on va perdre les dues cames. Li explica que una força misteriosa i fantasmagòrica habita la mina i fa mal a tothom qui vol endur-se'n una mica d'or; "Herb, estimat amic, vés amb compte, perquè la Boca de les Rocalloses, anomenada pels més ancians la mina de la coixa Mary, és un cau infestat de rates i cadàvers d'antics buscadors d'or que no van ser capaços de frenar la seva avarícia a temps. Omple només les bosses que hem acordat que t'enduries".

Malgrat això, Herb accepta, i s'acaba la copa mentre Bob s'apropa a una de les prostitutes per tal d'iniciar un altre tipus de negoci.

EXT. - MINA - DIA

Herb es lleva força cansat, però pletòric. Té moltes ganes de començar a treballar. Quan tot just està sortint el sol, ja s'ha plantat davant la mina. És a punt d'entrar-hi, però de sobte un ventet li recorre l'espina. Recorda la frase de Bob, i entra amb molta cautela, només amb un pic, una bossa mig foradada i un petit llum d'oli.

INT. - MINA - DIA

Herb s'endinsa cap a les profunditats de l'esclatxa, i pel no gens perillós descens es veu acompanyat per vells esquelets desdentegats (alguns ells encara aferrats a velles ampolles buides de whisky) que li indiquen el camí a seguir.

Herb arriba finalment al lloc indicat, i comença a picar la paret. Se sorprèn de veure que amb molta rapidesa la bossa se li omple amb el preuat mineral. Està molt sorprès i exultant, mai havia imaginat res com aquella mina!

Herb, amb constància i dedicació, va buidant l'exuberant mineral que li ofereix amb abundància la cova fins que, en sortir, un altre cop aquell maleït aire li recorre l'espina, deixant-lo paralitzat. Davant d'ell uns matolls es mouen de forma sospitosa, però no és capaç de descobrir què hi passa exactament.

Al cap d'una estona, Herb preveu que ja ha passat el perill i es prepara per posar-se a dormir.

EXT. – CAMPAMENT - NIT

Herb està dormint dins la tenda. El foc encara està encès i la nit està molt tranquil·la.

Se'l veu molt satisfet, somiant amb la quantitat de dones que podrà encisar quan vagi pel món amb les butxaques ben plenes, ja que el seu físic no és precisament el d'un jove esvelt i seductor.

De sobte, es desperta. Un rugit ressona per tot arreu i Herb s'aixeca d'un salt. Es posa a regirar per tota la tenda fins que treu un rifle, i apunta cap als matolls, que es tornen a moure. De sobte, veu alguna cosa, i dispara sense pensar-s'ho dues vegades.

Es queda aturat un moment, intentant deduir què pot haver passat i quin serà el següent pas. Està atemorit. Se li veu a la cara.

Decideix caminar lentament cap a "allò" a què ha disparat, que emet encara febles rugits, però gairebé no pot ni moure's. Travessa la línia de matolls amb molta cautela, apuntant cap a la foscor, i veu com just al terra hi ha un puma malferit. Herb no s'ho creu, encara que de mica en mica es tranquil·litza, fins que finalment etziba un altre tret a l'animal, aquesta vegada mortal. Recull el cadàver i el deixa al costat del foc.

SEQÜÈNCIA DE MUNTATGE

Alhora, durant els següents dies, Herb va omplint amb devoció els sacs, encara que des que va trobar la primera mostra de mineral no hem tornat a veure l'or, només els sacs plens. Veiem com ha millorat el campament; amb la pell del puma s'ha fet un abric que el cobreix donant-li un aspecte encara més esperpèntic.

INT. – MINA – DIA

Herb, un matí qualsevol, entra a la cova i s'hi troba Bob, apuntant-lo amb un rifle. Està dret, la cadira de rodes i els membres amputats eren una enganyifa. Aquest li explica que l'havia estat espiant per tal de robar-li l'or un cop Herb n'hagués aconseguit força. El fa sortir a fora, cap on són els sacs. Herb no sap quina cara posar... Bob està extasiat, no para de riure, i el ridiculitza constantment. No sembla el mateix personatge entrançable que hem vist en el bordell en començar la història.

EXT. – MINA – DIA

Bob situa Herb al mig de l'esplanada, de genolls a terra i amb les mans sobre el cap. Mentre l'apunta, sense donar-li en cap moment l'esquena, Bob es dirigeix pacient cap a la pila de sacs. En obrir-los, però, veu com estan tots plens de pedres. Ni rastre de l'or.

Bob es posa molt nerviós i comença a obrir tots els sacs, un per un, donant l'esquena a Herb. Aquest, en veure que Bob ha perdut el control i ja ni se'l mira, agafa una pedra i li colpeja el clatell amb molta violència diverses vegades, i el mata a l'acte, deixant-lo estès amb el cap regalimant.

Mentre Bob resta a terra immòbil, Herb obre els sacs i comença a treure'n les pedres. Quan estan mig buits, veiem com la meitat inferior dels sacs està plena d'or. Herb ha aconseguit enganyar a Bob i quedar-se amb tot l'or.

EXT. - MUNTANYES - DIA

Herb surt de la mina, munta sobre el carretó que Bob havia deixat darrere la cova i desapareix vall enllà.

Quadre 6. Procés d'escriptura de *Bob i Herb*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|--|
| Storyline | Bob dóna a Herb el mapa d'una mina d'or a canvi de la meitat dels guanys. Herb va a la mina i treballa fins que obté dos sacs d'or. Però quan ja es disposa a tornar, apareix Bob, el mata i es queda amb els dos sacs. |
| Proposta de millora 1 | Afegir un segon gir: Herb ja havia intuït que Bob el mataria i li ha parat una trampa. Herb mata Bob i es queda ell amb l'or. |
| Versió 2 | |
| Storyline | Bob dóna a Herb el mapa d'una mina d'or a canvi de la meitat dels guanys. Herb va a la mina i treballa per extreure el mineral. Apareix Bob per robar-li els sacs d'or, però quan els obre veu que només hi ha pedres. Herb aprofita la sorpresa de Bob per matar-lo, i descobrim que sota de les pedres hi ha efectivament or. Herb se'n va amb el mineral. |

PREMISSA 2: CURTMETRATGE AMB EQUILIBRI ENTRE TRAMA I PERSONATGE: PROCÉS DE CANVI

L'argument que explica un procés de canvi és aquell en què el personatge central evoluciona, de manera que alguna part de la seva personalitat experimenta un canvi. Aquest canvi, que en curtmetratge sol ser moderat, ve com a conseqüència dels esdeveniments que es desenvolupen en la trama. Així doncs, aquest és un argument amb equilibri entre trama i personatge.

A. MOSTRA 1: PAULA, PRESIDENTA, de Laia S. Dues versions.

VERSIÓ 1

INTERIOR-BAR MODERN-DIA

La PAULA (d'uns 15 anys, amb ulleres, vestida molt ajustada, maquillada i amb una samarreta de tirants amb la foto estampada d'un noi atractiu pocs anys més gran que ella) està asseguda a la taula d'un bar modern, que desentona bastant amb l'estil i l'edat de la noia. La Paula vigila constantment la porta del local i mou, nerviosa, les cames. Mira cap al vidre que dona a l'exterior analitzant detingudament el carrer. En fer-ho topa amb el seu propi reflex. De sobte s'adona que porta les ulleres i se les treu ràpidament. Obre la motxilla, d'on treu una funda amb animalets dibuixats i hi desa les ulleres. Dins la motxilla sobresurt una carpeta folrada amb fotografies del mateix noi que du estampat a la seva samarreta. Desa la funda a la motxilla, que deixa penjant de la cadira. Es torna a observar en el reflex del vidre. Tanca una mica els ulls, arrufa les celles i apropa la cara, com si així s'hi pogués veure millor tot i la miopia. Es retoca l'escot i amorra la cara al vidre per repassar-se el maquillatge. Es mostra impacient, de la motxilla en treu el mòbil, del qual en penja una cordeta amb un ninotet. S'ha d'apropar molt la pantalla del mòbil per veure l'hora. En fer-ho, s'impacienta encara més i mira cap a la porta. Algú entra, però no pot veure qui, encara que tanqui una mica els ulls i apropi el cap en aquella direcció. La persona en qüestió s'apropa cap a ella. La Paula es posa nerviosa, mira cap a una banda i altra esquivant la suposada mirada del nouvingut. Però, en arribar davant d'ella, la noia (perquè és una noia), vestida de forma moderna i amb el cabell curt, a conjunt amb el local, la passa de llarg. La Paula, que ha passat un mal moment, respira alleujada. Treu les ulleres de la motxilla i se les posa, tímidament. En aquell moment se sent la campaneta que empeny la porta, mira cap allà i qui veu apropar-se a ella l'obliga a treure's ràpidament les ulleres i guardar-les a la motxilla altre cop. "Claudia?" diu el mateix noi atractiu que duu estampat la Paula a la samarreta. La Paula aixeca la vista, encisada, i veu, davant seu, la figura imponent del Pablo Puentes, que vesteix amb roba adulta i elegant. La Paula el corregeix de la manera més suau que se li acudeix: "Paula...". Sembla com si ell no donés importància a l'equivocació, li dona dos petons que ella quasi ni pot saborejar, i s'asseu a la cadira de davant seu. La Paula se'l mira amb admiració, sense poder obrir boca. "Bé, tu ets la

fan, tu diràs...” diu ell i riu fent-se gràcia a si mateix. Ella somriu i encara es posa més nerviosa. Però s'arma de valentia i comença. “És que no sé què dir, el dia que em van dir que havia guanyat el concurs, va ser el més feliç de la meva vida. Bueno, mentida, el dia més feliç és avui”, la Paula sembla que s'avergonyeixi del que ha dit i calla de seguida, esperant una resposta per part d'ell que la tranquil·litzi. “Ja, m'imagino”, diu ell esquèta i riu. El comentari agafa la Paula desprevinguda, i li segueix el fil i també riu, amb por de no haver entès la broma. La Paula opta per canviar de tema i li pregunta pels rodatges de la sèrie de moda on surt. Ell respon amb una supèrbia notablement dissimulada i li explica el bon rotllo que té amb el director, com són de mals actors la resta del repartiment, la nova pel·lícula que rodarà aviat... D'entrada, la Paula l'escolta amb atenció, però després de cinc minuts s'adona que, inexplicablement, s'ha distret i torna a enganxar la conversa, totalment culpabilitzada. Finalment, quan ell calla, sembla que la vol deixar parlar a ella. “I què, sou moltes al club de fans?”, pregunta ell amb molt d'interès. “Sí, bastantes...”, respon ella amb no gaire èmfasi. En aquell moment, una cambrera se'ls apropa i els demana què volen prendre. El Pablo demana un cafè amb el millor dels seus somriures. La cambrera el reconeix i flirteja una mica amb ell, que sembla sentir-se ben còmode amb la situació. La Paula interromp la conversa íntima entre l'actor i la cambrera: “Per mi una Coca-Cola, gràcies”. La cambrera es dóna per al·ludida, dedica un somriure fals a la Paula i marxa. El Pablo reacciona i mira la Paula amb un ampli somriure. “Explica'm coses de tu, Clàudia”, diu el Pablo amb un gran i inusual entusiasme. L'expressió de la Paula canvia i retorna a l'encisament del principi. “Doncs no ho sé, què vols saber?”, respon ella tímidament. “Quant temps fa que ets presidenta del meu club de fans?” En aquell moment apareix la cambrera, que serveix el cafè al Pablo amb un tovalló de paper plegat entre la tassa i el plat i li fa l'ullet. La cambrera marxa i el Pablo agafa el tovalló i se'l posa sobre la falda, allà on la Paula no el pot veure. La Paula se'l mira amb resignació. “Tres mesos”, diu ella. Distret amb la nota de la cambrera, el Pablo pregunta: “Què?”. La Paula li repeteix, avorrida i decebuda. “Que fa tres mesos que sóc la presidenta”. “Ah” diu ell sense interès, encenent-se un cigarro. La Paula mira cap a fora al carrer i, acte seguit, el mira de reüll, seriosa i amb gest venjatiu. El Pablo ara té el mòbil a les mans i tecleja concentrat. “L'altra va morir”, diu la Paula sense gaire interès. El Pablo aixeca la mirada del mòbil, com si fos la primera vegada que es miren als ulls en tota l'estona, i pregunta amb curiositat, “Qui?”. “No ho saps?”, s'estranya ella. “La presidenta d'abans, va morir”. El Pablo respon més per la morbositat que per la preocupació que li suscita la situació, “Com?”. “Diuen que estava tan boja per tu que un dia es va posar malalta i es va morir”, diu la Paula, seriosa i pendent de la reacció d'ell. Veient que ell segueix atent, ella afegeix: “Obsessionitis”. El Pablo repeteix, fascinat, “Obsessionitis! No ho havia sentit mai, però ho hauré de controlar, això.” A la Paula se li escapa un moment el riure, però dissimula posant-se la mà a la boca. En aquell moment, el Pablo s'acaba el culet del cafè, apaga el cigarro en el cendrer i mira enrere, en direcció a la barra. La Paula també mira cap allà. La cambrera s'està traient el petit davantal que duia lligat a la cintura. El Pablo retorna la mirada a la Paula, posant les dues mans sobre la taula, com per anar-se a aixecar. “Bé... noia, jo me n'he d'anar, m'esperen per una entrevista”. La Paula s'aixeca, decidida, es penja la motxilla a l'esquena i, despreocupada, respon “Ah, perfecte, t'hi acompanyo!”. Desconcertat, el Pablo li diu que no cal, que abans ha d'anar al lavabo i que potser s'hi estarà una estona. La Paula mira cap a la barra, la cambrera és allà, dreta i amb el bolso posat. Però una sobtada pressa per part del Pablo fa que s'acomiadin ràpidament i que ell se'n vagi a pas ràpid cap als lavabos. La Paula, amb cara estranyada, es disposa a anar cap a

la porta del bar però alguna cosa fa que es giri amb cara trapella i se'n vagi ella també a pas ràpid cap els lavabos.

INTERIOR-HABITACIÓ ADOLESCENT1-NIT

Una noia és davant de l'ordinador i de sobte obre molt els ulls i es posa la mà a la boca.

INTERIOR-HABITACIÓ ADOLESCENT2-NIT

Dues bessones riuen davant de l'ordinador, tapant-se els ulls avergonyides.

INTERIOR-HABITACIÓ ADOLESCENT-NIT

La Paula és davant de l'ordinador amb cara de satisfacció i prem amb força el botó d'*intro*. A la pantalla de l'ordinador es veu una pàgina web amb la foto de Pablo Puentes a l'encapçalament i un vídeo que es carrega i es comença a reproduir. En el vídeo hi apareix el Pablo amb els pantalons baixats i assegut a la tassa del vàter en uns lavabos públics, vermell de tant fer força.

NOTES DE CAMP

1. S'adequa a la premissa. Paula canvia de manera lleu: al final, obre els ulls i s'adona de com és realment el seu ídol. És una història de maduració. Canvi assumible en un curt. La base és bona.
2. No agrada el desencadenant del canvi. No funciona bé que Paula passi a odiar Pablo només per veure com flirteja amb la cambrera. El salt és massa gran i no està prou justificat. Mantenir la base i reforçar argument.
3. Canvis. Empitjorar la caracterització de Pablo. És un impresentable egocèntric que menysprea la Paula. Farà un dibuix groller al dors de la foto dedicada.
4. Introduir un nou personatge, cangur de Paula, noia d'uns 15, guapa. Pablo se sentirà atret per ella i no per la cambrera. Intentarà lligar amb ella.
5. La cangur s'adonarà del menyspreu que sent Pablo per Paula: veu el dibuix groller (però l'espectador no encara: misteri). Paula encara no s'adona de res. El canvi queda per al final. Serà la cangur la que pengi el vídeo de Pablo al lavabo a internet.
6. Paula veu el vídeo (sorpresa). S'enfada molt amb la cangur, però llavors veu el dibuix groller i ho comprèn tot: la cangur és la bona i Pablo el dolent. Obre els ulls, veu com és Pablo en realitat, i abraça la cangur. Violins.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa, ja que presenta un personatge que experimenta un canvi al final de l'argument. Paula, la protagonista, és una nena que sent una admiració cega per Pablo Fuentes, un actor de moda, i que acabarà obrint els ulls davant el desinterès de l'actor per ella. Fruit del seu enuig en descobrir la veritable personalitat del personatge, es venjarà d'ell penjant un vídeo compromès de l'actor a internet.

En el debat sobre el curtmetratge, es considera que el canvi que experimenta la nena és poc versemblant, ja que no sembla probable que pel fet de veure com l'artista flirteja amb una cambrera la protagonista es tregui la bena dels ulls i passi a odiar Pablo amb la intensitat suficient com per penjar a internet un vídeo de l'actor al lavabo.

És per això que se suggereix la introducció d'una sèrie de canvis en l'argument, amb l'objectiu de fer probable el canvi en la protagonista, que seguirà passant de l'admiració cega inicial a la decepció i assumció de la realitat final.

En primer lloc, es proposa empitjorar el personatge de Pablo, augmentant el menyspreu que sent per la nena. Es recomana incloure una escena inicial en què, a través d'una discussió amb el seu agent, l'espectador sàpiga que Pablo no té cap interès a conèixer la presidenta del seu club de fans, a la qual menysprearà de forma manifesta en aquesta conversa. També es

proposa que l'actor faci alguna mena de dibuix groller en la foto que la nena li ha portat perquè li firmi.

En segon lloc, es recomana substituir el personatge de la cambrera pel de la cangur de la nena, una jove d'uns 15 anys amb la qual també flirtejarà l'actor. Aquest personatge tindrà un paper força actiu en la història. Serà ella la que descobrirà que Pablo ha fet un dibuix groller a la foto de la protagonista (un dibuix que es mantindrà ocult per a l'espectador fins al final del relat i que la nena no haurà sabut comprendre), i també serà ella, la cangur, la que gravarà Pablo al lavabo i penjarà el vídeo a internet. Paula descobrirà de manera casual el vídeo, comprendrà que l'ha penjat la cangur, i s'enfrontarà a ella, enutjada pel que considera un ultratge al seu heroi. En aquests moments, doncs, la protagonista encara no haurà experimentat cap canvi, i seguirà admirant el noi, negant-se a acceptar una realitat que ha tingut davant dels ulls però que és dolorosa d'acceptar per a ella. La cangur, que hauria volgut evitar la decepció de la nena, no tindrà altra opció que mostrar-li el dibuix groller. Llavors la nena obrirà finalment els ulls, serà conscient del menyspreu que ha patit per part de l'actor de moda, i reaccionarà en conseqüència.

Es pretén amb això augmentar el greuge comès per Pablo sobre Paula per tal de fer més versemblant que la nena canviï la seva actitud respecte d'ell i passi de l'admiració a la decepció.

VERSIÓ 2

ESCENA 1. EXTERIOR.HOTEL. DIA

Un cotxe frena de cop davant d'un hotel amb una gran entrada, luxós. De la porta del copilot en surt la PAULA (10), molt ben vestida i pentinada i aferrada a una carpeta. Mira astorada l'hotel. La MARTA (20), guapa, riallera i dolça amb la Paula, condueix el cotxe i li dóna indicacions perquè entri ràpid i vagi fent mentre ella aparca el cotxe. La Paula, nerviosa i amb por, s'endinsa a l'hotel. A l'entrada, un gran cartell anuncia la presentació d'una pel·lícula d'aspecte juvenil amb la cara d'un noi jove i atractiu en primer terme.

ESCENA 2. INTERIOR. HABITACIÓ HOTEL.DIA

PABLO FUENTES (20) es discuteix amb RICARDO (45), elegant i amb gestos amanerats, que aguanta estoicament els crits de Pablo. Uns tècnics desmunten els focus i la càmera de davant de la cadira on està assegut Pablo. Ricardo li comunica que abans de marxar té prevista una visita extra, la d'una nena que ha guanyat el concurs d'una popular revista per a joves adolescents. Pablo es queixa i remuga com un nen petit a Ricardo, a qui tracta amb molt de menyspreu, fins que veu que no té manera de renunciar a la cita. "Vale, diga-li que passi a l'estúpida nena que acabem això en un moment! Tu vés demanant el taxi!", acaba cridant Pablo a Ricardo, mentre aquest últim surt per la porta. Els tècnics surten mirant-se Pablo amb rebuig.

ESCENA 3.INTERIOR.PASSADÍS HOTEL.DIA

Ricardo camina pel passadís, ple de focus i maletes de material audiovisual que traginen els tècnics, fins que topa amb Paula, que està recolzada a la paret observant-ho tot amb uns ulls ben grans. Ricardo s'atura davant de Paula, mira els fulls que subjecta i pregunta: "Paula Vidal?". La Paula empassa saliva i mira cap aquell home alt que ni la mira en parlar-li. Ricardo li demana a la Paula que l'acompanyi i ella el segueix fins a una de les portes del passadís, on entren.

ESCENA 4. INTERIOR.HABITACIÓ HOTEL.DIA

Ricardo truca a la porta abans d'entrar. Pablo ni es gira, està massa ocupat comprovant les dimensions de la nou del coll en el reflex de la finestra. Ricardo, educadament, li presenta Paula a Pablo, Pablo es gira i es dirigeix cap a la cadira on estava assegut abans, sense mirar la Paula, que el segueix. Quan Pablo s'asseu, Paula registra el seu voltant buscant un lloc on asseure's. Davant seu troba una maleta de material i s'asseu allà. "Tu diràs, Clàudia", diu Pablo amb aires de grandesa. La Paula el corregeix tímidament, "Paula", a la vegada que obre la carpeta que duu entre les mans. En treu un full mida DIN-A4 amb una fotografia impresa de

Pablo a tot color i li apropa amb un gran somriure, "Em dediques la foto?". El Pablo agafa el full amb dos dits. "Aquí?", pregunta ell amb to de burla. Ella assenteix amb el cap, encara amb el somriure als llavis. "La propera vegada em portes algo millor, això és molt cutre", diu ell, amb sorna. "Vaaa, com que no crec que hi hagi propera vegada...tens un bolí?" La Paula regira en el bolset petit que porta penjat, nerviosa, i li dóna. La Paula torna a seure a la maleta. La Paula se'l mira com escriu alguna cosa a la fotografia. Pablo s'hi entreté, la Paula somriu emocionada. Quan acaba, la Paula s'aixeca a buscar la fotografia firmada i ell li diu: "Va, té, ja te'n pots anar!". La Paula es queda parada davant del seu comentari. Ell, veient que ella no reacciona, li crida amb menyspreu: "Que estàs sorda? Que te'n vagis a prendre...". En aquell moment truquen i Ricardo treu el cap per la porta: "És la cangur de la nena" especifica Ricardo. Pablo respon: "Perfecte, doncs ja li pots dir que..." Pablo entreveu unes llargues cames amb minifaldilla darrere el cos llargarut de Ricardo. "Que passi, digues-li que passi". Ricardo no acaba d'entendre el comportament de Pablo però fa entrar la Marta. Pablo se la mira amb molt bons ulls, s'aixeca i s'adreça a la porta per donar-li dos petons. Ricardo s'ho mira i fa un gest d'impaciència i resignació abans de desaparèixer per la porta altre cop. La Paula de seguida va cap a la Marta per mostrar-li l'autògraf. Pablo l'atura i, estranyament simpàtic, li impedeix que li ensenyi el full a la cangur. "Nooo, Clàudia, és el nostre secret, no li pots ensenyar a ningú!". La Marta somriu incòmoda i corregeix: "Paula". Pablo fa cara de no entendre, encara apurat per la fotografia. Marta aclareix: "Paula, es diu Paula" La Marta es preocupa per la Paula i li pregunta el perquè d'estar asseguda en aquella maleta. Ràpidament, Pablo s'ofereix per agafar una cadira que hi ha en un racó, la Marta agafa l'altra que hi ha al costat. Pablo aprofita per dir-li fluixet i humilment, "Jo ja l'hi he dit, però ha insistit en seure allà, suposo que per estar més a prop i els nervis i tot això". La Marta li somriu i respon "La Paula és tímida i estava tan emocionada per coneixe't". Marta posa la cadira davant de la de Pablo, però Pablo posa l'altra cadira al costat de la seva. La Marta ho veu i hi fa seure la Paula. Pablo es mira el moviment desconcertat, però dissimula i s'asseu. Pablo s'adreça a Marta, "I què, Marta, a què et dediques?". La Marta s'estranya de la pregunta: "Jo?...sóc la cangur de la Paula", i mira la Paula. "I a part d'això, on vius?, estudies?, tens nòvio?". La Marta se'l mira incrèdula i aclareix: "No, no, si és la Paula que és una súper fan teva! Ha vist totes les teves pel·lícules! Oi que sí, Paula? I ara seguim la sèrie...". Pablo es mira la Paula amb un fals somriure als llavis i es mira la Marta: "Ah, sí? I tu també?" La Marta somriu amb vergonya davant la mirada intensa de Pablo i respon mirant al terra: "Sí". De sobte la Paula es deixa anar i explica tots aquells moments que més l'han emocionat de l'última pel·lícula. Observa Pablo amb admiració. A la vegada, Pablo mira absolutament seduït la Marta, que, ruboritzada i plenament conscient de tenir els ulls de Pablo clavats en ella, segueix punt per punt el que explica la Paula. Al cap d'uns minuts, Ricardo torna a entrar a l'habitació i s'adona de la situació. Molest i impertinent, Ricardo adverteix a Pablo que el taxi que ha demanat ja és a la porta esperant-lo. En aquell moment, la Marta s'aixeca i li diu a la Paula de marxar. La Paula s'entristeix però ho accepta. La Marta s'ajup davant d'ella i la consola hàbilment. Fent un somriure seductor a Pablo li diu: "El Pablo ara ha de marxar, però segur que si li demanem podem quedar un altre dia, oi que sí?". El Pablo, embadalit amb la forma com la minifaldilla se li arrapa al cul a la Marta, reacciona ràpidament i respon: "Sí, sí, i tant que sí, Clàu...Paula". La Marta somriu, se li apropa i li dóna dos petons: "Fins una altra!". Les dues marxen per la porta, Pablo segueix amb la mirada el cul de la Marta.

ESCENA 5.INTERIOR. PASSADÍS HOTEL.DIA

Al passadís, la Paula, excitada, treu de la carpeta la fotografia firmada. Les dues s'aturen i la Marta observa en la distància com la Paula intenta llegir sense èxit el que li ha posat Pablo. Marta: “Què t'hi ha posat” Paula: “No entenc la lletra, però m'ha fet un dibuix!” Marta: “T'ajudo? Paula: “No puc, és un secret”. Marta: “No li diré al Pablo, t'ho prometo”. La Paula es mira la Marta pensativa i li va apropant el full a poc a poc. La Marta, encuriosida, intenta desxifrar del revés el que ha posat Pablo al full. Pel gest que fa, identifica alguna cosa que la sorprèn. Ràpidament, li canvia l'expressió, li pren el paper a la Paula i s'ho mira del dret i del revés. S'ajup i carinyosament li diu a la Paula: “Carinyo, espera'm aquí, que em sembla que m'he deixat una cosa allà dins”. La Marta tira enrere i entra a l'habitació. La Paula es recolza a la paret i observa detingudament la porta.

ESCENA 6.INTERIOR.HABITACIÓ HOTEL.DIA

La Marta obre la porta amb mal geni i, en el moment de parlar, s'adona que no hi ha ningú. De la porta del lavabo se sent Pablo, “Joder, Ricardo, espera que estic cagant!” La Paula mira cohibida cap enrere, la porta és tancada. Es disposa a marxar, però alguna cosa l'atura i la deixa pensativa. Es posa la mà al bolso i silenciosament s'apropa cap a la porta del lavabo

ESCENA 7. INTERIOR.HABITACIÓ PAULA.NIT

L'habitació de la Paula és plena de pòsters de Pablo Fuentes. La Paula entra a la pàgina web sobre Pablo Fuentes, algú ha penjat un vídeo. La Paula reconeix l'habitació que hi surt, és la de l'hotel, la càmera es va aproximant a la porta del lavabo fins que mostra Pablo Fuentes assegut a la tassa del vàter, amb els pantalons abaixats i vermell de tant fer força. La Paula es queda petrificada en veure-ho.

ESCENA 8.INTERIOR.CUINA.NIT

La Paula es planta a la porta de la cuina on la Marta està batent una massa de xocolata. La Paula, de tan furiosa, està vermella i té els ulls a punt d'esclatar: “Torna'm la foto amb l'autògraf!”. La Marta es gira i se la queda mirant amb llàstima: “Però...” La Paula l'interromp: “És meva!” La Marta treu un full plegat de la butxaca de darrere de la minifaldilla, el desplega, el gira i li dona a la Paula, de manera que ella el veu del revés. La Paula l'agafa enfadada però la Marta no el deixa anar. La Paula, molesta, estira del paper i mira el full. Alguna cosa li sembla estranya. La Marta adverteix el canvi d'actitud de la petita i deixa anar el full. La Paula l'examina detingudament, el gira del dret i del revés. El que del dret és el dibuix d'un gosset amb la llengua enfora del revés és un penis ejaculant, i el que se suposa que és una dedicatòria són unes ratlles mal fetes. La Paula es mira la Marta: “No hi posa res, oi?” La Marta nega amb el cap i espera una resposta per part de la Paula. La Paula es mostra pensativa. De sobte, la

Paula arruga el paper i l'enfonsa dins la massa de xocolata. La Marta es posa a riure i acaba encomanant el riure a la Paula.

Quadre 7. Procés d'escriptura de *Paula, presidenta*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | La Paula ha guanyat un concurs i es podrà entrevistar amb el seu ídol, l'actor Pablo Fuentes. Durant l'entrevista, aquest es mostra molt poc interessat per ella i, en canvi, molt atret per una cambrera jove. La Paula, enutjada, grava l'actor mentre està al lavabo cagant i penja el vídeo a internet. |
| Proposta de millora 1 | La Paula ha guanyat un concurs i es podrà entrevistar amb el seu ídol, l'actor Pablo Fuentes. Durant l'entrevista, aquest es mostra molt poc interessat per ella i, en canvi, molt atret per una cambrera jove. La Paula, enutjada, grava l'actor mentre està al lavabo cagant i penja el vídeo a internet. |
| Proposta de millora 2 | Fer probable el canvi: quan la Paula li demana que li firmi una foto, Pablo li fa un dibuix groller. La cangur ho descobreix però no ho revela a la nena per no ferir-la. |
| Proposta de millora 3 | Fer probable el canvi: la cangur és qui grava el vídeo i el penja a internet. La Paula ho descobreix i s'enutja, però en veure el dibuix groller descobreix la veritable personalitat de l'actor i canvia d'opinió |
| Versió 2 | |
| Storyline | La Paula ha guanyat un concurs i es podrà entrevistar amb el seu ídol, l'actor Pablo Fuentes. Durant l'entrevista, aquest es mostra molt poc interessat per ella i, en canvi, flirteja amb la seva cangur, que l'acompanya. Quan la Paula demana al Pablo un autògraf en una foto, ell li fa un dibuix groller. La nena no ho descobreix, però la cangur sí. Aquesta grava Pablo mentre està cagant i penja el vídeo a internet. La Paula descobreix el vídeo i s'enutja amb la cangur, que llavors sí que li mostra el dibuix groller. La Paula descobreix la veritable personalitat del seu ídol i aprova l'acció de la cangur. |

B. MOSTRA 2. LA CIUTAT GROGA, de Marc F. Dues versions.

VERSIÓ 1

INTERIOR – HABITACIÓ/CUINA – MATÍ

L'Àlex (9 anys) es desperta quan sent que el seu pare el crida des del pis de baix. Encara amb el pijama, s'aixeca del llit i baixa les escales corrents.

A la cuina, el seu pare neteja uns quants plats que hi ha a la pica. El pare, al veure'l, li somriu. L'Àlex corre cap a ell, i el pare l'agafa a coll i li fa un petó. L'asseu a la cadira i li posa l'esmorzar al plat.

Un cop el pare ha servit l'esmorzar a l'Àlex, seu davant seu i els dos comencen a menjar. L'Àlex pregunta al seu pare quin dia se l'emportarà a la feina, ja que té moltes ganes de veure el lloc on treballa, i el seu pare li diu que molt aviat, però que encara és massa d'hora.

L'Àlex comença a fer preguntes al pare sobre el lloc tan fantàstic i meravellós on treballa. Li pregunta si la ciutat de color groc on treballa és molt gran i si la seva lluita com a guardià de la ciutat contra la invasió dels soldats-germen és molt emocionant. El pare es recrea en l'explicació, i l'Àlex se'l mira amb els ulls oberts com a plats. Està orgullósíssim del seu pare, és el seu heroi.

Quan s'acaben l'esmorzar, el pare porta l'Àlex a l'escola en el seu petit cotxe de color blanc i el deixa a la porta. S'acomiaden amb una abraçada i es fan un senyal militar per desitjar-se sort. L'Àlex se'n va corrents amb els altres nens mentre el pare l'acomia amb un somriure als llavis.

EXTERIOR – PATI ESCOLA – DIA

L'Àlex reproduceix davant els seus amics tota la coreografia que el seu pare li ha fet a l'hora d'esmorzar explicant-li com lluita contra els soldats invasors a la ciutat groga, i tots se l'escolten embadalits.

Entre sons d'admiració i molt emocionats, però, apareix un nen més gran, veí de l'Àlex, que els diu a tots que l'Àlex és un mentider, que el seu pare no és cap heroi.

L'Àlex s'indigna i es posen a discutir. El nen més gran s'enriu d'ell i del seu pare, dient-li que la seva mare va marxar perquè el seu pare és un desgraciat. L'Àlex es torna boig, i, tot i ser més petit que l'altre nen, li salta al damunt i es comencen a barallar.

L'Àlex deixa el nen més gran plorant a terra, i, ple d'esgarrinxades, s'aixeca somrient. Ha vençut.

INTERIOR – PASSADÍS/DESPATX DIRECTOR – DIA

El pare de l'Àlex l'esbronca mentre esperen fora el despatx del director. L'Àlex està molt seriós i intenta justificar-se, però el seu pare no el vol escoltar, està molt enfadat. Ha hagut de marxar de la feina per anar a veure què havia passat.

Just llavors surten del despatx el nen gran amb els seus pares. La mare, una dona molt atractiva, flirteja amb el director mentre el seu marit increpa el pare de l'Àlex. Quan el marit se'nadona, l'agafa pel braç de mala manera i se'n van, mentre la mare pica l'ullet a l'Àlex.

Un cop dins el despatx, el director els diu que expulsaran l'Àlex tres dies pel seu mal comportament.

INTERIOR – CUINA – MATÍ

Al matí, quan es lleva, l'Àlex va cap a la cuina. Sent com el seu pare surt per la porta de casa. L'Àlex s'apropa ràpidament a la finestra, i veu com el pare marxa carrer enllà amb el cotxe.

L'Àlex va cap a la cuina i comença a esmorzar el que li ha deixat preparat el seu pare sobre la taula. Mentre menja, veu com de sota l'armari en sobresurt una carta. L'agafa, i veu que està destinada al seu pare. Hi apareix una adreça amb el dibuix d'unes torres de color groc.

EXTERIOR – CARRER – DIA

En veure-ho, l'Àlex s'emociona i es dirigeix cap a casa dels veïns. Truca a la porta i surt la mestressa de la casa, que li assenyala amb el dit cap on cau la direcció que l'Àlex li pregunta.

Com que és un poble molt petit, en uns vint minuts caminant arriba a l'adreça que la veïna li ha assenyalat. És una petita nau custodiada per un vigilant que dorm assegut en una cadira darrere d'una barrera de color blanc i vermell.

L'Àlex la travessa sense problemes, i s'introdueix dins la nau.

INTERIOR – NAU – DIA

Dins la fàbrica, hi veu quatre o cinc persones treballant. Tot està ple de post-its formant unes torres grogues molt altes que inunden tot l'espai. Certament, semblen gratacels de color groc.

De sobte, un dels treballadors es queda mirant l'Àlex just en el moment que, darrere d'un dels gratacels, apareix el seu pare fregant el terra i escoltant música amb uns auriculars a les orelles.

El pare, finalment, s'adona de la presència de l'Àlex, i es queden uns instants mirant-se, en silenci, sense saber què dir ni com reaccionar.

INTERIOR – CASA – NIT

Mentre l'Àlex i el seu pare sopen, el pare intenta justificar el seu engany cap a l'Àlex, que té la seva mirada fixada en el plat, molt seriós.

Quan el pare porta una estona intentant que l'Àlex l'escolti, aquest se'n va corrents i es tanca a l'habitació, cridant i gemegant que no el vol veure més, que ell ja no té pare i que l'odia.

El pare està destrossat darrere la porta, però l'Àlex es posa al llit i es tapa sencer amb el nòrdic.

INTERIOR – CASA – DIA

L'Àlex es desperta al matí sense que ningú el cridi, i a poc a poc obre la porta de l'habitació. Sembla que el seu pare no hi és.

Amb cautela, baixa les escales, i es deté en sec a la meitat. El menjador està completament cobert de post-its; les parets, els mobles, la tv... El seu pare, que està dormint sobre el sofà, s'adona que l'Àlex l'ha sorprès i s'aixeca de cop.

Com que l'Àlex no diu res, el pare li diu que ja que no existeix cap ciutat de color groc, almenys li ha construït una casa de color groc. L'Àlex corre cap al seu pare i l'abraça. Els dos ploren i, al cap d'una estona, es posen a lluitar plegats contra els soldats de l'exèrcit-germen.

NOTES DE CAMP

1. S'ajusta a la premissa. Un nen obre els ulls i accepta el seu pare tal i com és, una persona normal. Canvi probable. Valoració general molt positiva. Bon final.
2. Es proposa allargar la decepció del nen. És una decepció molt forta. Discussió intensa. Intent de nen de marxar de casa.

RESUM DELS COMENTARIS

L'argument s'ajusta a la premissa inicial. El protagonista és un nen que, a l'inici del relat, admira profundament el seu pare, creient que és una mena de superheroi que treballa com a protector dels habitants d'una fascinant ciutat d'edificis grocs. El nen descobrirà que el seu pare l'ha estat enganyant, i que en realitat treballa d'home de la neteja en una fàbrica de post-it (amb muntanyes de paquets de post-it que semblen edificis de color groc). Amb això, el nen passarà per una profunda decepció i pel ressentiment cap al seu pare, que és un simple escombriaire que l'ha enganyat. El pare, però, a l'escena final, enganxarà post-it per tota la casa, de manera que semblarà la ciutat groga. En veure l'esforç del pare, el nen serà capaç de recapacitar i acceptar el seu pare real, el que no és un superheroi però que l'estima i el protegeix.

El nen protagonista, doncs, passa de l'admiració a la decepció per arribar finalment al perdó i a l'acceptació de la realitat. El canvi que experimenta el nen és el que va des de tenir una visió irreal del seu pare a tenir-ne un de real. Per arribar a aquest segon estadi, passa per un moment de gran decepció i de rebuig. El canvi és versemblant i el final és satisfactori.

En el debat, la valoració que es fa de l'estructura argumental és positiva, i els canvis que es suggereixen afecten només un nus dramàtic, el que apareix després que el nen ha descobert que el seu pare és l'encarregat de la neteja de la fàbrica de post-it. Es pensa que es pot accentuar la representació de la decepció del nen i incloure una escena de discussió amb el pare i un intent del nen de marxar de casa.

VERSIÓ 2

INTERIOR - HABITACIÓ/CUINA – MATÍ

PARE

(en OFF)

Àlex! L'esmorzar!

L'ÀLEX (9 anys), es desperta quan sent que el seu PARE (37) el crida des del pis de baix. Encara amb el pijama, s'aixeca del llit i baixa les escales corrents. A la cuina, el seu pare, d'esquena, neteja uns quants plats que hi ha a la pica. L'Àlex se'l mira des de la porta, sense entrar. De sobte el pare es gira, el veu i li somriu. L'Àlex corre cap a ell, el seu pare l'agafa a coll i l'aixeca. Li fa un petó.

PARE

Has dormit bé?

L'Àlex assenteix amb el cap mentre es frega els ulls, encara està una mica endormiscat. El pare el deixa assegut en una cadira i torna a la pica. L'Àlex se'l mira de reüll, mig estirat sobre la taula, i comença a tafanejar unes cartes que hi ha just al seu costat, al lloc del seu pare.

PARE

(mentre es gira i posa el bol
de cereals davant l'Àlex)

Afanya't a menjar-t'ho, que no vull
que tornem a fer tard.

L'Àlex assenteix amb el cap, encara endormiscat, i el seu pare li fa un petó a la galta.

PARE

Bon dia eh!

ÀLEX

Bon dia!

El pare s'adona que l'Àlex està tafanejant les seves cartes.

PARE

Tu! Dóna'm això!

ÀLEX

(rient)

No!

PARE

Àlex! Va! Que això no és per jugar, eh!

L'Àlex fa que no amb el cap, rient per sota el nas. El seu pare esbufega mirant cap a un altre costat, pensant. L'Àlex no es mou. El pare es torna a girar, i se'l mira.

PARE

Àlex... Si no m'ho dones... Saps
què passarà oi?

L'Àlex s'aguanta el riure, mirant fixament el seu plat, esquivant la mirada del seu pare.

PARE

Molt bé... tu mateix doncs...

L'Àlexriu arraulit i mira de reüll el seu pare, que desapareix per la porta de la cuina, amb mig somriure als llavis. Al cap d'uns segons:

PARE

(cantussejant)
Àaaalex.

A l'Àlex se li escapa el riure.

PARE

(OFF des de fora la cuina)
Estàs preparat per enfrontar-te al
guardià de la ciutat de color groc?

L'Àlex segueix arraulit a la cadira, rient força nerviós, mirant de reüll la porta de la cuina, però sense moure's.

PARE

No et sento!

L'Àlex no contesta, només riu molt fluix. De sobte, el seu pare entra corrents a la cuina amb unes ulleres de sol posades i una gorra de color groc, se li llança al damunt i comença a fer-li pessigolles. Els dos van a parar a terra, esbatussant-se, jugant. Al cap d'uns moments, l'Àlex queda assegut damunt el seu pare, cridant i amb els punys enlaire fent el senyal de la victòria.

ÀLEX

T'he guanyat!

Els dos riuen, recuperant la respiració.

ÀLEX

Papa, quan em portaràs a veure la
ciutat de color groc?

PARE

(mirant cap a una altra banda)
Àlex, ja ho hem parlat moltes
vegades...

ÀLEX

Però jo hi vull anar!

El seu pare esbufega.

PARE

Ja t'he dit mil vegades que encara
ets massa petit.

ÀLEX

No! Jo ja no sóc petit! Jo ja sóc
gran! Va, papa!

PARE

Àlex...

El fill segueix mirant-se'l, seriós.

ÀLEX

Vull veure la ciutat de color groc!
Vull veure com fas de guardià!

Silenci.

PARE

(inspirat)

I què passarà si hi ha una invasió
dels soldats-germen?

Amb un ràpid moviment, el pare es posa sobre el fill, invertint la situació, i li comença a fer pessigolles un altre cop.

PARE

Ets massa petit per lluitar contra
els soldats-germen! Se't menjarien
en un segon!
L'Àlex es pixa de riure.

PARE

No tindries temps ni de sortir
corrents! Són molt ràpids!

Segueixen jugant un moment, fins que els dos es calmen i es queden quiets.

PARE

Algun dia t'hi portaré. D'acord?

ÀLEX

M'ho promets?

PARE

T'ho prometo. I ara acaba't
l'esmorzar, que si no farem tard una
altra vegada!

Els dos s'aixequen, l'Àlex esmorza i es mira somrient el seu pare, que torna a estar d'esquena netejant els plats.

EXTERIOR - PATI ESCOLA - DIA

L'Àlex està amb dos amics seus una mica apartat dels altres companys, sota un petit arbre. Un dels nens és marroquí, i l'altre és grassonet i duu unes ulleres molt grans. Es mengen l'entrepà. Reprodueix davant els dos amics tota la coreografia que el seu pare li ha fet explicant-li com lluita contra els soldats invasors a la ciutat groga, i tots se l'escolten embadalits, asseguts en rotllana.

NEN 1

Uaa! I com és la ciutat de color
groc?

ÀLEX

És una ciutat molt gran, tota de
color groc! Està plena d'edificis
que arriben fins al cel, i tots són
de color groc!

NEN 2
Però com és de gran?

ÀLEX
És moooooooooolt gran!

NEN 1
I el teu pare és el guardià de tota
la ciutat?

ÀLEX
De tota!

NEN 1
Però si és tan gran, com és que
ell sol la pot vigilar tota?

L'Àlex dubta un moment.

ÀLEX
(fent-se l'interessant)
Perquè el meu pare en sap molt...

NEN 2
I... els soldats germen? Com són?

L'Àlex fa una pausa, i es posen tots tres seriosos.

ÀLEX
Són molt grans... i són moltíssims!
Fan molt fàstic, embruten tots els
carrers i es mengen les persones!

NEN 1
I només ataquen la ciutat groga?

ÀLEX
Sí... Perquè com que és tan gran
es poden amagar molt bé!

NEN 2
Clar!

NEN 1
És veritat...

NEN 2
I no li pots dir al teu pare que
ens hi porti un dia?

NEN 1
Sí!!

ÀLEX
És que diu que encara som molt
petits, que si ens ataquen els
soldats germen ens poden fer mal!

NEN 1
Però ell ens pot defensar!

Entre sons d'admiració i molt emocionats, però, apareix un nen més gran, veí de l'Àlex, que es passeja pel voltant de la rotllana, menjant-se un pastisset industrial.

VEÍ
Ets un mentider, eh!

Els tres nens es queden parats, seriosos, sense dir res.

VEÍ
La ciutat de color groc no
existeix!

L'Àlex s'aixeca de cop.

ÀLEX
Sí que existeix!

VEÍ
No, no existeix! El teu pare és un
mentider!

ÀLEX
(enfadat)
No! Tu sí que ets un mentider!
Retira això que acabes de dir!

VEÍ
(somrient burleta)
No!

ÀLEX
(cridant)
Que ho retiris et dic! El meu pare
no és un mentider!

VEÍ
No! Sí que ho és, per això la teva
mare se'n va anar! Perquè és un
desgraciat! M'ho ha dit el meu
pare!

L'Àlex es torna boig, i, tot i ser més petit que l'altre nen, li salta al damunt i es comencen a barallar. Es forma una rotllana al voltant dels dos nens, tota la canalla els envolta, cridant.

PROFESSORA
Nens! Prou! Fora d'aquí tots!

De sobte apareix una professora, que fa fora els altres nens i arrenca l'Àlex de sobre el seu veí. Se l'emporta castigat.

PROFESSORA
Això et costarà molt car! A tu et
sembla normal fer-li això a un
company? Ja és la tercera vegada
aquest mes! Aquesta vegada sí que
t'expulsaran!

L'Àlex no se l'escolta. Somriu satisfet veient com una altra professora recull de terra el seu veí que plora desconsoladament i ha quedat ple d'esgarrinxades.

INTERIOR - CUINA - MATÍ

Quan es lleva, l'Àlex va cap a la cuina. El seu pare surt per la porta de casa. L'Àlex s'apropa ràpidament a la finestra, i veu com el pare manxa carrer enllà amb el cotxe. L'Àlex va cap a la cuina i comença a esmorzar el que li ha deixat preparat el seu pare sobre la taula, avorrit. Mentre menja, veu com de sota l'armari encastat a la paret en sobresurt una carta. S'aixeca de la cadira, s'ajup, i amb una estrebada aconseguix agafar-la. Encara assegut a terra, l'analitza. Veu com està destinada al seu pare, i que en un dels extrems del sobre apareix una adreça amb el dibuix d'unes torres de color groc.

INTERIOR - HAB. PARE - MATÍ

L'Àlex remena els calaixos de la tauleta de nit del seu pare, buscant alguna cosa. Ho deixa tot desordenat, però no troba el que busca. S'asseu sobre el llit, mirant tota l'habitació, pensant. De sobte, s'ajup a terra i busca sota el llit. Amb esforç, estira un bagul que el seu pare té amagat sota el llit, i quan l'ha enretirat del tot, l'obre. Està ple de trastos vells. Finalment troba el que buscava, un mapa. Busca l'adreça del sobre amb el dit sobre el mapa, fins a assenyalar el punt exacte.

EXTERIOR - NAU - DIA

L'Àlex mira la nau amb el mapa a una mà i el sobre a l'altra. És una petita nau molt tranquil·la, custodiada per un vigilant que dorm assegut en una cadira darrere una barrera de color blanc i vermell. L'Àlex la travessa amb cautela, sense fer gens de soroll. El vigilant segueix roncant. Sense problemes s'introdueix dins la nau.

INTERIOR - NAU - DIA

Dins la fàbrica, hi veu quatre o cinc persones treballant. Tot està ple de post-its formant unes torres grogues molt altes que inunden tot l'espai. Certament, semblen gratacels de color groc. L'Àlex avança poc a poc pels passadissos, entre les piles i piles de post-its. S'atura. No entén gaire el que està passant. De sobte, un dels treballadors es queda mirant l'Àlex just en el moment que darrere un dels gratacels apareix el pare de l'Àlex fregant el terra i escoltant música amb uns auriculars a les orelles. El pare, al cap d'uns instants, s'adona de la presència de l'Àlex, i es queden parats tots dos mirant-se, en silenci, sense saber què dir ni com reaccionar.

INTERIOR - CASA - NIT

L'Àlex i el seu pare sopen en silenci. L'Àlex remena les patates fregides amb la forquilla, però no menja res. El pare se'l mira preocupat.

PARE

Àlex, que no tens gana?

L'Àlex no contesta, i manté la mirada fixa al seu plat.

PARE

Escolta Àlex... Des que la mama se'n va anar que no tenim gaires diners.

L'Àlex segueix mirant el plat.

PARE

Feia temps que t'ho volia dir, però
no volia que patissis més del
compte. Cada dos per tres et
baralles a l'escola... Ja sé que
últimament les coses no ens estan
anant gaire bé, però ja veuràs com
ens en sortirem... D'acord?

L'Àlex tira la forquilla de mala manera sobre el plat i es posa a plorar. El seu pare s'aixeca a poc a poc i l'abraça, sense dir-li res.

ÀLEX

Ets un mentider...

Al pare se li fa un nus a la gola i se li inunden els ulls. No sap què contestar mentre l'Àlex segueix plorant.

ÀLEX

Ets un mentider...

PARE

Àlex...

L'Àlex s'escapa dels braços del seu pare, i es planta a l'altra banda de la cuina.

ÀLEX

(Cridant)

Ets un mentider fastigós! M'has
enganyat! El Roger tenia raó! La
mama se'n va anar per culpa teva!
Segur que a ella també li vas dir
mentides, i per això se'n va anar!

El seu pare intenta aguantar la compostura, però de tant en tant sembla que vagi a esclatar.

ÀLEX

Tot és culpa teva! La ciutat groga
no existeix, ni els soldats-germen!
Ets un mentider! No ets cap
vigilant! Ets un escombriaire!
Hauries d'haver marxat tu! I no la
mama!

El pare s'aixeca de cop i es planta davant l'Àlex, que se'l mira amb menyspreu.

ÀLEX
Em fas fàstic!

El pare etziba una bufetada a l'Àlex, i el fa caure a terra. Els dos es queden en silenci.

PARE
(tornant en si,)
Àlex... Perdona... no volia...

ÀLEX
(aixecant-se de cop, sortint
corrents)
No! T'odio! Jo ja no tinc pare! Em
fas fàstic!

El pare es queda parat al mig de la cuina, destrossat. L'Àlex tanca la porta de la seva habitació.

INTERIOR - HABITACIÓ ÀLEX/GOLFES – NIT

L'Àlex entra a la seva habitació i comença a trencar tot el que troba, cridant, fora de si mateix. Arrenca els dibuixos de la paret on surt amb el seu pare i els parteix per la meitat. Es para un moment, observant tota l'habitació. Para de cridar. Al cap d'uns moments, ràpidament, obre l'armari i comença a treure tot el que hi ha a dins de mala manera. Al final, troba una petita motxilla. La treu i comença a omplir-la de roba. Agafa també un gran dinosaure de plàstic i el posa dins. Agafa una cantimplora, colors, una llibreta, etc. De sobte, obre la tauleta de nit i comença a treure coses, fins que troba, sense voler, una foto on surt amb la seva mare. Se la mira, lentament, i la guarda dins la butxaca del seu anorac, i a continuació se'l posa. Es posa la motxilla i obre la finestra de l'habitació, que dóna a una petita terrassa amb unes escales enganxades a la paret. Puja les escales i entra en unes petites golfes. La llum de la lluna inunda l'habitació. S'arrauleix en un racó.

INTERIOR - GOLFES - MATÍ

L'Àlex es desperta lentament, mirant a banda i banda sense saber ben bé on és. Està sol a les golfes.

INTERIOR - PASSADÍS – MATÍ

L'Àlex obre molt a poc a poc la porta de la seva habitació. Observa des del marc de la porta si hi ha algú, i es para uns instants per si escolta algun soroll.

INTERIOR - MENJADOR - DIA

L'Àlex baixa a poc a poc, encara amb l'anorac i la motxilla a l'esquena, les escales que duen fins al menjador. Quan arriba a baix, es queda parat, molt sorprès. Tota la casa està coberta per una capa de post-its. Les parets, el sostre, els mobles, els electrodomèstics, etc. El seu pare dorm mal posat en un sofà que hi ha al mig de la sala. De sobte, el pare es desperta.

PARE

Bon dia...

L'Àlex no contesta, està atonit. El pare, encara una mica endormiscat, s'adona de la situació i s'aixeca d'una revolada, nerviós, posant-se bé els cabells i la camisa. Els dos es miren incòmodes, sembla que ningú sap ben bé com ha de reaccionar.

PARE

(tímidament)

Vols esmorzar una mica... o..
prefereixes...

Abans que el pare pugui acabar la seva frase, l'Àlex es treu la motxilla molt ràpid, corre cap a ell i l'abraça. Es queden abraçats uns instants.

ÀLEX

(amb un fil de veu)

Ho sento molt, papa...

El pare s'ajup, i es posa a l'altura del seu fill.

PARE

Jo també, fill, jo també... Sento molt haver-te mentit, de veritat. Però a partir d'ara les coses seran diferents, d'acord? Ja no ens enfadarem més ni ens direm més mentides, d'acord?

L'Àlex assenteix amb un somriure. Els dos s'abracen.

PARE

Ei! M'acaben de dir que els soldats-germen venen cap aquí! Vols ajudar-me a defensar la fortalesa de color groc?

L'Àlex somriu.

CRÈDITS

Mentre surten els crèdits, pare i fill corren per tota la casa disfressats amb armadures i amb pistoles de joguina. Riuen, es tiren per terra, fan veure que desapareixen, etc.

Quadre 8. Procés d'escriptura de *La ciutat groga*

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | L'Àlex admira el seu pare, que treballa com a protector dels habitants d'una fascinant ciutat de color groc. A l'escola, es baralla amb un nen que li diu que això del seu pare és mentida. Un dia, es presenta a la feina del seu pare i descobreix que en realitat és l'encarregat de la neteja d'una fàbrica de post-its. Les muntanyes de post-its són els edificis grocs de què ell li parlava. El nen s'emporta una terrible decepció i s'enfada amb el seu pare: l'odia i no el vol veure més. L'endemà, però, quan es lleva, descobreix que la casa està recoberta de post-its i sembla la ciutat groga de les seves fantasies. Els dos personatges es reconcilien i es posen a jugar. |
| Proposta de millora 1 | Potenciar el dramatisme: augmentar la decepció del nen després de descobrir que el seu pare l'ha enganyat. |
| Versió 2 | |
| Storyline | L'Àlex admira el seu pare, que treballa com a protector dels habitants d'una fascinant ciutat de color groc. A l'escola, es baralla amb un nen que li diu que això del seu pare és mentida. Un dia, es presenta a la feina del seu pare i descobreix que en realitat és l'encarregat de la neteja d'una fàbrica de post-its. Les muntanyes de post-its són els edificis grocs de què ell li parlava. El nen s'emporta una terrible decepció i s'enfada molt amb el seu pare i decideix marxar de casa: fa la maleta però no va més enllà de la terrassa, on s'adorm. L'endemà, però, quan es lleva, descobreix que la casa està recoberta de post-its i sembla la ciutat groga de les seves fantasies. Els dos personatges es reconcilien i es posen a jugar. |

PREMISSA 3: MODE DE CONSTRUCCIÓ ESPECÍFIC: CURTMETRATGE BASAT EN LA PREPARACIÓ

El curtemtratge basat en la preparació és aquell que fa de la repetició d'alguns dels seus elements la seva principal característica. Sovint, el que es repeteix és una escena o una seqüència amb variacions. Aquest no és un model de construcció gaire habitual en el llargmetratge, on la preparació és un recurs dramàtic que es fa servir de manera puntual per aconseguir determinats objectius més que l'element vertebrador de la història. En curtemtratge, en canvi, hi ha força exemples de relats que es basen en la repetició i en els quals aquest recurs es converteix en el principal element de construcció de l'argument.

A. MOSTRA 1: *NADAL*, de Pol C. Dues versions.

VERSIÓ 1

ESCENA 1. EXT. PORTA CENTRE COMERCIAL. NIT

2008. En DANI (30) porta una disfressa de Pare Noel. Duu una campana que fa sonar quan s'apropa gent i una cistella amb pamflets promocionals dels grans magatzems. A prop seu hi ha la MIREIA (26), que fa el paper d'homònim femení de Santa Claus. Amb un vestit un pèl diferent, té la mateixa funció que en Dani, que no para de mirar-se-la. La Mireia intenta buscar conversa quan para l'afluència de gent, però en Dani està massa nerviós com per lligar dues paraules amb sentit. Tot i així la Mireia troba divertida l'extrema timidesa del Dani i, finalment, acaben establint diàleg. Els dos resulten ser persones amb interessos comuns, però l'apropament es veu interromput pel gerent, que apareix per anunciar la fi de la jornada.

ESCENA 2. EXT. PORTA CENTRE COMERCIAL. DIA

2009. En Dani fa sonar la campana com cada any. Després d'uns minuts arriba la Mireia també disfressada. Al cap d'una estona es miren i es reconeixen. Aquesta vegada, però, inicien una conversa sobre què els ha fet agafar la mateixa feina dos anys seguits. S'enriuen d'ells mateixos i això trenca el gel. A partir d'aquí comenten les vides tan tristes que tenen els dos i es deprimeixen mútuament. Acaba la jornada i acorden que es veuran l'any vinent si la seva vida laboral segueix sent igual de trista. Quan s'allunyen un per cada direcció del carrer pensen que potser s'haguessin hagut de demanar el telèfon.

ESCENA 3. EXT. PORTA CENTRE COMERCIAL. NIT

2010. En Dani i la Mireia es troben com cada any davant del centre comercial. Parlen com si es coneguessin de tota la vida i estableixen un joc per passar la jornada de forma més divertida. El

joc consisteix a inventar-se les vides de la gent que entra al centre comercial. Els dos posen veus als clients i, segons la cara que tenen, estableixen si són uns cornuts, uns insatisfets sexuals o si no tenen cap tipus de ganes de passar-se la tarda comprant un regal per a la sogra. Intenten d'alguna manera exorcitzar els seus mals projectant-los en desconeguts. El Dani comença a estar convençut que està enamorat de la Mireia, però quan arriba el final de la jornada és incapaç de demanar-li per sortir. La Mireia, que estava esperant que li demanés, marxa ensopida amb un únic "fins l'any vinent" a la memòria.

ESCENA 4. EXT. PORTA CENTRE COMERCIAL. DIA

2011. L'exterior del centre comercial està concorregut amb multitud de gent, com cada any. Les llums de Nadal s'estenen per tota la façana. En Dani està en la seva posició de cada any disfressat de Pare Noel. No obstant, aquest any està sol. Tota l'estona mira carrer amunt i avall esperant la Mireia, que no arriba. Al cap d'una estona, veu una figura disfressada com ell que s'apropa. Tot i així no es la Mireia, sinó en TONI (55), un home calb amb barba de quatre dies que no necessita gomaespuma per simular la panxa. Dins del cistell d'on extreu els catàlegs té un pack de cerveses que va obrint paulatinament al llarg de la jornada. En Dani intenta obrir conversa, però l'home només respon amb mirades inquisitives o eructes, de manera que el primer segueix esperant que, d'alguna manera, aparegui la Mireia.

ESCENA 5. EXT. PORTA CENTRE COMERCIAL. NIT

2012. Dani i el seu nou company Toni es troben apostats a l'entrada dels grans magatzems. Al veure que no hi ha manera d'establir cap tipus de relació amb el seu company, Dani juga ell sol al joc que feia amb la Mireia de posar veu i vida als clients. Una parella s'apropa a la posició d'en Dani. En Dani, burlesc, comença a augurar un possible casament de penal, una homosexualitat latent o un fill fruit d'una infidelitat. Quan la parella s'acosta a l'entrada, Dani reconeix la Mireia. Aquesta també el reconeix i s'hi acosta, després de dir-li al NÒVIO (34) que vagi passant. Els dos no saben molt bé què dir-se i un silenci incòmode s'apodera de l'ambient. La Mireia trenca l'atmosfera d'incomoditat imitant la possible veu d'una senyora gran que passa per davant d'ells. Els dos riuen. En Dani l'avisava que ara ella és una de les clientes de les quals es pot riure posant-li veu. La Mireia, somrient, li diu que endavant, que està en el seu dret. Li dona un petó a la galta i es perd per l'interior del centre comercial després de desitjar-li bon Nadal. Aquest simula la veu interior de la Mireia, que dicta que acaba de deixar l'home de la seva vida a fora i se'n va amb el pesat del seu nòvio per compromís a comprar unes quantes tonteries nadalenques. La veritat, però, és que en Dani es queda sol a l'exterior del centre. S'ha fet fosc i s'ha girat vent. Fa fred i l'únic company que té a prop és en Toni, que ja va a per la seva sisena cervesa de la tarda.

NOTES DE CAMP

1. S'ajusta a la premissa. Es repeteix la trobada de dos que fan de Pare Noel en anys diferents.
2. També és un inici de procés cap a la intimitat amb resposta dramàtica negativa.
3. No tanca bé, genera incompletud. Acord general. Buscar nou final.
4. Augmentar el temps de la història. Allargar la història d'amor. No és l'inici d'un procés cap a la intimitat sinó un procés cap a la intimitat sencer.
5. El final del procés ja no es tan negatiu. No acaben junts, però hi ha un retrobament a la vellesa que deixa la porta oberta a possible relació (potser amistat...).
6. Posar preparació en aquest final, que ve després d'una gran el·lipsi.

RESUM DELS COMENTARIS

El curtmetratge s'ajusta a la premissa, ja que es basa en la repetició d'una mateixa situació, la trobada de dues persones disfressades de Pare Noel el dia abans de Nadal en uns grans magatzems. A la vegada, és també una mostra d'inici de procés cap a la intimitat amb resposta dramàtica negativa.

En el debat, s'arriba a la conclusió que el curtmetratge presenta un problema d'incompletud. El relat acaba de manera abrupta i l'espectador es queda amb l'interrogant de si la relació entre els dos personatges seguirà o no.

Es proposa ampliar de manera substancial el temps de la història, mantenint l'estructura de relat basat en la preparació però ampliant-lo convertint-lo d'un inici de procés cap a la intimitat en un procés cap a la intimitat més ampli, que acabarà amb resposta dramàtica negativa però que tindrà una darrera escena de retrobament entre els personatges que, tot i que no significarà una resposta dramàtica positiva, suavitzarà el mal efecte de la resposta negativa anterior. D'aquesta manera, doncs, el temps de la història abraçarà des de la joventut fins a la vellesa dels dos protagonistes.

En segon lloc, i per tal d'aconseguir un tancament satisfactori, es proposa de reforçar amb una recuperació específica d'un element preparat anteriorment la darrera escena. En concret, es pensa a fer servir el joc de la lectura del pensament per tal d'introduir-lo en aquesta darrera escena, quan els dos personatges es retroben ja a la vellesa, i tancar així de manera clara l'argument.

VERSIÓ 2

Era Navidad. Las calles se encontraban abarrotadas de gente que se apremiaba a hacer sus compras antes de que fuera demasiado tarde. Entre ellas se encontraba Daniel, aunque éste no se dirigía al centro comercial (que anunciaba en su iluminación navideña “Feliz 1988”) a comprar, sino que se preparaba para entrar en el papel de Santa Claus. Pagaban poco, pero lo único que Dani tenía que hacer era disfrazarse del orondo hombre barbudo y jugar con los niños durante todo el día 24 a pie de calle y repartir algún que otro panfleto. Ahora, a sus veintipocos, lo hacía más por costumbre que por voluntad económica, más que nada porque doña Carmen, la gerente, le había advertido de que no estaban pasando por su mejor momento, por lo que no había tenido un solo aumento desde que empezó. Sin embargo, Dani aceptó seguir desempeñando el trabajo cada 24 de diciembre a cambio de unos cuantos vales de descuento. Así, de paso, ajustaba cuentas con su moralidad y el fantasma ético del remordimiento, a los que tenía olvidados durante gran parte del año. Pensaba que la sonrisa de un niño compensaba haber dejado a Andrea el día de su cumpleaños, mentir a su madre acerca de su trabajo o haber robado los bolis de la oficina. Llegó sobre las doce, se enfundó el ya conocido traje y salió al exterior. Normalmente no hacía el trabajo sólo, había otro Santa Claus que, aunque los niños no se percataran, cambiaba cada año de empleado. Dani se situó frente a las puertas del comercio e intentó adivinar cómo sería su nuevo compañero navideño. Todas sus hipótesis se desvanecieron al ver llegar a Marta. Era joven, elegante y risueña y el traje le quedaba divertidamente grande. Se adivinaba su cabello negro bajo el gorro rojo y una sonrisa perfecta entre los sintéticos pelos de la barba. Un único “Hola” fue todo lo que se dijeron esa mañana. Dani era un hombre extremadamente tímido que, para más inri, había tenido tres relaciones contadas, todas y cada una de ellas efímeras (si bien es cierto que siempre lo dejaron ellas). Eso había despertado en él una especie de miedo hacia el género femenino que le imposibilitaba establecer contacto con cualquier chica. Aunque él no se dio cuenta, Marta lo estuvo observando divertida todo el rato. Daniel era patoso y demasiado bonachón, y eso formaba parte del encanto que despertaba hacia los más pequeños, que acababan por subírsele a las barbas (literalmente) y tomarle el pelo. A cada contestación inapropiada de un crío, Daniel deseaba que Marta estuviera mirando hacia otro lado, pero ella observaba atenta unos metros más allá, intentando mantener el tipo mientras se aguantaba la risa. Era media tarde cuando un niño decidió acabar con la ilusión navideña de su hermano. Iban ambos con su madre. El pequeño se detuvo ante Daniel y le soltó una lista con todos los regalos que quería ante la preocupada mirada de su madre. Su hermano, malicioso y probablemente comido por los celos, quiso demostrar allí mismo que Daniel era un impostor. Así pues, le cogió de la barba y se la estiró hasta la cintura. Cuando Dani quiso darse cuenta, ésta ya regresaba disparada hacia su cara con toda la fuerza elástica en su contra. La canosa pelambreira le cegó durante unos instantes, suficientes para que el malévolo infante le bajara los pantalones para disfrute de todos los viandantes que cruzaban por el Portal del Ángel. Marta se dirigió hacia el niño y, ya que no lo hizo su madre, lo apartó de Daniel de un empujón. La madre protestó tal acto mientras intentaba consolar a su hijo pequeño, que lloraba extrañado ante tales peripecias. Marta ayudó a Daniel a recuperar su compostura y luego se dirigió al niño. Daniel jamás supo qué demonios le debió decir la chica, pero el niño rompió a

llorar instantes después uniéndose a la sonata de su hermano pequeño. Marta simplemente se volvió hacia Daniel, ya recuperado, y musitó entre una sonrisa:

-Tengo tres hermanos pequeños- y guiñó el ojo.

La mujer se alejó con sus dos hijos, no sin antes advertir de que pondría una queja formal al encargado del centro. Marta se limitó a enviarla a tomar vientos y Dani intentó volver a la normalidad, fingiendo que nada había ocurrido. Fue incapaz siquiera de darle las gracias. “Cuando se acabará la jornada lo haré” pensó para sus adentros. Pero no lo hizo.

II

Un año más y allí estaba. Vestido como cada 24 de diciembre desde hacía siete años. La Navidad anterior no fue un camino de rosas: un maldito crio inició una ofensiva contra él. Su compañera, cuyo nombre no sabía, le había tenido que sacar de la situación y había hecho llorar al niño. Daniel se acordó entonces de Marta y se compadeció de sí mismo al no haber tenido el valor de iniciar una conversación. El año había sido nefasto en todos los sentidos, pero sobre todo en el terreno amoroso (se podría decir que había vuelto a ser virgen otra vez). Las cosas no marchaban bien e incluso meditó seriamente hacer de Santa Claus un año más. Las dudas volvieron a asolarle mientras esperaba el inicio de la jornada enfundado en el traje de charol rojo, pero se disiparon de repente al aparecer Marta. Para sorpresa suya, ésta pareció recordarle.

-¡Hola!- dijo risueña

-Gracias por lo del año pasado – espetó Dani de golpe, como si aquello le hubiera carcomido durante todo el año.

-¿Qué?

-Sí, ya sabes, lo del pequeño Hitler que intentó desnudarme en la vía pública.

-Ah... ya ni me acordaba...- dijo entre una carcajada.

Los dos se quedaron mirando sin saber qué decir, así que volvieron a lo suyo. Antes de la hora de comer, Dani se dirigió hacia el extremo donde se encontraba Marta, que ahora hablaba con una niña con coletas mientras daba un catálogo de lavadoras a su padre.

-No me creo que no te acuerdes de lo que pasó- dijo Dani cuando la familia se hubo alejado.

-¿Perdona?

-Estoy seguro de que todos y cada uno de los que ese día pasaban por aquí a esa hora se acuerdan... fue un ridículo espantoso...

-No fue para tanto – contestó divertida-, seguro que nadie se acuerda ya.

En ese momento, un joven con boina y camisa a cuadros cruzó acompañado de un amigo, que fumaba un pitillo bajo su robusto bigote juvenil.

-Este año no te nos desnudes, eh!- gritó el primero desde la otra acera

Dani se volvió hacia Marta, que se mordió el labio para no reírse. Los dos tipos se alejaron con sonoras carcajadas calle abajo.

-Bueno, parece que alguien sí que lo recuerda... - dijo ella

-¿Te parece bien si comemos juntos en el descanso? – soltó Dani de un tirón.

-¿Eh? – comentó sorprendida-. Sí, claro, ¿por qué no?

Y así fue. Comieron en un bar que Dani conocía de otros años. Se pidió un bocadillo y ella una ensalada mixta. Por lo visto ella había estudiado diseño gráfico, pero su salario de becaria no incluía pagas dobles y necesitaba un pequeño empujón para hacer sus compras navideñas. Parecía encantada con el hecho de que Dani hiciera el trabajo por voluntad propia, y estuvieron hablando de asuntos banales hasta bien pasada la hora de la comida estipulada por el centro comercial.

La tarde transcurrió sin mayor novedad. Nada más regresar del bar, decidieron partirse el trabajo formando un tándem cooperativo: Dani jugaba con los niños y Marta hablaba con los padres acerca de qué descuentos ofrecía la planta de juguetes. Sus miradas se cruzaron en varias ocasiones, y Dani empezó a sentir algo que ya había olvidado completamente. A las nueve llegó el gerente con sus cheques y les deseó feliz navidad. Se dirigieron a los vestuarios y, una vez se hubo cambiado, Dani salió al exterior y vio a Marta apoyada en un árbol fumando.

-¿Me esperabas?-dijo Dani sonriente

-Jejeje, la verdad es que no.

Dani retrocedió un poco.

-¿Quieres que te lleve a casa?

-Estoy esperando a mi novio, no tardará en llegar, pero gracias – dijo sonriente.

Dani notó como se le secaba la garganta y se le erizaba el vello de la espina dorsal.

-Pues feliz Navidad entonces – contestó Dani, intentando no parecer afectado por el mazazo que acababa de recibir.

-Feliz Navidad- respondió ella.

Dani empezó a caminar calle abajo. Cuando llevaba unos metros andados echó la mirada atrás y se encontró con los ojos de Marta. Marta la saludó con la mano y él le devolvió el saludo, para después sonreír para sus adentros y perderse entre la gente.

Si había alguna razón por la que Dani volviera estar el mismo día del mismo mes en el mismo sitio al cabo de un par de años tenía nombre propio: Marta. Se habían ido viendo cada Navidad desde 1988, sus vidas cambiaban y también sus preferencias, pero una vez al año se volvían a encontrar para poner en común sus éxitos y sus fracasos, éstos más abundantes que los primeros, delante del centro comercial. A pesar de sentirse atraídos mutuamente, habían llegado al convenio de no estropear esa extraña, y a la vez mágica, relación con los cánones del romance humano.

En un año habían podido cambiar muchas cosas. Dani había cambiado de trabajo y salía con una de sus nuevas compañeras. Las cosas le empezaban a ir bien, y esa era su principal causa de preocupación. Silvia era una chica fantástica y, aunque llevaban poco tiempo, Dani la veía como una opción sólida de futuro. ¿Por qué no obstante no podía dejar de pensar en Marta? Habían acordado verse sólo esa vez al año, por lo que las horas pasadas junto a ella eran ínfimas con respecto a su devenir diario. Sin embargo, esas horas habían sido suficientes, no sólo para no olvidarla, sino para volver a aceptar el mismo empleo una y otra vez. Tenía esperanzas en que Marta haría acto de presencia, estaba seguro de que ella también tenía ganas de verle. Ese año, cuando Daniel llegó a su puesto, ella ya estaba allí. Le saludó con un efusivo abrazo. La gomaespuma y las barbas de ambos se unieron durante un buen rato.

-Pensaba que no vendrías... – dijo Dani cuando se separaron

-Estuve pensando en lo que me dijiste el año pasado... Quizá el intercambio de buenas acciones por pecados capitales no sea tan mala idea.

-¿Cómo te va todo?

-Bueno, podría ir mejor...

-¿Cómo te va con tu novio?

-Ahora es mi ex... y tu qué, ¿algo que contar?

-Nada en especial, ahora estoy en una auditoría y estoy empezando a conocer a una chica...

-¿Tienes novia? – interrumpió Marta arqueando una ceja.

-No, no es una novia- mintió.

-Ah...-contestó, pareciendo algo satisfecha- mejor, eso de el amor es un cuento mayor que el que nosotros hacemos aquí cada Navidad.

-Esa es la típica actitud de alguien a quien le han roto el corazón – musitó Dani fingiendo una sonrisa.

Alguien carraspeó detrás de ellos. La gerente les observaba de cerca en una de sus rondas. Había empezado a vigilarles hacía un par de años, pues tanto Marta como Dani se centraban

más en ellos mismos que en su labor. Ambos disimularon y empezaron a desempeñar el papel de Santa Claus amistoso con los clientes. La gerente decidió pasarse bastantes veces más aquella mañana, así que hasta la hora de comer no pudieron hablar. Se ve que Javier –así se llamaba el ex de Marta- confundió a su entonces novia con su mejor amiga. En la cama que compartía con su entonces novia. Evidentemente el resto ya os lo podéis imaginar. Parecía que Marta había perdido toda fe en encontrar a un hombre decente en esta ciudad y David, por su lado, se ocupó de no mencionar a Silvia en ningún momento. A las cuatro volvían a estar delante de los grandes almacenes. Una pareja de ancianos salía del centro comercial cargada de bolsas en ese momento. Ambos se alejaron renqueantes a paso lento, cogidos de la mano. David se los estaba mirando con cierta ternura cuando oyó a Marta detrás de él.

-Dios mío, esta noche tendré que esconderle la viagra – dijo fingiendo una voz débil y cansada-. Setenta años aguantando al mismo imbécil cada noche...

-¿Cuánto le faltara para cascar a esta vieja bruja? Sería capaz de cortarme mis partes íntimas antes de volver a acostarme con ella – dijo Dani siguiendo el juego que proponía Marta.

Marta se colocó a la altura de Dani y siguió observando la pareja que se alejaba lentamente.

-Pero nunca sabrá que me acosté con su hermano... -siguió Marta.

-¡Ja! Nunca descubrirá que sólo me casé con ella para tener cerca de su hermana...-prosiguió Dani.

Ambos se miraron y empezaron a reír. Todo sucedió muy rápido, un brillo en los ojos, una mueca de complicidad y un beso tímido y algo distante. Sólo un niño de apenas diez años fue el testigo de tal acto. Después volvió corriendo hacia sus padres y les explicó lo que había visto.

-Creo que sería un buen momento para... - empezó Dani.

Un grito de mujer los sacó del paraje idílico en el que se encontraban. Una mujer rubia, bajita y algo regordeta corría hacia Dani. Se acercó, se puso de puntillas y le besó en los labios ante la atónita mirada de Marta. Dani se apartó rápidamente de la mujer.

-¿Silvia? ¿Qué haces aquí?

-Bueno, tenía que hacer mis compras así que pensé que de paso podía ver a mi chico.

-Tu chico- susurró Marta.

-Eh, sí, así es.- contestó Silvia dando muestras de que había escuchado el comentario de Marta.-¿A qué hora sales?-siguió la oronda joven.

-A las nueve.

-Vale, estaré por aquí, luego te veo.

Y le dio otro beso. Cuando Silvia desapareció se hizo un silencio entre los dos Santa Claus, un silencio que Daniel percibió con un grueso y poderoso muro que los acababa de separar. No se dijeron mucho más hasta finalizar el día.

La relación con Silvia duró hasta principios de febrero. Quizá Daniel, inconscientemente, no le perdonó su acto de aparición en uno de sus encuentros con Marta. Habían pasado tres años de aquello. Al año siguiente Marta no se presentó, pero sí al otro. Aludió que había tenido que irse de viaje y, a causa del pacto de no llamarse ni escribirse, no pudo avisar a Dani. La verdad es que si Marta no apareció aquel año fue por miedo a que Dani no lo hiciera, pues – pensó ella- su relación con Silvia se habría afianzado y Dani no tendría tiempo para perder con ella. Las cosas no acababan de funcionar en su vida y lo único que había mantenido a lo largo de ella eran esos breves encuentros. Así pues, al año siguiente se presentó de nuevo delante de los escaparates. Dani sí asistió a su cita, pero lejos de desistir a causa de la falta de Marta, volvió al año siguiente. Se encontraron de nuevo en 1995. Dani le contó lo de su ruptura con Silvia y Marta, habló acerca de un nuevo pretendiente, un tal Jorge, rico, guapo y joven, pero tremendamente aburrido, pesado y baboso. Estuvieron bromeando acerca de sus rupturas y se dedicaron a seguir poniendo voces a todos y cada uno de los clientes que se cruzaban por delante de su puesto. Aquella navidad de 1996, Daniel estaba dispuesto a romper con el pacto establecido 5 años atrás. Quería empezar una relación con Marta, aunque no estaba seguro de cómo respondería ella. Era un movimiento arriesgado, pero su día a día seguía dando tumbos y pensó que no tendría nada que perder. Marta llegó cinco minutos después que Daniel. Radiante, más guapa que de costumbre incluso, pero Dani percibió un cambio. Su cabello moreno, que siempre se había percibido debajo del gorro, poseía ahora unas largas mechazas rojizas que le realzaban aún más sus ojos del color de la Coca-Cola.

-Dios mío, espero que este año no vuelva a regalarme el arnés con cadenas- dijo Marta nada más llegar.

Daniel se giró, observó a una pareja de mediana edad que salía cargada con una enorme bolsa verde. Sonrió.

-Espero que este año haya acertado con la talla, con un poco de suerte le podré dejar maniatado al cabestrillo de la cama mientras compro por la teletienda – siguió Dani fingiendo la voz masculina de su homónimo desconocido.

Marta se acercó a él y le dio dos besos, uno por cada mejilla. Dani se esperaba un recibimiento algo más cálido, pero prefirió no decir nada y esperar a ver la reacción de Marta ante la sorpresa que le tenía preparada. Pasó el día y Dani apenas se percató de ello. Marta había estado algo más distante que los anteriores años e incluso durante la comida se le vio algo más reservada que de costumbre. A las siete de la tarde, un par de horas antes de finalizar la jornada, Dani se acercó a Marta. Quería esperar a última hora, pero el ramo de rosas que había estado guardando debajo del disfraz todo el día empezaba a molestarle. Las espinas habían empezado a clavarse en el abdomen y decidió tirar millas.

-Necesito que me acompañes un momento.

-¿A dónde? –preguntó ella

-Eso no puedo decirlo. Sólo ven.

-Está bien – dijo después de un suspiro divertido.

Ambos entraron vestidos de papá Noel al interior del edificio, cruzaron la sección de perfumería y complementos y llegaron al ascensor de personal. Dani hizo entrar a Marta y apretó el botón perteneciente al último piso. Marta estaba sorprendida y Dani vio brillar un atisbo de curiosidad en sus ojos. Parecía que volvía a ser la de siempre. Al llegar a la terraza, Javier les estaba esperando. Era un tipo de la misma edad que Dani que había conocido a lo largo de sus años allí. Había sido papá Noel cuando ambos iban aún a la universidad para luego conseguir trabajo fijo en la sección de comestibles. Daniel le guiñó un ojo y Javi, que ya tenía su papel estudiado, abrió la puerta de la azotea dando una vuelta de llave. Marta y Dani salieron al exterior. Un viento helado les golpeó en la cara. Dani cogió a Marta de la mano y la llevó hasta la cornisa. A pesar de la densa oscuridad invernal, las luces navideñas despuntaban por todas las calles de Barcelona. La Rambla chisporroteaba de alegría lumínica, bajaba hasta Colón y la civilización se desvanecía mar adentro. Las propias luces de la fachada iluminaban toda la azotea, creando una atmósfera lumínica de tonos cálidos. El sonido de los coches y el barullo de la gente quedaba amortiguado por la altura. El silencio reinaba. Marta se fijó en un taburete que sostenía una botella de champán en una cubitera y un par de copas alargadas. Dani dio las gracias con la mirada a Javi que cerró la puerta detrás de sí después de sonreír.

-¿Y todo esto? – masculló Marta.

-Pensé que te gustaría...

-La verdad es que... es que es genial.

-Marta...quieres que intentem... - dijo Dani mientras se preparaba para sacar el ramo de debajo el abrigo rojo.

Marta lo interrumpió con un largo y apasionado beso. Le cogió del cuello y lo aprensó hacia ella con tal fuerza que Dani se clavó todas y cada una de las púas de las rosas que aún escondía bajo el disfraz. A pesar del dolor, había esperado tanto tiempo ese beso que le dio completamente igual. Agarró a Marta por la cintura y prosiguió con el beso que duró bastantes minutos. Marta se despegó de él y Dani volvió a aterrizar en la azotea.

-Me caso.

-¿Qué?

-Que me caso.

-¿Con quién? ¿Con el millonario baboso?

Marta asintió algo avergonzada.

-¿Y todo ese rollo de que nunca te casarías? De que no querías acabar cómo uno de los aburridos clientes emparejados a los que tenemos que convencer de cambiar de frigorífico...

-Supongo que las cosas cambian.

-Pues yo no.

Marta dio media vuelta. Mirar fijamente a los ojos de Dani hacía que le ardiera profundamente su interior.

-Dijimos que esto sólo se quedaría en una vez al año. No puedo seguir anclada aquí sólo por cruzar palabras contigo en este centro comercial cada 24 de diciembre.

-Y por qué no...

-Adiós, Dani.

Marta se puso de puntillas mientras volvía a enlazar sus brazos tras la nuca de Dani. Le besó en los labios y se fue por donde habían llegado ellos dos instantes antes. Dani esperó que diera media vuelta y le lanzara una mirada como hizo la segunda vez que se encontraron. Pero no fue así. La metálica puerta chapada de la azotea crujió después de que Marta desapareciera. Dani notó que algo goteaba paulatinamente contra el suelo. Era su propia sangre, recordó que las rosas seguían clavadas en su torso.

V

Cualquiera hubiera perdido la cuenta. Pero Dani no. Habían pasado exactamente seis años desde que vio a Marta por última vez en aquella azotea. Había seguido yendo cada 24 de diciembre desde entonces, aunque a partir del segundo año ya sin disfraz. La gerente lo consideró persona non-grata después de desaparecer dos horas antes de terminar y colarse en la azotea. Ahora simplemente aparecía allí como un viandante más, a la espera de que, simplemente, Marta apareciera allí. Habían sustituido a Marta por un tal Toni, un tipejo de mala calaña adicto a la cerveza caliente que no necesitaba gomaespuma para fingir la barriga. Cuando Daniel lo vio aparecer por primera vez, sufrió un shock bastante considerable, a la vista del cambio de cartas que había realizado la compañía. Intentó rastrear a Marta, pero la gerente se negó a darle ningún tipo de información catalogando la misma de "confidencial". Gracias a la ayuda de Javi consiguió un par de números de teléfono y una dirección, pero resultaron ser o datos muy antiguos o datos completamente falsos. La única esperanza que le quedaba a Dani era seguir esperando cada Nochebuena, desde que abrían el gran almacén hasta que lo cerraban, la epifanía de un fantasma del pasado. Con el paso de los años, Dani fue perdiendo la fe. Quizá la chica se hubiera mudado, quizá tendría ya tres hijos o quizá incluso había muerto en un accidente de piragua durante su luna de miel. Por otro lado, Silvia había vuelto a su vida, quizá no fuera la chica de sus sueños, pero tampoco estaba mal. Ella sabía qué hacía Daniel cada veinticuatro de diciembre durante el día entero y jamás le dijo nada. Eso, pensaba Dani, la honraba. Él sabía que ella quería casarse y formar una familia. Quizá ya le tocaba, tenía casi cuarenta años y si miraba atrás no encontraba nada destacable de su vida. Quizá ya era hora de dejar de soñar en una mujer que vio diez días a lo largo de toda su vida y

tener mujer, hijos, una hipoteca, un monovolumen y el colesterol alto. Esos pensamientos se le cruzaron por la cabeza mientras apuraba su cigarrillo delante de las puertas del centro comercial. Ése fue el último día en el que Dani esperó a una mujer que no llegó jamás.

VI

Le dolía la espalda considerablemente. Se había levantado temprano, se duchó, almorzó y despertó a Silvia. Era Nochebuena y Dani había prometido a su nieto que lo llevaría al centro comercial a visitar a los pajes reales o en su defecto a Santa Claus, aunque aquel anciano sentía cierta animadversión hacia aquel personaje navideño. Eso, desde luego, no se lo diría a Mario, seis años aún eran pocos para oír las historias que Daniel tenía que contar. Cogieron el autobús hasta el paseo marítimo y subieron dando un paseo. Se pararon en una granja para desayunar y siguieron caminando hacia el centro comercial donde muchos años antes Dani había trabajado. La puerta principal estaba abarrotada de gente entrando y saliendo con prisas y bolsas. El anciano esperaba ver algún empleado disfrazado, pasando calor dentro de un traje de algodón recubierto de charol pero no vio a nadie. Seguramente el centro comercial había prescindido de tal división de empleados porque finalmente se habían dado cuenta de que no daba resultado alguno... aunque recordando a Toni, seguramente el problema se encontraba en la selección de personal. Dani y Mario cruzaron las puertas de cristal y entraron al interior. Daniel iba absorto en sus pensamientos y cuando se quiso dar cuenta ya había tropezado. Chocó contra una mujer de avanzada edad y perdió el equilibrio. Tuvo suerte de que había un stand publicitario cerca, pues se agarró con los dos brazos evitando una caída que a esas edades podía ser fatal. Mario corrió preocupado hacia su abuelo y éste lo tranquilizó amablemente. Alzó la vista y la vio. Iba con un hombre adulto, probablemente su hijo. Un sombrero fucsia cubría parcialmente un cabello completamente blanco. Su tez estaba arrugada y sus largas pestañas habían quedado algo despobladas. No obstante, tenía los mismos ojos. Daniel nunca olvidaría aquellos ojos. ¿Era ella? No podía estar del todo seguro, habían pasado muchos años, pero aquellos dichosos ojos...

-¿Se encuentra usted bien? – dijo la mujer visiblemente preocupada.

-Sí, sí, tranquila...- respondió Dani con un hilo de voz.

-¿Nos conocemos? -respondió ella con una sonrisa rota

-No, no lo creo.- dijo sin saber por qué. Estaba seguro de que...

-Ah...

Ambos se miraron durante unos instantes. Finalmente, la mujer se dio media vuelta y empezó a caminar junto al hombre. Dani se quedó con Mario, tenía la boca seca.

-Maldita vieja bruja, va con un maromo veinte años más joven que ella y se cree que puede ir empujando a los demás – rugió la mujer fingiendo la voz de hombre.

Dani sintió un hormigueo en la boca del estómago que le subió hasta llegar a la lengua y pronunció con voz femenina:

-¡Qué se ha creído ese abuelo! Seguro que ya ni se le levanta –Mario miró extrañado a su abuelo- ¿Qué pretendía fingiendo ese encontronazo?

Marta giró la cabeza y miró a Dani. Sus miradas se encontraron por última vez. Marta se volvió y siguió avanzando. Daniel hizo lo mismo con su nieto y se dirigieron a las escaleras mecánicas. El anciano se tocó el torso, en un acto reflejo. Las heridas de aquellas malditas espinas de rosa habían cicatrizado y ahora ya eran apenas visibles. Sin embargo, él jamás olvidaría aquellos ojos del color de la Coca-Cola.

Quadre 9. Procés d'escriptura de *Nadal*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|--|
| Storyline | 2008: el Daniel i la Mireia, dos joves, es coneixen fent de Pare Noel a les portes d'uns grans magatzems. 2009: s'hi tornen a trobar i comencen a intimar. 2010: s'hi tornen a trobar i segueixen intimant; juguen a un joc que consisteix a verbalitzar el que ells creuen que és el pensament dels clients del centre, en to còmic. Malgrat l'atracció mútua, però, no s'atreveixen a fer un pas més en la seva relació. 2011: el Daniel hi torna, però ella, no. 2012: el Daniel torna a fer de Pare Noel, i apareix la Mireia amb el seu nòvio. Malgrat que els dos personatges es queden a soles i que la connexió és evident, ella se'n va amb el seu nòvio i ell es queda sol. |
| Proposta de millora 1 | Evitar sensació d'incompletud: fer més complex el procés cap a la intimitat i allargar-lo en el temps. |
| Proposta de millora 2 | Evitar sensació d'insubstancialitat: variar el signe de la resposta dramàtica, que de negativa passarà a parcialment positiva: els dos personatges es retroben a la vellesa. |
| Proposta de millora 3 | Evitar sensació d'incompletud: afegir preparació al final. |
| Versió 2 | |
| Storyline | 1988: el Daniel i la Marta, dos joves, es coneixen fent de Pare Noel a les portes d'uns grans magatzems. 1989: s'hi tornen a trobar, dinen junts i comencen a intimar, però ella se'n va amb el seu nòvio al final del dia. 1991: s'hi tornen a trobar; el Daniel té nòvia i la Marta ja no en té. Juguen a un joc que consisteix a verbalitzar el que imaginem que és el pensament dels clients del centre, en to còmic. L'aparició de la nòvia del Daniel talla el procés cap a la intimitat. 1996: s'hi tornen a trobar cinc anys després: ell ja no té nòvia i li proposarà de sortir junts, però després de fer-se un petó ella li revela que es casa. 1997-2002: el Daniel fa de Pare Noel esperant veure la Marta, però ella no apareix cap any. 2042: ja de vells, es retroben davant dels grans magatzems portant els seus néts respectius a veure el Pare Noel; es reconeixen amb afecte, juguen a recitar en veu alta el pensament de la gent, i cada un segueix amb la seva vida |

5.4.2. CURS 2012-13

PREMISSA 1: CURTMETRATGE AMB EQUILIBRI ENTRE TRAMA I PERSONATGE: SERPENTEJANT.

L'argument serpentejant és aquell en què el protagonista segueix un camí de corbes sense una direcció aparent, de manera sovint atzarosa, cosa que fa que el relat ocupi un territori ampli i que el protagonista es topi amb personatges i realitats diversos. Tot i que la seva extensió fa que, inicialment, es pugui pensar que no és un tipus d'argument adequat per al curtmetratge, l'ús de la paraula i del muntatge el·líptic fan possible que sí que se'n pugui ocupar.

A. MOSTRA 1: *ME AND THE DEVIL*, de Manel V. Dues versions.

VERSIÓ 1

Julia Majors conecí a Charles Dodds en 1889. Hicieron el amor por primera vez en el mohoso baño de un bar de blues en Hazelhurst. Tenían en común un pasado de esclavitud en sus padres. Se casaron inmediatamente y tuvieron diez hijos. Eran propietarios de sus tierras y su casa gracias a la abolición de la esclavitud. Les iba bien hasta que Charles se emborrachó en un bar y le dio una paliza a un hombre muy influyente en Hazelhurst.

Charles volvió a casa esa noche magullado y le dijo a Julia que el hombre al que había dado una paliza había mandado a unos matones a buscarlo. Así que se iba a mudar a Memphis para estar seguro y ella le enviaría uno a uno a los niños durante un periodo de dos años.

Durante esos años, Julia no se podía encargar sola del campo, y cada vez tenía menos hijos con ella que le ayudasen. Un día recibió la visita de Noah Johnson, un aparcerero itinerante. Era un hombre silencioso y calmado, cuya mirada escondía un misterio que cautivó a Julia.

Julia y Noah se quedaron finalmente solos en la casa. Todos sus hijos estaban ahora con su padre. La época de siembra había terminado y Noah debía continuar con su nomadismo. Antes de marcharse, Noah y Julia hicieron el amor. Durante el acto Julia vio un destello rojizo en sus ojos, pero pensó que se trataba de su imaginación. A la mañana siguiente, Noah había desaparecido, dejando a Julia embarazada.

Nueve meses después, nació el pequeño Robert Johnson, el 8 de Mayo de 1911. Julia intentó viajar de plantación en plantación con Robert a costas buscando trabajo y comida para no tener que volver con Charles, al que ya no quería, pero le fue imposible. Así que, finalmente, decidió irse a Memphis. Al llegar allí encontró a Charles con dos hijos que había tenido con otra mujer. Charles y ella discutieron, pero decidieron seguir juntos para superar las necesidades económicas que ahogaban a ambos.

Los hermanastros de Robert le pegaban y le llamaban bastardo. Vivían en el umbral de la pobreza. Robert heredó los harapos con los que se vestían sus hermanastros mayores. A los 5 años, su ojo derecho quedó infectado por cataratas y sus padres no tenían bastante dinero

para curarlo adecuadamente, así que Robert quedó marcado de por vida con un ojo enfermo. Al ser tantos hermanos, Robert tuvo que amoldarse y dormir en el granero. Charles lo trataba con recelo por ser un hijo bastardo, y le castigaba por cosas que habían hecho sus hermanastros propinándole violentas palizas.

Robert cumplió 10 años. Despertó una mañana y su madre se había marchado, abandonándolo con Charles y sus hermanastros. La soledad que sentía Robert le empujó a volverse arisco y solitario. No se relacionaba con sus hermanastros ni su padre. Se pasaba el día entero a solas intentando hacer sonar una vieja armónica desafinada que encontró en un baúl de la casa de Charles. Unos meses después, Julia apareció con ropa limpia y pidió permiso a Charles para casarse con otro hombre que había conocido. Charles aceptó a cambio de que se llevase con ella a Robert.

Julia se llevó a Robert a una granja con su nuevo padrastro. Le obligaban a trabajar en la granja, cosa que él odiaba, y, más de una vez, encontraron a los animales sueltos porque Robert los había desatendido para tocar su estridente armónica.

Una tarde de verano, cuando Robert cumplió los 16 años, Julia y su padrastro fueron a la ciudad a vender unos cerdos, dejándolo solo en la granja. Robert tocaba su armónica como cada día y apareció un coche en la lejanía. Era un bluesman itinerante que iba de camino a un concierto y se había quedado sin gasolina. Como no tenía dinero para pagar por ella, ofreció a Robert una de sus guitarras a cambio de un bidón. Robert aceptó sin dudarle y el músico siguió su camino. En el momento que cogió esa guitarra notó que había sido elegido por ese instrumento.

A los 18 años, Robert bajó a la ciudad con su guitarra a cuestas en busca de un bar que le pagase por un concierto. En el primer bar que encontró no le dejaron ni sacar la guitarra, se rieron de él por ser tan joven. En otro de los bares, el dueño le permitió tocar una canción debido a la insistencia de Robert, pero lo hizo tan mal que lo echaron a patadas. Robert, cansado, decidió entrar a un último bar y pedirse un whisky. Allí sacó su guitarra y empezó a tocar y berrear. Todos los clientes del bar le gritaron que dejase de tocar y Robert desistió. Virginia Travis, una chica de 16 años, sentada junto a él, le dijo que no les hiciera caso y que, pese a no dominar la técnica, tenía alma de músico. Robert se enamoró de ella al instante y empezó a pasar mucho tiempo con ella. Meses después se casaron.

Robert y Virginia se mudaron a una granja. Virginia quedó embarazada rápidamente y Robert empezó a trabajar duramente en la granja para ganar dinero y darle a su primogénito la vida que él nunca tuvo. Ya no tenía tiempo de tocar la guitarra pero no le importaba. Ahora su familia era lo más importante. Entonces llegó el día del parto. Robert estaba en su salón exultante de felicidad esperando a recibir a su hijo en brazos. Virginia estaba pariendo en su dormitorio ayudada de un médico y una monja que asistía el parto. El médico apareció en el salón y le dijo a Robert que su hijo había nacido muerto y el parto había provocado también la muerte de su mujer Virginia. Robert no pudo soportar la noticia.

Después de un golpe tan duro se dio a la bebida. Su carácter arisco y solitario volvió a aparecer. Vendió la granja y se dedicó a vagabundear y recorrerse los bares de Misisipi buscando a alguien que le enseñara a tocar la guitarra. En uno de los bares conoció a Son House, prolífico bluesman, al que acosó constantemente para que le enseñara. Robert asistió a todos sus conciertos y se coló en el escenario durante los descansos para tocar cuando Son no miraba. Cada vez que Robert tocaba, sufría abucheos del público. Finalmente, Son cedió a sus deseos y le concedió una sola clase. Pero no vio ningún futuro en Robert y aconsejó al

chaval que consiguiera otro trabajo porque el blues no era lo suyo. Robert se emborrachaba cada vez más y dormía en burdeles cada noche. El dinero que sacó de la granja empezaba a agotarse y decidió invertir lo que le quedaba en un billete de tren hacia sus raíces, Hazelhurst, para buscar a su padre biológico.

Con 20 años, Robert, llegó a su pueblo natal. En uno de los bares, conoció a un bluesman de capa caída llamado Ike Zinnerman, mujeriego y borracho, que tocaba cada noche en un antro distinto a cambio de whisky. Ike se ofreció a dar clases de guitarra Robert, acogiéndolo como discípulo. Le hacía ir cada noche al cementerio a solas para sentarse sobre las tumbas y tocar blues imbuido de muerte.

Una noche, Robert estaba sentado en la mesa de Ike después de un concierto. En ella había varios músicos que hablaban de anécdotas del pasado con Ike. Robert escuchaba su conversación con entusiasmo. Uno de ellos era Tommy Johnson, un bluesman que fanfarroneaba de haber conocido a un gran bluesman. Decía que su música era capaz de hacer llorar al hombre más duro de Misisipi. Este bluesman se emborrachó con él y le contó que su habilidad con la guitarra se debía a algo más que dedicación. Le contó que hay un cruce de caminos al sur de Mississippi donde, si un músico de alma oscura toca un acorde de blues, se acercará a él un hombre grande y negro vestido con traje que tomará su guitarra, y la afinará". Posteriormente Ike se burló de las historias de su amigo y todos se rieron. Robert bebió cada palabra que pronunció Tommy. Esa misma noche Robert fue al cementerio a ensayar, pero esta vez no volvió. Ike se quedó solo. Durante un año no se supo nada de Robert.

Un año más tarde, en un bar de Robinsonville, había un concierto de blues en el que tocaban, entre otros, Son House y Willie Brown. Eran considerados de los mejores bluesman de Misisipi y su concierto estaba abarrotado. En uno de los descansos entró un hombre siniestro sosteniendo un estuche de guitarra. Llevaba un sombrero cuya ala creaba una sombra que no permitía ver sus ojos con claridad. Se hizo un silencio tremendo cuando entró. Algunos asistentes juraron haber oído un aullido rompiendo ese silencio. Otros dijeron ver un destello rojo en su ojo derecho bajo el ala de su sombrero. El hombre misterioso apagó su cigarro y caminó con seguridad hacia el escenario bajo la mirada atónita de todo el bar. Se sentó en la silla de espaldas al público y sacó su guitarra. Empezó a tocar un blues como nunca se había escuchado. La gente lo escuchaba en silencio hipnotizada, conmoviéndose con cada nota que tocaba y cada palabra que entonaba. Cuando terminó, bajó del escenario y se sentó en la barra. La gente volvió a sus conversaciones y Son House se acercó a él para presentarse. Cuando el misterioso músico levantó la vista, se dio cuenta que se trataba de Robert Johnson. Son se quedó petrificado. Ya no parecía el joven aspirante a bluesman que había conocido hacía unos años. Había algo en su mirada que lo perturbaba.

Robert siguió tocando en bares y viajando por todo el sur de Estados Unidos. Su éxito fue en aumento y eso atrajo a muchas mujeres. Sin embargo, Robert gastaba todo el dinero que conseguía en alcohol. Cada noche se acostaba con una mujer distinta a cambio de un sitio para dormir, sin importarle su edad o aspecto. Un día desaparecía de una ciudad y al día siguiente estaba dando un concierto en la otra punta del país. Una noche, sentado en la mesa con varios bluesmans, sonaba una canción en la radio mientras Robert contaba a sus compañeros músicos una anécdota sobre una mujer que le ofreció sus favores sexuales en la misma cama donde su marido dormía profundamente sin despertarse. Una hora después Robert, subió al escenario y tocó nota por nota la canción que había escuchado de fondo una hora antes. En las

canciones de Robert solía hacer referencias demoníacas y se empezó a hablar de su pacto por todo Misisipi.

Cuando Robert cumplió 27 años, su leyenda llegó a oídos de un vendedor de discos local de la Corporación Americana de Discos (ARC) y le ofreció grabar 29 canciones de las cuales 16 se grabaron en un hotel de San Antonio y 13 en un estudio de Dallas. Cuando Robert llegó al hotel, dijo que tenía que tocar de espaldas para aprovechar mejor la acústica del lugar enfocando su guitarra hacia las paredes. Cuando llegó a Dallas, tocó las canciones que se editarían definitivamente y, cuando llegó a la número 13, sus ojos se imbuyeron de un rojo antinatural. La canción hizo que todos los presentes en el estudio viesen proyectadas imágenes del infierno en sus cabezas. Cuando acabó, Robert se levantó y se marchó sin decir una palabra. La gente quedó petrificada. Cuando recuperaron la compostura en el estudio, decidieron escuchar otra vez la grabación de la canción número 13, pero en la cinta sólo se oía un agudo y molesto zumbido.

El 12 de agosto de 1938, Robert Johnson y David "Honeyboy" Edwards estaban listos para tocar en un baile en Three Forks, cerca de Greenwood, Mississippi. Robert estaba abiertamente mostrando su afecto a una mujer en particular, quien era la esposa del dueño del lugar. Mientras flirteaba con la mujer, le pareció cruzarse con un hombre grande y negro vestido con traje. El dueño del bar, enfurecido, envenenó un vaso de whisky, que fue enviado a Robert. Su compañero Honeyboy le dijo que no debería aceptar bebidas de desconocidos. Robert le sonrió y se la bebió de un trago. Durante el concierto, Robert empezó a marearse. Su visión se distorsionó y paró de tocar repentinamente. El público le exigió que siguiera tocando. Robert vio entre el público al hombre grande y negro vestido con traje indicándole con su reloj que había llegado la hora mientras le sonreía. Robert siguió tocando. Sus ojos se volvieron de un rojo intenso y se abrió su boca, emitiendo un intenso aullido de lobo que ensordeció el local. Robert cayó al suelo bajo la mirada de los presentes y murió allí mismo.

NOTES DE CAMP

1. Clarament serpentejant. Molts girs principals. Tota una vida. Final clar amb la mort del protagonista.
2. Agrada molt. Ningú no veu grans canvis a fer per millorar el relat.
3. Una suggerència: millorar el moment en què aconseguix la guitarra. És l'incident desencadenant, ha de tenir una força especial.
4. Segona, millorar la història d'amor amb Virginia, que passa molt ràpid. Ella, poc treballada.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa perfectament a la premissa. És clarament serpentejant, ja que s'ocupa de tota una vida, la del bluesman Robert Johnson, des del seu naixement fins a la seva mort, als 27 anys. Te sis girs principals, una quantitat molt elevada per a un relat breu. Johnson és un personatge real, i el conte és una biografia ficcionada.

La història produeix molt bona impressió entre els lectors, i, a conseqüència d'això, hi ha poques propostes de millora.

Les que hi ha, afecten detalls i no l'estructura del relat.

La primera és una suggerència per tal de millorar el moment que Johnson aconseguix la seva guitarra, de mans del bluesman itinerant. És un moment màgic, en què el protagonista sent que ha estat escollit per aquell instrument, i la proposta va en el sentit d'accentuar el caràcter màgic o especial de l'escena. Es pot fer, per exemple, que Johnson esculli una guitarra que no era a dins del cotxe del bluesman.

La segona afecta la breu història d'amor entre Robert i Virginia. Algunes persones pensen que aquesta part està tractada de manera massa ràpida i que potser valdria la pena aturar-s'hi una mica més, dedicant més atenció al personatge de la noia. Una de les propostes va en la direcció de fer que sigui encara més jove, i que es tracti, per tant, d'un amor clarament il·lícit, que porti problemes als protagonistes.

VERSIÓ 2

Julia Majors conoció a Charles Dodds en 1889. Hicieron el amor por primera vez en el mohoso baño de un bar de blues en Hazelhurst. Tenían en común un pasado de esclavitud en sus padres. Se casaron inmediatamente y tuvieron diez hijos. Eran propietarios de sus tierras y su casa gracias a la abolición de la esclavitud. Les iba bien hasta que Charles se emborrachó en un bar y le dio una paliza a un hombre muy influyente en Hazelhurst.

Charles volvió a casa esa noche magullado y le dijo a Julia que el hombre al que había dado una paliza había mandado a unos matones a buscarlo. Así que se iba a mudar a Memphis para estar seguro y ella le enviaría uno a uno a los niños durante un periodo de dos años. Durante esos años, Julia no se podía encargar sola del campo y cada vez tenía menos hijos con ella que le ayudasen. Un día recibió la visita de Noah Johnson, un aparcerero itinerante. Era un hombre silencioso y calmado, cuya mirada escondía un misterio que cautivó a Julia.

Julia y Noah se quedaron finalmente solos en la casa. Todos sus hijos estaban ahora con su padre. La época de siembra había terminado y Noah debía continuar con su nomadismo. Antes de marcharse, Noah y Julia hicieron el amor. Durante el acto, Julia vio un destello rojizo en sus ojos, pero pensó que se trataba de su imaginación. A la mañana siguiente, Noah había desaparecido dejando a Julia embarazada.

Nueve meses después nació el pequeño Robert Johnson, el 8 de Mayo de 1911. Julia intentó viajar de plantación en plantación con Robert a cuestas, buscando trabajo y comida para no tener que volver con Charles, al que ya no quería, pero le fue imposible. Así que, finalmente, decidió irse a Memphis. Al llegar allí encontró a Charles con dos hijos que había tenido con otra mujer. Charles y ella discutieron, pero decidieron seguir juntos para superar las necesidades económicas que ahogaban a ambos.

Los hermanastros de Robert le pegaban y le llamaban bastardo. Vivían en el umbral de la pobreza. Robert heredó los harapos con los que se vestían sus hermanastros mayores. A los 5 años, su ojo derecho quedó infectado por una enfermedad desconocida y sus padres no tenían bastante dinero para curarlo adecuadamente, así que Robert quedó marcado de por vida con un ojo enfermo. Al ser tantos hermanos, Robert tuvo que amoldarse y dormir en el granero. Charles lo trataba con recelo por ser un hijo bastardo y le castigaba por cosas que habían hecho sus hermanastros propinándole violentas palizas.

Robert cumplió 10 años. Despertó una mañana y su madre se había marchado, abandonándolo con Charles y sus hermanastros. La soledad que sentía Robert le empujó a volverse arisco y solitario. No se relacionaba con sus hermanastros ni su padre. Se pasaba el día entero a solas intentando hacer sonar una vieja armónica desafinada que encontró en un baúl de la casa de Charles. Unos meses después, Julia apareció con ropa limpia y pidió permiso a Charles para casarse con otro hombre que había conocido. Charles aceptó a cambio de que se llevase con ella a Robert.

Julia se llevó a Robert a una granja con su nuevo padrastro. Le obligaban a trabajar en la granja, cosa que él odiaba, y, más de una vez, encontraron a los animales sueltos porque Robert los había desatendido para tocar su estridente armónica.

Una tarde de verano, cuando Robert cumplió los 16 años, Julia y su padrastro fueron a la ciudad a vender unos cerdos, dejándolo solo en la granja. Robert tocaba su armónica como cada día y apareció un coche en la lejanía. Era un bluesman itinerante que iba de camino a un

concierto y se había quedado sin gasolina. Como no tenía dinero para pagar por ella, ofreció a Robert una de sus guitarras a cambio de un bidón. Robert inspeccionó las guitarras del bluesman hasta que sus ojos se detuvieron en una brillante Gibson de madera rojiza. En el momento en que vio esa guitarra notó que había sido elegido por ese instrumento. El bluesman itinerante le contó que esa guitarra no era suya, que nunca la había visto. Robert insistió en el trato y el hombre, extrañado, le dio la guitarra y se marchó. Cuando Robert se quedó solo, acarició el mástil de la guitarra mientras le susurraba “Por fin te he encontrado”.

A los 18 años, Robert bajó a la ciudad con su guitarra a cuestas en busca de un bar que le pagase por un concierto. En el primer bar que encontró no le dejaron ni sacar la guitarra, se rieron de él por ser tan joven. En otro de los bares, el dueño le permitió tocar una canción debido a la insistencia de Robert, pero lo hizo tan mal que lo echaron a patadas. Robert, cansado, decidió entrar a un último bar y pedirse un whisky. Allí sacó su guitarra y empezó a tocar y berrear. Todos los clientes del bar le gritaron que dejase de tocar y Robert desistió. Virginia Travis, una chica de 14 años sentada junto a él, le dijo que no les hiciera caso y que, pese a no dominar la técnica, tenía alma de músico. Robert se enamoró de ella al instante. La corta edad de Virginia les obligó a mantener una relación clandestina hasta que ésta quedó embarazada y el secreto no se pudo mantener por mucho tiempo. Los padres de Virginia la echaron de casa para evitar la vergüenza. Meses después se casaron bajo la mirada crítica de toda la ciudad.

Robert y Virginia se mudaron a una granja en las afueras. Robert empezó a trabajar duramente en la granja para ganar dinero y darle a su primogénito la vida que él nunca tuvo. Ya no tenía tiempo de tocar la guitarra pero no le importaba. Ahora su familia era lo más importante. Entonces llegó el día del parto. Robert estaba en su salón exultante de felicidad esperando a recibir a su hijo en brazos. Virginia estaba pariendo en su dormitorio ayudada de un médico y una monja que asistía el parto. El médico apareció en el salón y le dijo a Robert que su hijo había nacido muerto y el parto había provocado también la muerte de su mujer Virginia. Robert no pudo soportar la noticia.

Después de un golpe tan duro se dio a la bebida. Su carácter arisco y solitario volvió a aparecer. Vendió la granja y se dedicó a vagabundear y recorrerse los bares de Misisipi buscando a alguien que le enseñara a tocar la guitarra. En uno de los bares conoció a Son House, prolífico bluesman, al que acosó constantemente para que le enseñara. Robert asistió a todos sus conciertos y se coló en el escenario durante los descansos para tocar cuando Son no miraba. Cada vez que Robert tocaba, sufría abucheos del público. Finalmente, Son cedió a sus deseos y le concedió una sola clase. Pero no vio ningún futuro en Robert y aconsejó al chaval que consiguiera otro trabajo porque el blues no era lo suyo. Robert se emborrachaba cada vez más y dormía en burdeles cada noche. El dinero que sacó de la granja empezaba a agotarse y decidió invertir lo que le quedaba en un billete de tren hacia sus raíces, Hazelhurst, para buscar a su padre biológico.

Con 20 años, Robert, llegó a su pueblo natal. En uno de los bares, conoció a un bluesman de capa caída llamado Ike Zimmerman, mujeriego y borracho, que tocaba cada noche en un antro distinto a cambio de whisky. Ike se ofreció a dar clases de guitarra Robert, acogiéndolo como discípulo. Le hacía ir cada noche al cementerio a solas para sentarse sobre las tumbas y tocar blues imbuido de muerte.

Una noche, Robert estaba sentado en la mesa de Ike después de un concierto. En ella había varios músicos que hablaban de anécdotas del pasado con Ike. Robert escuchaba su

conversación con entusiasmo. Uno de ellos era Tommy Johnson, un bluesman que fanfarroneaba de haber conocido a un gran bluesman. Decía que su música era capaz de hacer llorar al hombre más duro de Misisipi. Este bluesman se emborrachó con él y le contó que su habilidad con la guitarra se debía a algo más que dedicación. Le contó que hay un cruce de caminos al sur de Mississippi donde, si un músico de alma oscura toca un acorde de blues, se acercará a él un hombre grande y negro vestido con traje que tomará su guitarra, y la afinará". Posteriormente Ike se burló de las historias de su amigo y todos se rieron. Robert bebió cada palabra que pronunció Tommy. Esa misma noche Robert fue al cementerio a ensayar, pero esta vez no volvió. Ike se quedó solo. Durante un año no se supo nada de Robert.

Un año más tarde, en un bar de Robinsonville, había un concierto de blues en el que tocaban, entre otros, Son House y Willie Brown. Eran considerados de los mejores bluesman de Misisipi y su concierto estaba abarrotado. En uno de los descansos entró un hombre siniestro sosteniendo un estuche de guitarra. Llevaba un sombrero cuya ala creaba una sombra que no permitía ver sus ojos con claridad. Se hizo un silencio tremendo cuando entró. Algunos asistentes juraron haber oído un aullido rompiendo ese silencio. Otros dijeron ver un destello rojo en su ojo derecho bajo el ala de su sombrero. El hombre misterioso apagó su cigarro y caminó con seguridad hacia el escenario bajo la mirada atónita de todo el bar. Se sentó en la silla de espaldas al público y sacó su guitarra. Empezó a tocar un blues como nunca se había escuchado. La gente lo escuchaba en silencio hipnotizada, conmoviéndose con cada nota que tocaba y cada palabra que entonaba. Cuando terminó, bajó del escenario y se sentó en la barra. La gente volvió a sus conversaciones y Son House se acercó a él para presentarse. Cuando el misterioso músico levantó la vista, se dio cuenta que se trataba de Robert Johnson. Son se quedó petrificado. Ya no parecía el joven aspirante a bluesman que había conocido hacía unos años. Había algo en su mirada que lo perturbaba.

Robert siguió tocando en bares y viajando por todo el sur de Estados Unidos. Su éxito fue en aumento y eso atrajo a muchas mujeres. Sin embargo, Robert gastaba todo el dinero que conseguía en alcohol. Cada noche se acostaba con una mujer distinta a cambio de un sitio para dormir, sin importarle su edad o aspecto. Un día desaparecía de una ciudad y al día siguiente estaba dando un concierto en la otra punta del país. Una noche, sentado en la mesa con varios bluesmans, sonaba una canción en la radio mientras Robert contaba a sus compañeros músicos una anécdota sobre una mujer que le ofreció sus favores sexuales en la misma cama donde su marido dormía profundamente sin despertarse. Una hora después Robert, subió al escenario y tocó nota por nota la canción que había escuchado de fondo una hora antes. En las canciones de Robert solía hacer referencias demoníacas y se empezó a hablar de su pacto por todo Misisipi.

Cuando Robert cumplió 27 años, su leyenda llegó a oídos de un vendedor de discos local de la Corporación Americana de Discos (ARC) y le ofreció grabar 29 canciones de las cuales 16 se grabaron en un hotel de San Antonio y 13 en un estudio de Dallas. Cuando Robert llegó al hotel, dijo que tenía que tocar de espaldas para aprovechar mejor la acústica del lugar enfocando su guitarra hacia las paredes. Cuando llegó a Dallas, tocó las canciones que se editarían definitivamente y, cuando llegó a la número 13, sus ojos se imbuyeron de un rojo antinatural. La canción hizo que todos los presentes en el estudio viesan proyectadas imágenes del infierno en sus cabezas. Cuando acabó, Robert se levantó y se marchó sin decir una palabra. La gente quedó petrificada. Cuando recuperaron la compostura en el estudio,

decidieron escuchar otra vez la grabación de la canción número 13, pero en la cinta sólo se oía un agudo y molesto zumbido.

El 12 de agosto de 1938, Robert Johnson y David "Honeyboy" Edwards estaban listos para tocar en un baile en Three Forks, cerca de Greenwood, Mississippi. Robert estaba abiertamente mostrando su afecto a una mujer en particular, quien era la esposa del dueño del lugar. Mientras flirteaba con la mujer, le pareció cruzarse con un hombre grande y negro vestido con traje. El dueño del bar, enfurecido, envenenó un vaso de whisky, que fue enviado a Robert. Su compañero Honeyboy le dijo que no debería aceptar bebidas de desconocidos. Robert le sonrió y se la bebió de un trago. Durante el concierto, Robert empezó a marearse. Su visión se distorsionó y paró de tocar repentinamente. El público le exigió que siguiera tocando. Robert vio entre el público al hombre grande y negro vestido con traje indicándole con su reloj que había llegado la hora mientras le sonreía. Robert siguió tocando. Sus ojos se volvieron de un rojo intenso y se abrió su boca, emitiendo un intenso aullido de lobo que ensordeció el local. Robert cayó al suelo bajo la mirada de los presentes y murió allí mismo.

Quadre 10. Procés d'escriptura de *Me and the Devil*

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | <p>El primer marit de la mare de Robert Johnson ha de fugir del lloc on viuen per problemes amb la justícia. La dona té una relació sexual amb un altre home i es queda embarassada de Robert. Robert viu uns anys amb la seva mare, el seu padrastre i dos fills d'aquest, que el maltracten. Un dia, la mare se'n va de casa. Al cap d'un temps, torna per demanar permís al seu marit per casar-se amb un altre i home i s'emporta Robert amb ella. Robert viu en una granja amb la seva mare i el seu segon padrastre. Un dia, apareix un bluesman que li canvia un barril de benzina per una guitarra. Robert vol ser músic i comença a tocar per locals, però no ho fa bé i ningú no el vol sentir. Es casa amb Virginia, una noia de 16 anys, que es queda embarassada, però mare i fill moren al moment del part. Robert comença a beure i viatja per trobar el seu pare biològic. Entra en contacte amb un bluesman que l'ensenya a tocar la guitarra. Un altre bluesman li explica que hi ha un encreuament de camins on expliquen que el diable ensenya a tocar la guitarra els bluesmans que s'hi acosten. Robert desapareix durant un any, i torna convertit en un guitarrista excepcional que triomfa a tots els locals on toca, fins al punt que enregistra un disc, però un marit gelós l'enverina i mor a l'escenari, als 27 anys.</p> |
| Proposta de millora 1 | <p>Detalls: potenciar l'interès del moment en què Robert aconsegueix la seva primera guitarra.</p> |
| Proposta de millora 2 | <p>Personatges: donar més relleu a Virginia, la dona de Robert.</p> |
| Versió 2 | |
| Storyline | <p>El primer marit de la mare de Robert Johnson ha de fugir del lloc on viuen per problemes amb la justícia. La dona té una relació sexual amb un altre home i es queda embarassada de Robert. Robert viu uns anys amb la seva mare, el seu padrastre i dos fills d'aquest, que el maltracten. Un dia, la mare se'n va de casa. Al cap d'un temps, torna per demanar permís al seu marit per casar-se amb un altre i home i s'emporta Robert amb ella. Robert viu en una granja amb la seva mare i el seu segon padrastre. Un dia, apareix un bluesman que li canvia un barril de benzina per una guitarra, una guitarra que el bluesman no havia vist mai però que era dins del seu cotxe. Robert vol ser músic i comença a tocar per locals, però no ho fa bé i ningú no el vol sentir. Coneix Virginia, una noia de 14 anys, s'enamoren i mantenen una relació clandestina. La noia es queda embarassada, però mare i fill moren al moment del part. Robert comença a beure i viatja per trobar el seu pare biològic. Entra en contacte amb un bluesman que l'ensenya a tocar la guitarra. Un altre bluesman li explica que hi ha un encreuament de camins on expliquen que el diable ensenya a tocar la guitarra els bluesmans que s'hi acosten. Robert desapareix durant un any, i torna convertit en un guitarrista excepcional que triomfa a tots els locals on toca, fins al punt que enregistra un disc, però un marit gelós l'enverina i mor a l'escenari, als 27 anys.</p> |

B. MOSTRA 2: *VIDA Y MUERTE*, de Miguel C. Dues versions.

VERSIÓ 1

La madre de aquel chico que nació en una pequeña aldea en Inglaterra en el siglo XVIII había muerto en el mismo parto; en el mismo momento en el que la mujer pasó al otro lado, un nuevo ser llegó. Lo cierto es que su padre nunca se había puesto de acuerdo con la mujer en cómo iban a llamarlo. Al morir la mujer, quedó en manos del hombre llamar a la criatura. Así, le llamo Tom, como él, y como su abuelo.

Tom nació en esa pequeña aldea británica una fría noche de invierno. Su padre era leñador, y se ganaba la vida como tal. Su madre hacía pequeños trabajos lavando ropa en el río. Era una familia pobre, triste, pero nadie podrá decir jamás que en esa pequeña familia faltó el amor, pues sólo fueron dos los seres que vivieron al mismo tiempo.

El padre enseñó al chico todos los conocimientos que él sabía. Lo cierto es que no eran muchos, pero deberían bastar para que el chico saliera adelante. No fue a ninguna escuela: todo lo aprendió a través del padre. Éste le transmitió lo que él sabía, tal y como había hecho su padre con él. Pero, sobretodo, le formó para lo que él quería que fuera: leñador, según la tradición.

Conforme los años fueron pasando, Tom se dio cuenta de algo que, cada vez, consideraba más importante: el sentimiento de que no estaba haciendo nada con su vida le invadía cada día. Allá afuera la gente hacía grandezas de su vida: no sólo estudiaba, sino que trabajaban y se convertían en médicos, que viajaban de aldea en aldea. O en mercaderes. Tom sentía que su padre no le estaba encaminando hacia esos grandes senderos que prometían grandeza.

Fue entonces cuando le dijo a su padre que no quería ser leñador. Eso supondría toda una vida dedicada a los bosques y a la leña. A cortar madera sin parar. Y no era eso para lo que había nacido. Había nacido para hacer cosas mayores, grandezas. Lo reconocía, se estaba convirtiendo en un hombre orgulloso, pero el orgullo, el empeño y, sobretodo, la seguridad en sí mismo, le llevarían al éxito.

Su padre no vio con buenos ojos esto. No sólo por el hecho de que Tom parecía ser el primero de sus descendientes dispuesto a romper la tradición, sino porque su hijo parecía querer actuar sin tener en cuenta ningún tipo de consecuencia. No sólo deshonoraba la noble profesión familiar, sino que pretendía alejarse de su hogar, precipitándose de cabeza a lo que parecía un fracaso seguro.

Pero Tom estaba dispuesto a hacer caso omiso a su padre, y seguir con su plan. Consiguió empezar a moverse como comerciante de telas por las aldeas de alrededor. Iba y venía de su casa a las aldeas. Hasta que, un buen día, decidió irse, para siempre. Cogió el poco dinero que tenía, todas sus telas y marchó.

Poco a poco, su nombre fue sonando por las aldeas. Sus telas y sus pieles eran las mejores y las conocidas, y todo el mundo quería comprarle. Se hizo un hombre de renombre, y hasta de éxito entre las mujeres. Sin embargo, nunca se asentó en ningún lugar; su vida se basaba en el viajar constante, cual nómada.

Los años pasaron, y Tom se hizo rico; había ganado ya suficiente dinero como para volver a su aldea. Ahí podría no sólo asentarse definitivamente, sino lucir su imagen y ser admirado por todas las gentes del lugar.

Sin embargo, nada más llegar, la primera noticia que le aguardaba no era de su agrado: su padre había empleado los últimos años de su vida en buscarle, desesperadamente. No le había encontrado y había muerto de enfermedad, agonizante en su cama.

Tom apenas lloró la muerte de su padre, pues había aún mucho que hacer. Su siguiente paso hacia el camino establecido del éxito era pedir la mano de la bella Anna, la chica en la que se había fijado de pequeño, y con la que siempre había soñado casarse. Pero fue entonces cuando se enteró de que la bella muchacha había fallecido hacía relativamente poco por tuberculosis.

Tom no entendía qué había hecho él para que la vida le tratara así. Había trabajado duro, había conseguido grandes fortunas de dinero, y era realmente respetado por todas las tierras. Cuando, una noche, paseando por el bosque que era atravesado por un río, se preguntó todo aquello, sólo llegó a una conclusión: la vida no le había tratado mal; todo lo contrario, la vida estaba de su lado. Era la muerte la que parecía estar en su contra.

Armado de valor, esa misma noche Tom invocó a la muerte, cuya imagen apareció reflejada en el río. La muerte le dijo que le extrañaba que Tom la invocara, pues eran muy pocos los que lo hacían. Casi siempre era ella quien tenía que ir, uno por uno, recolectando a los humanos y llevándoselos consigo. Y, las pocas veces que la invocaban, era debido a la desgraciada vida que llevaba el ser. La muerte le informó que el día que se llevó a su padre, éste le contó que, a pesar de estar buscándole y no haberle encontrado, había oído que era un hombre de renombre, adinerado e importante. ¿Qué era, entonces, lo que Tom quería de la muerte? Tom le contestó que quería a sus seres queridos de vuelta a la vida. Su padre, su madre, a la que no había conocido, y la bella Anna, con la que apenas había hablado en su vida. La muerte le contestó que le recompensaría por sus logros en la vida, y que podría gozar de esa recompensa hasta que tuviera que ir a por él, pero que sólo podía devolverle a una persona. Sin pensárselo dos veces, Tom eligió: Anna.

Cuando la muerte le preguntó por qué, Tom parecía tenerlo claro: le daría lo que le faltaba. Una imagen de una familia, con hijos. La imagen de un hogar. La muerte le recomendó reconsiderar su opción, pues a ella apenas la conocía, y no había pasado todo el tiempo necesario con sus padres. Pero Tom parecía empeñado en querer vivir con Anna.

Así es como la muerte le concedió a Tom su deseo: le dio a Anna. Los primeros días, la muchacha era feliz. Reía, bailaba, cantaba, y pasaba el tiempo con Tom. Pero nunca salía de casa, pues quién iba a imaginar que una difunta había vuelto a la vida. Conforme pasaron los meses, Anna entristecía. Parecía más pálida y más triste. Tom le pedía, enfadado, que volviera a sonreír. Que volviera a bailar como antes. Pero Anna era una difunta, no pertenecía a ese mundo, y fue, poco a poco, desvaneciéndose, hasta desaparecer por completo.

Rabioso, Tom volvió a invocar a la muerte una vez más: le dijo que le había engañado, que le había prometido devolverle a un ser querido suyo a la vida. La muerte dijo que así lo había hecho, pero eso no garantizaba que esa persona fuera a estar ahí para siempre, pues, una vez mueres, apenas eres un reflejo real de tu antigua imagen. Tras esto, la muerte desapareció de su rastro, no sin antes decirle que la próxima vez que se vieran sería para llevárselo para siempre.

Tom pasó los últimos días de su vida solo, amargado, triste, frío. De tanto dinero que tenía, era pobre, pues jamás lo utilizó para nada. Y una fría noche de invierno, como en la que nació, la muerte volvió a la aldea para llevárselo finalmente a él.

NOTES DE CAMP

1. És serpentejant, però no gaire. Els girs principals, quan marxa de casa i quan torna a casa.
2. Agrada, però se li veuen problemes d'estructura importants.
3. "L'Anna ha d'aparèixer abans, a la primera part de la història".
4. L'enfrontament amb el pare, més marcat.
5. Queda estrany que es posi a invocar la mort, un home que es dedica a vendre teles. Que faci alguna cosa relacionada amb la mort, l'ocultisme, en lloc de vendre teles.
6. Al final, pacte amb la mort, tipus Faust. La mort exigirà contrapartida a canvi de ressuscitar la noia.

RESUM DELS COMENTARIS

En primer lloc, es constata que el relat s'adequa a la premissa, tot i que de manera mínima. És un relat serpentejant, en efecte, però el nombre de girs principals es redueix a dos. El primer apareix quan el protagonista abandona el seu pare i la seva vida de llenyataire. El segon, quan torna al seu poble natal després de fer-se ric i invoca la mort per recuperar un ésser estimat.

Això no és un obstacle perquè el relat produeixi una bona sensació en els lectors, tot i que es constata que hi ha problemes estructurals que, una vegada solucionats, el poden millorar de manera notable.

Una de les propostes en què hi ha una més clara unanimitat és la necessitat que el personatge femení, Anna, aparegui més aviat, a la primera part. Allà s'hauria de desenvolupar, ni que sigui de manera mínima, una història d'amor entre Tom i Anna, que es reprendrà a la tercera part, quan ell torni dels seus viatges d'aventura.

També se suggereix que augmenti el nivell de conflicte entre el fill i el pare a l'hora de la separació. El pare s'oposarà de manera decidida a la marxa de Tom, però ell no es farà enrere en la seva decisió.

També hi ha qui considera poc probable i estrany que un venedor de teles es converteixi, de sobte, en una persona que invoca la mort a la tercera part del relat. Per això es proposa que el personatge tingui algun vincle amb la mort en la segona part, durant el període en què viatja pel món i es fa ric. Una de les propostes és que es dediqui d'alguna manera a l'ocultisme.

La darrera recomanació afecta el pacte de Tom amb la mort, i la suggerència és que hi hagi un pacte fàustic entre els dos personatges. La mort tornarà Anna a la vida a canvi d'alguna cosa. Tom haurà de pagar un preu, elevat segurament, per poder tenir els tres anys de felicitat.

VERSIÓ 2

La madre de aquel chico que nació en una pequeña aldea en Inglaterra en el siglo XVIII había muerto en el mismo parto; en el mismo momento en el que la mujer pasó al otro lado, un nuevo ser llegó. Lo cierto es que su padre nunca se había puesto de acuerdo con la mujer en cómo iban a llamarlo. Al morir la mujer, quedó en manos del hombre llamar a la criatura. Así, le llamo Tom, como él, y como su abuelo.

Tom nació en esa pequeña aldea británica una fría noche de invierno. Su padre era leñador, y se ganaba la vida como tal. Su madre hacía pequeños trabajos lavando ropa en el río. Era una familia pobre, triste, pero nadie podrá decir jamás que en esa pequeña familia faltó el amor, pues sólo fueron dos los seres que vivieron al mismo tiempo.

El padre enseñó al chico todos los conocimientos que él sabía. Lo cierto es que no eran muchos, pero deberían bastar para que el chico saliera adelante. No fue a ninguna escuela: todo lo aprendió a través del padre. Éste le transmitió lo que él sabía, tal y como había hecho su padre con él. Pero, sobretodo, le formó para lo que él quería que fuera: leñador, según la tradición.

Tom fue creciendo y se enamoró de Anna, la muchacha más bella del lugar; una noche, en un lago y bañados por la tenue luz de la luna, Tom supo por parte de Anna que su amor era correspondido. Sintió que comenzaba a ser feliz, pues, ¿qué más se puede querer, una vez que tu amor es correspondido?

No obstante, conforme los años fueron pasando, Tom se dio cuenta de algo que, cada vez, consideraba más importante: el sentimiento de que no estaba haciendo nada con su vida le invadía cada día. Allá afuera la gente hacía grandezas de su vida: no sólo estudiaban, sino que trabajaban y se convertían en médicos, que viajaban de aldea en aldea. O en mercaderes. Tom sentía que su padre no le estaba encaminando hacia esos grandes senderos que prometían grandeza.

Fue entonces cuando le dijo a su padre que no quería ser leñador. Eso supondría toda una vida dedicada a los bosques y a la leña. A cortar madera sin parar. Y no era eso para lo que había nacido. Había nacido para hacer cosas mayores, grandezas. Lo reconocía, se estaba convirtiendo en un hombre orgulloso, pero el orgullo, el empeño y, sobretodo, la seguridad en sí mismo, le llevarían al éxito.

Su padre no vio con buenos ojos esto. No sólo por el hecho de que Tom parecía ser el primero de sus descendientes dispuesto a romper la tradición, sino porque su hijo parecía querer actuar sin tener en cuenta ningún tipo de consecuencia. No sólo deshonoraba la noble profesión familiar, sino que pretendía alejarse de su hogar, precipitándose de cabeza a lo que parecía un fracaso seguro. Así, el padre lo quiso retener; le amenazó, asegurándole que, si se marchaba, no le volvería a ver en la vida.

Pero Tom estaba dispuesto a hacer caso omiso a su padre, y seguir con su plan. Le contestó que su intención era no volver a ver a una persona en su vida que le retenía ahí contra su voluntad, obligándole a ser alguien que no quería ser jamás.

Lo último que hizo antes de abandonar la aldea fue ir a ver a Anna. Ella debería hacerle una promesa: que le esperaría ahí, y que cuando volviera con el suficiente dinero, se casarían. Ella se lo prometió, siempre y cuando él le prometiera a ella que volvería. Y tras prometerse ambos esto, Tom marchó.

Consiguió empezar a moverse como comerciante de telas por las aldeas de alrededor.

Iba y venía de su casa a las aldeas. Hasta que, un buen día, decidió irse, para siempre. Cogió el poco dinero que tenía, todas sus telas y marchó.

Sin embargo, sus intereses fueron cambiando conforme pasaban los meses. Poco a poco, se fue interesando cada vez más en las artes oscuras. En la muerte, en la resurrección. Todo esto se apoderó de sus pensamientos la noche que, distraído, se quedó mirando fijamente una vela y, por tan sólo una fracción de segundo, le pareció ver, reflejada en la llama, la silueta de una mujer, su rostro. Se quedó de piedra. ¿Qué pasaría si esa mujer fuera su madre? Jamás lo sabría, ya que nunca la había visto, pero...

De repente, le asaltó la duda: ¿por qué no traer de vuelta a seres queridos de la gente, a todos aquellos seres que mueren contra la voluntad de todo el mundo, y a los que jamás podemos volver a ver?

Fue entonces cuando lo tuvo claro: se dedicaría a deambular por el mundo, creando un gran espectáculo. Como si de un médium se tratara, crearía imágenes de seres queridos del público, y las traería “a la vida”.

Su espectáculo fue, poco a poco, conocido por los lugares, y las grandes ciudades esperaban su llegada con éxito. Tom se hizo rico con tan solo un carromato, que construyó él mismo, y unas cortinas.

Pasaron los años y Tom había ganado ya suficiente dinero como para volver a su aldea. Ahí podría no sólo asentarse definitivamente, sino lucir su imagen y ser admirado por todas las gentes del lugar.

Sin embargo, nada más llegar, la primera noticia que le aguardaba no era de su agrado: su padre había empleado los últimos años de su vida en buscarle, desesperadamente. No le había encontrado y había muerto de enfermedad, agonizante en su cama.

Tom apenas lloró la muerte de su padre, pues había aún mucho que hacer. Lo siguiente que hizo fue correr a buscar a Anna para casarse con ella. Pero fue entonces cuando se enteró que la bella muchacha había fallecido hacía relativamente poco por tuberculosis. Tom cayó en una profunda depresión. No entendía qué había hecho él para que la vida le tratara así. Había trabajado duro, había conseguido grandes fortunas de dinero, y era realmente respetado por todas las tierras.

Una noche, en pleno apogeo de su caída a la miseria, pasó algo que no había pasado en las últimas semanas: apareció una clienta, que había oído hablar de su espectáculo. Era una mujer vieja, no enseñaba su rostro y vestía de negro. La mujer le dijo que quería una demostración de esa “resurrección” de espíritus que hacía él; a lo que Tom le contestó que últimamente no estaba de humor. Fue entonces cuando la mujer se descubrió como La Muerte. Admitió a Tom que había oído mucho hablar de él, y que si era lo que había pretendido, lo había conseguido: sentía que, por primera vez, había nacido un hombre en el mundo capaz de desafiarla y reírse de ella, trayendo de vuelta a la vida momentáneamente a personas ya fallecidas. Esto, decía, le producía una mezcla de enfado y respeto. Por ello, decidió premiar a Tom con una recompensa: le devolvería a Tom un ser, el que él quisiera, y además, mucho más de lo que hacía él en sus espectáculos; podría estar con esa persona tres años.

Tom no se lo pensó dos veces; ni tan siquiera reparó en que iban a ser sólo tres los años que podría pasar con esa persona. Pero lo tenía claro. Muy convencido, Tom contestó a La Muerte que quería de vuelta a Anna. La Muerte le dijo que así sería, pero que el trato

consistía en que una vez su vida acabara con la muchacha, Tom debería dedicar el resto de su vida, es decir, la eternidad, a ayudar a La Muerte a recolectar a los seres que debían pasar al otro mundo, ya que Tom parecía tener mucha experiencia en ese terreno, según había demostrado en su espectáculo.

Quizás Tom, demasiado tentado por la primera parte del trato, no hizo caso a la segunda, y dijo que sí sin pensárselo. La Muerte no trató de convencerle más y, a los segundos, devolvió a Anna a la vida. Era ella. Igual de joven, igual de bella. Tal y como estaba cuando Tom abandonó la aldea y se prometieron que se casarían.

Fueron los tres años más felices de Tom. Con todo el dinero que había ganado, no le era necesario trabajar; podía vivir su vida con Anna, hacerla feliz, mientras ella le hacía feliz a él. Fueron felices, hasta que un día...

Anna, por primera vez en esos tres años, parecía triste. Cada día que pasaba, se iba entristeciendo más, se iba apagando, como la llama de una vela. Hasta que un día Tom se dio cuenta de que Anna era cada vez menos visible: su imagen se iba debilitando.

Tom se acordó entonces: los tres años se le habían pasado como si fueran tres horas.

Pero ya nada podía hacer: Anna se fue debilitando y apagando progresivamente hasta que un día desapareció por completo.

Rabioso, lleno de ira, tristeza y desesperación, Tom quiso invocar a La Muerte, pero no le hizo falta: ella misma acudió a él. Tom se mostró aliviado, pues al menos vendría a buscarle y podría pasar el resto de sus años en el más allá, muerto, con Anna. Pero La Muerte no venía a buscarle, sino a recordarle el trato que habían hecho hacía tres años. Y, antes de que Tom pudiera contestar, La Muerte se la llevó.

Se dice desde entonces que se puede ver deambulando a dos figuras: La Muerte, vieja, oscura, vestida de negro. Y a un siniestro personaje, joven y viejo a la vez, que deambula con ella y se lleva a aquellos a los que llega su hora.

Quadre 11. Procés d'escriptura de *Vida y muerte*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | Tom neix a l'Anglaterra del segle XVIII. La seva mare mor en el part i ell es cria amb el seu pare, que vol que sigui llenyataire com ell. Tom, però, no se sent atret per la vida que l'espera i decideix anar-se'n per convertir-se en mercader de teles. Després de viatjar i fer-se ric, torna al seu poble natal. Allà descobreix que tant el seu pare com la noia que estimava, Anna, han mort. Tom invoca la mort i aconsegueix fer reviure Anna, però només pot ser feliç amb ella un temps, perquè al cap de tres anys la noia torna al regne dels morts. Tom viu trist el que li queda de vida, fins que la mort el va a buscar. |
| Proposta de millora 1 | Probabilitat: el personatge femení, Anna, ha d'aparèixer a l'inici del relat, abans que Tom emprengui la seva vida de mercader. |
| Proposta de millora 2 | Probabilitat: Tom hauria de dedicar-se a alguna activitat que tingui algun vincle amb la mort per tal de fer probable la invocació. |
| Proposta de millora 3 | Estructura: ampliar i detallar la part del relat més clarament serpentejant: la que hi ha entre la partida i la tornada al poble natal. |
| Proposta de millora 4 | Probabilitat: convertir la invocació a la mort en un pacte fàustic: la mort tornarà Anna a la vida durant un temps a canvi de l'ànima de Tom. |
| Versió 2 | |
| Storyline | Tom neix a l'Anglaterra del segle XVIII. La seva mare mor en el part i el nen es cria amb el seu pare, que vol que sigui llenyataire com ell. De jove, inicia una relació sentimental amb Anna. Tom, però, no se sent atret per la vida que l'espera i decideix anar-se'n per convertir-se en mercader de teles. Li diu a Anna que l'espera, que tornarà ric i llavors es podran casar. Comença venent teles, però aviat es converteix en mèdiom: fa possible que la gent pugui contactar amb els morts. Amb aquesta activitat es fa molt ric i torna al seu poble natal. Allà descobreix que tant el seu pare com Anna han mort. Tom invoca la mort i aconsegueix fer reviure Anna, a canvi de la seva ànima, per un període de tres anys, durant els quals és feliç, fins que la noia torna al regne dels morts. La mort reclama l'ànima de Tom, que es converteix en el seu ajudant. |

PREMISSA 2: CURTMETRATGE AMB EQUILIBRI ENTRE TRAMA I PERSONATGE: INICI DE PROCÉS CAP A LA INTIMITAT

El procés cap a la intimitat és un argument que explica com dos personatges que estan emocionalment distants a l'inici de la història arriben a un estat d'intimitat al final. En aquestes trames, els personatges van fent petits passos cap a la intimitat a través del coneixement mutu. Al mateix temps que es coneixen l'un a l'altre, l'espectador els va coneixent a tots dos. En el llargmetratge, aquests processos poden ser simples (el relat comença amb els dos personatges distanciat i acaba amb els dos personatges amb relació emocional íntima) o complexos (una vegada els personatges han assolit la intimitat, algun fet els torna a separar, i comença un segon procés cap a la intimitat). El curtmetratge no disposa del temps suficient per explicar un procés cap a la intimitat sencer (ni tan sols el simple), però, en canvi, s'ocupa sovint d'explicar inicis de procés cap a la intimitat.

A. MOSTRA 1. *DESCUBRIENDO A BASURO*, de Petar B. Quatre versions.

VERSIÓ 1

Para cualquier niño, el mejor momento de un día de cole es la hora del patio. Después de dos horas aburrido en clase de mates y naturales, no hay nada mejor que salir fuera con los amigotes y pegarle unas patadas a una pelota de hojas de libreta, papel de plata y celo, elaborada durante las dos horas anteriores. Y así empezó siendo para Marc. Se podía pasar cinco horas del patio seguidas sin encajar un gol. Era el rey del patio. Todos querían ir con él. Lo adoraban. Además era el perfecto escaparate en el que lucirse delante de la niña que le gustaba: Raquel.

Pero el día que llegó el niño nuevo todo cambió. Era enclenque, violento y olía bastante mal. Siempre iba muy sucio y rara vez se cambiaba la ropa, así que los niños empezaron a llamarlo "Basuro". Basuro no jugaba con los demás niños. Se les acercaba sólo para pegarles collejas y quitarles el bocadillo. Lo que más le divertía era pegar collejas a los niños que tenían la boca llena y ver cuan lejos podían escupir el fuet. A las pocas semanas, Basuro terminó su "estudio del mercado" y decidió que su proveedor de bocadillos cada día sería Marc.

Con muchas collejas acumuladas y otros tantos bocadillos perdidos, Marc decidió llevar dos bocadillos al día, a ver si podía engañar al sucio matón. Pero de poco le sirvió. Sólo consiguió que Basuro comiera más y se pusiera más gordo y más fuerte.

Marc y sus amigos eran muy superiores en número, pero nadie se atrevía a enfrentarse a Basuro. Algunos por miedo, otros por asco. Marc sabía que si se chivaba sería peor y no se lo quería decir a sus padres porque le daba vergüenza.

Llegó el cumpleaños de Raquel. Una bolsa de chuches, una invitación a su fiesta y una sonrisa. Marc no podía pedir más. Nada podía estropearle el día. Ni siquiera el timbre que señaló la hora de salir al patio. Bajó las escaleras corriendo con su bolsa de chuches en la mano y su cabeza en las nubes. En la salida lo esperaba Basuro, que al verlo le puso la zancadilla y Marc mordió el polvo delante de Raquel y sus amigas. Basuro solo recogió la bolsa de chuches del suelo y se largó. Marc, enfurecido a más no poder, corrió detrás de Basuro y le pegó un empujón. Basuro se estrelló contra un árbol y, antes de que cayera al suelo, Marc le propició un par de patadas en la espinilla. Basuro echó la mirada hacia Marc y empezó a llorar. Marc sacó pecho y levantó la cabeza, orgulloso de haberse enfrentado al matón. Al instante apareció detrás de él el profesor de historia y le estiró de la oreja.

- ¡Castigado sin patio una semana!- gritó el profesor.
- Pero si yo no...- Marc intentó justificarse, pero sin éxito.

Viendo la escena, Basuro sonrió de oreja a oreja, volvió a recoger la bolsa de chuches y se fue, pero el profesor le paró.

- Quieto ahí, ¡delincuente! Tú también estás castigado.

Marc se quedó encerrado en un aula con su archienemigo. Sentado en un rincón, dio la espalda a Basuro y del bolsillo sacó sus cartas de la liga de fútbol. Basuro se le acercó.

- ¿A ver?- dijo intrigado Basuro.
- Fuera, que me las quitas.- contestó Marc, borde.
- No quiero quitártelas. Sólo quiero ver como son.

Marc lo miró con desconfianza pero le enseñó las cartas.

- Puedes mirarlas, pero no las toques.
- ¡Que guay! ¡Tienes a Villa!- exclamó Basuro. - ¡Y a Iniesta! Qué bueno.

Marc sonrió, sintiéndose importante. Basuro sacó sus cartas del bolsillo y se las dio a Marc.

- Yo sólo tengo estas viejas que me dio mi hermano.

Marc miró las cartas y su expresión pasó de asco a asombro.

- ¡Ala! ¡Zidane! ¡Rivaldo! ¡Ronaldo en el Barça! ¡¿Hesp?! Tío, ¡estas cartas son buenísimas!

Basuro sonrió.

- ¿Jugamos?- preguntó Marc con una sonrisa.
- ¡Venga!- contestó Basuro, alegre.

Los dos niños empezaron a jugar.

NOTES DE CAMP

1. El relat s'ajusta a la premissa. Dos personatges antagònics inicien un procés d'acostament.
2. Els personatges agraden. Basuro especialment.
3. "Bona idea la de tancar-los junts i castigats".
4. Tot bé fins al final, que no funciona. Ningú no es creu que Marc i Basuro es facin amics tan ràpidament. Aquest és el problema del relat. Poc probable.
5. Marc ha d'estar ressentit amb Basuro, haurà d'oposar més resistència.
6. Queda penjat el tema de la nena, Raquel. Hauria de tornar a aparèixer al final.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa. Es presenten dos personatges diferents, antagònics, i el relat acaba quan comença un procés que els haurà de dur a una possible intimitat emocional.

La impressió general pel que fa a aquesta primera versió és positiva pel que fa als personatges i negativa pel que fa a la trama: tots els alumnes coincideixen que el final no és satisfactori, per poc versemblant.

En canvi, es valoren de manera positiva els dos personatges, especialment Basuro.

També es valora de manera positiva el fet que els dos personatges, que són antagònics, acabin en un mateix espai, castigats, i es considera encertada la manera d'arribar fins a aquesta situació, que es totalment versemblant.

Però, en canvi, com dèiem, hi ha acord que el final no és versemblant. L'acostament emocional entre els dos personatges es produeix de manera massa fàcil i ràpida, sense motivació aparent. Ens trobem davant d'un inici de procés cap a la intimitat poc versemblant. Sembla lògic suposar que en Marc estarà ressentit amb Basuro i que no es farà amic d'ell tan fàcilment. Es recomana, doncs, treballar més la manera d'arribar a la situació final, millorant situació final, la que es produeix a l'aula en que els dos personatges estan castigats, per tal de fer mes versemblant l'acostament entre els dos protagonistes.

VERSIÓ 2

Para cualquier niño, el mejor momento de un día de cole es la hora del patio. Después de dos horas aburrido en clase de mates y naturales, no hay nada mejor que salir fuera con los amigotes y pegarle unas patadas a una pelota de hojas de libreta, papel de plata y celo, elaborada durante las dos horas anteriores. Y así empezó siendo para Marc. Se podía pasar cinco horas del patio seguidas sin encajar un gol. Era el rey del patio. Todos querían ir con él. Lo adoraban. Además, era el perfecto escaparate en el que lucirse delante de la niña que le gustaba: Raquel.

Pero el día que llegó el niño nuevo todo cambió. Era enclenque, violento y olía bastante mal. Siempre iba muy sucio y rara vez se cambiaba la ropa, así que los niños empezaron a llamarlo "Basuro". Basuro no jugaba con los demás niños. Se les acercaba sólo para pegarles collejas y quitarles el bocadillo. Lo que más le divertía era pegar collejas a los niños que tenían la boca llena y ver cuan lejos podían escupir el fuet. A las pocas semanas, Basuro terminó su "estudio del mercado" y decidió que su proveedor de bocadillos cada día sería Marc.

Con muchas collejas acumuladas y otros tantos bocadillos perdidos, Marc decidió llevar dos bocadillos al día, a ver si podía engañar al sucio matón. Pero de poco le sirvió. Solo consiguió que Basuro comiera más y se pusiera más gordo y más fuerte.

Marc y sus amigos eran muy superiores en número, pero nadie se atrevía a enfrentarse a Basuro. Algunos por miedo, otros por asco. Marc sabía que si se chivaba sería peor y no se lo quería decir a sus padres porque le daba vergüenza.

Llegó el cumple de Raquel. Una bolsa de chuches, una invitación a su fiesta y una sonrisa. Marc no podía pedir más. Nada podía estropearle el día. Ni siquiera el timbre que señaló la hora de salir al patio. Bajó las escaleras corriendo con su bolsa de chuches en la mano y su cabeza en las nubes. En la salida lo esperaba Basuro, que, al verlo, le puso la zancadilla, y Marc mordió el polvo delante de Raquel y sus amigas. Basuro sólo recogió la bolsa de chuches del suelo y se largó. Marc, enfurecido a más no poder, corrió detrás de Basuro y le pegó un empujón. Basuro se estrelló contra un árbol y, antes de que cayera al suelo, Marc le propició un par de patadas en la espinilla. Basuro echó la mirada hacia Marc y empezó a llorar. Marc sacó pecho y levantó la cabeza, orgulloso de haberse enfrentado al matón. Al instante apareció detrás de él el profesor de historia y le estiró de la oreja.

- ¡Castigado sin patio una semana!- gritó el profesor.
- Pero si yo no...- Marc intentó justificarse, pero sin éxito.

Viendo la escena, Basuro sonrió de oreja a oreja, volvió a recoger la bolsa de chuches y se fue, pero el profesor le paro.

- Quieto ahí, ¡delincuente! Tú también estás castigado.

Marc se quedó encerrado en un aula con su archienemigo. Sentado en un rincón, dio la espalda a Basuro y del bolsillo sacó sus cartas de la liga de fútbol. Basuro se le acercó.

- ¿A ver?- dijo intrigado Basuro.
- Fuera, que me las quitas.- contestó Marc, borde.
- No quiero quitártelas. Sólo quiero ver como son.

Marc lo miró con desconfianza pero le enseñó las cartas.

- Puedes mirarlas, pero no las toques.
- ¡Que guay! ¡Tienes a Villa!- exclamó Basuro. - ¡Y a Iniesta! Que bueno.

Marc sonrió sintiéndose importante. Basuro sacó sus cartas del bolsillo y se las dio a Marc.

- Yo sólo tengo estas viejas que me dio mi hermano.

Marc miró las cartas e intentó disimular su asombro.

- No están mal.
- Puedes quedártelas si quieres. A mi en realidad ni siquiera me gusta el fútbol.

Marc dudó, pensando que era una trampa.

- ¿Y por qué las tienes?
- No lo sé. Es un recuerdo que tengo de mi hermano.
- ¿Y me las das a mí?
- Sólo quiero ser tu amigo.
- ¿Y entonces por qué me pegas?

Basuro miró al suelo, avergonzado.

- Pues no lo sé. Siempre estás con tus amigos o con la niña esa y no sabía como acercarme.
- La próxima vez nos puedes preguntar si puedes jugar con nosotros. Si no te gusta el fútbol podemos jugar al sopapo, que va de pegar y eso sí que te gusta.
- Vale.

Basuro sonrió sabiendo que ha hecho un nuevo amigo y Marc empezó a ojear las cartas que le regaló Basuro.

NOTES DE CAMP

1. No ha millorat gaire, s'assembla molt a la primera versió.
2. El mateix problema: l'acostament final no és versemblant.
3. Idea: canviar la caracterització. Que en Marc, que és dèbil, es mostri valent. Que Basuro, que és fort, es mostri dèbil.
4. En Marc s'enfronta a Basuro. Basuro vol sortir de l'aula i en Marc no el deixa.
5. "Basuro es pixa a sobre i es posa a plorar".
6. En Marc es mostra compassiu i l'ajuda.

RESUM DELS COMENTARIS

Tot i que el final del relat està millorat i en Marc es mostra desconfiat respecte de Basuro quan aquest li mostra els cromos, la impressió general no varia gaire respecte de la de la primera versió, i se segueix considerant que el final és poc versemblant a causa del fet que l'acostament entre els dos personatges es produeix d'una manera que se segueix considerant poc probable.

Es proposa, seguint una línia argumental que és molt habitual ens els processos cap a la intimitat, que els dos personatges mostrin una cara que no havien mostrat fins al moment, una cara que contrastarà amb la vista fins al moment.

Així, se suggereix que en Marc, un noi dèbil i incapaç de fer front a Basuro, s'hi enfronti. Una de les idees que es proposen és que Basuro vulgui sortir de l'aula, cosa que propiciarà, si és descobert, que empitjori el càstig. En Marc serà capaç d'enfrontar-se al seu oponent i evitar que surti de l'aula.

Basuro, que el que vol és anar al lavabo perquè s'està pixant, no ho podrà fer a causa de l'oposició d'en Marc. A causa d'això, es pixarà als pantalons i es posarà a plorar. En aquest moment, el que s'havia mostrat com un nen fort i cruel es convertirà en un personatge dèbil.

En veure aquesta cara de la personalitat del seu "enemic", en Marc tindrà compassió i l'ajudarà, deixant-li uns pantalons de xandall nets abans que la resta de nens descobreixin el que ha passat. Basuro, és clar, sentirà agraïment pel personatge. Els elements que propiciaran l'acostament emocional dels dos personatges quedaran ja ben assentats, i el final serà més versemblant.

VERSIÓ 3

Para cualquier niño, el mejor momento de un día de cole es la hora del patio. Después de dos horas aburrido en clase de mates y naturales, no hay nada mejor que salir fuera con los amigotes y pegarle unas patadas a una pelota de hojas de libreta, papel de plata y celo, elaborada durante las dos horas anteriores. Y así empezó siendo para Marc. Se podía pasar cinco horas del patio seguidas sin encajar un gol. Era el rey del patio. Todos querían ir con él. Lo adoraban. Además, era el perfecto escaparate en el que lucirse delante de la niña que le gustaba: Raquel.

Pero el día que llegó el niño nuevo todo cambió. Era enclenque, violento y olía bastante mal. Siempre iba muy sucio y rara vez se cambiaba la ropa, así que los niños empezaron a llamarlo “Basuro”. Basuro no jugaba con los demás niños. Se les acercaba sólo para pegarles collejas y quitarles el bocadillo. Lo que más le divertía era pegar collejas a los niños que tenían la boca llena y ver cuan lejos podían escupir el fuet. A las pocas semanas, Basuro terminó su “estudio del mercado” y decidió que su proveedor de bocadillos cada día sería Marc.

Con muchas collejas acumuladas y otros tantos bocadillos perdidos, Marc decidió llevar dos bocadillos al día, a ver si podía engañar al sucio matón. Pero de poco le sirvió. Sólo consiguió que Basuro comiera más y se pusiera más gordo y más fuerte.

Marc y sus amigos eran muy superiores en número, pero nadie se atrevía a enfrentarse a Basuro. Algunos por miedo, otros por asco. Marc sabía que si se chivaba sería peor y no se lo quería decir a sus padres porque le daba vergüenza.

Llegó el cumpleaños de Raquel. Una bolsa de chuches, una invitación a su fiesta y una sonrisa. Marc no podía pedir más. Nada podía estropearle el día. Ni siquiera el timbre que señaló la hora de salir al patio. Bajó las escaleras corriendo con su bolsa de chuches en la mano y su cabeza en las nubes. En la salida lo esperaba Basuro, que, al verlo, le puso la zancadilla, y Marc mordió el polvo delante de Raquel y sus amigas. Basuro sólo recogió la bolsa de chuches del suelo y se largó. Marc, enfurecido a más no poder, corrió detrás de Basuro y le pegó un empujón. Basuro se estrelló contra un árbol y, antes de que cayera al suelo, Marc le propició un par de patadas en la espinilla. Basuro echó la mirada hacia Marc y empezó a llorar. Marc sacó pecho y levantó la cabeza, orgulloso de haberse enfrentado al matón. Al instante apareció detrás de él el profesor de historia y le estiró de la oreja.

“¡Castigado sin patio una semana!”, gritó el profesor.

“Pero si yo no...”, Marc intentó justificarse, pero sin éxito.

Viendo la escena, Basuro sonrió de oreja a oreja, volvió a recoger la bolsa de chuches y se fue, pero el profesor le paro.

“Quieto ahí, ¡delincuente! Tú también estás castigado.”

Marc quedó encerrado en un aula con su archienemigo. Cada uno estaba sentado en un rincón. Basuro se levantó de su silla y se dirigió a la puerta.

“¿Dónde vas?”, preguntó Marc.

“¿Y a ti qué te importa?”, contestó Basuro.

“Si sales nos castigarán más días.”

“¿Y a mi qué?”

Basuro abrió la puerta pero Marc se abalanzó sobre él y le cerró el paso.

“Tú no te vas de aquí.”, dijo Marc, decidido.

Basuro intentó pasar, pero Marc lo tiró al suelo de un empujón. Al ver a Basuro en el suelo, Marc pensó en las posibles consecuencias de su acto. Como por ejemplo ser empujado por las escaleras, ser lapidado con los borradores del aula o que su enemigo le metiera en el cubo de la basura de donde él mismo provenía. Pero Basuro se levantó sin ánimo para contraatacar.

“Déjame salir, anda. Que me hago pis.”, suplicó Basuro.

Marc se sintió superior.

“No.”, contestó levantando la frente.

“Vaaaaaa, que se me escapaaaaa...”

Marc cerró la puerta de un portazo, acercó una silla y se sentó delante de la puerta. Basuro no dejaba de dar saltitos por la clase mientras se agarraba de la entrepierna.

“¡Que me meooooo!” , agonizaba Basuro.

En un último intento, Basuro corrió hacia la puerta, pero Marc lo volvió a detener. Los dos niños empezaron a forcejear. De pronto, Basuro paró. Una marca de orina se había extendido por sus ingles y su pantalón goteaba, dejando un generoso charco en el suelo. Marc intentó contener la risa, pero no pudo. Echó a reír señalando a Basuro con el dedo índice. Allí mismo, sin moverse ni un centímetro, Basuro empezó a llorar desconsoladamente. Marc dejó de reír. No sabía como reaccionar ante esa situación tan peculiar.

“No llores, tío. Que casi no se ve.”

Basuro se puso a llorar más fuerte todavía. Sonó el timbre que indicaba el final de la hora del patio. Ya se podían oír los primeros niños que empezaban a subir a clase. Marc sacó de su mochila su ropa de educación física y le dio el pantalón del chándal a Basuro.

“Corre, ponte esto.”, dijo Marc.

Basuro lo miró confundido.

“Quítate lo que llevas y ponte estos pantalones.”

“Pero no me mires la titola.”, dijo Basuro avergonzado.

Basuro se quitó los pantalones y los calzoncillos, los dejó en el suelo, se puso los pantalones de Marc y limpió el suelo con su ropa sucia.

“¿Qué hago con esto?”, preguntó Basuro con sus pantalones meados en la mano.

“Mételos en tu mochila.”

“Sí hombre. Se me van a mojar los libros y encima los demás se darían cuenta.”

“Pues en la mía tampoco va.”

Los pasos de la manada de niños estaban cada vez más cerca de la clase. Basuro y Marc miraban a su alrededor desesperados. Todos se darían cuenta si lo tiraban en el cubo de la basura. En la mochila de alguien no, porque ese alguien se chivaría al profe. Que encrucijada. Algunos niños ya empezaban a entrar en las aulas colindantes. El picaporte de la puerta se movió y alguien intentó abrir la puerta, pero la silla que había dejado Marc delante de la puerta retrasó su entrada. En el clímax de la desesperación, Marc cogió los pantalones de Basuro y los tiró por la ventana abierta.

Los niños y niñas entraron en el aula, y Marc y Basuro le dieron la espalda a la ventana con un intento de disimulo y miradas de complicidad.

NOTES DE CAMP

1. Final satisfactori ara. L'acostament ja és probable.
2. S'ha de tancar la línia de la Raquel. En Marc ha de quedar rehabilitat als ulls de la noia.
3. Basuro ajudarà en Marc a impressionar la Raquel.
4. Una idea: en Marc sempre ha de fer de porter, tot i que ell voldria ser jugador i fer gols. Després de l'acostament entre ell i Basuro, aquest es posarà de porter i el Marc podrà sortir a fer gols per impressionar la nena.
5. Una vegada estan tancats junts, durant el càstig, Basuro es comporta inicialment com a Basuro. "Sembla la mare Teresa de Calcuta".

RESUM DELS COMENTARIS

En primer lloc, hi ha unanimitat que el final del relat és satisfactori, gràcies al fet que l'acostament entre els dos personatges ara és probable. Es valora de manera molt positiva aquest fet, que es considera clau per a l'èxit de la trama.

En segon lloc, es detecta una mancança estructural que afecta el personatge de la Raquel. La nena té una certa rellevància a la primera part del relat, i desapareix a la segona part, a partir del càstig conjunt dels dos nens. Es considera que la Raquel hauria de tornar a aparèixer al final del relat, i que en Marc hauria de quedar rehabilitat als seus ulls. Basuro, ara que ja s'ha produït l'acostament entre ell i el Marc, serà qui propiciarà que aquest estigui en una posició en la qual pugui impressionar la nena de qui està enamorat.

Es proposa que Basuro se sacrifiqui d'alguna manera per ajudar en Marc, en una mena d'expiació de la seva culpa anterior, en haver maltractat i ridiculitzat en Marc. En aquest sentit, apareix una idea interessant: en Marc no vol ser en realitat porter, ell voldria sortir a fer gols, però sempre li toca posar-se sota els pals. Per decidir qui es posa de porter, els nens corren des del centre del camp fins a la porteria, i el que toca el pal en darrer lloc és el que es posa de porter. En Marc sempre és el darrer en tocar el pal. A la darrera escena, serà Basuro qui toqui el pal en darrer lloc, ell es posarà de porter, i en Marc sortirà a jugar i a fer gols, sota l'atenta mirada de la Raquel.

En tercer lloc, es comenta que Basuro no sembla el mateix quan comença el càstig. El que era un nen dolent i agressiu s'ha convertit en un nen normal. És per això que es proposa que, en una primera part de l'escena de l'aula de càstig, Basuro es comporti com a Basuro, agressiu i cruel amb en Marc, i que el Marc reuneixi la valentia per enfrontar-se a ell.

VERSIÓ 4

Para cualquier niño, el mejor momento de un día de cole es la hora del patio. Después de dos horas aburrido en clase de mates y naturales, no hay nada mejor que salir fuera con los amigotes y pegarle unas patadas a una pelota de hojas de libreta, papel de plata y celo, elaborada durante las dos horas anteriores. Y así empezó siendo para Marc. Era un poco lento y siempre era el último en tocar el palo de la portería, así que siempre era el portero. No era de los mejores, pero podía pasar varias horas del patio sin encajar un gol. Marc sabía que si fuera jugador marcaría muchos goles, pero no tenía más remedio que conformarse y dar lo mejor de sí siendo portero. Aun siendo una posición en la que difícilmente se podría lucir, intentaba impresionar a Raquel, una preciosa niña rubia que siempre miraba como jugaban los niños.

Pero el día que llegó el niño nuevo todo cambió. Era enclenque, violento y olía bastante mal. Siempre iba muy sucio y rara vez se cambiaba la ropa, así que los niños empezaron a llamarlo “Basuro”. Basuro no jugaba con los demás niños. Se les acercaba sólo para pegarles collejas y quitarles el bocadillo. Lo que más le divertía era pegar collejas a los niños que tenían la boca llena y ver cuan lejos podían escupir el fuet. A las pocas semanas, Basuro terminó su “estudio de mercado” y decidió que su proveedor de bocadillos cada día sería Marc.

Con muchas collejas acumuladas y otros tantos bocadillos perdidos, Marc decidió llevar dos bocadillos al día, a ver si podía engañar al sucio matón. Pero de poco le sirvió. Solo consiguió que Basuro comiera más.

Marc y sus amigos eran muy superiores en número, pero nadie se atrevía a enfrentarse a Basuro. Algunos por miedo, otros por asco. Marc sabía que si se chivaba sería peor.

Llegó el cumple de Raquel. Una bolsa de chuches, una invitación a su fiesta y una sonrisa. Marc no podía pedir más. Nada podía estropearle el día. Ni siquiera el timbre que señaló la hora de salir al patio. Bajó las escaleras corriendo con su bolsa de chuches en la mano y su cabeza en las nubes. En la salida lo esperaba Basuro, que, al verlo, le puso la zancadilla, y Marc mordió el polvo delante de Raquel y sus amigos. Basuro sólo recogió la bolsa de chuches del suelo. Marc intentó contener las lágrimas, pero en vano. Empezó a sollozar, quedando en ridículo ante toda la clase y especialmente ante Raquel. Marc se moría de vergüenza. Sabía que si dejaba acabar el incidente de esta forma nunca conseguiría que Raquel se fijara en él, así que corrió hacia Basuro. Éste, al verlo, le pegó un cabezazo en la boca. Antes de que Marc pudiera reaccionar, de la nada, como un siniestro fantasma, apareció el temible profesor de historia. Los cogió a los dos de la oreja.

“Os quedaréis castigados toda la hora de comedor, pequeños delincuentes.”, dijo el profesor.

“Pero yo no...”, intentó replicar Marc, pero el profesor lo interrumpió.

“Ni yo ni ya. Que se empieza así y se acaban atracando ancianas en el metro.”

“Qué tontería.”, dijo Basuro sobrado.

“Pues por la *tontería* os quedaréis haciendo deberes durante las dos horas, sin salir ni siquiera al pasillo.”

Marc quedó encerrado en un aula con su archienemigo. Pensó que si se centraba sólo en sus deberes, las dos horas pasarían más rápido y Basuro no le molestaría. Y así fue durante los primeros diez minutos, hasta que Basuro empezó a aburrirse. Entonces empezó a dar vueltas por la clase y a hurgar en las mochilas de los demás. Marc quiso impedirselo, pero no se atrevía a decirle nada. Quién sabía cuáles podrían ser las consecuencias de enfrentarse al niño basura. Así que siguió haciendo los deberes mientras Basuro desenvolvía un bollicao y se sentaba encima de la mesa donde escribía Marc. El chocolate derretido del bollicao empezó a gotear encima de los deberes de Marc. Intentó ignorar lo que estaba pasando, pero Basuro hacía que su bollicao gotease cada vez más. Marc cogió la hoja y el boli y se fue a otra mesa. En ese momento, Basuro se dio cuenta de cuanto molestaba a Marc. Tiró el bollicao a la basura y se sentó en su sitio. Nada más sentarse, empezó a buscar algo en su mochila. Sacó una pequeña pelota de goma y empezó a botarla por toda la clase, llegando finalmente a Marc.

“¡Baila para mí, bufón!”, gritaba Basuro extasiado mientras tarareaba una canción y botaba la pelotita en la cabeza de Marc.

Marc, de un manotazo, envió la pelota a la otra punta de la clase sin decir nada. Basuro se lo quedó mirando. Marc se dio cuenta de lo que había hecho y agachó la cabeza con la esperanza de que no le cayeran muchas collejas, pero Basuro no le agredió. Tan sólo sacó una botella de agua de la mochila de Marc y la abrió.

“Que bien. Con la sed que me ha dado el bollicao.”, dijo Basuro mientras acercaba sus sucios morros a la botella.

“¡Eh! Deja mi agua.”

Basuro empezó a correr mientras se bebía el agua. Se paró al lado de una ventana y se terminó más de media botella.

“¿Quieres un poco?”, preguntó Basuro cordialmente.

Antes de que Marc pudiera contestar, Basuro tiró la botella por la ventana.

“Pues a buscarla.”, dijo Basuro antes de echarse a reír y correr por toda la clase.

Cuando se cansó de correr, Basuro se sentó en una silla. Marc pensó que por fin podría estar unos minutos tranquilo, pero a los pocos minutos Basuro se levantó de su silla y se dirigió a la puerta.

“¿Dónde vas?”, preguntó Marc.

“¿Y a ti qué te importa?”, contestó Basuro.

“Si sales nos castigarán más días.”

“¿Y a mi qué?”

Basuro abrió la puerta pero Marc se abalanzó sobre él y le cerró el paso.

“Tú no te vas de aquí.”, dijo Marc, decidido.

Basuro intentó pasar pero Marc lo tiró al suelo de un empujón. Al ver a Basuro en el suelo, Marc pensó en las posibles consecuencias de su acto. Como por ejemplo ser empujado por las escaleras, ser lapidado con los borradores del aula o que su enemigo le metiera en el cubo de la basura de donde él mismo provenía. Pero Basuro se levantó sin ánimo para contraatacar.

“Déjame salir, anda. Que me hago pis.”, suplicó Basuro.

Marc se sintió superior.

“No.”, contestó levantando la frente.

“Vaaaaaa, que se me escapaaaaa...”

Marc cerró la puerta de un portazo, acercó una silla y se sentó delante de la puerta. Basuro no dejaba de dar saltitos por la clase mientras se agarraba de la entrepierna.

“¡Que me meooooo!” , agonizaba Basuro.

En un último intento, Basuro corrió hacia la puerta, pero Marc lo volvió a detener. Los dos niños empezaron a forcejear. Marc sacó toda su fuerza y le pegó un puñetazo a Basuro en la barriga. Acto seguido, una marca de orina se había extendido por sus ingles y su pantalón goteaba, dejando un generoso charco en el suelo. Marc intentó contener la risa, pero no pudo. Echó a reír señalando a Basuro con el dedo índice. Allí mismo, sin moverse ni un centímetro, Basuro empezó a llorar desconsoladamente. Marc dejó de reír. No sabía cómo reaccionar ante esa situación tan peculiar.

“No llores, tío. Que casi no se ve.”

Basuro se puso a llorar más fuerte todavía. Sonó el timbre que indicaba el final de la hora del comedor. Ya se podían oír los primeros niños que empezaban a subir a clase. Marc sacó de su mochila su ropa de educación física y le dio el pantalón del chándal a Basuro.

“Corre, ponte esto.”, dijo Marc.

Basuro lo miró confundido.

“Quítate lo que llevas y ponte estos pantalones.”

“Pero no me mires la titola.”, dijo Basuro avergonzado.

Basuro se quitó los pantalones y los calzoncillos, los dejó en el suelo, se puso los pantalones de Marc y limpió el suelo con su ropa sucia.

“¿Qué hago con esto?”, preguntó Basuro con sus pantalones meados en la mano.

“Mételos en tu mochila.”

“Sí, hombre. Se me van a mojar los libros y encima los demás se darían cuenta.”

“Pues en la mía tampoco van.”

Los pasos de la manada de niños estaban cada vez más cerca de la clase. Basuro y Marc miraban a su alrededor desesperados. Todos se darían cuenta si lo tiraban en el cubo de la basura. En la mochila de alguien no, porque ese alguien se chivaría al profe. Qué encrucijada. Algunos niños ya empezaban a entrar en las aulas colindantes. El picaporte de la puerta se movió y alguien intentó abrir la puerta, pero la silla que había dejado Marc delante de la puerta retrasó su entrada.

“Dame, los pantalones, corre.”

Basuro le tiró los pantalones a Marc mientras éste subía encima de la mesa del profesor. Levantó la reja del conducto de ventilación y puso los pantalones dentro. Bajó de la mesa de un salto y se sentó en su silla. Basuro apartó la silla de la puerta y fue corriendo a su sitio. El profesor de historia entró y miró severamente a los chicos que intentaban disimular su nerviosismo por lo ocurrido.

La clase ya había empezado, y unas gotas del conducto de ventilación cayeron sobre la calva del profesor, que se limpió la cabeza con la mano y se chupó un dedo para ver qué era lo que le estaba goteando en la cabeza. Marc y Basuro empezaron a reír.

Al día siguiente, todo volvió a la normalidad, como era antes de que llegase Basuro. Marc se estaba comiendo tranquilamente su bocadillo y se preparaba para otro partido de fútbol. Fue con los otros niños al centro del campo.

“¡El último que toque el palo se mete!”, gritó uno de los niños.

Marc corrió todo lo que pudo. Cuando tocó el palo miró detrás y vio que otra vez era el último y que le tocaba meterse. En el último momento apareció Basuro y tocó el palo. Marc lo miró confundido, y Basuro le contestó con una palmadita en la espalda.

“Hoy me meto yo.”, dijo Basuro.

Marc jugó como nunca ningún niño había jugado en ese colegio y fue el que más goles consiguió marcar en una hora del patio. Había nacido una estrella. Todos estaban impresionados y, la que más, Raquel.

Quadre 12. Procés d'escriptura de *Descubriendo a basuro*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | En Marc és un nen popular, que fa de porter al pati i a qui agrada la Raquel. Un dia, però, arriba un nen nou, Basuro, que es dedicarà a maltractar en Marc. El dia que el fa caure a terra davant la Raquel, en Marc es baralla amb Basuro, i el professor els castiga als dos junts. A l'aula on estan castigats, Basuro s'interessa pels cromos de futbol d'en Marc, i aquest pels de Basuro, cosa que dóna inici a una futura amistat. |
| Proposta de millora 1 | Probabilitat: no és creïble que els dos personatges es facin amics tan de pressa; cal millorar les circumstàncies que propicien l'inici del procés cap a la intimitat. |
| Versió 2 | |
| Storyline | En Marc és un nen popular, que fa de porter al pati i a qui agrada la Raquel. Un dia, però, arriba un nen nou, Basuro, que es dedicarà a maltractar en Marc. El dia que el fa caure a terra davant la Raquel, en Marc es baralla amb Basuro, i el professor els castiga als dos junts. A l'aula on estan castigats, Basuro s'interessa pels cromos de futbol d'en Marc, i aquest pels de Basuro, cosa que dóna inici a una futura amistat. Basuro confessa a Marc que el maltractava perquè tenia ganes de ser amic seu. |
| Proposta de millora 1 | Probabilitat: no és creïble que els dos personatges es facin amics tan de pressa; cal millorar les circumstàncies que propicien l'inici del procés cap a la intimitat. |
| Proposta de millora 2 | Personatges: mostrar l'altra cara dels dos personatges per fer probable el procés d'acostament: en Marc actuarà de forma valerosa i Basuro es mostrarà dèbil. |
| Versió 3 | |
| Storyline | En Marc és un nen popular, que fa de porter al pati i a qui agrada la Raquel. Un dia, però, arriba un nen nou, Basuro, que es dedicarà a maltractar en Marc. El dia que el fa caure a terra davant la Raquel, en Marc es baralla amb Basuro, i el professor els castiga als dos junts. Basuro vol sortir de l'aula perquè s'està pixant, però en Marc no el deixa, perquè si el veuen fora el càstig augmentarà. Basuro acaba pixant-se a sobre i plorant. En veure'l tan vulnerable, el Marc decideix ajudar-lo a ocultar que s'ha pixat a sobre, cosa que aconsegueix. Els dos nens es fan amics. |
| Proposta de millora 1 | Estructura: resoldre la situació Marc-Raquel, que ha quedat sense tancar. En Marc ha de quedar rehabilitat als ulls de la Raquel. |
| Versió 4 | |
| Storyline | En Marc és un nen normal, que ha de fer de porter al pati, tot i que ell voldria marcar gols, i a qui agrada la Raquel. Un dia, però, arriba un nen nou, Basuro, que es dedicarà a maltractar en Marc. El dia que el fa caure a terra davant la Raquel, en Marc es baralla amb Basuro, i el professor els castiga als dos junts. Basuro vol sortir de l'aula perquè s'està pixant, però en Marc no el deixa, perquè si el veuen fora el càstig augmentarà. |

| | |
|--|--|
| | <p>Basuro acaba pixant-se a sobre i plorant. En veure'l tan vulnerable, el Marc decideix ajudar-lo a ocultar que s'ha pixat a sobre, cosa que aconsegueix. Els dos nens es fan amics. L'endemà, Basuro es posa de porter i el Marc pot sortir a fer gols per impressionar la Raquel.</p> |
|--|--|

B. MOSTRA 2. LUCAS, de Pablo R. Tres versions.

VERSIÓ 1

El Lucas admirava el seu germà gran des de sempre. No recordava un sol dia en què no mirés atentament el que feia el Marc.

Quan hi havia verdures per sopar, sempre les rebutjava només veure-les, però si el Marc se les menjava, en Lucas començava a sopar sense protestar, i intentava acabar-se el plat abans que el seu germà.

Volia jugar a handbol igual que el Marc, i marcar tants gols com ell, però sense saber per què, al Lucas li va tocar fer bàsquet. No volia. Jugava amb les mans com el seu germà, però el Lucas el que volia era marcar gols, no encistellar.

I va ser un dissabte a la tarda, quan el Lucas estava avorrit, que va decidir obrir l'ordinador i mirar porno per primera vegada. A la seva classe ja hi havia alguns que ho havien fet, i explicaven, de vegades amb expressions de fanatisme a la cara, i de vegades amb cara de fàstic, el que havien vist.

No tenia ni idea de en quines pàgines trobar aquests vídeos, així que va fer una recerca ràpida per Google. Es va sorprendre de la gran quantitat de webs i vídeos, i de la facilitat amb què els va trobar.

Mentre buscava i decidia quin vídeo mirar, nerviós, el Lucas va decidir tancar ràpidament el portàtil, va baixar del llit, i es va assegurar que a casa seva no hi hagués ningú. Després de mirar fins i tot dins els armaris de la cuina, va tornar a la seva habitació i va seleccionar un dels milers de vídeos d'entre els quals podia triar.

Ràpidament, va posar pausa, va baixar del llit, i es va dirigir al lavabo. Va tancar la porta, i es va assegurar que el pestell estigués ben tancat, es va abaixar els pantalons i els calçotets i va fer allò que els seus amics comentaven de tant en tant.

El resultat va sorprendre el Lucas.

Quan va acabar, es va posar bé la roba, va tancar el web i va apagar l'ordinador.

El Lucas es va estar molta estona darrere la porta del lavabo, i fins que no va estar segur que ningú el veuria sortir amb l'ordinador no es va veure prou segur com per obrir la porta i córrer cap a la seva habitació.

L'experiència havia estat estranya.

Aquella mateixa nit, quan el Marc va arribar a casa, el Lucas va decidir que li explicaria.

Molt nerviós, i amb les mans una mica suades, es va esperar fins després de sopar, quan el seu germà es va estirar al sofà i llegia alguna cosa.

El Lucas va seure als peus del sofà i no es va moure durant un minut. De tant en tant, mirava el seu germà, però, nerviós, ràpidament apartava la mirada. Poc a poc, es va anar apropant al Marc, fins que aquest es va adonar de la presència d'en Lucas.

El Marc es va incorporar i li va preguntar al Lucas què volia. Aquest, més tens que mai, va restar quiet i callat durant uns llargs segons fins que es va omplir de valor, i li va explicar al seu germà el seu gran secret. La seva primera palla.

Per a sorpresa del Lucas, l'única reacció del seu germà va ser el riure.

La reacció del Marc va tranquil·litzar en Lucas, però també el va desconcertar. No entenia què li feia tanta gràcia al seu germà gran, però veia que aquest li restava importància. De totes maneres, el Lucas no va estar tranquil fins que va aconseguir treure-li al seu germà el jurament que no explicaria mai el que li havia dit.

Dies més tard, va anar a casa la Gemma, una amiga del Marc que últimament es passava molt sovint, i es va quedar a dinar.

I va ser a mitja tarda, quan el Lucas sortia de la cuina amb un entrepà per berenar, que va veure des del sofà, a través de la porta de vidre de la terrassa, com el seu germà parlava i reia amb la Gemma.

No sentia què deien, però va veure que el seu germà li havia agafat el seu ordinador. Els dos miraven alguna cosa i reien. El Lucas, preocupat, va decidir para l'orella i va sentir que el Marc li estava explicant a la Gemma el seu secret, mentre assenyalava la pantalla de l'ordinador. Finalment es va adonar que els dos estaven mirant el vídeo que el Lucas havia vist feia dies al lavabo.

Enfadat i ple de ràbia, el Lucas va donar un fort cop de puny a la porta de vidre i va ser llavors quan el Marc el va veure. El Lucas va obrir la porta de la terrassa i, vermell de la ràbia, va cridar algun insult al seu germà, i, corrents, va dirigir-se a la seva habitació.

El Marc, en veure com s'havia enfadat el seu germà petit, va seguir-lo, i va intentar entrar a l'habitació, però el Lucas li ho impedia. No el volia tornar a veure, i des de dins el cridava i l'insultava.

Finalment, quan en Marc va deixar d'intentar obrir la porta, el Lucas es va estirar al llit i es va tapar amb els llençols fins al cap. Estava mort de la vergonya i ple de ràbia.

Una estona més tard, una estona prou llarga com per no saber si havien estat hores o només minuts, el Marc va picar suaument a la porta de l'habitació del seu germà petit. El Lucas, encara tapat pels llençols, va ignorar-ho, però el seu germà va tornar a insistir. Finalment, i encara ple de ràbia, el Lucas es va aixecar corrents del seu llit i li va donar un fort cop de peu a la porta, fent-se mal al peu, però no més del que ja li havia fet el seu germà.

El Marc, davant d'aquesta reacció, va decidir marxar.

Durant un petit instant, el Lucas es va penedir, i va decidir obrir la porta, però ja no va veure el seu germà i, orgullós, es va tornar a tancar a la seva habitació i es va tornar a estirar al llit, però

just en el moment que s'estava tornant a tapar va veure com alguna cosa passava per sota de la porta.

Es va aixecar, i va veure que eren unes revistes porno del seu germà. Estranyat, el Lucas es va ajupir i les va agafar.

Després de fullejar un parell de pàgines, va entendre el que el seu germà li estava dient amb aquell gest. Finalment, va obrir la porta de l'habitació.

NOTES DE CAMP

1. S'adequa a la premissa. Relat amb procés cap a la intimitat, un gir que implica separació i un nou acostament.
2. Bona acollida en general, però coincidència que s'han d'introduir algunes millores.
3. Accentuar a l'inici la separació emocional entre els dos germans. Això potenciarà el procés cap a la intimitat.
4. També fer que aparegui des de l'inici la Gemma. Pot ser que el Marc se senti atret per ella. Que ella sigui qui l'inspira.
5. Afegir conflicte després de la primera masturbació. Introduir un personatge que el descobreixi i li faci agafar por sobre les terribles conseqüències de la masturbació. Una àvia, per exemple. El nen ho passarà realment malament, tindrà por, però no podrà parar de masturbar-se (comèdia, diable de la molla).
6. Pateix tant que per això demana ajuda al germà i se li confessa. Reacció positiva del germà. Comença ara procés cap a la intimitat. Potenciar-lo i allargar-lo. El germà li fa de mestre. Buscar formes poc freqüents de masturbació.
7. Resta, igual.
8. Final, afegir fotos i revistes del pare i potser de l'avi. En Marc s'adona definitivament que la masturbació és una cosa normal.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa. Es tracta d'un procés cap a la intimitat complex, en el qual hi ha un primer acostament, una separació i un segon acostament. Malgrat la brevetat de la història, es manté la versemblança general. El moment en què es produeix la separació és un molt bon gir, i la reconciliació final tanca bé el relat.

Malgrat que, en general, el curmetratge és ben rebut pels lectors, es proposen diverses idees per tal d'intentar millorar-lo.

En primer lloc, accentuar la separació emocional entre els dos germans a l'inici de la història. En Lucas admira el seu germà Marc, però aquest no li fa cas, gairebé el menysprea. Els processos cap a la intimitat sempre són més interessants si els dos personatges estan distants abans del seu inici. Es pot afirmar que l'interès del relat serà directament proporcional a la distància inicial entre els dos personatges.

En segon lloc, es proposa introduir des de l'inici el personatge de la Gemma, la nòvia del germà, i accentuar el seu protagonisme, potser involuntari, fent que el Lucas se senti perdudament atret per ella, i que les seves fantasies la tinguin com a protagonista.

En tercer lloc, i aquest és un canvi substancial, afegir un fragment en què es representi com el protagonista viu un important conflicte després de la seva primera masturbació. Un personatge, potser l'àvia, el descobrirà i li farà saber tot un seguit de conseqüències terribles per a la seva salut de la masturbació (ceguesa, etc). El nen s'ho creurà i farà el propòsit de no masturbar-se més, però no podrà, cosa que el farà sentir malament. Si es vol, els moments en què el nen no pugui contenir el seu impuls, seran còmics. Es basaran en una tècnica anomenada "el diable de la molla", que consisteix a mostrar de forma còmica un personatge que vol controlar un impuls però que no pot fer-ho.

Aquesta barreja de sentiment de culpa, impotència i por farà més probable que el Lucas se sinceri al Marc, a qui veu com a única possibilitat de salvació.

En tercer lloc, i aquest també serà un canvi significatiu, es proposa allargar el procés cap a la intimitat, afegint escenes, per tal de fer-lo més gradual. Una idea que s'imposa amb facilitat per la seva originalitat i per la frescor i potencial de les seves escenes és que el germà gran es converteixi en mestre del petit en l'art de la masturbació. Li podrà ensenyar com fer-ho, com ocultar les proves, etc. Al mateix temps, la distància inicial entre els dos germans es reduirà fins a desaparèixer.

El darrer suggeriment afecta el final, a la darrera escena. Per tal de provocar la reconciliació entre els dos germans i, a més, aconseguir un bon tancament de la història, es proposa recuperar algun element sembrat durant el procés d'aprenentatge i suprimir, per tant, les revistes porno.

VERSIÓ 2

El Lucas admirava el seu germà gran des de sempre. No recordava un sol dia en què no mirés atentament el que feia el Marc.

Quan hi havia verdures per sopar, sempre les rebutjava només veure-les, però si el Marc se les menjava, en Lucas començava a sopar sense protestar, i intentava acabar-se el plat abans que el seu germà.

Volia jugar a handbol igual que el Marc, i marcar tants gols com ell, però sense saber per què, al Lucas li va tocar fer bàsquet. No volia. Jugava amb les mans com el seu germà, però el Lucas el que volia era marcar gols, no encistellar.

El Lucas s'esforçava a cridar l'atenció del seu germà gran, però si ja era difícil de per si, quan la Gemma apareixia per casa, encara era pitjor. En Marc l'ignorava encara més, i es passava les hores i les nits amb la seva amiga. Tot i així, en Lucas no es podia enfadar amb la Gemma. Fes el que fes ella, per a en Lucas sempre era perfecta.

I va ser un dissabte al migdia, quan el Lucas estava avorrit, que va decidir obrir l'ordinador i mirar porno per primera vegada. A la seva classe ja hi havia alguns que ho havien fet, i explicaven, de vegades amb expressions de fanatisme a la cara, i de vegades amb cara de fàstic, el que havien vist.

No tenia ni idea de en quines pàgines trobar aquests vídeos, així que va fer una recerca ràpida per Google. Es va sorprendre de la gran quantitat de webs i vídeos, i de la facilitat amb què els havia trobat.

Mentre buscava i decidia quin vídeo mirar, nerviós, el Lucas va decidir tancar ràpidament el portàtil, va baixar del llit, i es va assegurar que a casa seva no hi hagués ningú. Els pares no hi eren, però, si no s'equivocava, no quedava gaire perquè tornessin.

Després de mirar fins i tot dins els armaris de la cuina, va tornar a la seva habitació i va seleccionar un dels milers de vídeos d'entre els quals podia triar.

Ràpidament, va posar pausa, va baixar del llit, i es va dirigir al lavabo. Va tancar la porta, i es va assegurar que el pestell estigués ben tancat, es va baixar els pantalons i els calçotets i va fer allò que els seus amics comentaven de tant en tant.

No tenia molt clar com continuar, però el seu cos li va donar una ràpida resposta. Ho va intentar amb la mà, però no se'n sortia gaire bé, i, quasi instintivament, va continuar només amb dos dits.

El resultat estava sent rar, però agradable, fins que, de cop, una molt forta sensació el va agafar per sorpresa.

Tot va ser molt ràpid.

Quan es va calmar i va disminuir la seva excitació, va començar a posar-se bé la roba, però per a sorpresa d'en Lucas, hi havia una mena de taca blanca que no sabia què era.

Alterat, va córrer a la farmaciola i es va posar una *tireta* rodona a la punta, i es va prometre que de llavors en endavant només se la trauria per pixar.

Preocupat i nerviós, ho va netejar com va poder, es va posar bé la roba, va tancar el web i va apagar l'ordinador.

El Lucas es va estar molta estona darrere la porta del lavabo, i fins que no va estar segur que ningú no el veuria sortir amb l'ordinador, no es va veure amb prou valentia com per obrir-la, trobant-se, per desgràcia i horror, cara a cara amb la seva àvia.

Per sort, va poder mig amagar el portàtil darrere l'esquena, però, tot i així, no va poder evitar posar-se nerviós.

Tremolant, es va dirigir cap a la seva habitació, però no podia evitar sentir la mirada inquisitiva de la seva àvia al clatell.

El resultat havia estat magnífic i inesperat, i el Lucas va entrar durant els següents dies en un frenesí descontrolat. Sota la sospita de la seva àvia, en Lucas es tancava molt sovint al lavabo, a la seva habitació o al safareig. El desig era incontrolable i el perill de la seva àvia, controladora, sospitant i omnipresent, li donava a tot plegat una gran emoció.

Fins que un dia, a l'hora de dinar, els seus temors van esdevenir reals.

Un cop a taula, la seva àvia havia decidit clavar-li la mirada fixament i constant. De cop, però, va abaixar la seva acusadora mirada, i, mirant-se el plat amb indiferència, va començar a dir coses terribles sobre la masturbació.

El Lucas estava altament nerviós, i de tot el que deia la seva àvia només algunes terribles paraules com *ceguesa*, *monyons*, *calvície*, *cremades*... arribaven a les seves oïdes. Els nens dolents dels relats de la seva àvia acabaven morts. No menjaven, no dormien i els sortien pústules per tot la cara i finalment morien d'inanició.

Estava aterrat, però s'havia d'agafar aquestes històries de la iaia amb prudència. Aquesta era un senyora gran que tenia una certa tendència a dramatitzar, tot i que si s'ho mirava bé, durant *els dies del plaer* havia menjat menys, pensant sempre en la Gemma, i estava menys atent i més dispers. Però no va ser fins a l'endemà quan, en aixecar-se i anar al lavabo i veure's aquell gran gra a la cara, va saber que la seva àvia tenia tota la raó.

No es podia seguir masturbant, o moriria.

I durant unes hores en Lucas va complir amb la seva promesa, però a la nit, per sopar, va arribar novament la Gemma, i en Lucas va sentir una gran necessitat de tornar-ho a fer.

Lluitant contra ell mateix i els seus propis impulsos, en Lucas va poder aguantar fins a l'hora d'anar a dormir, on, estirat al llit, tot el seu cos l'empenyia a tornar a repetir l'experiència. Desesperat, no va trobar altra solució que lligar-se les mans al llit.

Durant els següents dies, però, no se li van passar les ganes ni la temptació. A cada minut, tenia ganes de tancar-se al lavabo i recordar la cara i el cos de la Gemma. Finalment, va optar per començar a utilitzar el lavabo sempre amb la porta oberta.

Però un dia que no hi havia a casa ningú més que ell, la Gemma va trucar preguntant per en Marc. El Lucas li va dir que no hi era, i, un cop penjat el telèfon, va sentir com el seu cos el tornava a cridar.

Es va trobar que aquest cop no podia fugir d'ell mateix, estava sol, i, per molt que obrís la porta del lavabo, a fora no hi havia ningú que el pogués veure. Va pensar a sortir al carrer, però no tenia claus, i la idea de quedar-se a fora sense poder tornar a entrar no era gaire atractiva.

Finalment, no ho va poder resistir, es va abaixar pantalons i calçotets, i es va deixar portar.

Aquest cop, el final va ser molt més apoteòsic.

Quan va acabar, una gran sensació de relax va envair el seu cos, però només va durar uns segons, ja que, immediatament després, el penediment es va apoderar d'en Lucas.

Aquella mateixa nit, quan el Marc va arribar a casa, el Lucas va decidir que l'hi explicaria.

Molt nerviós, i amb les mans una mica suades, es va esperar fins després de sopar, quan el seu germà s'estirava al sofà i llegia alguna cosa.

El Lucas va seure als peus del sofà i no es va moure durant uns minuts. De tant en tant, mirava el seu germà, però, nerviós, ràpidament apartava la mirada. Poc a poc, es va anar apropant al Marc, fins que aquest es va adonar de la presència d'en Lucas.

El Marc es va incorporar i li va preguntar al Lucas què volia. Aquest, més tens que mai, va restar quiet i callat durant uns llargs segons fins que es va omplir de valor i li va explicar al seu germà el seu problema. Havia comès el gran error de caure en el perill de la masturbació; o l'ajudava, o moriria.

Per a sorpresa del Lucas, l'única reacció del seu germà va ser el riure.

La reacció del Marc va tranquil·litzar en Lucas, però també el va desconcertar. No entenia què li feia tanta gràcia al seu germà gran, però veia que aquest li restava importància. Aquest li va explicar que no es preocupés, que res del que deia l'àvia era cert i que el que li passava al final de cada palla era el millor que li podia passar.

Els dies següents a aquesta conversa, van tornar a ser una gran festa interna per en Lucas.

De cop el seu germà va començar a prestar-li més atenció. De tant en tant li ensenyava algunes coses de handbol, li parlava de la Gemma o li deixava alguns jocs o música, i, per altra banda, en Lucas va tornar a passar moltes més estones dins del lavabo, l'habitació i el safareig.

Un dia, però, en Marc va voler parlar una mica més seriosament amb en Lucas. Es van asseure al sofà i li va explicar que tantes taques blanques a la seva roba ja començaven a aixecar sospites, o, més ben dit, a fer-ho més que evident. Per allò, en Marc es va comprometre amb en Lucas a donar-li algunes classes al respecte.

Un dia li va explicar com desfer-se de les proves incriminatòries.

La finestra del lavabo donava a un petit celobert al qual cap veí hi podia accedir-hi. Tot el que tirés per allà cauria en el més profund oblit. També li va dir que portés sempre un petit paquet de mocadors de paper, per anar ben preparat.

Un altre dia, li va ensenyar a poder fer-ho a altres llocs de la casa que no fossin el lavabo i la seva habitació, i els llocs més ràpids on amagar-se en cas que algú arribés per sorpresa a casa. També li va explicar com amagar-se de forma ràpida i eficaç a sota del llit o a dins l'armari.

Li va ensenyar els millors webs porno de la xarxa amb una gran col·lecció i varietat de vídeos, perquè en Lucas trobés allò que més li agradava. Internet era una font de plaer inacabable.

I, per últim, i el millor de tot, li va ensenyar noves i espectaculars tècniques perquè tot resultés més divertit, com, per exemple, utilitzar la mà en comptes dels dits, o la millor de totes, *La granulada* com l'anomenava el Marc. S'havia de posar un condó i omplir-ne un altre amb arròs. La resta era cosa seva.

Tot sumava, i el resultat era un conjunt increïble de plaers, i més encara quan no hi era el seu germà, ja que podia anar a la seva habitació i masturbar-se mirant fotos de la Gemma. Però en una de tantes ocasions en les que, estirat al llit, pensava en ella, va sentir com algú s'apropava i, fent cas a les tècniques del seu germà, va poder amagar-se ràpidament dins l'armari.

Per a sorpresa d'en Lucas, els que van entrar eren el Marc i la Gemma. Va decidir quedar-se amagat. Una cosa era que el seu germà conegués el seu secret, i l'altra que el sabés ella.

I així va ser com el Lucas va descobrir què era el que hi havia més enllà de la masturbació. Amagat a l'armari va haver de veure i sentir com el Marc i la Gemma follaven al llit on, moments abans, era ell.

El Lucas va sentir com el seu cos el cridava, però era una situació massa tensa i ell estava massa nerviós com per fer-li cas.

Van ser els 30 minuts més llargs de la vida d'en Lucas. En acabar, la parella es va posar a parlar de coses sense importància, fins que el Marc va començar a parlar d'en Lucas, de palles i, rient-se d'ell, de condons plens d'arròs.

Enfadat i ple de fúria, el Lucas va donar un fort cop de puny a l'armari, va sortir de dins i, enrabiament com mai, va llançar-se a sobre del seu germà. Finalment, ple de còlera, va cridar algun insult, va marxar corrents, i es va tancar a la seva habitació.

El Marc, en veure com s'havia enfadat el seu germà petit, va seguir-lo, i va intentar entrar, però el Lucas li ho impedia. No el volia tornar a veure, i des de dins el cridava i l'insultava.

Finalment, quan en Marc va deixar d'intentar obrir la porta, el Lucas es va asseure a terra, i es va estirar al seu llit. Estava mort de la vergonya i ple de ràbia.

Una estona més tard, una estona prou llarga com per no saber si havien estat hores o només minuts, el Marc va picar suaument a la porta del lavabo. El Lucas va ignorar-ho, però el seu germà va tornar a insistir. Finalment, i encara ple de ràbia, el Lucas es va aixecar corrents del

terra i li va donar un fort cop de peu a la porta, fent-se mal al peu, però no més del que ja li havia fet el seu germà.

El Marc, davant d'aquesta reacció, va decidir marxar.

Durant un petit instant, el Lucas es va penedir, i va decidir obrir la porta, però ja no va veure el seu germà i, orgullós, es va tornar a tancar a l'habitació i es va tornar a estirar al llit. Així va estar-se hores, fins que va sentir alguns sorolls a fora, al passadís. Es va incorporar i, just en aquell moment, va veure com alguna cosa passava per sota de la porta.

Es va aixecar i va veure que era un grapat d'arròs. Curiós, va obrir la porta i va veure que hi havia un caminet de granets d'arròs i el va seguir. El camí el va portar fins l'habitació d'en Marc. Va dubtar uns segons, però finalment va entrar. Per a sorpresa d'en Lucas, allà l'esperava el seu germà, amb samarreta, però amb els pantalons i els calçotets pels turmells i amb un coixí a l'entrecoix.

Segons en Marc, era l'última tècnica que li quedava per aprendre, i, per tant, la millor.

El Lucas es va adonar que ja no estava enfadat, o no tant, es va abaixar els pantalons i els calçotets pels turmells, i va agafar el coixí que li acabava de passar el seu germà.

NOTES DE CAMP

1. Valoració positiva. Final satisfactori. Bon procés cap a la intimitat.
2. Suggestències de millora a segon acte, només detalls.
3. Per tancar millor, que al final torni a aparèixer l'àvia d'alguna manera.

RESUM DELS COMENTARIS

La valoració del relat és positiva. Es creu que els canvis suggerits han tingut un efecte positiu, i que el procés cap a la intimitat entre els dos germans queda reforçat.

Les suggestències de millora per al segon acte afecten només alguns detalls menors. Per exemple, sembla poc probable que el nen es lligui les mans al llit per evitar caure en la temptació de la masturbació i es proposa que es posi una bena o similar.

Finalment, es posa sobre la taula la idea que torni a aparèixer al final del relat l'àvia, per tal de tancar millor el relat i afegir un element còmic al moment de la finalització.

VERSIÓ 3

El Lucas admirava el seu germà gran des de sempre. No recordava un sol dia en què no mirés atentament el que feia el Marc.

Quan hi havia verdures per sopar, sempre les rebutjava només veure-les, però si el Marc se les menjava, en Lucas començava a sopar sense protestar, i intentava acabar-se el plat abans que el seu germà.

Volia jugar a handbol igual que el Marc, i marcar tants gols com ell, però sense saber per què, al Lucas li va tocar fer bàsquet. No volia. Jugava amb les mans com el seu germà, però el Lucas el que volia era marcar gols, no encistellar.

El Lucas s'esforçava a cridar l'atenció del seu germà gran, però si ja era difícil de per si, quan la Gemma apareixia per casa, encara era pitjor. En Marc l'ignorava encara més, i es passava les hores i les nits amb la seva amiga. Tot i així, en Lucas no es podia enfadar amb la Gemma. Fes el que fes ella, per a en Lucas sempre era perfecta.

I va ser un dissabte al migdia, quan el Lucas estava avorrit, que va decidir obrir l'ordinador i mirar porno per primera vegada. A la seva classe ja hi havia alguns que ho havien fet, i explicaven, de vegades amb expressions de fanatisme a la cara, i de vegades amb cara de fàstic, el que havien vist.

No tenia ni idea de en quines pàgines trobar aquests vídeos, així que va fer una recerca ràpida per Google. Es va sorprendre de la gran quantitat de webs i vídeos, i de la facilitat amb què els havia trobat.

Mentre buscava i decidia quin vídeo mirar, nerviós, el Lucas va decidir tancar ràpidament el portàtil, va baixar del llit, i es va assegurar que a casa seva no hi hagués ningú. Els pares no hi eren, però, si no s'equivocava, no quedava gaire perquè tornessin.

Després de mirar fins i tot dins els armaris de la cuina, va tornar a la seva habitació i va seleccionar un dels milers de vídeos d'entre els quals podia triar.

Ràpidament, va posar pausa, va baixar del llit, i es va dirigir al lavabo. Va tancar la porta, i es va assegurar que el pestell estigués ben tancat, es va baixar els pantalons i els calçotets i va fer allò que els seus amics comentaven de tant en tant.

No tenia molt clar com continuar, però el seu cos li va donar una ràpida resposta. Ho va intentar amb la mà, però no se'n sortia gaire bé, i, quasi instintivament, va continuar només amb dos dits.

El resultat estava sent rar, però agradable, fins que, de cop, una molt forta sensació el va agafar per sorpresa.

Tot va ser molt ràpid.

Quan es va calmar i va disminuir la seva excitació, va començar a posar-se bé la roba, però per a sorpresa d'en Lucas, hi havia una mena de taca blanca que no sabia què era.

Alterat, va córrer a la farmaciola i es va posar una *tireta* rodona a la punta, i es va prometre que de llavors en endavant només se la trauria per pixar.

Preocupat i nerviós, ho va netejar com va poder, es va posar bé la roba, va tancar el web i va apagar l'ordinador.

El Lucas es va estar molta estona darrere la porta del lavabo, i fins que no va estar segur que ningú no el veuria sortir amb l'ordinador, no es va veure amb prou valentia com per obrir-la, trobant-se, per desgràcia i horror, cara a cara amb la seva àvia.

Per sort, va poder mig amagar el portàtil darrere l'esquena, però, tot i així, no va poder evitar posar-se nerviós.

Tremolant, es va dirigir cap a la seva habitació, però no podia evitar sentir la mirada inquisitiva de la seva àvia al clatell.

El resultat havia estat magnífic i inesperat, i el Lucas va entrar durant els següents dies en un frenesí descontrolat. Sota la sospita de la seva àvia, en Lucas es tancava molt sovint al lavabo, a la seva habitació o al safareig. El desig era incontrolable i el perill de la seva àvia, controladora, sospitant i omnipresent, li donava a tot plegat una gran emoció.

Fins que un dia, a l'hora de dinar, els seus temors van esdevenir reals.

Un cop a taula, la seva àvia havia decidit clavar-li la mirada fixament i constant. De cop, però, va abaixar la seva acusadora mirada, i, mirant-se el plat amb indiferència, va començar a dir coses terribles sobre la masturbació.

El Lucas estava altament nerviós, i de tot el que deia la seva àvia només algunes terribles paraules com *ceguesa, monyons, calvície, cremades...* arribaven a les seves oïdes. Els nens dolents dels relats de la seva àvia acabaven morts. No menjaven, no dormien i els sortien pústules per tot la cara i finalment morien d'inanició.

Estava aterrat, però s'havia d'agafar aquestes històries de la iaia amb prudència. Aquesta era un senyora gran que tenia una certa tendència a dramatitzar, tot i que si s'ho mirava bé, durant *els dies del plaer* havia menjat menys, pensant sempre en la Gemma, i estava menys atent i més dispers. Però no va ser fins a l'endemà quan, en aixecar-se i anar al lavabo i veure's aquell gran gra a la cara, va saber que la seva àvia tenia tota la raó.

No es podia seguir masturbant, o moriria.

I durant unes hores en Lucas va complir amb la seva promesa, però a la nit, per sopar, va arribar novament la Gemma, i en Lucas va sentir una gran necessitat de tornar-ho a fer.

Lluitant contra ell mateix i els seus propis impulsos, en Lucas va poder aguantar fins a l'hora d'anar a dormir, on, estirat al llit, tot el seu cos l'empenyia a tornar a repetir l'experiència. Desesperat, no va trobar altra solució que lligar-se una bena al voltant del penis. No hi havia

altra sortida. Al acabar, amb una mica d'esparadrap va donar el toc final a l'invent, i va poder aguantar una nit més.

Durant els següents dies, però, no se li van passar les ganes ni la temptació. A cada minut, tenia ganes de tancar-se al lavabo i recordar la cara i el cos de la Gemma. Finalment, va optar per començar a utilitzar el lavabo sempre amb la porta oberta.

Però un dia que no hi havia a casa ningú més que ell, la Gemma va trucar preguntant per en Marc. El Lucas li va dir que no hi era, i, un cop penjat el telèfon, va sentir com el seu cos el tornava a cridar.

Es va trobar que aquest cop no podia fugir d'ell mateix, estava sol, i, per molt que obrís la porta del lavabo, a fora no hi havia ningú que el pogués veure. Va pensar a sortir al carrer, però no tenia claus, i la idea de quedar-se a fora sense poder tornar a entrar no era gaire atractiva.

Finalment, no ho va poder resistir, es va abaixar pantalons i calçotets, i es va deixar portar.

Aquest cop, el final va ser molt més apoteòsic.

Quan va acabar, una gran sensació de relax va envair el seu cos, però només va durar uns segons, ja que, immediatament després, el penediment es va apoderar d'en Lucas.

Aquella mateixa nit, quan el Marc va arribar a casa, el Lucas va decidir que l'hi explicaria.

Molt nerviós, i amb les mans una mica suades, es va esperar fins després de sopar, quan el seu germà s'estirava al sofà i llegia alguna cosa.

El Lucas va seure als peus del sofà i no es va moure durant uns minuts. De tant en tant, mirava el seu germà, però, nerviós, ràpidament apartava la mirada. Poc a poc, es va anar apropant al Marc, fins que aquest es va adonar de la presència d'en Lucas.

El Marc es va incorporar i li va preguntar al Lucas què volia. Aquest, més tens que mai, va restar quiet i callat durant uns llargs segons fins que es va omplir de valor i li va explicar al seu germà el seu problema. Havia comès el gran error de caure en el perill de la masturbació; o l'ajudava, o moriria.

Per a sorpresa del Lucas, l'única reacció del seu germà va ser el riure.

La reacció del Marc va tranquil·litzar en Lucas, però també el va desconcertar. No entenia què li feia tanta gràcia al seu germà gran, però veia que aquest li restava importància. Aquest li va explicar que no es preocupés, que res del que deia l'àvia era cert i que el que li passava al final de cada palla era el millor que li podia passar.

Els dies següents a aquesta conversa, van tornar a ser una gran festa interna per en Lucas.

De cop el seu germà va començar a prestar-li més atenció. De tant en tant li ensenyava algunes coses de handbol, li parlava de la Gemma o li deixava alguns jocs o música, i, per altra banda, en Lucas va tornar a passar moltes més estones dins del lavabo, l'habitació i el safareig.

Un dia, però, en Marc va voler parlar una mica més seriosament amb en Lucas. Es van asseure al sofà i li va explicar que tantes taques blanques a la seva roba ja començaven a aixecar sospites, o, més ben dit, a fer-ho més que evident. Per allò, en Marc es va comprometre amb en Lucas a donar-li algunes classes al respecte.

Un dia li va explicar com desfer-se de les proves incriminatòries.

La finestra del lavabo donava a un petit cel obert al qual cap veí hi podia accedir-hi. Tot el que tirés per allà cauria en el més profund oblit. Per exemple, podia masturbar-se pujat damunt la tassa del vàter i evocar-ho tot per la finestra, d'aquesta manera s'estalviava rentar després. També li va dir que portés sempre un petit paquet de mocadors de paper, per anar ben preparat.

Un altre dia, li va ensenyar a poder fer-ho a altres llocs de la casa que no fossin el lavabo i la seva habitació, i els llocs més ràpids on amagar-se en cas que algú arribés per sorpresa a casa. També li va explicar com amagar-se de forma ràpida i eficaç a sota del llit o a dins l'armari.

Li va ensenyar els millors webs porno de la xarxa amb una gran col·lecció i varietat de vídeos, perquè en Lucas trobés allò que més li agradava. Internet era una font de plaer inacabable.

I, per últim, i el millor de tot, li va ensenyar noves i espectaculars tècniques perquè tot resultés més divertit, com, per exemple, utilitzar la mà en comptes dels dits, o la millor de totes, *La granulada* com l'anomenava el Marc. S'havia de posar un condó i omplir-ne un altre amb arròs. La resta era cosa seva.

Tot sumava, i el resultat era un conjunt increïble de plaers, i més encara quan no hi era el seu germà, ja que podia anar a la seva habitació i masturbar-se mirant fotos de la Gemma. Però en una de tantes ocasions en les que, estirat al llit, pensava en ella, va sentir com algú s'apropava i, fent cas a les tècniques del seu germà, va poder amagar-se ràpidament dins l'armari.

Per a sorpresa d'en Lucas, els que van entrar eren el Marc i la Gemma. Va decidir quedar-se amagat. Una cosa era que el seu germà conegués el seu secret, i l'altra que el sabés ella.

I així va ser com el Lucas va descobrir què era el que hi havia més enllà de la masturbació. Amagat a l'armari va haver de veure i sentir com el Marc i la Gemma follaven al llit on, moments abans, era ell.

El Lucas va sentir com el seu cos el cridava, però era una situació massa tensa i ell estava massa nerviós com per fer-li cas.

Van ser els 30 minuts més llargs de la vida d'en Lucas. En acabar, la parella es va posar a parlar de coses sense importància, fins que el Marc va començar a parlar d'en Lucas, de palles i, rient-se d'ell, de condons plens d'arròs.

Enfadat i ple de fúria, el Lucas va donar un fort cop de puny a l'armari, va sortir de dins i, enrabiad com mai, va llançar-se a sobre del seu germà. Finalment, ple de còlera, va cridar algun insult, va marxar corrents, i es va tancar a la seva habitació.

El Marc, en veure com s'havia enfadat el seu germà petit, va seguir-lo, i va intentar entrar, però el Lucas li ho impedia. No el volia tornar a veure, i des de dins el cridava i l'insultava.

Finalment, quan en Marc va deixar d'intentar obrir la porta, el Lucas es va asseure a terra, i es va estirar al seu llit. Estava mort de la vergonya i ple de ràbia.

Una estona més tard, una estona prou llarga com per no saber si havien estat hores o només minuts, el Marc va picar suaument a la porta del lavabo. El Lucas va ignorar-ho, però el seu germà va tornar a insistir. Finalment, i encara ple de ràbia, el Lucas es va aixecar corrents del terra i li va donar un fort cop de peu a la porta, fent-se mal al peu, però no més del que ja li havia fet el seu germà.

El Marc, davant d'aquesta reacció, va decidir marxar.

Durant un petit instant, el Lucas es va penedir, i va decidir obrir la porta, però ja no va veure el seu germà i, orgullós, es va tornar a tancar a l'habitació i es va tornar a estirar al llit. Així va estar-se hores, fins que va sentir alguns sorolls a fora, al passadís. Es va incorporar i, just en aquell moment, va veure com alguna cosa passava per sota de la porta.

Es va aixecar i va veure que era un grapat d'arròs. Curiós, va obrir la porta i va veure que hi havia un caminet de granets d'arròs i el va seguir. El camí el portava fins l'habitació d'en Marc. No estava gaire segur de si seguir el camí o no.

Durant aquells segons de dubte, la seva àvia va parèixer al passadís, i com si sàpigues que l'esperava al final d'aquell camí, mirant al Lucas fixament als ulls, va passar per sobre l'arròs i va desaparèixer rere la porta de la seva habitació.

Allò marcava una clara disjuntiva. Havia de triar el camí a seguir i allò li plantejava tota mena de dubtes i preguntes. Fes el que fes, triés el camí que triés, tenia la sensació que aquella decisió era important i no podia prendre-la a la lleugera.

O el camí de plaers sense fronteres que li mostrava en Marc, o el camí de la prudència de la seva àvia.

hi havia dubte possible. Finalment va entrar a l'habitació del seu germà. Per a sorpresa d'en Lucas, allà l'esperava ell, amb samarreta, però amb els pantalons i els calçotets pels turmells i amb un coixí a l'entreuix.

Segons en Marc, era la última tècnica que li quedava per aprendre, i per tant, la millor.

El Lucas es va adonar que ja no estava enfadat, o no tant, es va baixar els pantalons i els calçotets pels turmells, i va agafar el coixí que li acabava de passar el seu germà.

Quadre 13. Procés d'escriptura de *Lucas*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|---|
| Storyline | En Lucas és un nen que admira el seu germà gran, el Marc. Un dia, el Lucas es posa a mirar webs porno i es masturba per primera vegada. Sorprès per la novetat, ho explica al seu germà, que el tranquil·litza desdramatitzant la situació. Però al cap d'uns dies veu com el Marc explica a la seva nòvia, la Gemma, el seu secret, i com tots dos s'enriuen d'ell. En Lucas s'enfada molt amb el seu germà, i no sembla disposat a acceptar les seves disculpes, fins que el Marc li fa passar per sota de la porta unes revistes eròtiques i llavors els dos germans es reconcilien. |
| Proposta de millora 1 | Estructura: millorar el procés cap a la intimitat; fer-lo més ampli i gradual; el germà gran es converteix en mestre del petit. |
| Proposta de millora 2 | Potenciar l'emoció: després de la primera masturbació, el Lucas pateix i té sentiment de culpa, a causa de la pressió que exerceix sobre ell l'àvia, que ha descobert el que està passant. |
| Proposta de millora 3 | Potenciar l'emoció: presentar abans la Gemma, la nòvia del Marc, i fer que el Lucas se senti atret per ella. |
| Versió 2 | |
| Storyline | En Lucas és un nen que admira el seu germà gran, el Marc, que surt amb la Gemma. Un dia, el Lucas es posa a mirar webs porno i es masturba per primera vegada. És descobert per l'àvia, que fa saber al nen les terribles conseqüències de la masturbació. Espantat, el Lucas parla amb el seu germà, que el tranquil·litza desdramatitzant la situació. El Marc es converteix en el mestre del Lucas en l'art de la masturbació. Però al cap d'uns dies, el Lucas veu com el Marc explica a la seva nòvia, la Gemma, el seu secret, i com tots dos s'enriuen d'ell. En Lucas s'enfada molt amb el seu germà, i no sembla disposat a acceptar les seves disculpes, tot i que finalment faran les paus i el Marc li ensenyarà encara nous secrets del seu repertori. |
| Proposta de millora 1 | Detalls: recuperar l'àvia al final per tancar millor i accentuar la comicitat. |

Versió 3

Storyline

En Lucas és un nen que admira el seu germà gran, el Marc, que surt amb la Gemma. Un dia, el Lucas es posa a mirar webs porno i es masturba per primera vegada. És descobert per l'àvia, que fa saber al nen les terribles conseqüències de la masturbació. Espantat, el Lucas parla amb el seu germà, que el tranquil·litza desdramatitzant la situació. El Marc es converteix en el mestre del Lucas en l'art de la masturbació. Però al cap d'uns dies, el Lucas veu com el Marc explica a la seva nòvia, la Gemma, el seu secret, i com tots dos s'enriuen d'ell. En Lucas s'enfada molt amb el seu germà, i no sembla disposat a acceptar les seves disculpes, tot i que finalment faran les paus i el Marc li ensenyarà encara nous secrets del seu repertori, mentre l'àvia sospita el que estan fent sense poder fer res per evitar-ho.

PREMISSA 3: MODE DE CONSTRUCCIÓ ESPECÍFIC: CURTMETRATGE BASAT EN LA IRONIA DRAMÀTICA

La ironia dramàtica és un recurs que consisteix a informar l'espectador d'una informació que almenys un dels personatges del relat ignora. Una vegada s'ha informat a l'espectador, la ironia dramàtica s'explota generant a l'espectador el desig o la por que el personatge ignorant descobreixi la informació que no posseeix. La ironia dramàtica és, com la preparació, un recurs local en els arguments llargs, però pot ser el principal element a l'hora de construir un argument de curtmetratge.

A. MOSTRA 1. TEXAS - CALIFORNIA, de Petar B. Quatre versions.

VERSIÓ 1

Paul vivia en El Paso, Texas. Hacia un año que había acabado el instituto, tenía 21 años y su sueño era ir a Los Ángeles a estudiar cine y convertirse en un famoso director de Hollywood. Tenía ahorrados \$20000 y le faltaba muy poco para poder pagar la matrícula del primer año. Su tío le había encontrado un trabajo en una agencia de desahucios. Su trabajo era ir por las casas y pedir a la gente por última vez que pagaran su deuda y cobrarla, o, en el caso de no cobrarla, informarles de que debían abandonar la casa en una semana.

Era una calurosa mañana de agosto. Paul estaba en la oficina siguiendo con la cabeza los movimientos de un ventilador y escuchando country por la radio cuando entro Ronald, su jefe.

"Calle John Hayes, número 4.", dijo Ronald mientras le tiraba una carpeta con los datos de la deuda de la familia y se quitaba la americana.

Paul se incorporó y abrió la carpeta.

"Eso está al este de las vías del tren, ¿no?"

"Correcto."

"¿No lo puede hacer Henry? Es su zona."

"No, no lo puede hacer Henry." Ronald se sentó en el escritorio de Paul. "Mira, Paulie... sabes que aprecio mucho a tu tío Freddy y que le debo muchos favores, pero llevas aquí más de un mes y todavía no has hecho nada. No me has traído ni una sola deuda cobrada y tampoco has echado a nadie. Quizás este no es un trabajo para ti."

"Lo es, señor MacCanaghan. Sólo que...", contestó Paul.

Ronald se levantó de la mesa.

“Eres demasiado blando para Texas, hijo. Quizás sea verdad que tu sitio es California.”

Ronald cerró la carpeta y la cogió, pero Paul lo detuvo.

“Lo haré. Le prometo que esta vez no le decepcionaré.”

“Más te vale, porque, si fallas, el que se irá a la calle serás tú.”

Paul cogió la carpeta y su americana y entró en su Ford Taurus del 94.

Eran alrededor de las doce del mediodía y el termómetro marcaba los 41°C. El motor de su coche se estaba sobrecalentando y su garganta estaba seca. Decidió parar un momento en un bar de carretera para descansar y tomarse unas cervezas con tal de coger fuerzas para poder terminar su trabajo. Mientras bebía la cerveza pensaba en cómo decirle a la familia que debían pagar su deuda o que tenían que dejar la casa. Paul sabía que sería un momento embarazoso, pero tenía que hacerlo. Estaba a \$4000 de poder pagarse el primer año de universidad y faltaba sólo un mes para hacer la matrícula. Paul se armó de valor y volvió a su coche. Mientras conducía, trataba de olvidarse de todo. Subió el volumen de la radio con tal de no escuchar sus pensamientos.

Paul miró la dirección que estaba apuntada en la carpeta. Estaba en el lugar indicado. La casa era una ruina. Estaba en medio del desierto. Paul bajó del coche y llamó a la puerta. Una niña de unos 9 años abrió.

“Hola.”

“Hola pequeña. ¿Está tu papá en casa?”

“Mi papá está en la cárcel.”

“Vaya por Dios. ¿Y tu mamá?”

“Mamá está con Kevin y Robert en el supermercado.”

“¿Puedo esperarla dentro?”

“Mamá dice que no deje entrar a extraños en casa.”

“Claro. Hace bien.”

Paul y la niña se quedan callados un rato. Paul no sabía qué hacer y la niña lo miraba interrogativa.

“¿Y cómo te llamas?”

“Kelly. Pero tampoco puedo decirte mi nombre.”

Paul sonrió. En ese momento, al lado de la casa aparcó una vieja camioneta. De ella salió una mujer de mediana edad, despeinada, desmaquillada y algo entrada en carnes. De los asientos de atrás cogió en brazos dos niños de unos dos años.

“¡Kelly! ¡Ven a coger las bolsas!”, gritó la mujer.

La niña salió corriendo hacia la camioneta. Cargada con los niños y un par de bolsas, la mujer pasó al lado de Paul sin mirarlo.

“¿Sarah Hanson?”, preguntó Paul.

“La misma.”

Sarah entró en casa, seguida por Kelly, cargada de bolsas de papel. Paul se quedó en la puerta.

“¿Puedo entrar, señora?”, gritó Paul desde la puerta.

“Adelante. Ahora estoy con usted.”

Paul se quedó mirando la casa. Los muebles eran viejos y no había gran cosa de valor económico. Tan sólo alguna que otra baratija con valor sentimental. En una esquina yacía un viejo pastor alemán a punto de expirar. Sarah volvió al cuarto de estar.

“Dígame. ¿En qué puedo ayudarle?”

“Mire, yo venía a... a ver cómo le digo esto...”

“Parece cansado. ¿Quiere una cerveza?”

“No me vendría mal.”

“¡Kelly! ¡Una Bud para el señor...!” , gritó Sarah.

“Paul, me puede llamar Paul.”

“Bueno Paul... no me diga más”, Sarah sonrió. “Viene por lo de la camioneta.”

“¿Camioneta?”, Paul miró fuera y vio la vieja camioneta, que parecía que estaba a punto de romperse en pedazos. “Verá, yo...”

“Lo sabía. Desde que le vi. Mi hermana me decía: “¿Cómo vas a vender esa chatarra?” , y yo le decía que con la ayuda de Dios todo es posible. Así que recé y recé y aquí está usted.”

Paul abrió la boca intentando decir algo, pero Sarah se adelantó.

“Y que conste que no es una chatarra. Va como la seda. ¿Qué sabe mi hermana de coches? Usted es un hombre y seguro que entiende más.”

“No se crea...”

“Seguro que sí. Necesito venderlo lo antes posible. Que desde que mi pobre marido está en la cárcel no consigo llegar a fin de mes, y yo, esto de conducir, pues como que no me gusta demasiado.”

Paul escondió la carpeta detrás de él. Kelly entró con la cerveza.

“Gracias.”, dijo Paul, sonriéndole a la niña.

“¿Qué lleva en esa carpeta?”, preguntó Kelly.

“¡No seas maleducada! Tira a vigilar a tu hermanos.”, contestó Sarah. “Son los datos del seguro y todo ese papeleo, ¿verdad?”

“Claro, claro...”, Paul tomó un gran trago de cerveza.

“¿Le enseñó la camioneta?”, preguntó Sarah.

Paul asintió con la cabeza y se levantó. Sarah lo cogió del brazo y lo llevó fuera. La furgoneta estaba hecha polvo por fuera, pero por dentro estaba peor.

“Mire que maravilla.” Sarah entró e intentó arrancar el coche, pero no lo consiguió a la primera.

Paul no hacía caso de las palabras de Sarah. Lo único que quería era desaparecer. Pensaba que podría vender un riñón para conseguir el dinero o prostituirse o cualquier cosa menos eso. También podía ir a pie hasta California. Tampoco estaba tan lejos. Allí se pondría a trabajar de camarero. Seguro que no estaba tan mal pagado como decían.

Un golpecito en el hombro lo sacó de su ensimismamiento.

“¿Qué? ¿Qué le parece?” preguntó Sarah.

“Estupendo.”, dijo Paul, sin muchas ganas.

“En 15000 quedamos, entonces.”

“¡¿\$15000?!”

“Ay, no me diga que no la quiere.”, dijo Sarah preocupada. “No puedo bajar el precio. Necesito el dinero para pagar el alquiler. Que si no me echan de casa.”

“Claro, 15000 está bien.”

Paul sacó un cheque de la americana y escribió la cifra de \$15000. Cogió las llaves y entró en su nueva vieja camioneta.

“Muchas gracias. Que Dios te bendiga.”, dijo Sarah, exaltada, y volvió a entrar a casa.

Paul empezó a dar cabezazos en el volante, maldiciendo el momento en el que aceptó que su tío Freddy le encontrase un trabajo. Trató de arrancar la camioneta. Después de varios intentos lo consiguió, y emprendió el camino de vuelta.

Pensó que Ronald tenía razón: era demasiado blando para Texas. No sabía con que cara volver a la oficina. Peor todavía, no sabía cómo volver a mirar a los ojos a su tío después de que lo echaran del trabajo por blando. A él, que venía de una familia de puros tejanos, tan duros como Chuck Norris. Paró en un semáforo y echó la mirada al asiento del copiloto. La carpeta con los datos del desahucio no estaba. Paul dio la vuelta rápidamente.

Cuando llegó a la casa, vio a Kelly sentada en el porche, con la carpeta en las manos. Paul salió corriendo del coche.

“¿Nos va a quitar la casa, señor?”, preguntó Kelly con lágrimas en los ojos.

“¡No! ¡No! Claro que no. Yo venía a por esta maravillosa camioneta.”

“No soy tonta, tengo casi 10 años y mi mamá dice que, si sigo estudiando, quizás llego a la universidad.”

“No le digas nada a tu madre nada de esto. Ahora ya tenéis el dinero y seguro que todo se arregla.”

“Gracias.”

Kelly se limpió las lágrimas y le devolvió la carpeta a Paul. Él volvió a la camioneta. Tres cuartas partes de sus ahorros se habían ido a la basura, se quedaría sin trabajo y quedaría humillado ante toda la familia. Pero aun así, se sentía bien por haber ayudado a una familia al borde del precipicio.

NOTES DE CAMP

1. Compleix amb la premissa. Hi ha una ironia dramàtica. La víctima, la mare. La resolució no es produirà: la mare no sabrà que el protagonista anava a fer-les fora de casa.
2. Per a la filla, en canvi, sí que hi ha resolució. Ella sap que el protagonista les anava a fer fora de casa.
3. Valoració de la ironia, positiva.
4. De la resolució que afecta la filla, també positiva.
5. Problema: poc versemblant que Paul compri la camioneta. La motivació ha de ser més forta. Empitjorar la situació de la família. Centrar-se en la nena. Una nena de 10 anys, amb dos germans petits, i que és la que tira endavant de la família. Paul compra la camioneta per compassió, no perquè ningú li proposi. Per pròpia iniciativa.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa, ja que fa ús de la ironia dramàtica. L'espectador sap que Paul treballa en una agència de desnonaments, cosa que ignoren Kelly, la nena, i la seva mare Sarah, que són les víctimes de la ironia dramàtica.

La resolució es produirà en el cas de la nena, que finalment haurà descobert que Paul no havia anat a comprar la camioneta sinó a fer-les fora de casa, i, en canvi, no es produirà en el cas de la mare, que seguirà pensant, al final del relat, que Paul havia anat a casa seva per adquirir el vehicle.

En aquest sentit, el relat és valorat de manera positiva. Agrada la situació creada, com també satisfà la ironia dramàtica i el fet que hi hagi resolució amb la nena. El fet que la ironia dramàtica no es resolgui en el cas de la mare és el factor que tanca bé el relat, evitant l'aparició de les sensacions d'incompletud i insubstancialitat.

El problema que es detecta en la història és la poca probabilitat del moment que Paul decideix cedir a les pretensions de la mare i comprar la camioneta, i es recomana reforçar la versemblança d'aquest nus clau en la trama.

Es proposa empitjorar la situació de la família i centrar les dificultats en el personatge de Kelly més que en el de la mare. Kelly serà una nena de 10 anys que s'ha de fer càrrec dels seus dos germans petits davant l'absència de la mare, que o bé serà alcohòlica o bé es passarà el dia fora de casa treballant en una feina molt dura.

Paul quedarà impressionat per la duresa de la vida de Kelly i serà incapaç d'executar el desnonament. Decidirà, per pròpia iniciativa, no a causa de les pressions de la mare, comprar la camioneta, per justificar la seva presència a la casa i per ajudar la nena.

La mare no apareixerà fins al final, i la seva única funció serà la de vendre la camioneta.

Paul marxarà de la casa sense haver revelat que era, en realitat, un agent de desnonaments. Ni la mare ni la filla descobriran la veritable identitat del protagonista, de manera que el relat tancarà amb una ironia dramàtica sense resolució per a cap dels dos personatges.

VERSIÓ 2

Paul vivía en El Paso, Texas. Hacía un año que había acabado el instituto, tenía 21 años y su sueño era ir a Los Ángeles a estudiar cine y convertirse en un famoso director de Hollywood. Tenía ahorrados \$20000 y le faltaba muy poco para poder pagar la matrícula del primer año. Su tío le había encontrado un trabajo en una agencia de desahucios. Su trabajo era ir por las casas y pedir a la gente por última vez que pagaran su deuda y cobrarla, o, en el caso de no cobrarla, informarles de que debían abandonar la casa en una semana.

Era una calurosa mañana de agosto. Paul estaba en la oficina siguiendo con la cabeza los movimientos de un ventilador y escuchando country por la radio cuando entró Ronald, su jefe.

“Calle John Hayes, número 4.” dijo Ronald, mientras le tiraba encima de la mesa una carpeta con los datos de la deuda de la familia y se quitaba la americana.

Paul se incorporó y abrió la carpeta.

“Eso está al este de las vías del tren, ¿no?”

“Correcto.”

“¿No lo puede hacer Henry? Es su zona.”

“No, no lo puede hacer Henry.” Ronald se sentó en el escritorio de Paul. “Mira, Paulie... sabes que aprecio mucho a tu tío Freddy y que le debo muchos favores, pero llevas aquí más de un mes y todavía no has hecho nada. No me has traído ni una sola deuda cobrada y tampoco has echado a nadie. Quizás este no es un trabajo para ti.”

“Lo es, señor MacCanaghan. Sólo que...”, contestó Paul.

Ronald se levantó de la mesa.

“Eres demasiado blando para Texas, hijo. Quizás sea verdad que tu sitio es California.”

Ronald cerró la carpeta y la cogió, pero Paul lo detuvo.

“Lo haré. Le prometo que esta vez no le decepcionaré.”

“Más te vale, porque, si fallas, el que se irá a la calle serás tú.”

Paul cogió la carpeta y su americana y entró en el Ford Taurus negro que le había proporcionado la empresa. Mientras conducía, se animaba pensando que estaba a tan sólo \$4000 de poder pagarse el primer año de universidad, y faltaba sólo un mes para hacer la matrícula. Era su última oportunidad, y no podía desaprovecharla. A medida que se acercaba a la casa, iba subiendo el volumen de la radio con tal de no escuchar sus pensamientos.

Eran alrededor de las doce del mediodía, y el termómetro marcaba los 105 °F. La arena roja del desierto ardía como el fuego del infierno. El Ford Taurus negro se detuvo. Paul miró la dirección apuntada en la carpeta. Estaba en el lugar indicado. La casa que se encontraba al

otro lado de la carretera estaba en ruinas. El tejado de zinc del porche tenía agujeros y las pequeñas escaleras que subían hasta la puerta de entrada estaban hechas de madera putrefacta. Al lado de la casa, en un garaje improvisado, había una vieja camioneta con un cartel de "Se vende". Al lado de la puerta, un viejo pastor alemán se debatía silenciosamente entre la vida y la muerte.

Paul se dirigió decidido hacia la puerta. Una niña de unos diez años abrió, llevando un bebé en brazos.

"Hola."

"Hola pequeña. ¿Está tu papá en casa?"

"Mi papá está en la cárcel."

"Vaya por Dios. ¿Y tu mamá?"

"Está trabajando. Pero estoy yo. ¿En qué puedo ayudarle?"

"Verás, es algo muy importante, pero creo que debería hablar de eso con tu mamá."

"No tardará mucho en volver."

"Bueno, la esperaré en el coche."

Paul se dispuso a volver al coche.

"Morirás dentro del coche con este calor. Puedes esperarla dentro si quieres."

"No deberías dejar entrar a extraños."

"No pareces peligroso. Además, mi papá me ha enseñado a disparar, así que sé defenderme", dijo la niña sonriendo.

Paul entró en la casa y se sentó en un sillón cuyos muelles se le clavaban en el trasero. La niña puso a su hermano en una silla y se fue a buscar al otro hermano. Puso a los dos en la mesa y les trajo unos platos con la papilla.

Los muebles de la casa eran viejos y no había gran cosa de valor económico. Tan sólo alguna que otra baratija con valor sentimental. A pesar de toda la decadencia, la casa estaba ordenada y limpia.

"Bonita casa", dijo Paul.

"No es muy grande, pero al menos es fácil de mantener", contestó la niña, sin prestarle demasiada atención. "¿Quiere tomar algo, señor...?"

"Paul, me llamo Paul. Un vaso de agua sería perfecto."

"Ahora te lo traigo, Paul. Yo me llamo Sandy."

"Encantado, Sandy."

Sandy volvió de la cocina con un vaso de agua para Paul y un vaso de zumo para ella. Los dos niños empezaron a tirarse comida, a lo que la niña respondió con un grito y los niños pararon. Sandy se comportaba como si tuviera diez años más de los que tenía. En su cara se notaba el peso que llevaba a sus espaldas.

“¿No vas al cole, Sandy?”

“Los días que mi madre tiene el turno de la mañana, no. Tengo que quedarme a cuidar de mis hermanos y de la casa.”

“¿Y tu papá cuánto tiempo lleva en la cárcel?”

“Más de un año.”

“¿Qué hizo? Si me permites preguntarlo.”

“Atracó una gasolinera y disparó a unos agentes de policía. Le han caído 10 años. Si hubiera matado a alguno de los polis le hubiera caído la perpetua, así que me imagino que hemos tenido suerte.”

“¿Y tu mamá en qué trabaja?”

“En la fábrica de munición de Los Cruces. Pero gana muy poco, así que a veces va a Austin a limpiar las casas de los señores ricos.”

“Austin está muy lejos.”

“Lo sé. A veces se pasa días fuera.”

“¿Y tú te quedas sola encargándote de la casa?”

“No nos queda otra. Aún así no podemos pagar la casa y pronto nos echarán.”

Paul miró al suelo y Sandy lo observó, sospechando.

“Llevamos 6 meses de retraso. Por eso vendemos la camioneta de papá.”, siguió Sandy.

“¿Por cuánto la vendéis?”, preguntó Paul con cierto tono de culpabilidad.

“Mi mamá dice que por \$15000”. Paul la miró atónito ante la cifra. “Pero yo creo que es demasiado. Yo la vendería por 10000.”

“Pues mira, justo venía a comprarla.” Paul sacó de un bolsillo un cheque, puso la cifra de \$15000 y se lo extendió a Sandy.

La alegría en los ojos de Sandy era indescriptible. En ese momento entró su madre, una mujer joven, de unos 26 años, pero que aparentaba 40. Sandy, con el cheque en la mano, corrió hacia su madre.

“¡Mamá, mamá! ¡He vendido la camioneta!”

La madre miró el cheque incrédula. Abrazó a Sandy y le dio un beso en la frente.

“Muchas gracias. Que dios te bendiga”, dijo la madre a Paul, que se levantó para marcharse.

Paul enganchó el coche de la empresa a la vieja camioneta y lo llevó a remolque hasta la oficina. Mientras conducía de vuelta al trabajo, sabía que se tendría que quedar al menos un año más en El Paso. Ronald tenía razón: era demasiado blando para Texas. Todos sus ahorros se habían ido en esa camioneta que valía más vendida por partes como chatarra que como coche, se quedaría sin trabajo y quedaría humillado ante su tío Freddy. Pero aun así, se sentía bien por haber ayudado a una familia al borde del precipicio.

NOTES DE CAMP

1. Agrada força en general.
2. Millorar la representació de la duresa de la vida de la nena. L'escena en què crida per calmar els dos germans no acaba de funcionar. Que els calmi amb més serenitat, com si fos una cosa que fa cada dia i que domina a la perfecció.
3. Reduir el diàleg amb la nena. "Menys paraules i més acció, mes activitats". Que la informació sobre la duresa de la seva vida arribi més per les imatges que per les paraules.
4. Que no compri el cotxe tan de pressa. Parla amb la nena. Arriba la mare. El protagonista surt a fora i parla amb la mare. No se sent la conversa, l'espectador pensa que està executant el desnonament i, per sorpresa, descobreix que ha comprat la camioneta, que està sembrada a l'inici. S'hi torna a fer referència després de l'inici, però no just abans que la compri.

RESUM DELS COMENTARIS

Es considera, de manera general, que el relat és força satisfactori i que compleix amb la premissa estructural. El final produeix una bona impressió en els lectors, i no genera ni incompletud ni insubstancialitat. Malgrat això, es fan propostes de millora.

En primer lloc, es considera necessari millorar la representació de la duresa de la vida de la nena, que ara es diu Sandy. Se suggereix reduir el diàleg i buscar alternatives a la situació en què la nena crida als seus germans per tal que parin de tirar-se el menjar entre ells. Una manera més serena de controlar la situació serà més efectiva, ja que, en una nena de 10 anys, serà la reacció menys esperada i, per tant, més atractiva per a l'espectador. També es proposa pujar el to i insistir una mica més, melodramàticament, en la situació de Sandy, una nena de 10 anys que ha de renunciar a la seva infantesa per dedicar-se a tirar endavant la seva família.

En segon lloc, es proposa un canvi substancial en el final de la història, per tal d'afegir suspens i una sorpresa. Després de parlar amb Sandy, Paul veu com arriba la mare i surt de la casa per trobar-se amb ella. Els dos adults mantenen una conversa observada des de dins de casa per la nena, que no els sent (com tampoc els podrà sentir l'espectador). Amb la informació que té, l'espectador pensa que el protagonista pot estar executant el desnonament, i que està informant a la mare que han de deixar la casa. En aquest moment, el suspens és màxim. De manera sorprenent, però, l'espectador descobreix que, en realitat, Paul acaba de comprar la camioneta. Es tracta d'una sorpresa que està en la línia de les que suposen un canvi en la resposta dramàtica. L'espectador ha pensat per un moment que el protagonista executaria el desnonament (resposta negativa), però descobreix alleujat que no ho ha fet (resposta positiva).

Tots els integrants del taller estan d'acord que aquest final és clarament més satisfactori que l'anterior. La ironia dramàtica es manté tal i com estava, i no hi ha resolució ni per a la mare ni per a la filla: cap de les dues sap que Paul no havia anat a comprar la camioneta sinó a fer-les fora de casa seva.

VERSIÓ 3

Paul vivía en El Paso, Texas. Hacía un año que había acabado el instituto, tenía 21 años y su sueño era ir a Los Ángeles a estudiar cine y convertirse en un famoso productor de Hollywood, al igual que sus ídolos: los *tycoons* de los años 30. Para eso había trabajado muy duro los últimos cuatro años. Empezó trabajando en una gasolinera, hasta que un buen día tuvo que dejarlo debido a los traumas que adquirió tras una serie de atracos a mano armada. Pasó por distintos trabajos, intentando mantenerse lejos del creciente peligro de las armas en el sur de Texas. Tenía ahorrados \$20000 y le faltaba muy poco para poder pagar la matrícula del primer año. Su tío le había encontrado un trabajo en una agencia de desahucios. Su trabajo era ir por las casas y pedir a la gente por última vez que pagara su deuda y cobrarla, o, en el caso de no cobrarla, informarles de que debían abandonar la casa en una semana.

Era una calurosa mañana de agosto. Paul estaba en la oficina siguiendo con la cabeza los movimientos de un ventilador mientras escuchaba country por la radio, cuando entró Ronald, su jefe.

“Calle John Hayes, número 4.”, dijo Ronald, mientras le tiraba encima de la mesa una carpeta con los datos de la deuda de la familia y se quitaba la americana.

Paul se incorporó y abrió la carpeta.

“Eso está al este de las vías del tren, ¿no?”

“Correcto.”

“¿No lo puede hacer Henry? Es su zona.”

“No, no lo puede hacer Henry.” Ronald se sentó en el escritorio de Paul. “Mira, Paulie... sabes que aprecio mucho a tu tío Freddy y que le debo muchos favores, pero llevas aquí más de un mes y todavía no has hecho nada. No me has traído ni una sola deuda cobrada y tampoco has echado a nadie. Quizás este no es un trabajo para ti.”

“Lo es, señor MacCanaghan. Sólo que...”, contestó Paul.

Ronald se levantó de la mesa.

“Eres demasiado blando para Texas, hijo. Quizás sea verdad que tu sitio es California.”

Ronald cerró la carpeta y la cogió, pero Paul lo detuvo.

“Lo haré. Le prometo que esta vez no le decepcionaré.”

“Más te vale, porque, si fallas, el que se irá a la calle serás tú.”

Paul cogió la carpeta y su americana y entró en el Ford Taurus negro que le había proporcionado la empresa. Mientras conducía, se animaba pensando que estaba a tan sólo \$4000 de poder pagarse el primer año de universidad y faltaba sólo un mes para hacer la

matrícula. Era su última oportunidad y no podía desaprovecharla. A medida que se acercaba a la casa, iba subiendo el volumen de la radio con tal de no escuchar sus pensamientos.

Eran alrededor de las doce del mediodía y el termómetro marcaba los 105 °F. La arena roja del desierto ardía como el fuego del infierno. El Ford Taurus negro se detuvo. Paul miró la dirección apuntada en la carpeta. Estaba en el lugar indicado. La casa que se encontraba al otro lado de la carretera estaba en ruinas. El tejado de zinc del porche tenía agujeros, y las pequeñas escaleras que subían hasta la puerta de entrada estaban hechas de madera putrefacta. Al lado de la casa, en un garaje improvisado había una vieja camioneta con un cartel de "Se vende". Al lado de la puerta, un viejo pastor alemán se debatía silenciosamente entre la vida y la muerte.

Paul se dirigió decidido hacia la puerta. Una niña de unos diez años abrió, llevando un bebé en brazos.

"Hola."

"Hola pequeña. ¿Está tu papá en casa?"

"Mi papá está en la cárcel."

"Vaya por Dios. ¿Y tu mamá?"

"Está trabajando. Pero estoy yo. ¿En qué puedo ayudarle?"

"Verás, es algo muy importante, pero creo que debería hablar de eso con tu mamá."

"No tardará mucho en volver."

"Bueno, la esperaré en el coche."

Paul se dispuso a volver al coche.

"Morirás dentro del coche con este calor. Puedes esperarla dentro si quieres."

"No deberías dejar entrar a extraños."

"No pareces peligroso. Además, mi papá me ha enseñado a disparar, así que sé defenderme", dijo la niña, sonriendo.

Paul entró en la casa y se sentó en un sillón cuyos muelles se le clavaban en el trasero. La niña puso a su hermano en una silla y se fue a buscar al otro hermano. Puso a los dos en la mesa y les trajo unos platos con la papilla.

Los muebles de la casa eran viejos y no había gran cosa de valor económico. Tan sólo alguna que otra baratija con valor sentimental. A pesar de toda la decadencia, la casa estaba ordenada y limpia.

"Bonita casa", dijo Paul.

“No es muy grande, pero al menos es fácil de mantener”, contestó la niña, sin prestarle demasiada atención. “¿Quiere tomar algo, señor...?”

“Paul, me llamo Paul. Un vaso de agua sería perfecto.”

“Ahora te lo traigo, Paul. Yo me llamo Sandy.”

“Encantado, Sandy.”

Sandy volvió de la cocina con un vaso de agua para Paul y un vaso de zumo para ella. Los dos niños empezaron a tirarse comida. Sandy los miró fijamente y de pronto los dos niños callaron y dejaron de tirarse comida. Sandy se comportaba como si tuviera diez años más de los que tenía. En su cara se notaba el peso que llevaba a sus espaldas.

“¿No vas al cole, Sandy?”

“Los días que mi madre tiene el turno de la mañana no. Tengo que quedarme a cuidar de mis hermanos y de la casa.”

“¿Y tu papá, cuánto tiempo lleva en la cárcel?”

“Más de un año.”

“¿Qué hizo? Si me permites preguntarlo.”

“Atracó una gasolinera y disparó a unos agentes de policía. Le han caído 10 años. Si hubiera matado a alguno de los polis le hubiera caído la perpetua, así que me imagino que hemos tenido suerte.”

“¿Y tu mamá en qué trabaja?”

“En la fábrica de munición de Los Cruces. Pero gana muy poco, así que a veces va a Austin a limpiar las casas de los señores ricos.”

“Austin está muy lejos.”

“Lo sé. A veces se pasa la noche fuera.”

“¿Y tú te quedas sola encargándote de la casa?”

“No nos queda otra. Aún así, no podemos pagar la casa y pronto nos echarán.”

“¿Y no tenéis donde ir? ¿Abuelos, tíos, amigos?”

“Abuelos no tengo, mi único tío murió el día del atraco y desde que papá está en la cárcel mi mamá juró por el niño Jesús que no volveríamos a ver a los amigos de papá.”

“¿Y tu mamá no tiene amigas con las que os podríais alojar?”

“Mi mamá se casó muy joven porque me tuvo a mi y desde entonces no tuvo mucho tiempo para las amigas.”

“¿Entonces?”

Sandy miró interrogativa a Paul.

“¿Qué haréis si os echan de casa?”

“Mamá no puede pagar un hotel. Y en la casa de Austin donde trabaja no le dejarían llevarnos a nosotros.”

“¿Y un albergue?”

“Dice mamá que allí unos señores nos llevarían a vivir con otros señores que no pueden tener hijos y que sólo pueden comprarlos. Nos separarían. Yo no quiero, porque se que mamá, Billy y Bobby me necesitan.”

Paul miró al suelo y Sandy lo observó, sospechando.

“Llevamos 6 meses de retraso. Por eso vendemos la camioneta de papá”, siguió Sandy.

“¿Por cuánto la vendéis?”, preguntó Paul, con cierto tono de culpabilidad.

“Mi mamá dice que por \$15000”. Paul la miró atónito ante la cifra. “Pero yo creo que es demasiado. Yo la vendería por 10000.”

Paul miró nervioso su reloj, se ajustó la camisa y se levantó.

“¿Ya se va?”

“Creo que se me ha hecho tarde. Encantado de conocerte, Sandy.”

Paul cogió su carpeta y su americana y se marchó. Sandy lo siguió con la mirada desde la ventana. A pocos metros de la casa, Paul se cruzó con una mujer que apenas llegaba a los 30 años, pero que aparentaba mucho más. Paul la paró y se pusieron a hablar. Sandy, desde la ventana, no podía oír nada de lo que estaban diciendo. Tan sólo pudo ver como los ojos de su madre se llenaban de lágrimas mientras abrazaba a Paul.

Cuando la mujer entró en casa, abrazó muy fuerte a su niña, mientras las lágrimas que se deslizaban por sus mejillas goteaban en la cabeza de Sandy.

“Un ángel nos ha dado una segunda oportunidad”, decía la mujer mientras besaba a su hija.

Paul enganchó el coche de la empresa a la vieja camioneta y lo llevó a remolque hasta la oficina. Mientras conducía de vuelta al trabajo, sabía que se tendría que quedar al menos un año más en El Paso. Ronald tenía razón: era demasiado blando para Texas. Todos sus ahorros se habían ido en esa camioneta que valía más vendida por partes como chatarra que como coche, se quedaría sin trabajo y quedaría humillado ante su tío Freddy. Pero, aun así, se sentía bien por haber ayudado a una familia al borde del precipicio.

NOTES DE CAMP

1. L'estructura funciona bé, i el relat tanca bé, però necessita alguns retocs.
2. Retallar el diàleg entre la nena i el protagonista.
3. Millorar la representació de la pobresa de la família.

RESUM DELS COMENTARIS

La valoració del relat és positiva. Té una bona estructura i un tancament satisfactori. Malgrat això, es considerarà necessari fer alguns retocs.

En primer lloc, es creu que el diàleg entre Sandy i Paul és massa llarg i massa explicatiu. No fan falta tantes paraules per fer arribar a l'espectador que la situació econòmica de la família és crítica. Es suggereix, doncs, eliminar línies de diàleg.

En segon lloc, i relacionat de manera directa amb el que acabem de dir, es creu necessari seguir buscant una manera de representar la precarietat econòmica de la família i el paper fonamental que té Sandy a l'hora de mantenir els seus germans en absència dels pares.

VERSIÓ 4

Paul vivía en El Paso, Texas. Hacía un año que había acabado el instituto, tenía 21 años y su sueño era ir a Los Ángeles a estudiar cine y convertirse en un famoso productor de Hollywood, al igual que sus ídolos: los *tycoons* de los años 30. Para eso había trabajado muy duro los últimos cuatro años. Empezó trabajando en una gasolinera, hasta que un buen día tuvo que dejarlo debido a los traumas que adquirió tras una serie de atracos a mano armada. Pasó por distintos trabajos, intentando mantenerse lejos del creciente peligro de las armas en el sur de Texas. Tenía ahorrados \$20000 y le faltaba muy poco para poder pagar la matrícula del primer año. Su tío le había encontrado un trabajo en una agencia de desahucios. Su trabajo era ir por las casas y pedir a la gente por última vez que pagara su deuda y cobrarla, o, en el caso de no cobrarla, informarles de que debían abandonar la casa en una semana.

Era una calurosa mañana de agosto. Paul estaba en la oficina siguiendo con la cabeza los movimientos de un ventilador mientras escuchaba country por la radio, cuando entró Ronald, su jefe.

“Calle John Hayes, número 4.”, dijo Ronald, mientras le tiraba encima de la mesa una carpeta con los datos de la deuda de la familia y se quitaba la americana.

Paul se incorporó y abrió la carpeta.

“Eso está al este de las vías del tren, ¿no?”

“Correcto.”

“¿No lo puede hacer Henry? Es su zona.”

“No, no lo puede hacer Henry.” Ronald se sentó en el escritorio de Paul. “Mira, Paulie... sabes que aprecio mucho a tu tío Freddy y que le debo muchos favores, pero llevas aquí más de un mes y todavía no has hecho nada. No me has traído ni una sola deuda cobrada y tampoco has echado a nadie. Quizás este no es un trabajo para ti.”

“Lo es, señor MacCanaghan. Sólo que...”, contestó Paul.

Ronald se levantó de la mesa.

“Eres demasiado blando para Texas, hijo. Quizás sea verdad que tu sitio es California.”

Ronald cerró la carpeta y la cogió, pero Paul lo detuvo.

“Lo haré. Le prometo que esta vez no le decepcionaré.”

“Más te vale, porque, si fallas, el que se irá a la calle serás tú.”

Paul cogió la carpeta y su americana y entró en el Ford Taurus negro que le había proporcionado la empresa. Mientras conducía, se animaba pensando que estaba a tan sólo \$4000 de poder pagarse el primer año de universidad y faltaba sólo un mes para hacer la

matrícula. Era su última oportunidad y no podía desaprovecharla. A medida que se acercaba a la casa, iba subiendo el volumen de la radio con tal de no escuchar sus pensamientos.

Eran alrededor de las doce del mediodía y el termómetro marcaba los 105 °F. La arena roja del desierto ardía como el fuego del infierno. El Ford Taurus negro se detuvo. Paul miró la dirección apuntada en la carpeta. Estaba en el lugar indicado. La casa que se encontraba al otro lado de la carretera estaba en ruinas. El tejado de zinc del porche tenía agujeros, y las pequeñas escaleras que subían hasta la puerta de entrada estaban hechas de madera putrefacta. Al lado de la casa, en un garaje improvisado había una vieja camioneta con un cartel de "Se vende". Al lado de la puerta, un viejo pastor alemán se debatía silenciosamente entre la vida y la muerte.

Paul se dirigió decidido hacia la puerta. Una niña de unos diez años abrió, llevando en las manos un mochuelo muerto a medio desplumar.

"Hola."

"Hola pequeña. ¿Está tu papá en casa?"

"Mi papá está en la cárcel."

"Vaya por Dios. ¿Y tu mamá?"

"Está trabajando. Pero estoy yo. ¿En qué puedo ayudarle?"

"Verás, es algo muy importante, pero creo que debería hablar de eso con tu mamá."

"No tardará mucho en volver."

"Bueno, la esperaré en el coche."

Paul se dispuso a volver al coche.

"Morirás dentro del coche con este calor. Puedes esperarla dentro si quieres."

"No deberías dejar entrar a extraños."

"No pareces peligroso. Además, mi papá me ha enseñado a disparar, así que sé defenderme", dijo la niña sonriendo.

Paul entró en la casa y se sentó en un sillón cuyos muelles se le clavaban en el trasero. La niña terminó de desplumar el mochuelo y con un golpe seco de un gran cuchillo de cocina lo partió en dos y lo echó a la sartén. Sentados en la mesa había dos niños, de cuatro y cinco años. Cuando el mochuelo terminó de cocinarse, la niña lo puso en dos platos y se lo dio a sus hermanos.

Los muebles de la casa eran viejos y no había gran cosa de valor económico. Tan sólo alguna que otra baratija con valor sentimental. A pesar de toda la decadencia, la casa estaba ordenada y limpia.

"Bonita casa", dijo Paul.

“No es muy grande, pero al menos es fácil de mantener”, contestó la niña sin prestarle demasiada atención. “¿Quiere tomar algo, señor...?”

“Paul, me llamo Paul. Un vaso de agua sería perfecto.”

“Ahora te lo traigo, Paul. Yo me llamo Sandy.”

“Encantado, Sandy.”

Sandy volvió de la cocina con un vaso de agua para Paul y un vaso de zumo para ella. Los dos niños comían en silencio.

“¿No vas al cole, Sandy?”

“Los días que mi madre tiene el turno de la mañana, no. Tengo que quedarme a cuidar de mis hermanos y de la casa.”

“¿Y tu papá cuanto tiempo lleva en la cárcel?”

“Más de un año.”

“¿Qué hizo? Si me permites preguntarlo.”

“Atracó una gasolinera y disparó a unos agentes de policía. Le han caído 10 años. Si hubiera matado a alguno de los polis le hubiera caído la perpetua, así que me imagino que hemos tenido suerte.”

“¿Y tu mamá en qué trabaja?”

“En la fábrica de munición de Los Cruces. Pero gana muy poco, así que a veces va a Austin a limpiar las casas de los señores ricos.”

“Austin está muy lejos.”

“Lo sé. A veces se pasa la noche fuera.”

“¿Y tú te quedas sola encargándote de la casa?”

“No nos queda otra. Aún así no podemos pagar la casa y pronto nos echarán.”

Paul miró al suelo y Sandy lo observó, sospechando.

“Llevamos 6 meses de retraso. Por eso vendemos la camioneta de papá”, siguió Sandy.

“¿Por cuánto la vendéis?”, preguntó Paul con cierto tono de culpabilidad.

“Mi mamá dice que por \$15000.” Paul la miró atónito ante la cifra. “Pero yo creo que es demasiado. Yo la vendería por 10000.”

Un coche viejo y oxidado paró delante de la casa. Paul miró a Sandy y se levantó.

“¿Ya se va?”

“Creo que se me ha hecho tarde. Encantado de conocerte, Sandy.”

Paul cogió su carpeta y su americana y se marchó. Sandy lo siguió con la mirada desde la ventana. A pocos metros de la casa, Paul se cruzó con una mujer que a penas llegaba a los 30 años, pero que aparentaba mucho más. Paul la paró y se pusieron a hablar. Sandy, desde la ventana, no podía oír nada de lo que estaban diciendo. Tan solo pudo ver como los ojos de su madre se llenaban de lágrimas.

Cuando la mujer entró en casa, abrazó muy fuerte a su niña, mientras las lágrimas que se deslizaban por sus mejillas goteaban en la cabeza de Sandy.

“Un ángel nos ha dado una segunda oportunidad”, decía la mujer mientras besaba a su hija.

Paul enganchó el coche de la empresa a la vieja camioneta y lo llevó a remolque hasta la oficina. Mientras conducía de vuelta al trabajo sabía que se tendría que quedar al menos un año más en El Paso. Ronald tenía razón: era demasiado blando para Texas. Todos sus ahorros se habían ido en esa camioneta que valía más vendida por partes como chatarra que como coche, se quedaría sin trabajo y quedaría humillado ante su tío Freddy. Pero, aun así, se sentía bien por haber ayudado a una familia al borde del precipicio.

Quadre 14. Procés d'escriptura de *Texas – California*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|--|
| Storyline | Paul, de 21 anys, treballa en una agència de desnonaments a Texas. Està estalviant per poder anar a estudiar cine a Los Angeles. El seu cap li passa una feina: ha d'anar a fer fora de casa una família. El noi arriba a la casa i l'obre una nena de 9 anys. Li explica que el seu pare és a la presó i que la mare és a punt d'arribar. Arriba la mare, i Paul no és capaç d'executar la seva ordre. La mare interpreta que el noi hi ha anat per comprar una furgoneta que tenen en venda, i ell diu que sí. Es gasta els diners que tenia estalviats per la matrícula en la furgoneta i se'n va. Ha de tornar perquè s'ha deixat els papers; la nena ha descobert què hi havia anat a fer realment, però el secret quedarà entre Paul i ella. |
| Proposta de millora 1 | Probabilitat: endurir la situació econòmica de la família i centrar el relat en la duresa de la vida de la nena. |
| Proposta de millora 2 | Probabilitat: Paul decidirà comprar la camioneta abans de l'arribada de la mare. |
| Proposta de millora 3 | Ironia dramàtica: eliminar la resolució de la ironia per a la nena. Ella tampoc no sabrà que Paul havia anat a desnonar-los. |
| Versió 2 | |
| Storyline | Paul, de 21 anys, treballa en una agència de desnonaments a Texas. Està estalviant per poder anar a estudiar cine a Los Angeles. El seu cap li passa una feina: ha d'anar a fer fora de casa una família. El noi arriba a la casa i es fixa en una camioneta amb el cartell "Es ven". L'obre una nena de 9 anys. Li explica que el seu pare és a la presó i que la mare està treballant. El convida a passar i Paul veu la precarietat de la vida de la nena, que s'ha d'encarregar de cuidar els seus dos germans petits. Paul decideix comprar la furgoneta amb els seus estalvis. En aquell moment arriba la mare, i la nena li explica que el noi vol comprar la furgoneta. La mare ho celebra emocionada, Paul enganxa el vehicle i se'n va. |
| Proposta de millora 1 | Potenciar el suspens al final: quan arriba la mare, Paul surt a parlar amb ella i creiem que està executant el desnonament, però descobrim per sorpresa que ha comprat la furgoneta. |

| Versió 3 | |
|-----------|---|
| Storyline | <p>Paul, de 21 anys, treballa en una agència de desnonaments a Texas. Està estalviant per poder anar a estudiar cine a Los Angeles. El seu cap li passa una feina: ha d'anar a fer fora de casa una família. El noi arriba a la casa i es fixa en una camioneta amb el cartell "Es ven". L'obre una nena de 9 anys. Li explica que el seu pare és a la presó i que la mare està treballant. El convida a passar i Paul veu la precarietat de la vida de la nena, que s'ha d'encarregar de cuidar els seus dos germans petits. Paul decideix comprar la furgoneta amb els seus estalvis. En aquell moment arriba la mare. Paul surt a parlar amb ella, però no li està dient que han de marxar de casa sinó que li acaba de comprar la furgoneta. Enganxa la camioneta al seu cotxe i se'n va.</p> |

Entre la versió 3 i la 4 només hi ha canvis que afecten els diàlegs i la representació, però no l'estructura, de manera que l' storyline seria la mateixa.

B. MOSTRA 2. EL DÍA DEL PADRE, de Miguel C. Dues versions.

VERSIÓ 1

Aquel día era el día del padre. Eso lo recordó Pilar, mientras utilizaba un pañuelo de papel para detener la hemorragia de la brecha de su ceja derecha. A su vez, intentaba calmar su lloro.

-Calla ya, mujer, que tampoco ha sido para tanto.

Manuel miraba a su mujer con una mezcla de enfado e indiferencia. Miró la hora en su reloj de pulsera y suspiró, agobiado.

-¿Ves? Por tu culpa voy a llegar tarde a buscar al chico. Deja de llorar ya. Y la próxima vez, no digas tonterías. Así no pasará lo que ha pasado, y no me retrasaré en ir a buscar a Javi. Si sabes que he tenido un mal día, no me vengas con tonterías. Y por el amor de Dios, Pilar, haz que esa herida deje de sangrar. Y limpia esa esquina del mueble...

Y, dicho esto, abandonó el salón, dejando a Pilar sola, tirada en una esquina, sangrando y llorando.

-Mi papá es el mejor del mundo - dijo Javi, quitándole importancia a lo que acababa de decir.

-Sí, y qué más, Javi... Todos decimos eso. Tu papá no puede ser el mejor. Los nuestros también son guays.

-Seguro que sí - contestó Javi, con paciencia. - Pero, realmente, el mío es especial.

-Claro - se burló su amigo.- Por eso llega tarde a buscarte. Porque es especial.

Todos los amigos de Javi rieron. Él, sin embargo, muy calmado, ni se molestó.

-Reíos si queréis. Pero yo no necesito que mi papá me haga muchos regalos. Mi papá quiere a mi mamá. Los dos se quieren mucho, y me quieren mucho a mí.

-¡Mira! ¡Ahí está!

Javi alzó la vista hacia donde señalaba su amigo. Efectivamente, ahí estaba su padre, con aspecto cansado, como si hubiera corrido mucho para llegar hasta ahí.

Al momento, Javi corrió hacia su padre, con la esperanza de que le recibiera con los brazos abiertos para cogerle en ellos y levantarlo. Pero no fue así. Él le dedicó una sonrisa y le revolvió el pelo con la mano.

-Qué pasa, campeón...

-¡Hola, papá! Llegas un poco tarde...

-Ya, Javi. Lo siento. Ha sido un día muy complicado en el trabajo.

-No pasa nada, papá.

-Oye, y, ¿qué llevas en esa bolsa?

Javi rió.

-¡Nada!

-¿Nada? ¿Cómo que nada? Algo llevarás.

Javi rió aún más.

-No...

-Bueno, pues nada. No me lo enseñes.

Javi descubrió que ya no había broma en esa última frase que había pronunciado su padre. Sólo indiferencia y aburrimiento.

-Pero no te enfades, papá...

-No me enfado. Anda... Vámonos a casa...

Manuel abrió la puerta y, tal y como lo hizo, Javi echó a correr dentro de la casa. Siempre le molestaba la forma de hacerlo; siempre salía corriendo, a saludar a su madre, y le empujaba a él.

-¡Mamá, mamá!

Javi corrió hasta que encontró a su madre en el salón, que parecía estar recogiendo las cosas. Ella esbozó una sonrisa y, ella sí, le cogió en brazos.

-¿Cómo estás, cariño? ¿Qué tal te ha ido en el colegio?

-¡Bien!

-¿Sí? ¿Habéis aprendido muchas cosas?

-No. Hoy ha sido un poco rollo...

-Vaya...

-Mamá, ¿qué te ha pasado en la cara?

-Nada, cariño, que me he hecho daño abriendo el mueble de la cocina. ¿Y tienes deberes?

-Sí.

-Bueno, pues venga. Ponte a hacerlos, que ahora te hago la merienda y te ayudo.

-No.

Javi y Pilar se giraron. Manuel estaba en la puerta, observándoles.

-Tengo que hablar con tu madre, Javi. Ve empezando tú solo. Ella irá luego.

A Pilar se le cayó la sonrisa al suelo. Otra más.

-Pero yo quiero que mamá me ayude...

-Anda, ve... - le dijo su madre, mientras le bajaba, y le incitaba a marchar.- Mamá irá luego, ¿vale, cariño?

-Vale – dijo Javi, cabizbajo y triste, mientras se marchaba a su habitación.

Pilar y Manuel se quedaron mirando.

-Manuel, debo...debo prepararle la merienda al chico, vendrá con hambre...

-Hazlo luego, mujer. Puede esperar un poco...

Manuel se acercó a Pilar. Ella tembló, por dentro y por fuera. Podían pasar dos cosas, y ninguna era buena. Quería ir con Javi. Quería prepararle la merienda, y ayudarle con sus deberes.

-Quería... Quería pedirte perdón. ¿Sabes? Por lo de antes. Ya sabes, por... Perdón por...

-Sí, Manuel. Ya.

-No, ya no. No me contestes así que te estoy pidiendo perdón, joder.

-Vale. Perdona, mi amor.

-¿Eh? Cuando te estoy pidiendo perdón, o cuando no, me da igual, cuando te esté hablando, te esté diciendo lo que te esté diciendo, déjame hablar.

-Vale. Perdona.

-Y tampoco me des la razón, como si fuera tonto.

Pilar simplemente se limitó a negar con la cabeza.

-Que eso. Perdóname...

Manuel se acercó más. Siete por seis son cuarenta y dos, Javi. Ahí te has equivocado, mi amor. Pero muy bien...

-¿Me perdonas?

Sigue así, Javi. Que lo estabas haciendo muy bien. Manuel estaba ahora a apenas centímetros de Pilar.

-Que si a veces vengo cabreado del trabajo o lo que sea, pues... Pero vamos, que... Que creo que podemos olvidarlo.

Su cara ahora prácticamente rozaba la de Pilar. Podía sentir su aliento. ¿Quieres merendar ya, Javi? ¿Quieres merendar ya, mi vida? Manuel empezó a besar lentamente el cuello de Pilar.

-Te quiero, Pilar. Me importas. Me preocupo por ti. Sois lo único que tengo. Tú y el chico...

Javi. Se llama Javi. Manuel empezó a besarla en la boca. A besarla por todo el rostro, a lamerla, a olfatearla, como si fuera un perro. Una mala bestia. Su mano empezó a deslizarse por debajo de su vestido, por su pecho. No quería estar ahí. Quería estar con Javi...

Manuel deslizó un pie entre los dos de Pilar, abriéndola de piernas. Con un gesto rápido y violento, la puso boca abajo, sobre la mesa, aplastando su rostro de medio lado contra la fría madera, con fuerza. Le oía jadear por detrás, su respiración, en su oído...

-Eres una zorra. ¿Lo sabías?

Javi se mordió el labio, y pensó. Cogió un boli bic de los de su estuche y comenzó a escribir sobre la hoja que tenía sobre su mesa y que su flexo iluminaba.

Redacción: Javier Fuentes Valle. Día del padre. 3ºB

EL MEJOR PADRE DEL MUNDO.

Hoy es el día del padre. Eso significa que se celebra un día especial para todos los padres de este mundo; es decir, para todos aquellos hombres que tienen hijos o hijas. Todos los papás son buenos, y se merecen tener un día especial para ellos. Porque ellos han decidido tenernos a nosotros, sus hijos e hijas, y eso es un acto bonito, que tenemos que agradecerles. Ellos han decidido casarse y tener a un niño o una niña del que van a cuidar el resto de sus vidas. Por eso, yo le estoy muy agradecido a mi papá, porque él me cuida. Me viene a buscar al colegio, me lleva, me lleva al cine, si no es con él, con mis amigos. Hasta una vez me regaló un balón de fútbol. Mis papás no tienen mucho dinero, por eso no me pueden hacer muchos regalos. Pero no me importa. Yo les digo a mis amigos que una persona quiere a otra cuando lo demuestra, y no hace falta que sea con regalos. Mi papá no sólo me quiere mucho a mí, sino también a mi mamá. Y eso lo agradezco aún más, que nos queramos mucho los tres. Mi papá no habla mucho, es muy callado, pero no importa, yo le quiero igual. Es, como diría mi abuela, un padre, y mi madre y yo le tendríamos que dar las gracias todos los días. Por eso me gustaría que, aunque no fuera el día del padre todos los días, nos acordáramos cada uno del nuestro todos los días.

La familia cenaba en silencio.

-¿Puedo echarme más Kétchup?

-Ya te has echado suficiente, Javi. Come lo que tienes, y ya.

-Sí, papá.

Javi observó a sus padres comer en silencio. Su vista pasó de su padre a su madre. De su madre a su padre, y de nuevo, a su madre.

-Mamá...

-Dime, cariño.

-Antes no tenías tantas marcas.

-Qué tonterías dices, Javi. Claro que las tenía.

-No. No las tenías.

-Bueno, Javi. Será del golpe. Los moratones a veces salen más tarde, ¿sabes?

-¿Como cuando me caigo?

-Como cuando te caes.

-Papá.

-Qué.

-¿Me puedo levantar?

-¿Qué pregunta es esa? Sabes que no.

-Es muy importante. Sabes que nunca lo hago. Pero es que es por algo muy especial. Si me dejas, te prometo que te gustará. Y volveré muy pronto. He esperado todo el día para este momento.

-Va, corre, pues.

Javi voló: se levantó de la silla de un salto, feliz, y volvió a los veinte segundos, con un pequeño paquete en la mano, envuelto en papel de regalo. Se lo entregó a su padre, orgulloso.

-¡Felicidades, papá!

Manuel miró el regalo, extrañado.

-¿Felicidades? ¿Felicidades por qué, si no es mi cumpleaños?

-¡Pero hoy es el día del padre, papá!

-Ah...

-Eres el mejor papá del mundo, papá.

Pilar se cubrió el rostro con sus manos y empezó a gemir y a llorar. Ambos la observaron.

-¿De qué se ríe mamá, papá?

NOTES DE CAMP

1. S'ajusta a la premissa. Víctima ironia dramàtica, el nen. Bona explotació. Absència de resolució. Funciona i agrada.
2. Discussió sobre si hi ha d'haver resolució: conclusió negativa.
3. Sí que es proposa, en canvi, augmentar l'explotació.
4. Buscar una activitat original per representar els maltractaments.
5. Fer que el nen llegeixi la redacció sobre el dia del pare durant el sopar.

RESUM DELS COMENTARIS

El relat s'adequa a la premissa: hi ha una ironia dramàtica clara que afecta el nen. Ell és la víctima, i la informació que ignora és que el seu pare maltracta la seva mare. El relat acabarà sense que es produeixi la resolució: el nen no sabrà que el seu pare és un maltractador, almenys de manera clarament conscient. El relat produeix una bona impressió en els lectors.

El fet que hi hagi d'haver o no resolució centra el debat una bona estona, ja que hi ha qui pensa que el nen ha d'obrir els ulls, o almenys començar a obrir-los, però finalment es consensua que la millor opció és deixar el nen en la ignorància a causa, bàsicament, de la brevetat del relat. Fer que el nen descobrís la realitat dispararia el relat cap a una nova acció (la reacció del nen al descobriment) per a la qual no es disposa de temps suficient.

Es proposa afegir una escena amb una nova activitat per caracteritzar el maltractador. En aquesta primera versió hi ha dues activitats: una pallissa i una violació. Es considera que són dues activitats de gran força dramàtica però poc originals, i se'n busca una que sigui menys clixé. De les proposades, la que es considera més adient és que el pare del nen protagonista desfaci de manera conscient un jersei que la mare feia amb agulles de mitja per al seu fill.

Finalment, per augmentar el dramatisme de l'escena final, es proposa que el nen llegeixi en veu alta la redacció que ha escrit sobre el dia del pare durant el sopar. En aquesta escena climàtica es produirà, així, el màxim nivell d'explotació de la ironia dramàtica.

VERSIÓ 2

Aquel día era el día del padre. Eso lo recordó Pilar, mientras utilizaba un pañuelo de papel para detener la hemorragia de la brecha de su ceja derecha. A su vez, intentaba calmar su lloro.

-Calla ya, mujer, que tampoco ha sido para tanto.

Manuel miraba a su mujer con una mezcla de enfado e indiferencia. Miró la hora en su reloj de pulsera y suspiró, agobiado.

-¿Ves? Por tu culpa voy a llegar tarde a buscar al chico. Deja de llorar ya. Y la próxima vez, no digas tonterías. Así no pasará lo que ha pasado, y no me retrasaré en ir a buscar a Javi. Si sabes que he tenido un mal día, no me vengas con tonterías. Y por el amor de Dios, Pilar, haz que esa herida deje de sangrar. Y limpia esa esquina del mueble...

Y, dicho esto, abandonó el salón, dejando a Pilar sola, tirada en una esquina, sangrando y llorando.

-Mi papá es el mejor del mundo - dijo Javi, quitándole importancia a lo que acababa de decir.

-Sí, y qué más, Javi... Todos decimos eso. Tu papá no puede ser el mejor. Los nuestros también son guays.

-Seguro que sí - contestó Javi, con paciencia. - Pero, realmente, el mío es especial.

-Claro - se burló su amigo.- Por eso llega tarde a buscarte. Porque es especial.

Todos los amigos de Javi rieron. Él, sin embargo, muy calmado, ni se molestó.

-Reíos si queréis. Pero yo no necesito que mi papá me haga muchos regalos. Mi papá quiere a mi mamá. Los dos se quieren mucho, y me quieren mucho a mí.

-¡Mira! ¡Ahí está!

Javi alzó la vista hacia donde señalaba su amigo. Efectivamente, ahí estaba su padre, con aspecto cansado, como si hubiera corrido mucho para llegar hasta ahí.

Al momento, Javi corrió hacia su padre, con la esperanza de que le recibiera con los brazos abiertos para cogerle en ellos y levantarlo. Pero no fue así. Él le dedicó una sonrisa y le revolvió el pelo con la mano.

-Qué pasa, campeón...

-¡Hola, papá! Llegas un poco tarde...

-Ya, Javi. Lo siento. Ha sido un día muy complicado en el trabajo.

-No pasa nada, papá.

-Oye, y, ¿qué llevas en esa bolsa?

Javi rió.

-¡Nada!

-¿Nada? ¿Cómo que nada? Algo llevarás.

Javi rió aún más.

-No...

-Bueno, pues nada. No me lo enseñes.

Javi descubrió que ya no había broma en esa última frase que había pronunciado su padre. Sólo indiferencia y aburrimiento.

-Pero no te enfades, papá...

-No me enfado. Anda... Vámonos a casa...

Manuel abrió la puerta y, tal y como lo hizo, Javi echó a correr dentro de la casa. Siempre le molestaba la forma de hacerlo; siempre salía corriendo, a saludar a su madre, y le empujaba a él.

-¡Mamá, mamá!

Javi corrió hasta que encontró a su madre en el salón, que parecía estar recogiendo las cosas. Ella esbozó una sonrisa y, ella sí, le cogió en brazos.

-¿Cómo estás, cariño? ¿Qué tal te ha ido en el colegio?

-¡Bien!

-¿Sí? ¿Habéis aprendido muchas cosas?

-No. Hoy ha sido un poco rollo...

-Vaya...

-Mamá, ¿qué te ha pasado en la cara?

-Nada, cariño, que me he hecho daño abriendo el mueble de la cocina. ¿Y tienes deberes?

-Sí.

-Bueno, pues venga. Ponte a hacerlos, que ahora te hago la merienda y te ayudo.

-No.

Javi y Pilar se giraron. Manuel estaba en la puerta, observándoles.

-Tengo que hablar con tu madre, Javi. Ve empezando tú solo. Ella irá luego.

A Pilar se le cayó la sonrisa al suelo. Otra más.

-Pero yo quiero que mamá me ayude...

-Anda, ve... - le dijo su madre, mientras le bajaba, y le incitaba a marchar.- Mamá irá luego, ¿vale, cariño?

-Vale – dijo Javi, cabizbajo y triste, mientras se marchaba a su habitación.

Pilar y Manuel se quedaron mirando.

-Manuel, debo...debo prepararle la merienda al chico, vendrá con hambre...

-Hazlo luego, mujer. Puede esperar un poco...

Manuel se acercó a Pilar. Ella tembló, por dentro y por fuera. Podían pasar dos cosas, y ninguna era buena. Quería ir con Javi. Quería prepararle la merienda, y ayudarle con sus deberes.

-Quería... Quería pedirte perdón. ¿Sabes? Por lo de antes. Ya sabes, por... Perdón por...

-Sí, Manuel. Ya.

-No, ya no. No me contestes así que te estoy pidiendo perdón, joder.

-Vale. Perdona, mi amor.

-¿Eh? Cuando te estoy pidiendo perdón, o cuando no, me da igual, cuando te esté hablando, te esté diciendo lo que te esté diciendo, déjame hablar.

-Vale. Perdona.

-Y tampoco me des la razón, como si fuera tonto.

Pilar simplemente se limitó a negar con la cabeza.

-Que eso. Perdóname...

Manuel se acercó más. Siete por seis son cuarenta y dos, Javi. Ahí te has equivocado, mi amor. Pero muy bien...

-¿Me perdonas?

Sigue así, Javi. Que lo estabas haciendo muy bien. Manuel estaba ahora a apenas centímetros de Pilar.

-Que si a veces vengo cabreado del trabajo o lo que sea, pues... Pero vamos, que... Que creo que podemos olvidarlo.

Su cara ahora prácticamente rozaba la de Pilar. Podía sentir su aliento. ¿Quieres merendar ya, Javi? ¿Quieres merendar ya, mi vida? Manuel empezó a besar lentamente

el cuello de Pilar.

-Te quiero, Pilar. Me importas. Me preocupo por ti. Sois lo único que tengo. Tú y el chico...

Javi. Se llama Javi. Manuel empezó a besarla en la boca. A besarla por todo el rostro, a lamerla, a olfatearla, como si fuera un perro. Una mala bestia. Su mano empezó a deslizarse por debajo de su vestido, por su pecho. No quería estar ahí. Quería estar con Javi...

Manuel deslizó un pie entre los dos de Pilar, abriéndola de piernas. Con un gesto rápido y violento, la puso boca abajo, sobre la mesa, aplastando su rostro de medio lado contra la fría madera, con fuerza. Le oía jadear por detrás, su respiración, en su oído...

-Eres una zorra. ¿Lo sabías?

Pilar movía hábilmente las dos agujas, orgullosa. El jersey de punto de lana verde oscura, el color preferido de Javi, ya estaba casi terminado. Sonrió para sí misma; sabía que le iba a encantar.

-Pilar.

Alzó los ojos. No...

-¿Sí?

-¿Cuánto tiempo llevas con eso?

Era un jersey.

-Bueno... ¿Te refieres a hoy?

-Sí, Pilar, sí. Hoy. Ya sé que llevas lo menos cinco semanas con el puto jersey.

-Bueno... No...no sé. ¿Por...?

-Eso significa que llevas, ¿qué?, ¿tres, cuatro horas sin pasarte por la cocina?

Manuel se acercó hacia ella, lentamente. Este es mi espacio, pensó. En él nadie puede entrar.

-Bueno...sí.

-¿Por qué no te pasas un rato por ella? ¿Hmm? Para que veas lo sumamente mierda que está hecha. Que parece una pocilga. ¿Sabes lo que es una pocilga, Pilar? Ya sabes, donde se revuelcan los cerdos en la mierda...

-Lo sé, cielo... Es que he estado haciendo el bizcocho para Javi y...

-Bueno, pues si has estado haciendo el bizcocho, acabas, coges y lo limpias. Y no es excusa, joder, Pilar, que para hacer un bizcocho no hace falta dejar la puta cocina como si hubiera entrado una manada de orangutanes.

-No exageres, Manuel, son sólo unos platos...

-¿Qué?

Volvería a buscar las palabras en el aire y tragárselas como fuera, si pudiera.

-Nada...

-¿Que no exagere?

Manuel se acercó a ella aún más. Pilar se aferró a las agujas.

-Oye, Pilar, que yo no exagero, ¿eh? Yo no exagero nunca. ¿Por qué no vas a verlo? Así verás como no exagero. La que exageras eres tú, que para hacer un bizcocho tienes que usar toda la cocina. No me vuelvas a decir que exagero, ¿te enteras?

-Perdona, cariño. Ahora mismo voy y lo limpio.

-Va.

-Acabo esto y voy...

Pilar bajó su mirada de nuevo y continuó con el jersey. Manuel se le quedó mirando.

Acto seguido, le arrebató el jersey.

-Manuel...

-A ver. Explícame cómo va esto. Así ya lo acabo yo, y tú mientras limpias.

-Manuel, por favor...

-Va. Dime. ¿Esto cómo va? Hostia... ¿Cómo cojones va esto?

No, por favor. No. Manuel cogió un extremo colgante de lana y comenzó a tirar de él. En cuestión de segundos, el jersey que Pilar llevaba semanas hilando se convirtió en un ovillo mal formado de lana, que se amontonó en el suelo.

Pilar bajó la mirada, derrotada, y conteniendo las lágrimas. Manuel se puso de cuclillas frente a ella, al pie del sillón, y delicadamente, con su mano y cogiéndola por la barbilla, le alzó el rostro.

-Si es que lo has hecho mal, Pilar... No sabes hacer nada. Anda... Ve a fregar esos platos, que eso sí que se te da bien. Y luego ya, si eso, cuando vuelvas, te explico cómo cojones se hace un jersey. Para que no te vuelva a pasar lo mismo. ¿Vale? Friega, Pilar.

La familia cenaba en silencio.

-¿Puedo echarme más Kétchup?

-Ya te has echado suficiente, Javi. Come lo que tienes, y ya.

-Sí, papá.

Javi observó a sus padres comer en silencio. Su vista pasó de su padre a su madre. De su madre a su padre, y de nuevo, a su madre.

-Mamá...

-Dime, cariño.

-Antes no tenías tantas marcas.

-Qué tonterías dices, Javi. Claro que las tenía.

-No. No las tenías.

-Bueno, Javi. Será del golpe. Los moratones a veces salen más tarde, ¿sabes?

-¿Como cuando me caigo?

-Como cuando te caes.

-Mamá...

-¿Sí, mi vida?

-Antes he visto toda la lana sobre el sofá. ¿Qué ha pasado con ese jersey?

Manuel miró a su mujer, y ésta a él.

-Ay cariño... Soy tan torpe... He tirado de donde no debía tirar. Pero no te preocupes, mi vida; mañana mismo empiezo otro.

-Jo... Vale.

Silencio.

-Papá.

-Qué.

-¿Me puedo levantar?

-¿Qué pregunta es esa? Sabes que no.

-Es muy importante. Sabes que nunca lo hago. Pero es que es por algo muy especial. Si me dejas, te prometo que te gustará. Y volveré muy pronto. He esperado todo el día para este momento.

-Va, corre, pues.

Javi voló: se levantó de la silla de un salto, feliz, y volvió a los veinte segundos, con un pequeño paquete en la mano, envuelto en papel de regalo. Se lo entregó a su padre, orgulloso.

-¡Felicidades, papá!

Manuel miró el regalo, extrañado.

-¿Felicidades? ¿Felicidades por qué, si no es mi cumpleaños?

-¡Pero hoy es el día del padre, papá!

-Ah...

-Eres el mejor papá del mundo, papá.

-Gracias hijo. Luego lo abro.

Manuel dejó el pequeño paquete sobre la mesa, apartado en una esquina.

-También quiero leer algo, -dijo Javi, aclarándose la garganta y sacando un papel plegado de debajo de su camiseta. -Es una redacción que nos han mandado escribir en el cole. ¿La puedo leer?

-Va, Javi, siéntate y come.

-Déjale que la lea, Manuel. Al fin y al cabo, es para ti...

Manuel miró a Pilar con mala cara. Te vas a enterar, zorra. Pero Javi ya había empezado a leer.

Redacción: Javier Fuentes Valle. Día del padre. 3ºB

EL MEJOR PADRE DEL MUNDO.

Hoy es el día del padre. Eso significa que se celebra un día especial para todos los padres de este mundo; es decir, para todos aquellos hombres que tienen hijos o hijas. Todos los papás son buenos, y se merecen tener un día especial para ellos. Porque ellos han decidido tenernos a nosotros, sus hijos e hijas, y eso es un acto bonito, que tenemos que agradecerles. Ellos han decidido casarse y tener a un niño o una niña del que van a cuidar el resto de sus vidas. Por eso, yo le estoy muy agradecido a mi papá, porque él me cuida. Me viene a buscar al colegio, me lleva, me lleva al cine, si no es con él, con mis amigos. Hasta una vez me regaló un balón de fútbol. Mis papás no tienen mucho dinero, por eso no me pueden hacer muchos regalos. Pero no me importa. Yo les digo a mis amigos que una persona quiere a otra cuando lo demuestra, y no hace falta que sea con regalos. Mi papá no sólo me quiere mucho a mí, sino también a mi mamá. Y eso lo agradezco aún más, que nos queramos mucho los tres. Mi papá no habla mucho, es muy callado, pero no importa, yo le quiero igual. Es, como diría mi abuela, un padre, y mi madre y yo le tendríamos que dar las gracias todos los días. Por eso me gustaría que, aunque no fuera el día del padre todos los días, nos acordáramos cada uno del nuestro todos los días.

Pilar se cubrió el rostro con sus manos y empezó a gemir y a llorar. Ambos la observaron.

-¿De qué se ríe mamá, papá?

Quadre 15. Procés d'escriptura de *El día del padre*.

| Versió 1 | |
|-----------------------|--|
| Storyline | Manuel ha agredit Pilar, la seva dona. A l'escola, Javi diu als seus amics que el seu pare és el millor. Manuel va a buscar Javi al cole. Ja a casa, el nen es posa a fer els deures i Manuel viola Pilar. Javi escriu una redacció sobre el dia del pare, explica que el seu pare és el millor i que els estima molt, a ell i a la seva mare. A l'hora de sopar el nen s'estranya dels blaus que té la seva mare. Dóna un regal al seu pare perquè és el dia del pare. La mare es posa a plorar i el nen es pensa que riu. |
| Proposta de millora 1 | Estructura: afegir una escena de maltractament psicològic. |
| Proposta de millora 2 | Potenciar emoció: el nen llegeix la redacció sobre el dia del pare durant el sopar. |
| Versió 2 | |
| Storyline | Manuel ha agredit Pilar, la seva dona. A l'escola, Javi diu als seus amics que el seu pare és el millor. Manuel va a buscar Javi al cole. Ja a casa, el nen es posa a fer els deures i Manuel viola Pilar. Després, desfà un jersei de fil que Pilar estava fent per al seu fill. A l'hora de sopar el nen s'estranya dels blaus que té la seva mare. Dóna un regal al seu pare perquè és el dia del pare i llegeix la redacció que ha fet amb motiu d'això, una redacció en la qual explica que el seu pare és fantàstic i que els estima molt, a la seva mare i a ell. La mare es posa a plorar i el nen es pensa que riu. |

6. CONCLUSIONS

Hem pogut demostrar la hipòtesi de treball presentada: el curtmetratge té una estructura accessible a l'anàlisi. Hem aconseguit establir una classificació de diversos models estructurals de curtmetratge que es poden convertir en una eina útil per a estudiants de guió i guionistes per tal d'escriure arguments breus que evitin les sensacions d'insubstancialitat o d'incompletud al final.

Aquesta classificació dels arguments de curtmetratge ha estat la base a partir de la qual s'ha dissenyat una proposta didàctica per ser aplicada en un taller d'escriptura de guions de curtmetratge, una proposta que ha estat posada a prova al llarg de dos cursos acadèmics, amb dos grups d'alumnes diferents, i amb un bon resultat pel que fa al seu aprenentatge, com esperem haver demostrat amb el seguiment documentat que n'hem fet i que hem aportat en aquesta tesi.

Primer objectiu específic: Establir una classificació, partint de l'observació d'exemples, de diversos models estructurals de guió de curtmetratge que eviten l'aparició de les sensacions d'incompletud i/o insubstancialitat en l'espectador.

L'anàlisi dels manuals de guió per a llargmetratge, el model que inspira aquest treball, posa de manifest que els més significatius de tots ells s'ocupen exclusivament del guió causal o aristotèlic i deixen de banda altres tipus d'arguments com el descriptiu i el serpentejant, amb unes característiques clarament diferenciades respecte del causal i, no obstant això, amb obres cabdals de la història del cinema entre les seves mostres, com *Ciudadano Kane*. La seva és, doncs, una visió reduccionista que hem intentat no reproduir en proposar models estructurals de curtmetratge.

De fet, de l'aplicació dels models de llargmetratge al curtmetratge se'n pot extreure, com a primera conclusió, que l'argument causal, que tan bons resultats produeix en els llargmetratges, no és la millor opció per al curtmetratge, perquè la manca de temps per desenvolupar el segon acte amb girs i elements de crescendo produeix en l'espectador o bé sensació d'insubstancialitat o bé sensació d'incompletud. Tot i que no de forma explícita, Fernando Marín (2011) deu fer referència a aquesta realitat quan escriu el següent:

“(...) si bien los libros sobre guión de largo resultan útiles para aclarar algunas nociones, hay en ellos muchos conceptos que no se pueden aplicar directamente a metrajes más reducidos”.¹⁸²

En efecte, els manuals de guió de llargmetratge estan dedicats en gran manera a la construcció del segon acte dels arguments causals. Les estratègies que proposen, dirigides totes, com hem vist, a la construcció d'un segon acte complex, amb girs i elements de crescendo, no poden ser aplicades al segon acte de curtmetratge, perquè el poc temps de què es disposa no ho fa possible.

La solució que s'ha aplicat sovint a tota mena de relats breus (contes populars, contes literaris, curtmetratges) és el gir final, un gir que generarà una sorpresa que esvairà aquestes dues

¹⁸² Marín, F. (2011): *Op. cit.*, p. 16.

sensacions. La profusió de l'ús d'aquest recurs ha generat una molt alta variabilitat en els relats que en resulten, com es pot comprovar en el fet que hàgim pogut arribar a sistematitzar fins a vuit variants del curtmetratge amb gir final: 1) el que té un gir que propicia una relectura dels fets, 2) el que varia la resposta dramàtica de negativa a positiva, 3) el que la varia de negativa a positiva, 4) el relat amb gir final còmic, 5) el relat circular terminal, 6) el relat circular infinit, 7) el flashback general i 8) el relat amb més d'un gir final.

A més del desprestigi, el curtmetratge amb gir final presenta un segon problema, que és la possible previsibilitat: si l'espectador és capaç de preveure el gir, el relat fracassa i genera decepció. A banda d'aquests dos possibles inconvenients, el curtmetratge amb gir final segueix sent una bona opció i gaudint de bona salut.

L'argument descriptiu i el serpentejant es constitueixen en dues bones alternatives al guió causal en el terreny del curtmetratge. El principal hàndicap del curtmetratge, que és la impossibilitat de desenvolupar una trama causal de mèrit, desapareix en el guió descriptiu, que, com hem vist, no desenvolupa una trama. Un curtmetratge es pot ocupar de la descripció d'infinitat d'objectes en el temps de què disposa, que poden anar des del darrer dia de les vacances a París d'una dona americana fins a la vida d'un grup de nens en un país en situació de postguerra, com hem vist en dos dels exemples que hem comentat (*14e arrondissement* i *Oskebon (Out of Love)*). Per tal de captar l'atenció de l'espectador, els objectes de descripció poden tenir unes dosis de conflicte i/o d'espectacularitat tan altes com les del relat causal.

La brevetat, en aquest cas, pot ser més un avantatge que un inconvenient. Hem vist, en parlar del llargmetratge, que els relats descriptius de noranta o més minuts tenen clars problemes per tal de mantenir l'atenció, i que necessiten dels recursos que fa servir de manera habitual el relat causal per tal d'intentar conservar-la, cosa que és innecessària en el curtmetratge a causa del fet que la seva brevetat fa menys probable la pèrdua de l'atenció en el decurs del seu visionat. El curtmetratge descriptiu, doncs, es veu afavorit pel fet que captar l'atenció de l'espectador sigui fàcil i que el realment difícil sigui mantenir-la.

La feina de l'autor en el moment d'escriure un guió descriptiu per a un curtmetratge és més de selecció que de construcció. La mentalitat ha de ser més la d'un documentalista que no pas la d'un escriptor de ficció. Més que aptituds dramàtiques, doncs, li faran falta dots d'observació, eines i voluntat d'investigació o d'imaginació i la capacitat de fer una correcta selecció del material acumulat, és a dir, dels atributs de l'objecte seleccionat.

El principal problema que pot plantejar el relat descriptiu és la manca de final. Això pot succeir quan l'objecte de descripció sigui estàtic, és a dir, sense evolució temporal. Si hi ha evolució temporal, trobar un final serà més senzill: *14e arrondissement* té com a objecte de descripció el darrer dia d'una setmana de les vacances d'una dona americana a París i finalitza, de manera lògica, al final d'aquest dia. En canvi, *Oskeborn (Out of love)*, el documental que retrata la vida d'un grup de nens a Pristina després de la Guerra dels Balcans, no té a penes evolució temporal i, per tant, no té un final lògic. A causa d'això l'autora fa servir una estratègia narrativa per tancar el relat: un dels nens l'amenaça i l'obliga a apagar la càmera. Una solució més general, senzilla i efectiva en aquest sentit, és el tancament amb preparació, és a dir, la recuperació al final del relat d'una escena o d'un element d'una escena anterior.

L'argument serpentejant també és una bona opció per al curtmetratge. Tot i que es tracta d'històries habitualment llargues, que ocupen una àmplia extensió de temps i normalment també d'espai, i que la durada del curtmetratge semblaria desaconsellar el seu ús, el fet que el cinema pugui recórrer a la paraula i al muntatge per tal d'accelerar la narració permet que el curtmetratge es pugui ocupar perfectament d'explicar arguments serpentejants llargs, com hem vist. Així, *Harvie Krumpet*, que és un cas extrem, explica tota una vida. El més habitual, però, és que un curtmetratge amb argument serpentejant expliqui un fragment de la vida d'una persona, com passava amb els altres dos exemples adduïts: *Uncle* i *Las cabras de Freud*.

El relat serpentejant, que sol tenir un nombre elevat de girs de la trama que potencien el seu interès, no sol presentar problemes de final, ja que, en tenir com a característica inherent l'evolució temporal sol tenir un final lògic. En el cas de dos dels arguments que hem analitzat (*Harvie Krumpet* i *Uncle*), és la mort del protagonista.

En el cas que l'evolució temporal no comporti un final lògic, es pot recórrer, com acabem de dir per als relats descriptius i hem vist en parlar de *Las cabras de Freud*, al tancament amb preparació. Una segona opció, que també hem exemplificat, és convertir el serpentejant en un relat circular, fent que el personatge central acabi en una situació igual a la inicial, com hem vist en el curtmetratge *Abuela grillo*.

La frontera entre descriptiu i serpentejant no sempre és clara. *Harvie Krumpet*, que hem considerat serpentejant, no és altra cosa que la descripció de la vida de Harvie, cosa per la qual també podria ser considerat un argument descriptiu de personatge. Hi ha, però, elements que serveixen per diferenciar aquests dos tipus d'argument. En primer lloc, l'argument serpentejant té sempre un protagonista clar (Harvie a *Harvie Krumpet* o Barry Lyndon a *Barry Lyndon*). El descriptiu, en canvi, pot tenir un protagonista clar (Carole ho és a *14e arrondissement*) però es pot donar el cas que el protagonisme quedi diluït entre diversos personatges: els diversos nens d'*Onskeborn (Out of love)* o els milions de jueus exterminats als camps de concentració a *Noche y niebla (Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955)*. En segon lloc, l'argument serpentejant és sempre dinàmic, hi ha una evolució temporal que sol ser àmplia (tota una vida a *Harvie Krumpet*, de la infantesa a la joventut a *Las cabras de Freud*), mentre que el descriptiu pot ser dinàmic (des de la construcció dels camps de concentració fins a l'alliberament dels supervivents a *Noche y niebla*) o clarament estàtic (algunes hores de la vida dels nens de Pristina a *Onskeborn (Out of love)*). En tercer lloc, en un argument serpentejant hi haurà un o més girs de la trama; el fet que hi hagi canvis substancials en la situació del protagonista és una característica inherent a l'argument serpentejant: com hem vist, *Harvie Krumpet* té cinc girs i *Uncle* en té tres. Un argument descriptiu, en canvi, no té girs de la trama, i és en aquest aspecte que es diferencia clarament del serpentejant. És per això que considerem que *Harvie Krumpet*, a pesar de ser la descripció de la vida d'una persona, és un argument serpentejant i que *14e arrondissement*, a pesar que és dinàmic i té una protagonista clara, és un argument descriptiu, ja que no té cap gir important en la trama.

L'aplicació al curtmetratge del resultat de la classificació del llargmetratge en funció del seu centre d'interès ens permet arribar de nou a la primera de les conclusions que hem esmentat: l'argument centrat en la trama, que no és altre que el causal, no és ni l'única ni la millor de les opcions per al curtmetratge. Com hem vist, una trama de mèrit és aquella que té un segon

acte desenvolupat, amb una alta presència de girs de la trama i/o d'elements que generen crescendo d'obstacles, cosa que és molt difícil d'aconseguir en el curtmetratge a causa de la limitació temporal, que impedeix aquest desenvolupament. Un curtmetratge centrat en la trama es veurà abocat al gir final si no vol generar sensació d'incompletud o d'insubstancialitat.

Els arguments centrats en el personatge i els que mantenen un equilibri entre el personatge i la trama es constitueixen en opcions més adequades per al guió de curtmetratge. La primera de les opcions que hem presentat és el guió descriptiu de personatge, un guió amb absència de trama i que es converteix en el retrat d'una persona o, més ben dit, d'una de les disposicions personals d'una persona, seguint amb la terminologia d'Allport (1961). En efecte, la limitació temporal tindrà normalment com a conseqüència que els personatges que presenti un curtmetratge d'aquest tipus siguin personatges més aviat plans, dels quals se n'exploti una disposició personal rellevant, com hem vist al curtmetratge *Vincent* de Tim Burton. Com hem dit, l'adjectiu "pla" no és sinònim de "deficient" en el sentit forsterià, sinó que el terme equival simplement a "personatge del qual se'n destaca un tret de caràcter", sense que això impliqui un judici de valor negatiu. Com diu Woods (2008), un personatge pla pot ser una molt bona representació de la naturalesa humana.

Pel que fa als arguments amb equilibri entre trama i personatge, el curtmetratge es pot aventurar a explicar tant processos cap a la intimitat com processos cap a la separació sempre que es limiti a narrar una part d'aquestes històries, que solen ser de llarga durada. En els processos cap a la intimitat, el més habitual és que el curtmetratge s'ocupi de l'inici de la història i que acabi amb un final obert, després que dos personatges que apareixen allunyats emocionalment a l'inici del relat s'acostin a causa d'alguna circumstància, tal i com hem vist en el curtmetratge *Quais de Seine*. El fet que el curtmetratge acabi amb un final obert no sol ser un problema en aquesta mena de relat, perquè l'espectador té la informació suficient per imaginar el decurs dels esdeveniments, que evolucionaran previsiblement de manera positiva fins a una total intimitat emocional entre els dos personatges. Gràcies a això s'evita l'aparició de la sensació d'incompletud.

Encara que de manera menys habitual, també és possible que el curtmetratge sigui més ambiciós a l'hora d'abordar processos cap a la intimitat i s'ocupi de relats més complexos, en què l'acostament final entre els dos personatges (en aquest sentit no hi ha variació) no és entre dues persones que eren desconegudes a l'inici del relat sinó que es tracta de dos protagonistes que tenien una relació íntima que han perdut per alguna circumstància i que ara recuperaran, com hem vist en els curtmetratges *La última Polaroid* i *Pablo*. Es tracta d'una trama més complexa, estructurada segons l'esquema intimitat / separació / intimitat, les dues primeres parts del qual, en el curtmetratge, solen arribar a l'espectador a través de l'exposició (paraules) o de flashbacks parcials i puntuals.

Quan el curtmetratge s'ocupa d'un procés de separació, el seu objecte de representació no és l'inici de la història sinó, lògicament, el seu final, com hem vist al curtmetratge *Llévame a otro sitio*. En aquest cas, el curtmetratge no presenta un final obert sinó un final tancat, la separació definitiva dels dos personatges, que normalment es produeix a causa d'un darrer incident desencadenant, amb la qual cosa s'evita la sensació d'incompletud.

Tant en els inicis de procés d'intimitat com en els finals de procés de separació, el curtmetratge esquiva la sensació d'insubstancialitat, ja que la impressió final de l'espectador d'aquests dos tipus de curtmetratge és que ha assistit a la narració d'una història amb plantejament, primera crisi, complicació i desenllaç, encara que la representació hagi estat només d'una de les seves parts.

Encara en l'apartat d'arguments amb equilibri entre trama i personatge, els processos de canvi en el personatge són també una opció molt adequada per al curtmetratge. El canvi en el personatge és un dels elements que amb més insistència recomanen els autors de guió de llargmetratge, ja que és un factor de gran interès per a l'espectador, que es veu reconfortat en assistir a històries en què els personatges poden canviar a millor, com passa normalment. La brevetat del curtmetratge tampoc impedirà que es pugui ocupar de la narració de relats en què el protagonista pot superar una mancança de caràcter presentada al primer acte. Normalment, això sí, l'arc de transformació a què es veuran sotmesos els personatges de curtmetratge seran moderats i no radicals, com hem vist a *Alumbramiento*. Si un relat audiovisual breu vol narrar un arc de transformació radical en el protagonista, cosa que és més rara, haurà de recórrer normalment a un fet extraordinari per tal de fer probable aquest canvi. Al curtmetratge *Père-Lachese* el protagonista pateix una transformació radical gràcies al fet que rep els consells del fantasma d'Oscar Wilde.

D'entre tots els relats que intenten mantenir un equilibri entre la trama i el personatge, potser el que ho aconsegueix de manera més clarament satisfactòria és el serpentejant. El fet de combinar un protagonista clar i la presència de girs de la trama en el segon acte permet que, d'una banda, la trama, tot i no ser orgànica, sigui atractiva, gràcies als girs i, d'altra banda, que el personatge pugui ser vist sota la llum de diversos focus, cosa que es produirà també gràcies als girs, que el posaran en situacions diverses i en contacte amb personatges diferents. Així, un dels personatges més complexos i interessants del repertori que hem utilitzat és Harvie Krumpet, del curtmetratge que porta el seu nom com a títol i que presenta un segon acte serpentejant amb cinc girs de la trama, un nombre que és superior al de molts llargmetratges.

A banda de reproduir els esquemes argumentals que habitualment serveixen de base per als llargmetratges adaptant-los a la seva durada, el curtmetratge pot adoptar altres esquemes estructurals, que resulten adequats per a un relat de curta durada i que, en canvi, no ho serien per a un llargmetratge. En aquest sentit, el cas més clar l'ofereix el curtmetratge que es limita a presentar una situació i que acaba amb un gir final que propicia una relectura de la situació, que es revela com a diferent del que havia cregut l'espectador. Es tracta d'un tipus de curtmetratge que no fa ús de la dramaturgia excepte en la sorpresa final, que és la seva única carta, com hem vist a *Maestro*, en què el que ens havia semblat el camerino d'un ocell cantant d'òpera resulta ser l'interior d'un rellotge de cucut. En altres casos, el relat sí que farà ús, encara que de manera mínima, de la dramaturgia, en presentar d'inici una situació misteriosa, en què es deixarà clar a l'espectador que se li està amagant una part essencial de la informació, cosa que el farà està expectant per conèixer-la, per tal de sorprendre aquesta expectativa al final del relat, com hem vist en el curtmetratge *Whit a Little Patientie*. El curtmetratge que es basa en una situació, tant si està reforçada amb misteri com si no, sol ser, a causa de la seva manca de dramaturgia i, per tant, d'elements per mantenir l'atenció de

l'espectador, un curtmetratge breu: els dos exemples que hem esmentat tenen una durada inferior als cinc minuts.

Els darrers models estructurals presentats es basen en l'ús de mecanismes locals de la dramàtica del llargmetratge com a elements principals, configuradors de l'estructura del relat. Aquests mecanismes locals són la ironia dramàtica i la preparació, que els relats de llarga durada fan servir de manera habitual amb funcions diverses. La ironia dramàtica pot servir per generar, entre altres efectes, suspens, comèdia, crescendo d'obstacles i girs de la trama, i es converteix en un formidable instrument a l'abast de l'escriptor per tal de mantenir l'atenció de l'espectador en el relat. La preparació té també múltiples aplicacions: suavitzar l'efecte negatiu d'un deus ex machina, generar comèdia, potenciar l'emoció d'una escena, representar el canvi en el personatge, etc. Tots dos recursos o mecanismes, però, rarament esdevenen la base d'un relat de llargmetratge: són utilitzats de manera local, puntual, normalment en un argument de característiques causals.

Sí que és possible, en canvi, que la ironia dramàtica i la preparació es converteixin en l'element dramàtic configurador d'un curtmetratge, a causa que la seva menor durada permet una estructura amb menys exigències per tal de mantenir l'atenció de l'espectador.

La ironia dramàtica ofereix un ampli ventall de possibilitats. La forma més habitual de relat basat en la ironia dramàtica serà aquell que tingui una instal·lació i que acabi amb la resolució, que funcionarà com a clímax del curtmetratge. La resolució podrà ser temuda (*11'09''01-11 de septiembre*) o bé desitjada (*Wasp*). La reacció de la víctima de la ironia dramàtica serà el tercer acte del relat, i tancarà bé una història que no generarà ni sensació d'incompletud ni sensació d'insubstancialitat.

A banda d'aquesta forma "canònica", podem trobar altres variants de curtmetratge basat en la ironia dramàtica: relats en què hi ha una reacció inesperada a la resolució de la ironia per part de la víctima (*El pavor del maestro*), relats que finalitzen just abans de l'escena de la resolució (*The Passenger*) i, finalment, relats en què l'espectador té clar que no es produirà la resolució (*Oh My Good!*).

Pel que fa a la preparació, l'opció de convertir la repetició d'una escena o d'alguns dels elements d'una escena en la base del relat és estructuralment molt simple i atractiva (recordem que la repetició d'un mateix estímul és un dels factors que capten l'atenció involuntària d'un ésser humà), tot i que sol comportar problemes d'incompletud, per la qual cosa és habitual que es recorri al gir final per tal d'evitar-la. Així succeeix al curtmetratge que hem presentat com a exemple, *Father and Daughter*, i també en els relats que segueixen una estructura específica, la A+A+A', en la qual la A' és sempre un gir final.

Hem classificat també com a model argumental específic del curtmetratge el que basa la seva estructura en la causalitat. Es tracta d'un argument que normalment és de gran mèrit a través del qual es fa probable una situació que, sense l'encadenament de fets que la precedeixen, seria fortament improbable, com hem vist en el curtmetratge *Raak*.

La causalitat o relació de causa-efecte no és un mecanisme local del llargmetratge que es converteix en element principal de l'argument del curtmetratge, com la ironia dramàtica o la

preparació. La causalitat és un element inherent de l'argument causal, que deixa fora dels seus límits els relats que no mostren una relació de causa-efecte entre les seves escenes. Si podem parlar de la causalitat com a model estructural específic del curtmetratge és en el sentit que un relat audiovisual breu podrà consistir en un encadenament d'escenes que portin de manera ràpida i lògica a un fet excepcional o insòlit, que es constituirà en el clímax del relat. L'excepcionalitat del clímax serà la que evitarà les sensacions d'incompletud o d'insubstancialitat, i acostarà aquest model de curtmetratge al relat causal amb gir final, tot i que amb una diferència bàsica, que és l'absència en el que ens ocupa d'una cadena de base protagonista-objectiu-obstacles.

Sortint ja dels límits d'aquesta tesi, hem posat com a darrer model el curtmetratge líric, que se centra a explicar els incidents interns d'un personatge i no presenta cap mena de trama, ni tan sols mínima, com hem pogut comprovar amb l'exemple adduït, el curtmetratge *Foutasies*. És, per tant, un model no narratiu, que no explica cap història sinó que il·lustra pensaments o sentiments d'un personatge, que és possible en curtmetratge a causa del poc temps en què es desenvolupa i que presentaria problemes d'atenció en un llargmetratge, en el qual demanaria una alta dosi d'esforç d'atenció a l'espectador.

En aquesta mateixa línia, i fora del marc d'aquesta tesi, podem esmentar dos altres models de curtmetratge: l'ideològic i l'experimental o antiestructura. L'ideològic és un curtmetratge que té com a objectiu il·lustrar una idea i que ho fa sense desenvolupar una trama. Així, *Pantalones* (Ana Martínez, 2000) és una denúncia del masclisme en el món laboral de la nostra societat. Sobre una imatge d'uns genitals masculins que van sent ocultats per les peces d'un puzle que acaben configurant uns pantalons que oculten els genitals, se sent un diàleg entre dues dones (una mare i la seva amiga) que parlen d'un noi que ha tingut una excel·lent formació i al qual espera un gran futur professional. A continuació, mentre unes mans descorden el cinturó i es fan abaixar els pantalons, que ara mostren una imatge d'uns genitals femenins, se sent una conversa entre dos homes encarregats de la selecció d'un treballador, que rebutgen el currículum brillant d'una noia pel simple fet que és una noia.

L'experimental o antiestructura és un curtmetratge que s'allunya de manera radical del relat causal per, d'alguna forma, contradir-lo. Robert McKee (1997), en paraules referides al llargmetratge però que es poden aplicar també al curtmetratge, el defineix de la manera següent:

“Este conjunto de variaciones antiestructurales no reduce lo clásico, sino que le da la vuelta, contradiciendo las formas tradicionales para explotar, tal vez ridiculizar, la idea misma de los principios formales. Quien utiliza la antitrama rara vez está interesado por la sutileza de sus declaraciones o por una tranquila austeridad: más bien desea expresar con claridad sus ambiciones “revolucionarias”, y sus películas tienden hacia la extravagancia y la exageración de la propia conciencia.”¹⁸³

N'és un exemple el curtmetratge *Necrology* (Standish D. Lawder, 1969), que consisteix únicament en un llarg tràveling vertical en el qual, durant uns vuit minuts, es mostren

¹⁸³ McKee, R. (1997): *Op. cit.*, p. 69.

persones, de totes les edats i condicions, i sense cap nexa d'unió entre elles, excepte que han passat per la Grand Central Station de Nova York.

Aquests dos darrers models se situen fora de la narrativa tradicional i utilitzen el suport cinematogràfic per a finalitats diferents de la d'explicar una història. Com hem dit en parlar del líric, el curtmetratge és un bon marc per a aquest tipus de construccions, ja que la seva curta durada exigirà a l'espectador una dosi d'esforç d'atenció menor que la que li demanaria un llargmetratge d'aquestes característiques.

És important remarcar que la classificació d'estructures per a curtmetratge oferida no és una classificació inflexible i tancada, i que hi ha un bon nombre de curtmetratges que podrien pertànyer a dues o més de les categories. Així, un dels curtmetratges analitzats, *Father and Daughter*, pot ser considerat tant un curtmetratge amb gir final que propicia una relectura dels fets com un curtmetratge basat en la preparació. De la mateixa manera, *Raak* és un curt basat en la causalitat i també un curt basat en la ironia dramàtica que acaba amb una resolució d'ironia dramàtica imminent però no representada.

Quadre16. Comparació entre modelsestructurals (en funció del mode de construcció i del centre d'interès) pel que fa a la sevoidoneïtat en llargmetratge i curtmetratge.

| Models estructurals | | Idoneïtat en llargmetratge | Idoneïtat en curtmetratge |
|-----------------------------------|---|--|--|
| En funció del mode de construcció | Causal | Idoni | Presenta problemes al final: sensacions d'incompletud i/o insubstancialitat. S'ha de recórrer al gir final per eliminar-les. |
| | Descriptiu | Presenta problemes per mantenir l'atenció involuntària. Per evitar-los, se solen utilitzar minitrames causals. | Idoni, tot i que pot generar sensació d'incompletud al final. Es pot recórrer al tancament amb preparació per evitar-la. |
| | Serpentejant | Idoni | Idoni, tot i que amb un grau de representació baix perquè s'ha de recórrer a la paraula i al muntatge el.líptic. |
| En funció del centre d'interès | Centrat en la trama | Idoni | Presenta problemes al final: sensacions d'incompletud i/o insubstancialitat. S'ha de recórrer al gir final per eliminar-les. |
| | Centrat en el personatge | Presenta problemes per mantenir l'atenció involuntària. Per evitar-los, se solen utilitzar minitrames causals. | Idoni, tot i que pot generar sensació d'incompletud al final. Es pot recórrer al tancament amb preparació per evitar-la. |
| | Amb equilibri entre trama i personatge: procés cap a la intimitat | Idoni | Idoni, tot i que només se sol representar o bé l'inici d'un procés cap a la intimitat o bé de l'allunyament i acostament de dos personatges amb una relació íntima anterior. |
| | Amb equilibri entre trama i personatge: procés cap a la separació | Idoni | Idoni, tot i que només se sol representar el final d'un procés cap a la separació. |

| | | | |
|--|---|-------|--|
| | Amb equilibri entre trama i personatge: procés de canvi | Idoni | Idoni, tot i que se sol ocupar només d'arcs de transformació moderats. |
| | Amb equilibri entre trama i personatge: serpentejant | Idoni | Idoni, tot i que amb un grau de representació baix perquè s'ha de recórrer a la paraula i al muntatge el·líptic. |

Segon objectiu específic: Dissenyar una proposta didàctica per a un taller d'escriptura de guions de curtmetratge que prengui com a base els models estructurals establerts.

L'experiència duta a terme ens ha permès arribar a les conclusions següents pel que fa al disseny de la proposta didàctica:

A. Les pautes estructurals

El fet que la proposta de relat, l'encàrrec que fa el professor a l'alumne, tingui unes pautes és fonamental en el desenvolupament de l'assignatura, ja que evita el pànic al full en blanc i fa possible el procés d'escriptura i de reescriptura. Quan no es dona cap condicionant a l'alumne ("Escriu un guió per a un curtmetratge."), el procés d'escriptura sol ser més lent i erràtic. El pànic al full en blanc sol fer que l'inici del procés arribi més tard, ja que hi sol haver més espai temporal per a dubtes entre diversos models de relat, indecisions, etc. Vam experimentar durant el curs 2008-09 aquesta manera de treballar en un taller d'escriptura de guió de llargmetratge, per als alumnes de quart curs de l'especialitat de guió del Graduat Superior en Cinema i Audiovisuals de l'ESCAC. En aquell cas, es va deixar total llibertat als alumnes a l'hora de plantejar un argument de llargmetratge; no es va donar cap pauta estructural prèvia ni cap altra mena de condicionant. El resultat va ser satisfactori, però el procés va ser més llarg, i va ocupar la totalitat del curs acadèmic, des del mes de setembre fins al mes de juny: deu mesos. Una part molt important de les classes, gairebé la meitat, es va dedicar a trobar l'estructura ideal per a cada una de les històries. El fet de no donar cap premissa estructural a l'inici implica que els alumnes no tenen cap element que pugui destorbar la seva creativitat, però genera també la necessitat de disposar de més temps per tal que es pugui arribar a un resultat tangible. Per a una assignatura de les característiques que ha tingut la que estem explicant en aquesta tesi, és clarament afavoridor que els alumnes tinguin una premissa estructural prèvia, ja que hem disposat només de quatre mesos i hem pretès que hi hagi totes les reescriptures que facin falta fins que el guió de curtmetratge es pugui considerar finalitzat.

B. La necessitat de visionar curtmetratges model.

També és necessari que els alumnes puguin comprovar la validesa dels models estructurals que oferim de manera teòrica a través del visionat de curtmetratges ja existents que mostrin el model en qüestió. Es tracta, en definitiva, de fer veure que no hem construït uns models estructurals del no res sinó que el que hem fet és sistematitzar uns models que ja existeixen i que es vénen aplicant als relats breus. És per això que dediquem un temps a mostrar curtmetratges que serveixen d'exemple per a cada un dels models d'estructura proposats, amb l'objectiu d'inspirar confiança en el mètode. Gràcies a això, els alumnes comproven que no ens hem inventat uns models d'argument que ara posarem a prova, per veure si funcionen o no, sinó que, a través de l'observació i l'anàlisi de moltes mostres de curtmetratge, hem pogut veure que hi ha uns patrons estructurals que es van repetint amb èxit, i que aquests patrons ja consolidats són els que farem servir com a motllo per tal de construir relats que,

com no pot ser d'una altra manera, seran diferents dels models i també seran diferents entre ells, tot i tenir un mateix esquema estructural en comú.

C. El format de classe: el taller d'escriptura.

Es mostra com a molt efectiu el format de taller d'escriptura, un espai en què la totalitat dels alumnes opinen sobre els arguments i en fan propostes de millora. Aquest és un dels elements més importants del disseny de la proposta pedagògica. Un intercanvi d'impressions bilateral sobre els guions entre alumne i professor no hauria donat els mateixos resultats, amb tota seguretat, ja que algunes de les millors idees que finalment queden reflectides en les versions finals dels arguments provenen d'altres alumnes del grup. Aquest format de classe, que té tantes virtuts, tan sols exigeix un grau de maduresa suficient per part dels alumnes. Se'ls demana que siguin respectuosos amb les idees dels altres i que siguin generosos a l'hora d'aportar solucions als problemes de les històries alienes. També és necessari que el nombre d'alumnes sigui reduït, al voltant de 10 persones com a màxim. Hem experimentat el format de taller d'escriptura amb grups d'entre 20 i 25 persones en altres assignatures que hem impartit i el resultat no ha estat ni de bon tros tan satisfactori: és més difícil que l'atenció del grup es mantingui constant sobre la història que s'analitza, i el procés d'intervenció en les discussions és molt menys fluid a causa de l'elevat nombre de persones que ha d'intervenir.

D. El nombre de guions.

Per a una assignatura que es desenvolupa en un semestre acadèmic (quatre mesos en realitat), hem trobat adequat que cada alumne escrivís tres guions. Tenint en compte que hem treballat amb grups reduïts d'alumnes, ens sembla que aquest és el nombre màxim d'arguments que pot escriure cada un d'ells, si es pretén que hi pugui haver una anàlisi a fons de cada un dels relats i un procés de reescriptura adequat. De fet, en aquest sentit, l'assignatura s'ha desenvolupat al límit de les seves possibilitat i, en alguns moments, hem pensat que potser el nombre adequat seria dos guions per alumne.

Tercer objectiu específic: Posar a prova, a través d'una investigació basada en l'observació participant, aquesta proposta didàctica.

L'experiència duta a terme ens ha permès arribar a les conclusions següents pel que fa a la posada a prova de la proposta didàctica:

A. Els coneixements previs de l'alumnat.

Cal que els alumnes tinguin uns coneixements previs per dur a terme aquesta proposta pedagògica. Aquests coneixements són els que hem inclòs sota el títol "Classificació del arguments de llargmetratge". Els alumnes que s'han matriculat a l'assignatura que ha servit de

base d'experimentació d'aquesta tesi han adquirit aquests coneixements específics en dues assignatures, de primer i segon curs respectivament, del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals: Introducció a l'escriptura dramàtica i Teoria i pràctica de l'audiovisual I (guió). Aquestes dues assignatures tenen una part teòrica, en la qual els alumnes coneixen els diferents models estructurals del llargmetratge, i una part pràctica, en la qual posen en pràctica, tot i que de manera mínima, aquests coneixements. Sense un bon coneixement per part dels alumnes dels mecanismes de construcció d'arguments de llargmetratge i dels seus diversos models estructurals, no seria possible començar de manera ràpida i àgil l'escriptura de relats, ja que caldria dedicar un nombre considerable d'hores a la impartició d'aquests continguts. La necessitat que els estudiants tinguin aquests coneixements queda palesa en el fet que la primera part de la nostra proposta estructural es basa en aplicar els models estructurals de llargmetratge al curtmetratge i veure quines modificacions s'han d'introduir en aquests models per tal que puguin servir de base a relats breus.

B. El paper del professor.

És important que el professor faci tot el possible per ser un més del col·lectiu d'escriptors. Ha de saber crear un clima en el quals els alumnes se sentin còmodes i puguin opinar amb total llibertat. No ha de ser una figura que imposi els seus criteris, perquè els continguts del taller tenen molt de subjectivitat i és perfectament possible que les idees dels estudiants siguin millors que les del professor. Tot i que és inevitable, almenys en la nostra experiència, que inicialment l'opinió del professor tingui alguna cosa de qualitativa, i que els alumnes, per tant, facin més cas al professor que a la resta d'estudiants, aquesta és una dinàmica que es pot anar trencant a mesura que el professor se situa al mateix nivell que la resta d'integrants del grup i actua com a un més.

C. La flexibilitat del model

L'experiència ens ha demostrat que cada història té la seva pròpia estructura, i que és feina de l'escriptor trobar-la, defugint els apriorismes. Pensem que oferir un model estructural com a punt de partida és positiu per als estudiants, pels motius que hem esmentat anteriorment, però és molt important que, una vegada ha quedat establert l'embrió del relat, amb adequació a la premissa estructural, se sigui totalment flexible si la història demana anar en altres direccions, apartant-se de l'esquema estructural proposat i acostant-se a altres. Fer el contrari, i aferrar-se de manera rígida a l'estructura sol·licitada, pot ser clarament contraproductiu. Ho hem vist en les notes de camp i en els resums dels comentaris respecte d'alguns dels curtmetratges el procés d'escriptura dels quals hem vist en aquesta tesi. Per exemple, el primer de tots, *L'amfitrió*, comença sent un relat amb gir final que propicia una relectura dels fets i acaba sent, a més d'això, un inici de procés cap a la intimitat. Tot i que es demanava un relat amb gir final que propiciés una relectura dels fets, el fet d'afegir-hi un inici de procés cap a la intimitat entre els dos personatges principals el millora clarament. De la mateixa manera, *Anacleto*, que és resultat de la mateixa primera premissa, acaba sent un relat en què, a més del gir final que propicia una relectura dels fets, hi ha un segon gir final que suposa un canvi en

la resposta dramàtica, que passa de positiva a negativa; un tercer gir que provoca una segona relectura dels fets, i un quart gir que converteix el relat en circular.

Així doncs, els models estructurals presentats no són uns esquemes fixos i inamovibles, sinó que han de ser per força flexibles en funció de la història. S'han de veure com un punt de partida, no com un punt d'arribada.

Quart objectiu específic: Avaluar el resultat del treball realitzat pels estudiants i de la progressió de l'aprenentatge durant el procés.

L'experiència de la posada a prova de la proposta didàctica ha estat positiva els dos cursos en què s'ha dut a terme. Els alumnes han estat capaços de produir tres arguments de curtmetratge en un semestre, alguns dels quals amb fins a quatre reescriptures.

De les premisses proposades durant el curs 2011-12, la que ha ofert més bon resultat és la primera: argument causal amb gir final que propicia relectura. L'argument causal és, de tots els arguments, el més orgànic, i el que sol proporcionar major plaer estètic al receptor. És per això que un percentatge molt elevat de les narracions cinematogràfiques destinades a un públic majoritari adopten aquest esquema estructural. L'assignatura en la qual hem posat a prova la proposta didàctica no ha estat una excepció a aquesta tendència, i els relats causals amb gir final que propicia relectura han estat molt ben rebuts. Ha quedat clar, però, que aquests arguments només són satisfactoris si la sorpresa final és efectiva. Quan no ho és, la decepció entre els receptors és inevitable. Els esforços del taller s'han dedicat en gran mesura a millorar la qualitat dels girs finals, la veritable clau d'aquesta mena d'arguments. Aquest ha estat un aprenentatge ben assolit pels alumnes, que han pogut comprovar la mala rebuda dels relats amb una sorpresa final que no és prou impactant.

La segona premissa, procés de canvi en un personatge, també ha donat bons resultats. En les propostes d'argument basades en aquesta premissa, el problema que ha aparegut de manera reiterada ha estat la poca probabilitat del canvi. Quan els alumnes han presentat arguments en els quals es produïen arcs de transformació radicals en els personatges, la recepció no ha estat positiva, ja que s'ha considerat que el canvi era poc probable. En alguns casos, aquests relats han estat desestimats i s'ha demanat a l'alumne que torni a començar de zero amb un nou argument. En canvi, quan s'han presentat curtmetratges amb personatges que canvien de manera moderada com a conseqüència dels esdeveniments de la trama, els relats han estat molt ben rebuts, especialment aquells en què el canvi és de positiu a negatiu (com succeeix amb els dos que hem incorporat a aquesta tesi com a mostra). Es tracta d'arguments orgànics, en què trama i personatge estan molt ben entrelaçats, i que produeixen un bon efecte en el receptor.

La tercera premissa, argument basat en la preparació, ha estat la que ha donat uns resultats menys satisfactoris, i una part elevada dels relats incitats s'han quedat en primeres versions poc satisfactòries. Un factor que ha influït en aquest fet ha estat el poc temps per desenvolupar els arguments en el taller, degut que alguns alumnes encara estaven reescriuint els dos primers relats. Dit això, cal fer esment també del fet que el relat basat en la repetició és

menys orgànic que els dos anteriors, que els alumnes han tingut més dificultat a l'hora de construir-lo, i que els que han arribat a materialitzar-se no han estat tan ben rebuts com els de les dues premisses anteriors.

De les premisses proposades durant el curs 2012-13, la que ha donat més bon resultat ha estat la segona, inici de procés cap a la intimitat. Com en el cas del relat que explica un procés de canvi, l'inici de procés cap a la intimitat és un tipus d'argument orgànic en què trama i personatge tenen una rellevància semblant i estan estretament relacionats. Permet de presentar personatges interessants i situar-los en una trama en què hi ha progrés. Una variant d'aquest argument que ha funcionat especialment bé ha estat la dels que han presentat personatges inicialment molt allunyats que han d'estar junts a la força (si no és a la força és poc probable que estiguin junts). Una vegada junts, sortirà a la llum un aspecte que havia estat ocult de la personalitat de tots dos o d'un dels dos caràcters. Aquest aspecte farà comprendre als personatges (i a l'espectador) que no són tan diferents com semblava i així es farà probable l'inici del procés cap a la intimitat. Destaquem en aquest sentit el curt *Descubriendo a Basuro*, en el qual s'aconsegueix fer probable que dos nens que quan comença el relat són enemics irreconciliables comencin un procés d'amistat al final. Aquest és un argument que es reescriu quatre vegades i que passa d'una primera versió en què l'inici de l'amistat final no és gens probable a una meritòria quarta versió en què ho és del tot.

També genera bons resultats la tercera premissa, argument basat en la ironia dramàtica. La conclusió a què s'arriba després de veure els relats que es generen a partir d'aquesta premissa és que la ironia dramàtica és un molt bon recurs per tancar de forma adequada relats que estan totalment centrats en el personatge i que a penes tenen trama. *Texas-California* és un relat que posa en contacte un noi que vol anar a estudiar cinema i una nena pobre, i el seu valor principal són aquests dos personatges. El fet de tancar el relat amb una ironia dramàtica no resolta que afecta la mare de la nena és una solució estructural molt adequada que evita l'aparició de les sensacions d'incompletud i insubstancialitat que, de no existir la ironia dramàtica no resolta al final, haurien aparegut de manera inevitable.

La premissa que ofereix uns resultats menys bons el curs 2012-13 és la que planteja l'escriptura d'un argument serpentejant. En aquest cas, això no és atribuïble a la manca de temps, ja que és el primer argument que s'encarrega. De nou, però, com passava amb el basat en la preparació, ens trobem davant d'un relat poc orgànic, en què les peces estan col·locades segons una lògica causal feble. El serpentejant és un argument en el qual "tot val", i l'autor pot fer que el personatge passi d'una situació a una altra sense haver de buscar un lligam causal entre elles. Les discussions que es produeixen al taller d'escriptura al voltant d'aquests arguments són molt disperses, les propostes de millora són molt diferents les unes de les altres, de manera que el treball és menys productiu i l'aprenentatge és menor.

A banda del que hem comentat fins ara, l'experiència duta a terme ens ha permès arribar a les conclusions següents pel que fa a l'avaluació del treball realitzat pels estudiants i la progressió durant el procés:

A. El talent dramàtic de l'alumnat.

Hi ha un element intangible però necessari perquè la proposta didàctica sigui reeixida: el talent dramàtic dels alumnes. La capacitat per generar idees i arguments, per buscar formes originals de representar sentiments i emocions humanes, per escriure uns bons diàlegs, no són susceptibles de ser ensenyades. La proposta didàctica experimentada és un marc instrumental i humà per tal que els estudiants puguin desenvolupar i potenciar la seva creativitat innata. El grau de creativitat dels alumnes és el que determinarà finalment que el resultat del taller d'escriptura, els guions de curtmetratge, siguin simplement correctes o, en alguns casos, brillants.

B. La necessitat de les reescriptures.

És molt important per tal que la proposta pedagògica tingui èxit que es planifiqui la necessitat de dedicar temps a la reescriptura. Algú va dir una vegada que escriure és reescriure, cosa que és totalment certa. Els relats en la seva primera versió no solen ser satisfactoris (Ernest Hemingway els qualificava d'"excrements" i deia que l'únic que importava era finalitzar-los), i és gràcies a un procés de reescriptura que esdevenen millors. Per a això, són molt importants, com acabem de dir, les aportacions de la resta d'integrants que formen el taller d'escriptura i la constància dels estudiants, que s'han d'esforçar per reescriure i no defallir fins que el resultat final sigui l'esperat. El nombre de reescriptures de la proposta pedagògica no està fixat per endavant, sinó que es considera que l'estudiant ha de realitzar tantes reescriptures com faci falta. En aquest sentit, la variabilitat ha estat alta, i s'han donat casos de relats que han estat considerats satisfactoris amb una sola versió (els menys) i d'altres que han necessitat tres reescriptures.

Primera pregunta d'investigació: Tenen els curtmetratges una estructura accessible a l'anàlisi?

Des del moment que es poden observar característiques comunes entres els arguments de curtmetratges diversos, la conclusió a què arribem és que certament han de tenir una estructura accessible a l'anàlisi.

Segona pregunta d'investigació: Es poden establir models estructurals per a l'escriptura de guions de curtmetratge?

La resposta a la pregunta és afirmativa. De la mateixa manera que altres autors han creat diferents classificacions dels arguments de llargmetratge després d'observar que hi havia formes estructurals que es repetien de manera sistemàtica, nosaltres hem pogut crear un sistema de classificació dels arguments de curtmetratge en funció de les seves estructures més habituals.

Per fer-ho, hem pres com a punt de partida una doble classificació dels arguments de llargmetratge. D'una banda, segons el seu mode de construcció, es poden agrupar en causals,

descriptius i serpentejants. D'altra banda, segons el seu centre d'interès, es poden classificar en centrats en la trama, centrats en el personatge i amb equilibri entre trama i personatge. Aquesta doble classificació s'ha revelat com a útil a l'hora de classificar els arguments de curtmetratge, però, al mateix temps, ha posat de manifest que els models estructurals per a l'escriptura de guions de curtmetratge han de ser modificats respecte dels de llargmetratge, perquè la gran diferència temporal que hi ha entre un i altre fa que els arguments de llarg no siguin viables en un curt.

Posteriorment, hem afegit a la llista de models estructurals del curtmetratge, i fora ja de l'àmbit dels models de llargmetratge, una sèrie d'arguments que són propis del relat audiovisual breu i que són o bé inviablès o bé molt poc habituals en el llarg.

Tercera pregunta d'investigació: Es pot crear una proposta didàctica que tingui com a objectiu que els alumnes escriguin guions de curtmetratge basant-se en els models estructurals establerts?

Una vegada feta la classificació dels arguments de curtmetratge, hem creat una proposta didàctica que la prenem com a base. La proposta està pensada per al treball amb un grup reduït d'alumnes que tinguin ja uns coneixements previs de dramatúrgia i guió, i prenem la forma de taller d'escriptura: a partir d'una primera versió de l'argument feta per una sola persona, el relat es va construint amb les aportacions de la resta.

Es tracta d'un taller d'escriptura en què els alumnes no comencen a escriure de manera lliure sinó que reben un "encàrrec": han de crear un relat que s'adeqüi a un model estructural que el professor ha determinat prèviament. Tot i que aquest mètode pot, certament, ser un llast per a la lliure creativitat, ofereix dos avantatges principals. El primer, que els arguments que en resultin finalment evitaran els dos problemes que pot generar el curtmetratge si no té un final satisfactori: la sensació d'incompletud o la sensació d'insubstancialitat. El segon, la rapidesa amb la qual es pot començar a discutir sobre els arguments, ja que si els alumnes han de seguir una pauta arriben abans a una primera versió de l'argument que no pas si han de començar el procés amb una idea que pugui servir d'origen per a una història.

Quarta pregunta d'investigació: Quins resultats produirà l'aplicació d'aquesta proposta didàctica?

Hem posat a prova la proposta didàctica durant dos cursos acadèmics consecutius a l'assignatura Taller de guió I, del tercer curs del Grau en Cinema i Mitjans Audiovisuals, impartit a l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), centre adscrit a la UB, amb resultats postius.

L'experimentació de la proposta didàctica dissenyada a partir de l'establiment dels models estructurals de curtmetratge ha resultat positiva. En un període de quatre mesos s'ha aconseguit que cada un dels alumnes que ha participat de l'experiència en el marc de

l'assignatura *Taller de guió I* hagi escrit tres guions de curtmetratge (o relats que poden servir de base per a guions de curtmetratge), no només en una primera versió sinó amb diverses reescriptures. Els guions que n'han resultat són de qualitat desigual, cosa que, d'altra banda, és perfectament lògica i normal. Malgrat la desigualtat de la seva qualitat intrínseca, un aspecte que sovint depèn del receptor, hem aconseguit que els relats tinguin un final clar, és a dir, que evitin l'aparició de les sensacions d'incompletud i/o d'insubstancialitat. Amb això, hem pretès aportar vies de solució a un dels problemes més habituals que es genera en els escriptors de relats breus.

Esperem ara que aquesta experiència pugui ser útil per a professors de qualsevol nivell educatiu, i que es pugui convertir en un punt de partida per tal de deixar sortir a la llum el talent narratiu dels alumnes i potenciar la seva creativitat.

7. BIBLIOGRAFIA

ADELMAN, KIM (2005). *Cómo se hace un cortometraje. Todo lo que precisas saber para realizar con éxito un cortometraje*. Teià: Ma Non Troppo. (*The Ultimate Filmmaker's Guide to Short Film*. Michael Wiese Productions, Studio City, 2004).

AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL (1993). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos. (*Teoria da Literatura*. Matins Fontes, Sao Paulo, 1976).

ALLPORT, GORDON W. (2006). *La personalidad: su configuración y desarrollo*. Barcelona: Herder. (*Pattern and Growth in Personality*. Harcourt, San Diego, 1961).

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

ARISTÒTIL (1998). *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Edicions 62.

ARNAL, JUSTO; DEL RINCON, DELIO; LATORRE, ANTONIO. (2001). *Investigación educativa: fundamentos y metodología*. Barcelona: Labor, 1994.

BAJTIN, M.M.(1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores. (*Éstetika Slovesnogo Tvorchestra*. RGGU, Moscou, 1979).

BAL, MIEKE (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Catedra. (*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto, 1985).

BARTHES, ROLAND (1985). *Introducció a l'anàlisi estructural del relat*, dins SULLÀ, E. (ed). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries. (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communications n.8, Paris, 1966).

BECKETT, SAMUEL (1999). *Tot esperant Godot*. Barcelona: Proa (*En attendant Godot*, Editions de Minuit, París, 1952).

BLOOM, HAROLD (2009). *Cuentos y cuentistas. El cánón del cuento*. Madrid: Páginas de espuma. (*Short Story Writers and Short Stories*. Chelsea House Publications, Londres, 2005).

BORGES, JORGE LUIS (2005). *El inmortal*, dins *Obras completas I*. Barcelona: RBA.

BOULTON, MARJORIE (1987). *The Anatomy of Drama*. London: Routledge.

BRIOSHI, FRANCO; DI GIROLAMO, CONSTANZO (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel. (*Elementi di teoria letteraria*. Principato, Milà, 1984).

CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE (2000). *El círculo de los mentirosos. Cuentos filosóficos del mundo entero*. Barcelona, Lumen. (*Le cercle des menteurs. Contes philosophiques du monde entier*. Editions Plon, Paris, 1998).

CERVANTES, MIGUEL DE (2003). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, dins *Obras Completas*. Madrid: Santillana.

COOPER, P. DANCYGER, K. (1998) *El guion de cortometraje*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Television. (*Writing the short film*. Butterworth-Heinemann Ltd, Oxford, 1994).

- CHEEVER, JOHN (2006). *Relatos 1*. Barcelona: Planeta. (Recull de contes).
- CHION, MICHEL (1989). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra. (*Ecrire un scénario*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1985).
- DEL RINCON, DELIO; ARNAL, JUSTO; LATORRE, ANTONIO; SANS, ANTONI (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.
- DICKENS, CHARLES (2012). *David Copperfield*. Barcelona: Alba Editorial. (Bradbury & Evans, Londres, 1850).
- EGRI, LAJOS (1986). *Cómo se escribe un drama*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. (*The Art of Dramatic Writing*. Simon and Schuster, Nova York, 1946).
- ÈSQUIL (1993). *Tragedias completas*. Barcelona: Planeta.
- FIELD, SYD (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones. (*The Screenwriter's Workbook*. Bantam Dell, Nova York, 1984).
- FORSTER, EDWARD MORGAN (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate. (*Aspects of the Novel*. Harcourt, San Diego, 1927).
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1996). *Cómo se cuenta un cuento*. Madrid: EICTV / Ollero & Ramos Editores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (2004). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra. (Sudamericana, Buenos Aires, 1967).
- GAUDREULT, ANDRÉ.; JOST, FRANÇOIS (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. (*Le récit cinématographique*. Nathan, París, 1990).
- GENETTE, GERARD (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. (*Figures III*. Seuil, París, 1972).
- HEMINGWAY, ERNEST (1994). *Relatos*. Barcelona: Caralt. (Recull de contes).
- HILLMAN, JAMES (1999). *Re-imaginar la psicología*. Madrid: Siruela. (*Re-Visioning Psychology*. William Morrow Paperbacks, London, 1975).
- HOMER (2011). *L'Odissea*. Barcelona: Edicions Proa.
- HORTON, ANDREW (2000). *Writing the Character-Centered Screenplay*. Los Angeles: University of California Press.
- IBSEN, HENRIK (2011). *Casa de nines*. Barcelona: Ed. 62 (Copenhaguen, 1879).
- IBSEN, HENRIK (2008). *Peer Gynt*. Buenos Aires: Losada (Copenhaguen, 1867).
- JAMES, HENRY (1975). *El futuro de la novela*. Madrid, Taurus. (Recull d'articles).
- JAMES, HENRY (2000). *La imaginación literaria*. Barcelona, Alba Editorial. (Recull d'articles).

- LABICHE, EUGENE (1999). *Un chapeau de paille d'Italie*. París: Gallimard. (París, 1851).
- LAWSON, JOHN HOWARD (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. (*Theory and Technique of Playwriting*. Putnam, Nova York, 1936).
- LAVANDIER, I (2001). *La dramaturgia*. Barcelona: Alba Editorial. (*La dramaturgie. Le clown et l'enfant*, París, 1994).
- MANN, THOMAS (2008). *Los Buddenbrook*. Barcelona: Edhasa.
- MARÍN, FERNANDO (2011). *Cómo escribir el guión de un cortometraje. Guía para crear tu propio corto*. Barcelona: Alba Editorial.
- MARTIN, MARCEL (1992). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa. (*Le langage cinématographique*. Éditions du Cerf, París, 1955).
- MCKEE, ROBERT (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial. (*Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*. Regan Books, Nova York, 1997).
- MOLIÈRE (2004). *Don Juan. Tartufo*. Barcelona: Planeta.
- MURDOCK, MAUREEN (2006). *Ser mujer: un viaje heroico*. Madrid: Gaia. (*The Heroine's Journey*. Shambhala Publications, Boston, 1990).
- O'HENRY (2005). *Cuentos de Nueva York*. Madrid: Espasa-Calpe. (Recull de contes).
- OLSON, ELDER (1985). *Tragèdia i teoria del drama*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema. (*Tragedy and the Theory of Drama*. Wayne State University Press, Detroit, 1961).
- PARENT ALTIER, DOMINIQUE (2005). *Sobre el guión*. Buenos Aires: La marca editora. (*Approche du scénario*, Nathan, París, 1997).
- PARKER, PHILIP (2010). *Cómo escribir el guión perfecto*. Barcelona: Ediciones Robinbook. (*The Art and Science of Screenwriting*, Intellect, Bristol, 2004).
- PHILIPS, WILLIAM H. (1999). *Writing short scripts*. Syracuse: Syracuse University Press.
- PROPP, VLADIMIR (1992). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos (*Morfologija skazky*. Nauka, Leningrad, 1968).
- RAMOS, JESÚS; MARIMON, JOAN (2002). *Diccionario incompleto del guión audiovisual*. Barcelona: Océano.
- ROSTAND, EDMOND (1995). *Cyrano de Bergerac*. Barcelona: Proa, 1995.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, ANTONIO (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.

- SARTRE, JEAN-PAUL (2004). *A puerta cerrada. La puta respetuosa*. Buenos Aires: Losada. (*Huis clos. La putain respecteuse*. Gallimard, París, 1947).
- SEGER, LINDA (2007). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp. (*Making a Good Script Great*. Dodd, Mead & Company inc, Nova York, 1987).
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1991). *Hamlet*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1988). *Macbeth*. Barcelona: Vicens-Vives.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1985). *Othello*. Madrid: Cátedra.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (2011). *Romeu i Julieta*. Barcelona: Ed. 62
- SÒFOCLES (2010). *Antígona*. Madrid: Gredos.
- SULLÀ, ENRIC. (ed) (1985). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries.
- THACKERAY, WILLIAM (2011). *Barry Lyndon*. Barcelona: Mondadori (Londres, 1844).
- TOBIAS, RONALD B (2004). *El guión y la trama*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. (*20 Master Plots*. Writer's Digest Books, Cincinnati, 1993).
- TOLKIEN, JOHN RR (2002). *El senyor dels anells*. Barcelona: Vicens Vives. (*The Lord of the Rings*, Allen & Unwin, Sidney, 1954).
- TOLSTOI, LEV (2009). *Guerra i pau*. Barcelona: Ed. 62 (*El missatger rus*, 1869).
- TOMASEVSKIJ, BORIS (1995). *Temàtica: la construcció de la trama*, dins SULLÀ, E. (ed). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries. (*Teorija Literary. Poetika*. Leningrad, 1925).
- TRÍAS, EUGENIO (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de lectores SA.
- TRUBY, JOHN (2009). *Anatomía del guión. El arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba Editorial. (*The Anatomy of the Story. 22 Steps to become a Master Storyteller*. Faber & Faber, Londres, 2007).
- TUBAU, IVÁN (2007). *Las paradojas del guionista. Reglas y excepciones en la práctica del guión*. Barcelona: Alba Editorial.
- TXÈKHOV, ANTON (1982). *La dama del gosset*, dins *L'estepa i altres narracions*. Barcelona: Ed. 62. ("Pensament rus", Ialta, 1899).
- VALLEJO-NÁJERA, ANTONIO (director) (1991). *Guía práctica de psicología*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- VILCHES, LORENZO (compilador) (1998). *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Gedisa.
- VOGLER, CHRISTOPHER (1992). *The Writer's Journey*. Studio City: Michael Wiese Productions.

VORHAUS, JOHN (2005). *Cómo orquestar una comedia*. Barcelona: Alba editorial. (*The Comic Toolbox*. Silman-James Press, Los Angeles, 1994).

WILDER, THORTON (2003). *Our Town*. New York: Harper Collins. (Coward-McCann, New York, 1939).

WOODS, JAMES (2009). *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*. Madrid: Gredos. (*How Fiction Works*. Farrar, Straus and Giroux, Nova York, 2008).

WOOLRICH, CORNELL (2008). *La ventana indiscreta y otros relatos*. Madrid: Austral (*It Had to be Murder*, "Dime Detective", febrer 1942).

8. FILMOGRAFIA

CURTMETRATGES

- 14e Arrondissement* (Alexander Payne, 2006).
- A Perfect Place* (Derrick Scocchera, 2008).
- Abuela grillo* (Denis Chapon, 2009).
- Alumbramiento* (Eduardo Chapero-Jackson, 2007).
- And You Act Like One Too* (Susan Seildman, 1976).
- Anteayer* (Liliana Torres, 2005).
- Balón rojo, El* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956).
- Cabras de Freud, Las* (Kike Maíllo, 1999).
- Coruña imposible* (Francisco Rañal, 1995).
- Dos hombres y un armario* (*Dawj ludzie z szafa*, Roman Polanski, 1958).
- Drifters* (John Grierson, 1929).
- Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2006).
- Father and Daughter* (Michael Dudok de Wit, 2000).
- Foutasies* (Jean Pierre Jeunet, 1989).
- Guide Dog* (Bill Plympton, 2006).
- Hands* (Willard Van Dyke, 1934).
- Harvie Krumpet* (Adam Benjamin Elliot, 2003).
- Heavy* (Mireya Gregorio, 2005).
- Herbie* (George Lucas, 1966).
- Housing Problems* (Edgar Anstey, 1935).
- Last Year in Viet Nam* (Oliver Stone, 1971).
- Lunch Time* (Adam Davidson, 1989).
- Llévame a otro sitio* (David Martín de los Santos, 2004).
- Maestro* (Geza M. Tóth, 2006).
- Mistons, Les* (François Truffaut, 1958).
- Necrology* (Standish D. Lawder, 1969).

Nuit et brouillard (Alan Resnais, 1955).

O Dreamland! (Lindsay Anderson, 1954).

Oh my good (John Bryant, 2004).

Omnibus (Sam Karmann, 1992).

Onskeborn (Out of love) (Birgitte Staermose, 2010).

Pablo (Nely Reguera, 2009).

Pantalones (Ana Martínez, 2000).

Passenger, The (Chris Jones, 2006).

Père-Lachaise (Wes Craven, 2006).

Plow That Broke the Plains, The (Pare Lorenz, 1936)

Quais de Seine (Gurinder Chadha, 2006).

Raak (Hanro Smitsman, 2006).

River, The (Pare Lorenz, 1938).

Runnig Jumping and Standing Still Film, The (Richard Lester, 1959).

Sikumi (Andrew Okpeaha McLean, 2007).

Son of Ceylon, The (Basil Wright, 1934).

To Hear your Banjo Play (Willard Van Dyke, 1947).

Toby Damnit (Federico Fellini, 1963).

Tonto Woman, The (Daniel Barber, 2007).

Tous les garçons s'appellent Patrick (Jean-Luc Godard, 1957).

Trou de la corneille, Le (François Hass, 1991).

Última polaroid, La (Mar Coll, 2004).

Uncle (Adam Benjamin Elliot, 1996).

Vincent (Tim Burton, 1982).

Wasp (Andrea Arnold, 2003).

Wat's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? (Martin Scorsese, 1963).

Whit a Little Patiente (Laszlo Nemes, 2007).

LLARGMETRATGES

11'09''01-11 de septiembre (11'09''01-September 11, 2002).

Al final de la escapada (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960).

Alien, el octavo pasajero (Alien, Ridley Scott, 1979).

Animals (Marçal Forés, 2012).

Amadeus (Milos Forman, 1984).

Amarcord (Federico Fellini, 1973).

Apartamento, El (The Apartment, Billy Wilder, 1960).

Atraco perfecto (The Killing, Stanley Kubrick, 1956).

Atrapado en el tiempo (Groundhog Day, Harold Ramis, 1993).

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975).

Cameraman, The (Sedgwick, Edward i Keaton, Buster, 1928).

Casablanca (Michael Curtiz, 1942).

Caso Bourne, El (The Bourne Identity, Doug Liman, 2002).

Centauros del desierto (The Searchers, John Ford, 1956).

Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941).

Cléo de 5 à 7 (Angès Varda, 1961).

Cocinero, el ladrón, su mujer y su amante, El (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, Peter Greenaway, 1989).

Coloso en llamas, El (The Towering Inferno, John Guillermin, 1974).

Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot, Billy Wilder, 1959).

Con la muerte en los talones (North by northwest, Alfred Hitchcock, 1959).

Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral, Mike Newell, 1994).

Diligencia, La (Stagecoach, John Ford, 1939).

Doce del patíbulo (The Dirty Dozen, Robert Aldrich, 1967).

Edad de la inocencia, La (The Age of Innocence, Martin Scorsese, 1993).

En busca del arca perdida (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, 1981).

Erin Brockovich (Steven Soderberg, 2000).

Espigadores y la espigadora, Los (*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000).

Eva (Kike Maíllo, 2011).

Eva al desnudo (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950).

Fresas salvajes (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957).

Fuego en el cuerpo (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981).

Fugitivo, El (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993).

Gatopardo, El (*Il Gattopardo*, Luchino Visconti, 1963).

Gran evasión, La (*The Great Escape*, John Sturges, 1963).

Gremlins (Joe Dante, 1984).

Guerra de las galaxias, La (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

Habitación del hijo, La (*La stanza del figlio*, Nanni Moretti, 2001).

Horas, Las (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002).

Imposible, Lo (Juan Antonio Bayona, 2012)

Judith de Betulia (*Judith of Bethulia*, David W. Griffith, 1914).

Kramer contra Kramer (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979).

Lolita (Stanley Kubrick, 1962).

Lo que el viento se llevó (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939).

Luz que agoniza (*Gaslight*, George Cukor, 1944).

Master and Commander: Al otro lado del mundo (*Master and Commander: The Far Side of the World*, Peter Weir, 2003).

Mejor de mí, Lo (Roser Aguilar, 2007).

Milión Dollar Baby (Clint Eastwood, 2004).

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971).

Nashville (Robert Altman, 1975).

Novecento (Bernardo Bertolucci, 1976).

Ojos negros (*Dark Eyes*, Nikita Michalkov, 1987).

Orfanato, El (Juan Antonio Bayona, 2007).

Paris, je t'aime (diversos directores, 2006).

Pesadilla de Darwin, La (*Darwin's Nightmare*, Hubert Sauper, 2004).

Planeta de los simios, El (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schafner, 1968).

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950).

Regreso al futuro (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985).

Reina de África, La (*The African Queen*, John Huston, 1951).

Revolutionary Road (Sam Mendes, 2008).

Show de Truman, El (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998).

Sin perdón (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992).

Sucedió una noche (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934).

Thelma y Louise (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991).

Tootsie (Sydney Pollack, 1982).

Toy story (John Lasseter, 1995).

Tres dies amb la família (Mar Coll, 2009).

Único testigo (*Witness*, Peter Weir, 1985).

Ventana indiscreta, La (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954).

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958).

Vidas cruzadas (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993).

9. ANNEXOS

9.1. ANNEX 1. RESULTAT DE LES ENQUESTES DE SATISFACCIÓ DE L'ALUMNAT SOBRE LA TASCA DEL PROFESSOR

CURS 2011-12

| ENUNCIAT | NOMBRE RESPOSTES | MITJANA VALORACIÓ |
|--|------------------|-------------------|
| A l'inici de curs ha explicat amb claredat els objectius i els continguts de l'assignatura a inici de curs | 3 (42,85%) | 9 |
| Planifica adequadament el desenvolupament de l'assignatura | 3 (42,85%) | 9 |
| Mostra un coneixement adequat de la matèria | 3 (42,85%) | 9,67 |
| Transmet amb claredat els continguts de l'assignatura | 3 (42,85%) | 9,33 |
| Utilitza una metodologia adequada en la impartició de les classes | 3 (42,85%) | 9,33 |
| Crea un bon clima de treball i participació a la classe | 3 (42,85%) | 9,67 |
| En general, estic satisfet/a amb la qualitat del treball desenvolupat pel professor | 3 (42,85%) | 9,33 |

CURS 2012-13

| ENUNCIAT | NOMBRE RESPOSTES | MITJANA VALORACIÓ |
|--|------------------|-------------------|
| A l'inici de curs ha explicat amb claredat els objectius i els continguts de l'assignatura a inici de curs | 5 (55,5%) | 9 |
| Planifica adequadament el desenvolupament de l'assignatura | 5 (55,5%) | 8,8 |
| Mostra un coneixement adequat de la matèria | 5 (55,5%) | 9,2 |
| Transmet amb claredat els continguts de l'assignatura | 5 (55,5%) | 9 |
| Utilitza una metodologia adequada en la impartició de les classes | 5 (55,5%) | 9,4 |
| Crea un bon clima de treball i participació a la classe | 5 (55,5%) | 9,2 |
| En general, estic satisfet/a amb la qualitat del treball desenvolupat pel professor | 5 (55,5%) | 9,2 |

9.2. ANNEX 2. ALTRES GUIONS RESULTAT DE LA PROPOSTA DIDÀCTICA

CURS 2011-12

Premissa 1: curtmetratge centrat en la trama: causal amb gir final que propicia una relectura dels fets.

La maleta

SEQ 1: CARRERS DE LA MINA (BARCELONA) - EXT/DIA

El Pol / Uns 30 anys. Cabell curt, ulleres de pasta, maldestre i amb un aire còmic / porta un petit tros de paper a la mà i està buscant un edifici en concret. Porta roba de marca i evidentment tothom el mira. Fins i tot un indigent li demana diners de forma agressiva. El Pol està molt nerviós i no controla la situació. Amb una correguda aconsegueix escapar de l'indigent i amagar-se en una cantonada que curiosament és la del carrer que buscava. Entra en un edifici destartat.

SEQ 2: EDIFICI DE LA MINA - INT/DIA

El Pol arriba a un despatx improvisat on un home corpulent (aspecte de gitano) li dóna una maleta. Les instruccions són clares: portar la maleta a un edifici de compra-venda d'or, preguntar pel preu del mercuri (Codi secret) i entregar la maleta al Sr. Colom. Tot això ho ha de fer en menys de 45 minuts i sense obrir la maleta. El Sr. Colom pagarà els seus serveis. El Pol insisteix que això és molt important perquè avui vol comprar l'anell de compromís per a la seva parella. De nou hem de veure que el Pol no escull mai ni les paraules ni el moment oportú per fer les coses. El gitano no està segur que el Pol sigui l'home indicat, però acaba entregant-li la maleta.

SEQ 3: METRO DE BARCELONA – INT/DIA

El Pol està assegut al metro, amb la maleta sobre les seves cames. Té els ulls molt oberts i va mirant a tothom de forma molt insistent. Evidentment, la conducta resulta estranya per la resta de passatgers, però no hi ha una amenaça real fins que un grup de joves intenten prendre-li la maleta. El Pol aconsegueix escapar en l'últim moment.

SEQ 4: CARRERS DE BARCELONA – EXT/DIA

Plou. El Pol s'amaga en un portal i espera un taxi. Mira el rellotge: ja han passat 20 minuts. Finalment un taxi s'atura, però quan el Pol és a punt de pujar, una senyora molt grassa se li avança i li pren el taxi. El Pol decideix posar-se a córrer.

SEQ 5: FONT - EXT/DIA

El Pol arriba a un parc on hi ha una font enorme amb una cascada. Quan el Pol és a punt de sortir del parc, un turista que està fent una foto llença el Pol per terra i la maleta font avall, per la cascada. El Pol tornara enrere i, després de rumiar-ho uns instants, es llença a l'aigua. Aconsegueix veure la maleta, però aquesta s'ha quedat enganxada en un plàstic.

SEQ 6: JARDÍ – EXT/DIA

El Pol veu una caseta de jardiner en un extrem del parc. A la caseta hi ha el jardiner però aquest s'ha deixat la bossa de treball a la part davantera de la caseta. El Pol aconsegueix unes tisores de podar tot i que just en aquell moment el gos del jardiner veu el Pol i el persegueix.

SEQ 7: PARC – EXT/ DIA

El Pol s'amaga del gos assegut a un banc, amb un diari davant. Cada cop està més moll. Sembla haver despistat el gos, que fa mitja volta, però en l'últim moment el Pol estornuda i el gos es torna a llençar a la carrera. En plena persecució, el Pol veu una xurreria. El Pol agafa un xurro i el llença al gos que queda anul.lat menjant amb paciència el dolç. El propietari de la xurreria, un home de dos metres d'alçada i molt fort, l'obliga a pagar el xurro. El Pol ho fa ràpidament però el xurrero resulta ser un home molt pesat, que agafa el Pol d'un braç i comença a parlar sense parar. El Pol s'allibera del xurrero tallant-se la màniga de l'americana amb les tisores de podar.

SEQ 8: FONT – EXT/DIA

El Pol arriba a la font i amb les tisores de podar allibera la maleta. L'omple de petons i apreta a córrer quan veu que només te 5 minuts per arribar al seu destí.

SEQ 9: EDIFICI DE LA MINA - INT/DIA

El gitano està parlant amb el Sr.Colom i li diu que no cal pagar-li al missatger. Que quan arribi se'l tregui de sobre. Els dos riuen.

SEQ 10: FAÇANA DE LA BOTIGA DE COMPRA-VENTA D'OR – EXT /DIA

El Pol està molt cansat. Està xop i amb la roba trencada. Mira el bloc de notes on s'ha apuntat la direcció de l'edifici. Amb la pluja, la tinta s'ha esborrat i, tot i que és evident on ha d'anar (hi

ha un rètol gegant), el Pol es posa a l'edifici del costat. Uns segons més tard surt, i veu la botiga. Entra. De sobte, un cotxe que s'atura davant l'edifici. El co-pilot truca al gitano i l'informa que tot ha anat segons el previst, que l'ha seguit durant tot el trajecte i que el Pol no és perillós.

SEQ 11: BOTIGA DE COMPRA-VENDA D'OR – INT / DIA

El Pol pregunta pel preu del mercuri i el botiguer, un home vell, el fa passar a una espècie de magatzem. El vell agafa la maleta i li diu que se'n vagi, que no pensa pagar res perquè el Pol ha arribat uns minuts tard. El Pol mira l'hora, ara passen 45 minuts exactes. El Pol comença a reclamar però de darrere el vell apareix un negre alt i fort. El Pol surt de l'edifici amb expressió de derrotat. El vell i el negre riuen. El vell truca al gitano que li explica una versió resumida del que li ha passat al Pol, tots tres riuen.

SEQ 12: CARRERÓ DE DARRERE LA BOTIGA – EXT / DIA

El Pol ha entrat de nou al edifici del costat de la botiga i surt per el carreró del darrere. Porta la maleta. Amb l'ajuda d'un martell l'obre. Diamants. El Pol camina uns metres més. S'encén un cigarro. Un cotxe s'atura davant seu. Una noia guapíssima li obre la porta i li fa un petó. El Pol posa la maleta dins el vehicle i tots dos desapareixen pels carrers de Barcelona.

Pollos a l'ast (versió 1)

“Veamos ese lunar” dijo el doctor Navarro entre bostezos. Aquella mañana se había despertado especialmente cansado. Qué monótonos llegaban a ser los días, era imposible escapar de aquella rutina.

Los días más interesantes tenía que revisar algún que otro lunar, unos cuantos eccemas, algún órgano viril medio putrefacto por una venérea... Era increíble como él, uno de los mejores dermatólogos de la ciudad, irónicamente era la persona con menos vocación del mundo.

“Verá, señora Domínguez, no tiene de que preocuparse, se trata de un nevus, una mutación de la piel que deberíamos extirpar. Sin embargo, no es urgente, puede usted volver en un mes y se lo quitaremos”.

Daba igual lo que dijera, siempre se preocupaban por lo mismo, seleccionaban lo que les apeteciera del discurso que él acababa de pronunciar y decidían obsesionarse con la idea de que estaban al borde de la muerte. Él siempre procedía igual, asentía, sonreía y les decía que no se preocuparan, que todo iba a salir bien.

Cuando la señora Domínguez por fin abandonó la consulta, el doctor Navarro asomó la cabeza por la puerta, vio la multitud de gente que quedaba por delante y decidió tomarse un descanso breve. Recolocó todo su despacho, se fumó un cigarrillo y, posteriormente, echó ambientador para disimular el olor. No era algo que le pusiera nervioso, lo hacía cada día.

Tras esta pequeña pausa, hizo pasar a la siguiente paciente, una mujer joven, preciosa, de turgentes pechos y curvas interminables. Sin embargo, permaneció inamovible. Hasta ese punto detestaba su trabajo.

No era nada serio, la chica tenía una ligera erupción en la espalda de origen desconocido. Una simple analítica bastaría para conocer el motivo de dicha anomalía, aunque, por si acaso, decidió comprobar la rugosidad de la alergia cutánea. En el momento en que los dedos del doctor Navarro rozaron la piel de la paciente, se produjo un momento mágico. Algo que no había sentido desde niño, un deseo que iba más allá de lo carnal. La mirada del doctor se dirigió hacia el cuello de la mujer, no pudo evitar excitarse sin saber por qué.

Aquellos puntos distintivos de la piel de gallina le producían un placer extrañísimo, algo que le hacía reconciliarse con una pequeña parte de él que creía muerta.

Volvió a surgir en él una sonrisa que no había salido a la luz en muchos años. ¡Qué sensación, qué lujo, qué gozada!

¡Vuelve! Pensó para sí mismo cuando se dio cuenta de que llevaba demasiado tiempo alucinado como para que la paciente se hubiera percatado de que algo extraño sucedía en la habitación. “Discúlpeme, estaba pensando... Vaya a este sitio y hágase una analítica. Traiga los resultados y encontraremos una solución para su problema”. No quería resultar antipático, pero aquel momento requería de absoluta concentración. ¿Qué había podido propiciar esa sensación en él? ¿Cómo podía volver a sentirse igual? Y lo que era más importante ¿Habría encontrado una manera de huir de aquella horrible rutina? El doctor acompañó a la paciente a la puerta y le dijo a su secretaria que anulara el resto de sus visitas en aquel día. Recogió sus cosas y se disponía a marchar para encontrar la felicidad cuando la señora Fernández entró en su consulta despavorida. En la puerta entreabierta, su secretaria, con gesto de perdón, lamentaba no haber podido frenar el arranque frenético de la anciana.

Quizás fue su reciente reconciliación con la felicidad o simplemente el hecho de no demorar más de lo demasiado su salida de aquel lugar que aceptó la visita de la mujer con mucho gusto. La anciana se quitó la camiseta, se señaló un punto en concreto de la espalda y explicó al doctor que tenía una verruga desde hacía meses, el dolor era ya prácticamente insoportable para la pobre mujer. No muy pendiente de lo que hacía, el doctor Navarro observó la verruga durante un corto periodo de tiempo, lo justo para ver a qué se enfrentaba y recomendarle a la mujer que volviera la semana que viene para someterle a una operación en la que se le extirparía dicha verruga.

No pudo evitar ser encantador, tranquilizó a la mujer como nunca antes había hecho, le recomendó un analgésico para el dolor y escuchó todos sus lamentos e inquietudes. No obstante no le hacía caso, pensaba en qué podía haberle producido aquella sensación anteriormente. Todo lo que le rodeaba no tenía importancia. Sólo era él y un recuerdo cada vez más translúcido.

Como una luz al final del túnel, se vio a él mismo, de joven, muy joven, apenas 10 años. No sabía a qué venía aquel recuerdo, como de repente su pasado y su presente se volvían a cruzar para enseñarle cómo ser feliz realmente. En realidad, en esta segunda ocasión, cualquier cosa podía haberle hecho sentir bien consigo mismo, estaba tan fuera de lugar que no era consciente de haber visto, oído, tocado o olido nada que le pudiera evocar aquella sensación.

Oía a la señora Fernández hablar de fondo, pero sus ojos sólo lo veían a él mismo de pequeño. Caminando de la mano de su padre, comprando por la mañana, era la sonrisa de salir de comprar el pollo a l'ast.

“¡Eso era! ¡Ese era mi sueño!” Recordó el doctor Navarro para sus adentros. Y es que desde pequeño había soñado con tener su propio negocio de pollos a l'ast. Llegó a experimentar con más de 40 especias para lograr un sabor adecuado, hasta que finalmente sus padres lo persuadieron para meterse en el mundo de la medicina. Aquel día murió la felicidad para el doctor Navarro, pero hoy había resucitado más enérgica que nunca.

Mientras acababa de despachar a la anciana de manera muy sofisticada, tomó una decisión, debía dejar atrás la medicina y dedicarse a cumplir el sueño de su vida, lo único que le podría hacer feliz. La mujer, por su parte, agradecía enormemente el trato recibido y hacía continuas reverencias hacia el doctor.

El doctor abandonó la clínica después de concertar una cita con la señora Fernández para extirparle la verruga y decidió ir a cumplir su sueño de una vez por todas.

Pero no era sencillo, o al menos no tan sencillo como tener dinero. El problema no era económico, sino más bien espacial. Pues no encontraba local para establecer su negocio y tras días y días buscando decidió recurrir a una agencia para lograr encontrar unos cimientos donde construir una nueva vida.

Pasaron semanas y una única oferta llegó a sus manos. Fue a ver el lugar y misteriosamente era idóneo. Nunca podría haberse imaginado un sitio mejor, la fortuna por fin parecía sonreírle.

Un buen hombre salió de la trastienda, y le explicó que les estaban haciendo cerrar el negocio familiar porque un hombre quería abrir una nueva empresa en ese local y no se consideraba tan solvente como para mantenerlo abierto, así que al llegar una oferta con mejor aspecto habían decidido mandar a toda su familia a la calle.

En ese momento el sueño dejó de ser tan feliz. ¿Hacía falta realmente echar a una familia a la calle para cumplir el sueño de toda una vida? ¿Se sentiría igual de lleno sabiendo que unas pobres personas estaban mendigando por su culpa? Y es que el dilema moral que suponía para el doctor Navarro le hizo aplazar su decisión.

Aquella misma tarde, el doctor regreso a la consulta para extirpar la verruga de la señora Fernández. Quizás reencontrarse con la artífice de su regresión pudiese ayudarle a tomar aquella decisión tan dolorosa.

Al llegar a la consulta, se encontró con un panorama desolador. Mientras se ponía la bata quirúrgica su asistente entró en el quirófano muy preocupada diciéndole que la paciente no se despertaba cuando únicamente le habían puesto una anestesia local. El doctor Navarro, temiéndose lo peor, entró en la sala de anestesiado, tomó el pulso a la anciana y pudo comprobar como carecía de vida. Desolado, informó a su asistente de que la paciente tenía una alergia no diagnosticada a la anestesia y que a causa de esto había fallecido.

El doctor Navarro pidió un número de contacto para informar a la familia de la anciana de lo sucedido, cuando su asistente le dijo que la señora Fernández vivía sola y que no tenía hijos.

El doctor, desolado por los recientes acontecimientos, decidió tomarse el resto del día libre, no se lo podía creer. Hacía tan solo unas horas su mayor preocupación era deshacerse de todos estos años y empezar una nueva vida. Y en apenas una hora tuvo en sus manos dejar a unos hombres sin trabajo y salvar la vida de una anciana. Quiso enmendar su error y cancelar la oferta que inicialmente había hecho por el local. Era lo mínimo que podía hacer para sentir una leve mejoría anímica.

Al día siguiente el doctor volvió a la consulta donde le esperaba el abogado de la señora Fernández, “Más problemas” murmuró. Le hizo pasar a su oficina donde podrían tratar el asunto con más tranquilidad.

El abogado se sentó muy sonriente, demasiado, pensó el doctor Navarro. Cuando el abogado empezó a hablarle rápidamente se calmó.

No se trataba de una denuncia, sino de una herencia. Le había hecho un favor tan grande a la anciana tratándola con amabilidad que esta antes de fallecer le había dejado todo lo que poseía. “¿De qué se trata?” se apresuró a preguntar el doctor.

“Únicamente de un negocio familiar, la voluntad de la señora Fernández era que usted se encargara de dirigirlo”.

Unas semanas más tarde, el doctor Navarro camina hacía el trabajo, se para sonriente delante de un local con el letrero “Pollos a l’ast Fernández y asociados”. El doctor entra dentro y se abrocha un delantal y dispone una rejilla en su cabeza con suma delicadeza. Se dispone a trabajar aunque para el mismo piensa “Voy a cumplir mi sueño”.

Pollos a l'ast (versió 2)

INTERIOR- DIA- CLINICA DOCTOR NAVARRO

El doctor Navarro (54) mira atentamente el lunar de una paciente (68). Le dice que no hayningún riesgo, pero que deberían extirparlo. La paciente murmura algo a lo que el doctor no le presta ninguna atención. Deja que se desahogue y echa cordialmente a la paciente de suoficina.

Hace pasar a la próxima paciente (86) quien le explica que tiene una extraña verruga en laespalda. El doctor se acerca para mirarla cuando una extraña sensación recorre su cuerpo.Es el olor de la paciente.

INTERIOR- DIA- TIENDA DE POLLOS

Un joven doctor Navarro (6) compra un pollo a l'ast con su padre (36). La felicidad que siente sorprende mucho al compararlo con la versión de la actualidad del doctor.

INTERIOR- DIA- CLINICA DOCTOR NAVARRO

El doctor se encuentra en un profundo trance del que logra salir con la ayuda del ímpetu de la paciente asustada por el posible diagnóstico. El doctor le acaba de revisar la verruga, le dice que no es nada y le deja marcharse. Al finalizar la consulta el doctor se sienta y recapacita, coge sus cosas y abandona la clínica dejando tras de sí a muchos pacientes colgados.

EXTERIOR-DIA-TIENDA DE POLLOS 2

El doctor saluda a el propietario de la tienda muy efusivamente. Entra dentro y al poco rato sale con el rostro cambiado, muy feliz.

INTERIOR-DIA-CASA DOCTOR NAVARRO

La mujer del doctor (48) y sus hijos (20 y 22) están sentados en el sofá escuchando lo que su padre tiene que decirles, deja el trabajo de dermatólogo y se dedicará a trabajar de pinche en una tienda de pollos a l'ast. Los hijos se ríen mucho y la mujer desesperada no sabe cómo reaccionar.

EXTERIOR-DIA-CASA DOCTOR NAVARRO

El doctor abandona su casa con muchas maletas, coge su coche y se marcha.

INTERIOR-TARDE- HABITACIÓN HOTEL

El doctor acaba de colocar su ropa en los estantes de su habitación, pese a la decepción que le ha supuesto dejar a su familia parece muy alegre. Baila por toda la habitación y fingiendo preparar y asar los pollos. Está muy emocionado, pues para él esto es un sueño.

INTERIOR-DIA-DESPACHO DOCTOR CAPDEVILA

El doctor Capdevila (47) charla con el doctor Navarro sobre su reciente desliz laboral. Le aconseja que aunque el trabajo de los pollos le haga más feliz que se mantenga en su vida actual que es un seguro de vida. El doctor Navarro le explica que lo importante para él es cumplir el sueño de su vida. Que es lo único que le importa y que se mantiene firme en su decisión, abandona la sala entre los reclamos de su compañero.

INTERIOR-DIA-TIENDA DE POLLOS 2

El doctor Navarro en la cocina de la tienda, está sudando muchísimo, los pedidos suceden, el agobio está muy presente. El aceite en las manos del doctor hace que se le resbalen los ingredientes y le dificulta mucho su trabajo. En ese momento llega Javier (22) a la cocina, se pone su atuendo de trabajo y empieza a cocinar al lado del doctor. Una vez más el olor de su compañero le trae un recuerdo, el doctor se queda por un momento inmóvil.

INTERIOR-DIA- TIENDA DE POLLOS

Una vez más el joven doctor Navarro camina junto a su padre, salen de la tienda con el pollo recién hecho y a la salida un circo, lleno de gente llega a la ciudad. Unos elefantes y sus cuidadores son los últimos en la hilera que circula por las calles. El joven doctor mira con envidia y deseo a los responsables de los elefantes.

INTERIOR-DIA- TIENDA DE POLLOS 2

El doctor Navarro vuelve en sí. "Ese era mi sueño, ser domador de elefantes" exclama en voz alta. Javier se gira sin demasiada preocupación. Al doctor se le desenfoca el rostro, tira su mandil y su rejilla y sale corriendo de la tienda. El proceso se vuelve a repetir.

Premissa 2: curtmetratge amb equilibri entre trama i personatge: procés de canvi.

Sense títol (versió 1)

INT. BAR NOCHE

Enrique (30), vestido de traje y corbata, está sentado en la barra mirando a un grupo de mujeres que le corresponden con miradas tímidas y seductoras. Se le acerca el camarero y le pregunta si tomará lo de siempre a lo que Enrique responde que sí. El camarero le sirve un vodka con hielo y Enrique se lo bebe lentamente. Mientras tanto, una de las mujeres, María (26) se le acerca por detrás y le pregunta si viene mucho por ahí. Enrique no responde. María insiste en preguntarle cosas y la actitud de Enrique es invariable. María le toca el hombro y la cara de Enrique de repente cambia hacia un gesto desagradable que hace que María, asustada, vuelva a la mesa donde estaba anteriormente con sus amigas y comente lo que acaba de sucederle. Enrique, nervioso, se acaba la copa de un trago y abandona el bar.

INT. CASA DE ENRIQUE NOCHE

Enrique abre la puerta, claramente afectado. Deja su americana en una silla y se quita la corbata, se dirige a su habitación y abre un armario en el que se encuentran muchos cadáveres de chicas apilados de manera caótica, todas vestidas elegantes, como las chicas que anteriormente estaban en el bar.

Enrique no deja de mirar sólo a una. Retira su cadáver del armario y le explica lo que ha hecho esa noche. Como ha sido incapaz de volver a seducir a aquellas mujeres del bar. Como le ha costado articular cualquier palabra. Como desde que la mató a ella ha fracasado una y otra vez en sus intentos de seguir con su procedimiento habitual.

De repente la chica abre los ojos, y le dice que no se preocupe, que es normal. Desde el principio ella había sido diferente, no la había conocido como a todas las demás. Y que lo que le sucedía era que había desarrollado de alguna manera sentimientos hacia ella, por lo que el haberla matado le había supuesto un problema moral, ya que su 'hobby' se había impuesto a sus sentimientos y no le estaba dejando ser feliz realmente.

Enrique se queda pensativo tras lo que el cadáver le acaba de decir. Rápidamente corre hacia el salón, se pone la chaqueta y la corbata de nuevo y sale a la calle.

INT. PROSTIBULO NOCHE

Enrique se está tomando una copa en la barra del bar del prostíbulo. Se le acerca una prostituta y le ofrece subir con ella a una de las habitaciones. Enrique no le responde pero le da 500 euros y le hace señas para que le siga. Salen del bar, y cogen el coche de Enrique.

INT. CASA DE ENRIQUE NOCHE

Enrique se pone la ropa interior y se levanta de la cama dejando a un lado el cuerpo degollado de la prostituta. Se dirige al armario y vuelve a sacar a su predilecta. Esta vez claramente ofuscado, ya que ni siquiera pagando ha podido disfrutar de su afición. Ella de nuevo abre los ojos y le contesta. Le explica que su impotencia a la hora de seguir adelante con su 'proyecto' no se debe sólo a esta nueva timidez que ha desarrollado, sino que está trastornado porque realmente se había enamorado de ella y ya no podría volver a disfrutar nunca más del placer de matar a alguien. Enrique, pensativo, se dirige a la cocina, busca entre los cajones hasta encontrar unas bolsas de basura, coge un cuchillo de carnicero y vuelve a la habitación. Desmembra a todas las mujeres y las mete en las bolsas para deshacerse de ellas.

EXT. CALLE NOCHE

Enrique tira todas las bolsas de la basura a una alcantarilla. Abre la última y la cabeza de su predilecta le desea suerte y le asegura que si confía en sí mismo podrá volver a asesinar y, lo que es más, volver a sentir placer.

INT. BAR NOCHE

Enrique, esta vez vestido un poco más informal, está sentado en la barra del bar. El camarero se le acerca con una copa de vodka, Enrique le pide que si esta noche puede ponerle algo distinto, algo un poco más dulce. El camarero le hecha una botella de refresco de limón a su copa y se va. Enrique mira a un grupo de chicas casi idéntico al de la anterior noche, que están sentadas en una de las mesas del bar. Ellas le corresponden con unas miradas coquetas. Una de ellas se levanta y se le acerca. Elena (27) se le presenta y le pregunta si va mucho por ahí. Enrique, entrecortado y con mucha dificultad, le responde que no. Que está ahí esperando a un amigo que debe estar a punto de llegar. Elena le pregunta si le puede acompañar un rato, a lo que Enrique con dificultades responde que sí. Elena se sienta a su lado y se toma una copa con él.

INT. CASA DE ENRIQUE NOCHE

Enrique y Elena están en la cama besándose, Elena se desnuda y Enrique hace lo propio. Mientras practican el sexo Enrique mira el cuchillo que oculta en el cabecero de la cama, no lo coge. Su rostro expresa placer. Como si el sexo estuviera gustándole. No le hacía falta matar en ese momento para estar disfrutando. Por primera vez en mucho tiempo, Enrique sonríe. Sin embargo, en un acto repentino, cuando parece que se va a avalanzar sobre Elena para matarla, la besa apasionadamente. Elena se deja llevar por el momento. Enrique se deja llevar por el alivio sexual recordando las palabras que le decían en su cabeza 'volver a sentir placer'.

Sense títol (versió 2)

INT- NOCHE- BAR

Z (32) muy elegante y repeinado, está en el bar tomándose una copa de vodka sentado en una mesa solo, mirando a un grupo de chicas que parecen estar jugando a juegos para emborracharse. Una de ellas, MARIA (24) le mira de forma seductora, muy atraída por el misterio que envuelve a Z. MARIA habla algo con sus amigas y se acerca a Z. Le pregunta cómo está y se presentan. Z se presenta como Jordi. Rápidamente le susurra algo al oído y ambos se marchan por la puerta del bar. Las amigas de MARIA celebran el rápido éxito de esta y corean su nombre mientras se van.

INT-NOCHE- PISO DE Z

Z y MARIA acaban de hacer el amor cuando Z le pregunta si quiere ver algo escalofriante, MARIA exhausta le dice que sí. Z saca un hacha de debajo de la cama y la descuartiza ahí mismo. Mete los trozos en un horno enorme que tiene en la cocina, se vuelve a vestir de traje, se peina y sale a la calle.

SECUENCIA DE MONTAJE- NOCHE- BAR/PISO DE Z

Vemos repetida la acción que se produjo con Maria con diversas chicas, primero las seduce en el bar (estén solas o acompañadas), luego se las lleva a casa, y después de una sesión de sexo desenfundado las despedaza y las mete en su horno gigantesco.

INT-DIA-SUPERMERCADO

Z está comprando artículos en el supermercado. Comida, productos de limpieza, diversos alcoholes... Cuando de repente CLARA (26) se choca con él, le pide perdón y le dice si sabe dónde puede encontrar albahaca fresca, puesto que en ese supermercado no hay. Z le dice que en el supermercado que está a dos calles de ahí lo encontrará seguro, porque cuentan con un gran abanico de productos. Clara le agradece el detalle y le pregunta dónde está ese supermercado puesto que ella es nueva en la ciudad y no conoce a nadie ni nada. Esta respuesta produce una sonrisa y un brillo en los ojos de Z inigualables, como si hubiera visto en este hecho algo inaudito o una oportunidad que no podía desaprovechar. "Mira, de hecho tengo yo en casa, si me quieres acompañar, vivo aquí al lado". CLARA, confiada acepta, y se va con él.

INT-DIA-ASCENSOR DE Z

Z cierra la puerta del ascensor, mira a CLARA quien parece tímida, ambos se besan apasionadamente dejando que las bolsas se caigan en el interior del ascensor. Con CLARA en sus brazos, Z abre la puerta de su casa.

INT-DIA-PISO DE Z

CLARA con un golpe en la cabeza e inmóvil yace muerta en la cama de Z. Z prepara su hacha para despedazarla cuando se fija en la herida que CLARA tiene en su cabeza. De repente, y de forma muy siniestra, la ternura embarga a Z, quien, pidiendo como silencio y diciendo que no se preocupe, trae una esponja del baño y empieza a lavarle la herida. Como si de una niña que se acaba de hacer un rasguño en la pierna se tratase, Z consuela al cadáver de CLARA diciendo que es muy valiente por no quejarse mientras él le lava la herida. Tras dejarla bien limpia la arropa y le da un beso. Guarda su hacha.

EXT-DIA-CALLE

Z como poseído y vestido de traje pero sin arreglar demasiado avanza por la calle acelerado. Entra en una floristería.

INT-FLORISTERIA-DIA

Z como desubicado le pide un ramo de rosas a la florista. Ella le dice que no lleva mucho tiempo en la ciudad y que sale a las 4 de trabajar por si conoce algún sitio para comer por la zona que este bien. Z colérico le da el dinero del ramo, se lo roba de las manos y la llama zorra.

INT- DIA- PISO Z

Z le da las flores al cadáver de CLARA y le pide perdón por lo que ha hecho, le promete que nunca volverá a pasar. De repente una vocecilla le dice que no pasa nada, que ya sabía que había sido un accidente. CLARA le coge de los hombros y le abraza. Z rompe a llorar. Le pide mil perdones, le dice que era la única que realmente amaba y que no sabe cómo ha podido pasar esto. CLARA le consuela, le dice que hay muchas más mujeres a muy poca distancia de él, pero Z no recibe consuelo, le insiste en que ella es la única que le hacía sentir así.

INT-NOCHE-BAR

Z con una camisa arrugada, ojeras y mal peinado está en la barra bebiendo un vaso de vodka. Mira a las mujeres que hay en el bar pero ninguna parece gustarle demasiado. Se refugia en su copa. De repente LUZ (27) una mujer que corta la respiración se le acerca, preguntando cómo le va y si ha venido solo, a lo que Z le responde que todas las mujeres son iguales, son como lobas que buscan a gente con dinero y sentimientos heridos para lamerles sus heridas y aprovecharse de ellos hasta dejarles sin un duro. LUZ, perpleja, le asesta una bofetada a lo que Z responde con un estrangulamiento repentino que casi deja sin vida a LUZ. Entre 4 hombres echan del bar a Z.

INT- NOCHE- PISO Z

Z habla con CLARA sobre lo que le ha pasado en el bar. Le dice que ya no quedan mujeres como ella, se lamenta sobre un error que cada vez le parece más terrible, haberla matado. CLARA le contesta que jamás la olvidará si deja que ella siga allí, que necesita deshacerse de ella, si no la tortura de verle será cada vez más terrible.

EXT-NOCHE-MUELLE

Z acaba de colocarle unos pesos a CLARA en los pies y la lanza al mar. Lloro desconsoladamente mientras ve como el cuerpo de su amada se hunde mientras le guiña un ojo.

INT-NOCHE-PISO Z

Z, destrozado por su reciente pérdida, arregla su habitación, cuando entre las sábanas encuentra una pulsera de CLARA. Aún muy herido, decide lanzarla por la ventana. Cuando la lanza oye como alguien grita en tono muy basto "¡Egta e de la buenah!" y baja para recuperarla.

EXT-NOCHE-CALLE DE Z

Z corre buscando a quien le pudiera haber robado la pulsera. No muy lejos de su portería, una prostituta admira la pulsera que ahora lleva en la muñeca. Z se le acerca y le explica que se le ha caído por la ventana que por favor se la devuelva. La prostituta le contesta que no, que con lo que pudiera sacar de esa pulsera le daba de comer a toda su familia dos semanas.

Z, nervioso pero a la vez paciente, le explica que esa pulsera es de alguien muy cercano a él. Alguien a quien probablemente no vuelva a ver jamás y hacia quien sentía un gran amor. Ella le pregunta por qué no volverá a ver jamás a alguien a quién ama, a lo que Z responde que es un amor imposible, que nunca podrían estar juntos. Ella le contesta que cuando uno no cede tiene que ceder el otro, que en eso básicamente se basa el amor. Z, pensativo, se queda callado y acto seguido se va corriendo dejando a la prostituta contenta con su nueva joya.

EXT-NOCHE-MUELLE

Z corre hacia el borde del muelle con un peso abrazado, se tira al fondo del mar donde abraza a CLARA, ella lo besa apasionadamente.

Productividad y modestia

1. EXTERIOR – CALLE INCA – MAÑANA

Informalmente trajeado, con el pecho peludo al viento, bajo la luz del sol de uno de los mejores días del pueblo de Inca, Mallorca, y con la mirada propulsada por un alegre sentimiento de superioridad hacia el resto de isleños, Tomeu avanza a paso ligero, midiendo sus pasos como una modelo. Gracias a tener la cabeza alzada mientras camina recibe montones de saludos respetuosos y simpáticos, desde abajo, que hacen de Tomeu un hombre feliz. Madres, hijos, abuelas, primos, primos segundos, gente de toda la vida, le envuelve y le quiere, le idolatra y le escucha incondicionalmente.

2. EXTERIOR - MERCADILLO – MAÑANA

Todos los tenderetes del mercadillo se están empezando a poner en marcha perezosamente. Tomeu los va dejando atrás, tras saludar a todos los trabajadores o dueños. Unos venden cerámica, otros sobrasadas, otros limones y demás frutas, otros ropa y sombreros, flores y bonsáis, incienso y ceniceros, etc. Tomeu sin embargo está ahí para promocionar su libro, que acaba de salir a la venta, inmediatamente después de ser elegido alcalde del pueblo.

3. EXTERIOR – TENDERETE – MAÑANA

Tomeu, sentado en su tenderete, busca la luz solar para realzar su bronceado y ser visto haciéndolo. En medio de una animada charla sobre política con su colega de la tienda contigua, llega un interesado. Sonriente, Tomeu deja el puro que le cuelga de la boca y el café que tiene en la mano, para saludar al cliente, que muestra una gran devoción por “Productividad y modestia”, y le ruega que le escriba una pequeña dedicatoria. El autor, contento de haber vendido el primer ejemplar, reprende el café y el puro y vuelve a charlar con Biel, el vendedor contiguo.

Tomeu sigue hablando con Biel, ahora de fútbol, cuando dos ancianas llegan entusiasmadas a comprar el libro, a pedir una dedicatoria, a alabar la ideología de su partido político, y a pedir sutilmente alguna ley que les beneficie. Después de atenderles y hacerles una dedicatoria que le han prácticamente ordenado que haga, pasa su gordo y apestoso contrincante político por la tienda, y bromean cínicamente el uno con el otro, dejando ver al resto de mallorquines que no son amigos.

4. INTERIOR - RESTAURANTE - MEDIODÍA

Tomeu y un amigo suyo, un hombre calvo y gordo con cara de mafioso italiano, están comiendo pizza en su restaurante favorito. Con una botella de vino vacía en la mesa y otra a la mitad, ríen y bromean sobre cómo patearle el culo a los maricas socialistas. Después despotrican sobre la comida a gritos e insultan al camarero, un joven marroquí nacionalizado, y se despiden, con la panza a reventar, quedando para ir el fin de semana a un local a catar stripers.

5. EXTERIOR – TENDERETE – TARDE

Unos treinta inqueros de todas las edades forman cola para conseguir el libro. El autor atiende a todos con alegría, y con gases que no puede retener en el estómago. Va pasando el rato y la cola no deja de renovarse, tan pronto se van cinco llegan cinco más. Pasa el rato y Tomeu intenta no perder el buen humor, y lo consigue hasta ver al demonio izquierdista que tanto le altera en la cola, mirándolo con su ridícula cara de hombre serio. Poco a poco se va acercando, es inevitable, lo tendrá que atender. Cuando finalmente se lo encuentra delante suyo, apestando a la mierda que debe haber pisado, escucha atentamente lo que éste ha venido a decirle, y después de oír el largo monólogo echa mano del populacho para ridiculizarlos a él y a su partido. Inmediatamente después le regala el último ejemplar y se lo dedica con mucho amor.

Después de una eufórica charla, similar a un mitin del partido, el mercadillo procede al cierre. Todos los tenderetes se desmontan, y el de Tomeu es desmontado rápidamente por unos suramericanos, dado que el libro ha sido un best seller.

6. INTERIOR – TEATRO PRINCIPAL - NOCHE

Canapés de cocina típica mallorquina, copas del mejor cava y una infinidad de bebidas alcohólicas van de aquí para allá en manos de los camareros del Teatro Principal. Hay un grupo de jazz en el escenario, y la sala está repleta de madrileños convertidos a mallorquines y de mallorquines de verdad celebrando el triunfo de su partido en Mallorca y rindiéndole además un homenaje al alcalde de Inca. Tomeu no para de bailar, con la camisa más desabrochada que nunca, rojo de borracho que va y con más copas que vierten alcohol por el aire en sus manos. Es el rey de la pista, todos bailan, beben, comen y fuman puros con él.

En un momento de acaloramiento, sale a fuera a que le dé el aire, y se encuentra a una hembra cuarentona conocida suya que es médico. Tomeu sólo le habla del éxito del libro y del ridículo que ha hecho el socialista, y en un momento dado le pregunta qué opina del libro. Ella le responde, de forma sincera y sin maldad, que no se lo ha querido leer porque el mensaje que proclama el título (“Productividad y modestia”) no es nada coherente con la actitud de su autor. A esto Tomeu reacciona sorprendido, y enmudece. La mujer se despide diciendo que es tarde y que al día siguiente tiene que trabajar, y le desea suerte.

7. INTERIOR - CASA TOMEU – NOCHE

Tomeu lleva una eternidad dando vueltas en la cama. No puede dormirse, atacado por una crisis moral y de identidad. Desesperado por el insomnio, se prepara unos cuantos whiskies, unos cuantos puros, y empieza a consumirlos escuchando música hasta caer muerto.

8. EXTERIOR – INCA – MAÑANA

Tomeu camina por la “gran vía” hacia el mercadillo, con la expresión trementamente demacrada. Esquiva todas las miradas de los conocidos con quien se cruza. Cruza todos los

tenderetes obviando los saludos, llega a su tenderete y se desploma. Nunca había estado tan triste. Su cara es la de un hombre que no entiende su existencia. No está de humor para charlas con su compañero Biel, que le ofrece un café, y lo rechaza, fingiendo que escucha lo que su colega le explica sobre la homosexualidad. Viene un hombre mayor, un banquero conocido del pueblo, y le pide un ejemplar. Tomeu se lo entrega como si fuera basura y el hombre, que ha visto que lo ve hundido, le incita a una dedicatoria corta y graciosa, a lo que el autor responde con una rancia firma. El banquero le hace una broma sobre autógrafos y Tomeu se ofende mucho. Después de esto, el alcalde tiende la cabeza sobre la mesa y se queda dormido.

Unos suaves golpecitos continuos en la cabeza despiertan a Tomeu. Aún sin levantar la vista, pero ya despierto, tiene preparada la cara de ogro con la que intimidar a quien se haya atrevido a despertarle. Pero al levantar la vista, se encuentra con una blusa blanca, cuyos volantes piden a gritos una mirada a los succulentos pechos carnosos que esconden. Es una mujer rubia, alta, guapa y sonriente, que pide perdón por haberlo despertado, dice tener un gran interés en el libro, a la vez que confiesa una fuerte admiración por él y le pide una dedicatoria que la ayude a empezar bien el día. Tomeu aún no se ha despertado del todo y no sabe si está soñando. Ella le pregunta si se encuentra bien, que tiene mala cara, pero que le queda muy atractiva. Tomeu se despierta de golpe, empieza a sonreír, y mientras la mira a los ojos abre el libro por la última página y escribe una dedicatoria larguísima. “Tu belleza es modestamente productiva. De tu amigo Tomeu, siempre dispuesto a atender a tus necesidades, y a las de todo el pueblo”. Después de esto Tomeu le pide un bocata de sobrasada a Biel, abren una botella de cava y brindan por su hegemonía.

El comediante

ESCENA 1. PRÓLOGO. CRÉDITOS

Mientras aparecen los títulos de crédito blancos sobre fondo negro, oímos un monólogo. La voz cuenta como un niño ha crecido bajo la influencia de dos mujeres, una madre y una abuela, que son de la opinión de que la vida es un asco. Según ellas, nada dura eternamente, no importa lo que hagas, todo acaba siendo una mierda al final.

ESCENA 2. INT. ESCENARIO LOCAL. NOCHE

DAVID (30) está sentado en un taburete alargado. El haz de luz procedente de los focos impacta de lleno en su rostro, empapado de sudor por el calor que desprenden los mismos y por los nervios que conlleva exponer un monólogo cómico delante de un gran auditorio. Descubrimos que la voz que oíamos en los créditos era la suya. David sigue contando sus experiencias vitales en clave de humor, haciendo las delicias del respetable, que ríe cada uno de sus chascarrillos con más intensidad que el anterior. Finalmente termina el monólogo y David, después de reverenciar a su público y dar las gracias, desaparece entre bastidores.

ESCENA 3. INT. PASILLO. NOCHE

David camina por el pasillo situado en la parte posterior del auditorio. Se encuentra con TOMÁS (55), un hombre trajeado. Es su mánager. Éste habla por el teléfono sin prestar atención a David, que intenta mantener una conversación con él. Finalmente, Tomás cuelga el teléfono y escucha a David, que le pregunta acerca de su número. Tomás dice haberle encantado, pero no da muestras de que ni siquiera lo haya presenciado. David decide no darle importancia al asunto y bromean un rato. El ambiente parece distendido, pero cuando David le pregunta acerca de su aumento del porcentaje de beneficios, Tomás finge recibir otra llamada y se aleja caminando por el pasillo, dejando a David con la palabra en la boca.

ESCENA 4. INT. CASA DAVID. NOCHE

David llega a casa. Una mujer le espera con una luz encendida, fumando un cigarrillo con boquilla y blandiendo una copa de brandy entre sus manos. Descubrimos que es la ABUELA (75) de la que David hablaba en su monólogo. Sin embargo, no hay nada de humor en su relación y la conversación deriva hacia el ambiente depresivo del cual bromeaba David en su actuación. David la acompaña a la cama entre las quejas de la mujer, que se lamenta de que la vida sea un completo desastre y de lo mucho que le duele la espalda y las articulaciones.

ESCENA 5. INT. DORMITORIO. NOCHE

David entra en el dormitorio de su MADRE (55). Ésta se encuentra medio incorporada, leyendo un libro de autoayuda y comiendo chocolate. Encima de la mesilla de noche se acumulan todo

tipo de pastillas y antidepresivos. David intenta mantener una conversación con su madre. La futilidad de la conversación desaparece cuando David le cuenta a su madre que hace días que no sabe nada de Ana, su novia, que se fue a hacer un master a Dublín hace meses y que debería de haber vuelto hace un par de días. Su madre parece cansada y le pide que hablen del tema mañana, que ahora debe descansar, pues ha tenido un día horrible y hoy, para variar, se siente especialmente triste. David asiente y desaparece de la habitación dejando tras de sí un seco “buenas noches”.

ESCENA 6. INT. VESTÍBULO BAR. NOCHE.

David habla por el móvil en la salida de unos baños de un bar. Al parecer, está dejando un mensaje de voz a Ana (25), su pareja. En ella le pide que se ponga en contacto con él, que hace una semana que no da señales de vida y que empieza a estar preocupado. También nos enteramos de que está participando en un concurso de humoristas y que ha pasado a la siguiente fase. Mientras habla, una par de borrachos salen de los baños y se burlan de su tono de voz dulzón al dejar dicho mensaje en el contestador. David cuelga y les sigue el rollo fingiendo reírse de sí mismo.

ESCENA 7. INT. MESA BAR. NOCHE

David está en la mesa de un bar junto a MARTA (28), ENRIQUE (33) y JAIME (30). Hablan entre risas de temas cotidianos mientras una retahíla de cervezas vacías se acumula encima de la mesa. Cuando le preguntan a David sobre su relación con Ana, este dice con sarna que seguramente se la esté pegando con algún irlandés que sabe tocar “Purple Haze” con una mano. Sus amigos ríen sonoramente, pero cuando David se pone a hablar seriamente del tema éstos hacen un ademán de irse alegando de que se ha hecho tarde.

ESCENA 8. INT. SALA. NOCHE

David habla por teléfono con su padre. Le dice que está a punto de salir a hacer un monólogo que quizá le lleve a la final del concurso. No obstante parece tener que dar explicaciones a su progenitor de que esto que hace realmente es un trabajo y no un pasatiempo. Entristecido por la poca aprobación de su padre, cuelga el teléfono al mismo tiempo que oye como el presentador le llama desde el escenario.

ESCENA 9. INT. ESCENARIO LOCAL. NOCHE

David empieza su monólogo. Éste habla ahora sobre la poca aprobación de su padre hacia su trabajo y del poco caso que le hace todo el mundo. Sin embargo, lo hace en un tono humorístico que se aleja totalmente de la cruda realidad con la que realmente le sucede en la vida real. El público ríe sin saber que todo lo que cuenta le sucede en su devenir diario. En ese momento, ve entrar a Ana, su pareja, junto con un hombre alto y atractivo, que luce una barba de tres días y una americana ajada. Se besan mientras el camarero les busca una mesa. David se queda mudo de repente. Acaba de descubrir por qué su pareja no le había anunciado su regreso a la ciudad. Cuando Ana se sienta junto al hombre que la acompaña, ve a David en el

escenario y empalidece de repente. Las miradas de ambos se cruzan. El silencio del monologuista contagia al público que se lo mira con cara de extrañeza. Finalmente, David consigue sobreponerse a su silencio pero, no obstante, no sigue con su monólogo cómico, sino que empieza un discurso sobre cómo desde que su memoria alcanza ha sido pisoteado por todo el mundo. Ana desaparece por un rincón del local con su acompañante, dejando que David prosiga en solitario.

ESCENA 10. INT. ESCENARIO LOCAL. NOCHE. IMAGEN MENTAL

David sigue su monólogo, que se ha convertido en una confesión personal. Creció creyendo que la vida era una mierda gracias a una familia depresiva y distante y no ha conseguido afrentarse a ningún problema. Esa incapacidad de encararse a la vida le ha transformado en un bufón fuera y dentro de los escenarios, que se dedica a citar una serie de monólogos autocomplacientes para no valorar que realmente todo el mundo le da la espalda. El público ya no está compuesto por caras desconocidas. Su abuela se toma una copa junto a su madre, que engulle un puñado de pastillas. Al fondo encontramos alguien que parece ser su padre junto a una esbelta joven rubia. En las mesas de la izquierda su manager fuma un cigarrillo en una solitaria mesa y, más allá, sus amigos le escuchan atentos. Toda la gente que ha formado parte de su vida parece estar escuchándole en el auditorio. Tal y como David les va citando, éstos van desapareciendo. Cuando termina de sacar todo lo que le ha carcomido durante estos años, la platea es un conjunto de mesas vacías. Alguien aplaude desde un extremo de la estancia. Es el propio David, que se aplaude a sí mismo desde un rincón solitario de la sala. El otro David, que sigue en el escenario, hace una reverencia. Baja el telón.

Premisa 3:mode de construcció específic: curtmetratge basat en la preparació

La Santa Compañia (versió 1)

INT-OBSERVATORIO-NOCHE

Juan (20) está solo en el observatorio mirando las estrellas desde un telescopio, es agosto y está programado lo que se conoce como 'Las lágrimas de san Lorenzo', un hecho que sólo ocurre una vez al año. Un día en el que se pueden ver un gran número de estrellas fugaces en el cielo. Juan está admirando este maravilloso hecho desde su silla embobado, cuando de repente baja su vista hasta el suelo terrestre siguiendo la estela de una estrella fugaz. Una multitud de encapuchados con cirios en sus manos se acercan cada vez más a donde está él. Juan, asustado y sin salida aparente, decide esconderse debajo de un escritorio esperando que todo aquello sólo haya sido una ilusión causada por la cantidad de marihuana que anteriormente había consumido. De repente, por la puerta aparecen los encapuchados, dejan sus cirios y se quitan sus túnicas descubriendo a unas mujeres directamente venidas del infierno, con unos senos y unas curvas que sólo podrían haber sido esculpidas por el mismo Satanás para el disfrute del hombre débil. Juan, escondido, asiste a una orgía lésbica a la cual la tentación le hace unirse. Sale de debajo de la mesa y, sin que nadie articule palabra alguna, se une a ella. Disfruta del goce y el cariño de las desconocidas hasta el momento del clímax en el cual suena una campana de la iglesia contigua que marca las 3 de la mañana; en ese momento todas las mujeres corren despavoridas dejando a Juan solo y desnudo.

INT-OBSERVATORIO-NOCHE

Juan (21) está de nuevo solo en el observatorio, con un poco más de barba y con un vestuario bastante más descuidado. En esta ocasión no está mirando al cielo, sólo observa el horizonte con entusiasmo intentando descubrir algo entre la oscuridad del bosque. Sin embargo, nada sucede. Juan sale corriendo en dirección hacia el bosque.

EXT- BOSQUE DEL OBSERVATORIO- NOCHE

Juan deambula por el bosque sin encontrar nada, mira hacia el horizonte, se sube a una colina y sigue sin encontrar signo aparente de la 'santa compañia'. Vuelve al observatorio cabizbajo.

INT- OBSERVATORIO- NOCHE

Juan (24) está sentado en la misma silla que los años anteriores, esta vez se nota un poco el cambio que ha sufrido a mejor. Está más arreglado, viste camisa y corbata. Sigue sin mirar hacia el magnífico espectáculo de la naturaleza y mira embobado al horizonte. No parece haber nada de nuevo. Juan coge su maletín y sale del observatorio. Coge su coche y se marcha.

INT- OBSERVATORIO- NOCHE

El observatorio está completamente vacío, solo una cámara debidamente dispuesta y enfocada al horizonte llena el espacio tan solitario. No ocurre nada de nuevo.

INT- OBSERVATORIO- NOCHE

Juan (30) busca algo entre los cajones del escritorio. Encuentra una pila de libros de sectas, astronomía y signos apocalípticos, coge un ejemplar del Necronomicón de Howard Phillips Lovecraft y se sienta mientras come un bocadillo. De repente, un haz de luz ilumina su cara. Mira al frente y una estrella fugaz crea una estela que le lleva directamente a un punto en el horizonte donde se encuentran una serie de encapuchados. Juan sale corriendo en su misma dirección.

EXT-BOSQUE DEL OBSERVATORIO- NOCHE

Juan llega al encuentro de los encapuchados, la cabalgata terrorífica detiene su paso cuando Juan les corta su camino. Juan, precavido se acerca poco a poco y destapa la capucha a uno de los encapuchados descubriendo horriblemente una cara esquelética proveniente de las profundidades más abruptas del infierno. Asustado, retira su paso hacia detrás mientras todos los encapuchados descubren su rostro. Nada mejora, cada cara que se descubre es más terrorífica que la anterior. Uno de ellos se acerca a Juan con una túnica y un cirio a modo de ofrenda. Juan, desde el suelo, completamente aterrorizado, se niega a recibir el presente alegando que no quiere vivir deambulando por el mundo. El encapuchado se le acerca y le susurra al oído: "No tendrás que vivir deambulando por la tierra, porque ya estás muerto".

La Santa Compañía (versión 2)

INT-OBSERVATORIO-NOCHE

Juan (8) está solo en el observatorio mirando las estrellas desde un telescopio, es agosto y está programado lo que se conoce como 'Las lágrimas de san Lorenzo', un hecho que sólo ocurre una vez al año. Un día en el que se pueden ver un gran número de estrellas fugaces en el cielo. Juan está admirando este maravilloso hecho desde su silla embobado, cuando, de repente, por la puerta entran una multitud de mujeres directamente venidas del infierno, con unos senos y unas curvas que solo podrían haber sido esculpidas por el mismo Satanás para el disfrute del hombre débil. Juan, escondido, asiste a una orgía lésbica como un espectador el cual no entiende nada de lo que está sucediendo. Disfruta de la hermosa vista aún no entiendo demasiado hasta que finalmente, las campanas de la iglesia contigua que marca las 3 de la mañana, en ese momento todas las mujeres corren despavoridas dejando a Juan solo y desnudo.

INT-OBSERVATORIO-NOCHE

Juan (16) está de nuevo solo en el observatorio, esta vez un poco más mayor. En esta ocasión no está mirando al cielo, sólo observa el horizonte con entusiasmo intentando descubrir algo entre la oscuridad del bosque. Sin embargo, nada sucede. De repente por la puerta vuelven a entrar las mujeres, y sin mirar hacia Juan comienzan de nuevo la orgía. Juan, atónito pero impetuoso, se acerca a ellas y se une de forma casi bautismal, ya que para él significará su primera experiencia sexual con la que evidentemente quedará entusiasmado. Una vez más, en el momento más climático la campana que marca las tres suena y con ella desaparecen las mujeres, Juan se queda desnudo y solo.

INT- OBSERVATORIO- NOCHE

Juan (24) está sentado en la misma silla que los años anteriores, esta vez se nota un poco el cambio que ha sufrido a mejor. Está más arreglado, viste camisa y corbata. Vemos como entre los libros que ha traído y están encima de la mesa se encuentra el kamasutra. Absorto entre sus cosas no ve como al fondo, un grupo de almas en pena, esqueletos y demonios avanzan hacia su posición, cuando vemos el mismo resplandor que los caracteriza avanzar hacia la puerta, Juan deja el libro encima de la mesa. Sonriente se levanta de su silla. La puerta se abre de golpe y vemos como las mismas mujeres avanzan hacia él, le desnudan y le sumergen en una serie de posiciones sexuales imposibles para el ser humano. Una vez más, a las 3 de la mañana, las mujeres desaparecen dejando a Juan insatisfecho.

INT- OBSERVATORIO- NOCHE

Juan (52) está esperando impaciente, cuando de repente un ruido muy brusco y unos lamentos le llaman la atención. Mira al exterior y ve a los mismos esqueletos y demonios avanzando

hacia el observatorio. Aterrorizado, Juan intenta huir del resplandor que los delata, sin embargo, ya es demasiado tarde y sólo le queda una salida, esconderse debajo del escritorio para burlar lo que parece una muerte segura. Cuando el resplandor entra por la puerta, las mismas mujeres de siempre lo vienen a buscar, y esta vez, de una manera muy brusca y algo sadomasoquista le hacen disfrutar del sexo de una manera extraña. Sin embargo y para no desentonar con la dinámica, a las 3 de la mañana huyen del lugar. Juan, intrigado, mira por la ventana, y aterrorizado, descubre que las mismas mujeres que le hacen disfrutar del sexo, la pasión, la lujuria y el placer absoluto, son los mismos demonios que anteriormente había visto.

INT- OBSERVATORIO- NOCHE

Juan (85) busca algo entre los cajones del escritorio. Encuentra entre una pila de libros de sectas, astronomía y signos apocalípticos, coge un ejemplar del Necronomicón de Howard Phillips Lovecraft y se sienta mientras come un bocadillo. De repente, en el bosque, los demonios avanzan hacia él; Juan, dubitativo pero envalentonado, se pone de pie y espera a que las mujeres entren en la habitación. Esta vez se les ve menos salvajes que en la última ocasión, sin embargo ni siquiera le desnudan. Le obligan y le fuerzan a practicarles sexo oral a todas y cada una de ellas. Finalmente a las 3 de la mañana todas se van, dejando a Juan aún más insatisfecho que en la últimas ocasiones. Cuando Juan se va a ir, una mano le para, se gira y descubre horrorizado un demonio espantoso que no le deja marchar. Le ofrece una túnica y un cirio y le invita a seguirle. Juan, forzado a seguir las ordenes del desconocido demonio se pone la túnica mientras ve como su cuerpo poco a poco se va demacrando hasta asemejarse a los siniestros seres que durante los años le han hecho disfrutar. Sigue a su mentor y se une a la compañía de las almas en pena.

Dimecres (versió 1)

I

Com cada dia, l'Andreu es lleva a dos quarts i set de vuit. El temps just per dutxar-se, vestir-se amb el jersei que li toca, preparar-se la carmanyola amb els pèsols de cada dimecres i agafar puntualment el tren de tres quarts menys tres de nou. Un cop es troba a Sant Cugat, a les nou i quatre, camina cinc minuts fins a la porta de l'oficina, l'ascensor li pren un minut més i a un quart en punt de deu està assegut a la taula de l'oficina. Treballa fins a dos quarts i vuit de tres, deixant els vint minuts de rigor perquè els companys de feina ja hagin dinat i, per tant, la cantina ja hagi quedat lliure. A dos quarts i nou de tres, l'Andreu destapa la carmanyola que deixa anar l'habitual soroll *Tap!* que ressona per tota la cantina, on ja no hi ha ni una ànima. Uns minuts més tard, la Carmina entra a la cantina amb un termo vermell i una tassa del *Goofy*. Porta una armilla amb la insígnia d'una important empresa de missatgeria i s'asseu a dues taules per davant de l'Andreu, de cara a ell. L'Andreu està fent la dotzena cullerada de pèsols, li queda exactament un terç del total de pèsols que hi havia a la carmanyola, quan la Carmina se'l mira, somriu i li diu: “Un altre cop pèsols?”. L'Andreu es queda paralitzat, sense saber què dir. Llavors la Carmina s'acaba el culet de te que li queda a la tassa, s'aixeca, col·loca bé la cadira i desapareix per la porta. L'Andreu es mira els pèsols amb llàstima. Se'ls acaba, tot i que no té més gana, i això li provoca un petit empatx. Durant la tarda, ha d'anar tres cops més al lavabo del que és habitual. Com que recupera l'estona de feina perduda, perd el tren de sempre i arriba a casa vint-i-cinc minuts més tard que sempre. La botiga de sota de casa ja està tancada i no pot comprar els ous que li toquen per sopar.

II

L'altre dimecres, l'Andreu es torna a llevar a dos quarts i set de vuit. Es dutxa, es vesteix i a l'hora de preparar la carmanyola pensa en l'empatx del dimecres anterior. Per molt que li pesa, l'Andreu decideix canviar el menú i es fa uns espinacs, “que també són verds” pensa l'Andreu. Ha de córrer per poder agafar el tren de sempre però, finalment, a un quart de deu és assegut puntualment a la taula de l'oficina. Com sempre, va a dinar a dos quarts i vuit de tres, però, un minut més tard, la carmanyola no fa el soroll habitual *Tip!* (enlloc de *Tap!*). Uns minuts més tard, la Carmina, amb l'armilla d'uniforme, entra a la cantina amb el termo vermell i la tassa del *Goofy* s'asseu dues taules per davant de l'Andreu, se'l mira i somriu. “Aquest jersei és el de la setmana passada, oi?”. L'Andreu es queda parat, sense saber què dir. La Carmina s'acaba el te, s'aixeca, col·loca bé la cadira i marxa. L'Andreu es mira el jersei amb despreci, “En realitat, no li ha agradat mai aquest jersei”, pensa. Avui no s'acaba els espinacs, ja no té més gana i no vol patir un altre empatx. Com que torna a la feina abans del que és habitual, surt de treballar a la vegada que la resta de companys. No s'hi relaciona gaire amb ells i al tren no sap què dir-los. Avui arriba més d'hora del que és habitual a casa. Compra ous a la botiga de sota de casa, que li toquen per sopar.

III

El dimecres següent, l'Andreu es torna a llevar a dos quarts i set de vuit. Després de la dutxa, quan ja s'ha vestit pensa “és dimecres” i decideix canviar-se el jersei. A l'hora de preparar la carmanyola, avui opta per fer raviolis però això li pren més temps. L'Andreu perd el tren de

sempre. Tot i que a l'arribar a Sant Cugat corre, no és fins a dos quarts menys tres que arriba a la seva taula. Treballa fins les dues, moment en què els companys de feina el convencen de dinar amb ells. A les dues i quatre, la carmanyola, en obrir-se, fa *tup!* Però amb el soroll de la cantina, l'Andreu no se n'adona. A tres quarts menys dos de tres, la Carmina entra a la cantina amb l'armilla d'uniforme, el termo vermell i la tassa del Goofy. Un cop asseguda a la taula de sempre, se serveix tres quarts de la tassa de te i s'adona que, davant seu, a la mateixa taula, hi ha l'Andreu, sense la carmanyola i amb un altre jersei. "El te de sempre?", li pregunta l'Andreu. La Carmina es queda paral·litzada, sense saber què dir. L'Andreu, culpabilitzat per l'evident incomoditat de la Carmina, s'aixeca, col·loca bé la cadira i desapareix per la porta.

IV

El dimecres de la setmana següent, l'Andreu es lleva a les vuit. S'ha dutxat la nit anterior i, per tant, pot allargar una mica la son. Es vesteix i surt de casa amb prou temps per arribar a l'estació, comprar-se un entrepà per dinar i agafar el tren anterior a l'habitual. Passades les nou, l'Andreu es troba a la porta de l'oficina amb un company que li diu d'anar a dinar al xinès de la cantonada. A tres quarts menys dos de tres, la Carmina entra a la cantina amb l'armilla d'uniforme, un termo verd i una tassa llisa. La Carmina s'adona que la cantina està buida i, trista, gira cua i se'n va per la porta. Ja no li ve de gust el cafè que s'ha preparat avui.

Dimecres (versió 2)

I

Com cada dimecres des de fa un any, l'Andreu surt ben puntual de casa a dos quarts i quatre de nou. Porta el jersei de rombes vermells dels dimecres i desfila amb bona marxa carrer avall. Uns minuts més tard, l'Andreu arriba a l'estació amb el temps just per agafar el tren de tres quarts menys tres de nou. Un cop es troba a Sant Cugat, a les nou i quatre, camina cinc minuts fins a la porta de l'oficina, l'ascensor li pren un minut més i a un quart en punt de deu està assegut a la taula de l'oficina. Treballa fins a dos quarts i vuit de tres, deixant els trenta-vuit minuts de rigor perquè els companys de feina ja hagin dinat i, per tant, la cantina ja hagi quedat lliure. A dos quarts i nou de tres, l'Andreu destapa la carmanyola de pèsols de cada dimecres que deixa anar l'habitual soroll *Tap!* que ressona per tota la cantina, on ja no hi ha ni una ànima. Avui, però es produeix un fet inesperat, uns minuts més tard, la Carmina entra a la cantina. Porta una armilla amb la insígnia d'una important empresa de missatgeria i un termo vermell i una tassa del *Goofy* a les mans. La Carmina s'asseu a dues taules per davant de l'Andreu, de cara a ell. L'Andreu està fent la dotzena cullerada de pèsols, li queda exactament un terç del total de pèsols que hi havia a la carmanyola, quan veu que la Carmina se'l mira. L'Andreu acaba de portar-se la forquilla a la boca però no se n'adona que li han caigut tots els pèsols pel camí. La Carminariu i li diu: "Un altre cop pèsols?". L'Andreu es queda paralytitzat, sense saber què dir. Llavors la Carmina s'acaba el culet de te que li queda a la tassa, s'aixeca, col·loca bé la cadira i desapareix per la porta. L'Andreu es mira els pèsols amb llàstima. Se'ls acaba, tot i que no té més gana, i això li provoca un petit empatx. Durant la tarda, ha d'anar tres cops més al lavabo del que és habitual. Com que recupera l'estona de feina perduda, perd el tren de sempre i arriba a casa vint-i-cinc minuts més tard que sempre. La botiga de sota de casa ja està tancada i no pot comprar els ous que li toquen per sopar.

II

Com cada dimecres des de fa un any, l'Andreu surt ben puntual de casa a dos quarts i quatre de nou. Porta el jersei de rombes vermells dels dimecres. Avui però s'atura a la porta del carrer, impacient. Uns minuts més tard, apareix la Carmina per la porta, posant-se la jaqueta i amb la nansa del bolso penjant de la boca. L'Andreu li rondina i desfilen amb bona marxa carrer avall. Uns minuts més tard, l'Andreu arriba a l'estació, corrent, però no té temps d'agafar el tren de tres quarts menys tres de nou. El perd i agafa el següent. Un cop es troba a Sant Cugat, dotze minuts més tard del que és habitual, corre fins a l'oficina on arriba a un quart i vuit de deu. Com que ha de recuperar el temps perdut, treballa fins a tres quarts i dos minuts de tres. Quan arriba a la cantina, tot just la Carmina s'està acabant el culet de te que li queda a la tassa del *Goofy* i li diu que ha de marxar. S'aixeca, col·loca bé la cadira, li dóna un petó i desapareix per la porta. L'Andreu es queda sol a la cantina. Obre la carmanyola que deixa anar un so que no és habitual, *Tup!*, i que crida l'atenció de l'Andreu. Dins la carmanyola hi ha espinacs, enlloc dels pèsols de cada dimecres, que "de ben segur ha cuinat la Carmina perquè diu que sempre menja el mateix", pensa l'Andreu. L'Andreu li troba el gust al canvi i es menja els espinacs amb ganes.

III

Com cada dimecres des de fa uns mesos, la Carmina surt ben puntual de casa a dos quarts i quatre de nou. Porta una armilla amb la insígnia d'una important empresa de missatgeria. S'atura a la porta del carrer, impacient. Uns minuts més tard, apareix l'Andreu per la porta, posant-se un jersei de ratlles blaves. La Carmina li rondina i desfilen amb bona marxa carrer avall. A tres quarts i catorze minuts de nou, la Carmina entra esbufegant per la porta de la seu central de l'empresa. L'ascensor li pren un minut més i a les nou en punt està asseguda al seient del camió de repartiment de missatgeria. A tres quarts menys tres de tres, la Carmina entra a la cantina de l'empresa on treballa l'Andreu amb un termo vermell i una tassa del Goofy. L'Andreu no hi és. Mentre l'espera, s'asseu dues taules per davant d'on s'asseu ell habitualment però a tres quarts i tres minuts de tres l'Andreu no ha vingut. "No és habitual això en ell" s'estranya la carmina. Però a tres quarts i tres minuts de tres, la Carmina s'acaba el culet de te que li queda a la tassa, s'aixeca, col·loca bé la cadira i desapareix per la porta.

Dimecres (versió 3)

I

Com cada dimecres des de fa un mes, l'Andreu surt ben puntual de casa a dos quarts i quatre de nou. Porta el jersei de rombes vermells dels dimecres i desfila amb bona marxa carrer avall. Set minuts més tard, l'Andreu arriba a l'estació amb el temps just per agafar el tren que passa al cap d'un minut. Un cop es troba a Sant Cugat, a les nou i quatre, camina cinc minuts fins a la porta de l'oficina, l'ascensor fins a la cinquena planta li pren un minut més i a un quart en punt de deu està assegut a la seva taula. Treballa fins a dos quarts i vuit de tres, deixant els trenta-vuit minuts de rigor que calcula perquè els companys de feina hagin dinat i, per tant, la cantina ja hagi quedat lliure. A dos quarts i nou de tres, l'Andreu destapa la carmanyola de pèsols de cada dimecres que deixa anar l'habitual soroll *Tap!* que ressona per tota la cantina, on ja no hi ha ni una ànima. Vint i tres minuts més tard, l'Andreu ja s'ha acabat tots els pèsols i s'ha menjat el iogur amb trossets de pinya i torna cap a la feina. A dos quarts i sis de cinc, fa una pausa de tres minuts per evacuar l'aliment ja digerit del dinar. A les sis en punt, recull les seves coses, baixa l'ascensor i enfila altre cop el camí cap a l'estació de tren per agafar el tren de les sis i vint-i-u. Quan arriba a la seva parada són les sis i quaranta dos. Camina set minuts més fins a casa. Abans però, compra els dos ous a la botiga ecològica de la cantonada que avui li toquen per sopar.

II

Com cada dimecres des de fa un any, l'Andreu surt ben puntual de casa a dos quarts i quatre de nou. Porta el jersei de rombes vermells dels dimecres i desfila amb bona marxa carrer avall. Set minuts més tard, l'Andreu arriba a l'estació amb el temps just per agafar el tren que passa al cap d'un minut. Un cop es troba a Sant Cugat, a les nou i quatre, camina cinc minuts fins a la porta de l'oficina, l'ascensor fins a la cinquena planta li pren un minut més i a un quart en punt de deu està assegut a la seva taula. Treballa fins a dos quarts i vuit de tres, deixant els trenta-vuit minuts de rigor que calcula perquè els companys de feina hagin dinat i, per tant, la cantina ja hagi quedat lliure. A dos quarts i nou de tres, l'Andreu destapa la carmanyola de pèsols de cada dimecres que deixa anar l'habitual soroll *Tap!* que ressona per tota la cantina, on ja no hi ha ni una ànima. Avui, però, es produeix un fet imprevisit per l'Andreu, uns minuts més tard, la Carmina entra a la cantina. Porta una armilla amb la insígnia d'una important empresa de missatgeria i un termo vermell i una tassa del *Goofy* a les mans. La Carmina s'asseu a dues taules per davant de l'Andreu, de cara a ell. L'Andreu està fent la dotzena cullerada de pèsols, li queda exactament un terç del total de pèsols que hi havia a la carmanyola, quan veu que la Carmina se'l mira i li somriu. L'Andreu acaba de portar-se la forquilla a la boca però no se n'adona que li han caigut tots els pèsols pel camí. La Carminariu i li diu: "Un altre cop pèsols?". L'Andreu es queda paralitzat, sense saber què dir. Llavors la Carmina s'acaba el culet de te que li queda a la tassa, s'aixeca, col·loca bé la cadira i desapareix per la porta. L'Andreu es mira els pèsols, confós. Ha perdut el compte de les cullerades de pèsols que portava i la gana. Però, tot i la pèrdua de control, l'Andreu se'ls acaba com sempre. Això li provoca un petit empatx. Durant la tarda, ha d'anar tres cops més al lavabo del que és habitual. Com que recupera l'estona de feina perduda, perd el tren de sempre i arriba a casa vint-i-cinc minuts més tard

que els altres dimecres. La botiga de sota de casa ja està tancada i no pot comprar els ous que li toquen per sopar.

III

Com cada dimecres des de fa un cinc anys, l'Andreu surt ben puntual de casa a dos quarts i quatre de nou. Porta el jersei de rombes vermells dels dimecres. Avui però s'atura a la porta del carrer, impacient. Uns minuts més tard, apareix la Carmina per la porta, posant-se la jaqueta i amb la nansa del bolso penjant de la boca. L'Andreu li rondina i desfilen amb bona marxa carrer avall. Uns minuts més tard, l'Andreu arriba a l'estació, corrent, però no té temps d'agafar el tren de tres quarts menys tres de nou. El perd i agafa el següent. Un cop es troba a Sant Cugat, dotze minuts més tard del que és habitual, corre fins a l'oficina on arriba a un quart i vuit de deu. Com que ha de recuperar el temps perdut, treballa fins a tres quarts i dos minuts de tres. Quan arriba a la cantina, tot just la Carmina s'està acabant el culet de te que li queda a la tassa del Goofy, quan el veu somriu. S'aixeca, col·loca bé la cadira, li dóna un petó i desapareix per la porta. L'Andreu es queda sol a la cantina. Obre la carmanyola que deixa anar un *Tup!*, l'Andreu se n'alegra en veure que, per variar una mica, avui la Carmina li ha preparat mandonguilles. L'Andreu li agrada aquell canvi i es menja les mandonguilles amb tanta devoció que ni se'n recorda de contar les cullerades.

IV

Com cada dimecres des de fa uns mesos, la Carmina surt ben puntual de casa de l'Andreu a dos quarts i quatre de nou. Porta una armilla amb la insígnia d'una important empresa de missatgeria. S'atura a la porta del carrer, impacient. Uns minuts més tard, apareix l'Andreu per la porta, posant-se un jersei de ratlles blaves que li va regalar la Carmina el passat nadal. L'Andreu li mostra el jersei orgullós però la Carmina, nerviosa, li rondina i desfilen amb bona marxa carrer avall. A la cantonada del carrer de l'estació s'acomiaden amb un petó als llavis i queden per dinar plegats com fan cada dimecres. A les nou en punt, la Carmina fitxa a la seu central de l'empresa. L'ascensor li pren un minut per baixar al soterrani i a les nou i tres surt per la porta del magatzem de l'empresa amb el camió de repartiment de missatgeria. Passa puntualment pels seus cinc punts d'entrega dels dimecres per poder ser a tres quarts menys quatre de tres a l'empresa de l'Andreu. Un minut més tard, la Carmina entra a la cantina de l'empresa on treballa l'Andreu amb un termo vermell i una tassa del Goofy. Però l'Andreu encara no hi és. Mentre l'espera, s'asseu dues taules per davant d'on s'asseu ell habitualment i es comença a servir el te. A tres quarts i tres minuts de tres l'Andreu no ha arribat. Impacient, la Carmina mira el rellotge, s'acaba el culet de te que li queda a la tassa, s'aixeca, col·loca bé la cadira i desapareix per la porta.

Premissa 1: curtmetratge amb equilibri entre trama i personatge: serpentejant

Un Pepe de pel·lícula (versió 1)

El naixement d'en Pepe va marcar la seva vida per sempre.

El dia que ell va néixer es va estrenar *El rey león*, i el seu pare, aficionat a tot tipus de pel·lícules com després ho seria en Pepe, i admirador immediat d'en Mufassa, va agafar el seu fill acabat de néixer i el va aixecar amb les seves mans, ben amunt, perquè tot el regne els veiés.

En Pepe va créixer entre tot tipus de pel·lícules, en veia tantes que va començar a barrejar el món real amb el de les seves pel·lícules preferides.

El seu primer dia d'escola va ser terrible. Per a ell, aquell gran edifici, desconegut i aterrador, era com el temple maleït d'*Indiana Jones*. Només arribar al pati, un grup d'indígenes de la Índia el va envoltar, i el seu gran líder, tot cobert amb plomes i pintures que bé l'identificaven com al més dolent de tot el temple, va ficar la mà dins la seva motxilla traient d'aquesta la seva pilota vermella. En Pepe contemplava l'escena aterrat.

Es va tancar a la seva habitació i va decidir que mai més tornaria a l'escola. Davant del terror que en Pepe experimentava al sortir de casa, la seva mare va contractar una famosa mestra a domicili: La Maria Portins.

Dos minuts abans que la misteriosa dona arribés al seu primer dia de classe, es va aixecar una gran ventada. Poc després va parar, i des de la seva finestra, en Pepe va veure com de la cantonada del carrer apareixia una dona molt maca i amb un paraigües a la mà tot i que no plovia.

Immediatament es va enamorar d'aquella dona màgica, que cantava i parlava amb els ocells, i les medicines de la qual sempre eren dolces i bones.

En Pepe va créixer acompanyat de la Maria Portins, i va ser a l'adolescència quan va decidir sortir al carrer de nou, a plantar cara als indis que li havien amargat la infància.

Se'ls va trobar a una plaça. Va veure que un d'ells portava una samarreta amb un coet, i ràpidament va entendre que eren els *Jets*, i que només hi havia una manera de vèncer-los. En Pepe es va posar a ballar amb totes les seves ganes, com mai havia ballat. Estava a la glòria. Guanyant a aquells als que sempre havia tingut por.

Quan en Pepe es va despertar, estava a l'hospital.

Ningú l'anava a veure, ningú li portava flors. Només els seus pares apareixien de tant en tant i el portaven a fer un passeig pels jardins del recinte.

Va ser allà, i després de veure *Como entrenar a tu dragón*, quan en Pepe va conèixer el que seria el seu millor amic. Un dragó petit que va atrapar i cuidar durant la seva estada a l'hospital.

Mai li va dir de la seva existència al seus pares, sabia que si coneixien *Sensedents* ràpidament es desferien d'ell.

Però hi havia alguna cosa que no anava bé amb el seu amic. Per ser un drac, no podia volar, ni tan sols tenia ales.

El Pepe estava convençut que les tenia plegades, ben amagades, ja que dins l'habitació de l'hospital no les necessitava, i va ser llavors quan va decidir tirar el seu amic per la finestra del 8è pis de l'hospital.

Mai es van tornar a veure.

Anys més tard, els pares d'en Pepe van portar el seu fill a una teràpia innovadora amb dofins. Al entrar al zoo, en Pepe es va veure al mig de la selva, com en Mowgli, i va anar-se'n amb els llops, als que considerava la seva autèntica família.

Durant dies el van estar buscant. Dies en els quals el Pepe va conèixer feliç amb els seus germans i la seva mare. Però, malauradament, el tigre del zoo es va escapar, i en Pepe es va veure obligat a tornar a *l'Aldea del hombre*.

De retorn a casa, els seus pares van decidir donar al Pepe el que volia. Cada pel·lícula que ell desitjava, els pares li posaven, fins que un dia va veure *La tostadora valiente*.

Abans que els seus pares poguessin fer res, en Pepe va anar corrents a la cuina, va agafar la torradora del pa, i es va tancar per sempre més a la seva habitació, esperant que aquesta algun dia parlés.

Un Pepe de pel·lícula (versió 2)

El naixement d'en Pepe va marcar la seva vida per sempre.

El dia que ell va néixer es va estrenar *El rey león*, i el seu pare, aficionat a tot tipus de pel·lícules com després ho seria en Pepe, i admirador immediat d'en Mufassa, va agafar al seu fill acabat de néixer i el va aixecar amb les seves mans, ben amunt, perquè tot el regne els veiés.

En Pepe va créixer entre tot tipus de pel·lícules, en veia tantes que va començar a barrejar el món real amb el de les seves pel·lícules preferides.

El seu primer dia d'escola va ser terrible. Per a ell, aquell gran edifici, desconegut i aterrador, era com el temple maleït d'*Indiana Jones*. Només arribar al pati un grup d'indígenes de la Índia el va envoltar, i el seu gran líder, tot cobert amb plomes i pintures que bé l'identificaven com al més dolents de tot el temple, va ficar la mà dins la seva motxilla traient d'aquesta la seva pilota vermella. En Pepe contemplava l'escena aterrat.

Una nit, quan encara era un nen, els seus pares van anar al cinema deixant el Pepe sol a casa. Preocupats per deixar el seu fill a altes hores de la nit sense companyia, els pares d'en Pepe van trucar als dos veïns del pis del costat, dos nois joves que compartien pis, però malhauradament, per motius d'horaris, en Pepe s'havia de quedar sol mitja hora, el temps entre que els seus pares marxaven i arribaven els cangurs. Van ser 30 minuts terribles, i en Pepe, mort de por, va preparar paranys per tota la casa.

En arribar els dos veïns, els va confondre amb dos lladres i, sense dubtar-ho, va activar totes les trampes que tenia preparades. El resultat va ser un menjador incendiat, un jove hospitalitzat, i en Pepe denunciat.

La denúncia no va prosperar, però l'experiència per a en Pepe va ser tant terrorífica, que va començar a evitar el contacte amb la gent desconeguda, és a dir, tothom que no fos els seus pares.

Això el va portar a una adolescència solitària, i quan va començar a descobrir-se a si mateix, no tenia ningú amb qui compartir-ho. Va ser així com en Pepe va començar a passar-se les tardes a la seva habitació, en companyia del seu ordinador, la seva mà i un rotllo de paper de vàter. Tot i que un dia, en una pàgina que millor no descriurem, el jove Pepe va descobrir noves maneres de passar-s'ho bé. Va sortir al carrer, i va dirigir-se a la farmàcia i al forn. A la primera, va comprar condons i a la segona un bon pastís de poma i nata.

En Pepe mai es va menjar el pastís, però si que va gaudir de la seva companyia.

Tot i això, durant un estiu a la platja, es va trobar amb la Jenifer, una de les noies més populars de la seva classe. En Pepe dubtava que aquesta conegués la seva insignificant existència, però per a sorpresa d'aquest, fora de l'aula, era una noia dolça i simpàtica, molt diferent a com es mostrava a l'institut.

Aquell estiu va ser perfecte, anaven a la platja, cantaven i ballaven i en Pepe ja no havia d'utilitzar les seves mans per passar-s'ho bé, ara eren les de la Jenifer les que el feien gaudir, i de quina manera.

Tot i la felicitat d'aquell agost, va arribar el setembre, i un cop a classe, la Jenifer va negar conèixer en Pepe i, òbviament, tot el viscut aquell estiu.

En Pepe va voler lluitar pel seu amor, però tot i vestir-se com ella, comportar-se com ella, i fins i tot aprendre a fumar, res no va fer efecte, i es va tornar a quedar sol.

Tot i la seva solitària adolescència i joventut, en Pepe va acabar la universitat i va començar a buscar feina. Sent com era, buscava treballs de despatx, on no hagués de parlar amb gaire gent. Finalment, després d'una no gaire llarga recerca, en Pepe va aconseguir un lloc de treball en unes oficines on era un de tants, milers, i ningú li prestava gaire atenció. Entrava a la seva hora, i sortia puntual.

El sou no era gaire, però li donava per poder viure sol. D'aquesta manera va ser com va poder llogar el seu primer apartament i independitzar-se i, un de tants dies, va ser quan va conèixer la Rita.

Deuria ser una administrativa de l'empresa del pis superior, ja que mai l'havia vist, i se la va trobar a l'ascensor.

Alguna cosa tenia la Rita que el va captivar i, per primera vegada des de la Jènicifer, en Pepe va iniciar una conversa amb un desconegut i, de nou, va anar bé.

Els dos van començar a sortir i finalment se'n van anar a viure junts a l'apartament d'en Pepe. Una de les seves majors aficions era jugar a cartes i l'altra passar-s'ho bé tancats a l'habitació. En Pepe va descobrir que les mans de la Rita eren millor que les de la Jènicifer i va ser així com van arribar els fills.

Al primer va ser en Joaquim, un nen molt bufó i molt tranquil que quasi no els donava feina, però molt ràpidament, i sense saber com, arribaven a multiplicar-se tan de pressa, van arribar la Rita (com la seva àvia i la seva mare), l'Abelard, l'Assumpció, el Bartolomeu i en Serafí, cinc petits grans diables terrorífics que transportaven el Pepe a l'època de l'institut, on tothom li feia la vida impossible.

No entenia com amb la Rita eren criatures tan dolces i amb ell tan terrorífiques. El mossegaven, el trepitjaven, li mentien i es burlaven d'ell. A l'horror que, ja de per si, li suposaven la feina i els seus fills, es va sumar la Rita. La seva encara estimada dona el culpava a ell de l'actitud destructiva dels seus fills i el cridava i descrivia com a un inútil incapaç de posar ordre. Fastiguejada, la Rita va decidir marxar un dia, casant-se amb el propietari de l'empresa on treballava en Pepe, que, per empitjorar-ho tot, li posava més feina i horaris impossibles. S'aixecava a les 4:30 del matí, i arribava a casa passada la mitja nit.

Incapaç de suportar semblant infern, en Pepe va deixar la feina i, en conseqüència, el lloguer del pis. Humiliat i sense sou, es va veure obligat a tornar a casa dels seus pares on, estirat tot el dia al seu llit, li va causar un estrès a la seva mare tan elevat, que va acabar morint d'un atac de cor.

El pare el feia culpable i, deprimat per la mort de la seva dona, es va intentar suïcidar tirant-se per la finestra. Per sort, just en el moment que saltava, en Pepe arribava a casa, i va poder agafar al seu pare per les mans, mentre pel carrer una estampida de persones corria en busca d'ajuda.

Així van restar uns minuts fins que van arribar els bombers, però per desgracia no a temps, ja que les mans li van rrelliscar al pobre Pepe i el seu pare va caure des del 8è pis mentre ell mirava, aterrat, tota la trajectòria i el fatal impacte.

Dolgut i sol, en Pepe no va poder ni anar a l'enterrament dels seus pares, ja que la família, prou llunyana de per si, no el va deixar entrar, acusant-lo com a màxim responsable de les dues desgràcies.

Com a mínim es va poder quedar al pis dels seus pares a viure.

Però en Pepe era un home sol. La seva dona l'odiava i de tant en tant el denunciava per algun motiu, com el de no veure als seus fills, que alhora li prohibia de veure. De la mateixa manera,

aquests havien generat un odi contra ell de nivells desmesurats i de tant en tant l'esperaven a la porta de casa seva i li tiraven ous i, finalment, es sentia el causant de la mort dels seus pares, motiu pel qual l'odiava, encara més, la seva família.

Sol, poques vegades sortia de casa amb la llum del dia, de manera que va començar a fer les compres de nit. Però la foscor d'aquesta li resultava excessiva, i poc a poc, va començar a sortir, només, les nits de lluna plena, on hi havia una mica més de llum, però no suficient com per sentir-se incòmode.

Cada vegada sortia menys, i la seva despreocupació per la higiene anava en augment. Es va deixar de tallar els cabells i va desistir d'afaitar-se. Finalment, quan ja era una mena de bola peluda caminant que sortia cada 28 dies, va ser quan el van internar a un centre per a malalts psíquics.

Allà, i després d'uns primers dies intensos per recuperar una bona i neta imatge, en Pepe va tornar a parlar amb algú. Un noi alt que, segons deien els altres, portava anys sense dir res, però que sentia una especial simpatia cap a ell. Sorpresos per la seva meravellosa fita, els altres pacients del centre van començar a conversar amb ells dos i, poc a poc, en Pepe, es va anar fent popular dins del seu petit nou món.

Jim y Jinjel (versión 1)

Jim y Jinjel eran una pareja de elefantes que se criaron en un circo. Desde que nacieron les enseñaron mil habilidades con la pelota, con una cuerda y hasta jugaba con un mono bailarín, Rico, aparte de saber bailar, tenía la habilidad de aprender muchos idiomas de forma rápida; eran tantos los idiomas que sabía que cuando hablaba, siempre los mezclaba y nadie nunca se podía comunicar con él. Para ellos todo aquello era diversión. Les daban de comer, un sitio donde poder dormir sin pasar frío y se pasaban todo el día jugando. Muriel, era la mujer que los cuidaba, cada mañana les despertaba con caricias en la barriga, les daba de comer y les aseaba. Ella se encargaba de jugar con ellos. Muriel siempre decía que entre Jim y Jinjel había una conexión especial, y no podían separarse. Decía que tenían la capacidad de entender a los humanos, al menos a ella. Y se pasaba largas horas hablándoles y siempre, luego, se sentía mejor.

De vez en cuando viajaban e iban a mil sitios distintos, donde delante de mucha gente Jim y Jinjel jugaban con Rico, el mono bailarín y hacían malabares entre ellos, parecía que volasen. Muriel estaba con ellos y cada vez que hacían algo bien les daba cacahuets. La gente les aplaudía y Jim y Jinjel estaban contentos. Eran la pareja perfecta.

A medida que se hacían mayores los juegos dejaron de ser juegos. Se había convertido en una actividad obligada para ellos. Aún así, cada mañana Muriel los despertaba haciéndoles caricias en la barriga, les daba de comer y los aseaba. En uno de esos viajes, cuando Jim estaba haciendo el espectáculo con Rico, el mono bailarín, un chico del público empezó a tirarle tomates a Jim. Éste se enfureció y se dirigió enfadado hacia la grada. Unos hombres cogieron corriendo a Jim con cadenas y lo ataron fuerte. Jim intentó resistirse.

Esa noche, Jim no durmió con Jinjel. Lo apartaron en una oscura habitación, atado con cadenas. Jim se sentía solo y triste. No entendía por qué lo habían castigado si él sólo se había defendido. Esa noche, Muriel entró en la habitación donde estaba Jim, lo abrazó y se quedó con él largas horas, acariciándole y susurrándole cosas que para Jim desprendían tristeza. Le ató en una de las patas traseras un pañuelo rosa. “Te ayudará a encontrar a Jinjel, cuando yo ya no esté”- le susurró.

A la mañana siguiente, se llevaron a Jim en un camión. Para llevarlo en un avión lejos de Jinjel y Muriel. Jinjel cayó en un estado de tristeza, no quería jugar, ni siquiera comer cacahuets. Muriel se pasaba larga horas con Jinjel llorando y hablándole. Querían llevarse a Jinjel también. Pero Muriel se negaba día tras día.

Al cabo de tres meses. Una mañana, Muriel enfermó. Se la llevaron lejos para poder curarla, pero nunca más regresó. Antes de irse, Muriel le ató en una de las patas traseras de Jinjel un pañuelo rosa.

Jinjel se había quedado sola. La trasladaron muy lejos, a Europa. “Allí tendrán sitio para esta vieja elefanta”- oyó decir a los transportistas.

Cuando llegó a Europa, la encerraron en una celda con barrotes, le ataron una cadena a una pata y allí se quedó, sin la compañía de Jim, ni las caricias de Muriel. A la mañana siguiente, unos hombres la despertaron a palos. Abrieron una reja y vio que detrás de ella había una cola de niños y niñas. Le empezaron a arrojar palos y piedras. Jinjel gritaba e intentaba escapar, pero se encontraba atada. Los niños y niñas se reían ante el sufrimiento de Jinjel.

Así estuvo Jinjel durante semanas. Su sufrimiento y dolor alegraba a otras personas. Pero ella cada vez se sentía con menos fuerzas.

Una mañana se despertó por un ruido y vio delante suyo una figura negra. No podía creer lo que estaba viendo. Era Rico, el mono bailarín vestido con un tutú. El mono cruzó los barrotes y abrazó a Jinjel. Éste empezó a dar aspavientos con los brazos intentando comunicarse con ella. Pero aunque habían pasado muchos años juntos nunca lograron a entenderlo. Entonces, Rico vio el lazo que tenía en la pata trasera, se alegró, se lo desató y se marchó corriendo.

Rico entró en una jaula donde se encontraba Jim. Rico, con eufóricos movimientos, le enseñó el pañuelo, que coincidía con el que llevaba él en la pata trasera. Jim se puso contento. Jinjel estaba cerca. Rico intentaba comunicarse con él, explicarle que Jinjel estaba apenas una celdas al lado. Pero un megáfono lo interrumpió.

“ ¡DAMAS Y CABALLERO, QUEREMOS PRESENTAR A NUESTRO GRAAN ESPECTÁCULO, CON CUATRO PATAS, UNA TROMPA Y GRAANDES OREJAS. JUMBO, EL ELEFANTE ASESINO!”

Se abrió la celda y una luz cegó a Jim, se oía a gente gritando eufórica y aplausos. Rico se escondió y Jim salió. Tenía las patas atadas entre ellas con cadenas. Se adentró a la pista donde los aplausos cada vez eran mayores, el ruido lo ponía nervioso.

A su vez, unos hombres cogieron a Jinjel y la llevaron hasta una jaula donde a través de los barrotes podía ver gradas con gente y una pista. Como cuando eran pequeños y jugaban con Muriel. Vio a Jim y empezó a gritar de alegría. Pero su alegría se rompió cuando vio a Jim arrojarle delante de otros animales causándoles daño. La gente lo aplaudía y Jim parecía otro. Era agresivo y feroz. Jinjel se asustó.

“! DAMAS Y CABALLEROS, VAIS A SER TESTIGOS DE CÓMO NUESTRO JUMBO SE ENFRENTARÁ A UN ANIMAL DE SU ESPECIE... ADELANTE!

Se abrió la jaula de Jinjel y unos hombres la empujaron hasta la pista. Ella estaba asustada y no quería salir. Jim la reconoció enseguida y con movimiento violentos retrocedió, pero unos hombres le empezaron a pegar con palos. “ Vamos, idiota, ¡ ve a por ella!- gritaba uno de los hombres.

Jim y Jinjel se quedaron mirando. Ninguno de los dos quería hacer nada. Jinjel empezó a llorar. Y Jim se puso más nervioso. El público se impacientaba y les gritaba arrojándoles pequeños objetos, mientras los hombres les presionaban.

De repente, entró a la pista y de forma paulatina Rico, el mono bailarín vestido con un tutú encima de un triciclo. La gente se empezó a reír. Rico se paró entre Jim y Jinjel, en medio de la pista, bajó del triciclo, sacó un micrófono y empezó a cantar, pero sin mezclar un sólo idioma. La gente se empezó a reír. Y Jim y Jinjel también. Jim se acercó a Jinjel y empezaron a bailar al son de la voz de Rico. Empezaron hacer malabares y la gente se reía y aplaudía. Desde hacía mucho tiempo, Jim y Jinjel por fin se sentían bien.

Por la noche, al terminar la función. Unos hombres encerraron a Jim, Jinjel y Rico en la misma jaula y un camión se los llevó. “¿Elefantes y monos bailarines? ¡Que se los lleven lejos, no me sirven de nada!”- se oyó decir.

Un avión los trasladó a un zoológico de España, donde pusieron a Jim y Jinjel juntos y a Rico con otros monos.

Jim y Jinjel conocieron a nuevos compañeros que se convirtieron en su nueva familia. No tenían a Muriel que les despertaba cada día con caricias, pero sí una hermosa chica que cada mañana los cepillaba.

Rico, el mono bailarín, descubrió que había muchas más especies de monos, cada uno con un dialecto distinto. Así que abrió una escuela de idiomas. Él enseñaba la lengua humana a cambio de que le enseñaran dialecto mono.

De vez en cuando, después del espectáculo de delfines, había un espectáculo que se llamaba “Puede un mono bailar y dos elefantes volar?”.

Jim y Jinjel (versión 2)

Jim y Jinjel eran una pareja de elefantes que se criaron en un circo. Desde que nacieron les enseñaron mil habilidades con la pelota, con una cuerda y hasta jugaban con un mono bailarín, Rico, que, aparte de saber bailar, tenía la habilidad de aprender muchos idiomas de forma rápida. Eran tantos los idiomas que sabía, que cuando hablaba siempre los mezclaba y nadie nunca se podía comunicar con él. Para ellos todo aquello era diversión. Les daban de comer, un sitio donde poder dormir sin pasar frío y se pasaban todo el día jugando. Muriel era la mujer que los cuidaba, cada mañana les despertaba con caricias en la barriga, les daba de comer y les aseaba. Ella se encargaba de jugar con ellos. Muriel siempre decía que entre Jim y Jinjel había una conexión especial, y no podían separarse. Decía que tenían la capacidad de entender a los humanos, al menos a ella. Y se pasaba largas horas hablándoles y siempre, luego, se sentía mejor.

De vez en cuando viajaban e iban a mil sitios distintos, donde delante de mucha gente Jim y Jinjel jugaban con Rico, el mono bailarín, y hacían malabares entre ellos, parecía que volasen. Muriel estaba con ellos y cada vez que hacían algo bien les daba cacahuetes. La gente les aplaudía y Jim y Jinjel estaban contentos. Eran la pareja perfecta.

A medida que se hacían mayores, todo aquello se había convertido en una actividad obligada para ellos. Aún así, cada mañana Muriel los despertaba haciéndoles caricias en la barriga, les daba de comer y los aseaba. En uno de esos viajes, en Australia, cuando Jim estaba haciendo el espectáculo con Rico, el mono bailarín, un chico del público empezó a molestar a Jinjel con insultos y tirándole piel de mandarina. Jinjel no respondía a tal provocación. Hasta que el chico le tiró un potecito de ácido a la cara. Jinjel empezó a chillar de manera desesperada. Jim enfureció y se dirigió enfadado hacia la grada y de un trompetazo le giro la cara al niño. Unos hombres cogieron corriendo a Jim con cadenas y lo ataron fuerte. Jim intentó resistirse.

Esa noche, Jim no durmió con Jinjel. Lo apartaron en una oscura habitación, atado con cadenas. Jim se sentía solo y triste. Esa noche, Muriel entró en la habitación donde estaba Jim, lo abrazó y se quedó con él largas horas, acariciándole y susurrándole cosas que para Jim desprendían tristeza. A la mañana siguiente, se llevaron a Jim en un camión para llevarlo en un avión lejos de Jinjel y Muriel, a un país donde los animales agresivos están bien vistos. Rusia.

A su vez, Muriel suplicó quedarse con Jinjel y cuidarla. Esa elefanta ya no servía para el circo. Pero Muriel prometió hacerse cargo de ella.

Al cabo de tres meses, una mañana, Muriel enfermó. Se la llevaron lejos para poder curarla, pero nunca más regresó. Jinjel se había quedado sola. La trasladaron muy lejos, a Europa. "Allí tendrán sitio para ésta deforme elefanta"-oyó decir a los transportistas.

Cuando llegó a Europa, la encerraron en una celda con barrotes, le ataron una cadena a una pata y allí se quedó, sin la compañía de Jim, ni las caricias de Muriel. A la mañana siguiente, unos hombres la despertaron a palos. Y la llevaron en una nave llena de animales. Había una jirafa con dos cabezas, un rinoceronte sin piernas, un león sin ojos. Toda una serie de animales deformes y desagradables que ya nadie quería. Le juntaron con todos aquellos animales deformes. Cada mañana hacían actividades con ellos. Jugaban con una pelota, con los aros, les daban de comer, les cepillaban. Se sentía cómodo y arropado ante todo aquello. Los hombres no eran como Muriel, pero al menos no le trataban mal. Se hizo amiga de la jirafa con dos cabezas, la cual le contó que habían experimentado con ella y cuando ya no les servía la

vendieron a este sitio. Le contó que aunque en este sitio les trataran bien, cada seis meses desaparecían animales. Nadie sabía qué pasaba con ellos.

Por otro lado, Jim fue llevado a Rusia, en unas naves frías y hostiles. Le encerraron en una celda sin comida y agua durante 5 días. Cuando pasaron estos días, unos hombres abrieron la jaula y lo sacaron. Jim estaba débil y muerto de hambre. Lo llevaron a una pista de entrenamiento donde había un conejo recién muerto. Jim, muerto de hambre, no pudo resistirse y se lo comió. Esos hombres lo volvieron a encerrar y Jim se pasó una semana y media sin comer ni beber. Por las noches gritaba furioso pidiendo comida. Hasta que los mismos hombres le volvieron a sacar. Le llevaron a un sitio distinto. Era una pista donde había una hiena y un tigre llenos de furia y rabia que luchaban entre ellos. Dejaron ir a Jim y un altavoz dijo: “ Sólo debe quedar uno para ganarse un apetitoso trozo de carne”. Allí a lo lejos había unos hombres custodiando un enorme trozo de carne. Jim se moría de hambre. Primero intentó ir hacia el pedazo de carne pero la hiena le barró el paso tirándosele a la yugular. Jim le dio con la trompa, y lleno de furia empezó a pisarle hasta matarla. Tuvo un momento de lucidez en que vio lo que había hecho, había matado a otro animal. A su vez el tigre lo miraba asustado. Él tampoco quería luchar. El tigre huyó y un disparo le atravesó. Uno de los hombres le disparó en la cabeza con una escopeta. “Ésto es lo que les pasa a los cobardes” . Le dieron la mitad del trozo de carne a Jim por matar a la hiena y le volvieron a encerrar.

Había pasado 5 meses desde que la vida de Jim y Jinjel había cambiado. Jinjel se encontraba rodeada de animales como ella donde parecía que les daban una especie de vida. Con juegos y risas. Y a Jim, cada vez le dejaban más tiempo sin comer ni beber, hasta que lo sacaban y para conseguir comer tenía que matar a otros animales.

Una mañana llevaron a Jinjel, a su amiga Jirafa y otros animales más en un camión. Durante largas horas. Su destino era Rumanía.

A su vez, unos hombres cogieron a Jim y a otros agresivos animales y los llevaron en un camión, otra vez, sin comer y beber, durante horas.

Unos hombres llevaron a Jinjel y a los demás en unas jaulas donde podían ver un circo lleno de gente. Jinjel no pudo evitar sentir nostalgia de su pasado. De repente sonó un altavoz:

¡PREPÁRENSE PARA EL GRAN ESPECTÁCULO!

La gente gritaba y aplaudía esperando que algo sucediera. Se abrió una puerta y apareció un rinoceronte que salió disparado y lleno de furia. Empezó a correr por toda la pista. La gente gritaba cada vez más eufórica.

Salió de una de las jaulas su amiga Jirafa muerta de miedo. Se creó un silencio en el lugar. Hasta que el rinoceronte la embistió. La gente volvió a gritar. Jinjel se quedó aterrorizada. Ahora lo entendía, habían estado durante 5 meses viviendo una bonita realidad para que luego otros animales se enfrentaran con ellos. Su amiga murió entre las grandes cornadas de su enemigo. Unos hombres le dieron comida al asesino y éste volvió a la jaula.

AHORA, SEÑORAS Y SEÑORES, PREPÁRENSE PARA EL PLATO FUERTE. PUEDE UN ELEFANTE MATAR... ¡¿A OTRO ELEFANTE?!

De la puerta salió... JIM! Salió como alma que lleva el diablo gritando furioso. Jinjel no podía creerlo. Su Jim había cambiado y ahora era una bestia. Sacaron a Jinjel de la jaula y la llevaron frente a Jim, que no paraba de gritar. Cuando la vio se quedó unos segundos observándola hasta que la expresión de sus ojos cambió. La reconoció, conocía esa deformidad causada por el ácido. Era Jinjel. Le dijo a Jinjel que huyera de aquí, que no quería hacerle daño. Jinjel intentó escapar, pero unos hombres le pegaban con el látigo y le apuntaban con una arma. La

gente gritaba “Pelea” y Jim y Jinjel estaban acorralados. Jim sabía que si no le mataba ella lo mataría otro animal. Pero fue en ese momento donde se dio cuenta. Le habían entrenado para matar. Y ahora estaba enfrente del animal que más había querido en la vida.

Jim sabía lo que tenía que hacer. Así que se quedó mirando a Jinjel, elevó la trompa y le dio en toda la cara, luego la empujó y Jinjel cayó al suelo. Jim se acercó a ella para rematarla y le susurró al oído que no se moviera hasta pasadas dos horas. Jim se separó , empezó a gritar con fuerza, y apartaba con la trompa a Jinjel, quería a más animales.

“ VAYA, PARECE QUE ESTO SOLO HA SIDO EL ENTRANTE...! VAMOS CON OTRO!”

Unos hombres se llevaron a rastras a Jinjel hasta sacarla de la pista. Jim la siguió con la mirada. De repente, de otra jaula salió un ciervo con el morro deforme. La gente gritaba y aplaudía. Jim miró al ciervo que temblaba de miedo. Jim se apartó y se retiró. Los hombres pegaban con el látigo a Jim pero éste se retiró y se encerró en su jaula.

Jinjel oyó un disparo a lo lejos.

Al cabo de dos horas Jinjel abrió los ojos, se encontraba en una especie de pozo lleno de cadáveres de animales; entre ellos estaba su amiga, la Jirafa. Jinjel escaló la montaña de cadáveres y salió al exterior.

Era un bosque, verde y frondoso. El sol atravesaba las ramas de los árboles.

No sabía dónde se encontraba, pero volvió a sentirse libre, después de mucho tiempo.

Jim y Jinjel (versión 3)

Jim y Jinjel eran una pareja de elefantes que se criaron en un circo. Desde que nacieron les enseñaron mil habilidades con la pelota, con una cuerda y hasta jugaban con un mono bailarín, Rico, que, aparte de saber bailar, tenía la habilidad de aprender muchos idiomas de forma rápida. Eran tantos los idiomas que sabía, que cuando hablaba siempre los mezclaba y nadie nunca se podía comunicar con él. Para ellos todo aquello era diversión. Les daban de comer, un sitio donde poder dormir sin pasar frío y se pasaban todo el día jugando. Muriel era la mujer que los cuidaba, cada mañana les despertaba con caricias en la barriga, les daba de comer y les aseaba. Ella se encargaba de jugar con ellos. Muriel siempre decía que entre Jim y Jinjel había una conexión especial, y no podían separarse. Decía, que tenían la capacidad de entender a los humanos, al menos a ella. Y se pasaba largas horas hablándoles y siempre, luego, se sentía mejor.

De vez en cuando viajaban e iban a mil sitios distintos, donde delante de mucha gente Jim y Jinjel jugaban con Rico, el mono bailarín, y hacían malabares entre ellos, parecía que volasen. Muriel estaba con ellos y cada vez que hacían algo bien les daba cacahuetes. La gente les aplaudía y Jim y Jinjel estaban contentos. Eran la pareja perfecta.

A medida que se hacían mayores, todo aquello se había convertido en una actividad obligada para ellos. Aún así, cada mañana Muriel los despertaba haciéndoles caricias en la barriga, les daba de comer y los aseaba. En uno de esos viajes, en Australia, cuando Jim estaba haciendo el espectáculo con Rico, el mono bailarín, un chico del público empezó a molestar a Jinjel con insultos y tirándole piel de mandarina. Jinjel no respondía a tal provocación. Hasta que el chico le tiró un potecito de ácido a la cara. Jinjel empezó a chillar de manera desesperada. Jim enfureció y se dirigió enfadado hacia la grada y de un trompetazo le giró la cara al niño. Unos hombres cogieron corriendo a Jim con cadenas y lo ataron fuerte. Jim intentó resistirse.

Esa noche, Jim no durmió con Jinjel. Lo apartaron en una oscura habitación, atado con cadenas. Jim se sentía solo y triste. Esa noche, Muriel entró en la habitación donde estaba Jim, lo abrazó y se quedó con él largas horas, acariciándole y susurrándole cosas que para Jim desprendían tristeza. A la mañana siguiente, se llevaron a Jim en un camión. Para llevarlo en un avión lejos de Jinjel y Muriel, a un país donde los animales agresivos están bien vistos. Rusia.

A su vez, Muriel suplicó quedarse con Jinjel y cuidarla. Esa elefanta ya no servía para el circo. Pero Muriel prometió hacerse cargo de ella.

Al cabo de tres meses, una mañana, Muriel enfermó. Se la llevaron lejos para poder curarla, pero nunca más regresó. Jinjel se había quedado sola. La trasladaron muy lejos, a Europa. "Allí tendrán sitio para ésta deforme elefanta"-oyó decir a los transportistas.

Cuando llegó a Europa, la encerraron en una celda con barrotes, le ataron una cadena a una pata y allí se quedó, sin la compañía de Jim, ni las caricias de Muriel. A la mañana siguiente, unos hombres la despertaron a palos. Y la llevaron en una nave llena de animales. Había una jirafa con dos cabezas, un rinoceronte sin piernas, un león sin ojos. Toda una serie de animales deformes y desagradables que ya nadie quería. Le juntaron con todos aquellos animales. Cada mañana hacían actividades con ellos. Jugaban con una pelota, con los aros, les daban de comer, les cepillaban. Se sentía cómoda y arropada ante todo aquello. Los hombres no eran como Muriel pero al menos no le trataban mal. Se hizo amiga de la jirafa con dos cabezas, la cual le

contó que habían experimentado con ella y cuando ya no les servía la vendieron a este sitio. Le contó que aunque en este sitio les trataran bien, cada seis meses desaparecían animales. Nadie sabía que pasaba con ellos.

Por otro lado, Jim fue llevado a Rusia, en unas naves frías y hostiles. Le encerraron en una celda sin comida y agua durante 5 días. Cuando pasaron estos días, unos hombres abrieron la jaula y lo sacaron. Jim estaba débil y muerto de hambre. Lo llevaron a una pista de entrenamiento donde había un león y un tigre muy agresivos. Empezaron a atacarle y a provocarle, pero Jim no reaccionaba. Los hombres se llevaron de nuevo a Jim a la celda. Estaba muy débil. Al cabo de unos días, volvieron a sacar a Jim, estaba muy débil y moribundo. Necesitaba comer y beber agua. Le llevaron a la pista de entrenamiento. Había una caja en medio. Los hombres le dijeron que si la destrozaba le darían un trozo de carne y agua. Jim, sin pensárselos dos veces, empezó a pisotear la caja, pero paró cuando descubrió que debajo de ella estaba Rico, el mono bailarín, bueno... lo que quedaba de él. Jim se puso muy triste y lloró, pero los hombres le dieron comida y agua. Volvieron a encerrar a Jim en la celda, durante una semana sin comida ni agua. Cada dos días iban tres hombres a pegarle con palos. Al cabo de una semana, un hombre entró en la celda con un barril de agua. Jim se lanzó hacia él. Pero lo que él no sabía era que contenía drogas. Jim se puso muy agresivo y no sabía mantener el control. Así que le llevaron a la pista y se encontró al león y el tigre que le propiciaron una paliza el primer día. Se lanzó hacia ellos como alma que lleva el diablo y los mató... a los dos. Los hombres recompensaron a Jim con mucha comida y agua abundante y lo cambiaron a una celda mejor y con luz.

Habían pasado 5 meses desde que la vida de Jim y Jinjel había cambiado. Jinjel se encontraba rodeada de animales como ella donde parecía que les daban una especie de vida. Con juegos y risas. Y a Jim, cada vez le dejaban más tiempo sin comer ni beber, hasta que lo sacaban y para conseguir comer tenía que matar a otros animales.

Una mañana llevaron a Jinjel, a su amiga Jirafa y otros animales más en un camión. Durante largas horas. Su destino era Rumanía.

A su vez, unos hombres cogieron a Jim y a otros agresivos animales y los llevaron en un camión, otra vez sin comer y beber, durante horas.

Unos hombres llevaron a Jinjel y a los demás en unas jaulas donde podían ver un circo lleno de gente. Jinjel no puede evitar sentir nostalgia de su pasado. De repente sonó un altavoz:

¡PREPÁRENSE PARA EL GRAN ESPECTÁCULO!

La gente gritaba y aplaudía esperando que algo sucediera. Se abrió una puerta y apareció un rinoceronte que salió disparado y lleno de furia. Empezó a correr por toda la pista. La gente gritaba cada vez más eufórica.

Salió de una de las jaulas su amiga Jirafa muerta de miedo. Se creó un silencio en el lugar. Hasta que el rinoceronte la embistió. La gente volvió a gritar. Jinjel se quedó aterrorizada. Ahora lo entendía, habían estado durante 5 meses viviendo una bonita realidad para que luego otros animales se enfrentaran con ellos. Su amiga murió entre las grandes cornadas de su enemigo. Unos hombres le dieron comida al asesino y éste volvió a la jaula.

AHORA, SEÑORAS Y SEÑORES, PREPÁRENSE PARA EL PLATO FUERTE. PUEDE UN ELEFANTE MATAR... ¡¿A OTRO ELEFANTE?!

De la puerta salió... JIM! Salió corriendo y gritando furioso. Jinjel no podía creerlo. Su Jim había cambiado y ahora era una bestia. Sacaron a Jinjel de la jaula y la llevaron frente a Jim que no paraba de gritar. Cuando la vio se quedó unos segundos observándola hasta que la expresión de

sus ojos cambió. La reconoció, conocía esa deformidad causada por el ácido. Era Jinjel. Le dijo a Jinjel que huyera de aquí que no quería hacerle daño. Jinjel intentó escapar, pero unos hombres le pegaban con el látigo y le apuntaban con una arma. La gente gritaba "Pelea" y Jim y Jinjel estaban acorralados. Jim sabía que si no le mataba ella lo mataría otro animal. Pero fue en ese momento cuando se dio cuenta. Le habían entrenado para matar. Y ahora estaba enfrente del animal que más había querido en la vida.

Jim se negó a luchar, retrocedió. Los hombres le pegaban con palos, pero Jim no quería. Entonces, oyó decir a uno de los hombres "Si no la matas tú, elefante de mierda, la mataré yo!" Jim se puso muy nervioso. Sabía lo que tenía que hacer, empezó a correr por la pista muy rápido en círculos y a embestir las columnas que regían la nave. La gente gritaba y corría asustada. Los hombres intentaban coger a Jim. Le dispararon, pero él, dolorido, seguía corriendo. Hasta que hizo una brecha en la pared. "CORRE JINJEL!" Jinjel liberó a sus amigos de las celdas y todos corrieron por la brecha que Jim había provocado. Los hombres no podían controlar el descontrol que se había producido. Pillaron a Jim que finalmente se rindió, y uno de los hombres le apuntó en la cabeza. Jim cayó en el suelo.

Jinjel y los demás animales habían salido fuera, era un bosque frondoso y verde. Se oyó a lo lejos un disparo.

Jinjel volvía a estar sola, libre, pero sola. Su Jim había dado la vida por ella.

Premisa 2: curtmetratge amb equilibri entre trama i personatge: inici de procés cap a la intimitat

Andrés (versió 1)

-Este no es mi hermano.

Jorge miró al niño que parecía más pequeño que él, y que sus padres sujetaban cada uno de una mano.

-No es mi hermano,-volvió a protestar Jorge.

-¡Claro que es tu hermano, Jorge! ¡No digas tonterías!

El niño le sonreía, pero Jorge tenía claro que no lo hacía conscientemente, porque, en el fondo, no tenía ni la más mínima idea de lo que estaba pasando, ni de lo que estaban hablando los mayores.

-No, no lo es. Nosotros tenemos el pelo de color negro, los tres. ¿Por qué él es rubio?

Su madre le miró severamente.

-Que sea rubio y diferente no significa que no sea tu hermano.

-Pues a nosotros en el colegio nos han dicho que los padres y los hijos se tienen que parecer.

-¡Jorge! Andrés es tu hermano y punto! ¡Vas a tener que quererlo y jugar con él!

-Vaya rollo. Si no le necesitamos... ¿Por qué no le tiramos a la basura?

“Vaya rollo estar castigado”, pensó Jorge en su cuarto, cerrado a cal y canto. Como única diversión, tenía una pequeña pelotita de cuero, de esas de béisbol, que escondía en un sitio secreto para situaciones de emergencia; es decir, para cuando estaba castigado. Ahora botaba la pelotita contra la pared, que a su vez botaba en el suelo, para volver a sus manos. Y así, sucesivamente.

“Vaya rollo”. O sea, que ahora, y de repente, no estaba solo. Había sido vulgarmente desplazado por un niño pequeño, que parecía que sus padres lo habían comprado en un supermercado. Y se tenía que creer que era su hermano. ¡Menuda trola! Su amigo Pablo había tenido un hermanito hacía un tiempo, y su madre había estado gorda durante unos días. Bueno, no exactamente gorda. Pero sí había tenido la barriga hinchada. Y de ahí había salido el hermano de Pablo. La madre de Jorge, en cambio, no había sufrido de eso. No había tenido la tripa hinchada, por lo tanto de ahí no podía haber salido el tal Andrés. Era pequeño, pero no tanto. ¿A quién querían engañar, entonces?

La puerta se abrió levemente y entró el niño llamado Andrés. Se quedó ahí, contemplando a Jorge, desde el umbral de la puerta, balanceándose sobre sus pies.

-Ho-la.

Jorge le fulminó con la mirada.

-Ho-la,-volvió a repetir el niño llamado Andrés.

-No puedes estar aquí. Estoy castigado. Mi papá me ha dicho que no puedo hablar con nadie en toda la tarde.

-Tu papá es mi papá.

-¡Eso no es verdad! ¡Mi papá es mi papá! ¡Y de nadie más! ¡Yo no comparto padres! ¡Si buscas uno, ve por ahí preguntando si alguien lo comparte!

El tal Andrés le miró, confundido y triste.

-Tu papá es mi papá.

-¡Que no es verdad! ¡Deja de decir eso! ¡Vete de mi cuarto!

-¿Podemos jugar...a la pelota? Quiero jugar a la pelota contigo.

-¡No vamos a jugar a ninguna pelota, niño tonto! ¡No voy a jugar contigo! ¡Vete de mi cuarto y no vuelvas!

Ese niño era tonto. ¿Por qué no lloraba? Estaba triste, sí. Pero Jorge le había dicho de todo, y no lloraba. Le había llamado tonto, porque realmente lo era, era tonto, y le había dicho que no era su hermano. ¿Por qué no lloraba entonces? Sólo podía ser por una razón... ¡Porque era verdad! El tal Andrés sabía que era tonto, que no era su hermano y que nunca iba a serlo y que, por eso, no podía quedarse en su habitación con él. Pero, entonces... ¿por qué le miraba con tanta pena? El tal Andrés abandonó la habitación así: triste y cabizbajo, mientras decía:

-Sí, Ore.

Jorge no podía creer lo que estaba viendo. Sus padres (sus padres y no los del tal Andrés) le estaban haciendo más caso al tal Andrés que a él. Se preocupaban por él: por si le gustaba la comida, por si quería más, por si quería menos. ¡Y su madre diciendo que hoy había hecho dos tipos de tarta: de chocolate y de manzana! ¡Las dos preferidas de Jorge! Por esa misma razón, Jorge no entendía por qué su madre decía que las había hecho por el tal Andrés. ¡Y no por él! ¡Si a quien realmente le gustaban era a él! Al tal Andrés seguro que le gustaban las tartas de lagartija con salsa de cucaracha. Su madre sacó la tarta. Jorge dejó bien claro que se quería reservar, al menos, una ración de cada pastel. Su madre le dijo que no había ningún problema. Pero cuando Jorge preguntó si podía repetir...

-Espera, cariño. Deberías esperar a ver si tu hermano quiere más..

¡Qué obsesión con que el tal Andrés era su hermano!

-Este niño no es mi hermano.

-Jorge, basta. Ahora somos cuatro en la familia.

-¿Desde cuando? Nadie me ha avisado que iba a tener un hermano. Tampoco nadie me ha preguntado si quería un hermano. Y yo quiero más tarta. Ya que nadie me pregunta nada, ya lo digo yo: no quiero ningún hermano, pero quiero más tarta. Hermano, no; tarta, sí. Cambio hermano por tarta.

-¡Jorge, te estás ganando una bofetada bien dada! Andrés, cariño, ¿un poquito más de tarta?

Jorge dio un golpe en la mesa y se levantó, furioso, con los ojos llorosos.

-¡Esto es injusto! ¡Es lo más injusto que he visto en la vida! ¡Yo llevo aquí toda la vida! ¡He sido vuestro hijo desde siempre! ¡Y este chico que se llama Andrés lo es sólo desde hoy! ¡Siempre he sido bueno, me he portado bien! ¿Qué he hecho yo para tener un hermano que no se parece a mí, porque os lo habéis encontrado por ahí? ¡Esto es horrible, no me queréis! Y Jorge, llorando, se fue del comedor, subiendo las escaleras, furioso, hacia su habitación.

Jorge lloraba en su cama, a oscuras, mientras sus planetas de cartón piedra y sus estrellas fluorescentes, que su tío le había pegado en el techo formando la constelación de Escorpio, o la de Casiopea, o la de la Vía Láctea, le observaban. Jorge se metió bajo las sábanas, tomó un pequeño respiro, porque aquello no había quién lo aguantara, y prosiguió llorando.

Era realmente injusto. Le trataban como un rey, le ofrecían de todo. Vale, que le trataran como un rey y le ofrecieran de todo. ¡Pero lo de la tarta de chocolate y de manzana había sido ya demasiado! ¡Y por su culpa, esta noche, se había quedado sin ella! ¡El tal Andrés había obligado a Jorge a subir a su habitación enfadado para impresionar a sus padres, sacrificando

así los dos pedazos de tarta! ¿De dónde habían sacado a este niño y por qué se empeñaban en convencerlo de que era su hermano? ¿Qué se creían, que era tonto, o qué? ¿Y si todo fuera una conspiración? ¿Y si el tal Andrés había secuestrado a sus padres, y les había obligado a decirle a Jorge que era su hermano? Así podría desplazarle. Le echarían de casa, y el tal Andrés viviría con sus padres el resto de su vida. ¡Sí! ¡Era eso! ¡Tenía que hacer algo! ¡Tenía que llamar a la policía! La puerta de su cuarto se abrió, lentamente.

-Jorge...

Jorge se cubrió aún más con las sábanas y las mantas.

-¡Dejadme en paz! ¡No quiero hablar con nadie! ¡Sois todos muy crueles conmigo!

-Mira, tonto. Te traigo algo...

Jorge se quitó las sábanas. Su madre estaba ahí, a oscuras, con un platito, con dos generosos trozos de tarta, uno de manzana y chocolate, y una cucharilla.

-¡Dáselos al tal Andrés! ¡No pienso comérmelos!

-¿No? Bueno... Los dejaré aquí, por si luego tienes más hambre. Andrés ya ha comido. Ha dicho expresamente que quería que estos trozos fueran para ti... Además, él es muy pequeño, Jorge. No puede comer mucha tarta... La madre de Jorge colocó el platito en la mesilla de noche. Después, procedió a sentarse en el borde de la cama junto a su hijo.

-Jorge... ¿Tú estás bien con nosotros? ¿Dejarías esta casa alguna vez?

-¡Estaba bien con vosotros hasta ahora! ¡Y me iré mañana mismo como no desaparezca el tal Andrés! Total... Le queréis más a él que a mí...

-Eso no es verdad, Jorge. Sabes que no es verdad.

-¡Sí que lo es!

-¿Te quieres ir? Y dime... ¿A dónde irías?

-¡Lejos! ¡Muy lejos de aquí! ¡Donde me quieran!

-Imagínate, Jorge... Imagínate haber nacido en un sitio horrible. No como esta casa, que tanto te gusta. En un sitio horrible, sin padres. Ni abuelitos. Ni tíos. Ningún familiar. Sin vecinos ni amigos. Ni colegio, ni dinero. Ningún regalo. Jorge tragó saliva. Qué lugar más horrible sería ese...

-Imagínate no poder salir de ese sitio, porque no te dejan. Como vivir en tu colegio, pero sin amigos. Pues Andrés viene de ahí...

-¿De un colegio?

-De un sitio mucho peor.

-No me lo creo. No hay nada peor que un colegio.

-Sí que lo hay. Andrés ha nacido sin padres, sin nadie que le quiera, sin nadie que le cuide.

-Entonces, es verdad que no es mi hermano...

-Paco tampoco es tu tío. Se casó con tu tía, pero, ¿a qué es un gran tío?

-¡Pues claro! ¡Es fantástico! ¡Si hasta me puso la constelación de Capricornio!

-No todos tenemos que ser hijos de nadie. Podemos formar, sin embargo, una familia estupenda. Andrés es un niño formidable, pero necesita que le quieran mucho, Jorge. No ha recibido nunca nada de cariño. Y es muy importante que ahora le queramos, y sea como uno de los nuestros. Es su primer día en una casa que no conoce, con gente que apenas conoce. Necesita mucho ánimo y que se sienta querido, que no se sienta solo. Demuéstrale que tú eres mejor que todos esos niños con los que ha estado en ese colegio. Que tú le puedes querer, enseñarle todos tus juguetes, jugar con él... Puede ser muy divertido, Jorge...

-Yo haré lo que pueda... Tengo muchas ganas de ser como el tío Paco y enseñar cosas a la gente. ¡Quizás lo primero que pueda enseñarle es la constelación de Piscis que tengo aquí arriba!

Su madre le sonrió.

-Eso sería fantástico, cariño.

-Mamá...

-Cariño.

-Si Andrés no se va a comer esa tarta... ¿me la puedo comer yo?

-Claro, cariño, es para ti... Te la comes y a la cama ya, ¿de acuerdo?

-Sí, mamá.

Su madre le besó en la frente.

-Te queremos muchísimo, Jorge. Buenas noches, cariño. Que duermas bien...

Su madre se encaminó hacia la puerta. Cuando estaba a punto de salir...

-Y Jorge... No tenemos por qué recordar nunca a Andrés ni de dónde viene ni sus días hasta ahora. Andrés ha nacido en nuestra casa y es parte de esta familia.

-Sí, mamá.

Los soldados diminutos comenzaron a construir el castillo en el jardín. "¡Más rápido, sucios soldados! ¡Así no llegaremos nunca! ¡Nos atacarán! ¡Más rápido he dicho!"

-¿Qué haces, Ore?

Jorge se giró. El tal Andrés le miraba con interés, balanceándose de nuevo sobre sus pies.

-Pues mira... Yo nada. Pero mis soldados están construyendo un castillo.

-Castillo.

-No. Un castillo.

-Castillo.

-Bueno... Sí.

-¿Puedo jugar, Ore?

Jorge miró a su hermano.

-¡Jorge! ¿Qué haces?

-¡Estoy en el jardín, mamá! ¡Jugando con Andrés!

Andrés (versión 2)

- Este no es mi hermano.

Jorge miró al niño que parecía más pequeño que él, y que sus padres sujetaban cada uno de una mano.

-No es mi hermano,-volvió a protestar Jorge.

-¡Claro que es tu hermano, Jorge! ¡No digas tonterías!

El niño le sonreía, pero Jorge tenía claro que no lo hacía conscientemente, porque, en el fondo, no tenía ni la más mínima idea de lo que estaba pasando, ni de lo que estaban hablando los mayores.

-No, no lo es. Nosotros tenemos el pelo de color negro, los tres. ¿Por qué él es rubio?

Su madre le miró severamente.

-Que sea rubio y diferente no significa que no sea tu hermano.

-Pues a nosotros en el colegio nos han dicho que los padres y los hijos se tienen que parecer.

-¡Jorge! Andrés es tu hermano y punto! ¡Vas a tener que quererlo y jugar con él!

-Vaya rollo. Si no le necesitamos... ¿Por qué no le tiramos a la basura?

“Vaya rollo estar castigado”, pensó Jorge en su cuarto, cerrado a cal y canto. Como única diversión, tenía una pequeña pelotita de cuero, de esas de béisbol, que escondía en un sitio secreto para situaciones de emergencia; es decir, para cuando estaba castigado. Ahora botaba la pelotita contra la pared, que a su vez botaba en el suelo, para volver a sus manos. Y así, sucesivamente. “Vaya rollo”. O sea, que ahora, y de repente, no estaba solo. Había sido vulgarmente desplazado por un niño pequeño, que parecía que sus padres lo habían comprado en un supermercado. Y se tenía que creer que era su hermano. ¡Menuda trola! Su amigo Pablo había tenido un hermanito hacía un tiempo, y su madre había estado gorda durante unos días. Bueno, no exactamente gorda. Pero sí había tenido la barriga hinchada. Y de ahí había salido el hermano de Pablo. La madre de Jorge, en cambio, no había sufrido de eso. No había tenido la tripa hinchada, por lo tanto de ahí no podía haber salido el tal Andrés. Era pequeño, pero no tanto. ¿A quién querían engañar, entonces? La puerta se abrió levemente y entró el niño llamado Andrés. Se quedó ahí, contemplando a Jorge, desde el umbral de la puerta, balanceándose sobre sus pies.

-Ho-la.

Jorge le fulminó con la mirada.

-Ho-la,-volvió a repetir el niño llamado Andrés.

-No puedes estar aquí. Estoy castigado. Mi papá me ha dicho que no puedo hablar con nadie en toda la tarde.

-Tu papá es mi papá.

-¡Eso no es verdad! ¡Mi papá es mi papá! ¡Y de nadie más! ¡Yo no comparto padres!

¡Si buscas uno, ve por ahí preguntando si alguien lo comparte!

El tal Andrés le miró, confundido y triste.

-Tu papá es mi papá.

-¡Que no es verdad! ¡Deja de decir eso! ¡Vete de mi cuarto!

-¿Podemos jugar...a la pelota? Quiero jugar a la pelota contigo.

-¡No vamos a jugar a ninguna pelota, niño tonto! ¡No voy a jugar contigo! ¡Vete de mi cuarto y no vuelvas!

Ese niño era tonto. ¿Por qué no lloraba? Estaba triste, sí. Pero Jorge le había dicho de todo, y no lloraba. Le había llamado tonto, porque realmente lo era, era tonto, y le había dicho que no era su hermano. ¿Por qué no lloraba entonces? Sólo podía ser por una razón... ¡Porque era verdad! El tal Andrés sabía que era tonto, que no era su hermano y que nunca iba a serlo y que, por eso, no podía quedarse en su habitación con él. Pero, entonces... ¿por qué le miraba con tanta pena? El tal Andrés abandonó la habitación así: triste y cabizbajo, mientras decía:

-Sí, Ore.

Jorge no podía creer lo que estaba viendo. Sus padres (sus padres y no los del tal Andrés) le estaban haciendo más caso al tal Andrés que a él. Se preocupaban por él: por si le gustaba la comida, por si quería más, por si quería menos. ¡Y su madre diciendo que hoy había hecho dos tipos de tarta: de chocolate y de manzana! ¡Las dos preferidas de Jorge! Por esa misma razón, Jorge no entendía por qué su madre decía que las había hecho por el tal Andrés. ¡Y no por él! ¡Si a quien realmente le gustaban era a él! Al tal Andrés seguro que le gustaban las tartas de lagartija con salsa de cucaracha. Su madre sacó la tarta. Jorge dejó bien claro que se quería reservar, al menos, una ración de cada pastel. Su madre le dijo que no había ningún problema. Pero cuando Jorge preguntó si podía repetir...

-Espera, cariño. Deberías esperar a ver si tu hermano quiere más..

¡Qué obsesión con que el tal Andrés era su hermano!

-Este niño no es mi hermano.

-Jorge, basta. Ahora somos cuatro en la familia.

-¿Desde cuando? Nadie me ha avisado que iba a tener un hermano. Tampoco nadie me ha preguntado si quería un hermano. Y yo quiero más tarta. Ya que nadie me pregunta nada, ya lo digo yo: no quiero ningún hermano, pero quiero más tarta. Hermano, no; tarta, sí. Cambio hermano por tarta.

-¡Jorge, te estás ganando una bofetada bien dada! Andrés, cariño, ¿un poquito más de tarta?

Jorge dio un golpe en la mesa y se levantó, furioso, con los ojos llorosos.

-¡Esto es injusto! ¡Es lo más injusto que he visto en la vida! ¡Yo llevo aquí toda la vida! ¡He sido vuestro hijo desde siempre! ¡Y este chico que se llama Andrés lo es sólo desde hoy! ¡Siempre he sido bueno, me he portado bien! ¿Qué he hecho yo para tener un hermano que no se parece a mí, porque os lo habéis encontrado por ahí? ¡Esto es horrible, no me queréis!

Y Jorge, llorando, se fue del comedor, subiendo las escaleras, furioso, hacia su habitación.

Jorge se sabía muy bien el movimiento de su muñeca a la hora de tirar la pelotita de béisbol, para que ésta rebotara en una pared, después en el suelo, y luego de vuelta a su mano. Hacía eso cuando estaba castigado o cuando se aburría. Y si ocurría lo segundo, es porque era, inevitablemente, consecuencia de lo primero. Esta vez, al no estar exactamente castigado (sólo sin merendar; pero Jorge ya estaba pensando en un plan para parecer que él realmente tampoco quería comer, manifestando algo así como una huelga de hambre, a pesar de que su estómago rugía más fuerte que tres motores de aquellos aviones que habían cogido hacía unos años para ir a ver a su tía a Mallorca), tenía el lujo de salir a la calle. Lo que implicaba que podía hacer exactamente lo mismo que hacía en su habitación, sólo que en la calle. Todo era su culpa. Culpa del tal Andrés. Lo había hablado ya con su amigo Nicolás, que siempre tenía unas ideas brillantes. Esta vez, había vuelto a tener una, pero a Jorge le costó convencerle de que si cogía al tal Andrés en mitad de la noche, se lo llevaba hasta al río, y lo tiraba ahí, sería

sospechoso. Era horrible. Toda su clase, la clase A, ya sabía lo de este niño postizo que sus padres le habían encasquetado a la fuerza. Y eso no era lo peor. ¡También la B lo sabía ya! Y en la B estaban las chicas más espectaculares y fantásticas de todo el colegio. Entre ellas, Estefanía, la chica con la que se iba a casar cuando fuera mayor. Y ellas no hacían más que reírse de él. “¡Qué tonto! Tienes un hermano, y ni te has enterado. ¡Y eso que ni siquiera es tu hermano de verdad!”. ¡Estefanía jamás querría casarse con él con el tal Andrés como hermano postizo! Y sus hijos seguro que no querrían tenerlo de tío. ¡Cacota! ¡Glop! La pelota se coló por la alcantarilla bajo la fachada de su casa. Genial. ¿Y ahora qué? No estaba dispuesto a perder su única diversión, lo único que le quedaba para entretenerse cuando estaba castigado; eso era casi cuatro días a la semana. Jorge se arrodilló frente a la alcantarilla pegada a la acera y escurrió su mano. Estiró su brazo todo lo que pudo, pero no llegó a tocar nada, más que lo que parecía un papel de Chupa-Chups, o de Booba-Loo, o de Sidral, o de...

-Hola, Ore.

Cacota. ¿Qué hacía él aquí ahora?

-¿Por qué no te vas, eh? Anda... Estoy ocupado.

-¿Qué haces?

-Pues mira... Tengo frío en el brazo y lo estoy metiendo aquí, a ver si lo caliento un poco...

-¿Y...si tienes frío...por qué no te pones un abrigo?

-¡Se me ha colado la pelota aquí abajo, idiota!

El tal Andrés, el muy estúpido y subnormal de él, estalló en una carcajada.

-Eso... Tú riéte...

-¿Estabas jugando a la pelota? ¿Puedo jugar yo también?

-Te repito: se me ha caído por la alcantarilla. Por tu culpa. Porque estaba pensando en ti.

El tal Andrés se rascó la cabeza, confuso.

-Y no. Aunque la tuviera, no te dejaría jugar con ella.

Jorge desistió; su brazo era demasiado grande para el agujero y no podía apenas moverlo. Sacó el brazo de la alcantarilla y, esta vez, miró, pegando la cara al hueco. ¡Estaba ahí! ¡La podía ver! No había bajado hasta las cloacas. Pero era imposible: su brazo no pasaba hasta ahí. Se dirigió, triste, hasta la otra acera, donde se sentó, bajando la mirada. El tal Andrés le observó durante unos breves momentos; a continuación, tras balancearse unos segundos sobre sus pies, se dirigió hacia la alcantarilla, se arrodilló y, tras observarla con detenimiento y de cerca, introdujo su bracito. En un abrir y cerrar de ojos, hizo un par de movimientos rápidos con su brazo, y lo extrajo, con la pelota agarrada en su puño. Jorge le miró, atónito. “Se la va a quedar”, pensó. Pero el tal Andrés se agachó, soltó la pelotita y la hizo rodar hasta los pies de Jorge, que la cogió al instante.

-Gra...gracias...

-¿Jugamos?

A Jorge le entraron unas ganas horribles de contestar sí. Se aburría mucho, ya que jugar solo se encontraba, como decía su amigo Nicolás, en el top 3 de los aburrimientos. Además, el tal Andrés le había recuperado la pelota. Pero sus principios eran sus principios, y debía proyectar su imagen de odio y enfado. De venganza, vamos.

-No. Estoy cansado. Me voy adentro...

Y Jorge entró a casa, dejando al tal Andrés solo, en la calle. Jorge veía la televisión. O al menos, miraba la pantalla de cristal enmarcada en aquel cuadro de plástico, porque no hacía más que pasar de un canal a otro. Gente riendo, concursos, entrevistas... ¡Vaya rollo! ¿Dónde estaban

los dibujos animados? ¿Dónde estaba Scoobey-Doo? Ya era por la tarde después de comer, y... Cacota. Era sábado. Scoobey-Doo sólo lo echaban los días de colegio. Cambió de canal, pero, rápidamente, volvió al que estaba. Juraría que había visto al tal Andrés salir por la tele... No podía ser. Pues claro que no. No lo era. Sólo era un niño igual que él; igual de tonto, igual de feo. Rubio y de ojos azules. De esos que les gustan a las de la clase B. "Rubito, así muy mono...". ¡Así muy feo y tonto! Se parecía, pero no era él, a pesar de que parecía que tenía la misma edad. Se dio cuenta entonces que le estaban grabando unos reporteros españoles, pero el niño, y los otros que había a su alrededor no hablaban español. Una señora empezó a hablar, aunque no se le veía.

-Estas son las condiciones bajo las que, desgraciadamente, viven miles de niños aquí en Ucrania.

La cámara giró por toda la sala. Jorge tragó saliva. Aquello era un horror. Todo eran niños o niñas más pequeños que él. Como de la edad del tal Andrés. Todos llevaban un pijama horrible y sosísimo, sin dibujos, de un solo color, azul claro. Y todos llevaban, atadas a las muñecas y tobillos, unas cadenas metálicas que parecían pesar horrores. Los niños miraban con pena a la cámara; como sin entender, conforme ésta pasaba por delante de cada uno de ellos.

-Miles de niños huérfanos, que no han tenido ni padre ni madre desde que han nacido. Algunos, porque sus padres murieron. Tantos otros, son encontrados en basureros, por la calle...

La cámara mostraba ahora a un niño, algo más pequeño que el tal Andrés, que con un hábil aunque costoso movimiento de mano, conseguía deshacerse de la arandela que sujetaba su muñeca.

-Algunos niños, como este niño llamado Kristoph, que lleva aquí desde que nació, con hábiles movimientos de manos, y debido a lo poco que comen y lo delgados que están, han aprendido de soltarse de las cadenas que le atan a este lugar. En la imagen, un hombre con una bata aparecía y, tranquilamente, volvía a ponerle la cadena atada a la muñeca que había estado libre tan sólo unos segundos.

-Qué pena que sólo sea física y no figuradamente...

Otra niña jugaba con un cochecito pequeño, que, de un empujoncito, salió corriendo por toda la sala, hasta colarse en lo que parecía una ratonera. La niña se tumbó en el suelo, se alargó lo que las cadenas atadas a sus pies le permitieron, e introdujo su bracito en la ratonera. Al instante, extrajo el cochecito, para seguir jugando con él, como si nada hubiera pasado.

-Sin embargo, algunos de estos niños tendrán algo de suerte: alguna familia de algún país del mundo, Francia, Estados Unidos, Alemania, o, en muchas ocasiones, España, querrán hacer feliz de una vez por todas la vida de estos niños. Una pareja aparecía y se arrodillaban, tiernos, frente a un niño, con el que empezaban a hablar. Jorge apagó la televisión. Se quedó mirándola, apagada. Se echó a llorar. Los soldados diminutos comenzaron a construir el castillo en el jardín. "¡Más rápido, sucios soldados! ¡Así no llegaremos nunca! ¡Nos atacarán! ¡Más rápido he dicho!"

-¿Qué haces, Ore?

Jorge se giró. El tal Andrés le miraba con interés, balanceándose de nuevo sobre sus pies.

-Pues mira... Yo nada. Pero mis soldados están construyendo un castillo.

-Catillo.

-No. Un castillo.

-Catillo.

-Bueno... Sí.

-¿Puedo jugar, Ore?

Jorge miró a su hermano.

-¡Jorge! ¿Qué haces?

-¡Estoy en el jardín, mamá! ¡Jugando con Andrés!

Andrés (versión 3)

-Este no es mi hermano.

Jorge miró al niño que parecía más pequeño que él, y que sus padres sujetaban cada uno de una mano.

-No es mi hermano,-volvió a protestar Jorge.

-¡Claro que es tu hermano, Jorge! ¡No digas tonterías!

El niño le sonreía, pero Jorge tenía claro que no lo hacía conscientemente, porque, en el fondo, no tenía ni la más mínima idea de lo que estaba pasando, ni de lo que estaban hablando los mayores.

-No, no lo es. Nosotros tenemos el pelo de color negro, los tres. ¿Por qué él es rubio?

Su madre le miró severamente.

-Que sea rubio y diferente no significa que no sea tu hermano.

-Pues a nosotros en el colegio nos han dicho que los padres y los hijos se tienen que parecer.

-¡Jorge! Andrés es tu hermano y punto! ¡Vas a tener que quererlo y jugar con él!

-Vaya rollo. Si no le necesitamos... ¿Por qué no le tiramos a la basura?

“Vaya rollo estar castigado”, pensó Jorge en su cuarto, cerrado a cal y canto. Como única diversión, tenía una pequeña pelotita de cuero, de esas de béisbol, que escondía en un sitio secreto para situaciones de emergencia; es decir, para cuando estaba castigado.

Ahora botaba la pelotita contra la pared, que a su vez botaba en el suelo, para volver a sus manos. Y así, sucesivamente.

“Vaya rollo”. O sea, que ahora, y de repente, no estaba solo. Había sido vulgarmente desplazado por un niño pequeño, que parecía que sus padres lo habían comprado en un supermercado. Y se tenía que creer que era su hermano. ¡Menuda trola! Su amigo Pablo había tenido un hermanito hacía un tiempo, y su madre había estado gorda durante unos días. Bueno, no exactamente gorda. Pero sí había tenido la barriga hinchada. Y de ahí había salido el hermano de Pablo. La madre de Jorge, en cambio, no había sufrido de eso. No había tenido la tripa hinchada, por lo tanto de ahí no podía haber salido el tal Andrés. Era pequeño, pero no tanto. ¿A quién querían engañar, entonces? La puerta se abrió levemente y entró el niño llamado Andrés. Se quedó ahí, contemplando a Jorge, desde el umbral de la puerta, balanceándose sobre sus pies.

-Ho-la.

Jorge le fulminó con la mirada.

-Ho-la,-volvió a repetir el niño llamado Andrés.

-No puedes estar aquí. Estoy castigado. Mi papá me ha dicho que no puedo hablar con nadie en toda la tarde.

-Tu papá es mi papá.

-¡Eso no es verdad! ¡Mi papá es mi papá! ¡Y de nadie más! ¡Yo no comparto padres!

¡Si buscas uno, ve por ahí preguntando si alguien lo comparte!

El tal Andrés le miró, confundido y triste.

-Tu papá es mi papá.

-¡Que no es verdad! ¡Deja de decir eso! ¡Vete de mi cuarto!

-¿Podemos jugar...a la pelota? Quiero jugar a la pelota contigo.

-¡No vamos a jugar a ninguna pelota, niño tonto! ¡No voy a jugar contigo! ¡Vete de mi cuarto y no vuelvas!

Ese niño era tonto. ¿Por qué no lloraba? Estaba triste, sí. Pero Jorge le había dicho de todo, y no lloraba. Le había llamado tonto, porque realmente lo era, era tonto, y le había dicho que no era su hermano. ¿Por qué no lloraba entonces? Sólo podía ser por una razón... ¡Porque era verdad! El tal Andrés sabía que era tonto, que no era su hermano y que nunca iba a serlo y que, por eso, no podía quedarse en su habitación con él. Pero, entonces... ¿por qué le miraba con tanta pena? El tal Andrés abandonó la habitación así: triste y cabizbajo, mientras decía:

-Sí, Ore.

Jorge no podía creer lo que estaba viendo. Sus padres (sus padres y no los del tal Andrés) le estaban haciendo más caso al tal Andrés que a él. Se preocupaban por él: por si le gustaba la comida, por si quería más, por si quería menos. ¡Y su madre diciendo que hoy había hecho dos tipos de tarta: de chocolate y de manzana! ¡Las dos preferidas de Jorge! Por esa misma razón, Jorge no entendía por qué su madre decía que las había hecho por el tal Andrés. ¡Y no por él! ¡Si a quien realmente le gustaban era a él! Al tal Andrés seguro que le gustaban las tartas de lagartija con salsa de cucaracha. Su madre sacó la tarta. Jorge dejó bien claro que se quería reservar, al menos, una ración de cada pastel. Su madre le dijo que no había ningún problema. Pero cuando Jorge preguntó si podía repetir...

-Espera, cariño. Deberías esperar a ver si tu hermano quiere más..

¡Qué obsesión con que el tal Andrés era su hermano!

-Este niño no es mi hermano.

-Jorge, basta. Ahora somos cuatro en la familia.

-¿Desde cuando? Nadie me ha avisado que iba a tener un hermano. Tampoco nadie me ha preguntado si quería un hermano. Y yo quiero más tarta. Ya que nadie me pregunta nada, ya lo digo yo: no quiero ningún hermano, pero quiero más tarta. Hermano, no; tarta, sí. Cambio hermano por tarta.

-¡Jorge, te estás ganando una bofetada bien dada! Andrés, cariño, ¿un poquito más de tarta?

Jorge dio un golpe en la mesa y se levantó, furioso, con los ojos llorosos.

-¡Esto es injusto! ¡Es lo más injusto que he visto en la vida! ¡Yo llevo aquí toda la vida! ¡He sido vuestro hijo desde siempre! ¡Y este chico que se llama Andrés lo es sólo desde hoy! ¡Siempre he sido bueno, me he portado bien! ¿Qué he hecho yo para tener un hermano que no se parece a mí, porque os lo habéis encontrado por ahí? ¡Esto es horrible, no me queréis!

Y Jorge, llorando, se fue del comedor, subiendo las escaleras, furioso, hacia su habitación.

Jorge se sabía muy bien el movimiento de su muñeca a la hora de tirar la pelotita de béisbol, para que ésta rebotara en una pared, después en el suelo, y luego de vuelta a su mano. Hacía eso cuando estaba castigado o cuando se aburría. Y si ocurría lo segundo, es porque era, inevitablemente, consecuencia de lo primero. Esta vez, al no estar exactamente castigado (sólo sin merendar; pero Jorge ya estaba pensando en un plan para parecer que él realmente tampoco quería comer, manifestando algo así como una huelga de hambre, a pesar de que su estómago rugía más fuerte que tres motores de aquellos aviones que habían cogido hacía unos años para ir a ver a su tía a Mallorca), tenía el lujo de salir a la calle. Lo que implicaba que podía hacer exactamente lo mismo que hacía en su habitación, sólo que en la calle. Todo era su culpa. Culpa del tal Andrés. Lo había hablado ya con su amigo Nicolás, que siempre tenía unas ideas brillantes. Esta vez, había vuelto a tener una, pero a Jorge le costó convencerle de que si cogía al tal Andrés en mitad de la noche, se lo llevaba hasta al río, y lo tiraba ahí, sería

sospechoso. Era horrible. Toda su clase, la clase A, ya sabía lo de este niño postizo que sus padres le habían encasquetado a la fuerza. Y eso no era lo peor. ¡También la B lo sabía ya! Y en la B estaban las chicas más espectaculares y fantásticas de todo el colegio. Entre ellas, Estefanía, la chica con la que se iba a casar cuando fuera mayor. Y ellas no hacían más que reírse de él. “¡Qué tonto! Tienes un hermano, y ni te has enterado. ¡Y eso que ni siquiera es tu hermano de verdad!”. ¡Estefanía jamás querría casarse con él con el tal Andrés como hermano postizo! Y sus hijos seguro que no querrían tenerlo de tío. ¡Cacota! ¡Glop! La pelota se coló por la alcantarilla bajo la fachada de su casa. Genial. ¿Y ahora qué? No estaba dispuesto a perder su única diversión, lo único que le quedaba para entretenerse cuando estaba castigado; eso era casi cuatro días a la semana. Jorge se arrodilló frente a la alcantarilla pegada a la acera y escurrió su mano. Estiró su brazo todo lo que pudo, pero no llegó a tocar nada, más que lo que parecía un papel de Chupa-Chups, o de Booba-Loo, o de Sidral, o de...

-Hola, Ore.

Cacota. ¿Qué hacía él aquí ahora?

-¿Por qué no te vas, eh? Anda... Estoy ocupado.

-¿Qué haces?

-Pues mira... Tengo frío en el brazo y lo estoy metiendo aquí, a ver si lo caliento un poco...

-¿Y...si tienes frío...por qué no te pones un abrigo?

-¡Se me ha colado la pelota aquí abajo, idiota!

El tal Andrés, el muy estúpido y subnormal de él, estalló en una carcajada.

-Eso... Tú ríete...

-¿Estabas jugando a la pelota? ¿Puedo jugar yo también?

-Te repito: se me ha caído por la alcantarilla. Por tu culpa. Porque estaba pensando en ti.

El tal Andrés se rascó la cabeza, confuso.

-Y no. Aunque la tuviera, no te dejaría jugar con ella.

Jorge desistió; su brazo era demasiado grande para el agujero y no podía apenas moverlo. Sacó el brazo de la alcantarilla y, esta vez, miró, pegando la cara al hueco. ¡Estaba ahí! ¡La podía ver! No había bajado hasta las cloacas. Pero era imposible: su brazo no pasaba hasta ahí. Se dirigió, triste, hasta la otra acera, donde se sentó, bajando la mirada. El tal Andrés le observó durante unos breves momentos; a continuación, tras balancearse unos segundos sobre sus pies, se dirigió hacia la alcantarilla, se arrodilló y, tras observarla con detenimiento y de cerca, introdujo su bracito. En un abrir y cerrar de ojos, hizo un par de movimientos rápidos con su brazo, y lo extrajo, con la pelota agarrada en su puño. Jorge le miró, atónito. “Se la va a quedar”, pensó. Pero el tal Andrés se agachó, soltó la pelotita y la hizo rodar hasta los pies de Jorge, que la cogió al instante.

-Gra...gracias...

-¿Jugamos?

A Jorge le entraron unas ganas horribles de contestar sí. Se aburría mucho, ya que jugar solo se encontraba, como decía su amigo Nicolás, en el top 3 de los aburrimientos. Además, el tal Andrés le había recuperado la pelota. Pero sus principios eran sus principios, y debía proyectar su imagen de odio y enfado. De venganza, vamos.

-No. Estoy cansado. Me voy adentro...

Y Jorge entró a casa, dejando al tal Andrés solo, en la calle. La presencia del tal Andrés en su casa iba de mal en peor. Jorge se había convencido de que sus padres, tarde o temprano se darían cuenta de que era un estorbo; acabarían admitiendo su error, y tirándolo a la basura, tal

y como Jorge les había sugerido cuando lo trajeron a casa. Pero todo lo contrario; cada día que pasaba, Jorge se daba cuenta de que sus padres parecían hacer más caso al tal Andrés, y menos a él. Se preocupaban por absolutamente todo lo referente a ese niño pequeño rubio tonto.

-¿Qué vas a hacer, Jorge?,-le insistía su amigo Pablo.

-No puedo hacer nada. Es horrible. Da asco.

-¡Pero tienes que hacer algo! No puedes quedarte así. No puedes aceptar a un hermano que no es tu hermano para toda la vida. ¡Que luego no se van, ¿eh?! El mío vino un día, y fue para quedarse.

-¡Pero si tu hermano es mayor que tú!

-Pues eso. Que él se ha quedado más tiempo...

A veces Pablo intentaba ser más inteligente que los demás amigos (porque lo era) que lo que decía dejaba de tener sentido. Pero tenía razón: no podía soportarlo más. Era la hora de pasar a la acción. Si conseguía que el tal Andrés desapareciera, quizás podría así recordar a sus padres que su verdadero hijo era él, pues ellos habían decidido tenerlo. Que solo existía él. Y que, por supuesto, les perdonaría por haber metido en esa casa al tal Andrés, siempre y cuando no lo volvieran a hacer, claro. Y aún así... El tal Andrés le había conseguido sacarle la pelota de la alcantarilla. ¡No! No podía dejarse ganar tan fácilmente. El tal Andrés lo había hecho para así ganarse otro tanto delante de sus padres. Seguro que les había contado que Jorge era tonto y que había perdido la pelota, pero que había sido él el que la había recuperado. Sí. Era eso. Seguía siendo rematadamente tonto. Pero también había otra posibilidad. ¿Por qué sus padres de toda la vida le estaban haciendo esto? ¿Y si ellos también habían sido engañados? ¿Y si alguien les había obligado a acoger a ese niño estúpido? Sus padres siempre le habían querido mucho y nunca le desearían tanto mal. Sus pensamientos fueron interrumpidos cuando sonó el timbre de la casa. En ese momento, Jorge pegó un salto para levantarse de su cama y bajó las escaleras, hasta el piso de abajo para abrir la puerta.

-¡Voy yo, Jorge, cariño!

Pero Jorge hizo caso omiso del comentario que le llegó a voces por el pasillo y abrió la puerta. Tras ella se encontraba una señora, muy bien vestida y pintada, de la edad de su madre, tal vez. La señora bajó la vista y le sonrió.

-¡Hola! Tú debes de ser Jorge, ¿no?

-No sé si debo ser Jorge. Pero ser, sí que soy él.

La señora esbozó aún más su sonrisa.

-¡Qué gracioso!

En estas apareció su madre por detrás, que cogió a Jorge por sus hombros.

-Hola.

-Hola, muy buenas. Soy la asistenta...

-¡Sí, sí! Me acuerdo. ¿Qué tal?

Ambas se dieron la mano cordialmente.

-Este es Jorge.

-Sí, eso le he dicho...

¡Qué tontería! ¡Sabía presentarse él solo!

-¡Pues se parece mucho a su hermano!

¿Parecerse? ¡Jorge no se parecía en absoluto al tal Andrés rubio y tonto!

-Pase, por favor. Jorge, cariño, ¿por qué no te vas a jugar a tu cuarto?

-Pero yo quería ver la tele...

-Ya, cariño, pero tengo que hablar con esta señora en el salón. Cuando acabemos entonces puedes venir...

-¿Y usted quién es?,-preguntó Jorge a la señora, haciendo caso omiso a su madre.

-Pues soy...una vieja amiga de tu madre.

Vieja, podía ser. ¡Pero amiga imposible! Jorge no había visto a esa mujer en su vida. ¿Por qué todo el mundo le mentía? ¿Por qué todo el mundo parecía empeñado en meter gente en esa casa con Jorge como si los conociera de toda la vida?

-Jorge, a tu cuarto, va...

Jorge no estaba dispuesto a que le tomaran por tonto una vez más. ¡Lo mismo ahora le hacían creer que esa mujer era su madre también, y que se quedaba a vivir con ellos! Por esa razón, porque aunque le tomaran por tonto, no lo era, subió a su habitación, botó unas cuantas veces la pelota para distraer, y, de puntillas, bajó las escaleras hasta el salón, donde se quedó tras la pared, junto a la puerta, escuchando.

-Me alegro que todo esté yendo bien.

-Todo va estupendamente, la verdad. Teníamos miedo, porque... ¿Sabe? Bueno, lo normal, supongo..

-Sí...

-...pero nada, una maravilla.

-Suele funcionar. Todo es cuestión de tiempo.

-Sí, pero es que en esta casa, ha ido todo sobre ruedas. Es alucinante lo bien que estamos todos con Andrés.

¿Con Andrés? ¡Con Andrés!

-¿Y cómo lo lleva...?

-¿Jorge? Bueno... No muy bien...

-También es normal.

-Pero como dice, es cuestión de tiempo. Es natural que actúe así, supongo.

-Por supuesto. ¿Tiene los papeles?

-Un momento, mi marido irá a por ellos. ¡Carlos!

La voz del padre Jorge vino desde la cocina.

-¿Sí, cariño?

-La asistenta está aquí. ¿Quieres ir a por los papeles?

-Voy.

Jorge oyó los pasos de su padre acercándose, y corrió a esconderse en el cuarto de baño pequeñito del piso de abajo, dejando la puerta entreabierta. Efectivamente, su padre pasó por delante del baño, y subió las escaleras, mientras la mujer y su madre seguían hablando.

-Cuénteme, ¿cuáles son las dudas de Jorge?

-Ah. Bueno, pues... Creo que sigue sin tener muy claro qué es esto de la adopción.

El pobre aún lo está asimilando...

-Claro. Porque, supongo, que consideran que aún es pronto para...

-Desde luego. Las cosas no han madurado tanto como para que se entere de todo... Jorge volvió a oír los pasos de su padre, bajando esta vez, las escaleras. Pero justo cuando su padre pasó por delante de la puerta entreabierta, unos papeles cayeron a sus pies. Jorge se asustó y tuvo que llevarse la mano a la boca para ahogar el susto.

-Mierda...

Su padre se agachó y los fue recogiendo uno a uno... ¡Increíble! En uno había una pequeña foto con un chico rubio. ¡Era el tal Andrés! ¡Eran como una de esas fichas que tenía la seño en el colegio con cada uno de sus compañeros!

-Cielo...

-Voy, cariño, que se me han caído...

-Mira, Carlos, esta es la asistenta...

-Sí, me acuerdo de ella. Tome...

-Muy bien...

Silencio...

-Bien, pues sí, todo está en orden. Conserve la ficha, ¿eh?

-Claro.

Y después ya empezaron a hablar de cosas que Jorge no entendía. Pero había tenido suficiente. Se le estaban ocultando muchas cosas. ¿Qué había en esas hojas? ¿Sólo una foto de Andrés? ¡Imposible! ¡Ahí había algo más! Entonces vio como su padre volvía a pasar por delante de la puerta del baño con esos papeles en la mano, para proceder a subir las escaleras. Jorge no se lo pensó dos veces: subió las escaleras de puntillas tras su padre y vio a dónde se dirigía. Jorge se asomó a la puerta del despacho de su padre, donde había entrado, y vio cómo metía los papeles en el primer cajón del escritorio. Vale. Visto.

Jorge echó a correr y se encerró en su habitación. Ya sabía dónde guardaban sus padres las fichas. Ahora, sólo hacía falta esperar a la noche...

Jorge cogió su pequeña linterna de su cajón, se la colocó en la boca, entre los dientes (no tenía muy claro por qué; lo había visto hacer en las películas, pero nunca lo explicaban, pero si lo hacían, era por algo), y se dirigió, de puntillas, hacia el despacho de su padre. Aunque la puerta no estaba cerrada con llave, estaba cerrada sin más, y eso ya era un gran inconveniente. Esa puerta al abrirse hacía más ruido que la tía Remedios roncando en las cenas de Navidad. Jorge la abrió cuidadosamente. Chirrió un poco, pero nada del otro mundo.

Primer objetivo conseguido. Avanzó hasta el escritorio, y cuidadosamente, abrió el primer cajón. Ahí había una carpeta, con una etiqueta y un dibujo, como si fuera una fábrica, o un supermercado, o un colegio. Un dibujo que representaba un sitio. Y una bola del mundo, como de esas que le colgó su padre del techo. Abrió la carpeta.

¡Sí! ¡Ahí estaba! ¡La ficha que se le había caído a su padre delante del baño! Una ficha con su foto y...y...

Y un montón de cosas raras. "Andrés Fuentes Marco". Esos eran sus apellidos también. "Aleksandr Shevtsov". ¿Qué era eso? Ese nombre ni estaba completo. Sonaba como su amigo, el feo, Alejandro, un compi suyo de clase. Pero entonces, ¿cómo se llamaba realmente? "Rusia".

Rusia... Por eso era rubio. Por eso le costaba hablar. Porque no era español. Porque era ruso. Porque no era su hermano...

"Sin padres conocidos". Sin padres conocidos. ¿Eso que quería decir? ¿Que no conocía a sus padres, y por eso le habían metido con ellos? Sí, debía de ser eso... Pero tenía que poner algo más... Pasó la hoja. Ahí había otra ficha con otra foto. Pero no era del tal Andrés. Era suya.

"Jorge Fuentes Marco". "Jorge Clemente Del Río". "España". "Padres: muertos en accidente de tráfico". "Sin familiares".

Eso no era verdad. Sus padres no habían muerto. Sus padres estaban ahí. Durmiendo en la habitación de al lado. Y tenía una familia. Claro que tenía familiares. La tía Rosa. La tía

Remedios. La abuela Encarna. El tío Gustavo. Y... No era verdad. Él no era como el tal Andrés. Él había vivido ahí siempre. Con sus padres. Y...

Jorge arrugó los papeles. Se le cayó la linterna de la boca, al suelo. Se tiró al suelo. Con la linterna. Y se echó a llorar. Y estuvo ahí, llorando, mucho rato. Oyó la puerta abrirse. Pero no le importó. Nada le importaba ahora. Unos brazos le rodearon, suavemente. Y un susurro en su oreja...

-Jorge... Jorge, cariño. ¿Vamos abajo a la cocina? ¿Y te preparo un vaso de leche?

Jorge se abrazó a su madre y lloró diez minutos más.

Los soldados diminutos comenzaron a construir el castillo en el jardín. “¡Más rápido, sucios soldados! ¡Así no llegaremos nunca! ¡Nos atacarán! ¡Más rápido he dicho!”

-¿Qué haces, Ore?

Jorge se giró. El tal Andrés le miraba con interés, balanceándose de nuevo sobre sus pies.

-Pues mira... Yo nada. Pero mis soldados están construyendo un castillo.

-Castillo.

-No. Un castillo.

-Castillo.

-Bueno... Sí.

-¿Puedo jugar, Ore?

Jorge miró a su hermano.

-¡Jorge! ¿Qué haces?

-¡Estoy en el jardín, mamá! ¡Jugando con Andrés!

Laura

És de nit a la ciutat comtal. Laura camina amb amb les sabates de taló a la mà. Porta el maquillatge corregut i el seu cabell li frega l'espatlla amb suavitat. S'atura davant l'aparador d'una grandiosa botiga de cosmètics. El rostre que ocupa l'anunci principal és el seu. La jove es passa la mà per la galta i deixa que aquesta es tenyeixi de negre. Sent un soroll fort i es gira de cop. A l'altre costat de la carretera un jove acaba de deixar caure unes bosses d'escombraries. El contenidor és a terra i el noi intenta aixecar-lo de nou. Laura observa com aquest es queixa i acaba donant una patada no massa brusca a la brossa. El jove, que du un davantal verd i gorra a conjunt, torna a entrar a l'edifici per la porta de darrera. Laura observa el lloc on treballa. Una hamburgueseria bastant vella i mal il·luminada. Els vidres que donen al carrer deixen que vegi com el noi entra i es posa a fregar. Resta quieta una estona deixant que el vent, ara més fred, li acaroni els cabells. Mira el carrer buit i fred preguntant-se si servirà d'alguna cosa anar a casa. De cop, una gota d'aigua cau damunt el seu braç despullat. Baixa la mirada i l'atura abans no acabi el seu recorregut. Cau una segona gota, i una tercera. L'asfalt comença a inundar-se. La llum dels fanals deixa veure que està començant a ploure amb força. Laura travessa el carrer corrents i pica a la porta de vidre de l'hamburgueseria. El noi que és fregant a dins alça la mirada. Mira a la jove que espera impacient sota la pluja. Deixa la fregona i li obre la porta.

L'aigua que regalima pel turmell de Laura s'uneix al terra recent fregat. La jove es deixa impregnar per la calor del local mentre el jove tanca la porta i deixa la clau posada al pany després de tancar. Joan, el jove es diu Joan. Quan ella acaba de dir el seu nom, ell li comenta que no li feia falta. Tota la ciutat sap com es diu ella, i ha vist la majoria de les seves pel·lícules. Laura deixa anar un lleuger somriure mentre una gota d'aigua regalima fins la punta del seu nas i cau a terra.

Passats uns minuts, Laura i Joan ja son asseguts compartint xocolata calenta. El got és de cartró i la xocolata és massa dolça. Feia temps que la jove no en prenia. Tot i no ser de gaire qualitat, cada glop li porta records de la infantesa dels quals acaba parlant amb Joan. La conversa s'allarga tant com la tempesta, que ataca amb força a l'exterior.

La vieja Prudi

Como cada tarde, Carlos, después de regresar del colegio, cogía un trozo de bizcocho que había preparado su madre para merendar, cogía su mochila y se iba a la plaza del pueblo. Allí se reunía con sus amigos e iban hacia la vieja casa de la señora Prudi, una mujer de setenta años, viuda, que nunca salía de casa. Eran mil las leyendas que corrían alrededor de ella como, por ejemplo, que había matado a su marido con la plancha, que era una bruja que convertía personas en zombies, o una mujer loca que hablaba con pájaros. Pero, aun así, cada viernes, Carlos y sus amigos iban hacia la casa de Prudi y le hacían una mala pasada. La más recurrente era colarse en su jardín y hacer volar macetas con petardos.

Ese viernes, Carlos y sus amigos fueron a la casa de la vieja Prudi. Esta vez tenían un bote lleno de cucarachas que había coleccionado José, amigo de Carlos y apasionado de los insectos. El plan era dejar las cucarachas por el jardín cerca de la entrada. Carlos, que era el cabecilla, era el responsable de entrar en el jardín y dejar las cucarachas.

Entró sigilosamente, colándose por la vieja reja oxidada. Se acercó a la entrada y abrió el bote. El jardín estaba repleto de macetas y gatitos de cerámica. Abrió el bote y dejó ir a las cucarachas.

- ¡Ya está chicos!- dijo en voz baja, sin girarse.
- ¿Ya está el qué?- dijo una voz .

Carlos se giró sobresaltado y vio a la vieja Prudi detrás de él. Vestida con una bata y con una maceta en la mano. Sus amigos ya no estaban.

- Eh... lo siento, es que me he confundido de casa, señora- dijo Carlos con voz temblorosa
- Yo creo que no- dijo Prudi cogiéndole del brazo y entrando hacia casa.

Entraron los dos en la casa. Prudi muy seria y Carlos muerto de miedo. Después de tanto tiempo haciéndole bromas, la vieja había acumulado mucho rencor hacia él. Sabía que iba a morir. Nadie había entrado jamás en la vieja masía y él ya no volvería a salir.

- Espérate aquí- dijo Prudi, sin mirarle.

Ella se alejó y Carlos se quedó inmóvil en el recibidor. Era una casa grande . El techo muy alto y todo de madera vieja, solo se oía el tic tac de un reloj de pared que tenía a la derecha. Vio pasar un gato por delante suyo, pero ni se inmutó por su presencia. Carlos intentó abrir la puerta de la calle pero estaba cerrada.

- Ven- dijo la anciana desde el marco de una habitación.

Carlos fue hacia ella y entró. Era la cocina, pequeña y llena de utensilios.

- Siéntate- dijo Prudi mostrándole la silla. Ella se sentó delante.

Carlos se acercó despacio y se sentó. Tenía un vaso de leche y una magdalena enfrente. Se la quedó mirando.

- Puedes comer, a no ser que quizás encuentres cucarachas.

Carlos tragó saliva. Se sintió muy mal.

- Lo siento, señora Prudi. Le juro que no volverá a pasar, pero, por favor, no me mate- dijo Carlos asustado

Prudi hizo una mueca con la cara.

- Come- repitió

Se levantó y cogió un papel que tenía colgado en la pared.

- Diez macetas, ocho gatos de cerámica, cuatro ventanas...No está mal para tener... ¿qué? ¿diez años?
- Lo siento muchísimo, señora- dijo Carlos cabizbajo.

Prudi se le quedó mirando y después de unos segundos de silencio dijo:

- No seas mentiroso, no creo que sientas nada. Come, o le saldrán canas a la magdalena.

Prudi salió de la cocina. Carlos se quedó solo en la estancia. Sabía que había llegado el momento de su muerte, iba a morir de un planchazo como el marido de la anciana. Y él era demasiado joven para morir de un planchazo. Se levantó de la silla y salió corriendo de la cocina, se dirigió hacia la salida intentando de nuevo abrir la puerta. Pero, permanecía cerrada. Carlos intentó mantener la calma . Oyó cómo Prudi le llamaba y corrió hacia una habitación que estaba cerrada. Era una habitación de niño. Estaba repleta de juguetes, se escondió en el armario.

- ¡Niño! ¿Dónde estás?- gritaba Prudi.

Carlos estaba asustado, intentaba controlar su respiración, pero el miedo se lo impedía. Oyó cómo se abría la puerta de la habitación, se acercaron unos pasos hacia el armario y se abrió.

- ¡No me mate, por favor!- gritó Carlos asustado

Prudi se le quedó mirando, extrañada.

- ¿Por qué tendría que matarte?- preguntó Prudi
- No sé, ¿por qué me odia?- preguntó Carlos con miedo a la respuesta.

Prudi no pudo evitar sonreír. Era la primera vez que Carlos la veía sonreír, se relajó.

- ¿Crees que le ofrecería magdalenas a una persona que odio?- dijo Prudi

Carlos se quedó pensativo, la respuesta de la anciana tenía lógica para él. Pero seguía sin fiarse.

- Quizá me quería envenenar, no soy tonto- dijo a la defensiva

Prudi sonrió.

- ¿Para qué querría envenenarte con una magdalena?
- No sé, ¿por qué mató a su marido de un planchazo?- dijo Carlos

La expresión de la anciana cambió, frunció el ceño, y con cara seria le dijo:

- Ven, quiero enseñarte algo.

Se alejó del armario. Carlos se quedó unos instantes quieto pero decidió seguirla. Bajaron por unas escaleras que conducían a un sótano. Seguro que allí tenía escondido el cadáver de su marido.

- No me va a secuestrar, ¿no?- dijo Carlos asustado

- Si te quisiera hacer daño, hijo, ya lo hubiera hecho- dijo Prudi sin mirarle y abriendo la puerta del sótano.

Carlos se quedó unos instantes en la escalera y con un aire de valentía bajó. Entró en el sótano y no podía creer lo que estaba viendo.

- Uala- dijo Carlos con la boca abierta

Era una habitación enorme repleta de juguetes. Había caballitos de madera, juegos de mesa, pistolas, dianas, peonzas, casitas de muñecas, peluches. Muchísimos juguetes y la mayoría hechos de madera.

- ¿Son tuyos?- dijo Carlos aún sorprendido
- De mi marido- dijo Prudi con una sonrisa
- ¿Robaba juguetes y por eso lo mataste de un planchazo?- dijo Carlos mirándole sorprendido

Prudi se rió.

- No. Yo no maté a mi marido de un planchazo. Ni siquiera tengo plancha. Él se murió porque se puso enfermo. Y no robaba juguetes, todos éstos los hizo él- dijo con los ojos inundados de lagrimas.

Carlos se quedó mirándola. Un sentimiento de culpabilidad y de tristeza le inundó.

- No pasa nada, seguro que su marido ahora está bien en el cielo- le dijo Carlos tocándole el brazo.

Prudi sonrió y le dijo.

- Ven, te enseñaré todo esto. A mi marido le hubiese encantado que algún día un niño jugara con todo esto.

Carlos sonrió y se fue con la vieja Prudi a jugar.

Premisa 3: mode de construcció específic: curtmetratge basat en la ironia dramàtica

El pez bombilla

Esta es la historia de Marco, un niño un tanto peculiar que descubrió su pasión por la palabra escrita cuando tenía tan solo cinco años.

Marco era un niño tímido y reservado. No hablaba demasiado y no se relacionaba con los demás niños de su clase y esto preocupaba mucho a su madre, Laura.

Laura criaba a Marco ella sola, ya que su marido había muerto cuando el niño tenía apenas un año. Trabajaba de camarera en el bar del pueblo. El trabajo estaba bien, entraba por la mañana, después de dejar a Marco en la escuela, y salía a la hora justa para poder recogerlo y marcharse a casa con él. Además, muchas veces no tenía que preocuparse de hacer la compra ya que se llevaba comida del trabajo y así ya tenía la cena.

Laura era una mujer alegre. Gracias a su trabajo conocía a casi todo el pueblo. Le hubiese gustado estudiar algo, pero no tuvo el dinero suficiente para hacerlo; aún así era feliz.

Su única preocupación era su hijo. Marco no parecía muy feliz. Apenas pronunciaba una sola palabra y no tenía ningún amigo en la escuela. En casa tampoco estaba mucho mejor. Aparentemente nada le gustaba. No mostraba entusiasmo por nada. Laura intentó comprarle juguetes de todas las clases; muñecos, coches, puzzles... pero nada, no mostraba interés alguno. Ya no sabía qué hacer. Intentó convencerse de que eran cosas de niños, que al crecer ya cambiaría de actitud, pues sólo tenía cinco años.

Un día, al salir de la escuela, Laura se paró en la pequeña librería que había unas calles antes de llegar a su casa a comprar un libro. Una compañera del trabajo cumplía años y pensó que un libro podría ser un buen regalo. A Laura le gustaba mucho leer pero casi nunca tenía tiempo para hacerlo.

Marco, por su parte, nunca en la vida había visto tantos libros juntos en una misma habitación. Su madre se detuvo en el mostrador a hablar con el hombre que había detrás de éste y él, mientras, echó un vistazo a su alrededor. Mirase donde mirase había estanterías repletas de libros de todo tipo; grandes, pequeños, amarillos, verdes, rojos... De todo. Marco intentó contar cuántos libros había pero le fue imposible. No conocía tantos números. Estaba realmente impresionado.

El vendedor, Tom, al verlo tan fascinado se sorprendió, aunque no tanto como su madre.

- Te gustan los libros, chico? – le preguntó Tom

Pero Marco no le respondió.

- Nunca ha tenido ninguno. Es muy pequeño. Solo tiene cinco años. – respondió Laura en su lugar.
- Tengo algunos cuentos para niños de esa edad. – le dijo el vendedor a Laura. – ¿Te gustaría leer alguno?

Marco tampoco respondió esta vez pero se quedó mirando a su madre y, por primera vez, ésta vio un destello de entusiasmo en sus ojos y no le compró uno, sino tres cuentos.

Esa misma tarde, en casa, Laura se sentó junto a Marco a leer el cuento que le había comprado. Marco no sabía leer muy bien; aún así, le gustó mucho. Laura, al verlo tan entretenido y interesado por el cuento, se puso muy contenta.

Marco parecía, al fin, feliz.

El interés por la lectura de Marco fue creciendo. Su madre le fue comprando más cuentos. Su nivel de lectura aumentó muchísimo. Cada vez leía cuentos más largos y complejos, hasta que a los siete años leyó su primer libro sin ilustraciones, “Las aventuras de Tom Sawyer”. Y a éste le siguieron muchos más.

Al cumplir los diez años, empezó a volver solo a casa. A menudo se paraba en la librería en busca de un libro nuevo. Tom le conocía ya muy bien, y sabía cuáles eran sus gustos. Cada vez que llegaba un nuevo libro que le podría gustar, le guardaba un ejemplar.

Marco continuaba siendo tímido y reservado y no hablaba demasiado, aunque con el paso de los años se había acostumbrado a Tom y lo encontraba una persona muy agradable. Tom, por su parte, sabía esto, a pesar de que no hablasen demasiado y es por eso que no le importaba que pasase tanto tiempo en la librería leyendo libros. Se podría decir que Tom era el único amigo de Marco.

- ¿Y qué harás cuando ya no te queden más libros por leer, chico? – bromeó un día Tom.

Marco se quedó dubitativo. Pensó que eso era bastante improbable, pero no imposible. ¿Qué haría si se quedaba sin libros que leer?

Pensó en ello durante unos días, hasta que una noche tuvo una gran idea. Se haría escritor, así tendría tantos libros como quisiera, y todos le gustarían. Se emocionó muchísimo con la idea. Esa misma noche soñó que era un gran escritor y que en la librería había una estantería llena sólo con sus libros y él estaba muy contento.

A la mañana siguiente se puso de inmediato con la tarea. Quería escribir un libro de aventuras, como los que le gustaban a él, pero pronto se dio cuenta de que no era tan fácil, así que decidió empezar por escribir un cuento, eso sería más fácil.

A lo largo de la semana le estuvo dando vueltas a su cuento. ¿Sobre qué podía escribir? Pensó mil y una ideas pero ninguna le convencía. Ya estaba escrito todo, ya lo había leído todo. Necesitaba una idea nueva, algo que no existiera aún, pero no sabía de dónde sacar la inspiración.

Decidió que quizás Tom podría ayudarle. Él conocía muchos libros y escritores y seguro que sabía la solución a su problema. Ese hombre lo sabía todo sobre libros.

Esa tarde, al salir de la escuela, se dirigió hacia la tienda de Tom.

- Hace ya días que no te veía por aquí.
- Necesito tu ayuda Tom. Quiero ser escritor. Quiero escribir un cuento pero no tengo ideas.
- Ay hijo, eso les pasa a todos los escritores...
- ¿Qué puedo hacer?
- La inspiración no puede forzarse, viene sola.

Marco se negó a aceptar lo que Tom le había dicho. Necesitaba una solución para su problema. Se negaba a aceptar que no podía hacer nada más que esperar así que insistió de nuevo. Seguro que había algo más que podía hacer.

Pero la respuesta fue la misma. Otra vez.

Marco se quedó decepcionado. Confiaba en que Tom tuviera las respuestas. Estaba desesperado. Llevaba días pensando y no había tenido ninguna idea nueva.

Cogió un libro y se puso a leer, pero no podía concentrarse.

Pasaron los días y la cosa seguía igual. Marco seguía frustrado, sin ideas y además estaba resentido con Tom por no ayudarlo. Estaba convencido de que Tom sabía la respuesta pero no quería dársela.

Tom, al ver la frustración de Marco, se acercó a él y le dio una solución.

- Está bien, chico. Quizás hay una solución a tu problema, pero si te cuento esto tienes que prometerme que no se lo dirás a nadie. ¿Me lo prometes?

A Marco no le costaría mucho guardar esa promesa. No conocía a nadie que le pudiese interesar, así que aceptó.

- Existe un extraño pez, el pez bombilla le llaman, que proporciona a su dueño ideas increíbles. Muy poca gente sabe de su existencia ya que es un pez muy raro y muy difícil de pescar. Vive en el lago del bosque. Hay muy pocos de su especie y son difíciles de atrapar porque se asustan muy fácilmente. Pero una vez cazas uno, si lo alimentas y cuidas bien de él, se ilumina y te da una idea increíble. Te advierto que es muy difícil de atrapar, pero si estás decidido, ven el lunes y te contaré más...

Marco se puso contentísimo con lo que le dijo Tom. Por fin podría escribir su cuento. Solo era cuestión de pescar un pez bombilla. A pesar de que fuese difícil, estaba decidido a hacerlo.

No podía esperar hasta el lunes para que Tom le contase como atraparlos. Necesitaba una idea ya. Así que decidió coger todo el dinero que tenía ahorrado para comprarse un libro nuevo y se compró una caña de pescar esa misma tarde.

A la mañana siguiente se dirigió al lago e intentó pescar el pez bombilla. Estuvo toda la mañana allí y no logró pescar ninguno. Nada. Se decepcionó un poco pero no se rindió. Tom ya le había contado que sería difícil, así que, lejos de rendirse, volvió al día siguiente, y al siguiente, y al siguiente y así por varias semanas, meses incluso, sin conseguir ningún pez bombilla.

Poco a poco, Marco se fue deprimiendo más y más. Quería encontrar a ese pez pero no lo lograba nunca. Ya nunca iba a la tienda de Tom y no se compraba libros nuevos.

Su madre estaba muy preocupada, sabía que le pasaba algo, pero Marco no quería contarle nada.

Un día, llamaron a casa por la noche, mientras cenaban, y Laura atendió la llamada.

Marco no pudo oír la conversación, pero al ver la cara de su madre al volver a la mesa, supo que algo malo había pasado.

Tom había muerto esa misma tarde. Había sufrido un infarto y los médicos no pudieron hacer nada por él.

Marco se puso muy triste. Se puso tan triste que decidió abandonar la búsqueda del pez y con ésta la idea de escribir un cuento. Ya no quería escribir, ni leer, ni pescar. Marco no quería hacer nada.

Volvió a ser el niño triste y sin motivaciones que era antes de descubrir los libros.

Su madre intentó animarle, pero nada le servía. Tom estaba muerto. Su único amigo había muerto, y él no podía hacer nada.

Pasaron los días y Marco no lograba animarse. Iba de casa al colegio y del colegio a casa. Cada día pasaba por delante de la tienda de Tom con la esperanza de encontrar la tienda abierta y ver a Tom allí, como siempre, pero eso no sucedía.

Una tarde, al volver de la escuela, Marco vio un camión aparcado delante de la tienda y a dos hombres que salían de ésta cargando una mesita de madera, seguidos por una mujer que parecía agotada.

Marco reconoció a la mujer, la había visto en el entierro de Tom, aunque no sabía decir si era su hermana o su prima.

Se acercó a la tienda y se quedó observando lo que hacían aquellas personas.

- ¿Tu debes de ser Marco, no?

Marco se quedó extrañado. No conocía de nada a esa mujer, sin embargo le estaba hablando.

- Soy Alicia, la hermana de Tom.

La mujer le tendió la mano con una media sonrisa. Parecía amable, aunque no tenía muchas ganas de sonreír. Marco le tendió la mano también.

- Tom me hablaba mucho sobre ti y tu madre.
- ¿Qué hacen esos hombres? – preguntó Marco.
- Nos llevamos las cosas de la librería. La vamos a cerrar, ahora que Tom ya no está...

La mujer se puso muy triste de repente. Intentaba no llorar, aunque eso era lo que más quería en ese momento.

- Si quieres, puedes coger algún libro antes de que se los lleven todos.

Marco miró a la mujer. No quería libros, ya no iba a leer más, pero aún así quería entrar en la tienda. Allí había conocido a Tom y ahora que la iban a cerrar...

Quería despedirse de Tom.

Entró en la tienda.

Alicia volvió con los hombres que seguían con su tarea de recoger los libros y guardarlos en el camión.

Marco echó un vistazo a su alrededor, la tienda estaba cambiada. Había cajas, y montones de libros en el suelo. Algunas estanterías estaban vacías, o casi vacías.

Se dirigió al fondo de la tienda, allí los libros aún se encontraban en las estanterías, igual que siempre. Marco no iba mucho por esa sección. No le interesaban mucho los libros que allí había; libros que contaban historias de chicos y chicas que se enamoran. Él prefería los libros de aventuras.

Repasó los títulos de los libros que se encontraban en esa estantería; Romeo y Julieta, Love story, Oliver's story...

Hubo uno que le llamó la atención. Parecía mucho más viejo que todos los demás y no tenía el nombre en el lomo como el resto. Lo cogió y se fijó que tampoco tenía el nombre en la tapa ni una descripción por detrás. Abrió el libro y en la primera página vio el título: "La increíble historia del pez bombilla".

Marco se quedó perplejo. Ojeó las páginas dónde habían dibujos de diferentes peces que no había visto nunca. Leyó el primer párrafo:

"Existe un extraño pez, el pez bombilla le llaman, que proporciona a su dueño ideas increíbles. Muy poca gente sabe de su existencia ya que es un pez muy raro y muy difícil de pescar. Vive en el lago del bosque. Hay muy pocos de su especie y son difíciles de atrapar porque se asustan muy fácilmente. Pero una vez cazas uno, si lo alimentas y cuidas bien de él, se ilumina y te da una idea increíble"

Marco se quedó dubitativo. Eso era exactamente lo que le había dicho Tom la última vez que lo había visto. Marco no entendía nada. Buscó el nombre del autor del libro "Bernart Harris" ¿Quién era ese hombre? Marco nunca había oído hablar de él, pero, a juzgar por el libro, debía ser un escritor muy antiguo.

De pronto se dio cuenta. Tom le había engañado. El pez bombilla no existía. Por eso no había logrado tan siquiera encontrarlo.

Marco se sintió decepcionado. No podía enfadarse con Tom, pues había muerto, pero se sentía mal. Había perdido el tiempo. Lo habían engañado.

Dejó el libro en la tienda y se marchó corriendo. Ni siquiera se despidió de Alicia, que se encontraba en la entrada.

Los hombres se encontraban fuera acabando de cargar el camión.

- Bien, aquí ya no cabe nada más. Tendremos que hacer otro viaje.

Alicia entró en el despacho de Tom y recogió la chaqueta de éste y una foto que se había en su mesa. No era una sala muy grande, a decir verdad no era ni siquiera una sala. No tenía puerta y se delimitaba por una columna, una pared y una estantería, pero aún así era muy acogedor.

Se quedó un momento contemplando aquel espacio en el que Tom había pasado tantas horas y, sin poder contener las lágrimas, se despidió por última vez de Tom.

Antes de marcharse, se acercó al pequeño armario que había al lado de la puerta y sacó un pote de dentro de éste y dio de comer a Sails, el pez de Tom.

- Volveré a por ti mañana.

Dejó atrás el despacho, cerró las luces y la puerta y se marchó. La tienda quedó a oscuras. Excepto por un pequeño destello de luz que provenía de la pecera de Sails dentro del despacho.

Fase REM

SOBRE NEGRO:

“Todo lo que vemos o parecemos es solamente un sueño dentro de un sueño.”

Edgar Allan Poe (1809-1849)

Se escucha una fuerte tormenta en aumento y los jadeos de un hombre asustado.

1. DORMITORIO ONÍRICO. INT. NOCHE.

En mitad de una enorme oscuridad hay una cama retorcida de sábanas rojas. La densa atmósfera permite ver el halo lumínico que desprende la ventana. Por debajo de la cama se desliza una boa constrictor amarilla que desaparece entre las sombras. Se empieza a oír con gran reverberación en aumento “They’re red hot” de “Robert Johnson” a una frecuencia extremadamente baja. VICTIMA (30), delgado, con la cabeza y cuerpo afeitados tiembla en la cama con los ojos cerrados, sudando en exceso y girando de un lado a otro. Se oyen cuchillazos repentinos que generan reacciones espasmódicas en su cuerpo y expresión de dolor en su cara.

2. PESADILLA DENTISTA. INT. NOCHE.

VICTIMA abre los ojos. Está sentado sudando en una silla de dentista antigua y oxidada cuyas almohadas están forradas con un cuero granate. El suelo masónico de baldosas blancas y negras sostiene paredes cubiertas de cuadrados blancos y negros con líneas oscilantes que crean un efecto óptico desestabilizante. Del techo pende un fino cable que sostiene una lámpara fluorescente muy sucia que parpadea. Una boa constrictor amarilla se desliza por el suelo desde la posición de VICTIMA hacia una de las paredes. En ella hay un marco de puerta rojo y retorcido. La boa cruza el marco deslizándose. Al otro lado de la puerta se escucha la canción “They’re red hot” de “Robert Johnson” mezclada con un chirriante afilar de cuchillos. Del suelo surgen abruptamente dos extensiones laterales coronadas por afiladas garras de un metal ocre y oxidado que sostienen con fuerza las comisuras de los labios de VICTIMA. VICTIMA va vestido solamente con un camisón verde de hospital abierto por detrás. VICTIMA intenta escapar pero sus manos, pies y frente están atados con unas sucias correas de cuero que crean estrías en su piel a causa de la presión que ejercen impidiendo su movimiento.

VICTIMA

(Temblando de miedo y hablando con dificultad)

¿Hola? ¡¿Hay alguien?! ¡Joder!

El afilar del cuchillo se vuelve cada vez más estridente y se detiene de golpe con el último grito de VICTIMA. A lo lejos se empieza a escuchar una respiración asmática y temblorosa. VICTIMA

intenta liberarse de las correas de cuero gritando de dolor y provocándose heridas que empiezan derramar gotas de sangre. La respiración se detiene de golpe. VICTIMA se queda en silencio asustado. De repente se empiezan a oír unos pasos graves y ensordecedores que se acercan haciendo que caiga yeso del techo y que se agite la lámpara que pende sobre VICTIMA.

VICTIMA

(Temblando de miedo y hablando con dificultad)

¡Mierda! Estás soñando. Estas soñando. ¡Despierta!

¡Joder! ¡Despierta!

A cada paso VICTIMA se asusta más. Los pasos se detienen con brusquedad frente al marco. VICTIMA ve una enorme sombra que proviene del otro lado del marco. VICTIMA está petrificado de miedo. Una respiración asmática empieza a aumentar al otro lado de la puerta. VICTIMA se asusta. Lentamente, asoma la cabeza DENTISTA (45) agachándose para poder entrar por la diminuta puerta. Es un hombre ancho y extremadamente alto, vestido con una bata de dentista llena de sangre, unas gafas retorcidas hechas de hojalata con una lente microscópica colocada sobre ellas y una mascarilla ensangrentada que tapa su boca. DENTISTA saluda cordialmente a VICTIMA mientras sonrío y su respiración se vuelve más histriónica. VICTIMA empieza a gritar. DENTISTA se abalanza para intentar pasar por la puerta pero su extremadamente fornida constitución hace que se creen fisuras en el marco. VICTIMA grita intentando escapar mientras DENTISTA golpea la puerta violentamente una y otra vez. La respiración de DENTISTA se vuelve más estridente. Finalmente DENTISTA consigue entrar con un último y violento golpe. VICTIMA puede ver ahora entero a DENTISTA con botas y guantes negros. DENTISTA saca un inhalador metálico de su bolsillo. Lo coloca en su boca, toma aire y su respiración se calma. DENTISTA observa a VICTIMA sonriendo. VICTIMA intenta liberarse de sus ataduras con impotencia. DENTISTA mete su brazo por la pequeña puerta y extrae un viejo carrito lleno de diferentes instrumentos quirúrgicos de principios del siglo XX que acerca lentamente a VICTIMA mientras éste se retuerce de terror. A medida que se acerca la respiración afónica del dentista se acelera. DENTISTA pasa su mano por encima de un retorcido aparato de tortura medieval que descansa sobre el carrito pero finalmente selecciona unas viejas y oxidadas pinzas. Al ver las pinzas VICTIMA se asusta. DENTISTA empieza a acercarse lentamente con ellas a la boca de VICTIMA mientras se ríe afónicamente. VICTIMA se resiste sin éxito mientras DENTISTA retuerce una de sus muelas. DENTISTA arranca uno de los dientes de VICTIMA bruscamente mientras se ríe. VICTIMA grita agónicamente de dolor. DENTISTA deja el diente en un tarro y se vuelve a acercarse a VICTIMA jugando con él. Acaricia las mejillas de VICTIMA con las pinzas ensangrentadas. DENTISTA le arranca violentamente otro diente. VICTIMA grita y sufre de dolor. DENTISTA deja el diente en el tarro junto al anterior. VICTIMA está aturdido pidiendo clemencia con la mirada a DENTISTA. DENTISTA coge un viejo espejo manchado con sangre coagulada del carro y le enseña a VICTIMA su aspecto desdentado mientras se ríe como un loco asmático. De repente la aguja sobre el vinilo se queda girando en un trozo repetitivo de la canción. DENTISTA coge otro instrumento parecido a una batidora puntiaguda que gira con una manivela oxidada. VICTIMA, que se mueve con dificultad y cansancio, mira asustado el instrumento.

VICTIMA
(Escupiendo sangre, Aturdido)
Despierta. Despierta. Por favor

Empieza a hiperventilar mientras mira el retorcido aparato. Saca de su bolsillo el aerosol metálico e inhala nuevamente su contenido. Se calma. DENTISTA enseña el instrumento quirúrgico a VICTIMA haciéndolo girar. VICTIMA se asusta. DENTISTA se dispone a utilizarlo en VICTIMA. A medida que se acerca empieza a hiperventilar de nuevo. De repente se escucha la voz de una mujer que sorprende a DENTISTA haciendo que detenga su tortura momentáneamente y busque el sonido con la mirada.

VOZ FEMENINA
(Reverberando)
¿Doctor? Oiga.

VICTIMA se empieza a reír. DENTISTA le mira sorprendido. VICTIMA mira a DENTISTA con una sonrisa desdentada.

VICTIMA
(A DENTISTA, imitando sarcástico la voz femenina y riendo)
¿Doctor? Oiga

DENTISTA mira extrañado a VICTIMA mientras se ríe de él y escupe sangre.

VOZ FEMENINA
(Reverberando)
Dr. Ramos. Despierte.

DENTISTA mira la chapa manchada de sangre de su camisa. La risa de VICTIMA aumenta. DENTISTA limpia la sangre de la chapa y en ella se lee Dr. Ramos. DENTISTA mira a VICTIMA extrañado. VICTIMA se ríe de él.

VICTIMA
(Con rotunda seriedad)
Despierta.

3. CONSULTA DE DENTISTA. INT. DIA.

DENTISTA despierta en una consulta de dentista corriente. Sobre la mesa de su despacho hay una placa donde pone Dr. Ramos. La consulta está bien iluminada por la luz del día y frente a él ve a ENFERMERA (25) que le toca el hombro para llamar su atención.

ENFERMERA

(Cordial)

Dr. Ramos Despierte. ¿Se encuentra bien?

DENTISTA

(Con extrema amabilidad)

Sí... sí. No te preocupes Laura. ¿Me podrías preparar un café por favor?

ENFERMERA

(Simpática)

Claro Doctor

DENTISTA se levanta de su silla.

4. SALA DE ESPERA. INT. DIA.

En la sala de espera hay varios pacientes esperando su turno tranquilamente mientras suena música relajante similar a la de ascensor. Hay carteles con dibujos felices de dientes en las paredes. Predominan los colores pastel y transmiten un ambiente infantil. En uno de los carteles hay una boa constrictor con bata dibujada con trazos agradables para los niños y un eslogan sobre la salud dental. DENTISTA abre la puerta que da a su consulta.

DENTISTA

(Cordial)

¿El siguiente, por favor?

Una pequeña NIÑA (6) rubia se levanta de su silla contenta y camina hacia DENTISTA. Lleva un vestido azul y un globo de helio rojo que sujeta con su pequeña manita. Al llegar al lado del dentista se detiene sonriéndole con inocencia y DENTISTA se agacha a su altura sonriendo paternalista.

DENTISTA

(Jugando y haciendo cosquillas a la niña)

Si es la pequeña Cristina. ¡Que mayor estás! Dentro de poco no pasarás por la puerta.

NIÑA

(Riendo por las cosquillas)

¡Sí!

DENTISTA

(Jugando con ella)

*Me parece que hay una señorita que se ha ganado una
piruleta. (Tose) Venga, pasa cariño. (Vuelve a toser)*

DENTISTA saca un inhalador para calmar su respiración. NIÑA entra contenta por la puerta con la mano de DENTISTA apoyada amablemente sobre su hombro. Al fondo se ve la silla de DENTISTA. La puerta se cierra. La música de la sala de espera termina dando paso a “They’re red hot” de “Robert Johnson”.

Aquesta és la millor novel·la que he llegit mai (versió 1)

- Aquesta és la millor novel·la que he llegit mai.

Les paraules de l'editor no podien ser més positives. La suor de les mans i el front començava a desaparèixer. Aquella reunió, que podia ser el seu salt a la glòria o el seu descens a l'infern, s'estava convertint en una situació molt més agradable del que s'esperava. Els altres socis de l'editorial semblaven encantats amb el seu treball i l'observaven sense supèrbia. Era la primera vegada que entrava en aquell despatx grandios, sempre havia fet les trobades a la sala petita. Si l'havien convocat allà seria per publicar-li la història, pensava. Potser només el volien felicitar, fet que tindria poc sentit. Els homes i dones que l'envoltaven eren molt importants, no malgastarien el seu temps si no fos per donar una notícia a l'alçada. Els músculs del seu rostre i la seva esquena es relaxaven a cada paraula de l'editor. El seu somriure forçat cedia protagonisme a un de més natural. Ja no pensava en què dir, o com dir-ho. Els socis l'estaven fent sentir com un més.

-Sens dubte, mereix ser publicada. -va pronunciar el directiu amb seguretat.

Ara sí, era més real que mai. L'editorial més coneguda del país havia confiat en ell. El seu nou treball era molt més madur que els anteriors. Es trobava a la sala principal, segur que era perquè la publicarien junt amb els autors estrella. S'havien acabat les edicions de butxaca i el paper barat. Aquesta seria enviada a les llibreries com es mereixia. Les hores de soledat i treball havien servit d'alguna cosa. Les queixes de la seva dona i les bronques de la seva sogra ja no eren res. Havia arribat allà on volia, i això no li podia prendre ningú.

-Això sí, hi ha alguns aspectes que volem comentar amb tu, com a autor. Al cap i a la fi el nom que apareixerà a la portada és el teu. -deia, mentre els socis es miraven.

-Volem una història d'amor. Si l'afegim, tenim best seller assegurat.

Una història d'amor? La novel·la parla de la guerra. El convidat no acabava d'entendre la proposta que els directius li estaven plantejant.

-Perdona, no us entenc. -va dir.

-Les històries que ara es venen son d'amor. Les dones volen llegir allò que no troben als seus dormitoris. -va anunciar l'editor amb un somriure pertorbador.

Volien convertir el que havia escrit en una novel·la eròtica? El que li estaven proposant semblava això. A ell no li importava què es venia i què no. El que volia era fer arribar la seva història de guerra i pàtria a la població, i així ho va explicar als assistents.

-No ens sembla malament, Gerard. Però hi falta la parella. El protagonista ha de trobar una amant. -continuava sense baixar del burro. -És la condició que et posem.

-Condicció? Si no sumo l'amant a la novel·la, no la publicareu?

Els socis van negar que fos així, però un cert descontrol començava a apoderar-se de la sala. L'editor intentava acabar el seu discurs argumentant que els llibres més venuts de l'empresa estaven destinats a lectores d'uns cinquanta anys i que aquestes demanaven passió i amor a crits. No podia evitar pensar que, a ell, els problemes matrimonials de les compradores no li importaven gens. És més, es negaria a tocar una coma del seu llibre. Ell era l'autor i sabia què necessitava la novel·la i què no. Si acceptava, acabaria veient la seva història a totes les botigues, però amb una parella besant-se a la portada. El seu sacrifici es veuria compensat per una novel·la romàntica. Havia narrat una aventura de superació i esperança. No una relació

amorosa barata. El silenci va inundar la sala quan l'autor va vomitar tot el que pensava. Cap dels assistents esperava tal reacció.

-Pel que sembla, no estàs disposat a canviar res. -va dir l'editor.

-No vull veure publicada una novel·la romàntica amb el meu nom a la portada.

-Podem parlar-ne, com a mínim?

Totes les mirades es van centrar en ell. Es sentia pressionat, com si no tingués opció. Volia que li publicuessin, però a quin preu? La reunió s'havia convertit en una lluita d'ideals que semblava perdre.

-En podem parlar. -va escopir. -Però demano que escolteu la meua opinió a la propera reunió. Perquè... n'hi haura, no?

-Ara no tenim més temps, Gerard. Et trucarem.

Després d'una pausa, l'autor va apartar suaument la cadira. Va donar les gràcies, va agafar el seu maletí i es va dirigir a la porta. Just abans d'obrir-la, la veu de l'editor el va aturar.

-Pensa-t'ho, d'acord?

-Molt bé.

El convidat va obrir la porta de vidre i va sortir de la sala. Alguns dels socis començaven a recollir quan l'editor va demanar l'atenció d'un d'ells.

-Truca a l'Eduard Ruiz i comenta-li que tenim una història potent entre mans. Si aquest jove no accepta el que li demanem, l'escriurà ell.

Aquesta és la millor novel·la que he llegit mai (versió 2)

- Aquesta és la millor novel·la que he llegit mai.

Les paraules de l'editor no podien ser més positives. La suor de les mans i el front començava a desaparèixer. Aquella reunió, que podia ser el seu salt a la glòria o el seu descens a l'infern, s'estava convertint en una situació molt més agradable del que s'esperava. Els altres socis de l'editorial semblaven encantats amb el seu treball i l'observaven sense supèrbia. Era la primera vegada que entrava en aquell despatx grandios, sempre havia fet les trobades a la sala petita. Si l'havien convocat allà seria per publicar-li la història, pensava. Potser només el volien felicitar, fet que tindria poc sentit. Els homes i dones que l'envoltaven eren molt importants, no malgastarien el seu temps si no fos per donar una notícia a l'alçada. Els músculs del seu rostre i la seva esquena es relaxaven a cada paraula de l'editor. El seu somriure forçat cedia protagonisme a un de més natural. Ja no pensava en què dir, o com dir-ho. Els socis l'estaven fent sentir com un més.

-Sens dubte, mereix ser publicada. -va pronunciar el directiu amb seguretat.

Ara sí, era més real que mai. L'editorial més coneguda del país havia confiat en ell. El seu nou treball era molt més madur que els anteriors. Es trobava a la sala principal, segur que era perquè la publicarien junt amb els autors estrella. S'havien acabat les edicions de butxaca i el paper barat. Aquesta seria enviada a les llibreries com es mereixia. Les hores de soledat i treball havien servit d'alguna cosa. Les queixes de la seva dona i les bronques de la seva sogra ja no eren res. Havia arribat allà on volia, i això no li podia prendre ningú.

-Això sí, hi ha alguns aspectes que volem comentar amb tu, com a autor. Al cap i a la fi el nom que apareixerà a la portada és el teu. -deia, mentre els socis es miraven.

-Volem una història d'amor. Si l'afegim, tenim best seller assegurat.

Una història d'amor? La novel·la parla de la guerra. El convidat no acabava d'entendre la proposta que els directius li estaven plantejant.

-Perdona, no us entenc. -va dir.

-Les històries que ara es venen son d'amor. Les dones volen llegir allò que no troben als seus dormitoris. -va anunciar l'editor amb un somriure pertorbador.

Volien convertir el que havia escrit en una novel·la eròtica? El que li estaven proposant semblava això. A ell no li importava què es venia i què no. El que volia era fer arribar la seva història de guerra i pàtria a la població, i així ho va explicar als assistents.

-No ens sembla malament, Gerard. Però hi falta la parella. El protagonista ha de trobar una amant. -continuava sense baixar del burro. -És la condició que et posem.

-Condicció? Si no sumo l'amant a la novel·la, no la publicareu?

Els socis van negar que fos així, però un cert descontrol començava a apoderar-se de la sala. L'editor intentava acabar el seu discurs argumentant que els llibres més venuts de l'empresa estaven destinats a lectors d'uns cinquanta anys i que aquestes demanaven passió i amor a crits. No podia evitar pensar que, a ell, els problemes matrimonials de les compradores no li importaven gens. És més, es negaria a tocar una coma del seu llibre. Ell era l'autor i sabia què necessitava la novel·la i què no. Si acceptava, acabaria veient la seva història a totes les botigues, però amb una parella besant-se a la portada. El seu sacrifici es veuria compensat per una novel·la romàntica. Havia narrat una aventura de superació i esperança. No una relació amorosa barata. El silenci va inundar la sala quan l'autor va vomitar tot el que pensava. Cap dels assistents esperava tal reacció.

-Pel que sembla, no estàs disposat a canviar res. -va dir l'editor.

-No vull veure publicada una novel·la romàntica amb el meu nom a la portada.

-Podem parlar-ne, com a mínim?

Totes les mirades es van centrar en ell. Es sentia pressionat, com si no tingués opció. Volia que li publiquessin, però a quin preu? La reunió s'havia convertit en una lluita d'ideals que semblava perdre.

-En podem parlar. -va escopir. -Però demano que escolteu la meua opinió a la propera reunió. Perquè... n'hi haura, no?

-Ara no tenim més temps, Gerard. Et trucarem.

Després d'una pausa, l'autor va apartar suaument la cadira. Va donar les gràcies, va agafar el seu maletí i es va dirigir a la porta. Just abans d'obrir-la, la veu de l'editor el va aturar.

-Pensa-t'ho, d'acord?

-Molt bé.

El convidat va obrir la porta de vidre i va sortir de la sala. El silenci no va desaparèixer fins que els socis van sentir com aquesta feia contacte amb el marc. De cop, els rostres estirats van esclatar a riure com si d'una explosió es tractés. Les cares dels assistents s'inflaven de rialles mentre es tenyien de vermell. Aixugant-se les llàgrimes, l'editor va demanar silenci fent un gest amb els braços.

-No podia aguantar el riure. -exclamava un dels socis mentre un altre imitava la veu de l'escriptor.

Els crits i cops a la taula van anar desapareixent fins que la porta es va tornar a obrir. Aquest cop era una noia jove, vestida de manera similar als altres treballadors de la planta.

-Hi ha una dona que us espera als sofàs de l'entrada. La puc fer passar ja?

-Espera uns minuts i deixa-la venir. Gràcies. -va dir l'editor, encara inflat.

Els socis es van anar calmant i van canviar els textos que denien davant. L'editor va esborrar les anotacions que tenien a la pissarra de paper i va llençar també el document de la reunió anterior. Poc després la dona, que semblava un pèl tímida, va picar a la porta de vidre. La va obrir amb dificultat i va seure entre els homes i dones de l'editorial. L'editor, alçant un document i deixant anar un lleuger somriure de complicitat amb els seus companys de feina va dir.

-Aquesta és la millor novel·la que he llegit mai.