

# *Literatura dramàtica i cinema*

Morir (un moment abans de morir) *de Sergi Belbel* i Morir  
(o no) *de Ventura Pons*

Alumna: Xènia Sagrera Moya

Professor tutor: Dr. Jordi Sala Lleal

Grau en Llengua i Literatura Catalanes

Universitat de Girona

Facultat de Lletres

Agost del 2013

It is evident that many devices studied by poetics are not confined to verbal art. We can refer to the possibility of transposing *Wuthering Heights* into a motion picture, medieval legends into frescoes and miniatures, or *L'Après-midi d'un faune* into music, ballet, and graphic art. However ludicrous the idea of the *Iliad* and *Odyssey* in comics may seem, certain structural features of their plot are preserved despite the disappearance of their verbal shape. The question of whether W.B. Yeats was right in affirming that William Blake was “the one perfectly fit illustrator for the *Inferno* and the *Purgatorio*” is a proof that different arts are comparable.

ROMAN JAKOBSON, *Linguistics and Poetics*

## Índex

Introducció.....	4
Aspectes generals del teatre i del cinema.....	7
El teatre: literatura?.....	7
Mimesi.....	8
Literatura i representació.....	9
Cinema: La càmera i el muntatge.....	13
<i>Morir (un moment abans de morir) de Sergi Belbel i Morir (o no) de Ventura Pons....</i>	<i>17</i>
El text, el guió i el film.....	17
La història.....	21
L'estructura.....	29
Espai.....	35
Temps.....	42
Els personatges.....	54
Els diàlegs.....	65
Les acotacions.....	82
La música.....	88
Conclusions.....	93
Bibliografia.....	99
Annex.....	103

## Agraïments

M'agradaria donar les gràcies a Ventura Pons per l'excel·lent i magnífica tarda que em va dedicar i la disponibilitat que em va demostrar per aconseguir el material d'estudi. Agraïco a Enric Gallén la informació que m'ha fet arribar i l'interès que ha demostrat en tot moment en els diferents missatges que m'ha enviat. Agraïco també les interessants i fructíferes converses amb Enric Sivianes, Lou Pla i Manel Rubira. I sobretot, vull agrair a Jordi Sala, tutor d'aquest treball, la seva generositat, confiança, paciència i dedicació. L'amor i la passió que m'ha transmès per la literatura, el teatre i el cinema, entre d'altres coses, al llarg d'aquests mesos (i els últims quatre anys), són inoblidables. Sense tu, Jordi, res no hauria estat possible. El deute és impagable. Milers de gràcies!

## Introducció

Al segle XXI, els estudis comparatístics entre cinema i teatre són una línia d'investigació cada vegada més respectada i que desperta més interès entre els investigadors de la literatura comparada i la teoria de la literatura. Tot i així, pel que fa a la literatura, el que més s'ha estudiat en l'àmbit dels estudis comparatístics és la novel·la i les seves adaptacions al cinema i no, en canvi, els textos teatrals. La literatura dramàtica encara no ha estat, en relació al cinema, prou investigada.

Durant les últimes dècades del segle XX i a principis del segle XXI, el teatre català gaudeix de grans talents artístics i és conegut i reconegut a molts països d'arreu d'Europa i d'Amèrica. Podríem destacar autors coneguts en l'àmbit internacional, per exemple, J. M. Benet i Jornet, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Jordi Galceran, etc. El mateix podem dir del cinema català, el qual és conegut i reconegut a Europa, a Amèrica i fins i tot a Àsia. Hi destaquen directors de cinema com Ventura Pons, Agustí Villaronga o Isabel Coixet, que han adaptat autors d'origen nacional o internacional. Les obres d'aquests autors, i de tants d'altres, són obres d'un gran valor artístic, estètic i literari. Per aquest motiu, és del tot necessari l'estudi de les nostres obres literàries i de les seves respectives adaptacions cinematogràfiques.

L'objectiu principal d'aquest treball consisteix en l'estudi i l'anàlisi comparatística de les següents obres: el text dramàtic *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel; el guió cinematogràfic escrit i adaptat per Ventura Pons; i la pel·lícula *Morir (o no)*, també del director de cinema català Ventura Pons. D'aquesta manera, aquest estudi s'emmarca en les disciplines de la teoria de la literatura, la literatura comparada i els estudis comparatístics entre diverses formes narratives.

Per començar, la primera part del treball contempla, de manera general, el marc teòric a partir del qual he fet la recerca. Primer de tot, explicaré de manera breu les característiques bàsiques del teatre i del cinema i també destacaré algunes de les estratègies que utilitzen cadascun d'aquests sistemes narratius. Això ens servirà, d'una banda, per veure quines semblances comparteixen el teatre i el cinema, i de l'altra, quines diferències hi ha entre aquests dos sistemes narratius. En definitiva, tractaré les relacions que s'estableixen entre el teatre i el cinema per veure quins mitjans utilitzen aquests sistemes narratius per a manifestar-se i de quina manera comuniquen allò que volen expressar. Tot això sense oblidar, és clar, la mateixa naturalesa complexa i dual

del fet literari teatral, això és, la doble possible existència del teatre: el text dramàtic i el teatre com a espectacle i representació.

A continuació, aquests aspectes quedaran reflectits en els apartats concrets que dedico a l'estudi de les tres obres: el text dramàtic, el guió cinematogràfic i el film. Aquests apartats constitueixen la part fonamental del treball. Un cop analitzada la font primera de la qual dispo, és a dir, el text dramàtic de Belbel, n'he observat el transvasament que, a posteriori, en fa Ventura Pons al guió cinematogràfic i, finalment, a la gran pantalla. D'aquesta manera, l'estudi i l'anàlisi del text dramàtic, del guió i de la pel·lícula em permeten observar els canvis que es donen entre les tres peces d'estudi per veure'n la construcció i el funcionament, i així, poder establir-ne una possible interpretació. Per tant, és fonamental preguntar-nos en els tres casos: com s'estructura cada obra? Quin n'és el funcionament? Quan passa i on? Quins personatges hi ha? Què fan els personatges i de què parlen? En definitiva, com s'explica la *mateixa* història. Per tal de dur a terme aquesta tasca, l'estudi es divideix en els següents apartats: el text, el guió i el film; la història; l'estructura; l'espai; el temps; els personatges; els diàlegs; les acotacions; i finalment, l'anàlisi de la música de la pel·lícula.

En relació amb els objectes d'estudi, en primer lloc del text dramàtic de Sergi Belbel, *Morir (un moment abans de morir)*, he utilitzat l'imprescindible llibre de David George, *Sergi Belbel & Catalan Theatre: Text, Performance and Identity*<sup>1</sup>. Disposem, també, de l'interessant estudi d'Eva Doležalová, *Comunicación entre padres e hijos en la obra de Pons y Belbel*<sup>2</sup>; el treball de Natasha Leal, *El teatro en el aula de ELE: Sergi Belbel y Jordi Galceran*<sup>3</sup>; i la tesi doctoral de Pilar Regidor<sup>4</sup>. També he tingut en compte alguns articles i entrevistes a l'autor. Podem destacar els articles de Sharon G. Feldman, *Dos conversaciones con Sergi Belbel: «que me gusten la Fura dels Baus i Molière no es una contradicción»*<sup>5</sup>, i «Dins la nostra memòria»<sup>6</sup> dins l'obra *Forasters*

<sup>1</sup> George, David. *Sergi Belbel & Catalan Theatre: Text, Performance and Identity*. Woodbridge: Tamesis, 2010.

<sup>2</sup> Doležalová, Eva. *Comunicación entre padres e hijos en la obra de Pons y Belbel*, 2009. Aquest treball es pot consultar en línia. [http://is.muni.cz/th/146616/ff\\_b/Bakal\\_prace\\_EvaDolezalova.pdf](http://is.muni.cz/th/146616/ff_b/Bakal_prace_EvaDolezalova.pdf)

<sup>3</sup> Leal Rivas, Natasha. *El teatro en el aula de ELE: Sergi Belbel y Jordi Galceran*. Aquest document es pot consultar en línia. <http://www.doredin.mec.es/documentos/00820093006406.pdf>

<sup>4</sup> Regidor Nieto, Pilar. *Textos teatrales de: Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, 2004. Aquesta tesi doctoral està disponible en línia. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/PilarRegidor.pdf>

<sup>5</sup> Feldman, Sharon. *Dos conversaciones con Sergi Belbel: «que me gusten la Fura dels Baus i Molière no es una contradicción»*, 1997. Aquest article es pot consultar en línia. <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145462/260611>

<sup>6</sup> Feldman, Sharon. «Dins la nostra memòria.» Dins: Belbel, Sergi. *Forasters*. Barcelona: Tres i Quatre, 2008, pp. 19-24.

de Belbel. Feldman també és autora del recent llibre *A l'ull de l'huracà: Teatre català contemporani*<sup>7</sup>.

En segon lloc, del prolífic director de cinema Ventura Pons s'han fet molts congressos i desenes de retrospectives de la seva filmografia. Precisament, aquest any 2013, Mèxic organitza la retrospectiva de Pons amb més títols projectats, i hi és present també al Festival de Cinema Gay que se celebra també aquest any a Monterrey. Les seves pel·lícules han estat presents a diferents festivals d'arreu del món i la Universitat de Denver va organitzar, l'any passat, un congrés dedicat al director, guionista i productor català. El llibre de Phyllis Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*<sup>8</sup> és imprescindible pel que fa a l'obra del dramaturg Benet i Jornet i fa referència també a Ventura Pons per les adaptacions cinematogràfiques *E.R.* i *Testament* que Pons va titular *Actrius* i *Amic/Amat*. Pons ha adaptat, a part de *Morir (un moment abans de morir)*, *Carícies* i *Forasters* de Sergi Belbel. I no només ha adaptat a la gran pantalla literatura dramàtica sinó també el gènere del conte, del qual és un gran mestre Quim Monzó. De Quim Monzó ha portat al cinema els llibres de relats curts *El perquè de tot plegat* i *Mil cretins*<sup>9</sup>.

Val la pena recordar que seria necessari estudiar d'altres transvasaments del teatre català al cinema. Hi ha una gran quantitat d'obres que caldria considerar, per exemple, *Carícies* i *Forasters* de Sergi Belbel, *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé i *E.R.* de J. M. Benet i Jornet, totes elles posteriorment adaptades per Ventura Pons; *Paraules encadenades* i *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran i les adaptacions de Laura Mañá i Marcelo Piñeiro respectivament; *Kràmpack* de Jordi Sànchez i l'adaptació de Cesc Gay i tantes d'altres. També s'hauria de fer un estudi de les diferents versions cinematogràfiques de l'obra de Guimerà *Terra baixa*, una de les quals és *Tiefland* de la directora alemanya Leni Riefenstahl.

Finalment, les conclusions de l'últim apartat serviran per relacionar i sintetitzar els resultats aconseguits a partir del text dramàtic seleccionat, el guió cinematogràfic i la seva corresponent pel·lícula. Però, primer de tot, com he explicat al llarg d'aquesta introducció, el treball comença amb el plantejament d'algunes qüestions teòriques que m'han ajudat en l'anàlisi dels objectes d'estudi i en la redacció d'aquest treball.

---

<sup>7</sup> Feldman, Sharon. *A l'ull de l'huracà: Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenc, 2011.

<sup>8</sup> Zatlin, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. England: Multilingual Matters, 2005, pp. 123, 176-177, 193-196, 198.

<sup>9</sup> Sobre Ventura Pons val la pena visitar la pàgina web. <http://www.venturapons.com/>

## Aspectes generals del teatre i del cinema

### El teatre: literatura?

Per respondre aquesta provocació caldria primer de tot descriure *literatura*: aquest concepte abraça un espai immens no sempre del tot clar i ben delimitat. De fet, és una paraula indescriptible i és, alhora, una paraula imprescindible. Des del segle XVIII molts erudits han reflexionat sobre aquest terme i també hi han reflexionat molts estudiosos contemporanis que han volgut delimitar o si més no intentar acotar o tan sols parlar sobre el fet literari. Per exemple, René Wellek i Austen Warren ho van fer a *Teoría Literaria*<sup>10</sup> o Jonathan Culler a *Breve introducción a la teoría literaria*<sup>11</sup>. Sabem que no totes les manifestacions del llenguatge (aquesta facultat innata dels éssers humans) són literatura. Però sí sabem, en canvi, que tota literatura es construeix i existeix a partir d'un ús formal i manipulat d'aquest.

El formalista rus Roman Jakobson va considerar que allò que defineix la literatura és l'ús específic del llenguatge; ell ho va anomenar *literaturnost*. Podríem pensar que per aquest motiu la representació teatral i el cinema són literatura ja que tots dos utilitzen d'una manera específica el llenguatge i tots dos en potencien la funció poètica. Els signes lingüístics participen d'una manera especial tant en el text dramàtic com en la representació teatral, com, també, en el cinema. Es podrien afegir d'altres trets definitoris de la literatura: la ficcionalitat, l'automatització, la intertextualitat.

Des d'aquesta perspectiva, seria possible pensar que, tots tres, text dramàtic, representació teatral i cinema, podrien formar part d'aquest tot il·limitable que anomenem literatura. Però, és clar, ja ens ho va dir, tot i la manca de nom, fa molts i molts anys, Aristòtil:

Pel que fa a la tècnica (l'art) que imita només amb les expressions verbals (el llenguatge), siguin en prosa o en versos, siguin metres diferents barrejats els uns amb els altres, siguin metres emprats en un sol gènere, comporta una manca de nom fins al

---

<sup>10</sup> Wellek, René, Austen Warren. «Naturaleza de la literatura.» *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966, pp. 24-34.

<sup>11</sup> Culler, Jonathan. «¿Qué es la literatura, y qué importa lo que sea?» *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000, pp. 29-48.



dia d'avui. No posseïm, en efecte, una denominació comuna (Aristòtil, *Poètica*, 1447b).<sup>12</sup>

La literatura (ara ja en tenim el nom) és, doncs, l'art que imita només amb les expressions verbals, l'art que imita només amb el llenguatge. Però, què succeeix amb el teatre?

En general, tothom sap què és el teatre, tothom en té una idea: un edifici, una representació, una obra literària... Tanmateix, també sabem que el teatre és un concepte molt més complex. Per aquest motiu, intentaré explicar alguns aspectes rellevants de la complexitat dramàtica. En primer lloc l'especificitat de la naturalesa teatral. Per fer-ho, és clar, haurem d'anar al principi.

## Mimesi

Plató, al tercer llibre de *La República*, fa una distinció essencial que permet distingir qüestions literàries fonamentals. El filòsof, després de delimitar el que haurien de dir els poetes en el seu estat ideal, analitza de quin mode concret, de quina manera particular, allò dit és narrat.

— [...] no és veritat que tot el que han dit els mitòlegs i els poetes resulta ser una narració de coses passades, presents o futures?

—Sí, què més podria ser? —va respondre [Adimant].

—I tot això, no ho recorren en una narració senzilla, o en una narració revestida d'exposició, o en una barreja de les dues? (Plató, *La República*, 392d).<sup>13</sup>

Per Plató sempre hi ha narració, el que succeeix és que alguns poetes componen la narració per mitjà de la imitació. Així, doncs, el mètode discursiu no utilitzaria la imitació i, en canvi, el mètode dramàtic, sí. Tot i aquesta bipartició, hi hauria una tercera modalitat en la qual les dues narracions apareixerien juntes: seria aquesta una forma mixta. El deixeble de Sòcrates estableix *avant la lettre* l'estructura de la teoria dels gèneres literaris: la lírica, l'èpica i el drama. Gèneres literaris que no deixaran d'evolucionar i transformar-se en distintes formes al llarg de la història de la literatura.

---

<sup>12</sup> Aristòtil. *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946, p. 4.

<sup>13</sup> Plató. *La República*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1989, p. 111.

Per Aristòtil, en canvi, la mimesi és la base de tota forma artística. Segons ell es pot imitar amb mitjans diversos, objectes diversos i de mode diferent. Pel que fa a la manera d'imitar descriu:

[...] és possible d'imitar pels mateixos mitjans les mateixes coses, adés narrant-les i adés posant-se en lloc del personatge, com fa Homer; bé parlant l'autor en nom propi i no del personatge, o, en fi, imitant tots els personatges, obrant i actuant (Aristòtil, *Poètica*, 1447b)<sup>14</sup>.

El mode d'imitar no és narrant sinó actuant. El teatre, com hem vist, s'allunya així dels altres gèneres literaris: l'èpica i la lírica. Aquests dos gèneres utilitzen la diegesi tot i que de formes diferents (la lírica de forma exclusiva i l'èpica parcialment ja que utilitza també la mimesi, la forma mixta de què hem parlat més amunt). En la literatura dramàtica, els personatges se serveixen exclusivament de la mimesi; per tant, el mètode dramàtic és la màxima expressió de la mimesi pura.

És, doncs, la tragèdia imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió, feta en llenguatge plaent, el qual tindrà formes diferents i separades, segons les seves diverses parts; que representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració, i per mitjà de la compassió i de la temença opera la purificació de passions semblants (Aristòtil, *Poètica*, 1449b)<sup>15</sup>.

El que ens interessa, d'aquests dos plantejaments, ja sigui en la concepció de Plató o en la descripció d'Aristòtil, és la qüestió fonamental que distingeix l'especificitat teatral: la mimesi. A la fi, qui parla, és el personatge. A la fi, qui narra, és el *dramatis persona*.

## Literatura i representació

Una obra dramàtica, encara que no sigui mai representada, està pensada, estructurada i construïda per a la representació. Només cal pensar en la gran quantitat d'obres, centenars, que escrivien els poetes de la Grècia clàssica, una societat culta i entusiasta amb el teatre, per participar en les Dionisíaques Majors o en d'altres concursos atenencs i veure les seves obres representades. De fet, la forma i l'estructura d'una obra dramàtica mostren aquesta intrínseca escenificació.

---

<sup>14</sup> Aristòtil, op. cit., p. 5.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 9.

El lector de literatura dramàtica s'enfronta a les accions d'uns personatges, uns personatges als quals passen coses i que diuen coses en algun lloc i en algun moment determinat, i rep tota la informació només amb el llenguatge. L'espectador, en canvi, rep la informació a partir d'una representació, i els signes lingüístics comparteixen protagonisme amb d'altres signes i d'altres codis. Signes i codis que, quan l'espectador els rep, els omple de significat. Com sabem, tot a l'escenari significa i està subjecte a la interpretació.

Aquesta consideració constata, com ja avisàvem a la introducció, la doble naturalesa del teatre, d'una banda la literatura dramàtica i de l'altra, l'espectacle. Roman Ingarden<sup>16</sup> va establir la distinció entre el text dramàtic i la representació. El text dramàtic depèn només dels signes lingüístics. És, com ja hem dit, un art que imita només amb el llenguatge verbal. La representació teatral, en canvi, al ser un sistema narratiu polisemiològic, utilitza i necessita, a part dels signes lingüístics, d'altres llenguatges, signes i codis per a poder realitzar-se. Tanmateix en el text dramàtic d'alguna manera ja hi ha planificada la representació. Per això, en la forma específica del text dramàtic, Ingarden hi distingeix dos textos amb finalitats diferents: les indicacions (de l'autor) i el discurs dels personatges. Ingarden ho va anomenar text secundari i text primari. A l'actualitat es coneix de forma general com text didascàlic i text discursiu.

Aquesta distinció és del tot fonamental perquè tot el que pertany al text didascàlic, és a dir, tot allò que no pertany al discurs dels personatges però és necessari per entendre la història, haurà de transformar-se i d'aparèixer en la representació (segons cregui convenient el director d'escena). Les acotacions (que tractarem amb profunditat tant en l'apartat de l'estudi del text dramàtic, del guió cinematogràfic com també en el transvasament al mitjà audiovisual, per tal de veure quin tractament han rebut en aquest canvi) poden donar, també, informació de temps i d'espai. En una obra de teatre no representada els personatges dialoguen i tota la informació que no es dona en el text discursiu ha de manifestar-se i aparèixer d'alguna manera, encara que sigui mínimament per saber on i quan passa el que passa. Aquesta informació didascàlica ajuda no només al director escènic sinó també al lector de literatura dramàtica. El primer serà el responsable de crear i representar aquell microunivers, serà la peça

---

<sup>16</sup> Vegeu Ingarden, Roman. *The Literary work of art: an investigation on the borderlines of ontology, logic and theory of literature: with an appendix on the functions of language in the Theater*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

fonamental perquè tot prengui sentit en l'espectacle; el segon s'ajudarà d'aquestes informacions per imaginar-se i així crear de forma més completa la història que explica l'obra dramàtica. El lector no està supeditat al director escènic, i no ho està senzillament perquè en el text dramàtic el director escènic no existeix. En tot cas, si hi ha algun director escènic, és el propi lector que a partir de les acotacions, dels diàlegs i la imaginació crearà la seva representació.

En la representació teatral, en canvi, els signes lingüístics de les acotacions poden mostrar-se, entre d'altres formes, de manera visual o auditiva i fins i tot poden ser transformades o no mostrades en la representació. A l'espectacle teatral escoltem la veu, veiem l'aspecte, els gestos i els moviments dels personatges. I escoltem la música, i veiem l'espai escènic en el qual passa l'acció<sup>17</sup>. Tot el que representa la paraula literària està representat a l'escenari. Francesc Foguet i Joaquim Noguero destaquen la «polifonia de llenguatges» de la representació teatral i la singularitat de l'efimeritat i la no perdurabilitat del text espectacular<sup>18</sup>. Singularitat contrària no només a la immutabilitat del text dramàtic sinó també a la del cinema. El cinema pot ser *rellegit* de la mateixa manera que ho pot ser un text dramàtic. Com explica García Barrientos:

[...] el rodatge també és una escriptura i el cinema és escriptura en segon grau, en la mesura que reclama dos processos de manipulació: el rodatge, en què s'inscriuen els sintagmes (els plans), i el muntatge, en què aquests s'integren sintàcticament en la frase (la seqüència) i el text (la pel·lícula). Una escriptura de primer grau seria, doncs, la filmació frontal d'una obra de teatre, car comportaria el rodatge sense el muntatge.<sup>19</sup>

Per tant, pel que fa a la representació, la distinció més clara i potent és la vivència *in presentia* dels actors i els espectadors, allò tan conegut: *l'hinc et nunc*. En teatre la ficció dramàtica succeeix en present i en directe: actors i espectadors viuen

<sup>17</sup> «Max Herrmann ya comentaba en 1931 (Herrmann 2006: 509) que el espacio teatral no es sólo un terreno o un volumen físico, sino que se constituye por las relaciones entre los personajes o, mejor dicho, entre los actores. Este espacio es imaginado por el autor del drama, puesto en escena por el director, realizado por los actores y completado por los espectadores. Cuatro componentes del espacio teatral que, en consecuencia, son factores humanos que forman este espacio durante la comunicación teatral. La ilusión tiene lugar debido a la contigüidad de los espacios reales que ocupan.» Türschmann, Jörg. «La vida de lo teatral: *Actrices/Actrius* (1996) de Ventura Pons». *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Dins: Verena Berger i Mercè Saumell. Barcelona: Institut del Teatre, 2009, pp.75-86. Cita p. 82.

<sup>18</sup> El terme «text espectacular» va ser encunyat per Marco de Marinis i fa referència a la representació teatral. De Marinis, Marco. *Entendre el teatre: Perfils d'una nova teatralogia*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.

<sup>19</sup> García Barrientos, 1997, pp.268-269 dins Foguet, Francesc, i Joaquim Noguero. «La representació teatral: del text a l'escena. L'espai i el temps.» *La representació teatral*. Barcelona: Editorial UOC, 2003, pp. 21-25. Cita p. 24.

l'experiència en el mateix lloc i en el mateix moment. Allò viscut és irrepetible, allò representat, també.

La importància de l'espai en teatre és fonamental. En una representació teatral hi ha sempre un lloc concret i un espai delimitat<sup>20</sup>; aquest espai condiona la resolució de la posada en escena. És de tots conegut que a l'Antiga Grècia les representacions teatrals eren un espectacle col·lectiu i les dimensions dels teatres eren immenses; per aquesta raó els actors utilitzaven màscares i coturns, per tal de poder ser reconeguts des de lluny. La visualització de la màscara per part del públic permetia la identificació del personatge. A l'actualitat, tot i la proximitat que el públic pugui aconseguir en un espectacle teatral, el punt de vista de cadascun dels espectadors serà inamovible. L'espectador des d'un punt concret observa tot l'escenari, observa el lloc on es produirà l'acció. La seva visió serà estable, la seva panoràmica completa. Això no vol dir en cap cas que l'espectador pugui copsar tots els detalls; de fet, en teatre el que és immutable és la visió de conjunt perquè hi ha una distància física inevitable. En canvi, en cinema la magnitud de l'espai és irrellevant i pot disposar d'espais geogràfics i alhora pot mostrar el mínim detall<sup>21</sup>.

Sens dubte, pel que fa a la representació teatral, la multiplicitat de signes que apareix o pot aparèixer en l'escenificació d'un text dramàtic en dificulten la descripció però alhora mostra la riquesa de la possible conjunció de diferents signes. Aquesta característica, certament, també la comparteix el cinema. Tots dos són sistemes polisemiològics i també són dos sistemes narratius; però això no vol dir, com sabem, que siguin el mateix.

---

<sup>20</sup> Pel que fa a la importància de l'espai, Sergi Belbel diu: «Si vols fer una obra amb matisos, amb una delicadesa, no vagis a la Sala Gran [del TNC] perquè no t'ho permet. Les condicions físiques d'aquesta sala no t'ho permeten. Si tu fas un Txèjov, o ho fas amb un aire operístic, o millor que el posis en una altra sala perquè no s'hi adiu allò amb aquesta arquitectura. És un espai per a grans comèdies, per a grans obres de teatre clàssic, per a grans tragèdies, però no per subtilitats de segons quin tipus de dramaturgia.» George, op. cit., p. 73. L'entrevista *Sergi Belbel parla sobre 'Les falses confidències'* feta per Albert Miret també es pot consultar en línia. <http://www.teatral.net/asp/traientpunta/cos.asp?idtraient=41>

<sup>21</sup> «Kracauer es considerado otro teórico del realismo gracias a su fundamental obra *Teoría del cine*, publicada originalmente en 1960, que sentaría las bases de su estética materialista. Kracauer hablaba del medio cinematográfico a partir de su preferencia por la naturaleza en estado puro y su vocación natural por el realismo. Para Kracauer, el cine está dotado con la capacidad de registrar lo que él denominaba, de manera indistinta, *realidad material, realidad visible, naturaleza física* o, simplemente, *naturaleza*.» Sánchez Navarro, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006, p. 90.

## El cinema: La càmera i el muntatge

Als inicis, el cinema imitava en la seva representació l'espectacle teatral: la frontalitat de la imatge, la interpretació teatral de l'actor i la seva posició i moviments dalt l'escenari, la relació amb el públic i la mirada a càmera. Així, doncs, al començament:

El cinema primitiu es caracteritzava per conservar fidelment les unitats d'espai i de temps pròpies del paradigma aristotèlic, a part d'estar impregnat d'altres trets que evidencien que el primer model del cinema va ser el teatre: ús de decorats molt artificiosos, immobilitat de la càmera en un pla general, duració molt llarga de les escenes, absència de profunditat de camp, interpretació actoral molt exagerada, etc.<sup>22</sup>

Amb el pas dels anys, el cinema va investigar amb les possibilitats que li oferia la tecnologia i la tècnica cinematogràfica i aquest nou art va evolucionar cap a diferents maneres de filmar. No cal dir que les primeres pel·lícules que es van atrevir a utilitzar i experimentar amb els distints plans, sobretot amb els primers plans, van provocar efectes d'irrealitat als espectadors. La càmera té la possibilitat d'enquadrar i focalitzar i així ressaltar la situació, l'element i el detall imperceptible. Així doncs, amb l'evolució de la tècnica, el cinema no només adopta i adapta característiques de la representació teatral sinó que també adopta de la literatura figures retòriques així com l'ús de salts temporals propis de la novel·la, les conegudes analepsis i prolepsis literàries corresponents als *flashbacks* i *flashforwards* cinematogràfics, entre altres recursos narratius.

Al llarg de la història, el cinema ha rebut, sens dubte, influències directes del teatre i de la literatura (també, per descomptat, el teatre i la literatura han rebut, és clar, influències directes del fet cinematogràfic)<sup>23</sup>. Ara bé, hi ha unes característiques temporals que són exclusives del cinema i la qüestió d'aquesta especificitat fílmica es deu a la tecnologia, es deu al mitjà que empra la tècnica cinematogràfica i a les noves experimentacions.

<sup>22</sup> Sala, Jordi. «El teatre com a discurs narratiu de ficció.» Jordi Sala. *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Universitat de Girona, 2000, pp. 21-34. Cita pp. 31-32.

<sup>23</sup> Pel que fa al teatre, l'alemany Erwin Piscator va introduir en els muntatges teatrals projeccions cinematogràfiques. De Piscator, Bertol Brecht va dir: «Fou ell el qui veritablement introduí el film dins el teatre i així convertí els decorats en actors.» Foguet, Francesc. «Del naturalisme al teatre èpic.» dins *La representació teatral* op. cit., pp. 248-249. En literatura, escriptors nord-americans, per exemple, John Dos Passos o Hemingway, van ser influenciats per la narrativa cinematogràfica. Gubern, Romá. «Cine y literatura: encuentros y desencuentros.» *Lecturas: imágenes*. Carmen Becerra et al. Vigo: Universidad de Vigo, 2001, p. 100.

Quan es van començar a explorar les possibilitats tècniques que oferia el nou art (quan, per exemple, els realitzadors de l'anomenada Escola de Brighton van començar a fragmentar l'escenari alternant seqüències d'esdeveniments que passen a diferents llocs al mateix temps; o quan, més tard, es va començar a utilitzar el punt de vista subjectiu), va néixer el relat cinematogràfic amb totes les seves especificitats, i això vol dir que va néixer un relat substancialment diferent del relat teatral. Aquest nou relat és un relat que s'acosta més al relat de la narració literària, i no solament (ni tan sols principalment) pel fet que les possibilitats tècniques del cinema permeten representar grans espais exteriors i un gran nombre de personatges, sinó perquè la càmera és una eina enormement narrativa, és un instrument de diegesi.<sup>24</sup>

D'aquesta manera, el cinema, milers d'anys més jove que el teatre, ha desplegat en poc més de cent anys unes formes de narrar i mostrar mai vistes fins ara. Allò que l'ull humà no ha pogut percebre, allò que mai no ha pogut veure, el cinema ho ha mostrat i el cervell humà ràpidament ho ha acceptat, hem acceptat les imatges, els detalls, els distints plans i els conseqüents salts temporals, hem acceptat la (*ir*)realitat del cinema.<sup>25</sup> «La càmera és un instrument de diegesi»<sup>26</sup> i en cinema la imatge en moviment pot accelerar-se o bé retardar-se (*ralentí*), o bé retrocedir, és a dir, *invertir* el moviment.<sup>27</sup> La funcionalitat de la càmera, el moviment, l'enquadrament de la imatge i el muntatge final, això és, la selecció i l'ordenació selectiva de diferents plans i seqüències són codis específics de l'art de la cinematografia.

També hi ha d'altres recursos cinematogràfics capaços d'influir en la narrativitat fílmica, elements sonors que potencien la imatge: els sorolls i els silencis. La música també hi té un paper fonamental, acompanya la imatge i la reforça, completa la narració, dóna informació i suggereix possibles interpretacions en relació amb els esdeveniments, i el més important, la música provoca emocions. La música cinematogràfica no diegètica és una falsedat, i tot i ser un atemptat a la versemblança, l'acceptem sense cap mena de problemes (només cal recordar el que provoquen els violins de *Psicosi* de Hitchcock)<sup>28</sup>. Tanmateix, aquest atemptat a la versemblança queda reflectit en els altres

<sup>24</sup> Sala, op. cit., pp. 31-32.

<sup>25</sup> Abuín, Ángel. «Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular.» dins Becerra, Carmen et al., op. cit., p. 31.

<sup>26</sup> Sala, op. cit., pp. 31-32. Cita p. 32.

<sup>27</sup> Gubern, Romá. «Cine y literatura: encuentros y desencuentros.» dins Becerra, Carmen et al., op. cit., pp. 97-102.

<sup>28</sup> La musicòloga Zofia Lissa estableix una dialèctica entre tots els elements sonors de la pel·lícula i cadascuna de les imatges que aquests elements sonors acompanyen. D'aquesta manera, les imatges dialoguen contínuament amb la música, els objectes representats amb els sorolls, l'acció fílmica amb les

aspectes que hem comentat, però també, com hem dit, el cervell humà ha acceptat les imatges cinematogràfiques i allò inversemblant ha esdevingut creïble<sup>29</sup>.

Tot i la importància de tots els elements sonors que participen en el sistema narratiu cinematogràfic, sempre s'ha relacionat el cinema amb la imatge. Gràcies a la fotografia el cinema va produir la il·lusió de les imatges en moviment. El cinema té una naturalesa visual i és per damunt de tot imatge. De fet, sense imatge no pot existir el cinema.<sup>30</sup>

Una vegada descrits alguns aspectes del teatre i del cinema, els quals veurem reflectits al llarg de l'estudi del text dramàtic, el guió cinematogràfic i el film, constatem que la lectura del text dramàtic evoca per mitjà de la paraula tot el món de ficció, creat, aquest, en un moment anterior al present del lector, i la ficció es realitza en la imaginació. La representació teatral construeix el món de ficció de manera física, els personatges hi són ara (en aquest moment) i aquí (en aquest lloc) i els veiem i escoltem. El cinema reproduïx el món de ficció a partir d'una selecció d'imatges, una concatenació ordenada i manipulada d'imatges en moviment.

Tant el cinema com el text espectacular són sistemes narratius polisemiològics però els seus mecanismes funcionals per tal d'expressar i mostrar la història són de naturalesa diferent. La representació teatral necessita un espai escènic en el qual la posada en escena a partir de la «polifonia de llenguatges» es fa present; el món de ficció apareix i es realitza sempre per primera i última vegada, tota funció és irrepetible i cada actuació esdevé única. El cinema necessita les imatges que capta la càmera i el muntatge les ordena (no pas cronològicament sinó amb l'ordre establert amb el qual es

---

paraules i els continguts psíquics amb els silencis. Radigales, Jaume. *La música en el cinema*. Barcelona: Editorial UOC, 2007, pp. 12-13.

<sup>29</sup> «A diferencia del teatro, en el que el aparato de la puesta en escena es tan obviamente real que impide que el espectador confunda la representación con la realidad, el cine ofrece un espectáculo completamente irreal, que se desarrolla en “otro mundo”. En el cine, el mundo real no interfiere con la ficción para desmentir constantemente sus pretensiones de constituirse en mundo, como si ocurre con el teatro, en el que la presencia física de los actores i del decorado convierte la impresión de realidad en el fruto de una pura convención. “En suma, el secreto del cine consiste en conseguir muchos índices de realidad dentro de la imágenes, que, así enriquecidas, seguirán siendo percibidas pese a todo como imágenes. Las imágenes pobres no alimentan lo bastante el imaginario como para que éste adquiera realidad. Inversamente, la simulación de una fábula con medios tan ricos como lo real —caso del teatro— corre siempre el riesgo de aparecer simplemente como una simulación demasiado real de un imaginario sin realidad.” Christian Metz (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (vol. 1, p. 401. Barcelona: Paidós.» Dins: Sánchez Navarro, Jordi, op. cit., pp. 84-85.

<sup>30</sup> El cinema pot renunciar a l'element sonor de la paraula; fins i tot, pot renunciar a la construcció realista de l'espai representat, però mai a la imatge. Dos exemples d'aquestes limitacions imposades pels propis autors per tal d'experimentar les possibilitats de la narrativa cinematogràfica són dels directors Michel Hazanavicius, que renuncia a l'element sonor de la paraula amb la pel·lícula *The Artist* (2011), i Lars von Trier, que transgredeix els codis cinematogràfics espacials per subvertir l'efecte de realitat de les imatges amb l'obra mestra *Dogville* (2003).



vol explicar la història, és a dir, l'ordre del *récit*, si apliquem el terme de la narratologia genettiana). En la representació teatral hi ha, com a la vida, una continuïtat en les accions, continuïtat que el cinema transgredeix, perquè aquest és el seu llenguatge, en cada concatenació de plans i seqüències.

Per acabar, tan sols vull comentar que he començat aquest apartat preguntant-me si el teatre és literatura, i recordem un dels plantejaments d'Ingarden: una obra de teatre no és purament literària, però sí literatura, un “cas límit” de l'art de la literatura<sup>31</sup>. Només vull assenyalar que el cinema té, com el text dramàtic, una part escrita: els guions cinematogràfics. Des d'aquesta perspectiva, el teatre i el cinema tindrien una part literària fonamental a partir de la qual, en termes generals, es genera la representació teatral i la pel·lícula. Probablement, podríem manllevar les paraules d'Ingarden per dir que una obra cinematogràfica no és purament literària, però sí literatura: un altre “cas límit” de l'art de la literatura.

---

<sup>31</sup> Ingarden, op. cit.

## *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel i *Morir (o no)* de Ventura Pons

### El text, el guió i el film

L'obra *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel va guanyar el XIX Premi Born de Teatre l'any 1994 i també el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura l'any 1996. El text dramàtic es va publicar l'any 1995 i es va representar primer a Finlàndia i a Alemanya, abans de ser posat en escena a Catalunya al Teatre Romea el 14 d'abril de 1998<sup>32</sup>. L'obra també s'ha representat a d'altres països europeus i fins i tot a Amèrica. J. M. Benet i Jornet explica al pròleg de *Forasters*:

*A Carícies, a Morir, a Després de la pluja*, algunes de les obres que més ressò mundial han conegut, [Sergi Belbel] dibuixa situacions originals, diferents, resoltes de manera enèrgica, amb pols ferm, i dins de les quals aquelles siluetes que deia queden perfectament definides, però que a penes necessiten mostrar alguna cosa més que el seu perfil. Bé, potser simplifico massa. Perquè hi trobaríem, de tota manera, unes quantes excepcions, uns quants claroscurs inquietants. I aquestes excepcions coincideixen, curiosament, en un mateix punt, a mostrar les relacions entre elements molt pròxims d'una mateixa família. La família. L'escena entre l'Home i el Nen (pare i fill) o entre el Noi i la Dona (mare i fill) a *Carícies*, o l'escena entre Mare i Filla, o la d'una «Senyora» que parla per telèfon amb la seva cosina, a *Morir*; quatre moments que no trio pas a l'atzar, però que de cap manera són únics, quatre moments en què es barregen l'afecte i el desafecte, l'evidència i l'ambigüitat, el grotesc i el patètic, la comèdia i la tragèdia...<sup>33</sup>

El text dramàtic de Belbel presenta situacions de la vida quotidiana. Situacions habituals de les relacions personals d'individus d'una societat actual: una parella conversant, un noi jove que és destruït per la droga, una nena que s'ofega amb el menjar, un pacient d'un hospital a qui se li compliquen les coses, una dona que abusa dels fàrmacs per evadir-se de la realitat, un accident de trànsit, un assassinat. Totes

---

<sup>32</sup> Una de les característiques més interessants de la posada en escena, dirigida pel mateix Belbel, va ser la idea de proposar diferents combinacions dels actors que interpretaven l'obra. Amb aquesta proposta, cada nit els actors donaven vida a personatges diferents. Vegeu Feldman, *A l'ull de l'huracà...*, op. cit., pp. 210-211.

<sup>33</sup> Benet i Jornet, dins Belbel, Sergi. *Forasters*. Barcelona: Raval Edicions SLU, Proa, 2004, pp. 7-18. Cita p. 16.

aquestes situacions no són, sens dubte, excepcionals. Més aviat són situacions normals en el sentit que succeeixen a diari, massa a diari. A l'obra, Belbel no dosifica el patiment, el dolor, l'angoixa, l'ansietat, sinó que els concentra perquè el lector els rebi de cop, sense mesura, sense pietat. Tampoc dosifica l'alleujament que provoquen totes les satisfactòries resolucions. És el tot o el res, no hi ha terme mig. O tots moren o tots viuen. Convé ressaltar que dues propostes antagòniques són les que donen forma a l'obra. El text manifesta una aparent circularitat estructural i mostra dues possibles resolucions que en cap cas són compatibles. La sinopsi que trobem al text dramàtic diu:

En una primera part, se'ns presenta un seguit de situacions dramàtiques independents que culminen amb la mort d'un dels personatges protagonistes. Posteriorment, el lector (l'espectador) té l'oportunitat de reviuir les mateixes escenes, encadenades en un ordre lògic, i amb una (petita) diferència: els personatges que ha vist morir, aquesta vegada sobreviuen. Morir o no morir, aquest és el dilema<sup>34</sup>.

Ventura Pons va llegir el text dramàtic de Sergi Belbel i de seguida va quedar captivat per la història. La idea d'una segona oportunitat li anava com anell al dit. El director català va tenir una segona oportunitat quan va rebre per accident un tret en una terrasseta d'un bar de Mèxic i va sobreviure a aquesta situació. La lectura de l'obra de Belbel li donava l'oportunitat de portar a la gran pantalla una història, des del seu punt de vista, positiva i optimista. Quan Belbel enllestia el text, Pons acabava de rodar *El perquè de tot plegat* (1994), dos anys després rodaria *Actrius* (1996), un any més tard *Carícies* (1997) i al següent *Amic/Amat* (1998). Al llarg d'aquests anys, Pons no només va rodar aquestes pel·lícules sinó que va estar reflexionant de quina manera podia portar l'obra de Belbel, aquella obra que tant l'havia fascinat, a la gran pantalla. Finalment decideix escriure el guió i adaptar l'obra de Sergi Belbel *Morir (un moment abans de morir)* el 1999 amb el títol *Morir (o no)*. La pel·lícula ha estat convidada a molts Festivals, com ara Berlín, Chicago, Toronto, Moscou, Jerusalem o Sant Sebastià, i ha guanyat diferents premis, entre ells el premi al millor guió cinematogràfic al Festival de Troia, Portugal, o el de millor pel·lícula al Festival de Toulouse, França.

La fitxa tecnicoartística de la pel·lícula és la següent:

---

<sup>34</sup> Belbel, Sergi. *Morir (un moment abans de morir)*. València: Tres i quatre, 2008. Vegeu la contraportada del llibre.

Guió, direcció i producció: Ventura Pons

So directe: Boris S. Zapata

Cap de producció: Xavier Basté

Laboratori: Image Film

Música: Carles Cases

Estudi so: Q. T. Lever

Fotografia: Jesús Escosa

Estudi Muntatge: Montaje de Mozart

Muntatge: Pere Abadal

Productora: Els films de la Rambla

Art director: Bel·lo Torras

amb la col·laboració de

Televisió Espanyola,

Televisió de Catalunya i

Canal +

Director: Lluís Homar

Malalt: Mingo Ràfols

Dona: Carme Elías

Senyora: Anna Lizaran

Motorista: Roger Coma

Dona policia: Mercè Pons

Heroïnòman: Marc Martínez

Home policia: Francesc Albiol

Germana: Anna Azcona

Víctima: Francesc Orella

Mare: Vicky Peña

Assassí: Sergi López

Nena: Carlota Bantulà

Policia control: Santi Ibáñez

Infermera: Amparo Moreno

La sinopsi de la pel·lícula explica:

Morir: Set històries independents que acaben amb la mort d'un dels seus protagonistes. Un director de cinema que intenta sortir del seu desert creatiu. Un heroïnòman que no es resisteix al cavall. Una nena que s'ofega amb els ossos del pollastre. Un malalt que no aconsegueix prémer el botó d'alarma a l'hospital. Una histèrica que s'afarta amb pastilles i Aigua del Carme. Un jove motorista atropellat per la policia. Un executiu víctima d'un assassí a sou.

No morir: Les set històries s'encadenen, en clau d'humor, en una sola: ningú mor i tots els personatges tenen relació entre ells. Es tracta d'una segona oportunitat del destí o són només les elucubracions d'un director de cinema àvid d'una bona història per a la seva nova pel·lícula?<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Pons, Ventura. *Morir (o no)*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1999. Vegeu la caràtula del DVD i podeu consultar, també, la pàgina web de la pel·lícula. <http://www.venturapons.com/catala.html>

Primer de tot convé ressaltar el canvi de títol. Sergi Belbel, amb el títol *Morir (un moment abans de morir)*, posa èmfasi en el precís moment abans de la mort. S'observa, doncs, que el dramaturg català dóna només una opció d'entrada, la de la mort. Això és el que desprèn el títol de la seva obra, aquell precís instant en el qual l'atzar pot arribar a tenir l'última paraula. Potser per això, perquè l'atzar és qui pot escriure el punt i final, a mida que avança l'obra la possibilitat de no morir també hi apareix. En paraules de David George: «Belbel is interested in time, particularly in the mathematical nanosecond set against infinity»<sup>36</sup>. Pons, per la seva banda, titula la pel·lícula *Morir (o no)*, i d'aquesta manera, ja des del començament, s'interessa a destacar les dues alternatives, viure o morir. Pel que fa a aquest aspecte del canvi de títol, David George comenta: «Belbel's fascination with time is encapsulated in the 'moment' of the title. Pons removes this and replaces it with 'o no', which encourages the viewer to concentrate on the question of the alternative outcomes in the second part of both play and film rather than on the temporal aspects»<sup>37</sup>.

A banda del canvi de títol, també val la pena comentar el canvi de nom, subtil, de la segona part de la història. La primera part de l'obra de Belbel porta per títol «Morir...» i la segona part «...i no morir». Pons, al guió cinematogràfic, manté intacte el títol de la primera part i a la segona part canvia la conjunció *i* per la conjunció *o*. El títol que proposa Pons al guió és, doncs, «...o no morir». Aquest plantejament reforça la idea que comentàvem més amunt: destacar les dues alternatives i reafirmar la vida. No és el mateix morir i no morir que morir o no morir. En el llenguatge belbelià l'opció més latent és la de la mort. De fet, ell mateix defensa, en el *making off* de l'entrevista que trobem a la pel·lícula, que l'opció més falsa és la segona perquè la mort sempre ens guanyarà la partida. En paraules de Pons, el fet de «...o no morir» dóna peu a una possibilitat més àmplia on la força per voler viure sembla tenir més pes que la mort. El mateix cineasta afirma a l'entrevista, que ell escull, a diferència de Belbel, la segona part. En el film la idea d'una segona oportunitat es reafirma i la primera part es titula «Morir» i la segona part «No morir». Pons eludeix els punts suspensius que apareixen en els títols de cadascuna de les dues parts del text dramàtic i també els del seu propi guió cinematogràfic.

---

<sup>36</sup> George, op. cit., p. 99.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 99.

## La història

En el text dramàtic, el guió i la pel·lícula que tracto en aquest estudi s'hi engloben, com ja he ressaltat anteriorment, set històries independents en una primera part i amb un final tràgic. Aquestes mateixes històries es repeteixen de manera ordenada en una segona part en la qual el final és totalment diferent ja que els personatges viuen. Si ho analitzem per parts, les tres obres s'inicien explicant la història d'un futur guió que escriu el protagonista de la primera escena. Aquesta primera escena resulta clau per entendre tota la trama. És la resta de la història producte intrínsec d'aquest guió? És el text un joc de matrioixques? O simplement aquesta és una escena més del text dramàtic? Per respondre a aquestes preguntes i obtenir una possible interpretació, cal observar-ho tot des del principi.

L'obra de Belbel comença amb la conversa d'una parella. Ell, Guionista, explica a la seva Dona la idea principal d'un guió que ha començat a escriure de matinada després d'un any d'inactivitat literària, una aturada creativa causada per una crisi personal que l'ha portat a visitar psiquiatres, patir angoixes i prendre medicació. La història que li explica no sembla satisfer la Dona, que treballa en un centre de drogodependència. L'home, emocionat, narra la història en la qual està treballant. Un noi jove que ho ha deixat amb la seva companya i surt amb els amics per divertir-se, beu més del compte i quan surten de la discoteca per marxar cap a casa ell vol continuar la festa. Agafa la moto i se salta un semàfor en vermell amb la mala sort que un cotxe l'atropella. Més ben dit, quan el cotxe està a punt d'atropellar-lo, «just a l'última dècima de segon abans de la topada, tot s'atura. Tot es congela»<sup>38</sup>. Tot i tothom s'atura menys ell. I una Veu li proposa un viatge, un viatge al seu propi futur que prèviament ha de dissenyar. El noi té disset anys i l'ideal de vida és, lògicament, sexe i diners (ideal que és fàcilment desitjable per qualsevol ésser humà). El noi veu el seu futur, el futur que ell ha triat. De manera que el noi gaudirà d'una llarga vida i d'una plàcida mort però tot i així el que ha vist no el convenç. I no el convenç perquè, amb tot, és una vida buida i plena d'avorriment. La Veu li ha proposat la construcció del seu futur amb la finalitat d'escollir entre la vida i la mort. El noi no vol triar però la tria és obligatòria perquè no hi ha cap altra opció, no hi ha cap altra alternativa. Tot depèn del noi. En aquest punt concret, quan el Guionista està a punt d'explicar què tria el noi, un atac de cor acaba

---

<sup>38</sup> Belbel, op. cit., p. 17.

amb la seva vida. El Guionista no tenia el guió acabat, tot just el començava a escriure; ara bé, una cosa sí la tenia clara, el títol de la pel·lícula: *Un moment abans de morir*. Així doncs, el text dramàtic *Morir (un moment abans de morir)* conté el primigeni argument d'un guió cinematogràfic. Una ficció dins d'una altra ficció. Dues ficcions que plantegen el gran tema de la vida i la mort.

La següent història presenta un Heroïnòman que es troba en un moment vital de decadència. La família que té ja no pot suportar més la situació. Així, la seva Germana decideix anar-lo a buscar per convèncer-lo perquè ingressi en un centre de desintoxicació. L'autor ens presenta un personatge que s'ha reclòs en un pis, sol, acompanyat només d'alcohol i de les seves dosis d'heroïna i cocaïna. La seva subsistència es basa en el tràfic de drogues. Després d'una forta i violenta discussió, ell s'injecta heroïna i mor.

La tercera història mostra les relacions entre una Mare i una Filla, les qual són, respectivament, germana i neboda de l'Heroïnòman. L'escena succeeix a l'hora de sopar. La Mare ha preparat pollastre amb salsa per sopar però la nena no té gana. Això desencadena una encesa discussió entre una mare molt pesada, insistent i desequilibrada, i la seva Filla que ja no l'aguanta més. És tan elevada la pressió de la Mare que la nena es desespera i, per no sentir més la mare, s'omple la boca repetidament de grans quantitats de pollastre. Això provoca que la nena s'ennuegui i mori ofegada sense que la Mare sàpiga com reaccionar per salvar-la.

A continuació, a la quarta escena, un malalt està ingressat a l'hospital perquè ha caigut per les escales i s'ha trencat un braç i una cama. Es troba sol, no té cap company a l'habitació. La infermera que li porta les pastilles pel dolor sense adonar-se'n llença a terra l'aparell que hi ha al costat del llit per avisar les infermeres en cas d'urgència. Aquest fet provocarà que més endavant el Malalt, que no només té una cama trencada i un braç enguixat, sinó que també té un coàgul de sang al pulmó, no pugui demanar ajuda en el moment en què té un atac i mor perquè no pot respirar.

Seguint la línia de les històries aparentment independents, la cinquena escena presenta una Senyora que viu sola; el seu fill fa tres mesos que ha marxat de casa. Ella se sent abandonada, pren pastilles i beu alcohol. És incoherent amb allò que diu i fa. Són les dotze de la nit i la Senyora passa l'estona parlant per telèfon amb la seva cosina, normalment per demanar-li diners. Després de trucar-la diverses vegades i discutir amb ella per telèfon, una trucada de la policia li dona la fatídica notícia que el seu fill ha mort en un accident de moto. La Senyora, desesperada, pren encara més pastilles i mor.

A la sisena escena una parella d'agents de policia fan la ronda per la ciutat. No tenen massa bona relació perquè en tota l'escena discuteixen per oposició de pensaments, tenen un concepte del deure i de l'ofici diferent. Reben una trucada de la Central que els avisa que un veí ha sentit soroll, potser d'un tret. Els demanen que vagin de seguida al lloc dels fets. La Dona policia augmenta la velocitat del vehicle d'una manera desproporcionada i no respecta els semàfors. Això provoca que atropelli el Motorista. Aquest mor a causa del gran xoc i la nul·la ajuda dels agents.

L'última escena de la primera part és l'escena clau de l'obra perquè enllaça la primera part amb la segona. En aquesta setena escena un home, que no sabem a què es dedica i torna a casa seva, es troba un assassí a sou dins del menjador. L'Assassí fa estona que l'espera, ha observat l'interior de la casa, ha vist fotos de la família i fins i tot ha pres unes copes. La Víctima li demana per Déu que no el mati. Aquí comença un diàleg entre Víctima i Assassí en el qual aquest últim, fent mofa d'això, demana a la Víctima que cridi Déu per tal que eviti el crim. Li dóna cinc minuts. La Víctima desesperada comença un monòleg apel·lant a la seva família, a ell, a les seves possessions personals. El discurs egocèntric resulta inútil i no evita que l'Assassí dugui a terme la seva tasca. La Víctima mor d'un tret al cap.

A la segona part de la història, el primer que apareix és l'escena de la Víctima i l'Assassí. La Víctima canvia el seu discurs, no parla d'ell ni dels seus fills ni de la seva dona. Ara el discurs se centra en la vida de l'Assassí, la seva dona i els seus fills. El llenguatge que utilitza la Víctima és inductiu i persuasiu, i l'Assassí entra en una mena d'estat hipnòtic. Les paraules de la Víctima provoquen un canvi en l'acció de l'Assassí. A diferència de l'anterior escena, ara l'Assassí no pot disparar cap tret perquè literalment la Víctima l'ha desarmat amb l'impactant discurs i l'arma li cau de les mans. La Víctima viu i això provocarà, sense ell saber-ho, un efecte dominó que canviarà el destí de la resta dels personatges. Per començar, la trucada que rep la policia ja no és l'avís d'un tret. Ara és la Víctima la que truca a la policia per dir que hi ha un assassí a casa seva i que el té retingut. Per tant, quan la Central avisa els agents que fan la ronda, la Dona policia ja no condueix desesperadament a 120 km/h sinó que ho fa a la meitat de la velocitat. Aquest fet evita que es produeixi el xoc mortal amb el Motorista. D'aquesta manera, el Motorista és simplement ingressat a l'hospital. Així, la trucada que rep la Senyora, és a dir, la seva mare, és en el fons una crida del seu fill perquè la necessita. Això farà que la Senyora es replantegi la seva actitud i recuperi el seu paper actiu. Vomita les pastilles i va a l'hospital acompanyada dels policies. Potser l'atzar fa



que el Motorista sigui el company d'habitació del Malalt. En aquest moment, a l'habitació hi haurà els tres personatges: el Malalt, el Motorista, i la mare d'aquest. Aquest fet serà molt important perquè quan el Malalt té l'atac, el Motorista pot avisar la seva mare perquè premi el botó del comandament per advertir la infermera i així evitar la mort del Malalt. Una vegada el Malalt es recupera i surt de l'hospital torna a casa seva. Cal assenyalar que justament el Malalt és el veí de la Mare i la Filla. Quan es produeix l'escena del sopar, el veí sent els crits d'ajuda de la Mare i baixa, encara lesionat, i salva la nena de l'ennuegament. La Filla, al viure, acompanya la seva tieta a casa l'Heroïnòman. Tieta i neboda tenen un pla d'acció per salvar-lo. Mentre la Germana parla amb l'Heroïnòman, la Filla revisa tota l'habitació fins a trobar droga amagada i endur-se-la. Així doncs, quan elles marxen i ell desesperat necessita una altra dosi, no la té i truca demanant ajuda per ingressar al centre i, per tant, no mor. Per acabar, l'última escena, a mode d'història circular, ens presenta de nou el Guionista i la Dona. En aquesta escena, a diferència de l'anterior, és la Dona qui narra un possible guió afirmant el seu rebuig per la història que li ha explicat el Guionista. Esparverat amb les paraules de la Dona, el Guionista té un atac de cor i la Dona no es pronuncia. Belbel tanca així la seva obra i proposa un final obert al lector. Pons, a la pel·lícula, aposta per la vida.

Així doncs, la història que expliquen Sergi Belbel i Ventura Pons és la mateixa; ara bé, hi ha alguns aspectes rellevants pel que fa a les interpretacions que divergeixen. Un dels aspectes que més canvia entre el film i el text és la interpretació de l'última escena. En paraules de David George:

Another area in which *Morir (o no)* differs from *Morir (un moment abans de morir)* is the ending. In the play the playwright collapses on the floor and is not breathing. Whereas at the end of the first part of the play Belbel makes it clear that he dies, at the end of the second part we are left with his wife's ambiguous attitude to what has happened: The Wife looks at him ... terrified? ... expressionless? In the film, however, she calls an ambulance, and, as they travel together to hospital, she urges him to fight to live: 'Fight, my love, fight! You must live. Living is the most important thing. (*Offscreen.*) Live, live, live, live, live, live...' The contrast between the two endings is in keeping with and sums up one of the essential differences between play and film: the former is more philosophical, its characters suffer from great angst, and the life-death

contrast is less clear-cut, whereas the latter is more direct, specific, optimistic and affirmative<sup>39</sup>.

Un altre element que val la pena recordar és la història de ficció inserida que apareix a l'obra. Pons porta encara més al límit el joc de la ficció dins la ficció: en el text dramàtic, al guió que explica el Guionista, el noi que vol continuar la festa va borratxo, no duu casc i se salta un semàfor en vermell. A la pel·lícula, Pons reescriu el guió del Guionista, ara Director de cine, i l'escena que veiem quan el noi del guió té l'accident és la mateixa que veiem a l'escena 6 i 2. Al film no hi ha dubte, les imatges mostren el mateix Motorista, els mateixos policies i el mateix encreuament i el títol que proposa el Director és el mateix que el títol de la pel·lícula de Pons, *Morir (o no)*. El noi no va borratxo, duu casc i no se salta cap semàfor en vermell. D'aquesta manera Ventura Pons tanca la interpretació i evita l'ambigüitat que genera la història del Guionista al text. A cap lector li poden passar per alt les diferències que apareixen en el text dramàtic entre la història del Motorista que explica el Guionista i la història del Motorista que forma part del conjunt d'històries de l'obra. Aquestes diferències provoquen el dubte del lector que comença a fer elucubracions per tal de discernir si és possible que la resta del text dramàtic sigui la creació final d'aquest Guionista que viu a la segona part i pot, així, revisar, corregir i perfeccionar la història del guió final.

Enteses així les coses, el guió que explica el Guionista és un esbós, una idea en ple procés de creació. Pons, amb el canvi que comentem, deixa clar, o com a mínim deixa més clar, que el Guionista/Director viu i escriu el guió cinematogràfic.

Podem afegir un altre aspecte del film que divergeix no només del text dramàtic sinó també del guió cinematogràfic. Aquest aspecte fa referència al guió que espontàniament construeix la Dona del Guionista/Director. Ventura Pons, al guió cinematogràfic, segueix completament l'obra de Belbel però, al film, veiem i escoltem una altra cosa. En el text de Belbel, la Dona idea un guió que s'assembla, i molt, al que succeeix a la segona part de l'obra. En aquest nou guió, els papers dels personatges s'intercanvien: l'Heroïnòman salva la nena; la nena salva el Malalt; el Malalt salva el Motorista; el Motorista salva la Senyora (la seva mare); i finalment la Senyora salva la Víctima. Així doncs, al text dramàtic i al guió, la Dona explica:

---

<sup>39</sup> George, op. cit., p. 102.

DONA: [...] mulla't de debò en els temes i en la vida i fes un guió collonut! No sé. Potser... Jo què sé... Qui sap si aquest noi que ha ingressat avui no és tan mal tipus com sembla i no ha salvat algú de... de morir ennuogat, per exemple, una germaneta, o una cosineta, per exemple; i qui sap si aquesta germaneta, al seu torn, no ha ajudat un veí seu que anava a caure per les escales i trencar-se les cervicals i gràcies a ella només s'ha trencat una cama; i qui sap si aquest veí no li ha salvat algun dia la vida a un jove motorista interposant el seu cotxe davant un altre que anava a atropellar-lo i llançar-lo de cap contra l'asfalt, per exemple; i potser aquest jove uns dies abans de l'accident al qual ha sobreviscut gràcies a la intervenció d'aquell home, potser aquell jove ha salvat la seva pròpia mare duent-la a un bon metge, pagant-lo de la seva pròpia butxaca, per treure-la de la depressió i estalviar-li un disgust que podria haver estat greu; i qui sap si aquesta senyora, una nit, amb empena i coratge malgrat la seva malaltia, cridant des del balcó de casa seva, no ha impedit que un gamberro o un assassí clavés una ganivetada o disparés un tret a un vianant per treure-li diners... Qui sap?<sup>40</sup>

Certament, l'únic que succeeix és un intercanvi en les vivències dels personatges. Tanmateix, aquest detall tan petit (que de fet no ho és gens) és molt important perquè assenyala que les coses, els fets, d'alguna manera han de succeir i, per tant, poden ocórrer, sense distinció, a uns o altres. D'aquesta manera, cada personatge pot ser salvat o salvador. Sembla ser que Pons també ho entén així i, al film, veiem les imatges d'un altre possible guió. Aquestes imatges mostren els mateixos personatges que han aparegut a la primera i segona part de la pel·lícula. De manera que, al film, la Dona li diu al Guionista:

DONA: [...] mulla't de debò en els temes i en la vida i fes un guió collonut! Qui sap si aquest noi que va ingressar ahir amb la síndrome no és tan mala persona com sembla i ha pogut ajudar a salvar algú de morir ofegat... (*Off*) a una neboda, a la filla d'una germana seva, per exemple; i qui sap si a la vegada aquesta germana ha salvat la vida a algú, uns dies abans, a un jove motorista a l'interposar-se entre la moto i el cotxe que anava a atropellar-lo.

MARE: Atura't! Atura't! Atura't!

DONA: I potser aquest jove, una setmana abans, havia salvat la seva pròpia mare, portant-la a l'hospital en el moment precís per treure-la d'una depressió clínica. I qui sap si aquesta senyora, un mes abans que el seu fill la tragués d'aquest estat

<sup>40</sup> Belbel, op. cit., p. 161. Al guió cinematogràfic, Ventura Pons segueix el mateix ordre entre les relacions d'ajuda dels personatges que al text de Belbel. Vegeu pp. 104-106 del guió.

d'angoixa, va armant-se de valor cridant des del balcó de casa seva hagués pogut impedir que un assassí disparés un tret a una vianant. Qui ho sap?<sup>41</sup>

La Dona del Guionista/Director no només narra el seu guió sinó que proposa, com també ha fet ell anteriorment, un títol per a la seva història. A l'obra de Belbel, la Dona suggereix: «Es podria dir *Viure*. O no, millor: es podria dir *Morir*, que és el que ningú no vol, el que ningú no es planteja»<sup>42</sup>. En canvi, Ventura Pons opta per l'altra opció i continua, com ja hem vist més amunt, amb la idea de reafirmar la vida. D'aquesta manera, tant al guió com al film, la Dona manifesta: «Es podria dir *Viure*. *Morir*, no, que és el que ningú no vol, el que ningú no es planteja. *Viure*, és millor»<sup>43</sup>.

Tot i aquestes divergències, els temes principals que Belbel presenta a l'obra es mantenen al guió i al film. Totes les històries comencen en un context quotidià però, en paraules de Sharon Feldman, «les accions de cada dia sovint amaguen dolor, violència i aflicció»<sup>44</sup>. Les relacions familiars, les drogues, l'educació, la incomprensió, la soledat, i la mort d'improvís són aspectes de l'obra que apareixen a diari en el món actual. Tot i així, Belbel també aborda temes transcendents pel que fa al (des)coneixement humà: la realitat, la ficció, l'atzar, el determinisme, el lliure albir, l'acció, la no-acció, les conseqüències, les coincidències, la casualitat, la causalitat.

Amb tot, la possibilitat de realització de cadascuna de les dues parts de l'obra, i, per tant, de la construcció del text, depèn de manera exclusiva de l'acció d'un dels personatges. L'acció a la que em refereixo no té una causa concreta i per això l'atzar té en l'obra el paper principal. Probablement, el que fascina de l'atzar és que no té normes, ni regles, ni patrons i, per aquest motiu, tot és susceptible a ser possible, a existir i a succeir. L'absència de normes, és clar, no significa que hi hagi una absència causal perquè el desconeixement de la causa no implica que aquesta no existeixi. Tot efecte existeix per una causa i Belbel ens fa pensar, a mi m'ha fet pensar, que l'atzar i la causalitat no tenen perquè ser incompatibles ni excloents. De fet, cada vegada més, la ciència explora i explica que les possibles contradiccions poden ser del tot compatibles. La lògica humana no pot entendre que tot allò que anomenem realitat s'assembli tant al que entenem per ciència ficció. Potser, fins i tot, allò que he dit més amunt sobre la

<sup>41</sup> Pons, Ventura. *Morir (o no)*. Vegeu les imatges i el guió que explica la Dona a la pel·lícula, 1h 23m a 1h 26m.

<sup>42</sup> Belbel, op. cit., p. 162.

<sup>43</sup> Vegeu guió cinematogràfic, p. 106.

<sup>44</sup> Feldman, *A l'ull de l'huracà...*, op. cit., p. 223.

incompatibilitat de les dues possibles resolucions que planteja l'obra sigui tan sols a dia d'avui un desconeixement més dels éssers humans.

## L'estructura

Com hem vist, l'obra *Morir (un moment abans de morir)* està dividida en dues parts. La primera part porta per títol «Morir...» i la segona part «...i no morir.» Cadascuna d'aquestes parts està constituïda per set escenes i a les dues parts de l'obra hi apareixen els mateixos personatges. Tot i així, la interrelació que existeix entre ells varia en les dues parts de l'obra. Per aquest motiu, a les escenes 4, 5 i 6 de la segona part el nombre de personatges que hi apareixen augmenta. D'aquesta manera, a l'escena 4 no només hi apareixen el Malalt i la Infermera sinó que hi apareix el personatge de l'escena anterior, és a dir la Senyora de l'escena 3 i també hi apareixen el Motorista i la Dona policia de l'escena 2; a l'escena 5 hi ha la Mare amb la Filla i també hi apareix el Malalt; i a l'escena 6 hi ha l'Heroïnòman i la Germana però també hi ha la Filla. Ventura Pons, a la pel·lícula, mostra el policia de la Central, el qual al text de Belbel només té veu. Al guió cinematogràfic s'especifica: «Qui està de torn i controla aquesta nit la Comissaria és una dona més aviat gran, de veu una mica ronca i que porta posats els cascs per les comunicacions. Fuma sense parar i està més interessada en resoldre els mots encreuats del diari que en la rutina quotidiana de la feina»<sup>45</sup>, però, com veiem al film, el policia de la Central és un home. Aquestes diferències en les relacions mútues que estableixen els personatges provoquen que cada part mostri una possible resolució que és conseqüència d'unes accions determinades.

A la primera part, les escenes semblen autònomes i independents. Són històries, en principi, sense cap tipus de relació, però a la segona part l'ordre canvia i tot pren sentit. Així doncs, la segona part és fonamental perquè permet establir l'ordre cronològic en el qual passen els esdeveniments. Belbel assenyala dues possibilitats diferents de produir-se un mateix fet. Els títols de cada part ja indiquen el que succeirà. A la primera part un dels personatges de cada escena mor; en canvi, a la segona part els personatges viuen.

Així, «Morir...» estaria construïda per set tragèdies i «...i no morir» estaria constituïda per set drames disfressats de comèdies<sup>46</sup>. La primera escena de la primera part coincideix amb l'última de la segona. D'aquesta manera, el principi i el final de

---

<sup>45</sup> Vegeu Pons, guió cinematogràfic, escena 2 de la segona part, seqüència 82, pp. 71-72.

<sup>46</sup> Segons Sharon Feldman: «El dramaturg sembla comprendre molt bé fins a quin punt la pena i el riure sorgeixen fonamentalment al mateix lloc. La tragèdia, la comèdia i el melodrama s'encreuen i entrellacen de tal manera que els espectadors poden trobar-se fàcilment rient i plorant al mateix temps». Feldman, *A l'ull de l'huracà...*, op. cit., p. 204.

l'obra comença i acaba amb els mateixos personatges. Seguint aquest joc formal, l'última escena de la primera part i la primera escena de la segona també coincideixen i són les peces fonamentals de l'estructura i el sentit de l'obra. En paraules de Belbel: “per mi, l'escena clau és l'última de la primera part i la primera de la segona. Només canviant «jo, jo, jo», per «tu, tu, tu», mor o sobreviu. Una partícula, un so, pot fer canviar el destí d'una persona. Crec que d'aquí arrenca l'escriptura de 'Morir'. L'atzar n'és l'origen”<sup>47</sup>.

El text de Belbel és d'una gran complexitat formal, una mena de trencaclosques que es construeix per si sol a la segona part. La primera part és molt més llarga, té noranta-sis pàgines a l'edició de Tres i Quatre, i la segona part, que és més curta perquè molts dels esdeveniments es reprenen d'accions anteriors ja començades, en té cinquanta-quatre. Com ja he dit, a la primera part els esdeveniments succeeixen en un ordre temporal discontinu (el temps present que representa tota obra teatral queda alterat i les accions del passat i del futur es barregen), ordre temporal que a la segona part presenta una estructura (re)ordenada. Unes paraules de Sharon G. Feldman escrites per a l'obra *Forasters* també descriuen característiques formals de *Morir (un moment abans de morir)*: «Seguint l'esperit Belbelià, el text proposa una estratègia intrigant de personatges que produeix una mena de vacil·lació temporal que suposa efectes de dualitat, de repetició i fins i tot de simultaneïtat, ja que les dues franges de temps semblen barrejar-se i encreuar-se»<sup>48</sup>.

El text dramàtic de *Morir (un moment abans de morir)* no segueix les convencions d'un text teatral; la seva estructura recorda, més aviat, les característiques cinematogràfiques. Els textos teatrals de Sergi Belbel tenen unes particularitats formals molt personals. Sobre el tema estructural, Pons i Belbel comenten:

—Ventura Pons: Les propostes teatrals de Sergi Belbel són molt cinematogràfiques, amb un joc de la discontinuïtat narrativa, i en alguns casos de la desconstrucció narrativa. Jo ho he fet amb moltes pel·lícules, he trencat amb les normes convencionals del relat.

—Bernat Salvà (entrevistador): ¿Està d'acord Sergi Belbel que el seu teatre és cinematogràfic?

---

<sup>47</sup> Sotorra, Andreu. «Belbel a la Tarantino.» Entrevista a Sergi Belbel al diari *Avui* el 17 d'abril de 1998. Consultable en línia. <http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista3.html>

<sup>48</sup> Feldman, «Dins la nostra memòria.» Dins: Belbel, Sergi, op. cit., pp. 19-24. Cita p. 20.

—Sergi Belbel: M'ho diu molta gent. De fet, veig més cinema que teatre, i la seva influència és molt palpable en estructures, en jocs, en trencar la fórmula argument-nus-desenllaç. Ho faig perquè m'agrada, disfruto jugant amb això, i el teatre té un component lúdic molt important que planteja reptes a l'espectador. Ara bé, escric teatre, no guions de cinema<sup>49</sup>.

El guió segueix la forma del text dramàtic: separació de les dues parts amb títols diferents; i manté l'ordre estructural de les escenes. La primera part és més llarga, té seixanta-vuit pàgines i la segona part, que és més curta i no assenyala la separació entre les escenes, en té trenta-nou.

La pel·lícula està estructurada de la mateixa manera que el text dramàtic. Les dues parts queden explícitament ben delimitades. Després del títol *Morir (o no)*, que Pons mostra repetit i en diferents mides i diferents colors, un blanc i l'altre gris, apareix el títol de la primera part, «Morir», el qual es fusiona amb les primeres imatges del film. Una altra imatge amb la frase «No Morir» de color blau i fons negre presenta la segona part de la pel·lícula. Les lletres blaves del títol s'apropen a la càmera mentre es fusionen amb l'aigua blava de la piscina de la casa de la Víctima.

Les dues parts queden clarament diferenciades per l'estratègia que utilitza Ventura Pons. La primera part està rodada en blanc i negre i la segona part en color. No hi ha cap alteració en l'ordre de les escenes i a més a més les escenes de la primera part s'encadenen amb una transició de dos segons amb una fosa en negre, al contrari de les escenes de la segona part que se succeeixen tan sols amb un canvi de pla. Els moviments ràpids de la càmera i la posició de l'enquadrament i els enfocaments inclinats de la primera part provoquen angoixa. La càmera ens ho fa sentir i la música ho potencia. A la segona part l'enquadrament de la càmera i la velocitat del moviment són diferents.

De la mateixa manera que al text dramàtic, la primera part de la pel·lícula és més llarga, dura 56.09 minuts, i la segona és més curta, dura 30.38 minuts. El conjunt de les dues parts tenen una durada d'1h 26m 47s i el total de la pel·lícula 1h 29m 37s.

Pons és conscient de l'engranatge perfecte que ha construït Belbel i l'ordre esdevé intocable i inalterable. Val la pena recordar el conegut principi de necessitat que

---

<sup>49</sup> Citat a: George, op. cit., p. 94. L'entrevista que va fer Bernat Salvà a Sergi Belbel i Ventura Pons el 23 de novembre de 2008 per al diari *Avui* es pot consultar en línia.  
<http://www.normalitzacio.cat/noticia/index.php?sec=noticia&n=12043>



Aristòtil va exposar a la *Poètica*<sup>50</sup> quan descriu les característiques de com ha de ser una tragèdia. A l'obra de Belbel tot està ordenat de tal manera que no es pot canviar l'ordre ni tampoc es pot suprimir cap escena ja que no hi ha res de prescindible.

Els esquemes de les pàgines següents mostren respectivament les pàgines de la divisió formal de les escenes del text dramàtic; les pàgines i seqüències del guió cinematogràfic; i la durada de les escenes del film.

Text dramàtic: <i>Morir (Un moment abans de morir)</i>			
1a part: «Morir...»		2a part: «... i no morir»	
Dona i <b>Guionista</b>	Escena 1 Pàgines: 11-26	Dona i <b>Guionista</b>	Escena 7 Pàgines: 158-162
<b>Heroïnòman</b> i Germana	Escena 2 Pàgines: 27-37	<b>Heroïnòman,</b> Germana i Filla	Escena 6 Pàgines: 147-157
Mare i <b>Filla</b>	Escena 3 Pàgines: 38-54	Mare, <b>Filla</b> i Malalt	Escena 5 Pàgines: 140-146
Infermera i <b>Malalt</b>	Escena 4 Pàgines: 55-64	Infermera, <b>Malalt,</b> Motorista, Senyora i Dona policia.	Escena 4 Pàgines: 126-139
<b>Senyora</b> (i algú a l'altra banda del telèfon)	Escena 5 Pàgines: 65-74	<b>Senyora</b> (algú a l'altra banda del telèfon i policia)	Escena 3 Pàgines: 123-125
Dona i Home policia i <b>motorista</b>	Escena 6 Pàgines: 75-94	Dona i Home policia i <b>Motorista</b>	Escena 2 Pàgines: 113-122
<b>Víctima</b> i Assassí	Escena 7 Pàgines: 95-106	<b>Víctima</b> i Assassí	Escena 1 Pàgines: 109-112

<sup>50</sup> Vegeu Aristòtil. *Poètica*, op. cit., 1451a.

Guió cinematogràfic: <i>Morir (o no)</i>			
1a part: «Morir...»		2a part: «... o no morir»	
<b>Dona i Director</b>	Escena 1 Pàgines: 1-14 Seqüències: 1-26	<b>Dona i Director</b>	Escena 7 Pàgines: 103-107 Seqüència: 80
<b>Heroïnòman i Germana</b>	Escena 2 Pàgines: 15-20 Seqüències: 27-38	<b>Heroïnòman, Germana i Filla</b>	Escena 6 Pàgines: 97-102 Seqüències: 81-92
<b>Mare i Filla</b>	Escena 3 Pàgines: 21-31 Seqüències: 39-43	<b>Mare, Filla i Malalt</b>	Escena 5 Pàgines: 92-96 Seqüències: 94-99
<b>Infermera i Malalt</b>	Escena 4 Pàgines: 32-39 Seqüències: 44-53	<b>Infermera, Malalt, Motorista, Senyora i Dona policia.</b>	Escena 4 Pàgines: 81-92 Seqüències: 100-106
<b>Senyora (i algú a l'altra banda del telèfon)</b>	Escena 5 Pàgines: 40-44 Seqüències: 54-66	<b>Senyora (algú a l'altra banda del telèfon i policia)</b>	Escena 3 Pàgines: 79-81 Seqüències: 107-112
<b>Dona i Home policia i Motorista</b>	Escena 6 Pàgines: 45-60 Seqüències: 67-75	<b>Dona i Home policia i Motorista</b>	Escena 2 Pàgines: 71-79 Seqüències: 113-125
<b>Víctima i Assassí</b>	Escena 7 Pàgines: 61-68 Seqüències: 76-79	<b>Víctima i Assassí</b>	Escena 1 Pàgines: 70-71 Seqüències: 126-137

Durada escenes: <i>Morir (o no)</i>			
1a part: «Morir»		2a part: «No morir»	
Dona i <b>Director</b>	Escena 1 10.13 min.	Dona i <b>Director</b>	Escena 7 4 min.
<b>Heroïnòman</b> i Germana	Escena 2 8.13 min.	<b>Heroïnòman,</b> Germana i Filla	Escena 6 6.26 min.
Mare i <b>Filla</b>	Escena 3 8.19 min.	Mare, <b>Filla</b> i Malalt	Escena 5 3 min.
Infermera i <b>Malalt</b>	Escena 4 6 min.	Infermera, <b>Malalt,</b> Motorista, Senyora i Dona policia.	Escena 4 8.26 min.
<b>Senyora</b> (i algú a l'altra banda del telèfon)	Escena 5 9.36 min.	<b>Senyora</b> (algú a l'altra banda del telèfon i policia)	Escena 3 2.38 min.
Dona i Home policia i <b>Motorista</b>	Escena 6 6.48 min.	Dona i Home policia i <b>Motorista</b>	Escena 2 4 min.
<b>Víctima</b> i Assassí	Escena 7 9 min.	<b>Víctima</b> i Assassí	Escena 1 3.15 min.

## Espai

A l'obra *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel, les descripcions dels espais són molt generals i gens precises. La informació que rebem és tan sols la indispensable i no calen, segons el dramaturg català, més especificacions. Per començar, Belbel situa l'acció a «diferents espais d'una ciutat». En canvi, Ventura Pons ja explicita des del principi, al guió, la localització de la ciutat de Barcelona, i els espais són descrits de manera molt més detallada que al text dramàtic. Tanmateix, a la pel·lícula hi ha noves localitzacions que no es contemplen al guió, i tampoc al text dramàtic, que, pel que fa als espais, dóna pocs detalls. Segons Anton Pujol, «A diferencia de la anónima e invisible ciudad moderna de los textos teatrales, Pons ubica claramente la acción en Barcelona; no sólo para abrir la acción teatral sino como mapa que delinea para rastrear a los personajes encerrados dentro de la transformación espacial barcelonesa»<sup>51</sup>. D'aquesta manera, Pons situa uns personatges en una ciutat concreta; tot i així, les accions i els diàlegs dels personatges anul·len la localització específica de la ciutat de Barcelona per mostrar aspectes quotidians dels problemes de qualsevol persona que viu a qualsevol ciutat del món. D'altra banda, l'espai és un dels aspectes més interessants pel que fa a les diferències entre els tres objectes d'estudi: text, guió i film.

En el text dramàtic, Belbel situa l'acció a diferents llocs d'una ciutat: sis espais interiors i un espai exterior. Els espais que apareixen a la segona part són els mateixos que els de la primera. Els sis espais interiors es descriuen de forma gairebé exclusiva en el text didascàlic. Aquests espais interiors, com he dit, són descrits amb poc detall; tot i així, sí que es descriuen els objectes indispensables que hi apareixen. Com veurem més endavant, el guió cinematogràfic és molt més explícit i Pons hi afegeix espais interiors i exteriors als espais proposats per Belbel. Al film, alguns d'aquests espais descrits al guió es transgredeixen.

Primer de tot, l'únic espai exterior del text dramàtic, que pertany a l'escena 6 de la primera part i a l'escena 2 de la segona, el coneixem a partir dels discursos dels personatges. Els personatges que apareixen en aquestes dues escenes són l'Home i la Dona policies i el Motorista. Pel que fa al text didascàlic, se'ns diu que és de nit i a continuació, gràcies als diàlegs, sabem que la Veu del policia de la Central avisa els

---

<sup>51</sup> Pujol, Anton. *Ventura Pons y la crónica de un territorio llamado Barcelona*. Document word cedit per Ventura Pons, pp. 8-9.

policies perquè es dirigeixin a Gran Avinguda 735. En aquesta escena, per tant, a partir del text discursiu sabem on passa l'acció:

DONA POLICIA: No. Som a la **zona alta**...Només volíem demanar si...<sup>52</sup>

VEU: Ens avisen de moviments i sorolls sospitosos a la **zona nord, Gran Avinguda 735**, és urgent, podria tractar-se d'un homicidi pels senyals descrits, la trucada que hem rebut és del 733 de la mateixa avinguda, els sembla haver sentit una mena de tret vist un home sortint ara mateix de la **casa**, avís urgent, regirar tota la zona, controlar possibles moviments sospitosos de vehicles o transeünts; si la informació és fidedigna l'homicida podria haver abandonat la casa fa apenes uns segons<sup>53</sup>.

DONA POLICIA: Aquest és nostre. (*A l'aparell:*) Aquí 116, missatge rebut, **som molt a prop del lloc**, ens hi dirigim ara mateix<sup>54</sup>.

Al guió, aquestes dues escenes se situen a Pedralbes. A la pel·lícula, la localització és real i la Veu del policia de la Central informa els policies que vagin a Bosch i Gimpera 735. Aquesta no és l'única localització concreta que apareix al guió i a la pel·lícula. De fet, Ventura Pons descriu al detall els espais de cadascuna de les escenes de l'obra de Belbel. Sobre les localitzacions reals de la ciutat de Barcelona, David George diu:

The scene between the mother and her daughter who chokes on a chicken bone takes place in a flat in the middle-class Eixample area, while the motorcyclist's mother lives in a house in the lively, previously Catalan working-class area of Gràcia. Pons is precise too about street names. When the policeman and policewoman in the patrol car are assigned urgently to deal with a possible murder, in the play they are told to go to the vaguely named Gran Avinguda (Grand Avenue) 735, while in the film they are sent to a real Barcelona street, Bosch i Gimpera 735, which is situated in the wealthy Pedralbes district. This setting is a completely appropriate dwelling place for the possibly corrupt businessman who, in Part 1 of both play and film, is murdered by a hit man, and who turns the tables on him in Part 2<sup>55</sup>.

A l'obra de Belbel, com he dit més amunt, hi ha sis espais interiors i un d'exterior. Pons augmenta les localitzacions exteriors i, al guió, concreta aquests espais a Sant Gervasi, el Barri de la Ribera, l'Eixample, l'Hospital de Bellvitge (al film

<sup>52</sup> Belbel, op. cit., p. 80.

<sup>53</sup> Ibídem, pp. 84-85.

<sup>54</sup> Ibídem, p. 85.

<sup>55</sup> George, op. cit., pp. 101-102.

l'Hospital del Mar), Gràcia i Pedralbes. I mostra cadascun dels espais interiors amb plans exteriors previs per a situar el lloc en el qual passarà l'acció. Aquesta estratègia d'afegir exteriors també la va utilitzar el director català en el transvasament que va fer de l'obra dramàtica *E.R.* de J. M. Benet i Jornet a la pel·lícula *Actrius*.

The text is opened to cinematic decor by a view of cars passing in the street; the camera follows the young woman as she walks toward and enters a theatre for her interview with Glòria. While the play could be performed on an almost bare stage, with minimal props to suggest a change of location, Pons uses realistic sets to represent the three places employment and the three homes of the older women. In the manner of *El baile*, he also uses sequences of the young woman in the street to serve as markers between scenes. On occasion dialogue is shifted to exterior locales to create a sense of movement: the aspiring actress and Maria chat, in dialogue taken directly from the source text, as they walk down the street<sup>56</sup>.

Les localitzacions exteriors de *Morir (o no)* que mostra Pons a la primera part, a l'inici de cada escena, les filma per mitjà d'un *tràveling* amb dos canvis de direcció sobtats i violents i un enquadrament inclinat. La càmera ensenya aquests espais a gran velocitat i els moviments per visualitzar-los són ràpids i desconcertants. La tècnica utilitzada altera el ritme de les seqüències i la música intensifica la tensió que provoca la velocitat del moviment. Amb aquesta estratègia, Pons comença totes les escenes de la primera part i d'aquesta manera assenyalava el caos que s'esdevindrà. El moviments de la càmera són els mateixos en cada escena. És una estructura repetitiva i la càmera intensifica la sensació de repetició. Com a espectadors sabem el que passarà en els propers minuts de cada escena perquè la càmera ho anuncia.

Per a situar el lloc en el qual passa l'acció a la primera escena, Ventura Pons mostra les fulles d'uns arbustos que hi ha al davant de l'edifici del Guionista i la Dona i, sense canviar de pla, també ensenya l'edifici (al guió s'especifica que hi ha un bar xinès i una palmera; al film veiem les fulles dels arbustos i l'edifici). Tot seguit, un canvi de pla mostra l'espai interior del pis dels personatges. Belbel situa tota la primera escena en un interior amb butaques. En canvi, a la pel·lícula, les primeres imatges de l'interior del pis són les del dormitori. Per mitjà d'un *flashback* veiem, en un pla mitjà, que el Guionista s'aixeca del llit, un canvi de pla el mostra a l'estudi mentre escriu al davant de l'ordinador, i alhora també es veu el dormitori on la Dona dorm. Un altre pla mitjà

---

<sup>56</sup> Zatlin, op. cit., p. 177.

ensenya el Guionista que es fica al llit. Després d'aquestes tres seqüències (dormitori, estudi, dormitori), en les quals sentim les veus en off dels personatges, apareix un pla ja en temps real de la cuina. El director català també ensenya dos espais del menjador.

Cal recordar que en aquesta primera escena de l'obra de Belbel hi ha la història d'un guió que està escrivint el Guionista. Al film, mentre el Guionista explica el nou guió a la Dona, Ventura Pons alterna les imatges i mostra el Motorista al carrer amb els amics, l'interior de la discoteca i la cruïlla on passarà l'accident. Però, a més a més, Pons mostra també la vida que desitja el Motorista per mitjà d'un *flashforward*. Així, les imatges ensenyen el seu futur i mostren com vint anys més tard, en un dormitori podríem dir que luxós, «fa l'amor incansablement cada cop amb una dona diferent»<sup>57</sup>. També el veiem en una banyera rodona sense companyia; a l'oficina; a l'enorme menjador de casa seva i a continuació el veiem amb noranta-tres anys al llit on mor. La primera escena de la segona part, que correspon amb l'última de la primera, s'inicia amb un pla amb un angle en picat del menjador del pis del Guionista i la Dona. Quan la Dona li diu que no li agrada el guió, immediatament li explica que avui han ingressat un noi d'uns vint-i-cinc anys i, a partir d'aquí, ella improvisa el seu guió. En aquests moments, de la mateixa manera que passava a la primera part, les imatges mostren la història que proposa la Dona. Així doncs, veiem l'Heroïnòman ingressat al Centre i la Dona del Guionista que l'atén; i el menjador de la Mare amb tota la família: l'Heroïnòman, la Germana, la Filla i la Mare. Aleshores, la càmera s'endinsa als carrers de Barcelona i observem la Mare aturant el Motorista perquè no xoqui amb un cotxe. Un canvi de pla mostra l'entrada d'un hospital, i veiem el Motorista duent la seva mare, és a dir, la Senyora, en braços, i la Dona del Guionista que els rep. Finalment, veiem el carrer de davant de la casa de la Senyora, on la Germana està essent atracada per l'Assassí i, gràcies als crits de la Senyora, se salva. Quan ja s'ha explicat aquest altre guió, tornem al temps real i la càmera retorna a l'interior del pis del Guionista i la Dona. Ell té l'atac de cor al menjador i un canvi de pla mostra a continuació el carrer amb l'ambulància. Un pla general del carrer i un moviment ascendent molt lent de la càmera són els encarregats de tancar aquesta darrera escena i també la pel·lícula.

A la segona escena, veiem en un mateix pla la façana d'un edifici del barri de la Ribera, el carrer amb quatre vianants i tres façanes d'un xamfrà. Un canvi de pla mostra l'escala i el replà del pis de l'Heroïnòman i, a l'interior del caòtic pis, veiem l'habitació,

---

<sup>57</sup> Belbel, op. cit., p. 22.

la cuina i el bany. A la segona part, a la sisena escena, veiem directament una imatge que mostra la Germana i la Filla ja al replà del pis de l'Heroïnòman. Al guió, Pons les situa al carrer agafades de la mà i darrere d'un quiosc. Els espais interiors són els mateixos que hem vist a l'escena paral·lela de la primera part. L'escena es tanca amb la imatge de la germana gran, és a dir, la Mare, al menjador de casa seva.

La tercera escena comença amb les imatges del carrer amb un taxi de Barcelona i un autobús circulant, la càmera ràpidament mostra un edifici monumental de la cantonada de Consell de Cent amb Muntaner, segons el guió. Després d'aquest *tràveling* que trobem als inicis de totes les escenes de la primera part, un primer pla mostra la plata de pollastre plena de salsa que la Mare ha cuinat per sopar. De l'interior del pis, veiem només el menjador. Belbel, al text dramàtic, especifica que hi ha dues finestres, una exterior i una altra d'interior que dóna a un celobert. Al guió, Pons segueix aquesta indicació però a la pel·lícula la finestra exterior es converteix en un balcó. En aquest balcó sortirà la Mare a demanar ajuda quan s'ennuegui la nena. També, com a la primera escena, el guió especifica que un restaurant econòmic està a punt de tancar però finalment aquesta imatge no la veiem a la pel·lícula. A la segona part, la cinquena escena comença amb les imatges de la Mare al balcó demanant ajuda i veiem el Malalt que ha sortit a la terrassa després d'escoltar els crits. Veiem les escales del bloc de pisos de la Mare quan el Malalt baixa a peu, el menjador i, quan el Malalt marxa, part del rebedor. A l'última imatge d'aquesta escena apareix la nena estirada al sofà amb la Mare al costat però al guió trobem: «La nena camina a poc a poc cap a la seva habitació, amb el cap baix. Plora. Però és viva»<sup>58</sup>. Aquesta última indicació no es realitza al film.

A la quarta escena de la primera part, Belbel situa l'acció en una habitació d'un hospital i descriu alguns dels objectes que hi apareixen. Pons comença aquesta escena amb les imatges d'un pas de vianants, un autobús i l'entrada de l'Hospital del Mar que, com ja he dit, al guió s'especifica que és l'Hospital de Bellvitge. Un canvi de pla mostra l'interior de la sala de les infermeres; allà hi trobem justament la que atindrà el Malalt preparant les pastilles per a ell. Un altre canvi de pla ensenya l'habitació de l'hospital on està ingressat. A la segona part aquesta escena correspon a la quarta i comença amb la imatge de l'Hospital del Mar i l'autobús. Seguidament una altra imatge mostra la infermera, adormida dins l'autobús, que es desperta a causa de l'impacte de la frenada. A continuació ja es mostra l'interior de l'habitació on el Malalt ja no està sol.

---

<sup>58</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 5 de la segona part, seqüència 112, p. 96.



De la mateixa manera que a l'escena anterior, a la cinquena escena Belbel especifica els objectes que apareixen en aquest espai. L'escena de la Senyora la situa en un menjador-sala d'estar. Els objectes necessaris que apareixen al text dramàtic són una tauleta, un aparador, mobles i telèfon. A la pel·lícula, veiem les imatges d'una plaça i una façana, i la càmera mostra ràpidament una altra part de la plaça on hi ha bancs i gent passejant. El següent moviment de la càmera mostra una caseta de l'antic poble de Gràcia. A la casa de planta baixa i pis hi viu la Senyora. Com en totes les escenes que hem vist abans, un canvi de pla mostra l'espai interior. A la pel·lícula veiem el menjador-sala d'estar, el bany i la cuina. A la segona part, la tercera escena s'inicia amb les imatges de la Senyora al bany, després al menjador, i altra vegada al bany, on la Senyora vomita. Pons afegeix una parella d'agents de policia que recullen i porten a la Senyora a l'hospital; i tanca, així, aquesta escena.

La sisena escena és l'única que Belbel situa en un exterior. Pons comença l'escena amb les imatges d'una façana, el carrer, un edifici que està situat en un xamfrà i el cotxe de policia circulant. Al guió, s'especifica que es tracta d'una cruïlla de carrers de Pedralbes. A la pel·lícula veiem com s'alternen les imatges de l'interior del cotxe de policia, on els dos agents intenten conversar, i les imatges dels diferents carrers pels quals fan la ronda. A la segona part, quan s'inicia la segona escena, les imatges ensenyen el policia de la Central quan fa la trucada als agents; al guió s'especifica que el policia de la Central és una dona. Tot seguit, un canvi de pla mostra, en un angle en picat, com el cotxe de policia fa la volta a una velocitat excessiva en una rotonda. A continuació, les imatges s'alternen altra vegada entre l'espai interior del cotxe i l'espai exterior dels diferents carrers pels quals circulen els agents. Una vegada ha succeït l'accident, quan el policia de la Central torna a contactar amb ells, el tornem a veure i, mentre els explica que els seus companys ja han arribat, veiem les imatges de dos cotxes i una moto de policia i la detenció de l'Assassí. Un canvi de pla retorna al lloc de l'accident.

L'última escena també succeeix, com les escenes dos, tres, quatre i cinc de la primera part o u, tres, quatre, cinc, sis i set de la segona, en un interior. Sergi Belbel tan sols indica que els fets passen en un saló d'una casa. Ventura Pons comença mostrant en un mateix pla, seguint la línia de les altres escenes, les imatges d'uns arbres i un edifici que reconeixem perquè és l'edifici que hem vist a l'escena anterior. Tot seguit, un canvi de pla ensenya la Víctima dins del cotxe i un altre canvi de pla el mostra mentre arriba a l'alçada de l'edifici i entra a l'aparcament. La imatge del següent pla ja ens situa a

l'interior de la casa de la Víctima. D'aquest interior podem veure el rebedor i un enorme menjador molt luxós. La imatge que mostra la càmera quan s'inicia la primera escena de la segona part és la piscina i el jardí de la casa de la Víctima i a continuació un canvi de pla ens situa altra vegada a l'interior.

En definitiva, podem constatar que al film hi ha una gran quantitat d'espais exteriors que apareixen en gairebé totes les escenes de la pel·lícula. De fet, l'escena de l'Heroïnòman, escena 6 de la segona part, és l'única escena que no mostra cap espai exterior. Tot i així, Pons al guió sí que l'explicita, quan situa la Germana i la Filla al carrer davant d'un quiosc. D'altra banda, els espais exteriors no són els únics que han patit alguna transformació. Com hem vist, dotze de les catorze escenes del text dramàtic succeeixen en espais interiors, i Pons també augmenta aquests espais afegint-hi d'altres zones espacials de l'habitatge; ja sigui la cuina, el bany o el dormitori. De manera que, els sis espais interiors, gairebé buits, i l'espai exterior de l'obra *Morir (un moment abans de morir)* es materialitzen i multipliquen a *Morir (o no)*. L'increment de les localitzacions permet donar moviment, ritme i versemblança d'acord amb els codis de representació de l'espai de la narració cinematogràfica.

## Temps

En relació al temps, a *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel, el fil conductor que ens permet establir el temps de la història es troba a la segona part de l'obra. En conseqüència, a partir d'aquí podem reconstruir els esdeveniments de la primera part i entendre quan passa el que passa. Tot succeeix en un mes i algunes setmanes i hi ha escenes que succeeixen al mateix moment. Això ho sabem si resseguim la informació que se'ns dona al llarg de tota l'obra, ja sigui informació que rebem a través dels diàlegs dels personatges o a través de les acotacions.

Així doncs, la Víctima, el Motorista i la Senyora moren (o se salven) el mateix dia; el Malalt mor (o se salva) un dia després que la Víctima, el Motorista i la Senyora; la Filla mor (o se salva) aproximadament un mes després que el Malalt; l'Heroïnòman mor (o se salva) setmanes després que la Filla; i el Guionista mor (o se salva) un dia després que l'Heroïnòman.

a/ La Víctima, el Motorista i la Senyora moren (o se salven) el mateix dia.

Per començar, i seguint l'ordre lineal de la història, sabem per les paraules de l'Assassí que l'escena 7 de la primera part o l'escena 1 de la segona succeeixen: «Passada la mitjanit»<sup>59</sup>. Pons, al guió i al film, elideix aquesta informació temporal del discurs del personatge. Al text de Belbel, tan sols en una altra rèplica, també de l'Assassí, es fa referència al temps: «Però aquesta nit he begut una miqueta i li proposo un... pacte»<sup>60</sup>. El director de cinema català també elideix aquesta referència temporal perquè les imatges ja ho han indicat.

Belbel només assenyala a l'escena del Motorista, és a dir, l'escena de la Dona i l'Home policies, que és de nit. A totes les altres escenes, menys a la tercera de la primera part, les referències relacionades amb el temps apareixen en els discursos dels personatges. Tot i que en aquesta escena 6 de la primera part o l'escena 2 de la segona ja tenim informació temporal des del principi, hi ha algunes rèpliques de la Dona policia que al·ludeixen o fan referència al temps, com ara: «Sempre badalles. No dorms, de dia?»<sup>61</sup>, «Tot està mort. Fixa't. Tot està mort», «Quan condueixo sola de nit, penso

---

<sup>59</sup> Belbel, op. cit., p. 96.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 75.

coses estranyes que no penso mai»<sup>62</sup>, «També és culpa de la nit [...] La ciutat no m'agrada de nit. La quietud. Em fa por. I faig el torn de nit perquè vull»<sup>63</sup>. Pons segueix aquesta informació temporal tant al guió com al film, tot i que, elimina el discurs de la Dona policia quan explica què li succeeix quan condueix sola de nit.

Pel que fa a l'escena 5 de la primera part, sabem que passa de nit perquè la Senyora en diferents moments del llarg monòleg diu:

SENYORA: ABANDONAAAAAADA! Pel meu propi nen. Per tothom, per vosaltres, ell a mi no em ve a veure, a mi només vénen a veure'm els fantasmes, i no tinc ningú, i tu a sobre em penges el telèfon, i a mi què que siguin **les dotze de la nit** i que demà hagi d'anar al diable!<sup>64</sup>

SENYORA: Oh. El nen fa mesos que no hi és. Què? La meva pensió? Oh. És clar que no. Oh. Per què em parles d'això ara, que em trobo tan malament? Ja parlarem un altre dia. Sí. **Oh, són les dotze de la nit**, ara no és hora de... Què? Jo no et trucava per parlar-te d'això<sup>65</sup>.

SENYORA: Eh? Qui és vostè, ara? Superior? Superior de què? Ah. Tant de gust. **Aquestes són hores**, senyor superior com es digui? Greu?<sup>66</sup>

Així doncs, les escenes 7, 6 i 5 de la primera part o 1, 2 i 3 de la segona són escenes simultànies, succeeixen el mateix dia (en concret, la mateixa nit) i l'ordre de les morts o de les segones oportunitats és el següent: primer mor o se salva la Víctima, minuts després el Motorista i poc després la Senyora.

b/ El Malalt mor un dia després que la Víctima, el Motorista i la Senyora.

L'escena del Malalt, com les anteriors escenes que acabem de comentar, també succeeix de nit. Sergi Belbel, en la primera acotació d'aquesta quarta escena, tant de la primera part com de la segona, especifica on passa l'acció però no en quin moment succeeix. Al dramaturg no li cal explicitar cap referència temporal perquè aquesta informació la dona la Infermera en les dues primeres paraules del seu primer discurs. Des del primer moment, doncs, sabem que és de nit. Hi ha d'altres discursos, que

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 72.

pertanyen al Malalt, que permeten concretar qüestions temporals, però aquest intent de precisar el temps desapareix amb les diferències temporals que apareixen a l'escena paral·lela de la segona part:

Primera part

MALALT: S'equivoca. Miri, he estat sol tot el dia i he tingut temps per pensar... coses. [...] Però **l'altre dia**, papatam!<sup>67</sup>

MALALT: No sóc insolent. Ha estat la caiguda. Avall. Avall. **I aquest llit buit. Tot el dia d'ahir, tot el dia d'avui**<sup>68</sup>.

Segona part

MOTORISTA: A mi em pica la cama.

MALALT: Això no és res. Quan porti **cinc dies així**, ja no li picarà. Li cremarà<sup>69</sup>.

[...]

MALALT: Portava **tants dies sol** que... que... m'he atabalat<sup>70</sup>.

Encara que no puguem determinar quants dies fa que el Malalt està ingressat quan mor (o quan ingressen) el Motorista, sí que sabem del cert que el Malalt va estar un mes sencer a l'hospital. A la cinquena escena de la segona part el Malalt ho deixa ben clar:

MALALT: He estat a l'hospital.

MARE: Què diu, ara? I què hi feia, allà?

MALALT: Miri, què vol que hi faci? Vaig entrar-hi per tres dies i **m'hi vaig quedar un mes**<sup>71</sup>.

En aquesta escena de la segona part també sabem que ja han operat el Motorista i que ha passat una nit a l'hospital:

INFERMERA: La seva... mare...

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 144.

MOTORISTA: No. No la desperti. Es queda aquí. **Si li dic que se'n vagi, muntarà un altre escàndol com el d'ahir**<sup>72</sup>.

Al guió, Ventura Pons no fa cap canvi en relació a aquestes coordenades temporals, i al film, com he comentat en relació als espais, queda ben clar que aquestes escenes succeeixen de nit.

c/La Filla mor (o se salva) un mes després que el Malalt.

Acabem de dir que, a la segona part, el Malalt ha estat un mes ingressat a l'hospital i quan a la fi li donen l'alta torna al seu pis i pot salvar la Filla de la seva veïna de morir ennuogada. A la primera part de l'escena 3, hi ha indicacions temporals molt concretes. Primer de tot, Belbel revela que és l'hora de sopar, i la Mare aclareix: «Són les nou del vespre, és l'hora de sopar, menja»<sup>73</sup>. A continuació, a mesura que Mare i Filla discuteixen, unes altres paraules del discurs de la Mare indiquen amb precisió l'hora exacta del dia: «Oh, gairebé és un quart de deu a un quart de deu la gent normal ja ha acabat de sopar, per què em mires així?»<sup>74</sup>. Al guió i al film es manté la primera indicació temporal que fa la mare, no en canvi la segona.

d/ L'Heroïnòman mor (o se salva) setmanes després que la Filla.

Podem arribar a deduir que els dos possibles destins de l'Heroïnòman succeeixen setmanes després de l'experiència mortal o no de la Filla. Uns diàlegs de la Germana ho indiquen i unes paraules d'un dels llargs diàlegs de l'Heroïnòman de l'escena 2 de la primera part així ho confirmen, i ens fan saber que la nena fa poc temps va morir:

GERMANA: [...] Com pots insultar-nos, com pots insultar-nos així, a mi, i sobretot a ella, que **està destrossada amb tot el que li acaba de passar**, tot el que ha passat, tota aquesta desgràcia, i tu sense dir-li ni una sola paraula de consol, ni un sol gest de consol per part teva, de qui més ho necessita, d'això t'ha servit estudiar tanta filosofia, imbècil? [...] <sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 30.

GERMANA: Escolta'm. No et pensis que em ve de gust posar-me melodramàtica, saps que no m'agraden els drames: **no volem més morts a la família, sobretot quan poden evitar-se**. Ja estem prou desfets i no en tenim, per pagar tants psiquiatres<sup>76</sup>.

[...]

HEROÏNÒMAN: [...] pel disgust que li va donar el seu germanet quan en lloc d'estudiar dret va estudiar filosofia i es va convertir en un immoral i en un... etcètera, un altre glopet; **per quan se li'n va anar a l'altre barri la criatura**, un altre glopet [...] <sup>77</sup>.

També podem deduir, encara que en cap acotació ni en cap diàleg s'especifiqui l'hora del dia, que La Germana va a veure el seu germà a la tarda, ja que, probablement, en el cas de la segona part, la nena l'acompanya perquè ja ha sortit de l'escola. A la pel·lícula, aquesta deducció es confirma perquè la Filla duu una motxilla i fa l'efecte que la tieta l'ha recollida de l'escola, i així, aprofita l'ocasió per anar a veure el seu germà i condicionar-lo amb la visita inesperada de la nena. L'única rèplica que dona informació de temps la fa la Germana: «Dient que sí. Demà mateix. Aquesta nit. Pensa-t'ho bé. Si no, la policia»<sup>78</sup>.

e/ El Guionista mor (o se salva) un dia després que l'Heroïnòman.

En aquest cas, a partir del text dramàtic, no podem saber en quin moment del dia succeeix la conversa entre la Dona i el Guionista. Pot ser perfectament al matí, al migdia o a la tarda. Al guió, Pons concreta el moment del dia i situa la conversa al matí. A la pel·lícula, les imatges reafirmen aquesta tria i veiem els protagonistes esmorzant. En alguns plans, es pot veure un enorme rellotge. És un rellotge molt peculiar. Les busques marquen tres quarts menys cinc de vuit però l'ordenació caòtica del números del rellotge fa que llegim tres quarts menys cinc de nou. Aquest rellotge representa a la perfecció el desordre temporal de la primera part de l'obra però alhora també mostra l'obligatorietat d'un ordre temporal lineal. Amb referència al dia concret de la possible mort del Guionista, unes paraules de la Dona apunten a deduir que l'Heroïnòman ja ha mort. I a la segona part, un diàleg de la Dona permet afirmar que el Guionista mor (o viu) un dia després que l'Heroïnòman.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 154.

DONA: Ah, ja. Bé, n'hi ha de molt bones, d'històries moralistes. Jo te'n podria explicar un munt, les visc cada dia, ja ho saps. Ben mirat, no sé com no t'inspiren per fer un bon guió els casos que tractem al Centre, són autèntics, de debò, no melodrames barats com els de la televisió o els d'algunes pel·lícules que m'estimo més no mencionar, de fet, **només cal llegir el diari, és esfereïdor, avui, sense anar més lluny, han trobat un...**<sup>79</sup>

DONA: [...] Per què no véns un dia a la feina i veuràs el que és la mort i el sofriment *de veritat*? Perdona'm si sóc massa dura, estic una mica més sensible del compte avui; **han ingressat un jove d'uns vint-i-cinc anys destrossat** [...] i estava fet pols, a punt de treure's la vida<sup>80</sup>.

Si fem un breu repàs de com s'esdevenen els fets i ordenem les anacronies, a la primera part, la Víctima, incapaç de salvar-se, fa un discurs egocèntric que de cap manera commou el seu assassí i, per tant, mor més tard de mitjanit. Mentrestant, un cotxe de policia circula a poc a poc pels carrers de la zona alta de Barcelona. Però al rebre un avís de la Central, la Dona policia, a gran velocitat, se salta un semàfor en vermell. En aquells moments, un noi, el Motorista, circula pels carrers de la ciutat i és atropellat pels policies i mor. Després, mentre la Senyora (que és la mare del Motorista) pren grans quantitats de pastilles i alcohol, alhora que passa la nit trucant per telèfon, rep una trucada de la policia. La policia li comunica la mort del seu fill. Ella, desesperada, pren més medicaments i alcohol i finalment mor. El Malalt, que fa pocs dies ha ingressat a l'hospital, mor l'endemà de l'accident de trànsit entre els agents de policia i el Motorista. Gairebé un mes després la Filla s'ennuega amb el pollastre i, setmanes després, la Germana va a casa de l'Heroïnòman per convèncer-lo que ingressi en un Centre. A l'endemà de la mort de l'Heroïnòman, la Dona del Guionista llegeix al diari una notícia que, tot i que no ho explicita, deduïm que la frase inacabada «[...] avui, sense anar més lluny, han trobat un...»<sup>81</sup> es refereix al fet que han trobat el cos mort de l'Heroïnòman. En el mateix dia que ella llegeix aquesta tràgica notícia, el Guionista, minuts després, mor.

Finalment, podríem assenyalar que el conjunt d'esdeveniments de l'obra tindrien lloc en una franja temporal d'un mes i unes poques setmanes. La majoria de les escenes succeeixen de nit. De fet, és així en deu de les catorze escenes. Les altres quatre són les

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 15.



escenes 1 i 7, que corresponen al Guionista i la Dona i passen o al matí, o al migdia, o a la tarda (com hem vist, Pons les situa amb precisió al matí), i les escenes 2 i 6, que són les de l'Heroïnòman i, possiblement, succeeixen a la tarda. Convé destacar l'el·lipsi de com a mínim un mes entre les escenes 4 i 5 de la segona part i l'el·lipsi de probablement unes setmanes entre les escenes 5 i 6 també de la segona part. De la mateixa manera que hem vist amb l'estructura, Pons segueix la temporalitat que estableix Belbel perquè tot encaixi.

Els dos esquemes de les pàgines següents mostren les acotacions espacials i temporals del text dramàtic i del guió cinematogràfic, respectivament.

Text dramàtic: *Morir (Un moment abans de morir)*

Escena 1 i escena 7 Guionista i Dona	1a part: <i>Interior. Butaques.</i> 2a part: <i>Mateix interior.</i>
Escena 2 i escena 6 Heroïnòman i Germana (i Filla)	1a part: <i>Habitació d'un piset cèntric. Mirall, calaixera, tauleta, telèfon i altres mobles. Al fons, una porta que dona a l'exterior.</i> 2a part: <i>Mateixa habitació d'un piset cèntric.</i>
Escena 3 i escena 5 Mare i Filla (i Malalt)	1a part: <i>Menjador d'un pis cèntric. Una finestra exterior i una altra que dona a un cel obert. Mare i Filla. A l'hora del sopar.</i> 2a part: <i>Mateix menjador d'un piset cèntric.</i>
Escena 4 i escena 4 Malalt i Infermera (i Motorista i Senyora)	1a part: <i>Habitació d'hospital. Televisor, tauletes, dos llits. L'un és buit. A l'altre jeu el Malalt amb una cama i un braç enguixats. Està pràcticament immobilitzat. Té la cama a l'aire, subjectada amb cadenes i politges. Al costat del braç sa, té un aparell amb un botó vermell connectat a la capçalera del llit per avisar les infermeres.</i> 2a part: <i>Mateixa habitació d'hospital. El Malalt jeu en un llit. L'altre llit està ocupat pel Motorista, que té una cama enguixada i du collarí. En una butaca, al costat del llit del Motorista, seu la Senyora, amb el cap repenjat al respall.</i>
Escena 5 i escena 3 Senyora	1a part: <i>Menjador-sala d'estar d'un pis antic. Tauleta, aparador, mobles, telèfon.</i> 2a part: <i>Mateix menjador-sala d'estar d'un pis antic.</i>
Escena 6 i escena 2 Dona policia, Home policia i Motorista	1a part: <i>Cotxe de policia. És de nit. Home policia i, al volant, conduint el cotxe, Dona policia. Se senten, a través de l'aparell transmissor, xiulets, sorolls i veus des de la Central.</i> 2a part: <i>Mateix cotxe de policia.</i>
Escena 7 i escena 1 Víctima i Assassí	1a part: <i>Saló d'una casa. Penombra. Entra la Víctima o encén els llums. En una butaca seu l'Assassí, amb una ampolla a la mà.</i> 2a part: <i>Mateix saló de la casa de la Víctima.</i>

Guió cinematogràfic: *Morir (o no)*

Escena 1 i escena 7 Guionista i Dona	1a part: <i>Temps actual. Barcelona de nit. Un edifici de pisos dúplex, el Frègoli —amb aquest nom el batejà Joan Brossa— de Madrazo xamfrà Brusi, d'una certa categoria intel·lectual que recorda l'estètica del racionalisme dels anys trenta. llums i vida a alguns dels pisos. És la casa on viuen el Director de cine i la seva Dona. El restaurant xinès situat als baixos de l'immoble apaga els llums que es projectaven a la palmera que hi ha al mig del carrer. (Seqüència 1, p. 2).</i>
	2a part: <i>En el mateix interior del començament de la pel·lícula ens tornem a trobar amb el Director i la seva Dona. (Seqüència 126, p. 103).</i>
Escena 2 i escena 6 Heroïnòman i Germana (i Filla)	1a part: <i>Un antic edifici d'aspecte anodí, del popular barri de la Ribera, situat al xamfrà d'un dels carrerons que arriben al Passeig del Born. És zona peatonal, hi ha pocs vianants al passeig i encara menys al carreró. Cau el dia, última hora de la tarda. Replà de l'escala d'un dels pisos més alts de la casa. És fosc, no hi arriba gaire llum: és l'hora bruixa. (Seqüències 27-28, p. 15).</i>
	2a part: <i>I ara, per acabar, tornem al barri de la Ribera. Darrere d'un quiosc hi ha la Germana de l'Heroïnòman. Però no està sola. Ara l'acompanya la Filla, no la seva, ella no en té, de filles, ni de fills, és la filla de l'altra, la Mare, la qual és germana de la Germana, i per tant germana de l'Heroïnòman, com la Germana. Total, que si aquella és la Mare, aquests són els tiets i la que abans era la Filla, ara és la neboda. Queda clar? Doncs seguim! Totes dues són al carrer, agafades de la mà. (Seqüència 113, p. 97).</i>
Escena 3 i escena 5 Mare i Filla (i Malalt)	1a part: <i>A la cantonada de Consell de Cent amb Muntaner, al cor de l'Eixample de Barcelona, s'aixeca un imponent bloc d'habitatges. L'edifici es caracteritza per una façana influenciada, amb un gust més que dubtós, per l'Egipte faraònic. Als seus baixos, les botigues ja han tancat portes i només estan mig obertes les d'un restaurant de menjars econòmics. En aquest edifici viuen la Mare amb la seva Filla, la nena. L'interior del pis és ben convencional. Estil anys quaranta. Els mobles del menjador pertanyen, probablement, a una generació anterior, però no són bonics. Sembla com si ningú hagués fet res per renovar cap detall de la casa. Ens podem imaginar un viatge pel túnel del temps. El telèfon també és una relíquia. La porta del menjador s'obre a un petit passadís, estret, que condueix a l'entrada del pis. Al menjador hi ha una finestra exterior i una altra que dóna a un celobert. És l'hora de sopar. (Seqüències 39-40, p. 21).</i>
	2a part: <i>Tornem a la finestra d'aquell pis faraònic i egipciac de l'Eixample. (Seqüència 107, p. 93).</i>

Escena 4 i escena 4 Malalt i infermera (i Motorista i Senyora)	1a part: <i>Un enorme edifici, un gratacels, situat entre carreteres i camps del que va ser l'horta de la ciutat, allotja un immens centre hospitalari: el de Bellvitge. És de nit i no hi ha el tràfic humà del dia. Arriba un autobús, potser el darrer, amb poca gent. (Seqüència 44, p. 32).</i>
	2a part: <i>Autobús arribant a l'hospital de l'ICS. La Infermera es desperta amb la frenada que fa l'autobús a l'arribar a la parada final del trajecte: l'Hospital de Bellvitge. (Seqüència 100, p. 81).</i>
Escena 5 i escena 3 Senyora i (policia)	1a part: <i>Una de les moltes placetes de l'antic poble de Gràcia, ara incorporat a Barcelona. Les cases antigues amb planta baixa i un únic pis, típiques d'aquesta barriada, es barregen amb edificis espantosos, dels anys seixanta, amb quatre o cinc pisos aixecats sense el mínim gust ni cap mena de control. La Senyora, una dona d'una quarantena llarga d'anys, però que n'aparenta uns quants més, viu en una de les casetes antigues. Veiem llum al balcó del primer pis. Menjador-sala d'estar d'un pis destatalat amb tauleta camilla, aparador ple d'ampolles, i... un telèfon. (Seqüències 54-55, p. 40)</i>
	2a part: <i>Tornem al mateix piset antic de la casa de Gràcia de la Senyora. Ha estat bevent i empassant-se pastilles desesperadament. Està sola, perduda, abandonada. La trobem asseguda a la tassa del wàter amb l'imaginari auricular a la mà, sense marcar cap número, parlant amb el no-res, amb l'esfereïdora buidor que l'envolta. (Seqüència 94, pp. 79-80).</i>
Escena 6 i escena 2 Home policia, Dona policia i policia de la Central	1a part: <i>Cruïlla de carrers de Pedralbes, la zona residencial de la ciutat, on viu la gent benestant, la gent de virolles i amb possibles. Edificis de pisos aparentment luxosos i alguna torre amb jardí. Reconeixem el lloc, encara que ara, de nit, estigui desert, ja que és el mateix que el Director ha descrit com el de l'accident de la moto, quan explicava el guió a la seva Dona. De lluny veiem arribar un cotxe patrulla de la policia municipal. Al seu interior hi van l'Home policia i al seu costat, conduint, la Dona policia. Se senten, a través de l'aparell transmissor, xiulets, sorolls i veus des de la Central. De fet estan fent una ronda rutinària, com cada nit. (Seqüències 67-68, p. 45).</i>
	2a part: <i>Tornem al cotxe de la policia municipal. L'Home policia i, al volant, la Dona policia van patrullant pels carrers de la ciutat. Xerren de les seves coses, de les seves neures. Estan a punt de rebre un avís molt especial de la Central. (Seqüència 81, p. 71).</i>
Escena 7 i escena 1 Víctima i Assassí	1a part: <i>Un modern cotxe de gran cilindrada arriba a una torre amb jardí. Està situada al mateix carrer residencial de Pedralbes que ja coneixem, però una mica més lluny del lloc descrit. Al final del carrer podem veure la silueta del Monestir. El conductor prem el botó del comandament a distància de la porta metàl·lica. S'obre la porta i el conductor entra a la finca. El conductor baixa del cotxe i amb el comandament tanca la porta del garatge. Després, per l'interior, entra a casa seva.</i>

	<i>El luxós saló de la torre, ostentament moblat, és en penombra. Entra el conductor, a qui coneixerem a partir d'ara com la Víctima, i encén els llums. En una butaca seu còmodament l'Assassí, amb un ampolla a la mà. (Seqüències 76-78, p. 61).</i>
	<i>2a part: Som al mateix saló de la casa de la Víctima. L'assassí l'està apuntant amb la pistola. (Seqüència 80, p. 70).</i>

Si fem una breu relació entre les informacions espacials i temporals que estableix Belbel en el text i les que constitueix Pons al guió i al film, podem comprovar que el dramaturg català prefereix apostar per l'equívoc temporal i la generalització espacial per dibuixar un món on els personatges, i en conseqüència els lectors, no es puguin situar i es trobin desorientats. Per començar, l'obsessió i la concepció del temps per Belbel consisteix en l'obra en l'exclusivitat d'allò que pot passar en aquell moment abans de morir. Belbel no nega el temps, però sí que hi experimenta i es decanta per mostrar la dificultat d'entendre'l. La temporalitat esdevé, així, allò desconegut, i les referències temporals són escasses, imprecises i confuses. La conseqüència d'aquesta manca d'informació provoca la sensació d'incertesa. De fet, a les acotacions només es fa referència al temps en dues ocasions. Pel que fa al lloc concret en el qual passen els esdeveniments, de manera general, Belbel descriu, com hem vist, espais específics però sense detall. Les coordenades temporals i espacials gens detallades del text es precisen i delimiten, també com hem vist, al guió i al film. Ventura Pons dóna més pistes per controlar la confusió temporal creada per Belbel. Així, prefereix tancar l'ambigüitat que pot generar l'ús de les coordenades temporals del text i situa amb més detall els moments concrets del dia, i a més a més precisa i incrementa els espais en totes les escenes de la pel·lícula.

En els dos esquemes anteriors, ja des de la primera acotació, trobem les diferències que estableixen els dos autors. Pons concreta l'acció a Barcelona i veiem en quins espais específics els personatges reaccionen. En totes les acotacions del guió, els espais estan descrits amb el mínim detall i, en cinc de les set escenes, el director i guionista català dóna referències específiques sobre la temporalitat. Pons dóna més informació per així intentar controlar la confusió temporal creada per Belbel. Sabem que les accions, siguin les que siguin, succeeixen sempre en llocs concrets i en moments determinats. El guió de Pons és extremadament minuciós pel que fa a les descripcions espacials. Amb aquesta aposta ens permet conèixer més aspectes personals dels personatges de l'obra, perquè a part de saber quines situacions viuen en el seu present,

sabem com viuen i on ho fan. A la pel·lícula, ja hem vist que la resolució final d'aquestes pròpies indicacions del cineasta català pateixen algunes variacions. Tanmateix, alguns d'aquests espais descrits al guió amb el màxim detall són difícilment recognoscibles al film, i això és conseqüència de la utilització de la càmera i de la poca durada d'aquestes seqüències.

## Els personatges

Sergi Belbel construeix l'univers de *Morir (un moment abans de morir)* amb set personatges de sexe femení i set de sexe masculí. El total de personatges que apareixen a l'obra són, doncs, catorze. Belbel els presenta amb noms genèrics: Guionista, Dona, Heroïnòman, Germana, Mare, Filla, Malalt, Infermera, Senyora, Dona policia, Home policia, Motorista, Assassí i Víctima. Els personatges de l'obra són de diferents poder adquisitiu i classe social. El dramaturg català no en descriu l'estètica ni el físic: només ens dóna pistes a partir dels diàlegs. Aquestes pistes són les que ens permeten pressuposar com són ells en aquest moment concret de la seva vida. Així doncs, els diàlegs dels personatges són fonamentals per treure conclusions dels seus caràcters i per conèixer i entendre la història. En moltes de les rèpliques hi ha pauses i silencis, que en el context en el qual apareixen mostren la incomprensió entre els personatges. Tanmateix, els silencis no consisteixen únicament en el fet de no pronunciar cap paraula, segons Sharon Feldman:

[E]l silenci, com el propi Pinter ha assenyalat en un assaig titulat «Writing for the Theatre», no és només una situació en què no es diuen paraules; el silenci també té lloc quan «hi ha un torrent de llenguatge», una violenta explosió de loquacitat en què la parla funciona com una «evitació necessària, una pantalla de fum violenta, astuta, angoixada o burleta» que s'utilitza per cobrir la nuesa o vulnerabilitat. Les observacions de Pinter es poden aplicar també a l'obra de Belbel, atès que la comunicació (o la seva absència) és un tema que sorgeix obsessivament en les seves obres. Molt sovint dels personatges de Belbel brollen «torrents» de llenguatge, però aquests torrents no són simples paraules buides; la seva estratègia retòrica dominant és una variació sobre l'*aporia*, el trop del dubte i la inutilitat comunicativa<sup>82</sup>.

A part dels diàlegs i dels silencis, que tot i ser conceptes oposats poden provocar els mateixos resultats, al llarg del text de Belbel també se suggereixen coses que finalment s'obvien i, en conseqüència, no es diuen. Aquesta *no informació* és fonamental per crear l'ambient d'emocions que l'autor vol despertar entre el text i el lector. Disposar de més o menys informació condiciona el lector/espectador i, per tant, conèixer només una part concreta de la vida dels personatges en fa dependre i alhora en limita la percepció. Ventura Pons no dóna més informació pel que fa a la vida de

<sup>82</sup> Feldman, *A l'ull de l'huracà...*, op. cit., pp. 180-181.

cadascun dels personatges de l'obra de Belbel: per posar un exemple, continuem sense saber a què es dedica la Víctima, informació que ens ajudaria a tenir més o menys compassió. Ara bé, segons George, Pons sí que modifica alguns aspectes dels personatges femenins: «Belbel's female characters are often tormented and cruel, while Pons looks more sympathetically at women. The fact that they speak less than they do in the plays reduces the neurotic element of their characters»<sup>83</sup>. Es podria afegir que els personatges masculins que construeix Belbel no estan tan lluny de la crueltat i el turment. De fet, el personatge més cruel de l'obra és l'Assassí, i potser també ho és la Víctima, amb els negocis ocults als quals es dedica. Tanmateix, la perversitat de l'Assassí i la més que possible maldat de la Víctima es suavitzen, i molt, en el treball de Pons. De manera general, el cineasta català manté la tensió i els silencis dels diàlegs entre els personatges. I mostra a través de les imatges que ell selecciona uns personatges concrets. Les imatges esdevenen un obligat pacte narratiu per a l'espectador. No podem renunciar a la realitat que és representada: els personatges ens vénen donats, són així, d'aquesta manera, amb aquest aspecte, aquest físic, aquesta veu (encara que sigui una veu doblada, que no és el cas, tots els personatges cinematogràfics tenen una veu concreta; no cal dir que les veus generen confiança o desconfiança i provoquen diferents emocions i a partir d'aquestes emocions interpretem i jutgem, de la mateixa manera que succeeix amb els altres aspectes). Al film, per tant, escoltem uns tipus de veu i les imatges mostren unes característiques determinades: una fisonomia concreta, una roba precisa, una casa més o menys acurada, o una zona de la ciutat o una altra. Tots aquests personatges, de manera més evident o no tant, pateixen alguna crisi i tenen alguns problemes personals. Però, què és el que sabem de cadascun d'aquests personatges?

### 1. Guionista i Dona

Belbel presenta el personatge del Guionista en un moment vital molt crític: té una crisi creativa i fa un any que no escriu, pren pastilles i va al psiquiatre a causa d'una depressió. Tot i així, ha tingut una idea i comença a escriure un nou guió. En el passat era un autor conegut, sobretot de comèdies. Ara bé, aquest nou guió no segueix la línia de les obres del passat i l'autor s'allunya de la comèdia per apropar-se més aviat a un text més reflexiu estretament vinculat a la ciència ficció. Interpretem que es tracta d'un home prudent perquè és conscient que tot just acaba de tenir, tan sols, una idea per a la

---

<sup>83</sup> George, op. cit., p. 100.



seva nova creació, encara que observem que tot i ser un home pacient té un gran afany de compartir aquest projecte que en un principi l'il·lusiona. La relació inicial amb la Dona comença de forma afable i cordial però la situació de calma s'anirà transformant completament en molt poc temps. De fet, aquesta situació de calma és ben bé aparent: només cal observar la resposta del Guionista quan la Dona, entusiasmada, li diu que s'alegra que hagi escrit: «Oh. Ara te n'alegres»<sup>84</sup>. Potser hem de reconstruir un passat en el qual l'escriptura no era acceptada per la Dona del Guionista; probablement no la deuriem convèncer «[les] comèdies de baixa estofa que enganyen la gent»<sup>85</sup>. La resposta del Guionista és molt significativa perquè ajuda a entendre la relació de tensió que mantenen els dos personatges. La relació de tensió no apareix només en el present immediat en el qual els situa Belbel, sinó que ja ha existit en el passat, potser un passat amb massa anys al darrere. El Guionista insisteix en el seu discurs sobre el guió i la tensió s'agreuja perquè la Dona l'interromp constantment. Ella té un discurs persistent que mostra constantment l'interès que té perquè el Guionista faci alguna cosa important. Les seves rèpliques ho evidencien ja que no s'interessa de debò per ell i només li interessa jutjar el guió que li explica. Està avorrida i desinteressada; només intenta buscar comparacions i influències de grans autors per poder relacionar-los i així destacar la qualitat artística del futur guió. Les intervencions de la Dona intensifiquen l'interès buit d'ella cap a ell i alhora mostren que és incapaç de veure que ara mateix el que és fonamental per al Guionista és l'acció d'escriure i no pas què escriu. La Dona treballa en un centre de drogodependents però la manera d'actuar i de pensar no concorda amb una persona que es dedica a ajudar persones amb problemes<sup>86</sup>. Tot i així, és, sens dubte, una dona sincera (dóna la seva opinió de manera transparent sense importar-li com serà rebuda), optimista (prefereix apostar per la vida) i sensible (les experiències que viu a la feina l'afecten). Totes aquestes sensacions també apareixen al film i, per tant, la Dona manté la mateixa actitud, la qual és reforçada pel llenguatge no verbal i pel seu to de veu. De la mateixa manera, també les característiques del Guionista es fan evidents a la pel·lícula, ja que, Ventura Pons, com veurem en el següent apartat, presenta pocs canvis entre els diàlegs i manté, de manera general, els estats d'ànim i els caràcters dels personatges. Belbel no descriu ni l'edat ni el físic del

---

<sup>84</sup> Belbel, op. cit., p. 12.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>86</sup> Vegeu el diàleg de la Dona en el qual evidencia la seva desconexió sobre la creació literària d'un artista i el procés de desintoxicació i rehabilitació d'un drogoaddicte. Al text dramàtic, pp. 13-14, o en aquest treball dins l'apartat dels diàlegs, p. 67.

Guionista i la Dona, tot i que tampoc ho fa amb la resta de personatges. Al film, veiem una dona d'uns quaranta anys amb el cabells curts que duu un vestit d'estiu i, que pel seu aspecte, ens pot semblar una dona que té cura de la seva imatge. Pel que fa al Guionista, el director català opta per un personatge d'uns quaranta o cinquanta anys, més aviat alt i que duu roba còmoda d'estar per casa.

## 2. Heroïnòman i Germana

Belbel no indica ni l'edat ni el físic del personatge de l'Heroïnòman en cap acotació. La seva edat ens serà desxifrada en l'última escena: en aquest moment la Dona del Guionista és la que explica que han ingressat un jove d'uns vint-i-cinc anys. Només sabem de l'Heroïnòman que estudiava filosofia, que pren cocaïna i heroïna, i que també beu alcohol. L'Heroïnòman no entén el que la Germana li diu, no pot entendre ningú perquè encara no entén ni el que li passa a ell: «Malalt? Quin malalt?»<sup>87</sup>. Té canvis molt sobtats dels sentiments i de les emocions i, en conseqüència, passa per diferents estats anímics sense transició. Per descomptat, no està en condicions de dialogar. El seu estat actual és deplorable i, per tal que ell es reconegui, la Germana l'obliga a mirar-se al mirall perquè pugui veure la decrepitud en la qual es troba essent encara molt jove. Aquest fet, sumat al concepte que habitualment es té d'un heroïnòman, ens fa exagerar encara més la imatge que cada lector es fa del personatge. Aquesta, al film, es representa a la perfecció. Pons ens situa davant d'un jove que no arriba als vint-i-cinc anys, va vestit amb una camisa informal i texans; va brut, suat i 'col·locat'. La seva addicció provoca que sigui una persona deixada i per aquest motiu viu en un ambient desordenat, gens saludable i quasi inhabitable. Tot i això, aquest personatge és capaç de despertar empatia i compassió tant al lector com a l'espectador. Com a receptors de la seva història, l'associem a una franja social massa marginada, de gent que no té més recursos, que no sap com seguir endavant. Ens trobem davant d'un desastre social que ni els especialistes, ni la societat, ni les famílies sabem com gestionar. Podem observar, fins i tot, que en la voluntat de voler-lo salvar, la Germana actua de forma violenta cap a ell, no té compassió ni penediment d'arrossegar-lo per terra, de colpejar-lo, de cridar-lo. L'amor no apareix com a recurs primer en aquesta relació dels dos personatges, almenys no entre els adults. La diferència i la lliçó aquí ens la donarà la nena. Ella no té

---

<sup>87</sup> Belbel, op. cit., p. 32.

prejudicis, no jutja per endavant i no el veu com un monstre, cosa que sí que fa la resta de la societat.

En el moment concret en el qual Belbel presenta la Germana, aquesta està desesperada per la vida que porta el seu germà. És una dona jove i està disposada a pagar, conjuntament amb la germana gran que els ha fet de mare, el millor centre de desintoxicació per a l'Heroïnòman. El text la mostra com una dona violenta, amb poca sensibilitat. Un cop més aquesta actitud es reafirma i potser, fins i tot, al meu parer, s'exagera en el treball de Pons. L'agressivitat verbal i física es potencia amb el que veiem a la pantalla. Les imatges mostren una dona que ha passat la trentena, és rossa i duu els cabells llargs. Apareix vestida amb un camiseta de ratlles sense mànigues, pantalons vermells i bossa. Els seus gestos són violents, ràpids i estressants perquè està molt enfadada, fins i tot descontrolada, i mostra un alt nivell d'agressivitat. No ha vingut a escoltar. Està tan superada per la situació que ha vingut amb un únic objectiu i a imposar una única solució; no es capaç de veure que el seu germà, en les condicions que està, no pot escoltar. Mostra un gran desconeixement perquè no sap trobar el moment adequat per abordar una situació d'aquestes característiques.

### 3. Mare i Filla

La Mare de la nena és la germana gran de l'Heroïnòman i la Germana. Ha criat la seva filla sense la figura paterna ja que el seu home la va deixar quan va quedar embarassada. També ha fet de mare dels seus germans perquè tots tres van quedar orfes de mare. Belbel presenta una dona amb molts prejudicis, moltes creences que la limiten i que apareixen sovint en l'educació que dóna als altres. El seu llenguatge és molt repetitiu i obsessiu, està molt marcada per la figura del pare i per la tradició familiar. Aquest fet provoca que la seva actuació sigui molt egoista, és a dir, es dirigeix a la filla com ella creu que ho ha de fer una *mare* però sense escoltar què vol realment la nena, què necessita, què la preocupa. Això és fa molt evident, per exemple, cada vegada que la nena li pregunta *per què* i ella desvia els temes centrada única i exclusivament en el seu discurs. És una dona desequilibrada que no dóna o no pot donar respostes a la Filla. Es percep que té una necessitat molt gran de reconeixement ja que tota l'estona insinua la feina que li ha costat de fer el sopar perquè la nena li ho agraeixi. L'estranya i sorprèn que, a la seva Filla, li agradi el col·legi, i menysté les amigues de la seva Filla perquè les anomena despectivament *amigotes*. Està amargada i només recorda els seus pares, sobretot el pare. Els seus discursos sobre el passat són, per a la Filla, repetitius fins al

tedi. Aquests discursos reflecteixen que el seu comportament és degut a pensaments que no li són útils però ella creu que són els correctes. Té tanta por que amaga la veritat a la nena perquè creu que així la protegeix. La por i l'actitud que pren davant la vida la consumeixen. Al film, Ventura Pons escull una dona d'uns quaranta anys. El seu vestuari i la casa on viu evidencien trets característics d'una dona ancorada al passat, potser un passat que ja no correspon a la vida del seu present. És una dona molt prima, molt nerviosa i histèrica. El seu aspecte reflecteix un estat de salut possiblement crític: la cara xuclada, ulleres i mala alimentació.

Pel que fa a la Filla, Sergi Belbel mostra una nena amb molt de caràcter. Aquest fet pot sorprendre el lector, ja que, amb la mare que té, la nena és molt valenta. No té por ni es deixa espantar per les amenaces de la seva mare. Podríem pensar que és l'escola i l'educació les que salven la nena, o potser la simple innocència de ser encara un infant. Sigui com sigui, la persona que té un paper molt important és la tieta (germana de l'Heroïnòman i la Mare) perquè li explica què li passa al tiet. De la mateixa manera que fa amb els altres personatges, Belbel no indica l'edat ni el físic. Al film, Pons es decanta per una nena d'uns vuit o nou anys. La seguretat dels seus diàlegs s'intensifica amb el to de veu. El llenguatge no verbal mostra l'avorriment i el desinterès que té per totes les històries, ja sabudes, que li explica la Mare. La nena és morena com la seva mare i té el cabells llisos. Va vestida amb un conjunt texà i camiseta blanca.

#### 4. Malalt i Infermera

Al text, Belbel mostra un personatge, el Malalt, molt pesat i exigent. Sembla una persona molt complicada i de difícil comunicació. De fet, sabem que no li agrada la gent, és un home solitari. Però ara, a l'hospital, no té la soledat que a ell li agrada perquè aquesta és una soledat obligada i ell no pot controlar-la. A més a més, no rep cap visita; això ens pot fer pensar que no té amics ni família (o que no hi té bona relació). És professor, i la caiguda que ha patit a l'escola ha provocat que reflexioni i es qüestionï la seva actitud envers la gent. Les seves necessitats han canviat i ara es troba sol i vol parlar. Tot i el caràcter complicat del Malalt, aquest personatge és un dels més divertits de l'obra. Ventura Pons aprofita aquesta característica i la potencia per donar oxigen a les dràstiques situacions que planteja l'obra de Belbel. Així, al film, veiem un home jove, potser d'uns quaranta i pocs anys, i el seu discurs, tot i ser poc amable, es suavitza pel to de veu i les entonacions de les frases. Les expressions de la cara també són molt

representatives del caràcter del personatge, que podem descriure com un home que no ha perdut la màgia de ser un nen gran.

El personatge de la Infermera és amable, però no escolta el Malalt, potser farta de sentir cada dia les mateixes queixes encara que siguin de persones diferents. Està habituada a aquestes situacions ja que la gent que està ingressada en un hospital no es troba bé i normalment són pesats amb les infermeres. Això provoca un estat de no alerta i d'incrèdilitat generalitzada envers el pacient. A la pel·lícula, Pons opta per mostrar una dona excessivament grassa. Amb aquesta opció, la Infermera poc amable que en principi no vol prendre la temperatura al Malalt pot inspirar més simpatia. Tot i així, pel que veiem al film, sembla ser que la Infermera està molt acostumada a aquest treball, i quan té la feina aparentment controlada, és a dir, els malalts dormint i sense molestar, ella es dedica a passar l'estona llegint una revista i escoltant la ràdio. La possible simpatia que podria generar pel seu aspecte físic queda anul·lada pel comportament envers el Malalt i per la seqüència que Pons afegeix al film.

## 5. Senyora

La Senyora és la mare del Motorista. És alcohòlica, pren molts medicaments i viu sola en un pis antic. L'única companyia que té amb el món és el telèfon. És un personatge peculiar, diu que veu coses, té un discurs accelerat i incoherent que denota una personalitat malaltissa. Té un seguit de converses amb la seva cosina, a qui sempre ha demanat diners. Això ens permet pensar que no té un bon nivell econòmic i de fet això queda molt clar a la pel·lícula. El director català posa en escena una dona gran, amb una aparença que voreja la seixantena. Porta una bata estampada amb flors i té el cabells curts. Una vegada més, el film presenta un personatge sol, descuidat, que, de la mateixa manera que l'Heroïnòman, també té canvis anímics sense transició, ràpids i sobtats. La Senyora no vol escoltar, vol que l'escoltin (com el Guionista, la Mare, la Germana, el Malalt...) i està malalta. En el seu estat, com el de l'Heroïnòman, no pot existir un diàleg.

## 6. Dona policia, Home policia i Motorista

Amb la Dona policia, Belbel construeix un personatge amb un caràcter molt complicat, difícil i arrogant. És una dona que no facilita la conversa i jutja la gent sense tenir-ne informació i en treu conclusions equivocades. Les preguntes i les respostes que

fa i diu al seu company de feina mostren els judicis que fa i els prejudicis que té. Reconeix que la foscor i la immobilitat li fan por. La seva intenció és fer bé la seva feina, però la seva incompetència professional i humana queda reflectida quan atropella el Motorista. Tot i així, mostra interès quan el Motorista és a l'hospital. Potser ho fa per interès propi o potser perquè li importa de debò el Motorista. Al film, veiem una noia molt jove de poc més de vint anys, porta ulleres i duu els cabells recollits amb una trena. La Dona i l'Home policia, parlin del que parlin, no s'entenen. Intenten conversar unes quantes vegades però no hi ha entesa. La Dona policia té un sentit de l'eficiència erroni i està alterada i nerviosa. El personatge masculí mostra tenir més seny que la seva companya perquè intenta respondre de manera que s'eviti la discussió i el conflicte, però no ho aconsegueix. També és ell el que finalment intenta trucar per demanar ajuda, tot i que, una vegada ha ocorregut l'accident, tampoc reacciona a temps.

El personatge del Motorista és el fill de la Senyora. Segons el primer guió del guionista, és un noi jove de disset anys que ho ha deixat amb la seva noia. Treballa de repartidor de pizzes i no té bona relació amb la família. La nit de l'accident no porta casc, va borratxo i se salta un semàfor en vermell. Segons l'últim guió que hauria construït el Guionista o segons la resta del text dramàtic, el Motorista fa tres mesos que ha marxat de casa de la seva mare perquè té divuit anys i té bona relació amb la seva tieta, la cosineta de la mare, i la nit de l'accident no va borratxo, no se salta cap semàfor en vermell i duu casc. A la pel·lícula, el noi té divuit anys en ambdós casos, a diferència de la primera idea del guió que està pensant el Guionista. El noi va vestit amb pantalons de xandall, camiseta blava amb ratlles i jaqueta texana. En els tres accidents que veiem a la pel·lícula el Motorista porta la mateixa roba.

## 7. Assassí i Víctima

L'Assassí és una persona que ja té experiència en la seva feina, no és la primera vegada que mata alguna persona. És un assassí a sou que tot i ser un covard està molt segur de si mateix, té les idees molt clares i sap perfectament quin és el seu objectiu. Va preparat amb una pistola amb silenciador. Ell mateix reconeix que no és un sàdic però especifica «Jo no sóc cap sàdic. Generalment. Més aviat, mai»<sup>88</sup>. Pel que es desprèn de les seves paraules, és una persona que no reflexiona. No té consciència de tenir cap responsabilitat perquè ell rep ordres. Tan sols és una feina, fa sempre el que li demanen

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 97.

i té la capacitat de no qüestionar-se res. No creu en Déu i falta el respecte als que sí que hi creuen. En cap moment no té compassió de la Víctima, ni tan sols quan no la mata. En aquest cas, no la mata perquè, a causa de les paraules de la Víctima, reflexiona sobre ell mateix, sobre la seva pròpia vida i es compadeix d'ell mateix i no pas de l'altre. A banda de ser el personatge més cruel, és el personatge més egoista. Al film, veiem un home de més de quaranta anys que no desperta sospita; fins i tot, el veiem d'allò més normal en el sentit que no crida l'atenció. Amb aquesta aposta, Pons no ens permet jutjar-lo ni pel seu aspecte, ni pel seu físic, ni per la seva estètica. És una persona que passa del tot desapercebuda. Per aquest motiu, l'Assassí pot ser qualsevol persona, o més ben dit, pot ser la persona que menys ens podem imaginar i això és més pervers perquè hi podríem confiar. D'aquesta manera només tenim capacitat de conèixer el personatge a través d'allò que diu i fa. Pons no modifica a priori el caràcter d'aquest personatge perquè al film es mantenen els diàlegs que té amb la Víctima i les accions que duu a terme. Ara bé, com he dit anteriorment, Pons suavitza la possible agressivitat d'aquest personatge sobretot amb la moderació del to de veu. En canvi, a partir de la lectura del text es percep un home molt més violent.

La Víctima és el personatge del qual tenim menys informació. Tanmateix, aquest personatge és molt diferent a la primera i a la segona part de l'obra. A la primera part, Belbel presenta un home egocèntric, insegur i covard, que no s'atreveix ni a mirar als ulls a la persona que el vol matar. En canvi, a la segona, Belbel mostra un home segur de si mateix i intel·ligent, que s'adona, sense ser temerari, que amb el discurs pot arribar a controlar la situació. El personatge que veiem a la pel·lícula és un home d'un alt nivell adquisitiu, d'uns quaranta o cinquanta anys, que va molt arreglat i viu en una casa molt luxosa. Pons accentua la diferència en la personalitat d'aquest personatge amb la relació de la posició que estableix amb l'Assassí. A la primera part no hi ha cap pla en el qual la Víctima estigui per sobre l'alçada de l'Assassí ja que sempre que se'l mostra el veiem encongit, perquè està espantat, assegut o agenollat. A la segona part, en canvi, un pla mitjà dels dos personatges ressalta la diferència d'alçada de la Víctima i l'Assassí. Pons destaca visualment qui té el poder i el control en cadascuna de les dues escenes.

Així doncs, els personatges que crea Belbel són víctimes d'ells mateixos i de la vida. Tots els personatges de l'obra, com hem vist, tenen alguns problemes vitals i personals. La depressió, l'avorriment, l'addicció, la ràbia, la incomprensió, l'odi, l'antipatia, la passivitat, la soledat, la necessitat, el pes del passat, la falta de motivació i

la manca d'empatia són emocions, sentiments, qualitats i estats fàcilment assolibles pels éssers humans. Aquestes característiques les situa Belbel en un context urbà i quotidià, un context que no podem eludir perquè el món civilitzat ocupa aquest espai. En paraules de Sharon Feldman:

Los personajes belbelianos son a menudo seres solos, genéricos y anónimos que se encuentran, como víctimas, arrojados dentro de un espacio cotidiano que no les es ameno. Habitan un paisaje de paradojas, de sombras grisáceas en vez de blancos y negros: urbanismo y consumismo, opulencia y prostitución, cosmopolitismo y corrupción, enfermedad y decadencia, ambigüedad moral y violencia brutal. Allí el uno intenta dialogar con el otro pero no logra comunicarse, y a veces termina lanzando un llanto al vacío. Este mundo, fabricado a base de deseos e imágenes (a veces, cinematográficas) que sustituyen a las verdades empíricas, parece proyectar el sueño de una realidad contemporánea e incluso se presenta como nuestro futuro<sup>89</sup>.

Sembla ser que, en el món civilitzat, l'alegria, la felicitat, la generositat i tot allò relacionat amb l'amor estan en perill d'exclusió. Si no existeix cap sentiment de plaer la interrelació entre els éssers humans desapareix. Els personatges belbelians, de manera general, tenen una mancança vital: l'amor. L'absència d'afecte es percep a totes les escenes. Com hem vist, la majoria dels personatges tenen un tret comú, necessiten ser escoltats. Una altra característica, que confirma aquesta creença, és la percepció de soledat que mostren els personatges. La soledat es manifesta encara que no estiguin físicament sols. La rutina i la quotidianitat, acompanyades d'avorriment i tedi, també apareixen, de la mateixa manera que la manca d'afecte i la soledat, a totes les escenes. Sergi Belbel mostra, amb la creació d'aquests personatges, la fragilitat i la feblesa dels éssers humans. Pons, al seu torn, evidencia, per mitjà del funcionament de la càmera, la distància comunicativa que hi ha entre els personatges. I sobretot, a través de les entonacions en els diàlegs i de la comunicació no verbal podem percebre el sofriment personal i la greu manca d'afecte dels personatges de l'obra. No obstant això, seguint la línia optimista de Ventura Pons, al film podem veure com el Malalt (l'única persona que fa una demostració d'afecte) acaricia la nena. Aquest petit gest apareix com *un intent de carícia* a l'acotació del guió cinematogràfic. I, com sabem, aquest petit gest no existeix

---

<sup>89</sup> Feldman, *Dos conversaciones...*, op. cit., p. 220. Aquest article es pot consultar en línia. <http://www.raco.cat/index.php/assaipteatre/article/viewFile/145462/260611>



en el text menys esperançador de Belbel. Pons, una vegada més, deixa una escletxa perquè l'ésser humà, en situacions extremes, es pugui salvar.

## Els diàlegs

Enric Gallén, al pròleg de *Carícies*, comenta: «La incomprensió, la incomunicació i la soledat es converteixen a *Carícies* en els eixos encadenats de les oposades relacions entre homes i dones, adults i joves, pares i fills»<sup>90</sup>. Com hem vist, els personatges de *Morir (un moment abans de morir)* també segueixen aquest patró: són persones incompreses, tenen greus problemes de comunicació i estan o se senten soles. Els diàlegs de l'obra de Sergi Belbel mostren la manca d'entesa que hi ha entre els personatges. La majoria d'ells volen ser escoltats i només contemplen les seves necessitats, i per això no són capaços de considerar les paraules dels seus interlocutors. Molts dels diàlegs, aparents diàlegs, són breus i en moltes ocasions deixen veure la confusió de les converses. D'altra banda, a part dels parlaments breus, també n'hi ha de molt llargs. I aquestes rèpliques tampoc formen part d'un diàleg, més aviat podríem dir que són monòlegs encoberts. En conseqüència, els personatges tenen una aparent interacció perquè no hi ha una escolta activa ni un interès real de l'un cap a l'altre, tot és aparença<sup>91</sup>. Belbel deixa clar que això succeeix entre gent de diferents classes socials i diferents nivells intel·lectuals. Així doncs, la incomprensió i la dificultat en la comunicació poden aparèixer a qualsevol lloc. A l'article *From stage to screen: Sergi Belbel and Ventura Pons*, David George diu: «The characters often seem to be talking on different levels, almost as if they were uttering monologues, a feature which highlights the lack of communication which is a feature of life in Belbel's modern city»<sup>92</sup>.

Ventura Pons manté la incomprensió i la manca de comunicació entre els personatges de manera que hi ha molts pocs canvis en els diàlegs. Com ja he dit, amb la finalitat de mostrar aquestes dificultats comunicatives entre els éssers humans, la càmera funciona de la mateixa manera que els diàlegs dels personatges i intensifica aquesta incomprensió perquè augmenta la distància amb els canvis de plans i també augmenta la tensió entre els interlocutors amb els moviments ràpids i violents.

---

<sup>90</sup> Enric Gallén, dins Belbel, Sergi. *Carícies*. Barcelona: Edicions 62, 2009, pp.5-9. Cita p. 8.

<sup>91</sup> L'única relació que mostra interès real i transparència és el diàleg entre la Filla i l'Heroïnòman. La Filla és l'únic personatge de l'obra que no està infectat de prejudicis, i a més a més és l'únic que es planteja la mort després d'haver estat a punt de morir.

<sup>92</sup> George, David. *From stage to screen: Sergi Belbel and Ventura Pons*. 2002. Document word cedit per Ventura Pons. Cita p. 4.

En el film, seguint la tàctica de Belbel, en cap moment ningú anomena ningú pel seu nom. Es reforça així la incomunicació entre els personatges i en cap de les rèpliques no es fa referència a l'altre pel nom. La Dona i el Guionista, a més a més de no anomenar-se en cap moment pel seu nom, en cap rèplica utilitzen una paraula dolça, o afectiva, o de complicitat, o un mot o diminutiu íntim per dirigir-se l'un a l'altre. L'Heroïnòman es dirigeix a la Germana amb els noms *germaneta*, *puta*, *estúpida* i *borratxa*; i ella es refereix al seu germà amb noms com *malalt* o *traficant*. La Mare anomena la seva Filla, tota l'estona i insistentment, amb el nom de *nena* i en una ocasió per *reina*, *filla* i *filla meva* (i quan la Filla viu l'anomena dues vegades *subnormal*). La Filla es dirigeix a la Mare amb el nom de *mama*. El Malalt i la Infermera recorren a l'ús aparentment cordial del vostè. La Senyora anomena la seva interlocutora, a l'altra banda del telèfon, *cosineta*, tot i que en algun moment li diu *bruixa*, *insolent* i *lletja*. En una ocasió, la cosineta es dirigeix a la Senyora amb el nom de *borratxa*. Al llarg de les diferents converses que la Senyora manté amb la cosineta, si la Senyora fa referència al seu fill, l'anomena *nen*. La parella d'agents de policia es tracten de tu i, mentre conversen, la tensió augmenta entre ells. La Dona policia es dirigeix al seu company anomenant-lo *apàtic* i *maldestre*; al seu torn l'Home policia l'anomena *malalta* però una vegada ha ocorregut l'accident la violència verbal augmenta i l'anomena *estúpida*, *filla de puta* i *imbècil*. El tracte per interactuar que utilitzen l'Assassí i la Víctima és el mateix que utilitzen, com he dit més amunt, el Malalt i la Infermera. El tractament de vostè, l'utilitza Belbel per als personatges que no es coneixen o no tenen cap relació de parentiu o laboral.

Resumint el més important, a l'obra de Belbel hi ha personatges amb parlaments molt llargs, els quals han patit variacions al guió i al film. Per dir-ho en paraules de David George: «Generally, as in *Forasters*, the film [*Morir (o no)*] is tighter linguistically than the play»<sup>93</sup>. Aquestes variacions depenen directament del sistema narratiu cinematogràfic, seguint George: «Cinematic time, of course, works differently from theatre time. It is more concentrated and less discursive, and the idiom requires the language to be different. What might work in the theatre would probably seem excessively prolix in the cinema, which, at least in Pons's adaptations of Belbel, relies much more on visual language than do the plays»<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> George, p. 98.

<sup>94</sup> *Ibídem*, p. 100.

Pons transforma els llargs diàlegs que apareixen en el text dramàtic i els divideix ja sigui amb la rèplica d'un altre personatge per dosificar el discurs, o reduint i, per tant, elidint part del parlament. Aquest, però, no és l'únic recurs que utilitza el cineasta per adaptar els diàlegs al film, ja que, a part de les reduccions dels discursos, hi ha també moltíssimes elisions de rèpliques curtes, addicions d'algunes frases o parlaments, intercanvis entre els diàlegs, i substitucions d'alguns mots per uns altres.

A continuació podem veure alguns exemples d'aquestes estratègies a les quals em refereixo. Primer de tot exemplifico les transformacions dels discursos llargs del text i la resolució que Pons duu a terme al guió i a la pel·lícula. En el primer exemple (a) transcriu un llarg diàleg de la Dona i la reducció primera que ha patit al guió, i el resultat final que apareix al film. L'exemple (b) mostra una reducció d'un dels discursos del Guionista; aquest parlament a més a més queda dividit per una rèplica del Motorista, que forma part del nivell narratiu de la història del guió.

#### a/ 1. Text dramàtic

DONA: Ai, no ho sé, em sembla que és una frase que he sentit en alguna banda, «la resta és digestió», potser l'he llegida en algun llibre; trobo que és una frase divertida i no és difícil d'interpretar, saps?, jo sempre la dic als meus pacients quan han aconseguit de passar el primer estadi de la síndrome, que és el que realment costa de superar, «la resta és digestió», els dic, com volent dir que passat allò, les coses s'arreglen gairebé soles, sense ajut de gairebé res, saps, com una digestió: els budells van fer la seva feina sense que el teu estat d'ànim ni els teus maldecaps ni la teva voluntat els impedeixin de continuar; si ahir vas tenir tot això, a partir d'avui tot pot haver canviat; si ahir et va venir la idea, que és el més difícil, a partir d'avui només l'has de deixar madurar i donar-li paraules, imatges, què sé jo, el que feies sempre, el que fins ara fa un any havies fet sempre; ahir, doncs, va ser la il·luminació, el menjar pròpiament dit, i a partir d'ara només et ve la feina bruta, que és la senzilla, la mecànica, vaja, la digestió a la qual em referia; per tant, a partir d'ara mateix s'han acabat les angúnies i les nits en blanc i les queixes i les angoixes i les visites al psiquiatre i les pastilletes del dimoni i ja pots trucar a aquell productor que et va deixar un missatge al contestador l'altre dia i li dius que tens un guió enllestit per fer una pel·lícula fabulosa i talla'm ja d'una vegada, que estic parlant massa i vull que m'expliquis la història<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Belbel, op. cit., pp. 13-14.

## 2. Guió cinematogràfic

DONA: La idea és el més difícil, ara només l'has de deixar madurar i convertir-la en paraules, imatges, què sé jo, el que feies sempre. S'han acabat les angúnies i les nits en blanc i les visites al psiquiatre i les pastilletes del dimoni. Ja pots trucar al productor que et va deixar el missatge al contestador i li dius que tens un guió enllestit per fer una pel·lícula fabulosa i talla'm ja d'una vegada, que vull que m'expliquis la història<sup>96</sup>.

## 3. Pel·lícula

DONA: La idea és el més difícil, ara només l'has de deixar madurar i convertir-la en paraules, imatges, què sé jo, el que feies sempre. S'han acabat les angúnies i les nits en blanc i les pastilletes del dimoni. Ja pots trucar al productor que et va deixar un missatge al contestador i dir-li que tens un guió enllestit per fer una pel·lícula fabulosa i talla'm ja d'una vegada, que vull que m'expliquis la història<sup>97</sup>.

Aquest exemple (a) serveix per il·lustrar les paraules de George quan fa referència al llenguatge cinematogràfic. Certament, Pons redueix una de les opinions que descriuen el caràcter de la Dona. Tot i així, prefereix simplificar i condensar aquest llarg diàleg abans de reduir, en la mateixa mesura, per exemple, el llarguíssim, necessari i ineludible discurs de la Víctima. El diàleg de la Dona no és tan rellevant per no poder mantenir de manera general l'essència del seu caràcter. Els diàlegs que Pons manté de la Dona al film juntament amb el que mostren les imatges (llenguatge corporal) són suficientment aclaridors per mostrar la seva actitud.

### b/1. Text dramàtic

GUIONISTA: Que l'ha convidat a baixar de la moto és segurament el déu aquell del qual tant parlen els seus pares. Però la veu li diu: «No. No sóc Déu. Ho lamento. Sóc, si es pot dir així, el teu futur. No cal que miris enlaire. No sóc enlloc. Sóc només aquí, amb tu». El noi demana, potser ingènuament, potser amb indiferència, què se suposa que ha de fer ell en aquella situació. La veu, segura, neutra, omniscient, li demana que es relaxi i s'abandoni a un llarg viatge. El noi s'espanta i per uns moments es pensa que allò és la mort. S'aixeca sobtadament i vol fugir. «No!», li diu la veu, «no t'aixequis, t'equivoques...»<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1 de la primera part, seqüència 6, p. 4.

<sup>97</sup> Pons, film, escena 1 de la primera part, minut 2.07 a 2.25.

<sup>98</sup> Belbel, op. cit., p. 18.

## 2. Guió cinematogràfic

DIRECTOR: (Off) ... és segurament el déu aquell del qual tant parlen els seus pares. La veu: *(cada cop que es refereix a la veu, la imita, com interpretant-la.)* «No. No sóc Déu. Ho lamento. Sóc, si es pot dir així, el teu futur. No cal que miris enlaire. No sóc enlloc. Sóc només aquí, amb tu». El noi pregunta ingènuament...

MOTORISTA: Què cony passa aquí?

DIRECTOR: (Off) La veu, ferma: «Relaxa't i abandona't a un llarg viatge». El noi s'espanta i es pensa que allò és la mort. S'aixeca sobtadament i vol fugir. «No!», *(imitant la veu)* «no t'aixequis, t'equivoques...»<sup>99</sup>.

## 3. Pel·lícula

DIRECTOR: [...] <sup>100</sup> (Off) ... és segurament el déu aquell del qual tant parlen els seus pares. La veu: «No. No sóc Déu. Ho lamento. Sóc, si es pot dir així, el teu futur. No sóc enlloc. Sóc només aquí, amb tu».

MOTORISTA: Què cony passa aquí?

DIRECTOR: (Off) La veu: «Relaxa't i abandona't a un llarg viatge». El noi s'espanta i es pensa que allò és la mort. Sobtadament vol fugir. «No! T'equivoques...»<sup>101</sup>.

Aquest exemple serveix per mostrar que Pons fa parlar directament el Motorista. D'aquesta manera, el director i guionista català, a partir de les rèpliques que duu a terme al film, pot alternar les imatges entre els diferents nivells narratius de ficció amb múltiples canvis de plans. I a més a més, aquest recurs, li permet mostrar diferents localitzacions. Aquest petit canvi és del tot funcional per a la narrativitat cinematogràfica perquè l'increment de seqüències alternades dona moviment i ritme al film. En el text dramàtic és el Guionista qui simula la veu del personatge del Motorista quan explica a la Dona la història del nou guió.

<sup>99</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1, seqüència 14, p. 8.

<sup>100</sup> Al film, Pons uneix tres rèpliques anteriors que fa el Guionista/Director en un únic i llarguíssim parlament i manté les incursions del Motorista. Al llarg d'aquests diàlegs, les imatges s'alternen i mostren la història del Guionista/Director i la història inserida del Motorista. És interessant destacar que Ventura Pons converteix el llarg diàleg del Guionista/Director, que ocupa les pàgines 20, 21 i 22 del text dramàtic, en quinze rèpliques. Pons renuncia a l'estil directe que utilitza el Guionista/Director per narrar la història, i, d'aquesta manera, fa parlar directament en primera persona el Motorista.

<sup>101</sup> Pons, film, escena 1 de la primera part, minut 4.00 a 5.23.

Els discursos llargs no són els únics que han patit alguna transformació. El cineasta català també ha fet algunes elisions de les rèpliques curtes. A continuació transcriu alguns breus diàlegs que han estat elidits al guió cinematogràfic i al film. Els exemples (a) i (b) són elisions de la llarga discussió que mantenen la parella de la primera escena. Aquests breus diàlegs que Pons suprimeix no són indispensables perquè una de les característiques de l'actitud de la Dona és que tota l'estona talla l'argument de la història que li vol explicar el Guionista, aquests diàlegs són prou abundants, i amb aquestes supressions Pons no canvia la tensa comunicació que mantenen el Guionista i la Dona.

a/ DONA: «No. No t'axequis. T'equivoques», deia la veu.

GUIONISTA: Sí.

DONA: I què?

GUIONISTA: «T'equivoques. Això no és la mort.» I ell pregunta: «Aleshores, què és això?» I la veu respon que és un judici. El seu propi judici.

DONA: Metàfora de la mort.

GUIONISTA: No. No entens res. He parlat primer d'un viatge.

DONA: Tu?

GUIONISTA: No. La veu. Li havia dit de fer un llarg viatge. Sí. El noi ha d'abandonar-se al viatge del seu hipotètic futur.

DONA: No entenc res<sup>102</sup>.

b/ DONA: Qui?

GUIONISTA: Qui, què?

DONA: Qui proposa?

GUIONISTA: La Veu<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Belbel, op. cit., p. 19.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 20.

c/ DONA: Bé, me'n faig càrrec. Només una idea. Només la idea. Això és l'essència. El cas és que això és molt, ja. Si tens tota la idea, la resta, la resta és només... digestió<sup>104</sup>.

Els diàlegs dels exemples anteriors (a) i (b) no apareixen al guió cinematogràfic i tampoc, com ja he dit, a la pel·lícula. D'altra banda, aquesta rèplica (c) sí apareix tot i que modificada al guió cinematogràfic, en el qual Pons escriu:

DONA: La idea és l'essència i l'essència ho és tot<sup>105</sup>.

A la pel·lícula, aquest discurs reduït i modificat finalment s'ha elidit. Aquest diàleg de la Dona precedeix immediatament el llarg parlament que fa sobre el procés de creació artística i el procés de rehabilitació d'un drogoaddicte. Pons simplifica i redueix aquest discurs en el guió però finalment no el té en compte a la pel·lícula. D'aquesta manera evita repetir una frase molt semblant (c) perquè aquesta apareixerà en la propera rèplica de la Dona. Com hem vist, en el primer exemple sobre les possibles transformacions dels discursos llargs, la Dona comença el parlament amb: «La idea és el més difícil, ara només l'has de deixar madurar i convertir-la en paraules, imatges, què sé jo, el que feies sempre»<sup>106</sup>.

d/ FILLA: Quin pare?

MARE: Com que quin pare? El meu, nena, el teu avi, perquè ho dius, això?

FILLA: Per res, perquè com que sempre que parles d'ell dius l'avi...

MARE: I què? No era el meu pare, potser?

FILLA: Jo què sé. Suposo que sí.

MARE: Oh, prou.

FILLA: És que m'ha semblat estrany, res més.

MARE: Prou...<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>105</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1, seqüència 5, p. 4.

<sup>106</sup> Pons, film, escena 1 de la primera part, minut 2.07 a 2.25.

<sup>107</sup> Belbel, *op. cit.*, p. 47.



Les rèpliques d'aquest exemple (*d*) són les úniques de tota l'escena 3 de la primera part en les quals la Mare fa referència al seu pare amb el nom de *pare*. En canvi, al llarg de tota l'escena s'hi ha referit, gran quantitat de vegades, amb el nom d'*avi*. Pons suprimeix aquests diàlegs perquè el més lògic és que la Mare utilitzi sempre el nom d'*avi* quan parla del seu pare a la nena. Pons es decanta per suprimir aquests diàlegs, aquesta decisió no altera la tensa discussió entre els dos personatges. Ara bé, aquesta confusió que crea Belbel, no tan sols a la Filla sinó també al lector, serveix per reprendre i recordar la situació que ja se'ns ha explicat a l'escena de l'Heroïnòman. I així, el lector, amb aquestes petites informacions, completa la poca informació que tenia de la Mare i la Filla.

e/ *(Sona el telèfon)*

MARE: Au, nena, a dormir, que has de descansar. Ja ho recolliré jo, tot això.

*(La Mare fa un petó al front a la Filla, va cap al telèfon i l'agafa.)*

MARE: Digui? Ah, hola. Oh, oh, no vegis el disgust que acaba de fer-me passar la nena...<sup>108</sup>

L'eliminació del discurs (*e*) és molt significativa. En aquest cas, l'última rèplica de la Mare pot provocar confusió temporal, ja que, encara que no sapiguem qui la truca, sabem que, a la següent escena, l'Heroïnòman, mentre pateix la síndrome d'abstinència, truca la seva germana gran, és a dir, la Mare de la nena. Pons evita, així, aquest últim diàleg perquè l'espectador no associï el dia que mor (o se salva) l'Heroïnòman i el dia que mor (o se salva) la Filla. La nena mor poques setmanes abans que l'Heroïnòman i, per tant, les escenes 2 i 3 de la primera part, o 5 i 6 de la segona, no succeeixen el mateix dia. Pons elimina aquest parlament per evitar el caos temporal i estableix, així, unes coordenades temporals més concretes.

El següent exemple mostra que no tot són elisions o reduccions, ja que també hi ha alguna frase afegida. A més a més, l'exemple seleccionat també permet aclarir dubtes temporals relacionats amb l'escena de l'Heroïnòman i l'escena de la Mare i la Filla.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 146.

## 1. Text dramàtic

HEROÏNÒMAN: Puta! La teva filla... Han estat aquí! Què em voleu fer? Necessito... Què?... No! Em fa mal! Em fa mal! Mal! Saps què vol dir, mal?

*(Plora.)*

HEROÏNÒMAN: No sé. No sé res. Sí. Sí. Sí. El que vulguis. Sí. Veniu. Però ja. Ara! Sí. Truqueu-los, fes el que et doni la gana! Però ja! Sí. que vinguin, que vinguin! Ara! Ara! Ara!!! Merda!<sup>109</sup>

## 2. Guió:

VEU HEROÏNÒMAN: Filla de la gran puta! Què cony voleu de mi? Em fa mal tot el cos, germaneta...

HEROÏNÒMAN: Tot el cos, collons! Saps el que és el dolor? Truqueu-los! Que vinguin, que accepto, que m'hi portin però ara! Ara! Ara!!! Merda!<sup>110</sup>

## 3. Pel·lícula

VEU HEROÏNÒMAN: Filla de puta! Què voleu de mi? Em fa mal tot el cos. Tot el cos, collons! Però tu saps què és el dolor? Eh? Truqueu-los, truqueu-los... que vinguin, que vinguin a buscar-me. Vull que vinguin ja! Ara.

MARE (germana gran): Ara?

HEROÏNÒMAN: Sí, ara! Ara... Ara merda.

MARE (germana gran): No et moris, no et moris, no et moris...<sup>111</sup>

En aquest cas, a banda dels petits canvis entre el text dramàtic i el guió cinematogràfic, a la pel·lícula, Ventura Pons afegeix una rèplica de la Mare. D'aquesta manera, tanca l'escena 6 de la segona part amb la imatge de la Mare, és a dir, la germana gran de l'Heroïnòman, en una seqüència de deu segons. Convé destacar que, quan l'Heroïnòman truca, la Mare despenja el telèfon, i la càmera, amb un canvi de pla, en mostra la imatge. En aquesta escena, la Mare duu els cabells recollits i porta posada un brusa estampada a diferència de les escenes 3 i 5, en les quals vesteix amb una brusa de color rosa molt

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, pp. 156-157.

<sup>110</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 6 de la segona part, seqüències 124-125, p. 102.

<sup>111</sup> Pons, film, escena 6 de la segona part, 1h 22m 06s a 1h 22m 44s.

pàl·lid, pantalons blaus i duu els cabells mig recollits. Pons expressa de manera explícita que el dia que l'Heroïnòman mor o viu és un dia diferent que el dia de l'ennuegament, mortal o no, de la nena.

El següent exemple mostra alteracions entre els diàlegs del Motorista, la Dona i l'Home policia. Aquestes modificacions no es limiten tan sols a algunes variacions que puguin aparèixer en el discurs. En aquest cas, Pons atribueix uns parlaments del text dramàtic a uns altres personatges.

## 1. Text

HOME POLICIA: Au surt, vinga, surt, mira què has fet!

DONA POLICIA: No em cridis!

HOME POLICIA: Truca a una ambulància, vinga!

DONA POLICIA: S'ha fet mal?

**HOME POLICIA: Serà filla de puta?**

**DONA POLICIA: No es tregui el casc!!**

MOTORISTA: Com que no? Ajudin-me, collons!! Em pica aquí, em fa mal, merda, merda, merda!

HOME POLICIA: Que no es tregui el casc!!

DONA POLICIA: No l'ha sentit? No es tregui el casc!

HOME POLICIA: Tu calla i truca a la Central que demanin una ambulància.

DONA POLICIA: Una ambulància? Si no s'ha fet res!<sup>112</sup>

[...]

HOME POLICIA: Vols callar?

**DONA POLICIA: No, no, deixin-me aquí tirat, fills de puta<sup>113</sup>.**

---

<sup>112</sup> Belbel, op. cit., p. 118.

<sup>113</sup> Aquest diàleg és corregit per Ventura Pons. Pel contingut del discurs, es dedueix que aquestes paraules les diu el Motorista. Ventura Pons també canvia el personatge que fa la rèplica. Com veiem, en el text de

**HOME POLICIA: Si continua insultant-nos el durem a la comissaria<sup>114</sup>.**

## 2. Guió

HOME POLICIA: Au, surt, vinga, surt, mira què has fet!

DONA POLICIA: No em cridis!

HOME POLICIA: Truca a una ambulància, vinga!

DONA POLICIA: S'ha fet mal?

**MOTORISTA: Seran fills de puta?**

**HOME POLICIA: No es tregui el casc!!**

MOTORISTA: (*enèrgic*) Com que no? Ajudin-me, collons!! Em pica aquí, em fa mal, merda, merda, merda!

HOME POLICIA: Tu calla i truca a la Central que demanin una ambulància.

DONA POLICIA: Una ambulància? Si no s'ha fet res!<sup>115</sup>

[...]

HOME POLICIA: Vols callar?

**MOTORISTA: No, no es moguin, deixin-me aquí tirat, fills de puta.**

**HOME POLICIA: Si continua insultant-nos el durem a la comissaria<sup>116</sup>.**

## 3. Pel·lícula

HOME POLICIA: (*al Motorista*) No es mogui, sisplau. No es mogui. (*a la Dona policia*) Surt, vinga! Mira què has fet!

DONA POLICIA: (*a l'Home policia*) No em cridis. (*al Motorista*) S'ha fet mal?

MOTORISTA: Seran fills de puta!

---

Belbel contesta l'Home policia i al guió Pons segueix el que diu el text dramàtic. No obstant això, al film, és la Dona policia la que respon al Motorista.

<sup>114</sup> Belbel, op. cit., p. 119.

<sup>115</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 2 de la segona part, seqüència 89, pp. 76-77.

<sup>116</sup> *Ibidem*, pp. 76-77.

HOME POLICIA: Sisplau, no es mogui. No es tregui el casc.

MOTORISTA: Com que no? Ajudi'm. Em... aquí, em fa mal.

HOME POLICIA: Demana una ambulància.

DONA POLICIA: Una ambulància? Si no s'ha fet res<sup>117</sup>.

[...]

HOME POLICIA: Vols callar?

**MOTORISTA: No, no es moguin, deixin-me aquí tirat, fills de puta.**

**DONA POLICIA: Si continua insultant-nos el durem a la comissaria<sup>118</sup>.**

Hi ha també alguns discursos en els quals alguna paraula ha estat canviada. En el primer exemple (a), el canvi es produeix per evitar la forma pronominal del verb *follar*. Aquest verb, tot i ser normatiu, s'associa sovint (encara que l'ús és generalitzat) a les classes socials més vulgars. La intenció final d'aquesta decisió és molt significativa perquè, amb aquesta operació, Pons fa una distinció entre les posicions socials dels personatges. D'aquesta manera, el director de cinema català evita que el Guionista/Director, una persona que probablement pel seu nivell intel·lectual utilitza un vocabulari correcte, pronunciï un mot vulgar. Com sabem, a l'obra de Belbel, aquest personatge no té cap problema per utilitzar aquest verb mentre explica la història del Motorista. Més aviat seria la paraula més adequada perquè el que fa el Guionista és explicar allò que desitja el Motorista (recordem que és un noi jove que està de festa i ho ha deixat amb la seva noia); i, per tant, el Guionista utilitza el vocabulari més oportú de manera indirecta. Belbel no utilitza aquest mot en cap altra escena. Pons, al seu torn, el fa desaparèixer de la primera escena però l'utilitza a la següent. Així, a la pel·lícula, l'Heroïnòman, un dels personatges que utilitza el vocabulari més vulgar, diu: «[...] i per deixar-se follar per un imbècil i per quan l'imbècil la va deixar prenyada i al cap de tres dies se'n va anar amb una altra [...]»<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Pons, film, escena 2 de la segona part, 01h 00m 54s a 01h 01m 15s.

<sup>118</sup> Pons, film, escena 2 de la segona part, 01h 01m 41s a 01h 01m 47s.

<sup>119</sup> *Ibidem*, escena 2 de la primera part, minut 14. 07 a 14.17.

## a/ 1. Text

GUIONISTA: [...] Ha anat a la discoteca a desfogar-se. A lligar. Bàsicament, a lligar. De fet, la seva vida només consisteix a fer de missatger d'una pizzeria per tota la ciutat i a intentar **follar-se jovenetes** més o menys bufones [...]

DONA: Té una noieta i al mateix temps **es lliga jovenetes?**<sup>120</sup>

## 2. Guió

DIRECTOR: (*Off*) Ha anat a la discoteca a desfogar-se. A lligar. Bàsicament, a lligar. La seva vida només consisteix a fer de missatger d'una pizzeria per tota la ciutat i a intentar **follar-se jovenetes** més o menys bufones, més aviat ximplotes, els caps de setmana.

DONA: Té una noieta i al mateix temps **es lliga a més jovenetes?**<sup>121</sup>

## 3. Pel·lícula

DIRECTOR: (*Off*) Ha anat a la discoteca a desfogar-se. A lligar. Bàsicament, a lligar. La seva vida només consisteix a fer de missatger d'una pizzeria per tota la ciutat i intentar **tirar-se ties** més o menys bufones, més aviat ximplotes, els caps de setmana.

DONA: Té una noieta i al mateix temps **es tira ties?**<sup>122</sup>

El següent exemple (*b*) també és molt significatiu, i Pons ja preveu el canvi des del guió. A la quarta escena de la primera part del text dramàtic, en una ocasió, el Malalt es dirigeix a la Infermera amb el nom de *lletja*, i a l'escena paral·lela de la segona part, el Malalt l'anomena *seca*. Pons construeix un joc lingüístic a partir del mot oposat de *seca*. Així, eludeix el mot *lletja* i introdueix *grassa* a la primera part. L'oposició d'aquests dos adjectius, *grassa* i *seca*, descriu aspectes diferents del personatge de la Infermera al film. D'aquesta manera, *grassa* es refereix a l'aspecte físic i l'adjectiu s'adequa a la perfecció amb el personatge que mostra Pons; i *seca* només pot fer referència al caràcter passiu i distant de la Infermera.

## b/ 1. Text

INFERMERA: Vol alguna cosa de mi?

<sup>120</sup> Belbel, op. cit., p. 16.

<sup>121</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1 de la primera part, seqüències 9-10, p. 6.

<sup>122</sup> Pons, film, escena 1 de la primera part, minut 02.35 a 02. 53.

MALALT: No. Vostè és molt **lletja**. Per què hauria de voler res de vostè?<sup>123</sup>

## 2. Guió

INFERMERA: Què vol de mi?

MALALT: Res, vostè és molt **grassa**. Per què hauria de voler res de vostè?<sup>124</sup>

## 3. Pel·lícula

INFERMERA: Però què vol de mi?

MALALT: Res, vostè és molt **grassa**<sup>125</sup>.

Els dos canvis següents (c) i (d) fan referència a dos parlaments del Motorista en situacions diferents amb la Dona policia. En el primer exemple tant sols hi ha un intercanvi entre insults. En el segon exemple el canvi mostra la ironia del Motorista al film.

### c/ 1. Text

MOTORISTA: Si m'has trencat una cama com a mínim, **imbècil**. Vinga, sí, porta-m'hi, que vull parlar amb el comissari i dir-li que una filla de puta amb uniforme s'ha saltat un semàfor sense avisar i m'ha destrossat les cames<sup>126</sup>.

## 2. Guió

MOTORISTA: Si m'has trencat una cama com a mínim, **tia estúpida**. Vinga, sí, porta-m'hi, que vull parlar amb el comissari i dir-li que una filla de puta amb uniforme s'ha saltat un semàfor vermell sense avisar i m'ha destrossat les cames<sup>127</sup>.

## 3. Pel·lícula

MOTORISTA: Si m'has trencat una cama com a mínim, **tia estúpida**. Vinga, sí, porta-m'hi, que vull parlar amb el comissari i dir-li que una filla de puta amb uniforme s'ha saltat el semàfor vermell sense avisar i m'ha destrossat les cames<sup>128</sup>.

---

<sup>123</sup> Belbel, op. cit., pp. 61-62.

<sup>124</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 4 de la primera part, seqüència 46, p. 37.

<sup>125</sup> Pons, film, escena 4 de la primera part, minut 30.15 a 30.19.

<sup>126</sup> Belbel, op. cit., p. 119.

<sup>127</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 2 de la segona part, seqüència 89, p. 77.

d/ 1. Text

DONA POLICIA: Com ha anat l'operació?

MOTORISTA: **Home... bé.** Hauria estat millor sense operació. I sense... accident, és clar<sup>129</sup>.

2. Guió

DONA POLICIA: Com ha anat l'operació?

MOTORISTA: **De puta mare.** Hauria estat millor sense operació. I sense... accident, és clar<sup>130</sup>.

3. Pel·lícula

DONA POLICIA: Com ha anat l'operació?

MOTORISTA: **De puta mare.** Hauria estat millor sense operació. I sense... accident, és clar<sup>131</sup>.

El canvi de l'exemple següent (*e*) és molt rellevant per la credibilitat de la satisfactòria resolució de la primera escena de la segona part. Com sabem, aquesta és una de les escenes clau de l'obra, i Belbel aposta per la mateixa frase en les dues parts: només canvia una interrogació per una afirmació. Tot i així, encara hi ha una variable de deu segons perquè l'Assassí pugui actuar a la segona part. Pons, a la pel·lícula, canvia aquestes últimes paraules del discurs de la Víctima i es decanta per evitar aquest interval temporal. Per aquest motiu, els cinc minuts que l'Assassí ha donat a la Víctima per invocar i fer aparèixer Déu, a la segona part del film han transcorregut. Pons, amb aquesta decisió, mostra que el temps ja ha passat, i, així, la situació esdevé més versemblant.

e/ 1. Text

VÍCTIMA: [...] Sí, ho sap perfectament, sóc Déu, he arribat a temps per advertir-lo, ja m'ha sentit, miri el rellotge, **no falten més de deu segons**<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> Pons, film, escena 2 de la segona part, 01h 01m 48s a 01h 01m 59s.

<sup>129</sup> Belbel, op. cit., p. 131.

<sup>130</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 4 de la segona part, seqüència 102, p. 87.

<sup>131</sup> Pons, film, escena 4 de la segona part, 01h 08m 37s a 01h 08m 44s.



## 2. Guió

VÍCTIMA: Sí, sóc Déu, he arribat a temps per advertir-lo, ja m'ha sentit, miri el rellotge, **no falten més de deu segons**. Sóc aquí<sup>133</sup>.

## 3. Pel·lícula

VÍCTIMA: Sí, ho sap perfectament, sóc Déu i he arribat a temps per advertir-lo, ja m'ha sentit, miri el seu rellotge, **ja passen més de deu segons**. Sóc aquí<sup>134</sup>.

L'últim exemple és del tot irrellevant pel que fa al significat del diàleg. Pons decideix afegir una xifra als números identificadors de les patrulles de policia. Podríem pensar que el canvi es produeix, simplement, per aconseguir una adequada sonoritat. La idea, certament, pot semblar poc interessant però moltes decisions a priori insignificants poden donar més credibilitat. Amb aquest canvi, s'evita la pronúncia de dues sibilants en contacte i alhora, afegint-hi una síl·laba, s'allarga el ritme de la dicció. Probablement, aquesta nova numeració és la més pertinent per reproduir el context en el qual es desenvolupa el diàleg. La comunicació s'estableix per mitjà dels aparells de ràdio de la policia, i la sonoritat, en aquest cas, pot arribar a ser un detall important.

### f/ 1. Text

DONA POLICIA: A tu no et fa por res?

VEU: Atenció, **patrulles 116 i 143**, urgent, urgent, **116, 143**, avís urgent.

DONA POLICIA: **Aquí 116**

UNA ALTRA VEU: **Aquí patrulla 143**<sup>135</sup>.

## 2. Guió

DONA POLICIA: A tu no et fa por res?

VEU CENTRAL: Atenció, **patrulles 116 i 143**, urgent, urgent, **116, 143**, avís urgent.

DONA POLICIA: **Aquí 116.**

---

<sup>132</sup> Belbel, op. cit., p. 112.

<sup>133</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1 de la segona part, seqüència 80, p. 71.

<sup>134</sup> Pons, film, escena 1 de la segona part, minut 59.50 a 60.

<sup>135</sup> Belbel, op. cit., p. 84.

ALTRA VEU: **Aquí patrulla 143**<sup>136</sup>.

### 3. Pel·lícula

DONA POLICIA: A tu no et fa por res?

VEU CENTRAL: Atenció, **patrulles 1116 i 1143**, és urgent, urgent. **1116** avís urgent.

DONA POLICIA: **Aquí 1116**<sup>137</sup>.

Tot i els canvis que he comentat en relació als discursos dels personatges de Sergi Belbel i l'adaptació que Ventura Pons elabora tant al guió com al film, la variació i modificació dels diàlegs no canvien la interpretació ni el sentit de la història. La majoria dels diàlegs que duen a terme els personatges de l'obra es basen en discussions: el Guionista discuteix amb la Dona; l'Heroïnòman amb la Germana; la Mare amb la Filla; la Infermera amb el Malalt; la Senyora amb la seva cosina; la Dona policia amb l'Home policia i el Motorista; i l'Assassí amb la Victima. Les relacions d'(in)comunicació que mantenen els personatges les coneixem a partir dels petits fragments de cadascuna de les diferents escenes. La història que tots dos expliquen és, de manera general, i com ja he assenyalat en d'altres apartats d'aquest treball, la mateixa. No obstant això, alguns dels canvis sí que són significatius i rellevants perquè depenen exclusivament del mitjà narratiu cinematogràfic. Per aquest motiu, Ventura Pons adequa els diàlegs i, sense alterar-ne la naturalesa essencial, redueix part dels llargs discursos d'alguns personatges o elideix directament alguns parlaments amb la finalitat de donar fluïdesa, ritme i moviment al film. D'altres canvis que hem observat depenen de particularitats concretes i són principalment substitucions d'alguns mots. D'altra banda, també hi ha certs diàlegs en el text de Belbel que provoquen desconcert i desorientació temporal en el lector, i Pons opta per suprimir-los o modificar-los, i així, limita més el procés hermenèutic i guia l'espectador. No obstant això, aquesta limitació o pèrdua de lliure interpretació no modifica la sensació d'incertesa: tan sols, en alguns casos, la redueix, perquè el desconcert i la desorientació són latents al llarg de l'obra. De fet, aquestes sensacions neixen de l'estructura del text de Belbel, i Pons, com sabem, la manté.

---

<sup>136</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 6 de la primera part, seqüència 73, p. 52.

<sup>137</sup> Pons, film, escena 6 de la primera part, minut 43.52 a 44.01.

## Les acotacions

Algunes de les acotacions més significatives ja les hem vist als apartats anteriors. Hi ha, però, unes acotacions fonamentals que necessiten un apartat concret. Aquestes acotacions són les que descriuen les morts dels personatges i posen fi a cadascuna de les set escenes de la primera part. Sharon Feldman destaca que «a *Morir* es planteja la inexpressibilitat de la mort i la impossibilitat de posar en escena el procés de morir»<sup>138</sup>.

Les set morts que Belbel idea i planifica per als seus personatges són un infart, dues sobredosis, un ennuègament, un coàgul al pulmó, un accident de trànsit i un tret al cap. Les paraules de Belbel sobre les llargues acotacions explicitant cada mort de les set escenes de la primera part són molt interessants: «En el text especifico en una acotació llarguíssima com ha de ser cada mort. Em vaig documentar amb exactitud amb els consells d'un metge. Escenificar la mort, o es fa d'una manera teatral o no causa l'efecte que es vol. He optat [en la representació teatral] pel simbolisme, per la distància»<sup>139</sup>. Al text dramàtic, doncs, Belbel descriu la mort de cadascun dels personatges de manera totalment versemblant. Ara bé, com expliquen les seves paraules, a l'hora de representar les morts en teatre l'opció canvia. Les morts es representen, així, de manera simbòlica per la credibilitat de l'actuació teatral. En el cinema això es pot mostrar i Ventura Pons ho fa: pot mostrar les acotacions de les morts, acotacions que descriuen la mort real. Al llarg de les set acotacions del text teatral i del guió cinematogràfic hi ha vòmits, sang, espuma per la boca, etc. El que descriuen aquestes acotacions mortals difereixen en alguns aspectes de les imatges que veiem a la pel·lícula.

Escena 1: L'acotació del text dramàtic i la del guió cinematogràfic són gairebé idèntiques. Pons afegeix una frase: *sent una dolorosíssima opressió al pit*<sup>140</sup>. I a més a més introdueix un adjectiu: *fulminant*. En concret, l'última frase d'aquesta acotació en el text és: *Ell cau a terra, presa d'un atac cardíac. Mor*<sup>141</sup>. I al guió: *Ell cau a terra, pres d'un fulminant atac cardíac. Mor*<sup>142</sup>. Al film, el Director està assegut al sofà i primer s'endú la mà dreta al pit, a la zona del cor i immediatament es pressiona el cor amb les dues mans. Després, s'estreny el braç, i del dolor i la tensió que està suportant

<sup>138</sup> Feldman, *A l'ull de l'huracà...*, op. cit., pp. 176-177.

<sup>139</sup> Sotorra, Andreu. «Belbel a la Tarantino.» Entrevista a Sergi Belbel al diari *Avui* el 17 d'abril de 1998. Consultable en línia. <http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista3.html>

<sup>140</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1 de la primera part, seqüència 25, p. 14.

<sup>141</sup> Belbel, op. cit., p. 26.

<sup>142</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1 de la primera part, seqüència 25, p. 14.

llisca pel sofà fins arribar, tot i que queda mig incorporat, a terra. Als pocs segons abans de morir, la música comença a sonar i intensifica la sensació d'angoixa que provoquen les imatges. Quan el Guionista ha mort, la càmera el mostra amb un pla sencer amb l'angle de la càmera en picat. A continuació la càmera segueix la Dona que surt corrents a demanar ajuda i la càmera retorna per mostrar un primeríssim pla de la cara del Guionista ja cadàver.

Escena 2: L'acotació de la mort de l'Heroïnòman és la més llarga de totes. L'acotació del text dramàtic i la del guió, com en l'escena anterior, són gairebé idèntiques. Hi ha tan sols algun mot afegit, com ara, *calaixera* al text i *vella calaixera* al guió; hi ha alguna frase del text dramàtic que Pons no segueix al guió com *Amb una excitació creixent* o *El seu somriure deixa entreveure un estat d'angoixa*<sup>143</sup>, i també hi ha alguna paraula canviada, per exemple: *camina unes passes*<sup>144</sup> del text per *camina dues passes*<sup>145</sup> al guió, o *trenca el coll de l'ampolla contra una repisa*<sup>146</sup> del text per *trenca el coll de l'ampolla contra un prestatge*<sup>147</sup> al guió. En aquest últim cas, el que veiem a la pel·lícula no és ni una repisa ni tampoc un prestatge sinó el cantell de la taula que és el que utilitza l'Heroïnòman per trencar l'ampolla. Al film, tampoc hi ha un doble fons a la calaixera, que és el lloc on s'indica que l'Heroïnòman guarda la droga, en lloc del doble fons hi ha una caixeta. L'Heroïnòman, al film, no pren cap ratlla de cocaïna, en canvi al guió i al text sí: *Obre la papereta de cocaïna, estén el polsim en dues ratlles al damunt de la calaixera i les esnifa*<sup>148</sup>. Després que l'Heroïnòman s'injecta l'heroïna a la cuina, un canvi de pla mostra l'Heroïnòman de peu a l'habitació en un estat de desorientació i manca d'equilibri; no cau a terra com s'indica dues vegades a l'acotació sinó que es deixa caure a sobre del llit i mor. La música segueix el mateix patró que a l'escena anterior i de fet funciona de la mateixa manera en la majoria de les escenes. També ho fa la càmera ja que mostra un primeríssim pla de la cara de l'Heroïnòman, amb la boca plena de sang, ja mort.

Escena 3: L'acotació final d'aquesta escena és breu i idèntica en ambdós textos, el text dramàtic i el guió cinematogràfic. A la pel·lícula, l'explicació *se li contrau el pit*

<sup>143</sup> Belbel, op. cit., p. 36

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>145</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 2 de la primera part, seqüència 37, p. 20.

<sup>146</sup> Belbel, op. cit., p. 36.

<sup>147</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 2 de la primera part, seqüència 37, p. 20.

<sup>148</sup> Belbel, op. cit., p. 36. Pons, guió cinematogràfic, escena 2 de la primera part, seqüència 35, p. 20.

*i se li arqueja el cos*<sup>149</sup>, no la mostra la càmera ja que el pla que Pons escull és una pla mitjà curt de la Mare i la Filla: el que ressalta el director català és l'asfixia de la nena que es representa amb un moviment del cap. Al pla mitjà curt el segueix el primeríssim pla de la cara de la nena.

Escena 4: En aquest cas l'acotació és molt similar a la del text dramàtic. Tot i així, Pons evita l'acotació del text: *S'espanta i fa caure el comandament a distància a terra*<sup>150</sup>. Aquesta informació, Pons no la segueix al guió i tampoc la realitza a la pel·lícula ja que podem comprovar que el comandament a distància del televisor resta allit, al costat esquerre. Al film, el Malalt llença a terra la coixinera. El que sí segueix Pons i apareix al guió cinematogràfic és l'explicació que apareix dues vegades, com Belbel indica al text: *Tus amb veu molt ronca. Vomita. [...] Torna a vomitar*<sup>151</sup>. A la pel·lícula s'opta finalment per canviar-ho i el Malalt no s'ofega amb els seus vòmits sinó que tus i mostra una asfixia cada vegada més intensa. Al guió cinematogràfic, Pons afegeix la frase: *Es queda immobilitzat amb la boca i els ulls ben oberts. Mor*<sup>152</sup>. El cineasta alterna les imatges del Malalt quan està patint el greu atac amb les imatges de la Infermera que és a la sala de les infermeres llegint una revista mentre alhora escolta la ràdio. Finalment, un pla en picat mostra els últims esforços per respirar del Malalt i, quan deixa de respirar, un canvi de pla mostra la cara del Malalt tal com ha afegit Pons en l'última frase de l'acotació del guió cinematogràfic.

Escena 5: L'acotació de Pons és gairebé idèntica. Només canvia una paraula i afegeix una frase. Al text dramàtic, Belbel descriu: *Amb les mans al ventre, es retorça per terra*<sup>153</sup>. Pons canvia *es retorça per terra* per *es retorça de dolor*<sup>154</sup>. Cal comentar que al film la Senyora no cau a terra. La frase que Pons afegeix és: *Treu escuma per la boca i el nas*<sup>155</sup>. Aquesta acotació afegida no se segueix a la pel·lícula. Tampoc veiem les mans de la Senyora una vegada li ha caigut a terra l'auricular del telèfon perquè el cineasta utilitza un pla mitjà curt. En aquesta escena, a diferència de les altres, la música té un altre tractament. A totes les escenes anteriors que hem vist, abans que el

<sup>149</sup> Belbel, op. cit., p. 54.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>152</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 4 de la primera part, seqüència 52, p. 39.

<sup>153</sup> Belbel, op. cit., p. 74.

<sup>154</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 5 de la primera part, seqüència 65, p. 44.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 44.

protagonista morís la música apareixia. En aquest cas no hi ha música, tan sols apareix i lleument quan la Senyora ja ha mort.

Escena 6: L'acotació final d'aquesta escena és del tot diferent al guió cinematogràfic. En aquest cas, Pons descriu molt detalladament els gestos del Motorista: *El Motorista mira el cel. Sent una forta pressió al clatell. Les cames li trontollen. Vol fer una passa. No pot. Sent un xiulet agut i persistent. S'inclina a dreta i esquerra. Intenta buscar l'equilibri. Una suor freda li recorre tot el cos. Empal·lideix brusquement. Un dolor penetrant al cap el paralitza. La mirada se li enterboleix. Perd el món de vista. Cau, de boca terrosa, fulminat, davant la mirada atònita dels policies*<sup>156</sup>. Al film, al Motorista, li surt sang d'algun trau del cap, de les orelles i del nas i quan cau ho fa panxa amunt. La música comença a sonar a partir del xoc entre el cotxe de policia i la moto. La durada de la música en aquest fragment final de l'escena dura més de dos minuts fins que la càmera mostra el primeríssim pla de la cara del Motorista.

Escena 7: En aquest cas, l'acotació del text dramàtic i la del guió cinematogràfic són idèntiques: *La Victima recula, amb la cara sagnant, i trenca el vidre d'una finestra. L'Assassí s'incorpora, alarmat pel soroll de la trencadissa i fuig. La Victima és presa de violentes convulsions*<sup>157</sup>. Ara bé, aquesta acotació que Pons manté al guió divergeix i molt a la pel·lícula. Al film, l'home està agenollat i en cap moment recula. Quan rep el tret al cap, concretament al front, la Victima cau a plom cap al costat dret al damunt de la catifa del menjador i mor a l'acte. A la pel·lícula, per tant, s'elideix la referència que es fa en el text de Belbel i que el mateix Pons contempla al guió. D'aquesta manera, la Victima no trenca cap finestra quan l'Assassí li dispara el tret.

Resumint el més important, una de les característiques més interessants de les acotacions mortals que idea Belbel és la precisió i l'exactitud amb què descriu els moviments i les expressions dels personatges. Totes les fatídiques morts del text dramàtic es respecten al film, encara que, com hem vist, Ventura Pons en modifica algun detall. Tot i així, totes les morts que el director de cinema català filma segueixen un mateix model. L'estructura repetitiva que es manifesta al llarg de la pel·lícula reapareix i, en conseqüència, els diferents personatges reben el mateix tractament. Pons no eludeix la importància de les llarguíssimes i detallades explicacions de Belbel i

---

<sup>156</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 6 de la primera part, seqüència 75, p. 59.

<sup>157</sup> Belbel, op. cit., p. 106. Pons, guió cinematogràfic, escena 7 de la primera part, seqüència 78, p. 68.

l'estratègia que utilitza mescla diferents elements: blanc i negre, silencis, música, i combinació de diferents plans. Les acotacions mortals constitueixen la part estructural de la primera part de l'obra de Belbel. Aquestes explicacions delimiten les diferents escenes aparentment independents. Pons, com hem vist amb els aspectes estructurals i temporals, és conscient de la importància d'aquestes indicacions i, per aquest motiu, a través de l'estratègia filmica, potencia i emfasitza el significat de les imatges, i alhora, manté l'estructura interna de cadascuna de les set primeres escenes.

Un altre aspecte que fa referència a les acotacions i que també convé explicar és que al guió cinematogràfic les acotacions de les escenes finals, que contenen la mort dels personatges, s'encadenen de manera molt particular amb la següent escena per donar-li inici. A continuació ho podem veure a les acotacions que Pons utilitza en el seu guió:

Escena 1: *La cara del Director encadena amb l'exterior de l'edifici racionalista. Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>158</sup>.

Escena 2: *La cara de l'Heroïnòman encadena amb l'exterior de la vella casa. Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>159</sup>.

Escena 3: *La cara de la Filla encadena amb l'exterior de l'edifici kitch. Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>160</sup>.

Escena 4: *La cara del Malalt encadena amb l'exterior de la mole hospitalària. Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>161</sup>.

Escena 5: *La cara de la Senyora encadena amb la placeta deserta a aquestes hores de la nit. . Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>162</sup>.

Escena 6: *La cara del Motorista encadena amb una vista general de la situació. Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>163</sup>.

Escena 7: *La cara de la Victima encadena amb l'exterior de la seva torre. Poc a poc... Les imatges perden color i passen a blanc i negre. Fos a negre*<sup>164</sup>.

---

<sup>158</sup> Pons, guió cinematogràfic, escena 1 de la primera part, seqüència 26 (anul·lada al film), p. 14.

<sup>159</sup> *Ibidem*, escena 2 de la primera part, seqüència 38 (anul·lada al film), p. 20.

<sup>160</sup> *Ibidem*, escena 3 de la primera part, seqüència 43 (anul·lada al film), p. 31.

<sup>161</sup> *Ibidem*, escena 4 de la primera part, seqüència 53 (anul·lada al film), p. 39.

<sup>162</sup> *Ibidem*, escena 5 de la primera part, seqüència 66 (anul·lada al film), p. 44.

<sup>163</sup> *Ibidem*, escena 6 de la primera part, seqüència 75 (anul·lada parcialment al film, l'acció succeeix completament en un espai exterior), p. 60.

Aquestes acotacions ens indiquen que la proposta inicial de Ventura Pons era rodar en color, ja que en el precís moment en el qual el protagonista mor s'intensifica amb el canvi progressiu al blanc i negre i fosa en negre. La resolució final al film, però, és diferent tal com comprovem al veure la pel·lícula. El blanc i negre pren protagonisme i s'utilitza al llarg de totes les seqüències de la primera part i es manté la fosa en negre per marcar el canvi d'escena. Les acotacions que descriuen els finals de les seqüències 26, 38, 43, 53, 66, 75 i 79 del guió, que corresponen al final de cadascuna de les set escenes de la primera part, han estat anul·lades i modificades al film.

---

<sup>164</sup> *Ibíd*em, escena 7 de la primera part, seqüència 79 (anul·lada al film), p. 68.



## La música<sup>165</sup>

La música de *Morir (o no)* està creada per Carles Cases. El músic català no és la primera vegada que treballa amb Pons; de fet Cases ha creat la música per a la majoria d'obres del director català. Pel que fa als transvasaments de textos dramàtics o a la narrativa breu de Ventura Pons, Carles Cases ha musicat, per exemple: *El perquè de tot plegat* (1994), *Actrius* (1996), *Carícies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Barcelona (un mapa)* (2007), *Forasters* (2008) i *Mil Cretins* (2010)<sup>166</sup>.

A l'apartat teòric s'ha destacat la importància dels elements sonors en les pel·lícules. Recordem que una de les funcions més importants de la música és provocar emocions. La música que Cases compon per l'obra de Pons és molt suggestiva. El músic i compositor català s'inclina per una banda sonora minimalista. Aquesta tendència artística li permet desplegar, amb pocs instruments, tots els sons necessaris per acompanyar i potenciar diferents plans concrets i seqüències específiques de la pel·lícula. Al llarg del film, no es manifesta una única base rítmica: sempre hi ha un ritme ocult que no és evident. El ritme ocult provoca en l'espectador un estat emocional d'alerta.

El film s'inicia amb un arpegi de violoncel, repetitiu i en to menor. La musicalitat evidencia que no estem davant d'una comèdia i els sons que escoltem no provoquen cap sentiment d'alegria. Aquesta successió de sons, acompanyats en alguns fragments pel so d'un violí, és la base melòdica de la pel·lícula, i anirà apareixent com a preludi al llarg de les diferents històries. Abans que es finalitzin els crèdits inicials del film, l'arpegi es fon i s'introdueix el so d'un piano amb notes dissonants i agudes, que desapareixen a mida que s'inicia el diàleg entre la Dona i el Guionista de la primera escena.

La primera història s'esdevé en gran mesura sense banda sonora. El director català dóna prioritat al discurs narratiu perquè els diàlegs entre els personatges prenguin tot el protagonisme. Quan s'explica la història del guió que ha pensat el Guionista, que es situa en una discoteca, la música apareix abruptament per introduir l'espectador en un nou estat. Aquesta música de discoteca acompanya les imatges de la història inserida de ficció. A l'inici es realitza de manera no diegètica, però amb l'evolució de la seqüència

---

<sup>165</sup> Aquest apartat l'he pogut escriure gràcies a les converses amb el músic, guitarrista i productor musical Manel Rubira.

<sup>166</sup> Vegeu el web de Carles Cases <http://www.carlescases.com/index2.html>

esdevé diegètica. En aquest cas, el volum augmenta considerablement, però disminueix per tornar a donar importància als parlaments, en concret a la veu en off del Guionista. Quan les imatges en moviment mostren que tot s'atura, torna a aparèixer l'arpegi de violoncel de l'inici del film. La imatge congelada, acompanyada de la successió dels sons simultanis del violoncel, assenyalen que succeeix alguna cosa rellevant. L'arpegi transmet inquietud i importància, i es manifesta per acompanyar el diàleg entre el Motorista i la veu majestuosa i solemne del Guionista. L'arpegi apareix i desapareix de manera repetitiva, i així, remarca i discrimina la història *real* i la narració de ficció. Quan mor el Guionista, uns sons repetitius i greus in crescendo emulen els batecs del cor. Aquests sons es mantenen en la fosa en negre que marca la transició a la següent escena.

La història de la Germana i l'Heroïnòman comença amb instruments de vent. Aquest fragment musical produït per uns saxòfons és molt breu, i remarca la separació de les dues escenes. Així, la sensació d'històries independents es reafirma. La melodia és més dinàmica i la finalitat és donar suport a un diàleg més agressiu. La música desapareix quan la Germana entra al pis de l'Heroïnòman. Després de l'absència dels efectes musicals, la melodia repetitiva i greu que insinuava la imminent mort del Guionista reapareix quan l'Heroïnòman s'injecta l'heroïna.

La tercera escena s'inicia amb sons de piano. El fragment musical, que té una durada de cinc segons, desapareix quan la càmera enfoca la plata de pollastre que ha preparat la Mare. Seguint l'estructura de les escenes anteriors, la banda sonora, que es manifestava per indicar les morts del Guionista i l'Heroïnòman, reapareix. D'aquesta manera, s'evidencia la mort immediata de la nena. En diferents moments del final d'aquesta seqüència sentim alguns instruments de vent i algun efecte produït amb les cordes del violoncel. Aquesta combinació desordenada de sons s'alternen amb la melodia que caracteritza el final tràgic de les escenes de la primera part de la pel·lícula.

Després del llarguíssim i angoixant fragment musical que reforça el final tràgic de l'escena de la Mare i la Filla, la quarta història comença amb unes notes allargades i sostingudes d'instruments de corda. Aquests *glissandos* provoquen intriga, i el suspens augmenta. La música, que ja ha indicat l'inici de la nova escena, finalitza quan la Infermera pronuncia el primer diàleg. La preeminència de l'element sonor de la paraula es manifesta també en aquesta escena. Quan està a punt d'esdevenir-se el final tràgic, una música diegètica apareix quan el Malalt engega el televisor. La melodia repetitiva no diegètica, que anuncia la mort i el final de cada escena, es mescla amb els sons del

televisor. Cada vegada més, el fragment musical no diegètic s'intensifica i evoca l'angoixa que produeix l'asfíxia del Malalt.

La cinquena història s'inicia, a diferència de les anteriors, amb una música d'orquestra. Tanmateix, seguint la línia de destacar sempre la paraula per sobre de qualsevol altre element sonor, quan la Senyora comença el discurs, la música desapareix. Abans de finalitzar l'escena, la melodia fatídica, que ja reconeixem, es pronuncia per indicar la mort de la Senyora.

L'escena de la Dona policia, l'Home policia i el Motorista comença amb diferents sons desconcertants produïts per instruments de vent; sobretot flautes de canya. Aquest fragment musical no el podem associar amb cap de les melodies anteriors de la pel·lícula, i quan s'inicia el diàleg, els sons desapareixen. En aquesta escena, la música no apareix només a l'inici i al final. Quan succeeix l'accident, una base musical de piano i violins en *glissando* provoquen el suspens pertinent per a aquesta seqüència. L'harmonia és la mateixa que hem escoltat a la segona escena; ara bé, en aquest cas el so s'origina a partir de violins i no de saxòfons. Aquesta banda sonora acompanya tota la seqüència de l'atropellament i, quan el Motorista mor, apareix la melodia repetitiva final de totes les escenes anteriors, que acompanya el primeríssim pla de la cara del Motorista.

L'última escena de la primera part s'inicia amb un fragment musical produït majoritàriament amb saxòfons i algunes notes de piano. A diferència de les altres escenes, abans del primer diàleg s'instaura durant sis segons el silenci. A continuació, l'escena s'esdevé sense banda sonora, fins que l'Assassí dispara el tret a la Víctima, i la melodia mortal reapareix com ha fet al llarg de totes les escenes anteriors.

A la segona part de la pel·lícula, la música funciona i s'estructura de manera diferent. Els crèdits anuncien el començament de «No morir» i la banda sonora s'origina per mitjà d'instruments de corda en arpegi que produeixen successions de sons. El to menor de la música crea dramatisme. La primera escena de la segona part s'esdevé completament amb banda sonora, en aquest cas existeix una continuïtat. Els instruments de corda tenen un ritme molt marcat, sobretot els violoncels, que evoquen una sensació de resolució que va creixent. Quan la Víctima truca a la policia, gairebé al final de l'escena, la música desapareix. Un canvi de pla indica el començament de la següent escena. Després de la seqüència sense música del policia de la Central, la banda sonora s'inicia amb diferents sons originats per instruments de vent. Mentre evoluciona la seqüència, apareixen d'altres instruments, com ara flautes de canya, violins i pianos, els

quals es manifestaven de manera aïllada a la primera part del film. Allò que abans era la part d'un tot, ara apareix tot junt i en progressió. La transició musical de la segona a la tercera escena s'assenyala amb un silenci de dos segons. La base d'aquest fragment musical està creada per instruments de corda, i la melodia acompanya, com hem vist en les dues històries anteriors, tota l'escena. No hi ha pausa sonora per indicar l'inici de la següent escena: la mateixa melodia s'encadena amb la primera seqüència de la quarta història de la segona part. Aquesta estratègia dóna continuïtat i fluïdesa i reforça la idea que totes les històries estan relacionades. La melodia desapareix quan la càmera mostra l'habitació del Malalt. Aquesta escena s'inicia des del principi, no és reprèn com les tres escenes anteriors de la segona part, i la banda sonora no es fa present fins que el Malalt engega el televisor i sentim la mateixa música diegètica de l'escena paral·lela de la primera part de la pel·lícula. La música diegètica desapareix a mida que es manifesta una nova melodia que introdueix un ritme swing de Big Band. Aquest nou ritme, que no ha aparegut en cap seqüència anterior del film, dóna un toc humorístic i potencia l'element grotesc de la situació. La mateixa melodia continua i s'encadena amb l'escena de la Mare i la Filla, però desapareix de cop quan el Malalt comença amb el massatge cardiovascular per salvar la nena. L'absència sobtada de banda sonora produeix desconcert i inquietud. Al final de l'escena, quan el Malalt ja ha marxat del pis de la Mare, sentim un fragment melòdic diferent d'instruments de corda. Aquesta melodia s'intensifica, i incrementa el ritme quan s'inicia i es desenvolupa la sisena escena de la segona part. De manera imprevista, la melodia desapareix quan la càmera mostra els diferents plans que s'alternen entre la germana gran (la Mare) i l'Heroïnòman. L'última seqüència d'aquesta sisena escena s'encadena amb la darrera història de la segona part, que és alhora l'última de la pel·lícula. La melodia, que augmenta el ritme al llarg de l'escena, és la mateixa que la de l'inici de la pel·lícula. D'aquesta manera, la banda sonora emula l'estructura de l'obra i tanca, així, el cercle. Amb tot, la melodia que acompanya les últimes paraules de la Dona és l'única que apareix amb to major amb la intenció de provocar esperança i alegria. Tot i així, aquest fragment és efímer perquè, com ja he dit, la melodia inicial amb to menor posa punt i final al film.

En conclusió, tot i la importància de la música, el director de cinema català dóna prioritat als diàlegs i a les interpretacions personals dels actors. La banda sonora procura remarcar i ressaltar els moments transcendents de la primera part, així com evidenciar l'estructura de l'obra. La instrumentació és molt minimalista: violoncel, violí, piano i alguns efectes amb flauta de canya. La diferència més important entre la primera i la

segona part és que, a la primera, la banda sonora és més escassa i marca els inicis i finals de les escenes. Amb aquesta estratègia, Cases segueix la tàctica de Pons per remarcar l'aparent estructura independent de cada història. En canvi, a la segona part, els instruments s'ajunten progressivament i tot es desenvolupa amb més dinamisme i continuïtat. La música imita l'estructura i s'interrelaciona com les històries de tots els personatges. El to menor utilitzat en tota la pel·lícula denota dramatisme, intriga, mal estar, tristor i angoixa. Tot aquest cúmulo de sensacions tracten d'introduir l'espectador en un ambient tràgic. El missatge final de lluitar i viure s'intenta sustentar amb un to major, que tradicionalment s'associa a estats d'eufòria, vitalitat i optimisme, però la durada és de pocs segons i el to menor reapareix per recordar la sensació d'inquietud i d'incertesa.

## Conclusions

L'objectiu principal d'aquest treball ha estat analitzar i comparar l'obra de Sergi Belbel *Morir (un moment abans de morir)* i la pel·lícula de Ventura Pons *Morir (o no)*. Aquest plantejament ens ha permès comparar dos sistemes narratius: la literatura dramàtica i el cinema. L'estudi també ha tingut en compte el guió cinematogràfic, que, tot i ser essencial i necessari per a la creació de tot tipus de pel·lícula, és la part fonamental que uneix qualsevol transvasament amb l'obra que adapta. Probablement, aquesta decisió de prendre en consideració el guió cinematogràfic no ha estat una de les tendències habituals dels estudis literaris. Tanmateix, a l'inici d'aquest treball havíem assenyalat que el cinema té una base literària fonamental. Per aquest motiu, el guió cinematogràfic és un objecte d'estudi rellevant en les relacions dels transvasaments entre literatura i cinema.

D'una banda, el text dramàtic i el guió cinematogràfic depenen exclusivament dels signes lingüístics i tots dos estan pensats per a una nova creació artística final. La consideració del guió cinematogràfic ens ha permès observar que la primera fase de l'adaptació es basa en una reescriptura de l'obra literària d'origen. Així, en els diferents apartats d'aquest treball, hem pogut constatar que aquesta nova escriptura, és a dir, el guió cinematogràfic, divergeix en alguns aspectes de l'obra que adapta. No obstant això, també hem pogut comprovar que aquestes diferències apareixen també en relació a l'objecte final: el film. Aquesta observació ens convida a pensar que el guió cinematogràfic és un estadi textual no definitiu perquè l'objectiu final del procés d'adaptació és la pel·lícula. La complexitat que comporta el transvasament d'un text literari al cinema provoca que allò plantejat amb l'objectiu de ser expressat per mitjà del sistema narratiu cinematogràfic pugui ser finalment modificat, ja que sempre poden aparèixer noves decisions que canviïn el que prèviament s'ha ideat. Tanmateix, el guió, aquest estadi textual no definitiu, és del tot essencial en qualsevol transvasament d'un text literari a la gran pantalla i, de fet, com hem dit, de qualsevol film.

D'altra banda, el cinema també utilitza els signes lingüístics però no de manera exclusiva, ja que la naturalesa del cinema és la imatge. Aquesta especificitat essencial del fet cinematogràfic condiona i delimita, sens dubte, el procés hermenèutic. «La càmera és una eina enormement narrativa, és un instrument de diègesi»<sup>167</sup> i selecciona

---

<sup>167</sup> Sala, op. cit., pp. 31-32. Cita p. 32.

unes imatges concretes amb uns plans, angles i enfocaments determinats, i mostra uns espais específics i uns tipus de personatges.

En primer lloc, la divisió dels diferents apartats del treball ens ha permès observar, relacionar i destacar les característiques dels tres objectes d'estudi: text-guió-film. Així doncs, podem constatar que l'obra de Belbel és, com hem vist, d'una gran complexitat formal: el joc temporal és totalment desconcertant pel lector. La primera part és caos, destrucció i mort. Belbel mostra aquest caos amb les anacronies de la primera part, amb el sense sentit, amb la sensació d'històries independents que no tenen aparent relació i la presència sobtada de la mort. El guió de Pons segueix l'estructura i planteja la mateixa història, i al film accentua aquest caos amb els moviments de la càmera, els enquadraments des d'angles inclinats, la música, i l'intens, agosarat i encertat ús del blanc i negre. La segona part és l'antítesi de la primera: tots els mitjans que Pons desplega a la primera part es transformen a la segona.

En segon lloc, pel que fa al procés hermenèutic dels lectors i els espectadors, convé ressaltar que la diferència principal entre el text literari de Sergi Belbel, d'una banda, i el guió i el film de Ventura Pons, de l'altra, consisteix en la interpretació de l'última escena. Aquesta escena final mostra la inclinació personal que vol destacar cadascun dels autors. En aquest aspecte el dramaturg català evidencia la defensa de la primera part de l'obra i proposa un final desconcertant, al contrari del cineasta, que manifesta el seu optimisme a través dels canvis d'alguns discursos i l'addició dels diàlegs finals. Al llarg del treball s'ha anat defensant aquesta idea i alhora s'ha afirmat que en les tres obres s'explica la mateixa història. En conseqüència, els temes abordats es mantenen, així com les possibles reflexions que s'originen dels tres objectes d'estudi. Tanmateix, els diferents matisos que s'han observat mostren la tendència personal de cada autor.

Amb tot, a banda que la història que s'explica sigui la mateixa, s'han observat canvis concrets que depenen de diferents finalitats. Tot i així, cap dels canvis que s'han analitzat modifiquen l'estructura de l'obra de Belbel, ja que, si se'n modifica l'estructura, es canvia la història. Certament, una mateixa història pot donar lloc a diverses estructures; però hem observat, i aquesta és una de les particularitats del text, que la construcció formal que planteja Sergi Belbel no permet cap intervenció ni modificació en cap aspecte estructural: divisió de les dues parts de l'obra, ordre de les escenes, presència dels personatges. El text dramàtic de Belbel pren sentit i es pot

explicar a partir d'una precisió estructural absoluta: tot està organitzat de tal manera que si s'altera l'estructura, en conseqüència es canvia la història.

Una de les transformacions més rellevants entre el text dramàtic, el guió cinematogràfic i la pel·lícula consisteix en la utilització dels espais. Allò que podem endevinar al text se'ns revela al film. Belbel proposa pocs espais (els mínims necessaris) i els presenta de manera generalitzada. Encara que, en aquest treball, no hem analitzat cap realització escènica de l'obra, en l'escriptura de Belbel es preveu la posada en escena. D'aquesta manera, els espais que concep Belbel els constitueix a partir de les possibilitats de l'espai dramàtic, tot i l'atreviment de presentar dos accidents de trànsit. En canvi, Pons concep un espai fílmic, i augmenta el nombre d'espais exteriors i interiors, i els detalla i concreta. L'increment dels espais al film potencia l'efecte de realitat que pot originar el cinema. I a més a més, el director de cinema català l'utilitza per remarcar l'estructura. Així, totes les escenes de la primera part s'inicien amb localitzacions exteriors filmades, com hem analitzat, a partir de la mateixa tècnica: un *tràveling* amb dos canvis de direcció sobtats i violents i un enquadrament inclinat. Pons utilitza la mateixa estratègia per assenyalar l'inici de cada història aparentment independent. Després de l'anàlisi i l'estudi de les obres, podem afirmar que molts dels altres signes i codis que apareixen i es combinen en el sistema narratiu cinematogràfic són utilitzats per Pons amb aquesta finalitat: remarcar l'estructura de l'obra. L'obsessió no és gens banal i reafirma la idea que la història que presenta Belbel neix del plantejament estructural. Així, a partir de les accions d'uns personatges humans proposa dues possibles versions d'esdevenir-se un mateix fet. A la primera part, set escenes anacròniques sense relació mostren l'aparent independència que existeix entre els personatges, i la repetició de les set escenes ordenades temporalment, a la segona part, manifesta la relació, interacció i dependència que mantenen. Aquesta ordenació estructural no és fruit de l'atzar: Belbel construeix un artefacte perfecte, precís i complex per explicar una tragèdia, un drama i fins i tot una comèdia.

L'ambigüitat que presenta l'obra del dramaturg català també s'origina a partir de la construcció formal. Pons manté l'ambigüitat però intenta controlar-la, i pel que fa als aspectes temporals mostra una clara intenció de reduir-ne les possibles confusions. La indeterminació temporal que apareix al text s'intenta acotar al guió i al film per mitjà dels discursos dels personatges (i l'evidència, és clar, del que mostren les imatges). Tot i així, la modificació del diàlegs no té l'exclusiva voluntat de controlar l'ambigüitat temporal perquè, com hem exemplificat, hi ha canvis insignificants que no canvien



l'essència ni el significat bàsic de les converses. Aquests canvis són estrictament cinematogràfics: divisió d'un sol discurs en diferents rèpliques i elisions d'alguns parlaments per donar més ritme i moviment al film segons els codis de la narració cinematogràfica.

L'essencialitat de la imatge en el cinema té una conseqüència fonamental pel que fa als espais d'indeterminació que poden aparèixer o pot generar el text. Un gran espai d'indeterminació de l'obra de Belbel és l'aspecte físic dels personatges. El cinema, de la mateixa manera que succeeix amb la representació teatral, determina de manera inevitable uns personatges concrets. L'aspecte físic que no s'ha explicitat en cap lloc de l'obra dramàtica, perquè no necessita ser detallat, es manifesta al film. Aquesta qüestió és ineludible: els personatges són en el cinema grans significants, són signes que comuniquen, i alhora delimiten la interpretació. En aquesta mateixa línia, un dels aspectes que també està relacionat amb el plantejament formal belbelià és el nombre de personatges que apareix en cadascuna de les diferents escenes del text. Hem pogut comprovar, com en els altres casos relacionats amb els aspectes estructurals, que Ventura Pons no en fa cap modificació. Amb això ens referim al fet que no n'augmenta el nombre ni tampoc el redueix (una altra cosa és que doni corporeïtat a la Veü del policia de la Central). Així, els personatges apareixen en el mateix ordre i en les mateixes escenes que planteja Belbel.

Un altre dels aspectes que segueix la línia formal del text dramàtic fa referència a les acotacions. Les llargues indicacions que descriuen al detall les morts dels personatges anuncien el final de les set primeres escenes i es representen amb petites modificacions al film. En aquestes seqüències l'estructura repetitiva es manifesta a partir de l'estratègia filmica que utilitza Pons. Així, amb un ús determinat dels elements sonors (tant de la banda sonora com dels silencis), de la combinació de diferents plans (sobretot, dels primeríssims plans), i del color (blanc i negre), el director català potencia el significat i la importància d'aquestes escenes.

En darrer lloc, un dels codis específics del cinema que té un gran poder de suggestió és la banda sonora. L'obsessió formal també es manifesta en aquesta ocasió. L'anàlisi detallada de la música de la pel·lícula ens ha permès constatar que la banda sonora que Cases compon per al film segueix l'estructura de l'obra i s'adequa als sentiments que provoquen les accions i els diàlegs dels personatges. D'aquesta manera, la música imita les dues propostes antagòniques que constitueixen l'obra. D'una banda, a la primera part del film, els pocs fragments musicals que hi apareixen s'utilitzen amb

la voluntat d'evidenciar l'inici i el final de cadascuna de les set tràgiques escenes. D'altra banda, a la segona part, el desplegament musical és molt abundant, i la conjunció dels diferents instruments que s'han utilitzat de manera aïllada a la primera part manifesta la relació que existeix entre els personatges.

Així doncs, després d'observar aspectes concrets en cadascun dels apartats del treball, podem assenyalar que de manera general els diferents codis i signes que constitueixen el sistema narratiu cinematogràfic s'utilitzen a *Morir (o no)* amb l'objectiu principal de sotmetre'ls a la construcció formal presentada per Belbel. Així, l'antagonisme que manifesten les dues parts de l'obra es concreten de forma específica al film. Per començar, els moviments de la càmera són ràpids i violents a la primera part de l'obra i la focalització és sempre inclinada. En canvi, a la segona part, els moviments i l'enquadrament de la càmera són més convencionals. A més a més, hi ha un ús específic dels primeríssims plans, els quals només són utilitzats a la primera part. Un altre dels codis que s'utilitzen amb la voluntat de ressaltar la contradicció de les dues parts de l'obra és l'ús del color. En conseqüència, el blanc i negre es presenta a «Morir» i el color apareix a «No morir». Finalment, com hem comentat, la música també rep un tractament determinat per remarcar les dues possibles resolucions que presenta l'obra; així com recordar a través de la presència i l'absència dels diferents sons les emocions que poden generar els petits fragments de les diferents històries. L'estructura apareix en qualsevol sistema narratiu, i cada objecte particular té una estructura determinada: la construcció formal del text dramàtic de Belbel s'intensifica i es manifesta a través d'un ús determinat dels diferents signes que apareixen al film. D'aquesta manera, Ventura Pons privilegia la forma perquè això li permet explicar la història. Per aquest motiu, al llarg del treball, tots els aspectes que hem comentat els hem relacionat amb l'estructura que planteja Belbel.

Finalment, convé destacar que gràcies a la relació que estableix Belbel entre l'estructura i el sentit de l'obra, la lectura del text dramàtic provoca en el lector sensacions, emocions i sentiments del tot diferents. A la primera part es concentra el dolor, l'angoixa i la desesperació per així experimentar la por que pot provocar la pèrdua d'algú estimat i la consciència i consegüent reflexió de la pròpia mort. El plantejament de set morts sobtades convida el lector a plantejar-se molts aspectes existencials i morals. Després de la tensió que provoca la primera part de l'obra, cap de les morts no succeeix a la segona part i, així, les emocions canvien de cop. L'esperança i l'alegria apareixen després de contrastar totes les morts de la primera part. Això, és

clar, també provoca una reflexió moral. Tots els sentiments i les emocions que sorgeixen de la lectura de l'obra de Belbel les percebem a partir de la relació que estableix Pons entre l'estructura i el sentit al film. Com hem vist, Pons té una clara voluntat de respectar l'ordre estructural ideat per Belbel, per així poder narrar, a partir de la conjunció de diferents signes, codis i elements, les dues resolucions contradictòries que planteja el text. En conseqüència, a la pel·lícula de Pons no hi falta res de res de la complexa i fascinant obra de Belbel.

Al llarg del treball hem tractat de retre compte de les diferències i semblances que hem detectat entre els tres objectes d'estudi: el text, el guió i el film. Els dos textos i la pel·lícula que hem analitzat són obres de dos dels autors més importants de la cultura catalana contemporània, i els dos artistes gaudeixen de reconeixement internacional. La fructífera relació que s'estableix entre la literatura i el cinema és fonamental per a l'experimentació, creació i evolució de les diferents possibilitats que poden plantejar les diferents arts. Belbel escriu a partir d'unes bases literàries fonamentals però també beu de les tècniques que proposa la narració cinematogràfica. Al seu torn, Pons crea a partir de la relació d'imatges cinematogràfiques, i certament la literatura és un gran *projector* d'imatges. Així doncs, esperem i desitgem que aquesta aproximació al text dramàtic *Morir (un moment abans de morir)* de Sergi Belbel i el guió i el film *Morir (o no)* de Ventura Pons pugui servir per conèixer una mica més l'apassionant interacció que existeix entre la literatura i el cinema; al capdavall dos sistemes narratius del tot compatibles i amb un mateix fi.

## Bibliografia

ARISTÒTIL. *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946.

BATLLE I JORDÀ, Carles et al. *La representació teatral*. Barcelona: Ed. UOC, 2003.

BECERRA, Carmen et al. (ed.). *Lecturas: Imágenes*. Vigo: Universidad de Vigo, 2001.

BELBEL, Sergi. *Morir (un moment abans de morir)*. València: Tres i quatre, 2008.

BELBEL, Sergi. *Carícies*. Barcelona: Edicions 62, 2009.

BELBEL, Sergi. *Forasters*. Barcelona: Raval Edicions SLU, Proa, 2004.

BENET I JORNET, Josep M. *E.R.* Barcelona: Edicions 62, 2012.

BERGER, Verena i Mercè SAUMELL (Eds.). *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Berlín, Barcelona: Institut del Teatre, 2009.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

FELDMAN, Sharon. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç, 2011.

FELDMAN, Sharon. «Dins la nostra memòria.» *Forasters*. Barcelona: Tres i Quatre, 2008. 19-24.

FOGUET, Francesc i Núria SANTAMARIA. *La literatura dramàtica*. Barcelona: Ed. UOC, 2009.

GEORGE, David. *Sergi Belbel & Catalan Theatre: Text, performance and identity*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2010.

GÓMEZ, María Asunción. *Del escenario a la pantalla: La adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 2000.

INGARDEN, Roman. *The Literary work of art: an investigation on the borderlines of ontology, logic and theory of literature: with an appendix on the functions of language in the Theater*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto. *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*. València: Ediciones de la Mirada, 1998.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión.» *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. José Antonio Pérez Bowie (ed.). Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2010. 21-42.

PLATÓ. *La República*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1989.

PUYAL, Joaquim Maria. «Premi d'Honor de les Lletres Catalanes: Benet i Jornet, Premi d'Honor.» *Diari Avui: Cultura*. 22/03/2013: 6-7.

RADIGALES, Jaume. *La música en el cinema*. Barcelona: Ed. UOC, 2007.

SALA, Jordi et al. *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Jordi Sala (ed.). Girona: Universitat de Girona, 2000.

SÁNCHEZ, Jordi. «Del discurso narrativo a la narrativa audiovisual», «La narración cinematográfica.» *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Ed. UOC, 2006.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

VANOYE, Francis. «La adaptación.» *Guiones modelo y modelos de guión: Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Buenos Aires i Mèxic: Paidós, 1996.

WELLEK, René i Austen WARREN. *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. England: Multilingual Matters, 2005.

## Webliografia

CASES, Carles. <http://www.carlescases.com/index2.html>

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

<http://www.diba.es/sgae/>

<http://www.diba.es/Scripts/diba/knosys/know3.exe/sgae/resObres/fitxa.htm?fRegistre=7&fAspecte=fitxes>

DOLEŽALOVÁ, Eva. Comunicación entre padres e hijos en la obra de Belbel.

[http://is.muni.cz/th/146616/ff\\_b/Bakal\\_prace\\_EvaDolezalova.pdf](http://is.muni.cz/th/146616/ff_b/Bakal_prace_EvaDolezalova.pdf)

Dossier Belbel. <http://dossierbelbel.blogspot.com.es/2013/01/morir.html>

ESTEVE, Anna. «Tras el telón: dietarios de dramaturgos catalanes contemporáneos.»

*Revista de Filología Románica* 29.2 (2012): 307-318.

<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/40161/38580>

FELDMAN, Sharon. *Dos conversaciones con Sergi Belbel: «que me gusten la Fura dels Baus i Molière no es una contradicción»*, 1997.

<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145462/260611>

LEAL, Natasha. *El teatro en el aula de ELE: Sergi Belbel y Jordi Galceran*.

<http://www.doredin.mec.es/documentos/00820093006406.pdf>

MIRET, Albert. Entrevista a Sergi Belbel. *Sergi Belbel parla sobre 'Les falses confidències'*. <http://www.teatral.net/asp/traientpunta/cos.asp?idtraient=41>

PÉREZ RÍU, Carmen. «El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro.»

*Arbor* 186 (2010): 59-68.

PONS, Ventura. <http://www.venturapons.com/catala.html>

REGIDOR NIETO, Pilar. *Textos teatrales de: Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)*, 2004.

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/PilarRegidor.pdf>

SALVÀ, Bernat. Entrevista a Sergi Belbel i Ventura Pons al diari *Avui* el 24 de novembre de 2008.

<http://www.normalitzacio.cat/noticia/index.php?sec=noticia&n=12043>

SOTORRA, Andreu. «Belbel a la Tarantino.» Entrevista a Sergi Belbel al diari *Avui* el 17 d'abril de 1998.

<http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista3.html>

TRECCA, Simone. «El teatro y los medios audiovisuales: La situación de los estudios en España.» *Revista Signa* 19 (2010): 13-34.

<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3134932.pdf>

## Film

PONS, Ventura. *Morir (o no)*. Barcelona: Els Films de la Rambla, 1999.

## Annex

Les fotocòpies del guió cinematogràfic original de la pel·lícula *Morir (o no)* de Ventura Pons les vaig fer juntament amb l'autor l'onze de juny del 2013. Pons també em va facilitar d'altres materials d'estudi; per exemple, el guió cinematogràfic de la pel·lícula *Actrius*, transvasament del text dramàtic *E. R.* de Josep Maria Benet i Jornet. El guionista, director i productor català em va donar permís per a incloure els guions al treball per tal que poguessin ser consultats i estudiats. Per aquest motiu, adjunto el guió cinematogràfic de *Morir (o no)*, el qual ha estat un dels objectes d'estudi d'aquest treball.