

**Adaptació cinematogràfica de la
novel·la *Cuatro amigos*
de David Trueba**

Melany Carrasco Álvarez

Treball Final de Grau

Comunicació Audiovisual

Tutora: Maria Forga

Maig, 2014

Universitat de Vic

A la meva mare per recolzar-me en tots els meus somnis,
a la Júlia per regalar-me cada dia aquell somriure
i a la persona que em va recomanar aquest llibre
per guiar-me en aquest camí que tot just comença.

ÍNDIX

ÍNDIX	3
1. INTRODUCCIÓ	5
2. MARC TEÒRIC	7
2.1. Marc teòric general	7
2.2. Marc teòric específic	10
2.2.1. Conceptualització	10
2.2.3. L'adaptació segons formats	16
A. De la literatura al cinema.....	17
B. Del teatre al cinema.....	19
C. De la realitat al cinema.....	21
D. De cinema a cinema: el <i>remake</i>	22
2.2.3. El procés d'adaptació: Estratègies	24
2.2.4. Debats i polèmiques en el món de l'adaptació	26
2.2.5. Estils d'adaptació	28
A. La fidelitat possible: la "lectura adequada"	28
B. La fidelitat insignificant: la "lectura aplicada" o l'estil absent.	29
C. El possible adulteri: la "lectura inadequada"	29
D. La intersecció d'universos: l'escriptor i el director com a autors.	29
E. La relectura: el text reinventat.	30
F. La transposició encoberta: les versions no declarades.....	30
3. EL MEU PROCÉS D'ADAPTACIÓ: Cap a la creació d'un segon original	31
3.1. Elecció de la novel·la de partida	31

3.2. Sobre David Trueba i la seva obra <i>Cuatro amigos</i>	33
3.3. El procés d'adaptació	35
3.3.1. Canvis en la novel·la de partida	38
4. EL SEGON ORIGINAL: El guió de l'adaptació de <i>Cuatro Amigos</i> de David Trueba.....	47
5. CONCLUSIONS.....	141
6. BIBLIOGRAFIA.....	144
6.1. Llibres	144
6.2. Articles.....	145

1. INTRODUCCIÓ

Tal i com diu Eduardo Galeano¹: “Los científicos dicen que estamos hechos de átomos, pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias”.

Us heu parat a pensar mai el nombre d'històries que consumim en un dia, des que ens llevem fins que ens anem a dormir? No hi ha dubte, estem fets d'històries.

Imaginem, per un moment, quantes pàgines de prosa s'escriuen a totes les narracions que es publiquen a nivell mundial durant un dia; quantes d'aquestes obres es transformen en un guió per a convertir-se en llargmetratges, curtmetratges...; quantes sèries de televisió, telefilms, programes... s'escriuen i s'emeten i quants d'aquesta interminable llista mirem a la televisió – des de *reality shows* fins a telenotícies-; quants llibres, novel·les, guions... s'escriuen i es deixen en un calaix; la pila de diaris que es publiquen plens d'històries diferents, quants contes s'expliquen al món de pares a fills o d'avis a néts cada vespre abans d'anar a dormir, el nombre de pares que expliquen als seus fills la fantasia dels Reis d'Orient i la de vegades que quan aquests són més grans, s'expliquen entre amics una història que comença amb un: *Saps que els reis són els pares?*; imaginem quantes històries s'expliquen a la feina entre companys, al bar entre amics o a les reunions familiars, quantes se n'expliquen al forn quan compres el pa o a la perruqueria mentre et tallen el cabell. Pensem en la quantitat d'històries que pots trobar a la xarxa, navegant per Internet o en una biblioteca. I tot això multipliquem-ho a nivell mundial.

Al llarg d'un sol dia es consumeixen tones d'històries i, fins i tot, anem a dormir i somiem, i mentre somiem ja ens estem tornant a explicar una altra història. Imaginem com de gruixuda podria ser una llibreta en la qual cada matí durant tota la nostra vida, expliquéssim el que hem somiat la nit anterior. I ara, imaginem una d'aquestes llibretes plenes d'històries per a cada habitant del món i amunteguem-les totes, una a sobre de l'altra. Us podeu imaginar l'alçada que tindria aquesta pila de somnis?

Els éssers humans necessitem les històries per motius molt diversos: per informar-nos de la realitat, per reinventar-la, per fugir-ne... I som consumidors d'un producte que nosaltres mateixos creem.

¹ Periodista i escriptor Uruguaià (Montevideo, 3 de setembre de 1940). És un dels escriptors més destacats de la literatura llatinoamericana.

Doncs bé, aquest treball no és res més que una d'aquestes infinites històries. Un d'aquests mil pedaços que ens formen com a persones. És una història reinventada, una novel·la adaptada i imaginada en múltiples imatges per a poder-se reproduir a la gran pantalla. En definitiva, el que es coneix com una adaptació de novel·la a guió cinematogràfic.

És un d'aquests infinits guions que tenen la il·lusió d'un dia poder passar a la gran pantalla, però que si sent realistes mai no ho fan, la història ja haurà servit de gran aprenentatge a una estudiant de Comunicació Audiovisual.

El treball consta de dues parts: a la primera part, trobareu tot el treball acadèmic que embolcalla el guió i a la segona part, hi trobareu el guió.

Us convido, doncs, a que llegiu aquesta nova història que ara mateix teniu entre les mans i espero que en gaudiu tant llegint-la com jo ho he fet mentre l'escrivia, perquè en definitiva: *el món necessita gent que estimi allò que fa.*

2. MARC TEÒRIC

2.1. Marc teòric general

Segons el diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans, un guió és un escrit detallat dels successos, de les situacions i dels diàlegs d'un film o d'un programa de ràdio o de televisió.

Però un guió és molt més que això. És l'esquelet, l'eix de qualsevol producte audiovisual. És la història que neix de la imaginació d'un o més guionistes i es transforma, com per art de màgia, en un producte audiovisual, gràcies a tot un equip que ho fa possible. És una història que ha de satisfer a un públic amb ganes insaciabls d'històries noves.

A més, un guió no és un text qualsevol, escrit de la manera que els guionistes volen, sinó que en un guió hi ha uns principis per a la seva escriptura.

Robert McKee en el seu llibre *El guió* explica, a través d'un nombre d'afirmacions –com si fossin manaments– les característiques dels guions. A continuació, les aniré citant tal i com ell ho fa en el seu llibre (McKee, 2006: 17-25):

1. El guió proposa principis, no normes. Les normes són quelcom inqüestionable i existeixen per a ser complides. Les normes dicten: *S'ha de fer això*. Tanmateix, els principis es limiten a dir: *Això funciona i ha funcionat des que es recorda*. Per tant, en un guió no hi ha unes normes, no s'ha d'imitar les obres precedents de màxim èxit, sinó que s'ha de fer una obra ben feta seguint els principis que conformen l'art del guió, tenint sempre en compte que els artistes són els veritables mestres de la forma.
2. El guió proposa formes eternes i universals, no fórmules. No hi ha una teoria de guions que asseguri l'èxit. No existeix un prototip per a l'escriptura de guions, per a la narració. Cada pel·lícula, cada sèrie, cada programa, té el seu guió original i malgrat que moltes vegades uns s'inspiren en els altres, si observem, per exemple, tota la cinematografia de Hollywood ens adonem que hi ha una gran varietat de dissenys narratius, però cap prototip.

3. El guió proposa arquetips i no estereotips. Les històries arquetípiques són aquestes que expliquen experiències humanes universals que tenen una expressió única i una cultura específica. En canvi, les històries estereotipades són les que manquen de contingut i de forma. Es redueixen a una experiència limitada d'una cultura específica i tendeixen a generalitzar. Són històries que no creuen fronteres, emocionen als individus d'aquesta cultura específica i són ignorades pels individus d'altres cultures.

4. El guió proposa minuciositat, no dreceres. Des de la inspiració fins a la versió final pot ser que escriure un guió requereixi tan temps com escriure una novel·la. Els guionistes donen la mateixa densitat que els novel·listes als mons, personatges i històries que creen. Sovint, es creu que un guió és més senzill i ràpid d'escriure que una novel·la pel mer fet que les pàgines d'un guió tenen més espai en blanc que els d'una novel·la, però un guionista reescriu un guió tantes vegades com calgui, fins que aconsegueix expressar el màxim en el menor número de paraules possible. En un guió, *menos es más*.

5. El guió proposa realitats, no els misteris d'escriure. A la pantalla no hi ha cap indret on amagar-se. Si un guionista no aconsegueix commoure al públic amb la puresa d'una escena dramatitzada, tampoc podrà ocultar-se darrera de les paraules, com fan els escriptors amb el narrador i els dramaturgs amb els soliloquis. No podrà tapar amb llenguatge explicatiu les mancances en la lògica d'una trama, una motivació poc clara o una emoció sense tonalitats, i li resultarà impossible dir a l'espectador què pensar o què sentir. Un guionista ha d'aconseguir explicar la història amb imatges de manera que quan allò sigui realitzat, totes les escenes, es puguin fer realitat i encaixin entre elles, de la mateixa manera que encaixa un trencaclosques.

6. El guió proposa com aconseguir el magisteri del nostre art i no com encertar el futur del nostre mercat. Ningú pot ensenyar a un guionista què es ven, què no es ven, què serà un èxit o un fracàs total, perquè ningú ho sap. La resposta franca davant del temor de no poder predir el futur del

mercat, és que quan un guionista escriu amb una qualitat insuperable, aconsegueix un agent, ven el seu treball i el veu, finalment, reflectit a la pantalla.

7. El guió insta a respectar al públic, no a menysprear-lo. Si una persona escriu bé, sol ser pel desig d'arribar al seu públic. El públic a més de ser increïblement sensible i empàtic amb les emocions que transmet l'obra, sovint, es sent més intel·ligent que la pel·lícula que està veient. Sovint sap què faran els personatges abans que ho facin i encerta el final de la història abans que aquests. Un guionista ha d'intentar avançar-se a totes les percepcions possibles que el públic pugui fer, ha d'avançar-se a les reaccions i expectatives del públic.

8. El guió proposa originalitat, no clons. Una història no és només el que s'explica, sinó també com s'explica. Si el seu contingut és un clixé, la forma de narrar-la també ho serà. Però si la visió del guionista és profunda i original, el disseny de la història serà únic. No es tracta, doncs, d'imitar l'estil dels guionistes que un guionista novell admiri, sinó d'aprendre'n de tots ells creant un estil nou i característic de cada professional.

Així doncs, en el món del guió tampoc hi ha una veritat absoluta. Hi ha unes pautes, uns consells que un guionista veterà pot donar a un novell. Però res és inqüestionable de manera que cada guionista ha d'aprendre a escriure amb un toc característic ja que és el que el diferenciarà de la resta. En un món en què s'han explicat històries des de sempre, s'ha de partir de la base de que tot està explicat i, per tant, el que diferenciarà un guionista d'un altre, no és la història en ella mateixa sinó la forma d'explicar-la i de traduir les paraules en imatges a la gran pantalla.

2.2. Marc teòric específic

2.2.1. Conceptualització

Malauradament, tots hem sentit alguna vegada sortint del cinema, al carrer o a alguna reunió familiar o d'amics, la següent afirmació que ja s'ha convertit en un tòpic clàssic: *M'ha agradat més el llibre que la pel·lícula*. Aquí rau el problema, en intentar comparar sempre una obra amb l'altra.

No s'ha de comparar una pel·lícula amb un llibre, de la mateixa manera que no s'ha d'equiparar una sardana amb una sevillana; perquè malgrat que totes dues són danses populars, cadascuna té el seu art i, per tant, no s'ha de caure en l'absurditat de portar-les a la comparació i, encara menys, si això comporta menysprear una respecte de l'altra. Així com tampoc té cap sentit comparar mare i filla malgrat que una sigui descendent de l'altra i tinguin elements genètics similars, perquè cadascuna d'elles tindrà els seus gustos, costums, valors, personalitat i caràcter. Així doncs, cada individu és únic de la mateixa forma que cada obra és original, fins i tot, quan dues obres parteixen d'un mateix punt o quan una neix gràcies a l'altra.

Una de les disciplines dins el món del guió audiovisual que ens explica i ens ensenya la complexitat de tot aquest món és l'adaptació. La definició del terme *adaptació* - així com el terme en sí mateix-, han estat qüestionats pels teòrics i estudiosos especialistes durant molts anys. Sota aquest concepte, s'agrupen una gran varietat de productes difícils d'agrupar. És per aquest motiu que, al llarg del temps, s'ha intentat modificar la paraula adaptació, intentant que el terme s'adeqüés millor al procés que defineix.

Aquests nous conceptes proposats són traducció, translació, transposició, recreació... Aquest fet, doncs, ja ens il·lustra la gran complexitat del procés d'adaptar així com la definició d'aquest procés en sí mateixa.

Sergio Wolf en la seva obra *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*, qüestiona la paraula *adaptació* i posa en evidència les seves mancances:

“En términos generales, para hablar del problema de la literatura que deviene cine, o mejor, de los libros que devienen películas, se

recurre a la palabra “adaptación”. Y lo cierto es que la palabra “adaptación” tiene una implicancia médica y otra, material.

Remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces del objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, entonces, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él de la peor manera; en síntesis, el statu quo. O más aún: la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su identidad. El cine como electroshock o como píldora tranquilizante de la literatura.

(...) La palabra “adaptación” tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –literatura- “quepa” en el otro formato – cine-: que uno se ablande “para poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía.” (Wolf, 2001:15)

En aquest fragment de la seva obra, Sergio Wolf explica molt clarament la problemàtica del terme *adaptació*. Si parlem d'*adaptació*, d'alguna forma estem dient que el llibre és allò inadaptable i que gràcies al cinema es pot adaptar. D'altra banda, també estem dient que la literatura perd les seves característiques per a poder esdevenir cinema.

Després d'una recerca per a definir aquest terme en base a totes les definicions existents, podria definir *adaptació* com la translació d'una obra de partida a una obra de nova creació, aquesta nova obra pot ser molt fidel a l'obra de partida o pot haver afegit nous conceptes, noves situacions, espais o personatges que modifiquin la història inicial.

En el món audiovisual, concretament, es parla d'adaptació quan hi ha una translació entre fets i/o ficcions en productes audiovisuals com poden ser: llargmetratges, curtmetratges, sèries televisives, etc.

Linda Seger, en el seu llibre *El arte de la adaptación*, defineix i explica el concepte d'adaptació de la següent manera:

“Por su propia naturaleza, la adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro. Todo material previo – literario o no – se resistirá en principio al cambio, como si dijera: «tómame tal como soy». Pero la adaptación implica cambio. Implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar; y también comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier forma literaria” (Seger, 1993:30).

Així doncs, tal i com diu Linda Seger, adaptar implica canviar l'obra de partida. Per tant, no es pot jutjar si una adaptació està molt ben aconseguida o no, només segons si és molt fidel a l'obra de partida o no. L'obra resultant de l'obra de partida, ha de tenir uns valors individuals que no necessàriament han de ser com els de l'obra de partida. És per aquest motiu que parlo d'obra de partida i no d'obra original, perquè originals ho són les dues, encara que l'adaptació tingui una obra prèvia que l'avalii. En una adaptació, l'autor agafa l'obra de partida i la transforma, seguint el seu criteri i triant i destriant allò que li sembla més adequat.

És per aquest motiu, que l'obra resultant no ha de ser mai infravalorada respecte a l'obra de partida o a la inversa, perquè cadascuna d'elles constitueix una unitat independent, tot i que una neix de l'altra.

José Antonio Pérez Bowie, en el seu article *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, cita a Fernández que explica el següent respecte a aquest tema:

(...) “Se defiende, así, la etiqueta de recreación, por admitir que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de éste con relación al producto resultante sino de una igualdad entre lenguajes diversos, en

tanto que el paso de una estructura significativa a otra implica también que se modifique la estructura de la significación; aparte de que, asimismo, varía la situación comunicativa entre ambos mensajes y su forma de consumo y de que el proceso transposicional se orienta más al sistema de llegada que al de partida” (Fernández, 2002: 13-14).

Així doncs, l’obra resultant s’ha de crear tenint en compte que la situació comunicativa dels missatges, la seva forma de consum, etc., d’un llibre a un film, no és la mateixa. Aquest procés de canvi d’un llenguatge i un mitjà a un altre, de modificar l’obra de partida i, en definitiva, l’ofici del guionista adaptador, Linda Seger ho exemplifica de la següent manera, en el llibre anteriorment citat:

“El adaptador actúa al modo de un escultor. Cuando le preguntaron a Miguel Ángel cómo era capaz de esculpir a un ángel tan bello contestó: «el ángel está ahí encerrado en la piedra; yo simplemente elimino de ella todo aquello que no es el ángel». El adaptador elimina todo aquello que no es el drama; de forma que, al final, permanezca la esencia del drama que está en el interior de otro material” (Seger, 1993:30).

D’aquesta mateixa manera, l’autor de l’adaptació va desglossant l’obra en diferents peces que muntarà de nou en l’ordre que li sembli més adequat i eliminarà les peces que no siguin dramàtiques afegint si cal, peces que aportin més drama a la història.

Sergio Wolf en la mateixa obra anteriorment citada, defineix el concepte d’adaptació, que ell anomena transposició, de la següent forma:

“A la pregunta ¿en qué consiste transponer un texto literario al cine?, se podría responder con una paradoja: En cómo olvidar recordando. Este oxímoron, “cómo olvidar recordando”, parecería una variación de la idea de la reminiscencia platónica: saber es recordar, pensar aquello que ya existía o se conocía

como algo a recuperar. Pero, en realidad, tiene aquí otro sentido. Porque lo que implica ese “cómo olvidar recordando” es que da cuenta de una paradoja. de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo”. (Wolf, 2001: 77)

Així doncs, es tracta de conservar de l'obra de partida una essència de la història d'aquesta, però sense oblidar que s'està escrivint una obra nova. Que l'obra de partida sigui sempre present, però això no sigui una limitació per a fer desaparèixer aquells fragments de l'obra de partida que no convenen en l'obra resultant. Segons el meu parer, en un procés d'adaptació s'ha de tenir sempre al cap l'obra de partida, però sense oblidar que els canvis són necessaris a fi d'encaixar aquesta obra en un mitjà nou, per a un públic divers, que té unes exigències i/o necessitats diferents. Wolf ho continua explicant de la següent manera:

(...) “Cómo olvidar recordando quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más que de lo que pudo haber sido.” (Wolf, 2001:78)

Per tant, com ja he comentat anteriorment, no podem esperar anar al cinema i que la pel·lícula que veiem respecti totalment la novel·la de la qual parteix. La història de l'obra literària –encara que segueixi present- no és la mateixa que la de la pel·lícula, sinó que és allò resultant del que el film ha fet amb la novel·la, en el que l'ha reduït i la lectura que l'equip –els guionistes, el director, els actors, etc.-

han fet d'aquesta. Pere Gimferrer també explica aquest fet, en altres paraules, en el seu llibre *Cine y Literatura*:

“El cine no remite a la literatura a través de la narración, sino que hace redescubrir la lectura. La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo.” (Gimferrer, 2012:26)

Deixant de banda el concepte, quan parlem d'adaptació pot semblar que fem referència a una disciplina moderna, dels nostres dies. El cert és que des dels inicis del cinema existeixen adaptacions. Els pares del cinema ja adaptaven obres a la gran pantalla. Així doncs, el cinema adapta històries des dels seus inicis.

Marta Frago Pérez, en el seu article *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica*, explica breument la història de l'adaptació:

“El cine narra historias desde sus orígenes. Los sketches o escenas cortas de acción, de carácter cómico, las escenas vodevil y los esquemáticos western que se proyectaron al público en los albores del cine, entre 1895 y 1905, son buena prueba de ello. Los primeros grandes cineastas se apoyaron además en la tradición literaria para desarrollar las primeras convenciones narrativas cinematográficas, al tiempo que utilizaban los argumentos literarios y teatrales como base para la narración fílmica. Conocidos los casos de Griffith, en Norteamérica, quién basó sus películas en obras de teatro, novelas, relatos cortos, textos clásicos, e incluso en poemas; y, en Europa, de Meliés, quien en 1900 ya había adaptado *La Cenicienta* al cine, partiendo no ya del cuento sino de una adaptación teatral de este. Dos años más tarde, estrenaría su célebre *Viaje a la Luna*, utilizando como fuente las novelas de Julio Verne y de H.G. Welles” (Frago, 2005:50).

Tal i com ens deixa entreveure Marta Frago Pérez, les adaptacions no solament han estat i han de ser cinematogràfiques –tot i que és la forma més abundant-. Pere Gimferrer en el seu llibre *Cine y Literatura* també explica breument la història de l'adaptació i posa èmfasi en què la forma més abundant i per la que s'ha apostat més al llarg del temps ha estat l'adaptació de la literatura al cinema.

“Spielberg cuenta Tiburón de determinado modo porque Griffith decidió a) que el cine era –como entendió ya Méliès y antes que él Lumière, por lo menos desde El regador regado (1896) – algo que servía para contar historias y b) que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de expresión literaria que Griffith –coincidiendo con millones de contemporáneos (...) – consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica.” (Gimferrer, 2012:15)

No obstant, encara que la forma més abundant és l'adaptació de la literatura al cinema, el procés d'adaptació no necessàriament ha de ser de la literatura al cinema sinó que hi ha altres formes diverses i d'igual complexitat que no podem ignorar quan parlem d'adaptació.

2.2.3. L'adaptació segons formats

Les adaptacions es poden donar entre molts formats diferents. Les més comuns –a més, de la literatura al cinema- són: del teatre al món audiovisual, de les històries reals al cinema o a la televisió i, a vegades, fins i tot, pot ser que es donin processos d'adaptació dins el mateix món audiovisual, com pot ser el *remake*; una adaptació de cinema a cinema, o d'un producte audiovisual a un altre. Començaré explicant les limitacions i característiques de les adaptacions de la literatura al cinema i després, explicaré la resta de tipus d'adaptació. Per a fer-ho, em baso en

les teories de Linda Seger que explica en el seu llibre *El arte de la adaptaci3n* (Seger, 1993:41-107).

A. De la literatura al cinema

Adaptar la literatura al cinema no 3s una tasca f3cil. Quan llegim una novel·la tenim tot el temps que vulguem, si alguna cosa no ens queda clara o la ment ens ha marxat a algun altre lloc, podem tirar unes quantes p3gines enrere i solucionar-ho. Ning3 determinava el ritme de lectura, 3s una experi3ncia reflexiva, una novel·la ens convida a reflexionar i a pensar en cada paraula d'all3 que se'ns est3 explicant. I, a vegades, la m3gia d'un llibre rau en deixar-lo durant uns dies i passat aquest temps, poder tornar just al moment on 3rem quan el vam abandonar.

En canvi, una pel·l3cula 3s una experi3ncia marcada per un temps que alg3 ha determinat. Quan mirem una pel·l3cula no tirem el temps enrere per a qu3 es repeteixi una escena, posem la pel·l3cula o anem al cinema i seiem mirant a la pantalla, durant aquell temps que dura la pel·l3cula. A continuaci3 exposar3 les difer3ncies entre la literatura i el cinema i veurem per qu3 una adaptaci3 3s una tasca dif3cil.

1. La import3ncia del tema. Les novel·les ho comuniquen tot per mitj3 de la paraula. Sovint, tenen un tema central significatiu que 3s tan o m3s important que la pr3pia hist3ria. A les pel·l3cules, succeeix exactament el contrari: el tema est3 en funci3 de la hist3ria. La novel·la t3 molts m3s matisos.
2. Construir amb detalls. Una novel·la pot dedicar moltes p3gines a donar-te la informaci3 que una pel·l3cula et pot donar en dos minuts. La novel·la descriu amb p3gines plenes de detalls mentre que la pel·l3cula mostra aquests detalls en uns segons. El cinema 3s molt m3s r3pid.

Quan a la novel·la es parla de sentiments, el lector segueix aquests sentiments, quan posa 3mfasi en l'acci3, el lector nom3s est3 pendent d'aquesta acci3. La novel·la solament pot donar informaci3 seq3encialment mentre que el cinema ho fa de forma dimensional, 3s

a dir, l'espectador pot estar pendent de l'espai, el personatge i l'acció al mateix temps.

3. La tasca del narrador. En una novel·la algú explica al lector tot el que passa, el guia. Aquesta persona és el narrador que, a vegades, és un personatge i d'altres és una tercera persona que explica la història. El narrador, sovint, explica el lligam entre imatge i significat, mentre que l'operador de càmera mostra la imatge amb els mateixos detalls que descriu el narrador, però no explica el seu significat. A la novel·la el narrador ajuda a comprendre els fets, en la pel·lícula l'espectador és un observador objectiu de les accions, ningú li explica la història, és ell mateix qui treu les seves pròpies conclusions.

A vegades, les pel·lícules tenen veus en off que ajuden a comprendre els sentiments, els pensaments i les emocions dels personatges, actuen com de narrador. No obstant, és possible que l'espectador no es cregui la veu en off i pensi que el personatge l'enganya o que està perdut i no sap ell mateix què sent.

4. La veu reflexiva. En una novel·la, a vegades, hi ha la veu reflexiva d'un personatge que explica una situació, un sentiment, etc. Aquesta veu reflexiva exposa uns detalls impossibles de traduir en imatges en una pel·lícula.

5. La novel·la com a informació. La novel·la sovint afegeix informació sobre qualsevol tema, per exemple històric. En una pel·lícula pots situar l'acció en aquest moment històric, però no pots explicar tot el que va passar. Per tant, quan l'espectador veu la pel·lícula capta el terror, l'amor, la por, etc., en canvi, quan el lector llegeix la novel·la, capta el mateix, però enriquit amb l'explicació del període o el context històric, en el cas d'aquest exemple.

6. El moviment temporal és fluid. La majoria de les obres literàries estan escrites en passat. El temps es mou de passat a present. El cinema, en

canvi, es crea en present i condueix a l'espectador cap al futur. És per aquest motiu que el cinema no necessita un narrador, el cinema és immediat, passa aquí i ara, i l'espectador no sap com evolucionarà la història de la mateixa manera que tampoc ho saben els personatges.

7. Punt de vista. La novel·la sempre ens explica la història a través d'un punt de vista, sovint, a través dels ulls del o de la protagonista. En una pel·lícula també hi ha un punt de vista, però sovint és diferent del de la novel·la. La novel·la pot explicar la història a través dels ulls d'un sol personatge i a la pel·lícula es pot explicar a través dels ulls d'uns quants personatges principals.

Així doncs, la literatura és bastant diferent al cinema i és per aquest mateix motiu que, a vegades, traslladar una història d'un mitjà a un altre és una tasca difícil. Les novel·les s'expressen a través de les paraules, en canvi, les pel·lícules ho fan gràcies a les imatges i l'acció. Un exemple d'adaptació de la literatura al cinema és *Lo que el viento se llevó*. Al llibre es tracta tant la pèrdua del Sud com les relacions de Scarlett O'Hara. En canvi, a la pel·lícula l'espectador se sent arrossegat per les relacions de Scarlett O'Hara i per la història en sí, sense que el tema de la pèrdua del Sud tingui importància.

B. Del teatre al cinema.

L'adaptació de teatre al cinema és molt diferent a l'adaptació d'una obra literària al cinema. La literatura i el cinema són obres d'art en sí mateixes, des del moment en què es creen. El teatre no, el teatre esdevé obra d'art en el moment que s'està actuant damunt de l'escenari. Quan l'obra de teatre es converteix en aquesta representació teatral és quan esdevé art. El teatre, de la mateixa manera que la literatura, té unes característiques pròpies que dificulten el procés d'adaptació. Aquestes característiques són les següents:

1. Interacció entre actor i audiència. En el teatre hi ha un intercanvi d'energia des de l'escenari a tots els ulls i les emocions personificades que seuen en les butaques de cara a aquest. Aquesta interacció entre

espectador i actor és una experiència única que no es pot aconseguir en el cinema.

2. El teatre és temàtic, es centra en l'home. El teatre normalment tracta sobre temes relacionats amb la condició humana. Es centra en l'home. I per aquest fet, és difícil que siguin grans pel·lícules, perquè les obres de teatre sovint reflexionen molt sobre l'espècie humana.
3. El teatre utilitza escenaris i espais abstractes. El teatre no necessita ser realista, es crea el seu propi món damunt de l'escenari. Moltes vegades els escenaris són, fins i tot, abstractes. Creen una casa amb dos fragments de fusta i l'audiència s'imagina la resta. En una pel·lícula es juga amb la realitat, tot ha de ser versemblant.
4. El teatre té un espai fluid. En el teatre els actors es mouen fàcilment d'un espai a un altre i l'audiència de seguida accepta que un racó de l'escenari representi el castell i l'altre la platja. Això no és possible al cinema.
5. Diàleg teatral. En el teatre són estrictament necessaris els diàlegs per avançar en l'acció. El cinema és un mitjà visual, no necessita massa diàlegs per fer avançar la història o revelar a un personatge.
6. Elecció de l'obra. Si bé, aquest punt és important tenir-lo en compte en tots els formats d'adaptació, és important tenir present que hi ha moltes obres de teatre que no es poden traslladar al cinema. L'obra s'ha de poder desenvolupar en un context realista, s'ha de poder representar a l'exterior, ha de tenir un bon argument, l'espai teatral no ha de ser part de la màgia de l'obra i, els temes humans s'han de poder expressar amb imatges més que no pas amb paraules.

Per tots aquests motius, el teatre ha estat una de les adaptacions menys abundants a la història. I hi ha hagut molts més fracassos que èxits en aquest tipus

d'adaptació. És un procés molt difícil encara que d'entrada sembli que ha de ser el més senzill perquè sembla que les obres de teatre estan més a prop del cinema que la resta de formats. Però ja no és el fet d'adaptar l'obra de teatre en sí, sinó el fet d'aconseguir que l'experiència intraslladable que es viu en les sales del teatre surti de la pantalla en una nova forma i commogui a l'audiència quan ho viuen en format cinematogràfic. Un exemple d'adaptació de teatre a cinema és *Paseando a Miss Daisy*, en què li van demanar a Alfred Uhry, un guionista i dramaturg, que gravés l'obra de teatre per a poder passar-la a la televisió. Després alguns canals es van interessar en la pel·lícula i el guionista va escriure'n el guió.

C. De la realitat al cinema

Les biografies i les autobiografies són documents molt útils en el creixement emocional d'una persona, ensenyen valors humans. Amb aquests documents tenim accés al món interior d'una persona que ens passaria desapercebut o no hi tindríem fàcil accés. Però no són quelcom senzill per a traslladar-ho al cinema. Les biografies són molt subjectives, com també ho som les persones. Per tant, la realitat es resisteix a l'objectivitat cinematogràfica. Sovint, els guionistes utilitzen altres materials a part del llibre i modifiquen o creen nous personatges i/o situacions, com el cas de la pel·lícula *Mi pie izquierdo*². No obstant, encara que sigui difícil, també hi ha uns consells a seguir.

1. Elecció d'un argument sòlid. S'ha de buscar acció, història. Si bé a totes les biografies hi ha històries, n'hi ha que no tenen desenvolupament dramàtic perquè manquen d'un lluita, d'una complicació. Per exemple, una dona que vol ser cantant, va a un càsting i l'agafen a la primera, no seria una bona història perquè no hi ha conflicte i, consegüentment, no hi ha desenvolupament dramàtic. En canvi, la part de la vida de Martin Luther King en què lluita pels drets civils, sí que tindrà desenvolupament dramàtic i, per tant, serà un argument sòlid.

² Pel·lícula irlandesa de l'any 1989. Dirigida per Jim Sheridan i guionitzada per Jim Sheridan i Shane Connaughton.

2. Creació d'un ordre dramàtic. Hi ha moltes històries a la vida d'una persona i, normalment, no es viu en un correcte ordre dramàtic. Per exemple, hi ha personatges que apareixen en un moment puntual de la vida i no tornen a aparèixer mai més. A vegades, el clímax de la subtrama apareix molt després del clímax principal, entre d'altres. Cal buscar una història que tingui ordre dramàtic –inici, nus i desenllaç-.
3. L'incident a la vida real. És aconsellable buscar incidents en lloc de vides. Si es busca un moment puntual interessant en la biografia d'una persona, probablement, hi haurà ordre dramàtic perquè l'incident començarà d'una forma, es desenvoluparà d'una manera i acabarà amb un clímax final.
4. Una biografia és temps passat. Amb les biografies, s'ha d'anar amb molt de compte perquè s'està parlant del passat. Un passat, cinematogràficament, només es pot explicar a través de *flashbacks* i exposicions llargues. L'abús d'aquestes tècniques pot suposar un impediment per a què la pel·lícula avanci ja que difícilment podrà avançar en l'ordre habitual, és a dir, de present a futur. I a més, pot restar força dramàtica a la pel·lícula.

En resum, quan parlem d'adaptacions de la realitat al món cinematogràfic, hem de tenir en compte totes aquestes dificultats. Malgrat tot, hi ha històries a la vida real que són senzilles d'adaptar. El més important que han de tenir és: Un incident central que ajudi a enfocar el tema, una història construïda cap a un clímax molt clar, uns personatges atractius, una història que duri un període curt en el temps, relacions estretes i duradores entre els personatges, una història que es pugui explicar amb imatges i una línia dramàtica ascendent – evitant actes repetitius-.

D. De cinema a cinema: el *remake*

El *remake*, sovint, implica adaptar una pel·lícula d'un moment determinat en la història a un moment actual. S'actualitza i es reinterpreta el film. Encara que no

ha de ser necessàriament d'un moment de la història a un altre, és la forma més comuna.

Hi ha diferents tipus de *remake*: de pel·lícules clàssiques americanes, versions americanes de films d'altres països i curtmetratges que es refan com a llargmetratges.

És habitual, també, que la pel·lícula de partida del *remake* estigui basada en una novel·la, una obra de teatre, etc., de manera que el *remake* és una adaptació d'una altra adaptació. Un exemple de *remake* que va tenir molt èxit va ser *El cielo puede esperar* una pel·lícula de 1978 que es basava en el film de 1941: *El difunto protesta*.

No obstant, a vegades, els productors es troben amb un problema amb els *remakes* i és que el què va funcionar en un moment determinat de la història no ha de per què funcionar a l'actualitat.

Els elements que han de tenir els *remakes* per a tenir èxit són:

1. Significat actual. Plantejar-se fer una nova versió d'una pel·lícula ha de ser perquè aquesta pel·lícula pot tenir significat en la societat actual. S'ha de buscar, doncs, un significat nou –partint del preexistent- que arribi a l'audiència contemporània. És molt important aquest significat actual perquè si l'audiència vol revivre l'antiga història i el seu significat, buscarà la primera obra.
2. Context. S'ha de pensar, també, en actualitzar el context de la pel·lícula. Molts films ambientats en una època anterior han funcionat molt bé, però quan la pel·lícula s'actualitza, el context es modifica i això no sempre funciona.
3. La trama argumental. Igual que a la resta de formats, els *remakes* que han tingut més èxit són els que tenen un argument clar i sòlid. En canvi, els *remakes* amb una estructura episòdica sol ser complicat que funcionin.

4. El sistema de valors. És important tenir en compte el sistema de valors actuals de la cultura que té el públic a qui va dirigida l'obra. Per exemple, s'ha de tenir en compte si és una cultura molt conservadora que encara se sent incòmode amb un tipus de sexualitat que surti de la monogàmia i l'heterosexualitat o si és un tipus de cultura molt familiaritzat amb les relacions homosexuals.
5. Creativitat. No s'ha de tenir por a fer canvis en la pel·lícula de partida. A vegades, no són necessaris massa canvis per tal que la pel·lícula funcioni, però sovint sí, i voler romandre fidel a l'obra de partida només fa que perjudicar la nova història.

2.2.3. El procés d'adaptació: Estratègies

Els millors èxits i els pitjors fracassos en el món cinematogràfic són les adaptacions. Si bé, com ja he comentat anteriorment, no hi ha una veritat absoluta sobre com aconseguir l'èxit en una adaptació, sí que hi ha molts autors que donen consells sobre com adaptar o sobre les estratègies que han funcionat al llarg del temps. El procés d'adaptació – de qualsevol format- inclou els següents passos – que no és necessari que es segueixin en l'ordre que els exposo- (Seger, 1993:29-38):

1. Condensar o ampliar el material. El número de pàgines d'una novel·la sempre excedeix al número de pàgines d'un guió mentre que amb el relat curt o la notícia passa exactament el contrari. Per tant, l'adaptador ha d'esbrinar si ha d'escurçar o allargar el material d'origen a fi d'encaixar aquest material en un producte final que té un paràmetre temporal diferent. Si bé hi ha pel·lícules que comencen i acaben com el llibre, el més habitual és que això no sigui així. Aquí l'adaptador ja es troba amb el primer problema: si ha de condensar la novel·la ha de sacrificar escenes, personatges, eliminar subtrames, etc. I si l'ha d'allargar, n'ha d'afegir. Un pas important en aquesta part del procés és detectar els tres actes de l'estructura dramàtica: Plantejament, nus i desenllaç, amb els seus moments de

clímax. És important detectar aquesta estructura perquè és aquella part que no hem d'eliminar per a què la història funcioni.

2. Fer-la comercial. Aquest procés és la part en la que als guionistes no els agrada pensar. Perquè fer una obra comercial, a vegades, no implica fer-la més bona i, sovint, s'hi afegeixen escenes sensacionalistes a fi d'aconseguir una major audiència. Però no podem oblidar que el cinema i/o la televisió són un negoci i que els productors necessiten tenir la garantia suficient que la pel·lícula funcionarà i ells recuperaran els diners invertits si bé mai ningú els hi pot assegurar. En aquesta part del procés, és quan s'han d'eliminar totes aquelles novel·les massa difícils d'adaptar perquè es resistiran a qualsevol canvi que el guionista els vulgui fer. Una novel·la pot haver tingut molt èxit i que l'hagin llegit molts lectors, però per a què la pel·lícula es consideri un èxit en taquilla es necessita triplicar la xifra de lectors, en espectadors.

En aquest procés és important, també, definir molt clarament la història. Fer que aquesta història tingui ritme i uns personatges atractius és una clau per a l'èxit. A més, també s'ha de tenir molt present el públic al qual ens dirigim. Per exemple, si ens dirigim al mercat americà la nostra pel·lícula ha de tenir un final feliç encara que la novel·la acabi malament.

3. S'han de fer canvis. Aquest procés és una part difícil per a l'autor de la novel·la perquè veu com els guionistes li eliminen i li canvien fets, diàlegs, localitzacions, etc., de la seva novel·la, però els canvis són essencials per passar d'un mitjà a un altre. És impossible ser 100% fidel a l'obra de partida perquè el que funciona en un mitjà no funcionaria en l'altre. S'han de fer canvis per a què funcioni.
4. Escollir el que s'ha d'aprofitar. És necessari escollir el que és important dins d'un material que, sovint, se'n va per les branques i que, moltes vegades és caòtic. El que no afegeix valor al drama, s'ha

d'eliminar encara que sigui una de les millors anècdotes de la novel·la. L'adaptació, en tot moment, és una presa de decisions i s'ha de renunciar a moltes parts de la novel·la que agraden.

A grans trets, el pas de la literatura al cinema es tracta, doncs, de comprendre el que no és dramàtic de cada forma narrativa. S'ha de prioritzar el drama per davant de qualsevol altre aspecte de la narració i eliminar aquells fets anti-dramàtics.

2.2.4. Debats i polèmiques en el món de l'adaptació

Des dels inicis de l'adaptació, sempre hi ha hagut molta controvèrsia. Aquest debat, generalment, tracta de temes de fidelitat entre l'obra de partida i la segona obra.

Avui en dia, encara existeixen molts prejudicis en relació amb els estudis sobre adaptació.

Whelehan, un crític d'adaptació, comenta el següent en el seu llibre *Adaptations: The contemporary dilemmas*:

“Aunque el estudio de las adaptaciones de obras literarias al cine y a la televisión es cada vez más común como parte de los estudios de inglés y/o estudios de los Medios de Comunicación en la educación universitaria, todavía está rodeado de prejuicios acerca de lo que tal estudio puede aportar, acerca del impacto que pueda tener en el valor y lugar ocupado por el original literario y acerca del tipo de enfoque crítico que un estudio de esa clase requiere.” (Whelehan, 1999:3)

Si bé s'han criticat molt al llarg dels anys els estudis de teories de les adaptacions, sembla ser que en les últimes dècades han augmentat els teòrics interessats en escriure sobre aquestes teories. Un dels més importants que parla sobre la fidelitat de l'adaptació a l'obra de partida és Bluestone.G. Aquest autor, en el seu llibre *Novels into film* comenta el següent respecte aquest tema:

“Hay una serie de frases típicas que suelen oírse entre los que han asistido a la proyección de una adaptación: “la película es fiel al espíritu del original”; “Es increíble la forma en la que ha destrozado la novela”; “Elimina pasajes clave, pero es una buena película”; “Gracias a Dios cambiaron el final”.” (Bluestone, 1968:3).

Segons el mateix autor explica, aquestes afirmacions respecte a una adaptació donen per fet que hi ha un contingut que és separable –de la forma- i que pot ésser reproduït. Les afirmacions d’aquest tipus –explica Bluestone- es produeixen per una falta de reconeixement de que els canvis són probables des que passem d’un format a un altre. En altres paraules, els canvis són inevitables quan abandonem el mitjà lingüístic i el substituïm pel mitjà visual.

Així doncs, com ja he comentat anteriorment, comparar l’obra de partida amb l’obra resultant és quelcom absurd i mancat de coneixement dins del món de les adaptacions tot i que també sigui quelcom inevitable. Des del moment que hom fa una adaptació ha d’assumir que els canvis són essencials i necessaris per a què el segon original funcioni. I des del moment en què s’accepta això, s’ha d’acceptar també que es perd fidelitat que, en qualsevol dels casos, no és l’element més rellevant en el món de l’adaptació.

No obstant, hi ha autors que pensen que en certs casos sí que s’ha de tenir en compte la fidelitat a l’obra original. Una de les autores que posen sobre la taula aquest fet és Daniela Berghahn en el seu llibre *Fiction into film and the Fidelity Discourse: A case study of Volker Schlöndorff’s reinterpretation of Homo Faber*. Berghahn parla de dos enfocaments en el món de l’adaptació:

“Este tipo de análisis presupone que la relación adecuada entre los textos literarios y fílmicos es una relación de transformación fiel. Este tipo de transformación no siempre se produce en una adaptación, sino que solamente se observa en aquellos casos en los que el que lleva a cabo la adaptación sigue el primero de los dos enfoques que según Morris Beja³ pueden seguirse en este

³ Beja, M. *Film and Literature. An Introduction*. Nova York i Londres, Longman, 1979.

proceso. Este primer enfoque pretende preservar la integridad de la obra original. Sin embargo, una adaptación puede responder a un segundo enfoque que permite adaptar el original de forma libre para crear en un medio diferente una nueva obra de arte con integridad propia". (Berghahn, 1996:72)

Així doncs, segons Berghahn i Beja, només tindria sentit plantejar-se el debat sobre la fidelitat en el cas del primer enfocament.

Segons el meu parer, una adaptació ha de preservar la identitat de l'original sense haver de ser-li del tot fidel, és a dir, l'essència de l'original ha d'estar present en el segon original sense necessitat que les dues obres siguin molt semblants ja que una adaptació requereix molts canvis per a que aquesta funcioni i tingui èxit. Per tant, jo penso que el guionista ha de ser creatiu i si cal, eliminar o afegir personatges, canviar accions de l'obra de partida i si s'escau, modificar fins i tot el final. No obstant, hi ha d'haver un toc comú en ambdues obres que les identifiqui com que una és resultant de l'altra.

2.2.5. Estils d'adaptació

Hi ha diferents modes de lectura en funció de les operacions realitzades al llarg del procés d'adaptar un text. Aquests diferents modes de lectura, es poden classificar en sis tipus (Wolf, 2001:89-157), que detallaré en els següents apartats.

A. La fidelitat possible: la "lectura adequada".

Es coneix com a "lectura adequada" a aquell tipus de transposició o adaptació que no afecta al desenvolupament de l'argument, respectant, també, l'ordre d'aquest. Així doncs, ens referim a aquells casos en què la lectura que s'ha fet dels textos, ha procurat seguir determinades direccions que es poden trobar en ells.

Per tant, és un estil d'adaptació en el que es traspassen els materials d'un mitjà a un altre, en aquest cas de la literatura al cinema, sense que el cinema faci desaparèixer totalment al llibre, és a dir, intentant que prevalguin les característiques del cinema, però seguint certes direccions que ja eren presents al llibre.

B. La fidelitat insignificant: la “lectura aplicada” o l’estil absent.

Aquest tipus de model es dóna quan s’ha volgut ser tan fidel al llibre de partida que l’adaptació resultant ha acabat sent quelcom sense estil ni color. Això no implica afirmar que el fet que hi hagi molts canvis de la novel·la al film, assegurï l’èxit d’aquest o els canvis sempre sigui beneficiosos per a la pel·lícula.

Es tracta, doncs, d’una obra, que s’ha volgut adaptar conservant tant l’obra original que el que s’ha aconseguit és que el llibre perdi la seva autonomia literària i que la pel·lícula no aconsegueixi una autonomia cinematogràfica. Són casos d’adaptacions que deixen de ser llibres sense aconseguir convertir-se en pel·lícules. En conclusió, l’obra resultant no té cap característica cinematogràfica que ens fa oblidar els seus antecedents literaris.

C. El possible adulteri: la “lectura inadequada”.

No és que hi hagi un sender que s’hagi de seguir en el món de l’adaptació, sinó que, a vegades, diferents camins que se segueixen al llegir un text, ens situen més a prop o més lluny de l’autor, la seva visió del món, la manera de narrar, etc. En definitiva amb el que va fer que el text fos el que és. Hi ha lectures que s’allunyen excessivament de l’obra de partida i que, encara que siguin legítimes no són vàlides perquè no tenen res a veure amb l’obra de partida.

D. La intersecció d’universos: l’escriptor i el director com a autors.

És evident que quan els cineastes escullen un determinat text literari és perquè veuen en ell un potencial cinematogràfic. Aquest potencial cinematogràfic que els cineastes veuen, també té a veure el mode de lectura que es fa de l’obra de partida i això implica que l’autor i el cineasta tenen mons amb afinitats compartides.

Així doncs, en aquest cas, el que es fa és que l’escriptor i el director dialoguen entre ells, no per dignar un contracte de fidelitat sinó per acordar el punt en què es retroben el llibre i la pel·lícula i la classe de retrobament que fan les obres dels dos artistes.

E. La relectura: el text reinventat.

És quan l'obra literària és enderrocada per a després ser reconstruïda i reformada pel cineasta. Per tant, no es tracta, doncs, de petits canvis presents en qualsevol adaptació sinó quelcom a un nivell més ampli. Aquest és el tipus d'adaptació més distanciat del concepte de fidelitat. Aquest tipus d'adaptació el que fa és agafar el llibre de partida com si fos un trampolí, que permet a la pel·lícula saltar a un nou espai, propi i intransferible, que és el del llenguatge cinematogràfic.

F. La transposició encoberta: les versions no declarades.

És aquell tipus d'adaptació en la qual es pot afirmar que els cineastes han fet transposicions sense fer-les. És a dir, hi ha casos en què s'han adoptat zones, estils o frases sense que s'hagi seguit l'argument complet del relat literari d'origen. Hi ha autors que, fins i tot, no consideren que això sigui una adaptació sinó que parlen d'influència en lloc de parlar d'una adaptació o una transposició parcial.

És complicat classificar quines adaptacions formarien part d'aquest estil d'adaptació ja que hi ha moltes pel·lícules que s'assemblen a llibres i no es pot afirmar que un hagi estat ni tan sols la font d'inspiració de l'altra. I, a vegades, sí que ha estat una font d'inspiració o s'han transposat algunes coses d'una obra a l'altra, però als títols de l'obra resultant no hi ha cap obra precedent declarada com a referent.

En el meu cas, es podria dir que el meu estil d'adaptació ha estat el primer cas, és a dir, el cas de lectura adequada. La meva adaptació és un tipus de transposició que si bé, hi ha hagut molts canvis del llibre al guió, no podem parlar de text reinventat perquè els canvis no són tan grans i a més, respecten l'ordre de l'argument i a aquest en ell mateix. Per tant, si es llegeix el llibre i el guió es pot observar com ambdues històries presenten diferències, però alhora van en una mateixa direcció. Per tant, jo he passat el llibre de *Cuatro amigos* a guió sense haver fet desaparèixer el llibre, conservant-ne l'essència i la història d'aquest, però fent prevaldre la pel·lícula i eliminant del llibre tot allò que he cregut que no era cinematogràfic.

3. EL MEU PROCÉS D'ADAPTACIÓ: Cap a la creació d'un segon original

Com ja hem pogut comprovar, adaptar no és una tasca gens senzilla. Requereix de molt temps i d'escriure replantejant i repensant molts aspectes de l'obra de partida. En aquest apartat del treball, parlaré sobre l'autor de la novel·la adaptada i si s'han fet adaptacions cinematogràfiques dels seus altres llibres, però sobretot explicaré el meu procés com adaptadora d'una novel·la: tots els inconvenients amb els que m'he anat trobant al llarg de la creació del segon original, tot allò que he après amb aquest treball, etc.

Per a mi, el procés d'adaptació ha estat reinventar conservant, ha significat tenir la novel·la sempre present en el meu cap i, a mesura que anava escrivint la nova obra, eliminar fets, modificar diàlegs, etc.

Adaptar és dins la ment, com el procés que fa una *thermomix* en la que hom hi posa tots els ingredients necessaris –en aquest cas, els personatges de la novel·la, les accions, els conflictes, etc.- i aquesta els converteix, com per art de màgia, en un nou producte completament diferent al de partida, però resultant de la barreja de tots aquests ingredients, és a dir, que alhora en conserva l'essència del producte de partida.

Un dels inconvenients més grans amb el que em vaig trobar, va estar l'elecció de la novel·la de la que partiria per a crear un segon original.

3.1. Elecció de la novel·la de partida

En un principi, la meua idea era adaptar una novel·la pròpia, en la que jo era l'autora. I aquí ja em trobava, sense ser-ne conscient amb un problema i era que, si per adaptar s'han de fer canvis en la novel·la de partida i, a vegades, quan la novel·la és d'un altre autor aquest procés ja és molt difícil; imaginem-nos, per un moment, com de difícil hauria pogut estar sacrificar i eliminar fets, personatges, diàlegs, etc., que jo mateixa havia creat. Hauria estat pràcticament impossible.

Jo sempre comento que quan llegeixo una novel·la, aquesta es queda inevitablement amb una part de mi. Hi ha fragments de l'obra als que t'hi agafes sentimentalment – sigui pel motiu que sigui- i és molt difícil deixar-los anar. Quan estàs adaptant, a vegades, et dol haver d'eliminar aquell fragment d'aquell llibre

que tant t'agrada, encara que sàpigues que si el traduïssis a la pel·lícula no funcionaria, però és necessari i important desfer-se'n d'aquests fragments ja que sinó ens trobaríem amb un segon original exactament igual a l'original i això seria inviable perquè si s'està transposant una història d'un mitjà a un altre és lògic que s'hagin de fer molts canvis.

Així doncs, a causa del vincle emocional que jo podia tenir amb la meua pròpia novel·la vaig pensar que seria massa complicat adaptar-la i que, en cas de fer-ho, no ho faria tan correctament com podia fer-ho amb qualsevol altre novel·la i, consegüentment, no aprendria tant del procés d'adaptació com ho podia fer si la novel·la era d'un altre autor. I, en el cas d'aquest treball, vaig pensar que el més interessant no era què adaptar sinó de què en podia aprendre més i vaig prioritzar l'aprenentatge respecte la il·lusió d'adaptar quelcom propi.

A partir d'aquí, vaig buscar llibres d'altres autors que em poguessin interessar. Vaig anar a la llibreria, els vaig fullejar i vaig elaborar una llista dels llibres que més em cridaven l'atenció. Entre aquests hi havia *La verdad sobre el caso Harry Quebert* (2013) de Joël Dicker o *Misión Olvido* (2012) de María Dueñas.

Després de valorar totes les possibilitats vaig decantar-me pel de la María Dueñas perquè havia seguit la sèrie de *El tiempo entre costuras*, una adaptació de la novel·la del mateix nom d'aquesta autora, i m'havia agradat molt. Però mentre avançava en la lectura de la seva segona obra *Misión Olvido* (2012) cada vegada veia més difícil adaptar-la. En primer lloc, és una novel·la de més de 500 pàgines i adaptar-la en un llargmetratge de 90 minuts ho veia molt difícil, però sobretot pel tipus de novel·la que és. *Misión Olvido* és una novel·la molt reflexiva, dedica pàgines i pàgines a descriure pensaments i això no es pot traduir a la pantalla. També fa molts salts de passat a present i aquests salts en el món cinematogràfic, com ja hem vist, poden acabar resultant un problema per al segon original. D'altra banda, no només desenvolupa una història sinó que és una trama amb varies subtrames, quelcom semblant a *El tiempo entre costuras* i, per tant, vaig pensar que el correcte era o canviar el format i fer el guió d'una sèrie de televisió –amb diversos capítols, com el cas de *El tiempo entre costuras* – o era necessari replantejar-se de nou l'elecció de la novel·la. També vaig pensar quedar-me amb aquesta novel·la, eliminant subtrames, eludint la part del passat d'aquesta història, però la història no era prou potent. *Misión Olvido* és la història d'una professora

universitària espanyola que incapaç de fer front a la seva vida, fuig a la Universitat californiana de Santa Cecília. Allà la seva feina és la catalogació del llegat d'Andrés Fontana, un compatriota. Però en tota aquesta història, hi ha vides que s'entrecreuen de passat a present i, a més, gran part de la novel·la es dedica al temps passat en què aquest tal Andrés Fontana vivia.

Així doncs, quan eliminava tota aquesta part del compatriota, moltes relacions del passat que existien en el present les havia d'eliminar o fer que només existissin al present i, per tant, només em quedava pràcticament amb la història de Blanca Perea –la protagonista- i vaig pensar que no era un argument prou sòlid com per a fer-ne una pel·lícula.

Després d'abandonar la idea d'adaptar aquesta novel·la, vaig pensar en llibres que ja m'hagués llegit i que més que m'haguessin agradat, veiés viable la seva traducció cinematogràfica. En aquest moment, vaig recordar una novel·la que m'havia llegit temps enrere. La vaig rellegir i de seguida vaig veure que era la definitiva per aquest treball. Aquesta novel·la és *Cuatro amigos* de David Trueba. Vaig trobar que era una novel·la adequada per a adaptar per primera vegada a la vida perquè no és una història molt difícil i a més, és entretinguda i es pot traduir en imatges.

Una anècdota molt curiosa va ser que després d'haver pensat en adaptar aquest llibre, David Trueba va guanyar un Goya per la pel·lícula *Vivir es fácil con los ojos cerrados*. Un senyal que em va donar ànims.

3.2. Sobre David Trueba i la seva obra *Cuatro amigos*

Quan vaig escollir la novel·la, un altre pas que vaig seguir va ser fer una cerca exhaustiva per internet i assegurar-me que la seva obra *Cuatro amigos* no estigués adaptada. Quan vaig veure que mai havia estat adaptada al cinema, vaig llegir una mica sobre David Trueba per a poder conèixer amb major profunditat la seva obra. Així doncs, a continuació faré una pinzellada sobre l'autor i la seva biografia.

David Rodríguez Trueba (Fig 1.) –més conegut com a David Trueba- va néixer a Madrid el 10 de setembre de 1969. És el més petit de vuit germans, entre ells, Fernando Trueba –guanyador d'un Òscar per la pel·lícula *Belle Époque*-. David Trueba és escriptor, periodista, director de cinema, guionista i actor espanyol. Com a periodista ha treballat a la ràdio, a la premsa i a la televisió. En el món d'aquest

últim mitjà va co-dirigir *El peor programa de la semana* (1993) i la sèrie de ficció



Fig 1. David Trueba

¿Qué fue de Jorge Sanz? (2006). Com a guionista ha treballat a *Los peores años de nuestra vida* (1994), *Amo tu cama rica* (1991), *Perdita Durango* (1997), *La niña de tus ojos* (1998) o el documental *Balseros* (2003). Com a director –i en moltes també com a guionista- ha treballat en les següents pel·lícules: *La buena vida* (1996), *Soldados de Salamina* (2002) – una adaptació d'una novel·la de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001), *Obra maestra* (2000), *Bienvenido a casa* (2006), *Madrid 1987* (2011), *La silla de Fernando* (2006) o *Vivir es fácil*

con los ojos cerrados (2013). Com a escriptor ha publicat diferents novel·les: *Abierto toda la noche* (1995), *Cuatro amigos* (1999), *Saber perder* (2008) i *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2014). Com a actor ha treballat a *¡Hay motivo!* (2004), *Más pena que gloria* (2001), *El elefante del rey* (2003), *Amo tu cama rica* (1992), *Airbag* (1997), entre d'altres.

De les seves novel·les no se n'han fet adaptacions, el llibre de *Vivir es fácil con los ojos cerrados* va sortir a la venda després de la pel·lícula i és un llibre de rodatge i guió sobre la pel·lícula.

Cuatro amigos (1999) és la segona novel·la de David Trueba. És una novel·la d'aventures i ha estat traduïda a diferents idiomes. És una història del valor de l'amistat i de l'amor. Quatre amics d'entre 20 i 30 anys se'n van de vacances en una furgoneta vella i viuen una sèrie d'aventures per a oblidar-se de la vida monòtona i avorrida en la qual es veuen submergits a diari. El protagonista, en Solo, s'adona, després de rebre una invitació de casament de la seva ex novia, que encara l'estima. Vol anar al casament per evitar que l'amor de la seva vida es casi.

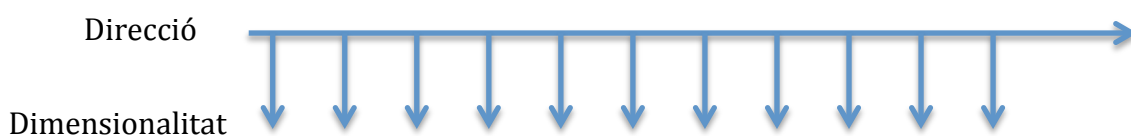
Els amics són com eterns adolescents que darrera de les festes i les rialles infinites, amaguen totes les seves frustracions que anem coneixent al llarg de la història. Una novel·la que narra el final de la joventut, d'una manera còmica i divertida, però alhora amb un regust amarg.

3.3. El procés d'adaptació

Cuatro amigos és una bona història per ser adaptada al cinema perquè és una història que té direcció, és a dir, que es mou cap a un clímax i la majoria de les seves escenes aconseguen fer que l'acció avanci. És aquest moviment el que genera intriga en l'espectador, perquè aquest jugarà a encertar què passarà després.

A més, és una història que té dimensionalitat. Per tant, en el mateix moment que la història aconseguix captivar a l'espectador, està definint els personatges, revelant-los-hi a l'espectador i desenvolupant els temes en els que es basa la novel·la.

En el següent esquema, es pot veure la relació entre direcció i dimensionalitat (Seger, 1993:111):



Tal i com podem veure en l'esquema anterior, a mesura que la història avança –direcció- es van descobrint i revelant els personatges i els temes. Relacionant això amb la novel·la *Cuatro amigos*, la direcció seria el viatge dels quatre amics i totes les aventures que els hi passen. I la dimensionalitat, com anem coneixent a tots i cadascun dels personatges, com se'ns van revelant les inquietuds de cadascun i els per què de tot plegat.

A més, una història sempre té un principi, un nus i un final. Per tant, una història és una acció i els esdeveniments estan relacionats uns amb els altres. El primer que ha de fer l'adaptador és buscar aquesta estructura a dins de la novel·la que vol adaptar i en cas de no trobar-la crear aquest fil argumental. En el meu cas, vaig identificar aquesta estructura i la vaig mantenir de manera que el principi, el nus i el final o desenllaç és aproximadament el mateix que el del llibre.

Una altra de les qüestions més importants és buscar una meta, és a dir, un objectiu. El personatge principal –normalment- vol aconseguir alguna cosa i inicia una recerca. En el cas del protagonista de *Cuatro amigos* –Solo- el seu objectiu és aconseguir reconquistar a la seva ex novia. Per tant, per detectar l'inici, el nus i el

desenllaç el primer que vaig fer va ser buscar l'objectiu. Per a aconseguir-lo em vaig demanar *què és el que vol el personatge?* Reviure un amor passat. Un cop vaig tenir la resposta, aquest era l'objectiu i quan es complia era el final de la història. Després, per a detectar el nus de la història em vaig preguntar *què fa el personatge per a aconseguir reconquistar a la seva ex noia?* La resposta a això era el nus de la història. El personatge ha rebut una invitació al casament de la noia i aquest vol anar-hi per a que ella es faci enrere i no es casi. I per últim, *quan es planteja reconquistar-la?* S'ho planteja al principi de la novel·la quan explica que ha rebut una invitació al seu casament. A partir d'aquí marxa de viatge amb els seus amics i ell tot el dia té el record d'ella al cap.

Tanmateix, a la subtrama també hi ha aquestes parts diferenciades. Per a descobrir-les, em vaig fer les mateixes preguntes: *Què volen els personatges?* Quan tenim l'objectiu, hem detectat el final de la història. En el cas dels quatre amics, l'objectiu és fugir de la realitat. Després, em vaig demanar: *Què fan els personatges per a fugir de la realitat?* I la resposta era se'n van uns dies de vacances junts. Això corresponia al nus de la història. I per últim, em vaig demanar: *Quan s'ho plantegen?* I la resposta era que s'ho plantejaven al principi de la novel·la. Per tant, aquest era l'inici de la novel·la.

La trama principal és la història d'amor i no el viatge entre amics, perquè el que fa avançar la història, en realitat, allò que té direcció és l'amor que sent el protagonista per la noia que s'està a punt de casar. En canvi, el viatge és la subtrama perquè és allò que crea dimensionalitat a la història, ens ajuda a conèixer els personatges, les situacions, els temes de la història...

Un cop vaig fer això, ja tenia els tres actes dramàtics definits. Ja tenia el primer acte – quan es situa la història, els personatges... -, el segon acte – quan es desenvolupa la història- i el tercer acte – quan la història es resol-. És al tercer acte quan hi ha el clímax de la història, en aquest cas, el clímax és que en Solo –el protagonista- i la noia casada s'enrotllen sexualment. El tercer acte sol ser el més curt perquè és molt més ràpid i emocionant mentre que el segon sol ser el més llarg.

Un altre element que també era necessari trobar era el catalitzador, és en certa manera el que posa en funcionament la història. En el cas de *Cuatro amigos*, el catalitzador seria quan els quatre amics es troben al bar per a marxar de viatge.

A partir d'aquí és quan el protagonista s'adona que no es pot oblidar de la Bárbara, la seva ex novia. Un altre catalitzador també seria l'escena que ell rep la invitació al casament.

A més del catalitzador, també havia d'identificar les escenes de transició. Aquestes escenes són les que mouen l'acció del primer acte, al segon i del segon al tercer. En el cas de *Cuatro amigos* les dues escenes de transició són les següents: la primera és el moment en què comencen el viatge amb la furgoneta i la segona és el casament.

Quan s'adapta també hi ha una altra cosa que s'ha de tenir en compte. Són els personatges. Quins personatges es mantenen i quins s'eliminen. Hi ha novel·les plenes de personatges i és necessari eliminar-ne alguns per a què la pel·lícula pugui entendre's i no es faci feixuga. En el cas de *Cuatro amigos* no he tingut cap inconvenient amb això, no hi havien massa personatges i de seguida vaig saber com integrar-los a tots. De fet, hi ha un protagonista –Solo- i tres personatges principals – Claudio, Blas i Raúl-. En diferents moments de la novel·la apareixen personatges secundaris puntuals, però no molts.

També és molt important plantejar-se els temes més importants de la novel·la per a traslladar-los, si convé, a la pel·lícula. Els temes principals de *Cuatro amigos* són l'amistat, la joventut eterna, l'amor d'en Solo cap a la Bárbara, les frustracions particulars de cadascun d'ells, etc. Quan els vaig detectar vaig mirar de fer-los aparèixer en l'adaptació, d'una manera o altra.

Una altra cosa que és important tenir en compte a l'hora d'adaptar és l'estil, el clima i el to. L'estil és el traçat ampli que representa la imatge, el sentiment general del conjunt de la pel·lícula. El to és l'actitud de la pel·lícula i el clima és l'atmosfera general de la pel·lícula que ve condicionat per l'estil i el to. L'estil de la pel·lícula he volgut que fos el màxim de realista i proper possible a fi de que l'espectador pogués sentir-se identificat amb els personatges –especialment, aquella franja d'espectadors que estan a l'última etapa de la seva joventut-. El to he volgut que fos còmic, però alhora dramàtic, és a dir, que als personatges els passin coses que facin riure a l'espectador, però que també els facin reflexionar. I el clima, en consonància amb el to, un clima proper i càlid, un clima d'estar per casa, però també amb un regust agredolç, una malenconia d'una època que mai tornarà.

Un cop vaig reflexionar sobre tot això, vaig començar a escriure el guió del llargmetratge. En aquesta part és en la que vaig tornar a tenir molts dilemes interns que em recordaven al moment d'haver d'elegir el llibre que adaptava. Era el moment de canviar i eliminar fets, diàlegs, etc. Aquí em vaig adonar de la gran complexitat de les adaptacions. Quan ja has buscat la història i tot el que he estat comentant anteriorment, penses que ja hi has reflexionat prou i que a partir d'ara tot anirà rodat, però en realitat, comença la part més difícil. Aquesta part és escollir quines parts del llibre formaran part de la pel·lícula i quines no. Al principi, he de reconèixer que m'era molt difícil eliminar o modificar qualsevol cosa de la novel·la, em feia por que quan eliminés o modifiqués determinades escenes la història no funcionés o hi hagués fets que quedessin penjats. Així doncs, vaig començar a escriure el guió sense eliminar gairebé res i tot allò que eliminava, m'ho pensava moltes vegades. La novel·la es resistia a que jo la canviés i a mi em costava fer-ho perquè hi havia escenes que m'agradaven molt i jo mateixa m'hi agafava i em resistia a canviar-les.

Uns dies més tard, rellegint el guió em vaig adonar que hi havia escenes que no s'entien a causa d'haver estat tan fidel al llibre i vaig reescriure tot el que ja havia escrit de nou, eliminant les escenes que no aportaven massa res a la història i que feien disminuir l'interès dramàtic de la pel·lícula i la comprensibilitat d'aquesta. Crec que aquest va ser un moment molt decisiu en el meu procés d'adaptació perquè a partir d'aquest moment, penso que vaig començar a adaptar estrictament o més aviat, vaig començar a entendre i aprendre el que era adaptar.

3.3.1. Canvis en la novel·la de partida

En aquest apartat, faré un breu recorregut per algunes modificacions que he fet a la novel·la de partida, mentre escrivia el guió. N'he fet molts més que els que exposo a continuació, però he pensat que detallar-los tots i cadascun d'ells podria fer-se interminable.

Al principi del llibre, en Solo –el protagonista- explica que en un passat el seu amic Raúl els va dir que la seva dona estava embarassada. En Solo i la resta van estalviar diners per a què avortés i en Raúl no els va acceptar. Des d'aquell moment, cada vegada que en Raúl es queixa els seus amics li diuen *Haber cogido el dinero*.

Aquest detall, es repetia al llarg de la novel·la. D'entrada vaig pensar que era important perquè definia molt als personatges i em vaig plantejar com traslladar-ho al guió. Vaig pensar si començava la pel·lícula en aquest moment i feia que les accions apareguessin en ordre cronològic o bé, si quan els amics li recriminaven, feia un *flashback* enrere i ho mostrava. Però cap de les opcions em convenia. La primera opció feia que la pel·lícula s'allargués massa i la segona, si cada cop que em trobava amb quelcom així havia de fer un *flashback*, feia que la pel·lícula perdés comprensibilitat i l'espectador perdés el fil argumental i, consegüentment, el seu interès en la història caigués en picat.

En un moment del llibre, el pare d'en Blas –un dels personatges principals– explica la seva manera de veure l'amistat. Com que el tema de l'amistat és un dels temes principals de la novel·la, vaig voler mantenir-ho al guió. Però no ho vaig mantenir tal i com estava en el llibre sinó que vaig passar aquest fet a actiu –com si el pare d'en Blas ho digués en present i passés just en el moment de l'acció–. Quan comença el guió i en Solo va a casa d'en Blas a buscar-lo per marxar de viatge, el pare d'en Blas fa alguna reflexió sobre l'amistat que, en lloc de fer-ho en passiva com estava en la novel·la, ho he convertit en un diàleg. Aquesta escena, es tractaria, doncs, d'una escena implícita. Una escena que al llibre no està acabada de definir, però que cinematogràficament es pot convertir en una escena visual fàcilment.

Al llibre això passa de la següent forma: *El padre de Blas solía decirnos que la confianza en los otros era un rasgo del débil, pero claro, cualquier asomo de humanidad era para él poco menos que una mariconada. Coronel en la reserva de consentida inclinación nazi, no concedíamos demasiado valor a sus opiniones.*

Això al guió ho he solucionat de la següent manera:

BLAS, un hombre de 27 años de edad, pero veinte más en apariencia, gordo y con un bigote desaliñado, abre la puerta de su casa a Solo y ambos se abrazan con alegría. Detrás de ellos está el padre de Blas, un hombre serio vestido con el uniforme de coronel. A la izquierda hay una maleta a punto de reventar.

BLAS

Hola Solo!

SOLO

Hola!

PADRE DE BLAS

Tanta tontería, tanta amistad... Como os digo yo siempre, la confianza en los otros no es más que un rasgo del débil.

SOLO

Venga vamos, que hemos quedado en diez minutos.

BLAS

(dirigiéndose a su padre)

Adiós, padre. Nos vemos pronto!

El padre de Blas extiende el brazo en símbolo patriótico. Blas y Solo se van.

Un altre dels canvis que vaig fer mentre adaptava la novel·la a guió va ser les localitzacions. Per exemple, els amics estan esperant que arribi un d'ells per marxar de viatge en un bar que a la novel·la es diu *El Maño*. Vaig estar dubtant si havia de posar el nom del bar al guió, però vaig pensar que el fet que un guionista escrigui el bar exacte en què han de passar els fets, condiciona el rodatge i potser per pressupost o comoditat en lloc de gravar-ho en aquell bar convé fer-ho en un altre.

Al llibre també s'explica com han aconseguit la furgoneta en la que els quatre amics van de viatge, però això al guió ho he eliminat perquè vaig pensar que no aportava massa res a la història ni augmentava l'interès dramàtic.

L'escena que els amics són a la platja –una de les del principi- quan en Raúl explica que un dels seus fills ha dit la seva primera paraula i ell no era allà-, al llibre és força llarga, jo al guió he pensat que el millor era escurçar-la perquè, en definitiva, només era una anècdota que aportava dimensionalitat a la història en tant que ens feia conèixer una mica més profundament a en Raúl, però no aportava

res de nou en la història ni la feia avançar i que, per tant, no calia dedicar massa temps cinematogràfic en això.

Els amics, després de la platja, marxen a una discoteca i quan acaben, agafen la furgoneta i tornen a la platja. Jo he cregut convenient canviar això i fer que els quatre amics es lleven allà a la platja. Això ho he fet estrictament per simplificar la història i fer-la més cinematogràfica, és a dir, en el cinema, a diferència de la novel·la no cal que s'expliqui tot, es poden fer el·lipsis temporals i que la història s'entengui igualment.

Un altre exemple de simplificació que he fet, és l'escena que en Solo li comenta al seu amic Claudio que ha deixat la feina al diari a dins el mar, al llibre els diàlegs són més llargs i al guió els he simplificat, he fet que diguessin el mateix, però més curt.

Més tard, quan són a la platja encara, l'Anabel –l'amiga d'en Blas- truca un cop a en Blas perquè la vagin a buscar. Al llibre penja i després torna a trucar per informar-los de l'hora que arriba, també per a simplificar jo ho concentro tot a la mateixa trucada en lloc que truqui dues vegades.

Un exemple més de simplificació i eliminació de diàlegs l'he fet en l'escena que els amics tornen de buscar a l'Anabel i tots li parlen de moltes coses, coquetejant amb ella. El significat no el canvio, però sí que simplifiqui els diàlegs i ho faig més curt per a fer-ho més cinematogràfic.

Un altre fet que vaig eliminar, per exemple, va ser que a la novel·la s'explica com es van fer amics en Raúl i en Solo. Això ho he eliminat totalment al guió perquè no aporta res a la història ni tampoc a la revelació dels personatges i, per tant, complicaria el guió i el llargmetratge i no és necessari.

Una escena de la qual n'he eliminat força part ha estat quan estan tots en una discoteca i en Raúl i en Solo estan al lavabo, parlant sobre l'Anabel. Tots se la volen lligar. Quan surten del lavabo, la novel·la dedica dues o tres pàgines a explicar com els quatre amics es van rifant a la noia, però jo al guió he fet que quan surten del lavabo ja es veuen directament al càmping perquè amb altres detalls ja he mostrat que tots estaven interessants en lligar-se a la noia i, per tant, creia que no calia evidenciar-ho més.

Quan es lleven al càmping, a la novel·la es dediquen més de quatre pàgines a explicar, que es vesteixen, es dutxen, se'n van a esmorzar... Tot aquest procés,

cinematogràficament, penso que no és necessari i, per tant, faig que quan s'adormen la nit anterior, la propera escena ja sigui de dia i estiguin a la platja.

Hi ha un moment al llibre que també he eliminat al guió, quan en Blas es crema la calvície a causa del sol, a la platja. En aquest moment, els amics parlen de que es fan grans i que el temps passa molt ràpid. Aquest tros sempre l'he trobat molt divertit i molt representatiu del final d'una etapa, però cinematogràficament allarga la història i no aporta res a l'acció, simplement accentuar més la nostàlgia d'una joventut que mai tornarà. I això ja es pot entreveure en els diàlegs i les maneres de comportar-se dels quatre amics, crec que aquest detall no és el suficientment rellevant com per allargar la història.

Una altra escena que he simplificat és que en una d'aquestes festes a les que van, al llibre, en Solo va buscant paper de vàter per tots els lavabos i no en troba a cap i ha d'anar a la barra a buscar-ne. En canvi, al guió he fet que busca una mica i de seguida en troba en un altre lavabo. Això també és per explicar el mateix en menor temps i d'una forma més simple, més cinematogràfica.

En un altre moment de la història, al llibre, en Claudio agafa la furgoneta i en Blas s'enfada amb ell perquè s'adorm conduint i després el canvien per en Solo. Al guió he fet que en Solo conduís directament per a escurçar-ho.

En molts moments del llibre, en Solo recorda a la Bárbara –la noia que estima- i li vénen al cap molts dies amb ella que a la novel·la es descriuen. Tot això, ho elimino i faig que l'espectador vegi que en Solo està enamorat d'aquesta noia per converses amb els amics que parlen d'ella i per algun record puntual que surt al llarg de la pel·lícula, però vaig pensar que posar-los tots i cadascun d'ells no era possible, perquè trencava el ritme de la narració i podia confondre a l'espectador ja que acabaria no seguint el fil argumental de la història.

Hi ha una escena al llibre, abans d'anar al club *Only You*, que es passen tota una tarda fent la migdiada i fent el mandra. I llavors van a sopar. Tot això al guió m'ho he saltat, és a dir, he passat de l'escena del dinar en el que coneixen a l'home que els convida al club a l'escena del club. Ho he fet així perquè he pensat que aquest fragment no aportava res de nou a la història i feia que la pel·lícula anés més lenta sense cap sentit ni necessitat. Llavors, quan estan al club, l'amo del local els parla del seu fill, del temps que ha trigat en independitzar-se. Com que no trobo que sigui una conversa rellevant en la història, també l'he eliminat al guió.

Quan els amics se'n van amb la prostituta, al llibre hi ha escenes de sexe molt explícit que penso que són inadequades per a la pel·lícula, perquè si les afegeixo al guió la pel·lícula canviaria de gènere per un moment i no ho he trobat necessari. Per tant, al guió, he fet que es vegi com marxen amb la prostituta, però després he canviat a l'escena en què es veu en Blas esperant-los i els altres tres sortint del club ben despentinats.

Un altre exemple dels canvis que he fet, ha estat que al llibre, quan arriben al poble de l'Elena –la dona d'en Raúl-, en Solo, en Blas i en Claudio el deixen a ell, en Raúl agafa la bossa i marxa. Després el pare de l'Elena li diu que porti als amics i els van a buscar. En canvi, al guió, he fet que mentre en Raúl està agafant la bossa, el pare de l'Elena s'acosta a la furgoneta, el saluda i els convida a tots a casa seva. Això simplement ho he fet per a fer-ho més curt, també.

El fragment de la novel·la que estan a casa dels pares de l'Elena i són les festes del poble i se'n van a les festes, ocupa molta part de la novel·la i jo, al guió, ho he sintetitzat tant com he pogut perquè si no es feia molt feixuc i tants detalls de les festes, de les processons, etc., feien que la resta d'història quedés oblidada i he cregut que l'espectador perdria interès. Per tant, he tret detalls de les processons, de les festes, del pregó de la Festa Major, entre d'altres.

A més d'aquests detalls i de simplificar aquests dies a casa dels pares de l'Elena, una de les modificacions més grans que he fet, ha estat que en una nit de festa, quan en Claudio en una baralla es fa mal, se'n va a casa d'unes àvies i aquestes el curen. Un cop l'han curat, al llibre dediquen unes 10 pàgines més a explicar com segueix la nit, una nit que ja feia moltes pàgines que durava. En el guió, les àvies no poden aturar-li l'hemorràgia i els quatre amics se'n van a urgències.

Més endavant, al llibre, hi ha escenes implícites que estan explicades en un paràgraf. Jo he convertit això en guió dialogat en diversos casos. Per exemple, quan arriben a l'hostal o l'hotel en el que coneixen a l'Estrella, al llibre s'explica en un paràgraf. Jo ho he passat a guió.

Al llibre, quan arriben a l'hotel en Solo i en Blas es queden una estona amb la resta a l'habitació descansant. Jo faig que baixen a recepció de seguida que s'acomoden i així de seguida coneixen a l'Estrella i l'acció augmenta, perquè faig que hi hagi un gir narratiu més ràpidament.

A continuació, al llibre, en Solo li explica a en Claudio que han conegut a l'Estrella i li explica com l'han conegut i tot el que ha passat, però jo al guió, ho escurço i faig que directament en Solo va a llevar a en Claudio i li diu que es vesteixi i baixi al pis de baix que una dona que han conegut els convida a dinar. Això ho he fet pel mateix motiu que l'anterior, augmentar l'interès dramàtic.

Un canvi bastant rellevant que faig en aquest fragment del llibre, és que a la novel·la, els amics, la Sonja i l'Estrella se'n van de festa a Logronyo i allà els passen un seguit de coses. Com que anar a Logronyo o no anar-hi no canviava massa la direcció de la història i ho feia tot molt més lent, al guió, he cregut convenient modificar els fets i en lloc d'anar a Logronyo, es queden a l'hostal i es munten una festa allà.

En aquest fragment del llibre, he fet altres canvis, com per exemple, he eliminat molts diàlegs i els he escurçat, hi ha un moment que al llibre en Solo es dutxa quan s'aixeca i al guió, en canvi, es vesteix directament; al llibre hi ha una conversa força llarga entre en Solo i l'Estrella abans de que facin l'amor, al guió, la conversa és molt més curta i fan l'amor molt més de seguida que a la novel·la; al llibre quan l'Estrella surt de la banyera ho fa d'una forma diferent al guió; al llibre, quan ha passat l'última nit i en Claudio desperta a en Solo i li diu que marxen de l'hotel, en Solo puja a l'habitació, fa la bossa, es dutxa, etc., en canvi, al guió faig que a l'escena següent en Solo ja baixa directament amb la bossa i dutxat. Aquest últim fet, el vaig eliminar perquè no crec que l'espectador necessiti veure tot el procés de com en Solo fa la motxilla, es dutxa, etc., si baixa dutxat i amb la bossa a les mans, ja se suposa que ho ha fet i no cal explicar-ho.

A la tercera part del llibre, *Es tan duro vivir sin ti o milonga triste*, també he fet alguns canvis. He eliminat diàlegs, per exemple, al llibre, hi ha una part en què en Raúl i en Solo parlen. Com que la conversa és sobre els fills d'en Raúl, no em semblava rellevant per a la història i la vaig eliminar, de manera que al guió, mentre van en limusina, tots s'adormen menys en Solo i els dos amics no tenen cap conversa.

Més endavant, quan ja han arribat a l'ermita on es casa la Bárbara, al llibre, en Solo s'acosta a l'ermita i treu el cap per veure si ja s'han casat o no. Aquest detall l'he eliminat al guió perquè al llibre era molt descriptiu i preferia més que en Solo

veies a la Bárbara de cop, quan ella sortia de l'ermita recent casada, em semblava més dramàtic.

També he escurçat la part que els amics i el matrimoni van en limusina parlant de que el marit de la Bárbara és polític. Al llibre era una mica llarg i al guió he decidit conservar només el detall que ell és polític i que els amics no s'imaginaven que ella es pogués arribar a casar mai amb un polític.

Més tard, al llibre, quan arriben a casa del marit de la Bárbara on es celebra el casament, el sogre de la Bárbara s'enfada amb el matrimoni perquè se suposava que havien d'anar al seu cotxe i van amb la limusina dels amics de la Bárbara. A més, el sogre no vol deixar entrar als amics de la Bárbara. Al guió aquest detall del cotxe l'he eliminat i faig que els amics entren al convit darrera de tots. Així, també he simplificat la història i l'he fet més cinematogràfica.

En un moment del convit, a la novel·la, en Solo fa un discurs força llarg i quan l'acaba, baixa de la cadira des d'on l'està fent. En canvi, al guió el discurs és més curt i en Claudio obliga a baixar a en Solo de la cadira i, aquest no acaba el discurs.

Al llibre, en aquesta part, en Solo explica molts records que té amb la Bárbara, al guió no hi són perquè he cregut que no tenia sentit fer un *flashback* tan llarg per a explicar tots els records. Només faig que hi hagi un *flashback* per a que s'expliqui un record, perquè és necessari per a entendre la seqüència següent. Al llibre en Solo explica molt detalladament, un dia que la Bárbara plorava perquè el seu cantant preferit, gràcies al que es van conèixer, s'havia mort, al guió li ve el record d'un moment puntual d'aquell dia com es pot veure a continuació:

76 INT. REDACCIÓN PERIÓDICO – DIA [RECUERDO]

Bárbara está llorando. Solo llega, la abraza y la besa.

SOLO

¿Qué te pasa?

BÁRBARA

Se ha muerto River Phoenix.

SOLO

Vaya...

BÁRBARA

Pues sí... Si no hubiera sido por él, nunca te hubiera conocido, Solo... ¿Te acuerdas aquel día que me colé, diciendo que tu estabas enfermo, en su entrevista y la grabé entera?

SOLO

Claro, por ese día yo estoy aquí, contigo. Quién lo hubiera dicho...

77 EXT. CASA CARLOS – DIA

Solo vuelve a la realidad. Todo el mundo está con el vaso a punto de brindar.

INVITADO

¡Que vivan los novios!

Todos los invitados brindan, menos Solo. Cuando todos han dejado la copa encima de la mesa, Solo levanta la suya.

SOLO

(gritando)

¡Por River Phoenix!

Bárbara repite en voz baja sus palabras, levanta el vaso y los dos brindan a lo lejos. Los demás se ríen. Blas le quita la copa de las manos a Solo.

En aquest capítol del llibre, a més dels records que té en Solo amb la Bárbara, en Solo també explica, al llarg de forces pàgines, records que té al diari en el que

treballava. Això ho elimino, perquè fa disminuir l'interès dramàtic i fa que la història sigui molt més lenta.

A l'última part del llibre, no he fet tants canvis, solament he escurçat molts diàlegs que eren molt llargs i que es podia arribar al mateix llocs, sense que aquests haguessin de ser tan llargs.

4. EL SEGON ORIGINAL: El guió de l'adaptació de *Cuatro Amigos* de David Trueba

1 EXT. CALLE - DIA

SOLO, un chico de unos veinticinco años de edad, alto, moreno, no muy atractivo pero interesante, camina por una calle de pueblo. A su alrededor se ve un grupo de niños jugando a cromos.

SOLO

(off)

Siempre he sospechado que la amistad está sobrevalorada. Como los estudios universitarios, la muerte o las pollas largas. Los seres humanos elevamos ciertos tópicos a las alturas para esquivar la poca importancia de nuestras vidas. De ahí que la amistad aparezca representada por pactos de sangre, lealtades eternas e incluso mitificada como una variante del amor más profunda que el vulgar afecto de las parejas.

Solo se para en un portal de la calle y toca el timbre de unos pisos.

2 INT. PASILLO PISOS - DIA

Alguien le abre la puerta y sube unas escaleras.

SOLO

(off)

No debe de ser tan sólido el vínculo cuando la lista de amigos perdidos es siempre mayor que la de amigos conservados. La amistad siempre me ha parecido una cerilla que hay que soplar antes de que te queme los dedos y, sin embargo, creo que este verano sería una pesadilla sin Blas, sin Claudio, sin Raúl. Mis amigos.

BLAS, un hombre de 27 años de edad, pero veinte más en apariencia, gordo y con un bigote desaliñado, abre la puerta de su casa a Solo y ambos se abrazan con alegría. Detrás de ellos se ve el PADRE DE BLAS, un hombre de mediana edad, serio y vestido con el uniforme de coronel. A la izquierda hay una maleta a punto de reventar.

BLAS
Hola Solo!

SOLO
Hola!

PADRE DE BLAS
Tanta tontería, tanta amistad... Como os digo yo siempre, la confianza en los otros no es más que un rasgo del débil.

Blas y Solo se miran sonrientes y no le hacen caso.

SOLO
(a Blas)
Venga vamos, que hemos quedado en diez minutos.

BLAS
(dirigiéndose a su padre)
Adiós, padre. Nos vemos pronto!

El padre de Blas extiende el brazo en símbolo patriótico. Blas y Solo se van.

3 INT. BAR - DIA

Blas, Solo y RAÚL, un hombre de unos veintiocho años de edad, alto, pelo moreno con entradas, ojos negros y gafas de pasta negras, están en la barra de un bar. Encima de la barra hay un par de coca-colas y de aguas vacías y un montón de cañas de cerveza vacías alineadas. También hay unos cuantos platos vacíos de raciones de alitas de pollo. Ellos están tomándose una caña cada uno y una ración de alitas de pollo. Al lado de ellos hay un hombre de unos 50 años de edad, muy desaliñado y dejado que no deja de observarles. En el suelo está todo el equipaje de los tres amigos.

BLAS
(mirando el reloj)
¿Dónde se habrá metido Claudio?

RAÚL
(enfadado)
Yo nunca llego tarde porque el rato que la gente emplea en esperarte lo dedica a pensar en ti y seguro que te descubren todos los defectos. A lo

mejor cuando llegas han preferido largarse.

HOMBRE

Pues yo sabéis qué hago? No contar nunca mis problemas a mis amigos. Que los divierta su puta madre!

Los tres amigos se miran riendo. Raúl arruga la nariz y le da una patada a su enorme bolsa de equipaje.

SOLO

(señalando la bolsa)

¿Qué llevas ahí, la casa entera?

RAÚL

Lo imprescindible, sólo lo imprescindible.

BLAS

Lo imprescindible no puede ocupar tanto.

RAÚL

Si supiéramos adónde vamos, podría haber elegido entre ropa de invierno y ropa de verano, pero claro a vosotros os gusta la aventura...

SOLO

Si supiéramos adónde vamos no tendría gracia el viaje.

BLAS

Estamos en agosto, ¿para qué coño quieres ropa de invierno?

RAÚL

Depende de los sitios, por la noche refresca.

Blas y Solo intercambian una mirada y ambos miran de nuevo hacia el equipaje de Raúl sorprendidos por su volumen.

RAÚL

(enfadado)

Oye, quizás sería mejor llamar a Claudio, en lugar de esperarnos aquí toda la eternidad.

Raúl saca su teléfono móvil del bolsillo y llama a Claudio. Nadie contesta.

RAÚL

Joder, encima es él el que tiene la furgoneta. Esa furgoneta que nos permitirá pasarnos todo el viaje oliendo a queso.

SOLO

Si es que siempre tienes que ser tu el que pone pegas.

RAÚL

No he abandonado a Elena y a los gemelos para pasarme quince días oliendo a queso. Y ahora encima Claudio que como siempre llega tarde. Id vosotros solos, yo paso.

BLAS

Anda Raúl... ¿Dónde vamos a ir sin ti? No puedes abandonarnos ahora, tu eres el alma de este viaje, de estas veinte mil leguas de viaje subnormal.

RAÚL

Si soy yo el que más necesita las putas vacaciones, joder. Si estoy de gemelos hasta el culo y de Elena que se ha vuelto una histérica y de su padre y los albaranes...

Se hace un rato de silencio. Raúl pide tres cañas más y a Blas se le están cerrando los ojos.

RAÚL

(apretando el brazo de Blas)

Anda, Blas, cuéntanos tu última aventura que te estás durmiendo.

BLAS

(riendo)

Os acordáis de Anabel? La camarera de aquel bar dónde hemos ido mil veces...

RAÚL Y SOLO

No.

BLAS

Bueno, da igual... No exagero nada si os digo que casi me la follo. Tiene unas piernas largas, unos ojos enormes y... (hace un gesto explicativo de los pechos y el culo de la chica) me saca dos cabezas. Una tía encantadora. Me contó su vida... una vida complicada porque tuvo una infancia dura y después se enamoró de un cocainómano. Cuando cerro el bar eran casi las seis de la mañana y la acompañé andando hasta su casa. Llegamos al portal y yo estaba seguro de que me iba a invitar a subir.

SOLO

Pero no. Te dio un besito en la frente y te dijo que se subía a follar con el cocainómano, que es un cabrón, pero que es mas guapo y está menos gordo que tú.

BLAS

Me invitó a subir, para que te enteres..

RAÚL

¿Y subiste? Éste es capaz de decir que no.

BLAS

(cruzando los brazos)

¿Me dejáis contarle? Me invitó a subir, pero cuando iba a abrir resulta que se había olvidado las llaves de su casa en el bar.

RAÚL

¿Te la llevaste a un hotel? ¿Te la follaste en la calle? ¿Contra un coche?

BLAS

No, joder. No quería forzar la cosa. Es de la clase de tías con las que si inviertes un poco de tiempo, luego puedes conseguir una relación de lo más bonita...

SOLO

¿Qué clase de tías son ésas?

Blas no contesta al comentario de Solo y sigue contando la noche.

BLAS

La acompañé en un taxi a casa de una amiga.

SOLO

Eso te dijo ella. Te juego mil pelas a que se fue a casa del cocainómano.

BLAS

(ofendido)

Imposible. Ha roto con él y lo está pasando fatal. Estuve contándole que hoy nos íbamos de viaje los cuatro y se emocionó, me dijo que ojalá ella tuviera amigos así.

SOLO

A saber qué le contaste.

BLAS

No, nada...

RAÚL

No la invitarías a venir, que te conozco.

BLAS

No, hombre, no. No exactamente.

SOLO

Dijimos que sin chicas, sólo los cuatro.

BLAS

Bueno... Le di el teléfono del móvil de Raúl, por si acaso se nos quería unir en algún lado, pero, vamos, no viene...

RAÚL

(indignado)

¿Qué? El móvil os dije que era sólo para hablar con Elena. Ya os lo advertí. Lo paga la empresa de mi suegro y luego no quiero líos. Así que olvidaos de eso de que el móvil es de todos, de eso nada, ¿eh?

BLAS

Si no va a llamar. Lo dije por ser amable. Me dijo que tenía planes y quería descansar y estar sola.

SOLO

No sé cómo lo haces, pero todas las chicas que conoces siempre prefieren estar solas.

RAÚL

Del teléfono nada, ¿entendido?

BLAS

(desafiando a Solo)

Qué gracioso. Te advierto que al despedirse me dio un beso casi en los labios, porque el hijo puta del taxista movió un poco el coche justo en el momento, que si no...

SOLO

(irónico)

Casi un beso en los labios, casi te la follas. Eres casi un seductor.

BLAS

Iros todos a tomar por culo, no sé para qué os cuento nada.

SOLO

Porque si no nos lo cuentas a nosotros
es como si no te pasara.

Blas pone cara de resignación. Se hace un silencio y Raúl
arruga la nariz, oliendo profundamente.

RAÚL

Huele a queso.

Todos miran por todas partes en busca de qué es lo que
desprende ese olor. Miran hacia la puerta y ven a CLAUDIO, un
chico de unos 30 años, rubio, atractivo, musculado y con el
pelo mojado. Claudio se baja de la furgoneta que ha aparcado
encima de la acera, justo delante de la puerta del bar y entra
al bar. Se acerca a sus tres amigos y Raúl lo señala con el
dedo, ofendido. Pero Claudio lo interrumpe.

CLAUDIO

Joder, qué cabrones. Aquí os estáis
llenando la panza de cervezas mientras
yo me pateo la ciudad.

SOLO

Tienes un morro impresionante, tío. Qué
rabia, te rompería un vaso ahora mismo
en la cabeza si no fuera porque eres mi
amigo.

CLAUDIO

(bebiéndose la cerveza de Blas)
He discutido con Lorena y la muy hija
de puta no ha querido quedarse con
Sánchez. Me he pasado la mañana
buscándole un hogar.

Solo se levanta y paga, los cuatro amigos cogen el equipaje y
se marchan del bar.

4 EXT. PUERTA DEL BAR - DIA

Solo abre la puerta trasera de la furgoneta y se oye el
ladrido de un perro. Todos miran a ver de dónde viene el ruido
y al fondo del maletero ven a SÁNCHEZ, el gos d'atura viejo y
desaliñado de Claudio.

SOLO

No pensarás que el perro va a venir al
viaje.

CLAUDIO

Ya os he dicho que Lorena me ha dejado
tirado.

RAÚL

(enérgico)
Ni una mierda. El perro no viene.

CLAUDIO
Dijimos que nada de chicas, eso no incluye perros.

BLAS, SOLO Y RAÚL
Ni hablar.

CLAUDIO
¿Y qué queréis que haga con él? ¿Que lo mate?

SOLO
Le harías un favor.

CLAUDIO
No seáis cabrones. Si no da ni un ruido.

RAÚL
Que no, Claudio, que no. Que el perro no viene.

CLAUDIO
Coño, parece que no conocéis a Sánchez. Es el perfecto perro de compañía...

SOLO
El perro nos limita un huevo. ¿Qué vamos a hacer con él, dejarlo todo el puto día encerrado en la furgoneta?

CLAUDIO
Si yo no quería traerlo, pero todos los amigos que me deben un favor se han ido de vacaciones.

BLAS
¿Por qué no se lo dejamos a mis padres?

Los chicos se suben a la furgoneta y se van.

5 INT. PORTAL CASA BLAS - DIA

Se abre la puerta de entrada a casa de Blas. El padre de Blas los recibe en calzoncillos y camiseta. Detrás de él está la MADRE DE BLAS, una mujer sencilla y gordita, haciendo tareas de casa.

PADRE DE BLAS
Hallo! Ustedes dirán.

BLAS
Hola Padre. Queríamos pedirle si se puede quedar con Sánchez, el perro de Claudio durante estos días que nosotros vamos a estar fuera.

PADRE DE BLAS

Sí. Desde la muerte de Klaus echo de menos la compañía de un perro. Entre nosotros, para mí era mucho más de la familia que mi mujer o Blasín (señalándolos).

MADRE DE BLAS

Chicos, se os ha echado el tiempo encima. ¿Queréis quedaros a comer?

CLAUDIO, SOLO Y RAÚL

No, señora. Gracias.

MADRE DE BLAS

Claro que sí. Pasad, pasad.

6 INT. COMEDOR CASA BLAS - DIA

El comedor es grande, lleno de jarrones y figuras de cerámica. Al fondo hay una bandera española preconstitucional enorme. Todos están sentados, comiendo. Solo está sentado delante de la bandera. Todo el mundo está en silencio mientras el padre de Blas hace monólogos.

PADRE DE BLAS

No entiendo que el perro se llame Sánchez. Los nombres son muy importantes y deben hacer honor a alguien que cambiara la historia. Además le hablan en español y deben saber que los perros sólo atienden al alemán.

Todos asienten con la cabeza su discurso mientras terminan de comer. El padre de Blas acaricia a Sánchez muy bruscamente mientras sigue con su discurso.

PADRE DE BLAS

A Klaus, le cantaba el himno alemán a la modestia, *Deutschland Über Alles*. Dice así: (cantando) *Deutsche Frauen, deutsche Treue, Deutscher Wein und deutscher Sang Sollen in der Welt behalten Ihren alten schönen Klang, Uns zu edler Tat begeistern Unser ganzes Leben lang: Deutsche Frauen, deutsche Treue, Deutscher Wein und deutscher Sang!*

El padre de Blas le lanza un trozo de carne a Sánchez de vez en cuando, pero este se lo come cuando ya esta en el suelo. Todos bostezan aburridos. Terminan de comer. Blas hace un gesto para que se levanten y se vayan. Todos siguen sus órdenes. La madre de Blas ya hace un rato que recoge platos, no se ha sentado en la mesa a comer.

PADRE DE BLAS

A este perro lo que le falta es
entrenamiento. Cuando vuelvas de
vacaciones te lo voy a devolver hecho
una fiera.

BLAS

Muy bien, padre.

7 INT. PORTAL CASA BLAS - DIA

Los chicos salen del piso, les dicen adiós con la mano a los
padres de Blas y llaman al ascensor. El padre de Blas cierra
la puerta y la abre de nuevo.

PADRE DE BLAS

Ah! Y ya os he dicho que las vacaciones
son para los pobres de espíritu. El
trabajo es lo que hace libre al hombre.
Debería suprimirse el mes de agosto y
los fines de semana, por decreto.

El ascensor llega y todos se meten dentro. Se cierra la puerta
y al fondo está el padre de Blas con Sánchez llorando a sus
pies.

CLAUDIO

A esa hija de puta de Lorena no se lo
voy a perdonar nunca.

8 INT. FURGONETA - DIA

Solo está conduciendo la furgoneta, saliendo de Madrid. Blas y
Raúl, sentados en el asiento trasero, duermen. A Blas le cae
la baba y Raúl duerme con la boca abierta. Claudio esta
sentado de copiloto con las gafas de sol puestas.

CLAUDIO

Písale fuerte. Me despiertas en el mar.

Claudio se deja caer contra la ventanilla. Solo acelera.

9 INT. FURGONETA - DIA

Solo va conduciendo mientras sus amigos duermen. Recuerda una
invitación de boda que recibió de Bárbara, la mujer que ama.

10 INT. CASA SOLO - DIA [RECUERDO]

Solo está sentado en el sofá y su madre entra en el comedor y
le da una carta.

MADRE DE SOLO

Toma. Estaba en el buzón. Parece una
invitación de boda.

Solo abre el sobre extrañado y lee la carta. Es una invitación de boda de Carlos Balsain y Bárbara Bravo, en una ermita de una aldea de Lugo, Castrobaleas. Debajo hay un trazado escrito a mano: Estás invitado, de verdad. Firmado: B. A Solo se le llenan los ojos de lágrimas y tiene cara de desilusión.

11 EXT. GASOLINERA - DIA

Solo sigue pensativo mientras llena el depósito de gasolina. Raúl y Claudio acaban de salir del servicio y están estirando un poco las piernas. Solo y Blas se han ido a la caja. Mientras Solo paga, Blas revisa todos los artículos eróticos que venden en la gasolinera.

SOLO

Oye, Blas, si tú le quisieras hacer un regalo de boda a una tía con la que tuviste un lío, pero que en el fondo lo que quieres decirle es que te importa un huevo que se case, ¿qué le enviarías?

BLAS

No sé... ¿Un condón usado?

Solo balancea la cabeza sin convencimiento.

BLAS

¿Es para algo que estás escribiendo?

SOLO

¿Eh? No, no.

Al lado de la caja, hay muchos libros. Justo al lado de las guías de viaje hay una novela gruesa que pone: "La novela más prestigiosa y alabada de este fin de siglo". Solo se la mira.

SOLO

(al dependiente)

¿Y este libro?

DEPENDIENTE

¿Te interesa? Es del dueño de la gasolinera. Lo ha escrito y editado él, dice que aquí se puede vender tanto como en librerías. Son quinientas pesetas.

Blas coge el libro y lo ojea con mucho desinterés.

BLAS

Tiene buena pinta.

SOLO

Cóbramelo.

Blas mira a Solo asombrado. En la contraportada hay una breve biografía del autor y lo siguiente: Esta obra nos presenta las aventuras y desventuras de varios personajes que nos presentan ante los ojos todas las complejidades del mundo y de la existencia de las personas que viven entre lujos y éxitos, pero que carecen de lo más importante del universo: el amor.

DEPENDIENTE

Espero que te guste. El jefe se va a poner contento cuando le diga que hemos vendido uno.

12 INT. FURGONETA - DIA

Claudio conduce. Ahora todos están despiertos, pero ausentes. Empieza a anochecer y entran a Valencia.

SOLO

Oye, podríamos buscar un camping y poner las tiendas de campaña, ¿no? Está oscureciendo.

RAÚL

Joder, tío. Qué pereza.

Claudio se mete en Valencia, hasta que aparca la furgoneta en un lugar. Los chicos salen de la furgoneta.

13 EXT. PLAYA - NOCHE

Los chicos están en la playa. Mientras Raúl se unta todo el cuerpo con repelente de mosquitos los demás corren y ríen por la playa. Al fondo hay restaurantes de playa sirviendo pescado. Los cuatro avanzan un poco más y se sientan junto a las tumbonas de playa encadenadas. Claudio saca un bote muy grande de mermelada lleno de marihuana y se lían un cigarro de hierba. Se van pasando el cigarro mientras cada uno está pensando en sus cosas en silencio.

CLAUDIO

Habrá que ir pensando en cenar.

Nadie se mueve. Del restaurante de detrás sale una señora a tirar la basura con un delantal. Solo corre hacia ella. Los demás se lo quedan mirando.

SOLO

Buenas noches, señora. Estamos en viaje de vacaciones y nos han robado el equipaje y todo el dinero. Hasta mañana no recibiremos el giro para comprarnos el billete de vuelta. Pasar la noche a la intemperie no nos importa demasiado, pero el estómago vacío ya es otra cosa, ¿sabe?

La señora asiente con la cabeza.

SOLO

Quería pedirle si sería tan amable de reunir unas cuantas sobras para nosotros.

SEÑORA

Voy a ver. Está lleno de alemanes que no dejan ni las migas, pero pasaros dentro de media hora a ver qué hemos reunido.

Solo se acerca de nuevo al grupo de amigos.

CLAUDIO

¿Qué hacías, tío?

SOLO

Pedirle algo para cenar, que les sobre.

RAÚL

Tío, yo no he venido hasta aquí para comerme las sobras de nadie.

BLAS

Ojalá dejen el *socarrat*, es lo que más me gusta.

Mientras esperan la comida, se fuman otro cigarrillo y se ríen mucho. Pasa un rato y aparece de nuevo la señora cargada con una bandeja.

SEÑORA

(gritando)

Xiquet!

Solo se levanta de la arena y se dirige hacia donde está la mujer, acompañado por Claudio. La mujer les da la bandeja.

SEÑORA

El de verduras está riquísimo y la *fideuà* la acabo de apartar, así que está caliente.

SOLO

Gracias, señora. Dios se lo pague.

SEÑORA

Los cubiertos y los platos los dejáis aquí, pegaditos a la puerta y ya mañana los recojo.

La señora se vuelve para la cocina. Claudio la interrumpe.

CLAUDIO

Perdone, ¿Y algo de beber? Porque así a palo seco...

La señora se mete de nuevo en la cocina y Blas y Raúl se acercan a Solo y a Claudio. Blas le quita un plato de las manos a Solo. Todos se sientan y se ponen a comer.

SOLO

(a Raúl)

¿Lo ves, tío? ¿Dónde íbamos a cenar así?

BLAS

(ofreciéndole a Raúl)

La *fideuà* está cojonuda. Prueba, prueba.

La señora vuelve a salir y se acerca a los chicos con cuatro botellas de vino blanco. Ellos se levantan a buscarlas. La señora se las da.

SEÑORA

Entre todas sacáis una entera, *bon profit, nois*.

La señora regresa con prisa al interior del restaurante. Los chicos se sientan de nuevo en la arena, cada uno con una botella de vino. Los cuatro cara la playa. Raúl saca su teléfono móvil y marca un número. Se levanta y se pasea nervioso por la arena hablando por teléfono. Se quita las gafas y se frota los ojos. Cuelga y se acerca de nuevo a sus amigos.

RAÚL

Nico ha dicho su primera palabra. Ha dicho su primera palabra y yo no estaba allí.

Raúl se sienta.

BLAS

(con la boca llena)

¿Y qué ha dicho?

RAÚL

Papá.

Claudio se ríe.

CLAUDIO

Espera a que consiga decir la frase entera: Papá vete a tomar por el culo.

Se echan todos a reír menos Raúl.

RAÚL

Claro para vosotros es una idiotez... En algo consistirá eso de ser padre... En poner una hora para llegar a casa, en decir no cojas esto, no hagas lo otro...

En ser la autoridad, la protección...
¿Qué coño es ser padre?

Raúl se levanta de nuevo, se pone a andar por la arena. Solo se levanta detrás cargado con los platos vacíos de la cena y los lanza al mar. Después se acerca de nuevo al grupo, coge las botellas de vino vacías y las destroza contra la pared del restaurante.

14 INT. DISCOTECA - NOCHE

La música está muy alta. Los cuatro amigos están en una discoteca pequeña de la playa. Está llena. Claudio está hablando con una chica muy pija. Los demás bailan. Solo se acerca a Claudio y este le presenta a la chica. Se dan dos besos incómodos y la chica se lo mira con desprecio.

CLAUDIO

Oye, ¿de todas tus amigas cuál es la más guarra?

CHICA

(escandalizada)

¿Qué?

CLAUDIO

Sí, la que es más cerda, la más tirada. La que se folla cualquier cosa...

CHICA

No sé...

CLAUDIO

(señalando el grupo)

Alguna habrá en el grupo que no sea como tú.

CHICA

¿Y cómo soy yo?

CLAUDIO

Maravillosa, preciosa. Con novio. Feliz, con una vida perfecta. No me interesa. Paso de ti. Te estoy preguntando por la más miserable, la más cerda...

CHICA

Hombre, tanto como eso no, pero Marga...

CLAUDIO

¿Y quién es Marga?

La chica señala a una de su grupo de amigas. Una chica vestida de negro, anchos muslos y luce una corta minifalda. Claudio le hace un gesto para que se acerque y esta obedece.

MARGA
(con antipatía)
Me llamo Marga.

CLAUDIO
Encantado. Yo soy Claudio.

Claudio se pone a bailar con Marga y le planta un beso en los labios. La chica le sigue el rollo. A lo lejos está Raúl de pie bailando y Blas, detrás de él, tumbado sobre dos sillas juntas, durmiendo. Claudio y Marga salen del local. Los demás siguen cada uno con lo suyo. Todos salen de la discoteca con el grupo de amigas de Marga. Miran hacia la furgoneta, esta se mueve exageradamente. Se miran, ríen y deciden sentarse en la acera. Solo sigue hablando con la chica pija, ésta no sonríe. Marga sale toda despeinada y desaliñada de la puerta trasera de la furgoneta y se marcha con sus amigas sin decir adiós. Claudio duerme dentro de la furgoneta, encima de las bolsas de viaje.

15 EXT. PLAYA - DIA

Solo, Blas y Raúl están durmiendo en la playa. Blas y Raúl se cubren la cara con camisetas. Solo se despierta con el sol, coge el bañador y se mete rápidamente al agua. Hace el muerto. Claudio con la marca del saco de dormir en la cara y sudado, se mete en el agua. Solo deja de hacer el muerto.

SOLO
No te lo había dicho... Me he ido del periódico.

CLAUDIO
¿De verdad?

SOLO
Lo que oyes. Estaba hasta los huevos.

CLAUDIO
¿Y qué vas a hacer?

SOLO
Ni idea.

CLAUDIO
Me parece bien.

SOLO
Todavía no se lo he dicho a mis padres.

CLAUDIO
¿Se lo vas a decir?

SOLO
Joder, trabajan allí.

CLAUDIO
Era una mierda de trabajo. No te daba ni para pagarte un alquiler. En casa

hay sitio, bueno, hay sitio. No quepo ni yo. En lo mío te puedo encontrar trabajo.

SOLO
(con desprecio)
¿En lo tuyo?

CLAUDIO
Olvidaba que tu no te puedes manchar las manos...

SOLO
No es eso, joder. No voy a dejar una mierda de trabajo para coger otro peor...

CLAUDIO
Da más dinero. Claro que como tú vives con papá y mamá te lo puedes permitir...

SOLO
Tío, si lo sé no te cuento nada.

Claudio hunde la cabeza en el agua y se lava las orejas.

CLAUDIO
Lo importante es que no te metas en líos. Mira a Raúl. Aún no se ha enterado de que la mierda le llega hasta el cuello.

SOLO
(con tristeza)
Yo no me caso...

Blas y Raúl se meten en el agua. Raúl con el brazo derecho estirado sostiene su móvil fuera del agua. Los cuatro están hablando dentro del agua.

CLAUDIO
Raúl, me dejas llamar al padre de Blas a ver qué tal está Sánchez...

RAÚL
Ni hablar. Imagina que llama Elena y se encuentra con la línea ocupada, con lo paranoica que está.

Los cuatro están en silencio observando a las chicas de la playa. Raúl se masturba debajo del agua, con el brazo que tiene libre.

CLAUDIO
Raúl, ¿qué coño haces?

RAÚL
Tío, que estoy más salido que un balcón.

CLAUDIO
No seas cerdo.

RAÚL
Claro, como tú has follado.

BLAS
Pero Raúl, que hay niños.

RAÚL
Me dejáis en paz ¿o no?

SOLO
Te advierto que los socorristas tienen
prismáticos.

Raúl se gira y sigue masturbándose. Suena su móvil. Lo descuelga.

RAÚL
(dándole el móvil a Blas)
Ahora mismo se pone. Para ti. Ya os dije que este teléfono no existía para vosotros. Como llame ahora Elena la he cagado.

BLAS
(al teléfono)
Ah, hola, ¿cómo estás? Pues en Valencia, en la playita ahora mismo, con una cervecita a la sombra de una palmera, el paraíso. Pues claro que sí, pero vamos no lo dudes. Inmediatamente. Pues claro, facilísimo. Vamos a buscarte a la estación. Vuelves a llamar y nos dices la hora. Ah, ¿Ya la sabes? ¿Llegas en el tren de la siete? Vale, cojonudo. Hasta ahora.

Blas cuelga el teléfono y se lo devuelve a Raúl.

BLAS
Era Anabel. Se le ha caído su plan y quería saber dónde estábamos y si podía unirse.

RAÚL
¿Qué? ¿Qué viene? Ni hablar.

Salen del agua y Solo se arrodilla delante de Blas.

SOLO
Vuelve el hombre, eres un seductor. El Don Juan gordito.

Claudio va haciendo paso a Blas.

SOLO

Paso a la gran máquina de follar, al monstruo del sexo. Dejen paso al pene contemporáneo más brillante de nuestro país.

Llegan dónde tienen las bolsas y Blas las lanza al aire. Cerca de los chicos hay una señora untando de vinagre a su hijo.

BLAS

(gritando)

¡Anabel! ¡Aquí te espero! ¡Te voy a comer el coño, las tetas, te voy a meter de todo menos miedo! ¡Te voy a matar a polvos! ¡Anabel, te quiero!

SEÑORA

(enfadada)

Le parecerá bonito, esas palabras delante de un niño.

BLAS

Me parece precioso, señora, precioso. Voy a follar...

Blas se acerca a la señora y le da un beso en la mejilla. Se marchan todos corriendo de la playa.

16 EXT. CAMPING - DIA

Los cuatro amigos están en un camping montando una tienda de campaña grande y otra al lado pequeña. Después le echan medio frasco de perfume a Blas. Le enseñan a caminar escondiendo barriga y le ponen una camisa de Claudio. Blas engulle una bolsa de pistachos tras otra.

17 INT. ESTACIÓN DE TREN - DIA

Los chicos entran a una estación antigua, muy bonita. En un cartel grande pone ESTACIÓN DE VALENCIA. Blas corre hacia la pantalla donde están las llegadas. Anabel se va acercando a ellos. Blas la ve y empieza a correr con los brazos abiertos. Le da un abrazo, los demás miran.

18 INT. FURGONETA - DIA

Todos quieren ligarse a Anabel. Van sentados en la furgoneta mientras Solo conduce. Blas de copiloto.

RAÚL

Oye, Anabel, debes conocer las fallas de Valencia. Son espectaculares. Además, no hay nada mejor como ir a ver las fallas y después disfrutar de una buena paella valenciana...

CLAUDIO

Yo me ofrezco a acompañarte, señorita.

RAÚL
Lo mejor es la marcha nocturna.

Blas se los mira indignado y se acerca a Solo.

BLAS
(al oído de Solo)
Estos tíos son unos buitres.

19 INT. RESTAURANTE - NOCHE

Los cuatro amigos y Anabel están sentados comiendo. Todos están callados excepto Anabel. A Raúl le suena el móvil, se levanta y se va de la mesa.

ANABEL
Yo salía con el relaciones públicas de una discoteca de mi barrio... Pero rompimos. Él era un cocainómano y todo el día andaba con peleas con todo el mundo... Hasta que me terminó pegando a mí... Entonces ahí terminó todo...

SOLO
(cambiando de tema)
No hace falta que te expliques. Ya sabemos que Blas es irresistible.

Anabel se ríe a carcajadas. Solo se levanta y se va al baño.

20 INT. BAÑO RESTAURANTE - NOCHE

Raúl está en el baño, aún habla por teléfono. Solo se lava las manos y Raúl acaba la conversación.

SOLO
Tío, no veo claro que Blas consiga algo...

RAÚL
¿Tú has visto a la tía? Si es que es mucho barco para tan poco pirata.

SOLO
Habrá que echarle una mano.

RAÚL
A ella, porque él no tiene nada que hacer...

SOLO
Vamos a darle tiempo, nunca se sabe...

RAÚL
Que no. No hay más que mirarle los dientes. Tiene nicotina acumulada de años. Es una tía con mucha vida detrás,

alguien como Blas no le interesa para nada. Está gordo y calvo, es un adefesio. En cambio yo...

Raúl se peina y se moja el pelo con un poco de agua. Raúl y Solo salen del baño y se dirigen hacia la mesa.

21 EXT. CAMPING - NOCHE

Los cuatro amigos y Anabel llegan al camping, a su parcela.

SOLO

Anabel, tu duermes en esa tienda
pequeñita de ahí, nosotros ya
dormiremos apretados en la grande.

ANABEL

De acuerdo, chicos. Muy amables.
Gracias.

22 INT. TIENDA DE CAMPAÑA - NOCHE

Los cuatro amigos están tumbados y sentados dentro de sus sacos de dormir.

CLAUDIO

Venga, Blas, tío... Ves a hacerle una
visita...

BLAS

No, hombre, no, que está cansada,
pobrecilla. Y además con dolor de
espalda. Les pasa mucho a las
camareras, todo el día de pie. Eso y
las varices. Mañana, mañana.

Raúl coge una linterna, abre la cremallera de la tienda y sale de esta.

SOLO

¿Adónde vas?

RAÚL

Si este gilipollas no va, voy yo. Está
claro que la tía no ha venido a dormir
sola.

BLAS

Será cabrón. Pero ¿habéis visto a ese
pedazo de hijo de puta?

Los tres se levantan y se acercan sigilosamente al iglú pequeño.

23 EXT. PARCELA - NOCHE

Los tres amigos están en silencio, escuchando alrededor del iglú pequeño. Anabel y Raúl están dentro.

RAÚL
¿Qué más te da? Venga tía, toca, toca.

ANABEL
Pero que no... Raúl, de verdad...

RAÚL
Por favor, por favor, que estoy muy salido. Toca, toca, mira qué pollón se me ha puesto.

ANABEL
No seas cerdo.

RAÚL
Venga tía, no seas borde. Si se te ve en la cara que tienes unas ganas de polla... Una paja, venga, una paja y ya me quedo contento.

ANABEL
Fuera de aquí... No... Quita la mano...

RAÚL
Si te va a encantar, si tú eres... A lo mejor quieres que te fuerce, te pone la violencia... Ahora verás...

ANABEL
Ah... Que me dejes coño...

Se oyen los cuerpos moverse dentro de la tienda y Claudio abre la cremallera de la tienda. Anabel sonríe y Raúl se sube corriendo los calzoncillos y sale de la tienda.

ANABEL
¿Es siempre así?

Los tres asienten con la cabeza.

SOLO
Le has pillado en su día tierno.

BLAS
Si quieres me quedo contigo para vigilar...

ANABEL
De verdad, estoy muy cansada...

24 INT. TINEDA DE CAMPAÑA - NOCHE

Los tres amigos entran. Raúl duerme y ronca. Blas empieza a darle patadas.

BLAS
Despierta, cabrón. Merezco
explicaciones, tío. Eres un cerdo.

Raúl sigue durmiendo como si nada.

BLAS
Vaya amigo. Carroñero de mierda.

Pasa un rato y todos se duermen.

25 EXT. PLAYA - DIA

Claudio, Blas y Raúl están tomando el sol en la arena. Solo está en el agua ausente y Anabel se acerca y se mete en el agua con Solo. Blas y Raúl sin hablarse ni se miran a la cara.

ANABEL
¿Hablas solo?

SOLO
Sí, siempre.

ANABEL
A veces es mejor que hablar con
alguien.

SOLO
Depende de con quién.

ANABEL
Conmigo, por ejemplo. Si prefieres que
me vaya...

SOLO
No, no.

Anabel se tumba boca arriba y Solo la salpica. Anabel se levanta y le hace una ahogadilla a Solo. Solo se devuelve.

SOLO
¿Puedo preguntarte algo?

Anabel afirma con la cabeza.

SOLO
¿A ti te gusta Blas?

ANABEL
¿Blas? Es simpatiquísimo, pero si te
refieres...

SOLO
Sí, me refiero...

ANABEL
Pues no.

Durante un momento Anabel y Solo se quedan en silencio. Solo se acerca a Anabel por detrás y le agarra los pechos.

ANABEL

¿Te gustan?

SOLO

Sí.

ANABEL

Trescientas mil. Y eso que el médico era amigo. ¿A que no se nota nada?

SOLO

No sé.

Solo la besa en el cuello.

ANABEL

¿Qué haces?

Anabel trata de irse, Solo se lo impide.

ANABEL

No seas gilipollas.

Solo desliza sus manos por el vientre de Anabel y le baja las bragas del bikini.

ANABEL

Vale ya, ¿no?

Anabel consigue escapar y se pone a nadar rápido. Solo detrás. En la orilla se encuentra Blas.

BLAS

No creas que no te he visto, tu también...

SOLO

Blas, tío, lo siento. Es que con este calor ya no sé ni qué hago... Entre eso y la abstinencia...

BLAS

(preocupado)

Chico, no sé como decírselo a Claudio.

SOLO

¿El qué?

BLAS

Ahora hemos llamado a mi padre. Y mi padre no se lo ha dicho a él, pero... Sánchez se le murió ayer en un paseo, te puedes imaginar, le haría correr y con el calor el pobre perro...

SOLO

No jodas.

BLAS

Me lo estaba contando y Claudio sentado a mi lado y yo disimulando. Nada, se le quedó frito, asfixiado. Un infarto de perro, yo que sé. El muy bestia lo tiró por una alcantarilla.

SOLO

Tu padre..., desde luego.

BLAS

No, no, si es un cafre.

Los chicos y Anabel salen del agua se secan y se van.

26 EXT. TERRAZA RESTAURANTE - NOCHE

Los cuatro amigos y Anabel están cenando marisco en un restaurante junto al mar. Anabel paga y se levantan todos. En la mesa hay muchas botellas de vino blanco vacío.

27 EXT. CALLES DE VALENCIA - NOCHE

Los cinco van caminando por la ciudad. Llegan cerca de la catedral y entran a un bar musical.

28 INT. BAR MUSICAL - NOCHE

Los cuatro amigos y Anabel están en la barra bebiendo agua de Valencia. Blas está abrazado a Anabel.

BLAS

(al oído de Solo)

Hoy triunfo.

Todos se levantan de la barra y se van a bailar a la pista. Está lleno de gente. Hay muchas guiris. Blas está a un lado abrazado con Anabel, se acerca a Solo.

BLAS

Me he cagado.

SOLO

Pero, ¿qué dices?

BLAS

Me he tirado un pedo... y sabes cuando notas que te... Acompañame al servicio.

29 INT. LAVABO - NOCHE

El lavabo es muy pequeño, no hay nadie más que Solo y Blas que está dentro.

BLAS

No hay papel, Solo. Tráeme papel, me cago en la hostia.

Solo se mete en el lavabo de al lado y saca un poco de papel que se lo pasa a Blas por debajo de la puerta.

BLAS

Tío, esto es asqueroso.

SOLO

Pero cómo...

BLAS

Joder, cómo va a ser.

Blas sale con los calzoncillos cagados hacia el lavabo, abre el grifo y frota los calzoncillos. Solo se ríe a carcajadas. Blas seca los calzoncillos debajo del secador.

SOLO

Pero tíralos...

Blas se los guarda en el bolsillo.

BLAS

Y una mierda, están casi nuevos...

SOLO

Me parece que tu noche romántica se ha torcido...

Blas sonríe y los dos salen juntos del baño.

30 INT. BAR MUSICAL - DIA

Blas y Solo están riendo a carcajadas en la puerta de los servicios. Miran de un lado al otro. Ven a Anabel y a Claudio besándose apasionadamente. Raúl esta bailando por allí cerca y se acerca a Blas y a Solo sorprendido.

RAÚL

Tío, menudo cabrón, se la va a comer...

BLAS

Porque puede.

RAÚL

¿Y le vas a dejar? Eres un calzonazos.

Blas y Solo dan una carcajada y se marchan con Raúl hacia la barra. Hablan un rato mientras Anabel y Claudio siguen besándose. Claudio les hace un gesto a sus amigos para irse, estos se levantan.

31 EXT. CAMPING - NOCHE

Claudio y Anabel entran al iglú pequeño, los demás al grande.

Raúl, Blas y Solo están dentro de sus sacos de dormir, hablando. Tienen una luz encendida.

RAÚL

¿Qué tiene él que no tengamos nosotros?

BLAS

El pelo, joder, es el puto pelo. ¿Has visto lo rubio y lo liso que lo tiene? Parece un anuncio de Sunsilk, el cabrón. Eso vuelve locas a las tías.

SOLO

Eso lo dices porque tú estás calvo.

BLAS

Vete a cagar, gilipollas.

Solo para la luz y se ponen a dormir. Claudio abre la tienda de campaña en calzoncillos con su ropa en las manos.

CLAUDIO

Venga, tíos, nos vamos.

SOLO

Qué dices...

CLAUDIO

Esta tía es gilipollas. Le he dicho que por qué no se lo hacía con los cuatro y poco menos que se ha indignado. Que la den por saco.

Claudio empieza a recoger sus cosas.

BLAS

No vas a dejarla ahí tirada, no seas cabrón.

CLAUDIO

Eh, o todos o ninguno, ¿no era ese el plan?

BLAS

Me parece una guarrada.

SOLO

Vámonos, ya estoy harto de estar aquí...

Solo también empieza a recoger sus cosas y a vestirse.

CLAUDIO

Aquí se queda Miss Chocho Usado 1998.

RAÚL

¿Y mi iglú?

CLAUDIO

Raúl, coño, no seas cutre. Además, ahora con los gemelos ya me dirás tú a mí. Necesitas una tienda familiar.

33 EXT. CAMPING - NOCHE

Los cuatro amigos recogen la tienda de campaña, la meten silenciosamente y riendo en la furgoneta y suben a la esta. Solo conduce. Cuando la furgoneta arranca se ve el iglú donde está Anabel solo.

34 INT. FURGONETA - DIA

Solo conduce. Los demás duermen. Solo mete una cinta de casete. Suena una canción muy melancólica. Solo está pensativo y se le cae alguna lágrima.

35 EXT. RESTAURANTE - DIA

Raúl, Claudio y Solo están buscando mesa. Entra Blas sudando con un abrigo de plumas. Todos se sientan en una mesa. Al fondo, en la barra, hay un cincuentón calvo que los observa.

BLAS

Voy a sudar. Ya veréis cómo pierdo peso.

CLAUDIO

¿No estás exagerando?

BLAS

No. Vais a descubrir un hombre nuevo.

El hombre cincuentón se acerca.

HOMBRE

¿Os importa que me tome el cafelito con vosotros? Ya os invito a los cafés.

Da dos golpes en la mesa y llama al camarero. El camarero se acerca.

HOMBRE

Un chorrito de anís, por favor.

Los cuatro amigos se miran sorprendidos.

HOMBRE

¿Sois de Madrid, verdad? Lo he sabido por lo mal que habláis. Que si joder, que si hijoputa por aquí, cabrón por allá. ¿Vais a algún sitio en concreto?

SOLO

Vacaciones.

HOMBRE

¿Tenéis algo que hacer esta noche?
Porque he abierto un local muy cerca de
aquí.

El hombre se saca cuatro tarjetas del bolsillo. En las
tarjetas se ve el nombre del local: *Only You*, acompañado por
la foto de una chica desnuda.

HOMBRE

Es un ecopolvo. Folleteo a buen precio.

SOLO

Lo siento, no tenemos dinero...

HOMBRE

Dinero no, pero ganas, ¿verdad? Se os
ve en la cara. (a Blas) Chaval, ¿no
pasas calor con eso?

BLAS

Estoy adelgazando.

HOMBRE

(riendo)

Tengo una mulatita que te quitaba los
kilos de más por el método succión.

BLAS

Estoy en contra de la explotación
sexual de las mujeres.

HOMBRE

Y yo, chaval, y yo. No te preocupes que
españolas no hay, que dan un coñazo...
Sudacas y de los países del Este que es
lo que se lleva ahora.

BLAS

Quiero decir que estoy en contra de la
prostitución...

HOMBRE

Coño, un curita.

BLAS

A mí follar me gusta, pero no pagando.

HOMBRE

Pues gratis lo vas a llevar crudo, con
esa cara. Que no, chaval, que yo no
exploto a nadie. Si hay chiquitas que
se hacen veinte polvos en una noche, se
sacan un sueldazo. Yo más bien soy
feminista.

Blas coge la tarjeta de propaganda del club y la rompe a pedazos. El hombre saca más propaganda y se la da a Claudio, a Solo y a Raúl.

HOMBRE

Vosotros no parecéis igual que este meapilas. Toma. Si venís esta noche os hago un precio especial. Vamos, casi gratis. A ver si aficionamos al gordo.

El hombre palmea la espalda de Blas, se levanta y se va.

BLAS

Menudo hijo de la gran puta.

RAÚL

Oye, Blas, es que con eso de las putas exageras un montón. No es para tanto.

36 INT. CLUB - NOCHE

Están los cuatro amigos dentro de un bar de carretera cutre. Hay tres bombillas rojas y un neón torcido. Al final hay un salón con mesas, máquina de tabaco, suelo de terrazo y una barra de obra. En la barra hay dos mujeres mayores, vestidas con lencería sexy. El amo del local aparece y pide unas copas para los chicos. Los saluda tendiendo la mano.

RAÚL

(al hombre)

¿Y dónde están las tías?

HOMBRE

(sonriendo)

Sin prisas. Nos tomamos la copa y luego si queréis diversión os organizo un paseíllo del ganado...

El hombre les va hablando, ellos escuchan con cara de aburrimiento. Se levanta y les hace un gesto para que le sigan.

HOMBRE

Acompañadme.

Entran por una puerta donde pone privado.

37 INT. SALÓN PRIVADO - NOCHE

Los chicos están sentados en un sofá viejo, el salón tiene las paredes sucias. Los chicos ponen las copas en una mesa antigua.

BLAS

¿Qué coño hacemos aquí?

CLAUDIO

Tío, no te preocupes. A menos que no aparezca una tía espectacular no nos vamos a gastar ni un duro.

El amo del local entra al salón con un micrófono. De una cortina roja salen un montón de mujeres que él presenta por el micro. Las chicas se alinean en la pared.

HOMBRE

(desagradablemente)

Y ahora, ya podéis enseñarles los pechos. Sin excepciones. Todas.

Las chicas se van por el otro lado de la cortina.

HOMBRE

(sonriendo)

¿Impresionados?

RAÚL

Sí.

CLAUDIO

Totalmente.

SOLO

Mucho.

Blas no dice nada. Tiene cara de enfadado.

HOMBRE

Siete mil quinientas por veinte minutos y diez mil por media hora.

RAÚL

Es demasiado.

CLAUDIO

¿Y una para los cuatro?

RAÚL

Sí, la venezolana.

HOMBRE

Hombre, los cuatro a la vez... Son chicas muy serias, no me aceptan numeritos.

BLAS

Los tres, eh, los tres.

Blas se levanta.

BLAS

Yo os espero en la furgoneta. Parecéis una película de niños gilipollas yanquis...

Blas se va.

HOMBRE

Veinte y os vais los tres con la venezolana.

CLAUDIO

No, no, diez por veinte minutos.

SOLO

No tenemos tanto dinero.

HOMBRE

Quince y os la dejo media hora.

RAÚL

¿Podemos verla otra vez?

El hombre va a buscarla y viene con ella.

HOMBRE

Aquí los chavales se han quedado contigo...

PROSTITUTA

No os arrepentiréis...

Le pone una mano en el muslo de Claudio y sonríe. Raúl se le echa encima de sus pechos.

PROSTITUTA

Antes la bolsa, luego lo que tu quieras, mi rey...

Los tres chicos se sacan la cartera y le dan el dinero al dueño. El dueño se va y los chicos se marchan por una puerta con la prostituta.

38 EXT. CALLE - NOCHE

Blas está esperando en la furgoneta durante un rato. Los tres amigos salen del local de alterne despeinados y riendo. Blas está sentado dentro de la furgoneta, de conductor, con cara de pocos amigos. Abren la puerta de la furgoneta y suben a ella.

CLAUDIO

(abriendo la puerta)

Faltabas tú. Los amigos que follan juntos...

Blas arranca la furgoneta con mala leche y desaparecen.

39 EXT. CARRETERA - NOCHE

Blas baja de la furgoneta y se dirige al maletero.

BLAS

Ya puedes salir.

Sale una mujer del maletero y van hacia la puerta del copiloto donde esta Solo.

BLAS

(a Solo)

Pasa tu atrás. Déjala a ella aquí.

Solo le deja paso a la chica y se sienta en la parte trasera del coche.

40 INT. FURGONETA - NOCHE

Blas arranca la furgoneta.

RAÚL

Pero si es la reina de la penetración imposible.

BLAS

(enfadado)

No digas gilipolleces, ¿vale?

CLAUDIO

Blas, ¿se puede saber qué pasa?

BLAS

Nada.

CLAUDIO

¿Nada?¿Y esta chica?

BLAS

Se llama Sonja, con jota. Es checo.

SOLO

¿Desde cuando sabes tú checo?

BLAS

No sé checo.

SOLO

¿Entonces?

BLAS

A ver, tíos. Yo estaba en la furgoneta mosqueado con vosotros. Sonja se ha escapado del local donde estabais y ha venido hacia la furgoneta. Me dijo con un inglés muy primario "take me out".

CLAUDIO

Tu estás gilipollas. ¿Estás ayudando a escapar a una puta?

BLAS

Pues claro.

CLAUDIO

¿Es que no te das cuenta de que es una locura?

RAÚL

Hombre, si la chica quería irse.

CLAUDIO

Que no, joder. Que esto de las putas es mafia. ¿Tú te crees que se pueden largar así como así? Que lo de las putas es muy...

SONJA

(interrumpiéndolo)

Yo no puta.

CLAUDIO

Vale, no es puta... Pero estaba trabajando ahí... Luego es puta...

RAÚL

El que no quería irse de putas va y se fuga con una.

BLAS

(gritando)

Que no es puta, coño!

SONJA

Yo no puta.

CLAUDIO

No, es top model. Me da igual, como si es monja, yo lo que digo es que nos acabamos de meter en un buen lío.

BLAS

Ninguna mujer es puta porque ella quiera, eh, Claudio, por si no lo sabías.

CLAUDIO

Vale tío. Yo tampoco quiero ser repartidor, ni el gilipollas de Raúl contable.

BLAS

Muy bien, si queréis me bajo con ella, pero yo la pienso ayudar.

Todo el mundo se calla y Blas sigue conduciendo.

41 INT. BAR - DIA

Los cuatro amigos y Sonja están desayunando en un bar. Suena el teléfono de Raúl.

RAÚL
(al teléfono)
Elena ¿qué tal? ¿Cómo es que te
despiertas tan pronto? Ah...
¿El primer diente? Mierda, y yo sin
verlo. No, no, no. Estamos desayunando.
No sé, espera que pregunto.

Raúl se acerca al camarero.

RAÚL
¿Dónde estamos?

CAMARERO
¿Eh? En España...

RAÚL
Ya, quiero decir el pueblo más cercano.

CAMARERO
Calanda, a quince quilómetros.

RAÚL
(al teléfono)
Elena, estamos al lado de Calanda... Sí,
sí, Calanda. ¿Qué? ¿Ah, sí? No, no, no
lo sabía. Bueno, ya sabes, no sé si
ellos... No, no llores. Pues claro,
tonta. Pues claro que sí. Te lo
prometo, no me cuelgues, espera...

Elena cuelga el teléfono. Raúl se acerca a Blas enfadado.

RAÚL
Tú eres un hijo de puta, tú eres un
imbécil.

BLAS
¿Qué pasa?

RAÚL
Pero ¿por qué nos has traído aquí?
Cabrón, ¿por qué has escogido esta
dirección? Estamos a veinte minutos del
pueblo donde está Elena con sus padres.

BLAS
No me jodas. Yo qué sabía...

RAÚL
Tengo que ir. Se me ha echado a llorar
y todo.

CLAUDIO
El puto teléfono.

RAÚL

De entre todos los putos sitios de este planeta nos has tenido que traer a veinte minutos de Elena. Me cago en mi vida, tío, me cago en mi vida.

42 INT. FURGONETA - DIA

Llegan a Aciago, a una plaza céntrica con un monumento en medio.

RAÚL

Déjame ahí. Mañana quedamos aquí mismo a las doce, yo ya habré convencido a Elena para poder seguir adelante con el viaje.

CLAUDIO

Querrás decir empezar. Hasta ahora...

RAÚL

Lo que sea...

Raúl salta de la furgoneta.

43 EXT. CALLE - DIA

Mientras Raúl está cogiendo sus cosas del maletero se aproxima el padre de Elena a la furgoneta.

PADRE DE ELENA

¿Raúl? ¿Eres Raúl? Qué sorpresa. ¿Y vienes con tus amigos? Qué detalle.

El hombre lo abraza efusivamente.

RAÚL

Es el padre de Elena. Ellos ya se van.

PADRE DE ELENA

Ni hablar, ni hablar. Venga, me subo y os acercáis a casa a tomar un refrigerio.

44. INT. CASA PADRES DE ELENA - DIA

Los cuatro amigos entran a la casa con Sonja. Al fondo, Elena los mira desafiante. Claudio levanta la mano saludando.

ELENA

Qué sorpresa.

PADRE DE ELENA

Se quedan todos a comer.

ELENA

Pero si Raúl me dijo que no podíais.

PADRE DE ELENA

Nada, nada. Preparo la barbacoa y que no se hable más.

Aparece la madre de Elena. Los cuatro amigos se presentan.

CLAUDIO

Es mi prima. Está pasando el verano con mi familia. Es checa.

Elena se abraza a Raúl.

ELENA

(al oído)

Es un ligue de Claudio, ¿verdad?

Raúl sonríe. Todos salen al jardín.

45 EXT. JARDÍN CASA PADRES ELENA - DIA

Todos se están bañando en la piscina mientras la madre de Elena va dejando los platos en una mesa, a modo de buffet. De tanto en tanto, se acercan y comen algo. Sonja hace unas piruetas increíbles en la piscina.

PADRE DE ELENA

(señalando a Sonja)

¿Es atleta?

SONJA

(autoseñalándose y gritando)

Atlanta, Olympic Games.

Sonja se tira a la piscina dando dos volteretas, volando en el aire. Todos salen de la piscina, se secan y terminan de comer.

SOLO

Creo que deberíamos reemprender el viaje.

PADRE DE ELENA

Si estamos en plenas fiestas de pueblo, os quedáis y que no se hable más.

Todos asienten. Raúl y Elena están paseando a lo lejos.

46 EXT. CALLE - NOCHE

Los cuatro amigos, Sonja, Elena, los padres de Elena y los gemelos -hijos de Elena y Raúl- salen a pasear por las calles decoradas de Fiesta Mayor. Hay muchas bombillas de colores y música por todas partes. Se está haciendo una procesión. Unos cuantos hombres pasean por las calles, en lo alto de una tarima, a una mujer representando a la virgen y a un hombre que representa a Cristo. En la calle hay muchos almacenes y graneros reabiertos con peñas en el interior. Todos están paseando por allí.

CHICO DE UNA PEÑA
Oye, vecino, toma para todos.

El chico le da vasos con vino, jarras de cerveza y pinchos de queso al padre de Elena, éste los reparte entre los chicos.

SOLO, BLAS Y CLAUDIO
Gracias, hombre. Muy amable.

Siguen paseándose y riéndose por las fiestas. Los padres de Elena se van a casa y se llevan a los gemelos.

PADRE DE ELENA
Mozos, nosotros nos retiramos con los pequeños. Pasadlo bien.

Todos sonríen y les dicen adiós alzando el brazo y riendo. Siguen caminando y Elena los lleva a su peña. Elena les presenta a sus amigas y todos beben cerveza, ríen y bailan.

CLAUDIO
Tíos, nos movemos un rato?

Todos asienten menos Raúl que está agarrado a la cintura de Elena. Elena lo empuja para que se vaya.

ELENA
Venga ya, ves con tus amigos.

Todos se marchan, Sonja también.

RAÚL
¿Cómo habéis tenido los cojones de quedaros? (señalando a Sonja) Y con ésta.

CLAUDIO
Cómo íbamos a abandonar una fiesta así.

RAÚL
¿Tú te crees que alguien se ha creído lo de que es tu prima? Elena no para de hacerme preguntas sobre ella.

SOLO
Piénsalo bien. Estamos aquí y así mañana podremos irnos juntos.

BLAS
Pero ¿cómo íbamos a separarnos de ti en este viaje? Tú eres el alma de esto...

Un chico sale de una calleja y se acerca hacia ellos.

CHICO

(a Raúl)

Tú eres el marido de Elena, ¿no? Pues tienes que venir a nuestra peña de recién casados.

RAÚL

Gracias, pero estoy con unos amigos de Madrid.

CHICO

Nada, nada, os venís todos, que la mujeres han hecho hojaldres de longaniza.

Caminan un poco y llegan a la peña. Allí el chico los presenta y les invita a cervezas. Ya van todos un poco borrachos. Todos se sientan en unos bancos de la peña y beben mucha cerveza. Blas reparte besos y abrazos a todas la chicas. Sonja bosteza. Blas se sube encima de un tablón, se baja los pantalones y le muestra un testículo a una de las mujeres que acaba de besar. El marido de ésta lo tira al suelo.

MARIDO DE LA CHICA

(a Blas)

Ya te puedes largar, cerdo.

SOLO

Si él se va, nos vamos todos.

Todos se van sin decir adiós excepto Raúl que pide perdón muchas veces. Siguen andando por la calle.

BLAS

¿Pero bueno, es que esta gente no ha visto un huevo en su vida?

Los cuatro amigos se acercan al escenario donde hay una orquesta a punto de tocar. Claudio se está haciendo una ralla de coca con un miembro del grupo. Blas habla con Sonja, ésta bosteza. Solo está hablando con una chica rubia muy atractiva, apartados del grupo. Raúl se acerca a ellos.

RAÚL

No te fíes de este.

CHICA

¿Por qué?

RAÚL

Está casado y tiene gemelos.

Raúl se dirige a la barra y desde allí sonríe irónicamente a su amigo.

SOLO

(a la chica)

En realidad iba a casarme, pero mi novia se arrepintió. Lo hemos dejado.

Elena llega con Raúl y se acerca a Solo.

ELENA

Solo, espero que vigiles a tus amigos.
Lo de Blas desnudándose en la peña...

BLAS

No, solo les quería enseñar un huevo.

ELENA

Y Claudio peor, drogándose delante de
todos... Que esto es un pueblo, joé.

Al fondo, Claudio se está peleando con un chico. Claudio sube al escenario y le quita la guitarra eléctrica al guitarrista del grupo. Empieza a tocar.

CLAUDIO

Venga, todos juntos, paletos, dad
palmas, catetos, dad palmas.

Raúl sube al escenario y obliga a su amigo a bajar. El grupo de música vuelve a tocar de nuevo. Raúl se va a bailar con Elena y Solo con la chica rubia. Blas está en medio de un grupo de chicas riendo y Sonja duerme apoyada en la barra. Claudio empieza a pelearse con un chico. El chico cae hacia atrás con la boca llena de sangre. Gritan mucho. La gente se acerca y los separa. Dos ancianas sacan a Claudio de la plaza con la mano llena de sangre. Raúl y Solo corren hacia allí.

RAÚL

¿Qué ha pasado?¿Qué ha pasado?

CLAUDIO

Ese hijoputa, si no le doy me machaca.
Me ha clavado los dientes, el muy
cabrón.

Raúl, Solo, Claudio y las dos ancianas se acercan al portal de una casa y entran.

47 INT. RECIBIDOR CASA ANCIANA - NOCHE

Las ancianas están buscando en el botiquín.

ANCIANA

En las fiestas se bebe y ya se sabe.

CLAUDIO

Vieja, déjese de historia y
desinfecteme el dedo, que ese hijo de
puta me habrá pegado la rabia.

A Claudio no se le para la hemorragia.

48 INT. URGENCIAS HOSPITAL - NOCHE

Los cuatro amigos, Sonja y Elena están en la sala de espera. Hay mucha gente y llevan un rato esperando.

ENFERMERA

(a Claudio)

Ya puede pasar.

Claudio entra. Elena coge a Raúl y lo aparta un poco del grupo.

ELENA

Me tienes harta, me tenéis harta. ¿Tú crees que un padre de familia tiene que andarse con estas juergas desfasadas y terminar de esta manera? Yo no quiero eso para mis hijos, ni para mí. Así que aquí te quedas, yo me voy.

Raúl intenta pararla, pero Elena se va. Claudio sale de la consulta con el dedo envenado y todos se marchan.

49 INT. FURGONETA - AMANECER

Claudio y Sonja duermen en la parte trasera de la furgoneta. Blas está ausente mirando el paisaje. Solo conduce y Raúl de copiloto.

RAÚL

Tío, soy un pringado. Elena me ha dejado y tiene razón, no tenemos edad para estas cosas. Ni tampoco para hacer sexo a lo bestia... Ella se ha aburrido...

Solo lo escucha, pero está ausente, pensando en sus cosas. Raúl se da cuenta.

RAÚL

Lo de Bárbara es diferente. Olvídala. No metas la pata como yo. Tú tienes que enamorarte de ti mismo, de tus cosas. Eso que dicen que es tan malo, pues es lo que hay que hacer. Ser egoísta.

SOLO

No sé...

RAÚL

La soledad es cojonuda. Hay que acabar con esa invención de la pareja, de la familia, que nuestros padres se equivocaran no significa que nosotros tengamos que hacer lo mismo...

SOLO

De acuerdo, pero imagínate que hubieras abandonado a Elena y ahora ella se

fuera a casar con otro. ¿No pensarías que a lo mejor estás perdiendo la oportunidad de tu vida?

RAÚL

Sí, un ratito. Y luego me iría a su boda a brindar con champán y me compraría una casa frente a la suya y me descojonaría de ella asomándome a la ventana cada mañana abrazado a dos putas.

SOLO

Eso dices...

RAÚL

Mira, Solo, te lo digo con franqueza, Bárbara era como todas. Posesiva y celosa. Si ahora estuvieras con ella, olvídate de este viaje, olvídate del intento de violación que has practicado con la rubia esa, olvídate de pasarlo mal o pasarlo bien, olvídate sencillamente de que te pase algo. La convivencia consiste en evitar que te pase nada extraordinario, en que todos los días acaben igual, los dos tortolitos en la camita, el despertador en la mesilla a su hora. Joder, Solo, tú puedes estar feliz por disfrutar de este viaje, yo estoy jodido, cada vez que empiezo a pasármelo bien se me aparece Elena. Y la quiero y quiero a mis hijos, así que estoy doblemente jodido.

La furgoneta empieza a avanzar a trompicones. Solo apaga el motor y lo vuelve a encender. Sigue igual. Los que dormían se despiertan de golpe.

SOLO

Tíos, no os preocupéis. Me acerco a la gasolinera más cercana dejándome caer en punto muerto.

En punto muerto llegan a un desvío donde hay un hotel y entran. Claudio se pasa la mano por la frente.

CLAUDIO

Es el carburador.

50 EXT. HOTEL - DIA

Claudio, Solo, Blas, Raúl y Sonja se bajan de la furgoneta cargados con maletas. Delante de ellos hay un hotel de unos cuatro pisos, de aspecto abandonado, solitario y edificado en medio de un desierto. Entran al hotel.

51 INT. RECEPCIÓN HOTEL - DIA

Los chicos y Sonja están delante de un mostrador de la recepción. No hay nadie. Suena una radio a todo volumen que está detrás del mostrador. Hay una alfombra roja pisada recientemente. Todos se la miran extrañados. Blas apaga la radio.

BLAS

¡Casa!

Aparece un joven.

JOVEN

Muy buenás, ¿qué pasá, pués?

SOLO

Mira, la furgoneta en qué viajamos nos ha dejado tirados y ahora buscábamos un lugar para darnos una ducha y descansar mientras encontramos un mecánico que nos la arregle.

JOVEN

Para usar las duchas hay que alquilar una habitación.

SOLO

Esa era nuestra intención.

JOVEN

Estupendo. ¿Cuántos son todos?

SOLO

Cinco.

JOVEN

La más grande sólo tiene dos camas.

SOLO

Ésa está bien, ya nos arreglaremos.

El joven tarda un rato en encontrar la llave. Cuando la encuentra la pone encima del mostrador y les muestra un papel.

JOVEN

(señalando el papel)

Tienen que pagar esta cantidad por adelantado.

Claudio saca el dinero y se lo da.

SOLO

¿Me puede dar una guía de teléfonos para buscar un mecánico?

El joven le da una lista de teléfonos muy antigua.

52 INT. HABITACIÓN HOTEL - DIA

Los chicos y Sonja están en una habitación grande, pero muy cutre. Las colchas de las camas están sucias y todo muy abandonado. Todos dejan las maletas. Raúl se tira encima de la cama, Claudio y Sonja se sientan en la otra. Blas y Solo se van de la habitación con la guía de teléfonos.

53 INT. RECEPCCIÓN HOTEL - DIA

El joven está sentado detrás del mostrador con la radio a todo volumen. Solo y Blas se dirigen a él.

SOLO

Necesitamos un teléfono para llamar a un mecánico.

El joven les da su teléfono y Solo busca en la guía telefónica y llama a un par o tres de sitios. Nadie contesta.

JOVEN

Mi hermano es mecánico.

BLAS

¿Ah sí? ¿Y dónde está tu hermano?

JOVEN

En su casa.

SOLO

¿Y él podría venir a arreglarnos la furgoneta?

JOVEN

No sé, está de vacaciones.

SOLO

¿Dónde?

JOVEN

En su casa.

Por la puerta de entrada aparece una señora mayor, muy elegante. Se acerca a ellos.

SEÑORA

¿Es suya esa furgoneta de ahí fuera? Averíada, claro.

SOLO

Sí.

SEÑORA

(al joven)

¿Has llamado a tu hermano? (a los chicos) su hermano es mecánico.

SOLO
Eso nos ha dicho, pero...

SEÑORA
(al joven)
Vamos, ¿a qué esperas? Llámale y que venga.

Solo le da el teléfono al joven, este llama.

SEÑORA
(en voz baja)
Es un chaval estupendo, pero le falta un hervor, qué le vamos a hacer. ¿De dónde venís?

SOLO
Estamos de vacaciones.

El joven habla a voces con su hermano. La radio sigue a todo volumen. El joven cuelga.

SEÑORA
Baja esa radio, que no me oigo el corazón. A ver si va a pararse y no me entero. ¿Qué ha dicho tu hermano?

JOVEN
Que hasta la tarde no puede.

SEÑORA
De toda confianza, el hermano de éste. Bueno, tendréis que esperar. (al joven)
Oye, sácanos algo de aperitivo.

SOLO Y BLAS
No, no, por favor...

SEÑORA
Nada, nada. Ponnos un Cinzano y unas olivas. Y es para hoy, que te conozco.

El joven desaparece y la señora saca un paquete de tabaco del bolso y se enciende un cigarrillo. La señora, Blas y Solo se dirigen a una barra que hay al lado de recepción. Se sientan.

SEÑORA
Estrella. Me llamo Estrella.

BLAS
Yo me llamo Blas y éste es Solo.

ESTRELLA
¿Solo? ¿Es un nombre?

SOLO
No...

ESTRELLA

(ríe)

Un adjetivo, claro. En realidad casi todos los nombres terminan por ser adjetivos.

BLAS

¿Y usted? ¿Viene mucho a este hotel?

ESTRELLA

Vivo en él desde hace casi veinticinco años. Cumpliendo uno de mis sueños, no tener casa ni familia.

SOLO

(sorprendido)

¿Vive en este hotel?

ESTRELLA

Sí, señor. En la habitación ciento once, la única del primer piso, que desde hoy es también vuestra casa.

SOLO

Es usted la dueña del hotel, claro.

ESTRELLA

No, por favor. Soy alérgica a la propiedad, en cuanto posees algo pierdes todo el resto de cosas. No, no... El dueño de esto es el abuelo del chico. Yo lo conocí en México, al abuelo, claro. Porque yo después de la guerra viví en México casi veinte años. Tenía el pelo negro entonces.

BLAS

¿Y no se siente sola aquí?

ESTRELLA

¿Tú qué crees?

BLAS

Porque, ¿aquí viene alguien?

ESTRELLA

Pues claro. Zaragoza y Logroño tienen el índice de infidelidad matrimonial más alto de España, ¿no ves que son ciudades tristes? Esto en temporada alta se llena de adúlteros.

SOLO

¿Ah, sí?

ESTRELLA

Un lugar inencontrable, discreto, esto es el paraíso para quien busque la intimidad.

SOLO

¿Y vienen hasta aquí?

ESTRELLA

Exacto. El complejo de culpa exige unos kilómetros de distancia. Tendríais que ver esto lleno de parejas, los señores con sus putillas, los amantes, hay veces que sientes que se menean los cimientos con tanta cópula. Aunque yo reconozco que siempre me ha gustado más el juego erótico; el acto en sí, no sé, termina por parecerme cosa de baturros.

Blas y Solo se ríen.

ESTRELLA

Lo digo en serio. Yo he follado mucho y bien, y al final te convences de que al hombre, una vez que se le ha agotado la pasión, las ganas de complacer, el sexo le produce fatiga y sueño, vamos, en el fondo está esperando que le ordeñen como si fuera una vaca y que lo dejemos en paz. En cambio nosotras perseguimos otra cosa, no sé... Ahora dicen que todo h cambiado.

BLAS

La verdad es que nosotros tampoco somos muy expertos. Cuando conseguimos hacerlo estamos tan contentos que no nos fijamos en detalles.

ESTRELLA

¿Venís con chicas o las vacaciones son para buscar?

BLAS

No, no, sin chicas. Bueno, con una. Ahora somos cinco.

Estrella busca con la mirada al joven de la recepción. No está.

ESTRELLA

No, si éste se habrá perdido. Venga que le den por el saco. Aperitivo en mi habitación. Todos a la uno uno uno.

Estrella se levanta, Blas y Solo la siguen. Suben las escaleras, Estrella agarrándose a la baranda con las dos manos.

54 INT. HABITACIÓN ESTRELLA - DIA

La habitación es muy grande, ocupa todo el primer piso del hotel. Está muy desordenada.

ESTRELLA

Tengo pasta, paella, cocido en lata.
Llamad a vuestros amigos y os preparo algo.

SOLO

No, no, no se moleste.

ESTRELLA

No es molestia. No todos los días tengo compañía. Tendrá que ser algo a lo pobre, pero...

Solo mira a Blas y asienten. Solo se marcha de la habitación.

55 INT. HABITACIÓN CHICOS - DIA

Claudio duerme y Solo lo despierta.

SOLO

Claudio, hay una tía rarísima que nos invita a comer.

Claudio no se inmuta y Solo se lo repite. Claudio se despierta a medias. Solo oye la voz de Raúl en el baño y se dirige hacia allí. Abre la puerta y se encuentra a Raúl sentado en la bañera con los pantalones en los tobillos y la cabeza de Sonja entre sus piernas. Raúl mira mal a Solo y éste cierra la puerta y vuelve de nuevo con Claudio.

SOLO

Venga tío, despiértate.

CLAUDIO

Me doy una duchita y bajo.

Sonja sale del baño.

SOLO

Sonja, nos invitan a comer.

Solo se dirige de nuevo hacia el baño y entra. Raúl se está lavando el miembro.

RAÚL

Esta mierda no tiene cerrojo.

SOLO

Tú estás gilipollas.

RAÚL

¿Qué tiene de grave? Joder, la chica es puta, ¿no?

SOLO
Claro, supongo que le habrás pagado.

RAÚL
Mil pelas.

55 INT. HABITACIÓN ESTRELLA - DIA

Todos llegan a la habitación de Estrella.

ESTRELLA
(a Sonja)
Una señorita con cuatro señores no es casi nunca una señorita. ¿De quién eres novia?

Sonja se encoge de hombros. Blas agarra a Sonja y la abraza. La besa en la mejilla.

BLAS
Mía. ¿No se nota?

Estrella no contesta. Claudio camina por la habitación, observándola. Estrella pone la comida en la mesa.

CLAUDIO
Perdone pero esto parece. no sé, una casa de citas.

ESTRELLA
Es lo que es.

Todos se sientan en la mesa a comer.

SOLO
Señora, es usted muy apañada.

ESTRELLA
(fumando)
Joven, he hecho de todo en mi vida... He sido cocinera, modelo, poestisa, actriz, marchante de arte, viajera... De todo.

CLAUDIO
Ya se le nota que tiene una gran experiencia.

56 EXT. ENTRADA DEL HOTEL - DIA

Claudio y Solo están sentados en un banco de la entrada del hotel

JOVEN RECEPCIONISTA
Mi hermano ya mismo viene.

Llega un coche como de rally con un chico vestido con un mono azul. El chico se baja del coche.

JOVEN RECEPCIONISTA
(a su hermano)
Éstos son los de la furgoneta.

Se dirigen todos hacia la furgoneta y el joven mecánico empieza a inspeccionarla.

CLAUDIO
Creo que es el carburador.

MECÁNICO
Puede.

El mecánico abre el capó de la furgoneta.

MECÁNICO
Oye, puedes intentar ponerla en marcha?

Claudio lo intenta.

MECÁNICO
Huele raro.

SOLO
Es queso.

Solo y Claudio hablan mientras el mecánico arregla la furgoneta muy lentamente.

CLAUDIO
Llama a tus padres.

SOLO
Ahora no, prefiero estar con energía.

CLAUDIO
¿Tanto les temes?

SOLO
No. Pensaba escribirles una carta, pero no les he escrito nunca, me resulta ridículo.

CLAUDIO
Lo que pasa es que no estás seguro de haber hecho bien dejando el periódico...

SOLO
Para nada, me siento liberado.

CLAUDIO
Porque el periódico para ti equivale a Bárbara. Me acuerdo cuando rompisteis...

SOLO
Cuando rompí con ella querrás decir.

CLAUDIO

Lo que sea. Eras el tío más feliz del mundo y un segundo después el más desgraciado. Estabas de un humor cojonudo y de pronto te daba la vena esa...

SOLO

Destructiva.

CLAUDIO

Bárbara era una imbécil.

SOLO

¿Por qué dices eso?

CLAUDIO

No sé, por probarte. Pensaba que no ibas a defenderla.

SOLO

Hombre, es que una imbécil no era.

CLAUDIO

Cuando dejes de defenderla sabré que te has librado de ella.

SOLO

Eso es una gilipollez.

SOLO

Bárbara no existe para mí.

CLAUDIO

Me alegro, aunque no me lo creo.

Aparece Blas. El mecánico sigue trabajando.

SOLO

¿Y Raúl?

BLAS

Anda por los pasillos del hotel, pegado al móvil... Hablando con Elena.

CLAUDIO

Bajada de pantalones.

BLAS

Qué remedio.

El mecánico se acerca a los chicos, lleno de grasa y con una pieza en las manos.

MECÁNICO

Chicos, hay que substituir esta pieza. Mañana la traigo y os la pongo.

Aparece Estrella muy arreglada. Se dirige a los chicos. El mecánico vuelve hacia la furgoneta.

ESTRELLA

(señalando el horizonte)

Fijaos. ¿No es el atardecer más horrible que habéis visto en vuestra vida? ME encanta, en este sitio es imposible la poesía. Es un lugar escogido por la naturaleza para mostrar su peor cara.

BLAS

Sí, pero me temo que nos vamos a tener que quedar aquí a vivir.

ESTRELLA

Imaginación, amigos, imaginación. Ya os daréis cuenta de que, en general, la vida no ofrece más que chascos, rutina y aburrimiento. Por suerte tenemos imaginación y un inagotable optimismo.

El mecánico se acerca hacia ellos de nuevo. Estrella desaparece.

MECÁNICO

Chicos, me tengo que ir. Mañana ya volveré con la pieza y los recambios.

TODOS

Adiós, hasta mañana.

Estrella aparece con mesas plegables y sillas. Empieza a montarlas. Blas va a ayudarla. Sacan bombillas, platos, mesas... Raúl y Sonja bajan a ayudarles.

SOLO

¿Qué hacéis?

ESTRELLA

Hombre, joven. No pretenderás que hoy nos quedemos sin fiesta. Si no podemos ir a la capital y tenemos que quedarnos aquí muertos de asco, vamos a pasárnoslo bien. Yo ya he cocinado para todos.

Entre todos montan toda la mesa y sirven toda la comida. Se sientan a cenar. Hay incontables botellas de vino. Todos ríen, comen y beben sin parar.

ESTRELLA

Si me suicido esta noche quiero que me hagáis un favor.

SOLO

No joda.

ESTRELLA

No, si no tengo valor. Lo digo por
acojonaros.

CLAUDIO

¿Cuál es el favor?

ESTRELLA

Que se lo contéis a alguien.

SOLO

¿El qué?

ESTRELLA

Que me conocisteis. Que una vez había
una vieja loca en un hotel perdido.
¿Habéis pensado que a lo mejor nadie
piensa nunca en vosotros?

Se hace un silencio. Todo el mundo termina de comer sin decir nada. Claudio empieza a recoger la mesa, con la ayuda de Solo. Claudio agarra a Sonja y se meten en el baño los dos. Raúl pone música. Estrella y Blas empiezan a bailar. Cuando terminan todos ríen, bailan y beben un rato. Terminan borrachos.

57 INT. HOTEL - NOCHE

Dejan todo como está y empiezan a subir a las habitaciones. Llegan al primer piso. Blas sigue subiendo agarrado a Sonja.

ESTRELLA

Buenas noches, chicos. Lo he pasado muy
bien. Ha sido estupendo.

Claudio, Raúl y Solo llegan al cuarto piso.

BLAS

¿Por qué no volvéis en media hora?

RAÚL

Tío, que me estoy muriendo de sueño.

SOLO

¿No querrás que nos quedemos en el
pasillo?

BLAS

No seáis cabrones, joder.

Claudio se acerca a la puerta de la habitación de enfrente y le lanza una patada. Ésta se abre.

CLAUDIO

(a Blas)

Una suite en vuestro honor.

Blas entra corriendo en la habitación vacía, sale y le hace un gesto a Sonja para que vaya. Ésta va y cierran la puerta.

58 INT. HABITACIÓN CUATRO AMIGOS - NOCHE

Solo se tumba en el colchón. Raúl y Claudio se están quitando la ropa.

SOLO
Vosotros dos sois unos hijos de puta.

CLAUDIO
¿Por qué?

SOLO
Raúl por lo de esta mañana, él ya lo sabe. Y tú por lo de esta noche. ¿Cómo te has podido meter en el servicio con Sonja, joder?

RAÚL
No jodas. Te habrá cobrado, ¿no?

CLAUDIO
Pero qué dices, tío. No te has enterado de nada. La tía es una hija de puta de cojones. Como me he dado cuenta del calentón que se estaba pegando Blas y me lo conozco, he ido a asegurarme de si la tía iba a acostarse con él.

SOLO
Venga ya.

CLAUDIO
Ella me ha dicho que Blas no le gusta, que está gordo. Ya ves tú...

SOLO
Joder.

CLAUDIO
Así que le he ofrecido dinero.

SOLO
¿La has pagado para que se acueste con Blas?

CLAUDIO
Cuatro mil pelas.

Raúl ríe.

SOLO
Es una cabronada.

CLAUDIO
Si no se entera Blas, no.

RAÚL

Peor era que se quedara sin meter, así por lo menos se le sube la autoestima después del fracaso de Anabel.

Se hace un silencio. Raúl se gira y se pone a roncar. Solo se gira con la intención de dormir. Claudio le habla susurrando.

CLAUDIO

¿Y la Estrella esta?

SOLO

¿Qué?

CLAUDIO

Una vieja de cojones. No sé si me deprime o me cae bien.

SOLO

Yo tampoco.

CLAUDIO

¿Te imaginas nosotros con su edad?

SOLO

Vamos a ser unos viejos horribles.

CLAUDIO

Si llegamos.

SOLO

Pero si llegamos va a ser horrible. Me da la sensación de que solo sabemos ser jóvenes.

CLAUDIO

¿Seguiremos siendo amigos?

SOLO

Tengo sueño.

CLAUDIO

Yo creo que sí...

Se hace un silencio y Claudio se duerme. Solo se queda pensativo.

59 INT. HABITACIÓN CHICOS - DIA

Solo se despierta. Claudio y Raúl siguen durmiendo. Raúl duerme con el móvil en las manos. Solo se viste y hace mucho ruido. Nadie se levanta. Sale de su habitación y se dirige a la habitación de enfrente.

60 INT. HABITACIÓN DE ENFRENTE - DIA

Solo se asoma a la habitación. Blas está durmiendo plácidamente, Sonja no está.

61 INT. RECEPCIÓN HOTEL - DIA

Solo se dirige a la recepción. Sonja no está. En la recepción está el chico joven.

SOLO
(al chico joven)
¿Se puede desayunar aquí?

JOVEN
Claro.

SOLO
¿Dónde hay desayuno?

JOVEN
No, no hay.

SOLO
¿No acabas de decir...?

JOVEN
Que se puede desayunar, pero aquí no damos...

Solo coge un botellín de agua de encima del mostrador y da un trago.

SOLO
¿Has visto a la chica?

JOVEN
Sí.

SOLO
¿Dónde está?

JOVEN
No lo sé.

SOLO
¿Ha salido?

JOVEN
Sí.

SOLO
¿Se ha ido?

JOVEN
Bueno..., sí.

SOLO
¿Cómo? ¿Se ha ido andando?

JOVEN
No.
SOLO
¿Cómo se ha ido, joder?
JOVEN
En coche. Han venido a buscarla.
SOLO
¿Qué?
JOVEN
Sí. Unos hombres en un coche. Hablaban
su idioma.
SOLO
Ya.

Solo coge el botellín de agua y se va hacia las escaleras.

62 INT. HABITACIÓN CHICOS - DIA

Solo entra a la habitación. Todos siguen durmiendo. Solo le roba el móvil a Raúl y llama.

SOLO
(al teléfono)
¿Papá? Soy yo.

PADRE DE SOLO
(al teléfono)
Hombre, ¿dónde estáis?

SOLO
(al teléfono)
En Logroño.

PADRE DE SOLO
(al teléfono)
Desde luego sois cojonudos. Os vais a pasar las vacaciones a Logroño, eso es lo que yo llamo llevar la contra. La modernidad total.

SOLO
(al teléfono)
Oye quería...

PADRE DE SOLO
(al teléfono)
¿Quieres hablar con tu madre? Estaba deseando tener noticias tuyas.

SOLO
(al teléfono)
Sí, luego, quería decirte una cosa. No es nada del otro mundo.

PADRE DE SOLO
(al teléfono)
Eso crees tú, Cualquier cosa que pase
en Logroño es del otro mundo, suéltalo.

SOLO
(al teléfono)
He dejado el periódico.

PADRE DE SOLO
(al teléfono)
Por vacaciones.

SOLO
(al teléfono)
No, me he despedido.

PADRE DE SOLO
(al teléfono)
Bueno, tu sabrás lo que haces... Ya eres
mayorcito. Oye, nos tenemos que ir
corriendo, que hemos quedado a comer en
un restaurante del lado francés
cojonudo...

SOLO
(al teléfono)
Papá... Los hombres enormes no deberías
tener hijos. No caben.

Raúl se despierta y se da cuenta que Solo le ha quitado el
móvil y se lo quita de un tirón. Solo intenta volverlo a
coger.

RAÚL
Menudo hijo de puta, te he dicho mil
veces que el teléfono...

SOLO
Suelta, coño.

Solo le quita el móvil y se lo lanza desde la ventana hasta la
planta baja. Raúl se va desesperado a buscarlo y Solo detrás.

63 EXT. ENTRADA DEL HOTEL - DIA

Solo está sentado en un banco. El mecánico está reparando la
pieza. Aparece Raúl con Claudio y Blas. Raúl lleva todos los
trocitos del móvil en las manos.

RAÚL
Joder, pues el tío me ha roto el
teléfono. (A Solo). Eres un hijo de
puta.

BLAS

Oye, no sabéis la noche que he pasado.
Sonja hacia el puente y yo la penetraba
sin parar. Ha sido genial. Casi me
parte el nabo.

CLAUDIO

Suerte que no intentaste tú el salto
del ángel sobre ella.

SOLO

Se ha ido.

BLAS

¿Adónde?

SOLO

Se ha largado, yo que sé.

BLAS

Pero qué dices.

SOLO

Lo que oyes. Han venido a buscarla
según parece.

BLAS

¿Y no ha dejado una nota para mí? Es
que no puede haberse ido sin más,
teníamos una química...

SOLO

Acojonante.

BLAS

Pues sí. Eso solo lo puedo decir yo.

RAÚL

¿Aquí tendrán teléfono? Tengo que
llamar a Elena...

BLAS

Vete a tomar por el culo con el
teléfono de los cojones. Sonja se ha
ido y tú solo te preocupas por tu
teléfono de mierda.

Raúl y Claudio entran al hotel.

BLAS

¿Y por qué se habrá ido? Si estaba
feliz.

SOLO

Vete a saber.

BLAS

Seguro que vuelve. Yo creo que se ha enamorado. Anoche es que estuve bien, eh... Cinco polvos, tío, nivelón.

SOLO

¿No te dijo que se acostaba contigo porque eras el hombre más atractivo que había visto en su vida?

BLAS

No eso no, pero yo le notaba... Todos visteis como anoche...

SOLO

Tú eres tonto.

BLAS

Joder, Solo. Tú eres cojonudo. Cuando se trata de hablar de tus amores, las tías son maravillosas y tú eres la hostia, pero las historias de los demás... ¿qué soy yo? ¿La última mierda del mundo?

SOLO

No.

BLAS

La saqué de puta, la enamoré...

SOLO

Ya está. Eres feliz, pues deja de darme el coñazo.

BLAS

No la habrán secuestrado los de la mafia, que en los países del Este...

SOLO

Mira, Blas, Sonja se acostó contigo porque Claudio le dio dinero para que lo hiciera, ¿vale? Así que si te lo pasaste bien vas a tu amigo Claudio, le das un beso en la boca y las gracias por la novecita y si quieres le devuelves las cuatro mil pesetas que le costó el regalito, pero a mí déjame en paz, joder, que estoy hasta los huevos.

Blas se va corriendo. Al momento aparece Claudio.

CLAUDIO

Eres un hijo de puta, Solo.

SOLO

Ya lo sé.

CLAUDIO

Anoche prometimos no decirle nada.

SOLO

Yo creo que es mejor decir la verdad.
Por ejemplo, que Sánchez está muerto.
Que se le murió al padre de Blas en el
segundo paseo y que te ha comprado otro
perro para consolarte. Pero que al tuyo
le dio un infarto y lo tiró por una
alcantarilla. Así es la verdad.

Claudio se sienta en el banco y se pone las manos en la
cabeza.

CLAUDIO

No me jodas, Sánchez... Tenia que haberlo
traído, joder, pobre perro con ese puto
nazi...

SOLO

Es este puto sitio, si nos quedamos un
minuto más aquí me voy a morir.

El mecánico se rasca la cabeza. Solo se acerca.

MECÁNICO

Pruebe a arrancar.

Solo se sube a la furgoneta, pero esta no arranca. Lo intenta
de nuevo, pero nada. Se baja de la furgoneta y se va contra el
mecánico.

SOLO

Me voy a cagar en todo...

MECÁNICO

Habrá que revisarlo.

SOLO

(gritando)

Vete a tomar por el culo.

Claudio se levanta y se acerca.

CLAUDIO

Solo, joder.

SOLO

Yo me largo, en autoestop si hace
falta.

MECÁNICO

Bueno la pieza hay que pagarla y la
mano de obra...

CLAUDIO

Cuando lo arregles.

MECÁNICO

Es que no se si tiene arreglo...

SOLO

Yo me largo.

MECÁNICO

Hay que pagar la pieza, la pieza por lo menos.

CLAUDIO

Hay que pagar la pieza.

Solo se saca la cartera del bolsillo y se la tira a Claudio.

SOLO

Toma, págale.

Solo se va.

64 INT. HABITACIÓN CHICOS - DIA

Solo está tirado en el colchón con una botella de *whisky* en las manos. Da un trago de vez en cuando. Blas se está duchando. Claudio entra a la habitación con una cartulina blanca en las manos.

SOLO

(a Claudio, bromeando)

¿Has pagado la pieza?

CLAUDIO

Di las cosas, joder. Habla. ¿Cómo quieres que lo sepamos si no cuentas nada? (señalando la cartulina) Bárbara te ha invitado a su boda. Ahora te entiendo.

SOLO

¿Ah, sí?

CLAUDIO

Es mañana. ¿Y quieres ir a la boda?

SOLO

Mira, Claudio, no me vengas en plan papá comprensivo, ¿vale? Si me puedes evitar la charla...

CLAUDIO

¿Quieres ir?

SOLO

Mañana seguiremos encerrados en este puto hotel, con ese descerebrado cambiándole otra pieza a nuestra furgoneta.

CLAUDIO
Ahora es la batería.

SOLO
Me alegro.

CLAUDIO
Mírate...

SOLO
Frasecitas no, por favor.

SOLO
No, no. Eso tú. Tú tienes el patrimonio
de las frases geniales, Solo.

SOLO
Exacto.

CLAUDIO
¿Quieres hablar?

SOLO
No.

CLAUDIO
Que te den.

Claudio lanza la invitación de boda encima del colchón donde
está Solo y se va. Solo bebe y se queda pensativo.

65 INT. HABITACIÓN ESTRELLA - DIA

Solo llama a la puerta de la habitación de Estrella. Estrella
abre y Solo entra. Dentro están Claudio, Raúl y Blas sentados
en la mesa.

ESTRELLA
Llegas a tiempo para comer con
nosotros. Fabada.

SOLO
Creo que prefiero vomitar.

ESTRELLA
¿No te encuentras bien?

SOLO
No me encuentro...

Estrella le da una silla a Solo para que se siente a la mesa.

ESTRELLA
(a Solo)
Estábamos hablando de esa estupidez que
dice la gente a menudo, lo de ojalá
pudiera vivir otra vez. Gilipollecés.

Como esos que se congelan para ser resucitados en el futuro. ¿Existe algo más pretencioso? Si lo maravilloso de la vida es saber que tienes un final marcado.

SOLO

No estoy en un buen momento para la metafísica.

Se hace un silencio. Claudio le ofrece vino a Solo y este acepta. Estrella les sirve más comida.

ESTRELLA

Venga esos platos.

Solo aparta el plato y sale corriendo hacia el lavabo. Se oye vomitar. Blas y Claudio salen corriendo detrás de Solo.

66 INT. LAVABO HABITACIÓN ESTRELLA - DIA

Blas y Claudio recogen a Solo del suelo y se lo llevan.

67 INT. HABITACIÓN ESTRELLA - NOCHE

Blas y Claudio tumban a Solo en la cama de Estrella y Solo se duerme. Blas, Claudio y Raúl se marchan. Estrella se mete en la bañera. Al rato Solo se despierta.

ESTRELLA

¿Cómo te encuentras?

SOLO

Mal.

ESTRELLA

Espero que no te haya... Soy un animal de costumbres y mi baño de todas las noches es sagrado.

SOLO

No, al revés. Soy yo el que ha vomitado en su habitación. ¿Qué hora es?

ESTRELLA

Las diez. Tus amigos se han ido a la ciudad. De marcha, como decís. Yo me he quedado de enfermera.

Estrella hace un gesto como para salir del agua.

ESTRELLA

Te advierto que voy a salir del agua. Si quieres puedes apartar la vista, no quiero herir tu sensibilidad.

Solo sonríe. Estrella sale de la bañera desnuda.

ESTRELLA

Supongo que soy una vieja descarada. Te podrás reír de mí a gusto cuando estés a solas con tus amigos.

Estrella se acerca a Solo, le baja la cremallera del pantalón lentamente y le pone la mano encima del miembro.

ESTRELLA

Tus amigos me han contado que mañana se casa una chica de la que sigues enamorado.

SOLO

No es tan fácil. Se casa, eso sí es verdad.

ESTRELLA

¿Tienes trabajo?

SOLO

Trabajaba en un periódico, pero lo he dejado. Voy a escribir.

ESTRELLA

¿Escribir?

SOLO

Una novela. Son pequeños fragmentos, recuerdos, diminutas historias. algo así como esas ideas que te asaltan de pronto y las apuntas en una servilleta.

ESTRELLA

Suena bonito.

SOLO

No, en realidad es una gilipollez cursi y posmoderna. Una imbecilidad, pero es lo que me sale.

ESTRELLA

Pues claro.

Estrella se acerca aún mas a Solo sin sacarle la mano del miembro.

ESTRELLA

¿Te puedo hacer una pregunta, Solo?

SOLO

Sí.

ESTRELLA

¿Quieres hacer el amor conmigo?

Solo traga saliva. Estrella empieza a ponerse encima de él.

ESTRELLA

Estoy caliente. Por las noches me emborracho con botellines de ginebra y luego me masturbo, con las manos, con las botellas. Dentro del baño. No hace falta que me beses. Dímelo si quieres que me aleje.

Estrella y Solo hacen el amor, Estrella le susurra al oído a Solo.

ESTRELLA

Puedes correrte dentro, claro.

Solo se duerme, Estrella se levanta, se pone el camisón y se va a dormir a un butacón. Entra Claudio en la habitación y se dirige a Solo. Solo se despierta.

CLAUDIO

Hijoputa, ¿Cuántas horas has empalmado durmiendo?

SOLO

No sé.

Claudio muestra dos dedos y se los lleva a la boca.

CLAUDIO

Si quieres terminar de potar, lo mejor es...

SOLO

Déjame en paz.

CLAUDIO

Nos vamos, Solo. Te estamos esperando abajo.

Claudio sale de la habitación.

68 EXT. ENTRADA DEL HOTEL - DIA

En la entrada del hotel hay una limusina estacionada a lo lejos. Aparece Solo recién duchado y con su bolsa en las manos. Se le acerca la limusina blanca. El chófer baja de la limusina.

CHÓFER

Me llamo Venancio. ¿Quiere subir?

El chófer le abre la puerta. Blas, Claudio y Raúl están subidos en ella. Blas le da un tirón a Solo para que suba y Solo suelta la bolsa en sus pies junto a las otras y se sienta.

BLAS

¿Qué? ¿Te gusta?

SOLO

Tíos...

CLAUDIO

Nos vamos. Venancio en ruta.

El chófer arranca. Llegan al lugar donde está aparcada la furgoneta. Raúl baja la ventanilla.

RAÚL

(gritando)

Adiós olor a queso.

CLAUDIO

(a Solo)

¿Sabes lo que le pasaba al final? Esos hijos de puta recogeheno del pueblo de Elena nos han echado azúcar en el depósito de gasolina. Menudos cabrones...

BLAS

¿Qué te parece, como reyes?

SOLO

Os habéis vuelto locos.

CLAUDIO

¿No querías salir de ahí? Pues mira, en carroza.

SOLO

Sí, pero ¿cuánto falta para que se convierta otra vez en una calabaza y vosotros en ratas?

CLAUDIO

Doce horitas. Es el plazo. Pago por adelantado.

Claudio abre el mueble bar y hace vibrar todas las botellas.

RAÚL

Las bebidas ni catarlas, que las cobra aparte.

Salen a la carretera y el chófer toma una dirección.

SOLO

(a Claudio)

¿Adónde vamos?

Claudio se echa el asiento hacia atrás y imita el gesto de fumarse un puro.

CLAUDIO

Chaval, nos vamos de boda.

Solo pone cara de sorpresa y preocupación a la vez.

SOLO
Pero... ¿Cómo vamos a pagar esto?

CLAUDIO
No pienses en eso, coño, piensa en la cara de Bárbara cuando te vea bajar de este palacio con ruedas. O mejor aún, en la cara de su novio, a lo mejor se caga en los pantalones.

Todos se ríen. De repente se oye un ruido, el chófer detiene la limusina en el arcén y todos bajan.

69 EXT. CARRETERA - DIA

La limusina tiene una rueda pinchada. Todos los coches que pasan por la autopista tocan el claxon y bajan las ventanas e insultan y se ríen del chófer y los chicos. El chófer está muy nervioso. Los chicos están todos alineados en el arcén levantándoles el dedo a los que se ríen de ellos. El chófer consigue cambiar la rueda y emprenden de nuevo el viaje.

70 INT. LIMOSINA - DIA

El chófer está conduciendo muy rápido la limusina. Los chicos van sentados detrás hablando.

RAÚL
Bueno, hay que aclarar en qué plan vamos. ¿Eh, Solo? ¿Qué somos? ¿Padrinos? ¿O vamos a robar a la novia?

Nadie dice nada.

CLAUDIO
En cuanto éste la vea de blanco, con todo el paripé, se dará cuenta de la que se ha librado.

RAÚL
Con la capa esa de maquillaje que les pone su íntima peor amiga, el puto traje. Elena iba hecha un adefesio.

CLAUDIO
Pues anda que tú..

RAÚL
Las bodas son el acto horterera por excelencia.

SOLO
Eso es lo que yo me pregunto. ¿Cómo una tía como Bárbara puede casarse?

CLAUDIO

Porque es igual que todas, joder.
Cuando tienen diez años quieren hacer
la comunión y luego, pues la boda, y
luego tener hijos y luego nietos. Es
una cosa biológica. Y Bárbara es como
las demás, todas son como las demás,
por mucho que a ti te parezca especial,
nadie es especial.

BLAS

Dejadle que sea romántico, coño.

CLAUDIO

(al chófer, mirando el reloj)
Venancio, aprieta que no llegamos.

Se hace un silencio. Todos duermen, menos Solo que está
pensativo.

SOLO

Venancio, ¿falta mucho?

VENANCIO

Un par de horas.

Solo está nervioso. Mueve las manos y las piernas
repetidamente. El chófer pone la radio.

71 EXT. CAMINO - DIA

La limusina está parada en un camino rural de una aldea. Los
chicos están estirando las piernas. El chófer está hablando
con un señor, termina y se vuelve hacia los chicos.

VENANCIO

Ya está chicos, ya sé donde está la
ermita. Subid al coche.

Los chicos y Venancio suben a la limusina.

72 INT. LIMOSINA - DIA

Venancio está conduciendo. Solo está buscando algo en su
maleta.

SOLO

(a Raúl)
¿En tu maletón no tendrás un esmoquin?

RAÚL

Eso no, pero hay un par de corbatas.

SOLO

No, no, nada de corbatas.

Solo rebusca en la bolsa de Raúl. Encuentra unas esposas, dos
muñequeras de pinchos y unas cintas de seda. Mira a Raúl y

éste se encoge de hombros. Blas busca en su bolsa y le da una maquinilla de afeitar a Solo y Claudio una camisa.

BLAS
Toma, anda. Aféitate.

CLAUDIO
Yo tengo esta camisa.

Venancio entra a una aldea, se ve el cartel: Castrobaleas. Hay coches aparcados a ambos lados del camino. Al final está la ermita.

73 EXT. CALLE, ERMITA - DIA

La limusina se detiene delante de la ermita y bajan todos. Hay una mujer de unos 40 años, muy maquillada, fumando. Solo se dirige hacia ella.

SOLO
¿Queda mucho de misa?

MUJER
Chico, espero que no. Pero claro, estos curas, como durante el año no tienen a nadie, pillan una boda y menuda paliza.

CLAUDIO
Exhibicionistas. Por algo se hacen curas.

La mujer se mira a los chicos de arriba abajo.

MUJER
¿Y vosotros? ¿No vendréis a la boda?

BLAS
Pues sí.

MUJER
¿Con esa pinta? ¿Qué sois del novio o de la novia?

RAÚL
De la novia.

MUJER
Ésta Bárbara, menudos amigos. ¿Y el coche?

CLAUDIO
Ya ve.

La misa ha acabado. Todos los invitados empiezan a salir de la ermita y se ponen a ambos lados de las escaleras. Los novios salen de la ermita agarrados y los invitados empiezan a tirarles arroz. Al final del todo están los chicos. Bárbara

levanta la mirada y ve a Solo. Le sonríe, se acerca a él. Se separa del marido y abraza a Solo.

BÁRBARA

¿Has venido?

Los invitados siguen tirando arroz. Unos cuantos lanzan garbanzos. Claudio abre la puerta de la limusina.

CLAUDIO

Entrad aquí.

SOLO

¿Aquí?

Bárbara duda un momento. Agarra la mano de su marido y se meten en el interior de la limusina junto con Blas, Solo, Claudio y Raúl.

74 INT. LIMUSINA - DIA

Venancio arranca la limusina.

CLAUDIO

Venancio, sácanos de aquí.

VENANCIO

¿Adónde vamos?

MARIDO DE BÁRBARA

Yo le guío.

El marido de Bárbara se sienta en el asiento del copiloto.

BÁRBARA

(mirando toda la limusina)

¿Y esto? ¿Habéis venido en esto?

BLAS

Ya lo ves. Algo a nuestra altura.
Enhorabuena.

Blas le da dos besos a Bárbara.

BÁRBARA

Blas, Raúl, Claudio, qué honor, habéis venido.

RAÚL

Nos gusta ir a donde no estamos invitados.

BÁRBARA

No os invité porque pensé que no vendríais.

RAÚL

Por eso hemos venido.

VENANCIO

(gritando)

Me cago en la leche, en la puta leche,
a ver cómo saco yo ahora el arroz del
coche, trabajo de chinos.

SOLO

Y garbanzos, tiraban garbanzos.

MARIDO DE BÁRBARA

(sonriendo)

Esos cabrones. Son los de mi equipo de
rugby.

Se hace un silencio. Los cuatro amigos repasan con la mirada a
Bárbara.

BLAS

Estás guapísima.

Se hace un silencio.

BÁRBARA

Estáis locos, venir el limusina...

CLAUDIO

Ya conoces a Solo, tiene estas cosas.

El marido de Bárbara se gira hacia atrás mirando a Solo.

MARIDO DE BÁRBARA

¿Tú eres Solo?

BÁRBARA

Claro, perdona, no os he presentado.
Éste es Carlos, mi novio, bueno, ya mi
marido.

CARLOS

Hola.

BLAS

Te llevas una joya.

Por la ventana de atrás de la limusina hay un montón de coches
siguiéndolos, tocando el claxon.

BÁRBARA

(al oído de Solo)

Todo familia de él. Por eso me alegra
tanto que hayáis venido.

Las piernas de Bárbara están en contacto con las de Solo y
éste está muy sonriente y feliz. Hay un silencio. Todos
hablan, pero Solo oye de lejos la conversación.

CARLOS

Me dedico a la política.

SOLO
Hostias.

BÁRBARA
¿Qué os parece? Soy la mujer de un
concejal.

CLAUDIO
Nunca te había imaginado casada con un
político.

Bárbara sonríe.

CARLOS
Yo tampoco imaginé que sería político.

Por las ventanillas de la limusina se ve una gran mansión y
una avioneta aparcada enfrente.

BÁRBARA
Chicos, estamos a punto de llegar.

BLAS
(señalando la avioneta)
¿Y eso?

BÁRBARA
Es de Carlos. Vuela en avioneta.

CARLOS
Un pasatiempo.

La limusina se para. Todos bajan y Solo agarra a Bárbara de la
mano y la ayuda a bajar.

75 EXT. CASA DE CARLOS - DIA

Los chicos, los novios y todos los invitados van entrando a la
mansión. La madre de Bárbara, una señora elegante, de unos
cincuenta años le pone la mano en el hombro a Solo.

SEÑORA
No sabíamos si vendríaís..

Solo se gira.

SOLO
¿Cómo está?

SEÑORA
Ya ves, haciendo de madrina.

SOLO
Bueno, claro, enhorabuena.

SEÑORA
¿Conocías a Carlos?

SOLO
No, no, pero parece encantador.

SEÑORA
Lo es. Bárbara está muy contenta.

SOLO
Sí. Se le nota.

SEÑORA
Ya veremos. Me voy con el padrino.

SOLO
Ah, claro., ¿quién es?

SEÑORA
El padre de Carlos. Un cafre.

La madre de Bárbara se va. Solo se reúne con sus amigos y se van para las mesas dispuestas en forma de U con parasoles y sillas. Los camareros no paran de sacar comida. A lo lejos hay una banda de músicos subidos en un escenario. Todos los invitados se miran a los cuatro amigos extrañados. Una señora se acerca a los cuatro amigos y les acompaña hasta una mesa para que se sienten. Todos los invitados se van sentando. Empiezan a comer. Solo no deja de mirar a Bárbara. Está pensativo y le viene un recuerdo a la cabeza.

76 INT. REDACCIÓN PERIÓDICO - DIA [RECUERDO]

Bárbara está llorando. Solo llega, la abraza y la besa.

SOLO
¿Qué te pasa?

BÁRBARA
Se ha muerto River Phoenix.

SOLO
Vaya...

BÁRBARA
Pues sí... Si no hubiera sido por él, nunca te hubiera conocido, Solo... ¿Te acuerdas aquel día que me colé, diciendo que tu estabas enfermo, en su entrevista y la grabé entera?

SOLO
Claro, por ese día yo estoy aquí, contigo. Quién lo hubiera dicho...

77 EXT. CASA CARLOS - DIA

Solo vuelve a la realidad. Todo el mundo está con el vaso a punto de brindar.

INVITADO
¡Que vivan los novios!

Todos los invitados brindan, menos Solo. Cuando todos han dejado la copa encima de la mesa, Solo levanta la suya.

SOLO
(gritando)
¡Por River Phoenix!

Bárbara repite en voz baja sus palabras, levanta el vaso y los dos brindan a lo lejos. Los demás se ríen. Blas le quita la copa de las manos a Solo.

BLAS
Te vas a emborrachar.

RAÚL
Déjale, joder.

SOLO
No te preocupes, ya estoy borracho.

Todo el mundo está sentando comiendo. De repente, un invitado se levanta.

INVITADO
(gritando)
¡Que se besen!

Los demás empiezan a repetir esas palabras. Blas se quiere sumar, pero Solo le da un golpe en la barriga con el codo. Los novios se levantan y Carlos besa apasionadamente a Bárbara. Solo coge la botella de vino y la besa, está borracho. Sus amigos lo miran extrañados. Los camareros traen un pastel gigante a la mesa de Bárbara. La gente aplaude. Carlos y Bárbara se levantan y con un cuchillo grande y una mano de cada uno puesta en él, cortan el pastel. Los camareros sirven el cava. El padre de Carlos está haciendo un discurso.

PADRE DE CARLOS
Bien, pues por fin, estamos hoy aquí
para casar a mi querido hijo. Que sepan
todos ustedes que aquí hay muchas horas
de dedicación, para que hoy mi hijo
abraza la felicidad..

Los invitados, compañeros de rugby de Carlos empiezan a fingir que roncan. El padre de Carlos calla y todos piden que hable la madre de Bárbara.

INVITADOS
¡Ahora la madrina!

La madre de Bárbara se levanta.

MADRE DE BÁRBARA

Yo no he hecho nada por Bárbara, cada uno se labra su propia felicidad.

La madre de Bárbara se pone a llorar y Bárbara la abraza. Los camareros empiezan a repartir pastel por las mesas. Los compañeros de rugby del novio se levantan y se dirigen al novio con un cuchillo y le cortan la corbata.

SOLO

(gritando)

¿Alguien tiene una sierra mecánica?

Nadie contesta a Solo. Los invitados que lo oyen lo miran mal. Solo se levanta y se dirige hacia Bárbara. Los músicos empiezan a tocar y Carlos le concede al alcalde el primer baile con la novia. Solo pone cara de rabia, la madre de Bárbara se gira y le tiende la mano. Pero el padre de Carlos llega y le tiende la mano.

PADRE DE CARLOS

El protocolo dice que el primer baile lo tengo que bailar con la madrina.

La madre de Bárbara acepta sin ilusión. Claudio se acerca a Solo.

SOLO

Venga, vamos a cantar tú y yo.

Claudio y Solo se acercan al escenario, al batería.

SOLO

(al batería)

Oye, quería cantar una canción con mi amigo.

BATERIA

Ahora no.

SOLO

Soy amigo del novio.

BATERIA

Luego.

SOLO

No, tiene que ser ahora.

BATERIA

Ahora no.

Claudio y Solo se alejan un poco del batería.

CLAUDIO

Pero ¿qué coño vas a cantar?

SOLO

La canción favorita de Bárbara. Ya
verás qué sorpresa.

Se termina la canción. Carlos va a buscar corriendo a Bárbara y todas las parejas empiezan a bailar el nuevo tema. La madre de Bárbara y el padre de Carlos dejan de bailar. Solo se acerca a la madre de Bárbara.

SOLO

¿Bailas ahora conmigo?

MADRE DE BÁRBARA

Ahora no, guapo, esto es muy moderno
para mí.

Las parejas siguen bailando. Bárbara deja de bailar con su marido y se acerca a Solo. Se para a saludar a los invitados que la saludan hasta que llega a él.

BÁRBARA

¿Quieres bailar con la novia?

SOLO

El repertorio no es de mi estilo. Algo
más lento quizá, que pueda abrazarte.

BÁRBARA

Puedes abrazarme cuando quieras.

SOLO

No sé...

BÁRBARA

Claro, tú nunca bailas...

Solo agarra por la muñeca a Bárbara y se ponen a bailar.

SOLO

Bailar con una mujer casada es toda una
experiencia.

BÁRBARA

Las pisas igual que a las solteras.

Solo da un salto hacia atrás.

SOLO

Perdón.

BÁRBARA

¿Estás borracho, Solo?

SOLO

Esa es una pregunta muy personal.
Digamos que estoy alegre, y para estar
alegre en tu boda no me queda más

remedio que intentar eludir la realidad por cualquier método alucinógeno.

BÁRBARA
¿No te alegras por mí?

SOLO
No me alegro por mí.

BÁRBARA
Qué tonto eres.

SOLO
La verdad...

BÁRBARA
¿Qué?

SOLO
No, nada...

Siguen bailando, Solo se separa un momento.

SOLO
Si quieres volver con él. Aunque él tiene toda la vida.

BÁRBARA
No te pongas...

SOLO
Hace un momento he tratado de convencer a los de la orquesta para que me dejaran cantar.

BÁRBARA
¿Tan borracho estás?

SOLO
Quería cantar nuestra canción.

Bárbara sonrío.

BÁRBARA
No te ofendas, pero ¿cuál de las miles?

SOLO
Es una que tengo yo para cuando te echo de menos.

BÁRBARA
Olvidaba que tienes canciones para todo. Me encantaría oírla.

SOLO
Ya sabes que mi cerebro está podrido por culpa de las canciones de amor. Es

una que dice "es tan duro vivir sin ti". Porque te echo de menos, Bárbara.

BÁRBARA

Si has venido a declararte me parece que has elegido un mal día.

SOLO

Ya sabes que siempre estoy en el sitio equivocado en el momento más inoportuno. Es mi manera de ser.

BÁRBARA

No es verdad, pero bueno.

SOLO

¿Y si es verdad y he venido a declararme? ¿Eh? ¿Qué me dirías?

BÁRBARA

Eres muy capaz de venir a mi boda a pedirme la mano.

SOLO

¿Quieres casarte conmigo?

BÁRBARA

Solo, eres un hijo de puta.

Solo intenta irse. Bárbara lo retiene.

BÁRBARA

Lo digo con cariño.

SOLO

Con cariño, claro.

BÁRBARA

¿Por qué me lo haces tan difícil? Te juro que me gustaría verte sonreír, decirme que te alegras, que te gustaría que sea feliz, yo que sé, para eso te invite, no para restregarte nada por la cara como estoy segura de que piensas.

SOLO

No, es solo que no me gusta mentir.

BÁRBARA

Joder.

Bárbara se detiene. Parada de bailar.

BÁRBARA

Creo que me equivoqué al invitarte.

SOLO

No, yo me equivoqué al venir. En el fondo creía que venía a mi boda.

BÁRBARA

Estás borracho, tú no eres así.

SOLO

Sí, Bárbara. Soy así y aún peor. No sabes de la que te has librado, soy horrible. ¿No te diste cuenta en nuestros diecinueve meses y veintitrés días juntos?

BÁRBARA

Solo..., por favor.

SOLO

La primera impresión fue la buena. Me mandaste a la mierda, ¿te acuerdas? Me dijiste: "Que te folle un pez".

Bárbara se suelta de Solo y vuelve con su marido y un grupo de amigos. Solo vuelve con sus amigos que están fumando en el porche de la mansión.

BLAS

Has bailado con ella, te he visto muy cogidito. ¿Has metido mano a la novia?

SOLO

No. He metido la pata. Otra vez.

Los cuatro amigos fuman y beben mientras el resto de la fiesta está bailando. Blas se acerca a una chica, hablan y desaparecen. Solo se dirige a la mesa y sus amigos lo siguen. Sube en una silla.

SOLO

(gritando)

Ha llegado el momento de mi discurso. Tengo algo que decir y ese algo que tengo que decir os lo voy a decir.

RAÚL

Bájate y calla.

La banda deja de tocar y todos los invitados se giran hacia Solo.

SOLO

¿Qué es el amor? Es la eterna pregunta. Al inicio de la Humanidad la gente follaba unos con otros, sin distinciones, esto lo he leído. Todos con todos. Pero un día, alguien decidió guardar a su pareja, no compartirla. Ahí se jodió todo. Eso es el amor. Y el amor trajo algo peor: el matrimonio.

Se oye un largo murmullo.

SOLO

Porque ¿qué es el matrimonio? Pues bien, yo os lo voy a explicar. Querría decirles a los novios que a partir de hoy se preparen porque van a poner a prueba la solidez de su amor. Con esto quiero decir lo jodido que es levantarse con ganas de cagar y que el váter esté ocupado y descubrir que tu mujer también mancha la ropa interior e incluso que se saca mocos. Y que el marido pierde pelo y atasca el desagüe de la ducha y deja grabando el vídeo durante los pornos de madrugada y...

Claudio va hacia él, le tira del brazo y lo baja. Los músicos vuelven a tocar.

CLAUDIO

Vaya pedo que llevas.

Solo sale de la casa. Se va hacia la limusina y ve salir a Blas y a una chica borracha. Venancio mirando dentro de la limusina enfadado.

VENANCIO

Qué asco, yo me voy, ¿Creéis normal que tenga que limpiar ahora todo el vomitado?

La chica se va.

SOLO

¿Qué ha pasado?

BLAS

Nada, que me intento follar a una tía y se me pone a vomitar...

VENANCIO

Yo me largo. Esto no lo tengo por qué aguantar.

Venancio tira las bolsas de los chicos al suelo. Sube a la limusina y se va. Blas y Solo vuelven al baile. Queda poca gente bailando, algunos juegan al fútbol, otros se marchan. Bárbara toca el brazo de Solo.

BÁRBARA

No me digas que no vas a jugar a fútbol.

SOLO

Si tú quieres.

BÁRBARA

Pues claro. Así te diviertes.

SOLO
Me lo estoy pasando bien, lo de antes,
bueno, lo siento.

BÁRBARA
Venga... Ha sido un discurso muy bonito.

Solo se une al partido de fútbol. Blas se pone de portero. Claudio está jugando. Raúl en el banquillo fumando. Juegan a futbol un rato. Carlos le quita el balón a Solo y éste se cae y se hace daño. Carlos lo recoge del suelo con la ayuda de Claudio.

CARLOS
A mi coche, vamos a mi coche.

Bárbara se acerca a ellos.

CLAUDIO
Se ha roto el pie.

Bárbara pone su mano en la frente de Solo.

78 INT. COCHE - NOCHE

Llegan al coche y entran a Solo. Lo tumban. Blas a su lado. Carlos y un amigo suyo de copiloto se dirigen al hospital.

79 INT. HOSPITAL - NOCHE

Blas y Solo entran por la puerta de la sala de espera. Solo lleva el pie escayolado.

CARLOS
¿Qué tal?

SOLO
Reposo, pie en alto y dos meses de
escayola.

Se van hacia el coche. Blas ayuda a Solo a subirse.

80 INT. COCHE - NOCHE

Todos están sentados en el coche. Carlos arranca.

SOLO
Gracias por todo.

CARLOS
No es nada.

Nadie dice nada hasta que llegan a la casa.

81 EXT. CASA - NOCHE

El alcalde está marchándose cuando Carlos, su amigo, Blas y Solo entran.

ALCALDE

Carlos, me marchó, muchas gracias por invitarme. (A Solo) Y tú, ¿cómo estás?

SOLO

Bien, gracias.

Carlos, su amigo, Blas y Solo se acercan a un fuego grande donde sigue la fiesta. La orquesta ya no está, hay un discjockey. Bárbara se acerca a Solo.

BÁRBARA

¿Quieres comer algo?

SOLO

Me han dicho que tenga el pie en alto, cosa difícil estando de pie.

Bárbara acompaña a Solo a una silla y se queda de pie a su lado.

BÁRBARA

He hablado con Claudio. Hemos decidido que os quedáis esta noche y mañana ya buscaremos un tren o algo.

SOLO

No, no, ya he molestado bastante.

BÁRBARA

Aquí hay sitio de sobra.

SOLO

Bárbara, me gustaría echarme en algún sitio.

BÁRBARA

Claro que sí.

Bárbara va a buscar a Carlos. Carlos se acerca a Solo, lo coge y lo suben hasta una habitación.

82 INT. HABITACIÓN - NOCHE

Carlos enciende la luz, tumba a Solo y le pone una almohada debajo del pie escayolado. Bárbara lo tapa con una colcha. Solo le sujeta la mano.

SOLO

Perdonad los dos, os he jodido la boda.

BÁRBARA

¿Qué dices? Para nada.

Bárbara mira a Carlos.

CARLOS

En absoluto.

SOLO

Quería decirles que ojalá seáis muy felices, bueno todas esas cosas...

BÁRBARA

Venga, tienes que descansar.

Bárbara aleja su mano de la de Solo y le da un beso en la mejilla.

BÁRBARA

Duerme, Solo.

Carlos y Bárbara apagan la luz y se van de la habitación.

83 INT. HABITACIÓN - DIA

Solo se despierta. En la cama de al lado están Blas y Raúl, durmiendo. Solo oye gemidos de la habitación de al lado. La mujer grita "Carlos". Solo se levanta de la cama y se acerca a la habitación de al lado, ve a la madre de Carlos vestida de novia con Claudio.

MADRE DE CARLOS

Carlos, así, Carlos.

CLAUDIO

Me llamo Claudio.

La mujer se cae sobre de Claudio y Solo vuelve a su cama de un salto y oye como la madre de Carlos vuelve a su habitación. Solo oye un motor, mira por la ventana y la avioneta está despegando. Raúl se despierta y se sienta en el colchón. Coge las gafas y se pone sus zapatos.

RAÚL

¿Qué tal el pie?

Solo se encoge de hombros. Raúl se viste.

RAÚL

Anoche, Claudio...

SOLO

(señalando la habitación de al lado)

Ya lo oí.

RAÚL

Le gusta el riesgo al cabrón. Con la madre...

Raúl se termina de vestir, coge su bolsa y se pone de pie.

SOLO
¿Te vas?

RAÚL
Sí.

SOLO
¿Adónde?

RAÚL
A casa de Elena. Anoche hablamos.

SOLO
Pero te vas sin...

RAÚL
Me bajan a la estación con otros
invitados. Hay un tren para Zaragoza a
las once. No les digo nada a éstos
porque prefiero irme sin...

SOLO
Pero...

RAÚL
Tengo que irme, Solo... Tú tienes el pie
jodido, ¿adónde vamos a ir? Y mi sitio...

Raúl abraza a Solo.

RAÚL
Mejórate.

SOLO
Nos vemos en Madrid.

Raúl asiente. Se va hacia la puerta y cuando está a punto de llegar se vuelve para Solo.

RAÚL
No sufras mucho.

Raúl se va y Solo se levanta y sale de la habitación, a examinar toda la planta.

84 INT. HABITACIÓN RECIÉN CASADOS - DIA

Solo entra en la habitación de Bárbara y Carlos. Está todo revuelto. Se acerca a las sábanas de un lado de la cama y pasa su mejilla por la sábana. Sale de la habitación y se dirige hacia el piso de abajo.

85 INT. PLANTA BAJA DE LA CASA - DIA

El padre de Carlos está regando. Solo baja los últimos escalones y se encuentra a la madre de Carlos.

MADRE DE CARLOS
Tu amigo ya se fue.

SOLO
¿Raúl?

MADRE DE CARLOS
Sí, el feucho.

Llega la madre de Bárbara.

MADRE DE BÁRBARA
Y ese pie, ¿cómo va?

SOLO
Ya ve, tres dedos rotos. Podría haber sido peor.

MADRE DE BÁRBARA
Tres..., debió de ser un golpe tremendo.

MADRE DE CARLOS
El deporte es una maldición.

SOLO
Yo ya me he retirado. (a la madre de Bárbara) ¿Se queda muchos días?

MADRE DE BÁRBARA
No, esta tarde hay un tren a Madrid.

SOLO
Nosotros también nos vamos esta tarde, en cuanto se despierten los otros.

La madre de Carlos se va a limpiar.

MADRE DE BÁRBARA
¿Sigues en el periódico?

SOLO
No, lo he dejado.

MADRE DE BÁRBARA
¿Ah, sí? ¿Y qué haces ahora?

SOLO
Eh, bueno, aún no lo sé. Quiero pensarlo. Escribir, supongo.

MADRE DE BÁRBARA
Me parece muy bien. ¿Tienes novia?

SOLO
¿Eh? Ahora no.

Bárbara empuja la puerta de entrada.

BÁRBARA

Anda, quién está aquí. ¿Cómo va ese pie?

SOLO

Sirve para todo menos para andar.

BÁRBARA

¿Duele?

SOLO

No mucho. Sólo pica.

BÁRBARA

Vengo de llevar a Raúl al pueblo. Cogía el tren de las dos.

La madre de Bárbara se va discreta.

BÁRBARA

¿Os quedáis a comer, verdad?

SOLO

No creo que éstos quieran.

BÁRBARA

Si todavía no se han despertado.

SOLO

Estaréis cansados de visitas. ¿Y tu marido? Volverá agotado en su avioneta, no esperará encontrarme aquí. Por cierto, lo de la avioneta, ¿no te da miedo?

BÁRBARA

¿Has volado alguna vez?

SOLO

Qué cojones voy a volar yo. ¿Cuándo habías volado tú antes de conocer a un rico?

BÁRBARA

No seas... No quiero discutir.

SOLO

Antes te gustaba la gente que ni siquiera sabía conducir. Te parecía elegante. Cuéntame, ¿dónde te conquistó? ¿En la avioneta? ¿En el yate? ¿O fue el hecho de que se dedicara a la política? La erótica del concejal. Baudelaire tenía razón: el único amor sincero es la prostitución.

BÁRBARA
Me estás insultando.

SOLO
No era mi intención.

BÁRBARA
Pues lo parecía. Ven.

Bárbara se lleva a Solo hacia una puerta, lo agarra y lo ayuda a bajar.

86 INT. SÓTANO - DIA

El sótano es un laboratorio fotográfico. Bárbara enciende la luz.

BÁRBARA
Me he instalado aquí. Voy a volver a hacer fotos. Ahora en serio.

SOLO
Pero, ¿vais a vivir aquí?

BÁRBARA
La mayor parte del año.

SOLO
Esto está perdido del mundo.

BÁRBARA
Por eso. Me apetece.

SOLO
Empezar de cero, ya lo veo. Con la cuenta corriente llena, eso sí.

Solo se sienta en una silla y apoya el pie en otra.

BÁRBARA
Tu también lo has dejado todo, ¿no?

SOLO
A mí ha sido todo lo que me ha dejado, tú incluida.

BÁRBARA
Yo no te dejé. Te lo recuerdo.

Bárbara revuelve en un cajón y saca una foto de unas flores. Se la enseña.

BÁRBARA
¿Te gusta?

SOLO

Mira, Bárbara, se empieza haciendo fotos de flores y se acaba, yo que sé, dándose a la bebida.

BÁRBARA

No seas cínico. Cinco minutos por lo menos.

SOLO

¿Qué no sea cínico? Qué me estás pidiendo. Para ti es muy fácil no ser cínica, recién casada con el hombre perfecto, feliz con su avioneta, dos semanas en el Caribe. Bárbara, yo ya he conocido con los pies fríos en un apartamento de mierda, madrugando para no perder el peor de los trabajos. A mí no me puedes convencer de que ésta es la vida que soñabas.

BÁRBARA

A lo mejor sí. La gente cambia Solo. A lo mejor no me quiero pasar la vida haciendo lo mismo que hasta ahora.

SOLO

Vale, pero él, ¿qué pinta? ¿Qué pinta él?

BÁRBARA

Parece mentira... ¿No crees que esté enamorada de él? ¿Tan poco me conoces?

SOLO

Te conocía. Has cambiado... O eso dices.

BÁRBARA

No, Solo. Si estoy con Carlos es porque le quiero. Porque me sorprende por las mañanas, porque me habla de cosas que desconocía, porque me llena la vida, porque es generoso, porque le espero cuando no está, le echo de menos... ¿Debería sentirme culpable por eso?

Solo se queda en silencio.

SOLO

Y yo Bárbara, ¿dónde me he quedado de todo esto?

Bárbara se encoge de hombros.

SOLO

Yo nunca te he hecho sentir así, ¿verdad? Como te sientes con él.

BÁRBARA

Pues claro que sí.

SOLO

¿Tan lejos estamos ahora?

BÁRBARA

Lo nuestro acabó y acabó mal. Ahora ya no somos los mismos, no estamos en el mismo sitio. Ha pasado tiempo, Solo. Aquello duró, pero...

SOLO

Diecinueve meses y veintitrés días.

Bárbara sonríe y niega con la cabeza.

BÁRBARA

Tu no me querías a tu lado.

SOLO

Yo no sabía lo que quería.

BÁRBARA

Yo me enamoré de ti. Y lo pasé tan bien... Me fascinaban muchas cosas de ti, pero tu cabeza funcionaba demasiado deprisa. Recuerdo cuando te declaraste y me dijiste que nuestro amor era para toda la vida aunque terminara un segundo después, que ese momento no se rompería nunca. También me acuerdo de cuando me llamabas o me encontrabas por ahí y lo único que querías era que echáramos un polvo y lo echábamos. Lo jodimos, Solo, los dos.

SOLO

Sueño con tus muslos, Bárbara, con tu manera de hablarme, de no reírte conmigo...

BÁRBARA

Guardo las notas que me dejabas cuando salías a cualquier lado, las cartas... Me acuerdo de todo...

SOLO

Ven conmigo, vuelve a estar pálida, vuelve a dormir conmigo. Aquello era la felicidad.

BÁRBARA

Exacto, Solo. Pero cuando tú ves acercarse a la felicidad echas a correr. La felicidad te da grima, te

parece un sentimiento estúpido, me lo dijiste un día.

SOLO

Sigo pensando que no es posible la felicidad completa...

BÁRBARA

No me refiero a eso. Cuando las cosas van bien tú te encargas de torcerlas.

SOLO

De joderlo, vale, lo acepto. Bárbara, ayer te vi y supe que quería casarme contigo.

BÁRBARA

Porque me estaba casando con otro, de haberme estado casando contigo habrías querido desaparecer.

SOLO

No, es algo que me dice que quiero pasar el resto de mi vida contigo.

BÁRBARA

Tu eres incapaz de pensar eso. Y yo también. Eso sí que me lo contagiaste. Yo sé que mañana se puede acabar todo, pero me da igual...

SOLO

Hay que apostar, Bárbara.

BÁRBARA

Yo ya he apostado. Ahora quiero estar aquí. Mañana...

SOLO

Ven.

Solo coge a Bárbara por detrás de la nuca y la besa en la boca. Ésta se resiste levemente, luego cede. Ambos se besan. Solo le mete la mano por debajo de la camiseta y la acaricia. Solo le mete la mano por el pantalón. Bárbara se la saca y Solo le coge la mano a Bárbara y se la pone encima de su miembro. Bárbara le mete la mano dentro del pantalón. No dejan de besarse y Bárbara masturba a Solo. Solo la aparta.

SOLO

No he venido hasta aquí para que me hagas una paja.

BÁRBARA

Parecía que sí.

SOLO

No te he oído decir que ya no estás
enamorada de mí.

BÁRBARA

Tienes la asombrosa virtud de hacerme
sentir como una mierda.

SOLO

Estoy embarazada, Solo. Estoy
embarazada de dos meses.

Desde arriba los llaman a comer. Bárbara sube corriendo sin
decir nada. Solo se queda unos minutos solo, se levanta y se
caen todo de fotografías al suelo, una de ellas de él.

87 EXT. JARDÍN - DÍA

Todos están sentados en la mesa. Solo abre la puerta y Blas se
levanta a ayudarlo.

CLAUDIO

Ya está aquí el tullido.

MADRE DE CARLOS

Bueno, que conste que nos vamos a comer
las sobras de ayer.

CLAUDIO

Tenemos que enterarnos del horario de
trenes.

MADRE DE BÁRBARA

Si vais a Madrid yo salgo en el de las
ocho y media.

BLAS

¿Volvemos a Madrid?

SOLO

Yo sí.

El padre de Carlos busca la mirada de alguien. Encuentra la de
Solo.

PADRE DE CARLOS

Tú, qué haces tú en la vida...

SOLO

Poca cosa.

PADRE DE CARLOS

¿Tienes trabajo? ¿Estudias?

SOLO

Ni trabajo ni estudio.

PADRE DE CARLOS
Vives con tus padres, claro.

MADRE DE BÁRBARA
Los chicos de ahora...

PADRE DE CARLOS
No, no, sin abogados. Si quiere, que se defienda él solito. A mí me parece la foto exacta de un cara, de un jeta, de un inútil.

SOLO
No querrá que le cuente mi vida.

PADRE DE CARLOS
Yo he ayudado a levantar este país. Tú eres un parásito.

SOLO
Yo no le he pedido nada. Ni a usted ni a este país.

MADRE DE CARLOS
Agustín, déjalo ya...

PADRE DE CARLOS
Mira, chaval, a ti te ponía yo...

Bárbara lo detiene.

BÁRBARA
Son mis amigos. Así que espero que se les respete. ¿De acuerdo?

Se hace un silencio. El padre de Carlos se levanta de la mesa y se va.

MADRE DE CARLOS
(a Solo)
No le hagas caso, en verano se pone insoportable. Como no trabaja, no tiene nadie con quien desahogarse.

Todos recogen la mesa y la madre de Carlos saca un bingo. Se ponen a jugar. Suena el móvil de Bárbara.

MADRE DE BÁRBARA
(mirando el móvil)
Es Carlos.

Bárbara coge el teléfono y se ausenta. Claudio va cantando los números, Blas va ganando. Al cabo de un rato, Bárbara vuelve y juega. Termina el juego. Se levantan. Blas baja las bolsas del dormitorio y Claudio se despide de la madre de Carlos.

Los chicos y la madre de Bárbara suben al coche de Bárbara. Ésta conduce. Mira a Solo por el retrovisor. Llegan a la estación de tren de Lugo.

89 INT. ESTACIÓN DE TREN - DIA

Los chicos sacan los billetes de tren. Claudio, Blas y la madre de Bárbara se despiden de Bárbara y se suben al tren. Solo se despide de Bárbara. Se abrazan. El tren anuncia su salida y Bárbara le lanza un beso a Solo con la mano. Éste sube al tren. Bárbara se acerca a la puerta del tren y Solo se queda en la puerta, pero dentro del tren. El tren parte.

SOLO
(tendiendo la mano a Bárbara)
Ven conmigo, Bárbara. Ven.

Bárbara le tiende la mano, está llorando. El tren cierra las puertas y parte. Llueve. Bárbara dice adiós con la mano. Solo se queda de pie, a punto de caerse por la marcha del tren. Blas va hacia él y le pone las manos en la cintura.

BLAS
Que te caes, tío.

Blas lleva a Solo hacia los asientos. Claudio está fumando un cigarrillo. Los tres amigos están sentados. Solo en medio. Mira a un lado y a otro y con los ojos llenos de lágrimas sonríe.

5. CONCLUSIONS

John Brady, en el seu llibre *El oficio del guionista* explica el següent:

“Hoy el oficio de guionista ha llegado a la madurez; de hecho, se aproxima la época del guionista estrella. Norman Mailer sospecha que “probablemente es más difícil ser un buen guionista que un buen novelista o autor teatral”. Robert Evans, productor de películas como *El Padrino* o *Historia de amor*, añade: “Creo que el escritor es la estrella más importante de cualquier película. Si tengo un buen guión, puedo conseguir al actor que quiera.” (Brady, 1995:15)

Certament, l'ofici de guionista és quelcom complicat. És pensar i repensar una idea tantes vegades fins a cansar-se i mentre s'està escrivint el guió i un temps després d'acabar els projectes, jo penso que entre el guionista i els seus guions sorgeix una relació d'amor-odi bastant exagerada. D'una banda, el guionista s'ha mirat tantes vegades aquell guió que ha acabat avorrint-lo, però per l'altra li ha costat tantes hores i tant esforç que no és capaç de veure-li, *a priori*, res negatiu perquè ha arribat un moment en què el guionista s'ha endinsat tant en el seu propi projecte que ja no pot mirar-lo amb cap altre punt de vista que no sigui des de l'amor.

Doncs bé, encara que en una escala més petita i en comptes de viure-ho des de l'ofici de guionista, vivint-ho des del lloc d'una alumna qualsevol que somia en, algun dia, arribar a ser guionista; jo també he mantingut aquesta relació amb el meu projecte. Ha estat una relació molt bipolar en tant que, a vegades, mirava el meu guió i pensava *quin desastre* o mirava el llibre i li deia *tu deus ser la història interminable, oi?*, en canvi, d'altres vegades, reia exageradament mentre escrivia el guió i pensava *que divertit!* o *he trobat una bona manera de traduir aquest fragment del llibre a guió, m'agrada!*. I, de la mateixa manera que m'ha passat amb el guió o amb la novel·la en general, també m'ha passat amb els personatges. Arribava un moment que em passava tantes hores seguides submergida en les seves vides, en les seves maneres de pensar que ja em sentia que formava part del grup d'amics i

dialogava amb ells, però amb una diferència molt gran: jo podia modificar el que ells deien, sentien o feien en la mesura del que em convenia i ells, no podien modificar res de la meua vida.

Adaptar és una experiència molt difícil –quan tens el llibre a davant no saps ni per on començar el guió-, però també penso que és una experiència que m’ha enriquit molt. En molts moments, per estrany que pugui semblar, m’he sentit com una fada que agafava una obra que algú altre havia creat i li donava vida, imaginant tot el que l’escriptor havia escrit i traduint-ho en imatges.

També he après que és encara més complicat jutjar si una adaptació està ben feta o no. No hi ha normes, no hi ha camins gaire marcats a seguir. Només consells d’altres experts que, algun dia, van estar tan perduts com jo. Podrien sortir mil pel·lícules d’una mateixa novel·la i, encara que conservessin la història o l’essència principal, totes elles tindrien un toc personal del o de la guionista que ho ha escrit o bé, de l’equip de guionistes. Totes i cadascuna d’elles tindrien una empremta diferent que les caracteritzaria. Per tant, segur que algú pot llegir-se el meu guió i pensar que ho hauria adaptat diferent o que no hauria eliminat fets i diàlegs que jo he decidit eliminar. Però això és quelcom inevitable, una adaptació és –a més de tot el que ja he explicat al llarg d’aquest treball- una interpretació d’una obra de partida i una interpretació és quelcom summament subjectiu. Així doncs, si al món som al voltant de set mil milions d’habitants, possiblement cada persona interpreti les històries i la realitat d’una manera diferent i, encara que pot ser molt similar, sempre hi ha aquell toc personal en tot allò que fem. I aquí està la màgia de tot plegat.

A partir d’això, també he après que, a partir d’ara, quan vagi al cinema a veure una adaptació, no caure en l’error de jutjar si està ben feta o no. I encara menys, si és fidel a l’obra o no, perquè hi ha tantes maneres d’adaptar com guionistes al món. Només opinaré sobre si jo ho hauria fet així o d’una altra forma, sobre si, personalment, m’agrada l’adaptació, però en cap cas diré que està ben feta o no perquè no hi ha paràmetres a seguir per a fer aquesta afirmació. No hi ha normes a seguir, és quelcom força lliure creativament parlant.

En conclusió, aquest treball m’ha portat molta feina, però com he dit m’ha enriquit molt a nivell personal, he practicat molt l’escriptura de guions, m’ha fet

valorar molt les adaptacions cinematogràfiques que es fan i crec que a partir d'ara, no repetiré mai més el tòpic de: *M'agrada més el llibre que la pel·lícula.*

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Llibres

CHION, Michel. (2006). *Como se escribe un guión* (11ena edició). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

CUTCHINS, Dennis; RAW, Laurence i WELSH, James M. (2010) *The pedagogy of adaptation* (1ra edició). Plymouth, United Kingdom: Scarecrow Press, Inc.

GIMFERRER, Pere. (2012). *Cine y literatura* (1ra edició). Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

KELSEY, Gerard. (2004) *Escribir para la televisión* (4rta edició). Barcelona: Paidós.

MCKEE, Robert. (2006). *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (5èna edició). Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.

SEGER, Linda. (1993). *El arte de la adaptación: Como convertir hechos y ficciones en películas* (2na edició). Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

STAM, Robert. (2005). *Literature through film: Realism, Magic, and the art of adaptation* (1ra edició). Oxford: Blackwell publishing.

TRUEBA, David. (1999). *Cuatro amigos* (1ra edició). Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

VALE, Eugene. (2002). *Técnicas del guión para cine y televisión* (6ena edició). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura: Ritos de pasaje* (1ra edició). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA.

6.2. Articles

CAÑUELO, Susana. (2002) *Adaptación cinematográfica y traducción: hacia una sistematización de sus relaciones*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

FRAGO, Marta. (2005). *Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica*. Universitat de Navarra, Pamplona.

PAJARES, Etero; MERINO, Raquel; SANTAMARÍA, J.M. (1999) *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción*. Universitat del País Basc, Guipúscoa.

PÉREZ, Jose Antonio (2004). *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*. Universitat de Salamanca, Salamanca.

RODRÍGUEZ, Maria Elena. (2000) *Teorías sobre adaptación cinematográfica*. Universidad de Granada, Granada.