



Facultad de
Comunicación y Documentación

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

“CUESTIONES DE FAMILIA”
Las posibilidades de la Adaptación Cinematográfica

Presentado por:

D^a. Marta Martínez Cantero

Tutor:

D. Francisco José Sánchez García

Curso Académico 2018 / 2019

D./Dña. Francisco José Sánchez García, tutor/a del trabajo titulado “Cuestiones de familia”. Las posibilidades de la adaptación cinematográfica realizado por la alumna Marta Martínez Cantero, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en Comunicación Audiovisual para su defensa.

Granada, 30 de junio de 2019

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'F' followed by a cursive 'S' and a trailing line.

Fdo.: Francisco José Sánchez García

Por la presente dejo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado **“CUESTIONES DE FAMILIA”** *Las posibilidades de la Adaptación Cinematográfica* que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en **Comunicación Audiovisual**, tutorizado por el profesor **Francisco José Sánchez García** durante el curso académico 2018-2019.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.



30 / 06 / 2019

Fecha

Marta Martínez Cantero

Firma

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer este último trabajo a mi familia, quiénes me han dado los acontecimientos y los personajes necesarios para la construcción de la obra. Gracias de todo corazón.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	11
2.- OBJETIVOS	14
2.1-Objetivos Primarios	
2.2-Objetivos Secundarios	
3.- METODOLOGÍA	15
3.1- ¿Qué es un guion? Derrumbando mitos sobre el guion y la creatividad.....	16
3.2- Elementos que integran el guion. Los Personajes, La Acción, El Paradigma y La Anticipación y el Cumplimiento.....	19
4.-ANÁLISIS.....	26
4.1- Continuando la obra de McCourt. La Adaptación y el Transmedia	
4.2- Resumen de la obra y su potencial como Adaptación.....	35
4.3- "Las Cenizas de Ángela" vs. "Cuestiones de Familia" Comparativa entre ambas obras...	40
CONCLUSIONES.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	55
5.-ANEXO I: GUION "CUESTIONES DE FAMILIA".....	57

RESUMEN

El siguiente Trabajo trata acerca de la Adaptación cinematográfica y sus límites dentro del relato. Como objeto de estudio, he elegido elaborar un guion literario a partir de la novela "*Las Cenizas de Ángela*" de Frank McCourt.

Abstract

The following work talks about the Cinematographic Adaptation and its limits within the story. As an object of study, I created a literary script based on the novel "*Angela's Ashes*" by Frank McCourt.

1.- INTRODUCCIÓN

A menudo, cuando hablamos o debatimos acerca de la creatividad, nos referimos a ésta como una actividad instantánea, cuyo resultado es una obra; Principalmente, de carácter artístico. Dicha obra parece nacer de forma automática e inmediata al proceso creativo, y por supuesto, de la mano de un “genio artístico”. Popularmente, se habla de la creatividad como algo reservado sólo a una minoría privilegiada, cuyos miembros gozan de un don divino para la originalidad. Este concepto sobre la creatividad suele ser el más extendido, constituyendo así mismo una gran cantidad de erróneas creencias sobre el arte y su realización. Fue gracias a la clase de *Creación y Difusión de Nuevos Contenidos Multimedia* que pude deshacerme de tales afirmaciones, y pude ver con claridad que la creación de cualquier producto artístico (y en mi caso, audiovisual) no es ni inmediato ni está reservado a una élite de creadores. El proceso desde la idea hasta el resultado final es constante, y paulatino. En otras palabras, poco a poco y a base de trabajo, se obtiene la obra en cuestión.

De igual forma, tenemos la errónea creencia de que un producto o una obra es una creación “original” o “genuina”. Nada viene de la nada, todo producto artístico o audiovisual tiene, ya sea consciente o inconscientemente, su raíz en otra obra preexistente. Las bases no tienen por qué estar en otra obra artística previa; Parafraseando a *Montxo Armendáriz*, el origen de una película inevitablemente tendrá el reflejo de un momento político/social, sea esta la intención o no de su director ¿Y acaso esto no condiciona la obra resultante y su parecido con otras? ¿Podríamos hablar entonces del cine como una “adaptación de la realidad”?

En pocas palabras, ningún producto artístico es 100% original, y todos beben de algún material. El año anterior a esta asignatura, también otra me abrió los ojos y, no sólo eso, sino que también me facilitó la idea sobre la cual trata este trabajo. Durante las clases de *Adaptaciones: Transmedialidad y Convergencia de Medios*, adquirí esta poderosa idea, y es que el cine (como buena manifestación artística que es) tiene su origen en otra obra pre-existente. “*Todo es una copia de todo*”, y puesto que todo es una copia de todo, ¿tendría sentido decir que todo es una Adaptación?...

Me imagino que después de leer estas líneas pueden hacerse una idea de lo que va a tratar este trabajo de Fin de Grado.

Por un lado, este trabajo va a consistir en la elaboración de un guion literario, y la Odisea creativa que ello conlleva. El camino seguido hasta el resultado final no va a ser fácil; De hecho, una de las razones por la cual me sentí impulsada a iniciar este proyecto era la de enfrentarme al proceso creativo de una obra considerable y la dificultad que ello plantea. En mi experiencia personal y en el ámbito creativo, a veces me he frustrado por no obtener el resultado de forma rápida. Durante estos últimos 4 años de carrera, descubrí que esto también les sucedía a numerosos compañeros ¿Por qué nos pasa esto? ¿Es porque somos impacientes? ¿Es porque aún somos muy jóvenes? Estas preguntas parecían dispuestas a resolverse en la optativa de *Creación* de la que os hablaba más arriba.

Hemos mitificado la figura del artista hasta tal punto que el proceso creativo se queda fuera, el primer paso y el último parecen ser la obra final. Creo que aquí reside el motivo de la frustración compartida con mis amigos. Como nunca se habla del camino que conlleva la obtención de una obra, al no obtenerla enseguida, nos impacientábamos y no nos sentíamos “*tocados por la varita de las musas*”. Aquellas clases me mostraron que el proceso creativo está ahí, y que con el *eureka* no bastaba, aún me quedaba mucho que recorrer; aunque sabiendo esto, ya no me volvería a sentir frustrada en mi intento.

Ahora bien, la creatividad sin conocimientos es tan sólo imaginación; por ello, no podría haber realizado mi obra sin aprender cómo se hace un guion. Si quería conseguir algo bueno necesitaba (además de una idea, y de una buena actitud ante el trabajo) entender que elementos son los que integran un guion cinematográfico, y es este aprendizaje (tanto técnico, como creativo) lo que se recogerá en el apartado de la Metodología.

Por otro lado, el mundo de *las Adaptaciones* me atrapó. Con aquellas clases de *Convergencia de Medios*, también se derrumbaron para mí todas las ideas preconcebidas que tenía sobre la adaptación. Siempre las había miraba con recelo, e incluso, las adaptaciones cinematográficas “*filmes inferiores*” por sí solos. En el aula no sólo desaparecieron estos mitos, si no que al aprender acerca de la intertextualidad sentía como cada vez más, disfrutaba de las adaptaciones filmicas. Además de esto, aquí fue donde se germinó la segunda parte de lo que va a ser este trabajo. En esta optativa descubrí algo revelador, muchas películas son adaptaciones y, sin embargo, éstas no lo parecen. Esto sucede con algunas, bien porque han proyectado mucho contenido nuevo y se han alejado mucho del texto original o; bien porque han modificado por completo los elementos

principales, pero conservado el *espíritu* de la obra. ¿Qué es superfluo en una historia? Decidí entonces profundizar en ello, en el tema de la reescritura. Mi intención con este trabajo ha sido la de ahondar en materia no sólo a través de la vía teórica, sino también poniendo la teoría en práctica. Me gustaba tanto mi nueva percepción de las adaptaciones que decidí hacer yo misma una. Casualmente, el *eureka* vino sin previo aviso, aquel curso académico topé con el libro perfecto, o más bien, la historia perfecta: ***Las Cenizas de Ángela, de Frank McCourt***. Conecté con el *Espíritu* de esta historia y al identificarme tanto con ella pensé ¿Y si la adaptó, pero cambiando los elementos que la integran? ¿Seguiría siendo la misma historia? Más adelante, en el Apartado Analítico, plantearé el panorama teórico actual sobre la Adaptación, así como una serie de teorías que me han influido tanto en el estudio del fenómeno de la Adaptación como en la realización del guion adaptado (“**Cuestiones de Familia**”) en sí. También se analizarán las diferencias entre ambas obras resultantes, en base a las características propias de ambos medios (literario y cinematográfico); e inevitablemente a la *mirada propia* de la lectura.



*Fotograma de la versión cinematográfica de Alan Parker de 1999.

2.- OBJETIVOS

Ahora bien, si en el apartado anterior se vaticinan los objetivos de este trabajo, ahora es el momento de clarificarlos adecuadamente. La finalidad de este estudio va a estar dividida en base a la importancia que adquieren las tareas a realizar.

2.1- Objetivos Primarios

1- Elaboración de un guion literario I (la teoría): *¿Cómo se escribe un guion? O, mejor dicho, ¿Cómo se escribe un buen guion?* La meta aquí es entender la estructura de un guion de un guion cinematográfico y comprender el buen funcionamiento del mismo. Todo ello, se llevará a cabo mediante la síntesis de diversas obras, artículos y otros textos de ciertos teóricos, académicos, e, incluso, cineastas.

2- El Fenómeno de “La Adaptación”: Entender qué es la Adaptación como tal, ahondando principalmente en sus límites. *¿Qué es una adaptación? ¿Qué separa una adaptación de lo que consideramos una “obra original”?* Esta segunda meta, persigue comprender bien las formas que puede adoptar el fenómeno de la reescritura en películas, series, etc. De igual forma, en base a las teorías de diversos expertos, mi intención es obtener un amplio conocimiento de la Adaptación, y así evitar que se menosprecie su labor.

3- El impacto de La Adaptación y la Convergencia de medios en los Story-Telling de la actualidad: El estudio detallado de la Adaptación no puede darse, sin observar el rol que tanto la reescritura y la convergencia de medios juegan hoy días. *¿Está La Adaptación cada día más presente en los productos audiovisuales que consumimos?* Lo que nos lleva a formularnos la siguiente pregunta: *¿Qué papel juegan las nuevas tecnologías en este fenómeno cultural?* Mi tercer objetivo principal será intentar dar respuesta a estas cuestiones entre otras.

2.2- Objetivos Secundarios

Las metas propuestas dan lugar a otros propósitos de carácter más complementario.

1- Elaboración de un guion literario II (la práctica): Reflejar (ya sea en mayor o menor medida) los contenidos aprendidos del primer objetivo. Dicho de otra forma, acompañar la teoría, con el ejercicio práctico; Y esto se llevará a cabo escribiendo mi propio guion literario, el cual recibirá el título de “*Cuestiones de Familia*” (como ya se ha dicho anteriormente). El ejercicio de este guion no sólo emana de lo aprendido sobre guionización, si no también sobre el estudio de las Adaptaciones.

2-Analizar la huella de la obra literaria original en el guion adaptado: Para realizar el objetivo anterior, es necesario observar e interiorizar la obra primigenia, que dará lugar a la segunda obra. Como se verá más adelante, este objetivo no consiste en recopilar los elementos de la obra A) (la novela original de *McCourt*), y reproducirlos en la obra B) (lo que sería mi guion). Si no que, por el contrario, hablo del ejercicio de “la mirada/lectura de la obra”, la búsqueda de su esencia.

3- Experimentar el proceso creativo: relatar la Odisea que supone componer una historia, desde la concepción de esta, hasta el resultado final. En otras palabras, enfrentarse al “*temido folio en blanco*” y experimentar el proceso creativo de primera mano, y su impredecible desarrollo.

Ahora que he establecido la intención de mi estudio, me gustaría incidir en que los objetivos secundarios han de entenderse como un entrenamiento práctico del marco teórico. La validez de éstos para mi residen en el camino recorrido, y no tanto en el resultado final (Es por ello por lo que “*Cuestiones de Familia*” ocupa en el trabajo el espacio del Anexo).

3.- METODOLOGÍA.

Muy a menudo, cuando vemos una película o serie, nos olvidamos de que antes de convertirse en imágenes, antes de la música, y antes de que un actor encarnase al protagonista; Antes de todo eso, antes hubo un “*eureka*”. Todo lo que vemos en la pantalla, antes de ser todo lo que es, fue una idea. Y lo más importante, aparte de la idea primigenia y de su desarrollo a través del proceso creativo, hubo una persona (o grupo de

personas) que supo hacer que esa semilla se materializase de la mejor manera posible. Y la semilla sólo puede aspirar a ser un árbol, cuando ésta se plasma en un guion.

El guion suele permanecer en la sombra; el público (como es lógico también) tiende a dirigir su atención hacia el elenco, la trama, el ritmo, los efectos especiales, la puesta en escena...etc. Se nos suele olvidar que los personajes más carismáticos, las escenas más espectaculares; O incluso, los finales más memorables, deben su éxito al humilde libreto donde todo comenzó. Pese a la necesidad del correcto desarrollo de todas fases que integran una obra audiovisual (PRODUCCIÓN, REALIZACIÓN y POSTPRODUCCIÓN), así como una buena coordinación de sus elementos para la película; No podemos olvidarnos de la repercusión que va a tener el guion en todas las partes. El guion cinematográfico (tanto el literario, como el técnico) juegan un papel crucial, tanto que sin él no tenemos una película. Pensémoslo: ¿Necesita cualquier casa unos cimientos firmes? La respuesta es más que obvia, sí. Igual de importante que tener unos buenos cimientos, es tener un buen guion (a no ser que de entrada queramos una mala película o que nuestra casa se venga abajo).

Hasta ahí todo claro, pero ahora bien... ¿Cómo se escribe un buen guion?

3.1 ¿QUÉ ES UN GUIÓN? DERRUMBANDO MITOS SOBRE EL GUIÓN & LA CREATIVIDAD

“Un guion se define como una historia contada en imágenes por medio del diálogo y la descripción y situada en el contexto de la estructura dramática”.

(Field, 1996: 16)

El autor expande la definición de guion que apunta hacia la minuciosidad, de la que hablaremos más adelante:

“Un guion es una historia contada en imágenes: un guion trabaja con imágenes visuales, con detalles externos, con un hombre que cruza la calle concurrida, un coche que dobla la esquina, la puerta de un ascensor que se abre, una mujer que se abre pasos a empujones entre la multitud.”

(Field, 1996: 16)

Mi estudio acerca del guion, su consistencia, estructura y su planteamiento acertado se van a basar en los escritos de tres teóricos referentes en la materia: el ya citado, **Syd Field**, **Robert McKee** y, la autora, **Linda Seger**. Al igual que sucede con la creatividad, con el guion también guardamos una serie de ideas preconcebidas o mitos. **Robert McKee** en su obra *“El Guion”* plantea diversas cuestiones que todo guionista debe plantearse antes de enfrentarse a la hoja en blanco. Lo interesante de las reflexiones de McKee, es que echa por tierra algunos falsos mitos que se tienen de la labor del guionista, y también de la creatividad (Como en la optativa de *Creación*).

McKee, ofrece una visión menos cuadrículada acerca de la escritura del guion, mientras que los otros se ciñen más en las pautas y su seguimiento (aunque también ofrecen un material bastante interesante). Uno de los conceptos clave de este autor, y el que al mismo tiempo ha influido, antes de ponerme a desarrollar o a plantear el guion desde el punto de vista creativo es el papel del arquetipo. Este autor, plantea el uso del arquetipo como un elemento práctico a la hora de configurar una historia; el cual no debemos confundir con el estereotipo, que nos conduce a la banalidad y poca profundidad de nuestros personajes e historias. Él continúa y hace especial hincapié en la importancia de que el espectador se encuentre así mismo dentro del relato, esta idea ha sido de las más decisivas en la construcción de “Cuestiones de Familia”:

La siguiente idea de la que parto es quizás la más interesante, pues en ella coinciden estos tres autores, y le conceden el mismo valor. Me refiero a la minuciosidad. Popularmente, se tiende a considerar que la escritura de un guion cinematográfico no supone un gran esfuerzo o dedicación y se tiende a comparar (erróneamente) la elaboración de éste con el de una novela. Aquí nos topamos con otro falso mito, empeñado en quitarle mérito al guion. El proceso creativo que envuelve la elaboración de un guion literario exige de revisión y reescritura (De hecho, Field en su manual dedica un capítulo entero a la reformulación del guion).

“El guion propone minuciosidad, no atajos [...] Desde la inspiración hasta la versión final puede que escribir un guion requiera tanto tiempo como escribir una novela. Los escritores de guion y de prosa dan la misma densidad a los mundos personajes e historias que crean y a menudo nos equivocamos al pensar que un guion es más rápido y sencillo de escribir que una novela simplemente porque las páginas de los guiones tengan mucho espacio en blanco.”

(McKee, 2009: 20)

La minuciosidad que exige un guion para McKee desmonta otro mito: escribir una novela es más difícil que un guion ¿A caso el medio literario goza de prestigio con respecto al audiovisual? En el apartado del análisis retomaremos esta idea. Por otro lado, el autor señala que un guion ha de condensar el contenido (a diferencia de una obra literaria, en la que se tiende a expandirlo), y es esta exigencia del medio la que necesita de su meticulosidad. Por su lado, la teórica **Linda Seger** (autora que va a ser decisiva en mi estudio acerca de los personajes); opina que la reescritura es absolutamente necesaria para que la estructura del guion funcione. **Seger**, en su libro *“Cómo convertir un buen guion en un guion excelente”*, hace hincapié en la importancia de la estructura de este. Para esta autora, la estructura va ligada a: el sentido de unidad e integridad del guion. Toda modalidad artística necesita presentar cohesión en su realización, y el cine no iba a ser una excepción.

A lo largo de su libro, *Seger* también insiste en la en la revisión como clave del éxito del guion. Aunque por supuesto, también suma otros factores para obtener un “guion excepcional”; Tales como conocer los gustos del público, así como la mirada del autor:

“Convertir un buen guion en excelente exige una combinación de destrezas. El escritor necesita tener un enfoque original del tema. Debe ser único y creativo. Ha de tener cierto sentido de lo que atrae al público y de cómo contar un buen relato. Y naturalmente, debe saber estructurar, desarrollar una historia de forma que tenga sentido.”

(**Seger, 1994: 14**)

Por otro lado, **Field** propone que el guion se hace “paso a paso” (este no deja de ser un proceso creativo). Es tal la importancia que este autor da a la minuciosidad, que en su escrito: *“El Manual del Guionista”* plantea incluso 3 etapas en la construcción de un guion, y establece que dos de éstas se corresponden con la revisión y corrección. De hecho, la primera etapa la designa como “borrador”:

1. El borrador de palabras sobre el papel que acaba de terminar.
2. La etapa “mecánica” en la que corrige los cambios realizados durante la escritura.
3. La etapa de “pulido”.

Una vez entendida la importancia de la minuciosidad en nuestra tarea, y como ésta habita en el planteamiento de estos autores, pasemos a otra cuestión. Me gustaría seguir hablando acerca de los falsos mitos que rodean al guion (o la figura del guionista), y aproximar éstos a los del Proceso Creativo.

Toda ficción radica de la realidad, ya sea en mayor o menor medida. Para McKee, la “verdad” con la que se narra un acontecimiento, la pureza de cualquier escena o si queremos, la originalidad; es algo que o se tiene o no se tiene. La pureza o la “realidad” dentro del autor (realidad entendida como emoción o impulso auténtico) serían para un guion, lo que el *eureka* sería en el Proceso Creativo. La expresión griega hace referencia a la visión o hallazgo que llega a un individuo de repente. Hay pureza en ello porque es algo que viene a nosotros sin más, sin ningún interés subyacente. ¿Realmente puede un autor escribir sin sentir de verdad lo que escribe? ¿Cómo va a conectar alguien con lo que un guion/película transmita, si ni siquiera el propio autor conecta con ella? Esta última pregunta nos lleva a otra idea importante para tener en cuenta: el público. Todo lo que contamos (o queremos contar) con una obra, lo contamos a alguien. Por supuesto, en cine esta comunicación entre autor y receptor resulta más que evidente. Un artista más preocupado por aquello que puede obtener de su obra (ya sea éxito, llamar la atención, polémica, difusión...etc.), que la forja del contenido, no es tan buen artista y tampoco un buen guionista. Precisamente, esas preocupaciones son las que enturbian el guion, así como la de subestimar al público.

3.2. ELEMENTOS QUE INTEGRAN EL GUION. Los Personajes, La Acción, El Paradigma y La Anticipación y el Cumplimiento

Como hemos visto en el apartado anterior, en las obras de estos tres autores se repite de forma similar una cuestión fundamental para tener en cuenta: la minuciosidad (o la reescritura del Guion). Ahora bien, ¿En qué están de acuerdo Field, McKee y Seger con respecto a los elementos que integran un guion? Antes de comenzar a desarrollar este apartado, he de señalar que en ninguno de estos teóricos es conciso y riguroso a la hora de trabajar sobre los elementos del guion. Coloquialmente hablando, ninguno de ellos deja escrito en piedra qué un Guion contiene “esto”, “aquello” o “lo otro”. Estos autores evidencian más una preocupación acerca del uso de los elementos, que la necesidad de que estos formen parte del guion o no.

Más concretamente, Seger, McKee y Field están de acuerdo en que **los diálogos permanecen en un segundo plano:**

“La clave es el famoso axioma <<Se muestra, no se cuenta>>.”

(Seger, 1994: 19)

Un guion inundado de diálogos, así como un guionista cegado en contar la historia a través de los mismos; por lo general, no funcionan. El cine es un medio de carácter audiovisual, y una vez entendida esta característica, debemos dejar que la historia cobre forma en este medio. McKee, y Field, casi ni siquiera mencionan los diálogos en sus libros, y al igual que su compañera, se limitan a resaltar la misma idea: diálogos, sólo los necesarios. No es que tengamos que pasar olímpicamente de los diálogos, sencillamente, tenemos que procurar que éstos sean clave en la historia y que haya pocos.

“El diálogo, la charla natural de los personajes en su lucha por satisfacer sus deseos, no es una plataforma sobre la que expresas la filosofía del realizador. Las explicaciones de las ideas del autor ya sean en forma de diálogo, o de narración, reducen gravemente, la calidad de la película.”

(McKee, 2009: 31)

Del limitado poder que poseen los diálogos en el guion, pasamos hablar de aquellos elementos que encierran todo potencial que presenta un guion (sí es que sabemos cómo desarrollarlos): **Los Personajes y La Estructura.**

Empezando por **el personaje**. Para Robert McKee, los guionistas noveles tienden a confundir el personaje con la caracterización. Es cierto que el personaje no puede plantearse sin la caracterización, pero la caracterización sólo hace referencia a la apariencia del personaje. El personaje en sí es algo mucho más profundo:

“La caracterización es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, todo aquello que se puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio... Todos los aspectos humanos que se pudieran conocer tomando notas sobre alguien todos los días. Todos esos rasgos conforman a la persona haciéndola única, ya que cada uno de nosotros somos una combinación exclusiva de dones genéticos y de experiencias acumuladas. Esa mezcla singular de rasgos es la caracterización, pero no el personaje.”

(McKee, 2009: 42)

¿Qué es lo que mueve a un personaje? Enseguida comprendí que tener esto claro era crucial, y más adelante en el apartado del análisis esclareceré cómo esta cuestión se aplica a los personajes de mi historia. Las aspiraciones, deseos, sueños y metas, influye de manera desbordante en el personaje. Pero no sólo eso, lo que nos da mayor información acerca de los personajes es la actitud bajo presión (o mejor dicho, las decisiones que éstos toman bajo presión):

“El verdadero carácter se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje.”

(McKee, 2009: 37)

Por otro lado, el secreto que *Field* nos ofrece para crear un personaje redondo, no se resumen sólo en la presión, sino que también evidencia la importancia del cambio. La acción requiere de cambios, el personaje también. Debemos procurar no contribuir a la creación de personajes planos. Al contrario, debemos tratar de sorprender al espectador no sólo con los acontecimientos, sino también los personajes. Ojo, esta idea no implica que el personaje cambie conforme se desarrolla el guion, el personaje es el mismo, lo único que varía son las diversas aristas que integran su personalidad, y cómo se las vamos mostrando al espectador. Por ejemplo, al principio un personaje puede resultarnos cruel y despiadado, pero luego vamos desglosando más aspectos de su personalidad, que hacen que nuestra visión del personaje “cambie”.

Antes de pasar a hablar de la Estructura, así como de otros recursos del guion, me gustaría aclarar que si bien he tomado en cuenta las posturas de éstos 3 teóricos y sus obras por igual; Para mí (y, sobre todo, para el desempeño de este proyecto), la información más interesante, la he recogido de **Linda Seger**. Si bien esta autora, ya ofrecía muchas claves en el libro citado anteriormente, en su obra *“Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas”*, se hace un acercamiento desde la perspectiva psicológica, para la formulación de personajes. La idea que obtuve de este texto fue que, inconscientemente, cuando comenzamos a escribir sobre un personaje le atribuimos una serie de características que previamente hemos tomado de alguien que conocemos. *“Nada viene de la nada”*, es curioso como en el ejercicio de estudio y documentación para la construcción del guion, topé con una idea que, en esencia, vuelve a conducirnos al proceso

creativo y también (como veremos más adelante en el Análisis, al mundo de las Adaptaciones). Y no sólo sucede con las características de las personas que nos rodean y que conforman nuestra realidad, sino que también nuestros personajes poseerán características nuestras. Siempre va a haber algo de nosotros; de lo que somos; lo que queremos ser, nuestros ideales y nuestra postura política, ética o moral, especialmente en el personaje principal.

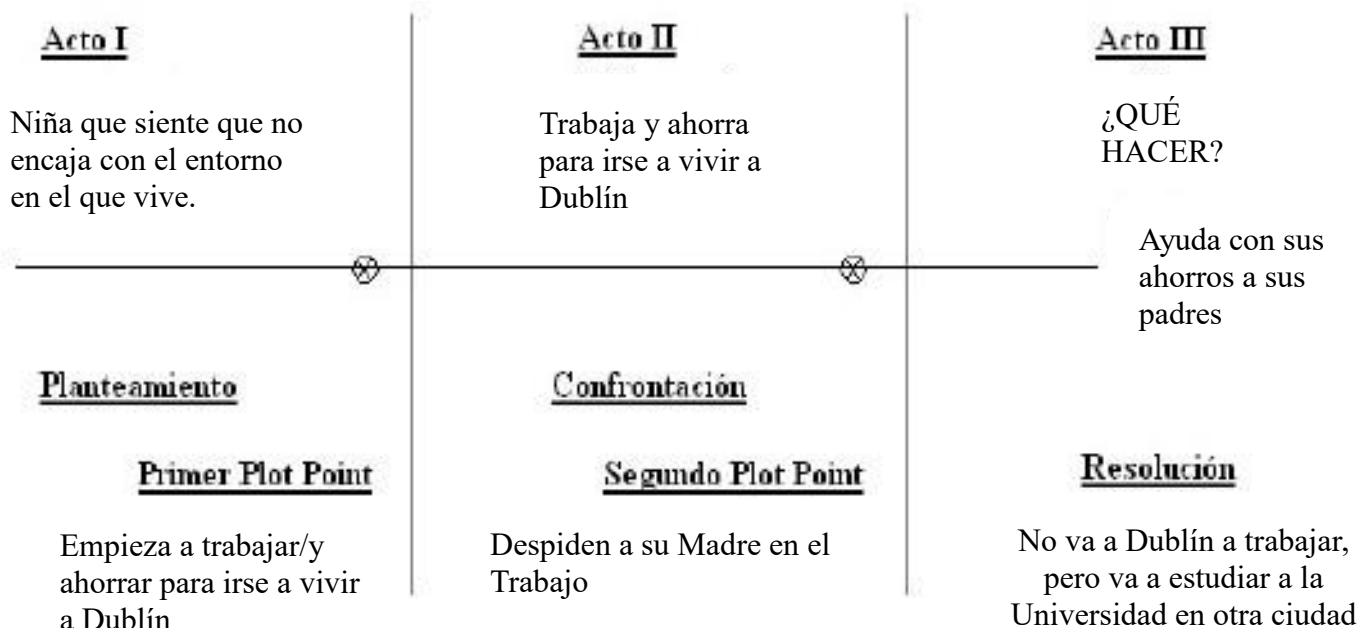
De los personajes, pasamos al siguiente elemento principal que integra el guion: **la estructura**. Un guion no deja de ser otra cosa que una historia, una historia contada con imágenes y diálogos, pero historia, al fin y al cabo, ¿Y qué es lo que tienen en común todas las historias? Un principio, un medio y un final. Para el desempeño de este trabajo, en lo referido a tema y estructura, decidí coger los apuntes de *Field* en su Manual. A mi modo de ver, es en este libro donde se plantea de una forma más clara y precisa, no sólo como plantear la temática, sino también como estructurarla.

Quizás, en lo que me encontraba más perdida era en cómo estructurar los acontecimientos. Mi historia (al igual que la de McCourt) está caracterizada por la suma desbordante de una gran cantidad de sucesos, que abarcan desde la infancia, hasta la juventud. Pronto me di cuenta de que era muy difícil estructurarlo todo y tener una buena narrativa audiovisual, no podía empezar a escribir sin tener claro el tema en sí, y mucho menos la estructura. Por suerte, descubrí en la obra de *Field*, **el paradigma**. El paradigma de *Syd Field* no es un artefacto teórico, sino un modelo, un esquema conceptual mediante el cual es posible “armar” un guion. Un guion clásico se divide en tres actos: Un **Primer Acto**, o **Presentación**, un **Segundo Acto** o **Confrontación** y un **Tercer Acto** o **Resolución**. Las articulaciones entre actos están constituidas por los llamados “*puntos argumentales*” o “*plot points*”, y este autor establece un número de páginas aproximado, que separan los diferentes actos.

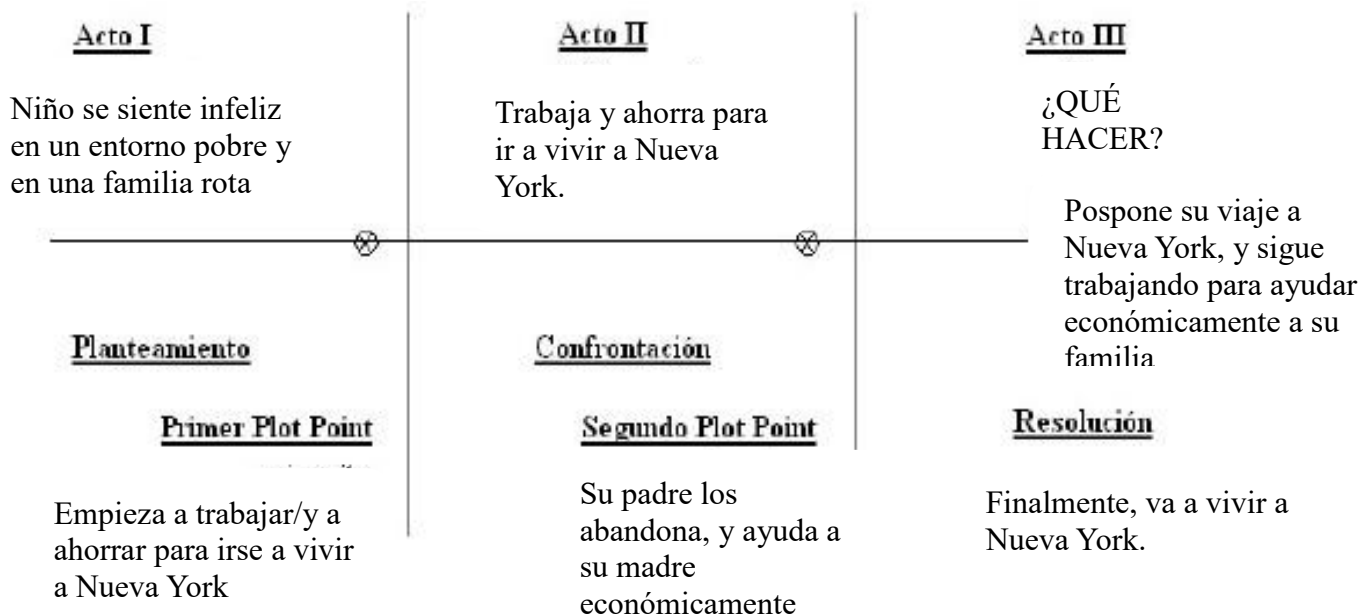
Una vez más, parece como si todos los autores coincidieran en un mismo punto acerca de la realización del guion: el tener claro lo que se está escribiendo, la minuciosidad de lo que se escribe. Un guion es un manuscrito breve, muy breve (y más aún si se compara con una novela) pero quizás lo que conlleve escribir el guion no sea su extensión, sino la adecuada búsqueda y **conexión** de los elementos que lo integran.

El manual de Syd me resultó bastante útil a la hora de comenzar a escribir el guion, básicamente porque me ayudó a delimitar las ideas y a organizar el contenido. De hecho, me decidí a plasmar la estructura de *Cuestiones de Familia* sirviéndome del paradigma de *Field*; Y al mismo tiempo, pensé que sería un buen ejercicio realizar una comparativa con la estructura de la novela de McCourt, también expresada con el paradigma:

Cuestiones de Familia



Las Cenizas de Ángela



Vistas así ambas estructuras, nos damos cuenta de que, en líneas generales, **ambas historias no dejan de ser la misma historia**. La herramienta de “*el paradigma*” quizá haya sido lo que más me ha ayudado a la hora de desarrollar el guion.

En un primer borrador de este, sentía que cometía un error frecuente. Una cosa que sucede en el Texto de *McCourt* es que se relatan una serie de bastos acontecimientos, que, en su mayoría no pretenden llegar a ninguna resolución final. Esto es comprensible, como veremos más adelante cuando hablemos de la Adaptación, debido a que esta obra literaria está concebida como libro de memorias, y aunque en líneas generales, la estructura se asemeja al cuadro anterior, está es difícil de ver con claridad. Es por ello por lo que el paradigma me ha servido no sólo para entender mejor la estructura de *Las Cenizas de Ángela*, sino que también me ha servido para ver con claridad la estructura de mi historia.

Siempre tenemos que dirigirnos hacia algún sitio, esto es fundamental, y una vez que entendí esto, encontré una resolución para mi historia. La resolución de mi historia supone quizás la diferencia más significativa con respecto al respecto al libro de McCourt, y esta se da en la estructura. Mientras que, en el libro, Frankie cumple su meta original, la meta que este personaje tenía desde el planteamiento de la obra; En mi caso esto no sucede. La meta o la dirección de “*Cuestiones de Familia*” cambia tras la Confrontación; Mi personaje después de gastar sus ahorros para ayudar económicamente a su familia, se siente más unida y feliz con ella y su entorno, (y esto sucede en especial con el personaje de la madre). Es así como asistimos a la evolución del personaje de la que hablaba *Seeger*, en párrafos anteriores; El personaje de Marta descubre (a través de esa odisea que ha vivido el personaje) que su entorno, su familia, y en especial, su madre (Juana) no son tan malos. Ella encuentra una paz consigo misma y con su entorno, y se da cuenta de que ya no necesita irse a Irlanda, de modo que guiada por su familia elige entrar en la Universidad. La resolución del guion sería esa: Marta va a vivir en Granada, y comienza a estudiar Comunicación Audiovisual. Me gustaría señalar que, a medida que la acción se va desarrollando, en el guion nos vamos topando con escenas que anticipan la curiosidad e interés de mi personaje por el vídeo, la fotografía, las artes escénicas...etc. Este interés se va desarrollando paulatinamente a lo largo del guion; Porque como hemos visto, nada en un guion puede ser casual, y todo tiene que llevar la historia a alguna parte. Más adelante, retomaré esta idea y hablaré acerca del estudio de otro aspecto básico del guion: **la anticipación y el cumplimiento**.

“Todos hemos visto películas donde la cámara enfoca un cuchillo que más tarde será utilizado para cometer un crimen, o donde se anticipa una amenaza que se realizará después. Son, éstos, dos ejemplos obvios de la utilización del foreshadowing (anticipación) y pay off (cumplimiento).”

(Seger, 1994: 104)

Como decíamos anteriormente, todo lo que vemos en una película, está ahí por una buena razón. Ya sea un plano que no llega a superar los 3 segundos de duración en pantalla, o el color del vestido que lleve la protagonista en una escena; Debemos pensar que todo es así por alguna razón.

“La anticipación es una pista visual o de diálogo que se da para plantear algo que sucederá después.”

(Seger, 1994: 104)

El “foreshadowing” y el “pay off” son dos elementos que no sólo están ligados a la escritura del guion, sino que están fuertemente integrados en el lenguaje audiovisual, la autora señala:

“El uso de la anticipación y del cumplimiento no es propio de ningún género en especial, sino patrimonio común de todos ellos. Es habitual en películas de misterio, donde el público necesita ayuda frecuente para seguir las complicadas pistas que conducen a la solución. También es habitual en comedias, donde los golpes de humor necesitan ser preparados, o anticipados, para conseguir mayor efecto[...]La mayoría de las películas utilizan algún tipo de anticipación y pay off.”

(Seger, 1994: 107)

Esta idea me resultó bastante interesante, debido a que me paré a pensar no sólo en el lenguaje cinematográfico desde la perspectiva del espectador. Como espectadores, hemos visto innumerables películas y series; Y como resultado, estamos acostumbrados tanto al lenguaje cinematográfico, así como a la estructura de casi cualquier filme. Como bien dice *Seger*, la **anticipación y el cumplimiento**, es un elemento común a todos los géneros; Un buen ejemplo de ello, lo encontramos en las películas de misterio, en donde un plano detalle en el que observamos una mano cogiendo un cuchillo, nos anticipa un asesinato. Otro ejemplo clásico de *foreshadowing* y del *pay off* lo encontramos en el

western, cuando vemos como unos personajes se intercambian miradas furtivas, y hay un gran silencio, todo apunta a que de un momento a otro van a empezar a disparar.

Dicho todo esto, queda claro en qué consiste la *anticipación* y *el cumplimiento*, pero ¿Se ha visto reflejada en el guion de “*Cuestiones de Familia*”? Motivada por el texto de *Seeger*, decidí que este elemento tan singular debía de aparecer en mi historia, procurando incluso que apareciera en repetidas ocasiones. Un ejemplo troncal lo encontramos en los viernes en el cine que Marta pasa siempre con su hermana y su padre. Diego es un buen amigo del dueño del cine de la ciudad, con lo cual lleva a sus hijas al cine todos los viernes cuando estas son pequeñas. Marta desarrolla así una gran admiración por la gran pantalla, y eso va a ser lo que la acabe motivando al final del guion a estudiar Cine. Otro detalle de menor impacto en la trama, lo encontramos cuando Marta y Juani, están jugando a construir un castillo con los VHS. Las niñas juegan poco cuidadosas con las cintas, que caen en el suelo. A los dos días, cuando Juana, intenta poner una película, descubre que la cinta esta defectuosa. Inocentemente, prueba con otra, que tampoco funciona, y se pregunta “¿*Qué le pasa al video?*”. Las cintas están rayadas debido a que las niñas habían estado jugando con ellas.

4.- ANÁLISIS

4.1. CONTINUANDO LA OBRA DE MCCOURT. LA ADAPTACIÓN Y EL TRANSMEDIA.

El concepto de “adaptación” hace referencia a un texto u objeto que se sitúa más allá de lo “literario”; y que es fruto del momento sociológico actual. Estamos ante una explosión de la cultura pop multimedia, en la cual se ha cotidianizado la adaptación de cualquier elemento (películas, comic, sucesos, videojuegos, series de televisión...etc.) No obstante, este suceso no forma parte de un fenómeno contemporáneo, si no que por el contrario la adaptación es algo que se ha ido produciendo desde los inicios de Hollywood. En aquel entonces ya era común encontrar adaptaciones literarias (las películas de Alfred Hitchcock son adaptaciones de novelas de bolsillo); eventos históricos (muchas de las primeras películas que marcaron las reglas de lo que sería el cine estaban basadas en la

Guerra Civil Norteamericana como *El Nacimiento de una Nación* o *Lo que el viento se llevó*); o remakes por ejemplo (*Los siete magníficos* de los años 70 es un remake de la película de Kurosawa). Hoy en día, todo esto se conoce como “cultura del reciclaje” .

Hoy en día parece sin embargo que el concepto de adaptación se queda corto para designar un fenómeno de traspase de relatos de un medio a otro.

“Hay que comenzar señalando cómo la propia etiqueta de “adaptación”, mantenida por pura inercia, es cuestionada por muchos de los estudiosos del fenómeno, por la inoperancia de esta para designar la heterogénea variedad de productos que suelen agruparse bajo ella”.

(Bowie, 2008: 2)

Hasta aquí todo claro, pero ahora vamos a profundizar un poco más en el tema e intentar responder mejor a esta pregunta: ¿Qué es una Adaptación? Los límites de la Adaptación parecen variar en base a la perspectiva del autor.

Sánchez Noriega en *“De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos”* (2010) define la adaptación como el proceso por el que un relato, la narración de una historia expresada en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la escritura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, etc.), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. El autor hace hincapié en que la adaptación no es un problema de cercanía o alejamiento del texto original, sino más bien una cuestión de actitud ante el material de referencia.”

En mi opinión, esta última idea quizás sea la más interesante. La clave en la realización de una adaptación cinematográfica (o de cualquier otra índole) no debe de ser el parentesco con su texto original, si no en planteamiento que se le da a éste. Cuando se hace una película a partir de un libro u obra de teatro, la obra pasa de tener 1 autor a tener 2. De una perspectiva o ideas, pasamos a tener otras distintas o conservar las ideas primogénitas con las nuevas...etc. En cualquiera de los casos, la obra siempre crece.

Para **Gronsteen** (*“La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation.”* 1998); La adaptación es el proceso de traslación que crea una obra O2 a partir de una obra O1

preexistente cuando O2 no utiliza, o no utiliza solamente los mismos materiales de expresión que O1. En este mismo libro, su co-escritor **Gaudreault** por su parte cree que contar la misma cosa en otro medio, no es contar la misma cosa.

De aquí podemos extraer un componente esencial en el proceso adaptativo: **el soporte**. ¿Una historia sigue siendo la misma, aunque ésta se narre una película, o en una novela? Una obra de teatro, un cómic...etc. Cada medio es independiente y reúne una serie de características distintas. Por ejemplo, la vía de transmisión de un libro son las palabras, los diálogos. Un largometraje contiene diálogos, pero su comunicación radica en la imagen y el sonido. Si en una película o mejor dicho, un guion se abusase del diálogo sería un mal guion, aunque en una obra de teatro el diálogo sea indispensable. En el cine, la acción no debe de ser contada, sino mostrada. De igual forma, hay que atender la duración aproximada que plantea cada medio, así como su manera de consumo (pues un libro es algo que leemos nosotros solos en la intimidad de nuestra casa, mientras que una película/teatro, es algo que disfrutamos en una sala repleta de gente). La duración de una novela depende de sus páginas, y el lector es quien marca su propio ritmo en la lectura. Dedicando poco más de una hora al día, en una semana o dos, terminaríamos de leer *Lolita*, por ejemplo. Supongamos que el tiempo total que nos ha supuesto la novela de *Nabokov* es de 14 horas ¿Podría replantearse acaso si quiera hacer una película de 10 horas? Sería impensable, el medio cinematográfico precisa de una duración más limitada, y además necesita de una atención constante por parte del espectador. Nadie sería capaz de ver una película que durase 14 horas, se podría llevar a cabo una serie televisiva con una duración incluso superior, pero en cualquier caso el espectador consumiría la historia de forma fragmentada, por capítulos de una hora aproximadamente.

Volviendo de nuevo el trabajo de **Pérez Bowie**; Podríamos decir que este autor plantea una superación definitiva de la noción de adaptación, sustituyéndola por el concepto de **“reescritura”**. Para Bowie reescritura hace referencia a *“operaciones sobre materiales precedentes que impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal y, dotada, por consiguiente, de cierto grado de reflexividad”* (**Pérez Bowie, 2010: 39**). En consiguiente, la adaptación pasaría a ser *“aquellos trasvases que no impliquen un trabajo a fondo sobre el texto precedente, sino que consistan en una operación meramente ilustrativa.”* (**Pérez Bowie, 2010: 39**)

Este autor rechaza la validez del criterio de “*fidelidad*” y considera que cualquier transposición Inter-semiótica es ya una transducción; Planteando, así como cuestión clave la fidelidad al original. Bowie habla de la diferencia entre la adaptación y la reescritura, y sitúa los límites entre permanecer pegado al material original o versionar personalmente una obra. Las adaptaciones no implican un trabajo a fondo sobre el texto referente, pero las reescrituras sí. Él expone la necesidad de tomar una decisión sobre que entra dentro y que se queda fuera, y el planteamiento de si hay obras literarias “inadaptables” . Pero ¿qué es ser fiel? No hay acuerdo universal. Para adaptar una novela hay que mantener el espíritu. Durante años, trabajar en traducción, ha sido -y es- interpretar. Las traducciones literales no existen, entre lenguas hay cosas distintas, no solo a la sintaxis, palabras hermosas a palabras rudas. El grado más cercano al original es la traducción. En el mundo de la literatura comparada, el debate sobre “**adaptación**” es antiguo. *Pérez Bowie* resta importancia a esta discusión, al mantener el prestigio de la literatura, venerando la obra original, donde la adaptación no es una obra autónoma. Reescribir supone un matiz de transformación más profundo.

Estamos continuamente reescribiendo. Esta “**pulsión reescritural**” en la cultura de la convergencia que aparece en la obra de **Pérez Bowie** se debe a dos factores principales:

1. La tendencia a la **reflexividad** de las artes contemporáneas (**posmodernismo**).
2. La maleabilidad o disolución de las fronteras entre los medios (**transficcionalidad o transescritura**).

Este primer apartado es el que nos atañe. Aparte de los factores técnicos o de soporte, y del creciente modelo de Industria del Entretenimiento; Están también el contexto social-artístico. Actualmente, el panorama artístico contemporáneo se caracteriza por la existencia de una enorme cantidad de tendencias distintas, en contraposición a lo que sucedía siglos atrás, en los que existía un único movimiento artístico. De entro de esta amalgama de ideas fruto de la Posmodernidad, encontramos que la reflexividad impregna gran cantidad de obras actuales. Hoy en día, se tiende cada vez más al rescate de libros o de películas antiguas para dar pie a una reflexión.

De forma habitual, se tiende a menospreciar una Adaptación que no se “ciña” al texto original. Pero ¿existe acaso la posibilidad de que una obra sea 100% equivalente al texto original? Cada persona, debido a una serie de factores tales como las circunstancias, el poder adquisitivo, el sexo, su edad o la cultura; posee una mirada única de la realidad que le rodea. De igual forma que todos tenemos una mirada, también poseemos una lectura o visionado personal de las historias que nos cuentan. La misma novela o la misma serie, nunca va a ser al 100% lo mismo para 2 personas distintas, ya que cada una tiene una lectura de las cosas diferente. Es por esto que una adaptación supone (se quiera o no) algo nuevo, ampliando aún más los límites.

Del *Homo Sapiens* hemos pasado al *Homo narrador*. La cultura del reciclaje y de los trasvases continuos en el mercado de la transficcionalidad confirmaría la centralidad casi antropológica del relato, de lo narrativo como clave del sistema de los discursos de la sociedad de masas digital.

Si “todo es narrativo”, la adaptación es una operación “natural” para el libre flujo de mitos, argumentos, personajes e historias”. ¿Acaso Super-man no es de alguna manera una adaptación de los Héroes clásicos? ¿Y si os planteara que el protagonista de Matrix, Neo es una adaptación de Jesucristo? Todo es una adaptación; Una reinscripción de un texto acorde con un tiempo y circunstancias distintas, pero no dejan de ser un mismo texto entorno al ser humano.

Todas estas teorías y conceptos evidencian la idea de la que hablo: los límites de lo que es una Adaptación y de lo que no lo es, son inacabables. El hecho de que las posibilidades de adaptación sean infinitas, provoca que no se pueda realizar un estudio de éstas de forma aislada. En otras palabras, es inútil tratar de clasificar las adaptaciones o diferenciarlas de los remakes, versiones, secuelas, spin-off, etc; Pues, en definitiva, todos ellos parten de lo mismo. La forma correcta de estudiar, e incluso, de entender y disfrutar las adaptaciones audiovisuales es diferenciándolas según su grado de innovación. Este grado de innovación del que hablamos, ha de medirse junto con el contexto en el que se producen las adaptaciones; pues la lectura y el entendimiento de cualquier obra variarán según la sociedad, la cultura o la época que ésta esté atravesando. Este sería el **enfoque poli-sistémico**, cuyo principal referente sería **Catrysse**. Sus principales características serían:

1- Tanto el T2 (“la adaptación”) como el T1 (“el texto de partida”) forman parte de contextos respectivos que hay que considerar en el estudio de la adaptación. Los textos no son entes aislados.

2- Un sistema (o medio, o género, como el cine o la televisión), no puede ser jamás un conjunto aislado, sino que forma parte de un poli-sistema (en última instancia la cultura misma) que es, en principio, dinámico y se encuentra conflictivamente jerarquizado.

3- En cualquier sistema, cualquier acontecimiento puede considerarse en función de las relaciones cruzadas (entre todos los elementos) de seis componentes básicos: **la institución, el repertorio, el productor, el producto, el público y el mercado.**

4- Un sistema está estructurado en torno a un centro, que se opone a una periferia (para el caso español, por ejemplo, el sistema literario contemporáneo está más centrado en torno a la novela) y el mismo carácter define también el conjunto del poli-sistema (en nuestros días, por ejemplo, el poli-sistema artístico está centrado en torno al cine, mientras que a principios del siglo XX se organizaba en torno a la literatura).

5- Las adaptaciones, como un tipo de interferencia cultural (traducción en sentido amplio) puede seguir modelos primarios (innovadores), o secundarios (cuando se deriva hacia las novedades periféricas); incluso debe estar claro que aquello que es primario hoy pudo ser periférico ayer, y lo será de nuevo mañana, y viceversa.

6- La diferencia entre 'fiel' e 'infiel' es reemplazada por la diferencia entre 'adecuado' (esto es, que respeta el texto fuente) y 'aceptable' (que experimenta la influencia del texto objetivo).

7- En toda adaptación entran en juego normas (**acuerdos intersubjetivos de comportamiento**) a distintos niveles: normas de selección (¿qué textos? ¿Qué autores? ¿Qué géneros? ¿Qué elementos deberían de ser los elegidos para su adaptación fílmica?). También estarían las normas operacionales (Es decir, la **transposición diegética**).

Este último punto sobre la transposición diegética es el que da como resultado 2 modelos de Adaptación:

1. **Modelo Primario de Adaptación**. Es aquella cuya principal pretensión reside en la innovación de la obra. En este tipo de adaptaciones se persigue el ir más allá de los elementos (espacio, tiempo, personajes...etc.) o ideas originales del autor, y plantear otras nuevas sobre el texto. Generalmente, se trata de un modelo de adaptación que permite a los textos antiguos incluirse en contextos y tiempos más actuales.

2. **Modelo Secundario de Adaptación**. Posee un carácter tradicional en comparación con el modelo anterior. En este modelo de adaptación lo que se persigue es transcribir un texto a otro formato (en nuestro caso, el audiovisual) procurando mantener todas las características de la obra original. Aquí, las novedades son periféricas y vienen marcadas por el cambio de un medio a otro. No obstante, hay que tener muy en cuenta que lo que hoy es innovador, mañana puede ser periférico y viceversa.

Otro interesante enfoque acerca de la adaptación cinematográfica lo encontramos en la obra de G. Wagner "*From Novel to Cinema*" (1975). Para G. Wagner, la adaptación de una novela o texto literario a largometraje se clasifica en tres tipos:

- a) **Transposición**. Una novela se muestra directamente en la pantalla con un mínimo de aparente interferencia, por ejemplo, *Lolita* (Adrian Lyne) o *Beltenebros* (P. Miró). Es una obra muy parecida al texto de partida.
- b) **Comentario**: donde un original se aprehende bien consciente o inadvertidamente alterado en alguna medida respecto del original (...); donde se ha dado, más que una violación rotunda o infidelidad, una intención diferente por parte del realizador (p. 224). *Lolita* de Kubrick; *Blade Runner* de Ridley Scott; *Orlando de S. Potter*...
- c) **Analogía**: la cual debe representar una más que considerable intención de llevar a cabo otra obra de arte distinta (p. 226). *Apocalypse Now*, *El Espíritu de la Colmena*.

En mi caso, el objetivo va a ser centrar el estudio en los **Modelos Primarios**, cuyas obras resultan especialmente llamativas debido a su pretensión de adecuación cultural. De igual

forma, la idea de que un autor pueda proyectar sus ideas en base a las de otro autor también me resulta fascinante. Al mismo tiempo, ambas características son las que me impulsaron para llevar a cabo un proyecto que tenía en mente desde hacía algún tiempo, y el que me va a servir de apoyo en este estudio del fenómeno innovador dentro de las adaptaciones.

Por un lado, está como las historias cobran una determinada forma u otra según su la cultura o contexto en el que se integran, pero por otro lado está la “mirada” de quien proyecta esas historias. La autora **Linda Seger** sostiene que partimos una historia universal que forma la base del resto de historias:

“Todos nosotros tenemos experiencias semejantes. Compartimos el viaje de la vida, del crecimiento, del desarrollo y transformación. Vivimos siempre las mismas historias, ya sea la búsqueda de la perfecta compañera, el regreso al hogar, el encuentro de la plenitud, la persecución de un ideal, la realización de un sueño o la caza de un preciado tesoro. Sea cual fuere nuestra cultura, existen historias universales que forman la base de todas nuestras historias particulares. Las circunstancias pueden ser diferentes, los giros y quiebros que crean el suspense pueden varias de una cultura a otra, pero en todas ellas encontramos siempre la misma historia, bosquejada a partir de las mismas experiencias.”

(Seger, 1994: 118)

Hace 2000 años que nos contamos la misma historia. A esta conclusión llegó el mitógrafo **Joseph Campbell**, después de estudiar culturas tan diversas como la tradición de los indios navajos o la mitología griega. Al igual que **Seger**, **Campbell** destiló esta “madre de todas las historias”, en un patrón que denominó “**El Viaje del héroe**”.

Dicho patrón avanza en 3 fases distintas:

-La Separación. El héroe abandona su entorno habitual.

-La Iniciación. Aquí el héroe se enfrenta a su reto.

-El Retorno. El héroe regresa a su entorno cotidiano, transformado y, portando el conocimiento adquirido).

Al mismo tiempo, este autor establece 5 componentes básicos propios de este viaje místico:

1. El héroe. Es el/la protagonista de la historia y recibe una llamada a la aventura que lo saca de su entorno cotidiano.

2. El reto. Nuestro protagonista debe de enfrentarse a un reto que conllevará necesariamente la transformación personal del héroe.

3. Los obstáculos. En su camino, se topará con un obstáculo o varios que deberá superar para cumplir su reto.

4. El mentor. Figura que le ayudará en su camino.

5. La moraleja. Este último componente constituye la lección aprendida que puede simbolizarse en un objeto, o un cambio, con la que el héroe regresa a su mundo.

Campbell plantea esta estructura pilar y primigenia de todas las historias en su obra “*El héroe de las mil caras*”. Este autor no es un experto en el campo de la adaptación, ni en el del cine. No obstante, su teoría de *El Viaje del Héroe* me resultó bastante interesante en lo referido a reescritura, además su visión coincide en grandes rasgos con la de *Segar*. Los elementos planteados por *Campbell* son fáciles de identificar tanto en los cuentos clásicos, como en el cine.

Siguiendo la línea de Campbell, me gustaría finalizar este apartado con 2 autores de novelas de ficción, así como referentes actuales del cine y todo lo que le rodea: **Juan Gómez Jurado** y **Arturo González-Campos**. Conocidos principalmente por “*Todopoderosos*” o “*Aquí hay dragones*” (piezas de radio en formato podcast en las que debaten acerca de cineastas, géneros y todo lo que envuelve el mundo del cine), son también conocidos por ser los escritores de “*La Fuerza para Cuñaos*”. En este libro, plantean la historia de *Star Wars* a modo manual para “dummies”, así como el indiscutible impacto que esta película ha tenido sobre el mundo del cine, y del movimiento fan.

Ahora bien, lo interesante aquí es que parten de la misma idea que *Campbell*; Es más, incluso en su obra, explican *El Viaje del Héroe*, del que hablábamos anteriormente. En definitiva, “*La fuerza para cuñaos*” nos indica lo presente que está el relato primigenio, así como el fenómeno de la reescritura.

Para finalizar, me gustaría regresar una vez más con *Seger*, esta vez volviendo con la reflexión de un experto en esta materia que nos atañe. La autora incide en el hecho de que la estructura de un guion no deja de ser otra que la misma historia de toda la vida:

“Es la misma historia de los cuentos de hadas, en los que hay que quitarle tres cabellos de oro al diablo, o encontrar el tesoro y conseguir a la princesa. Y no es una historia muy diferente de la del hombre de las cavernas que mató a la bestia desconocida o al esclavo romano que ganó su libertad con su esfuerzo y su valor. Éstas son nuestras historias – personal y colectivamente. Y las películas que han alcanzado mayor éxito contienen estas experiencias universales.”

(Seger, 1994: 119)

Además de redundar en la idea del “*monomito*”, anteriormente vista en el escrito de Campbell y en el libro de los “*todopoderosos*”; *Seger* añade aquí una idea novedosa y potente. La autora subraya el carácter universal que tienen las historias y la tendencia unificadora de los relatos, así como del cine:

“Muchas de las películas de mayor éxito están basadas en estas historias universales. Tratan del viaje básico que hacemos en la vida. Nos identificamos con los héroes, porque hemos sido heroicos alguna vez (planteamiento descriptivo) o porque nos gustaría serlo (planteamiento prescriptivo).”

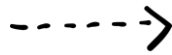
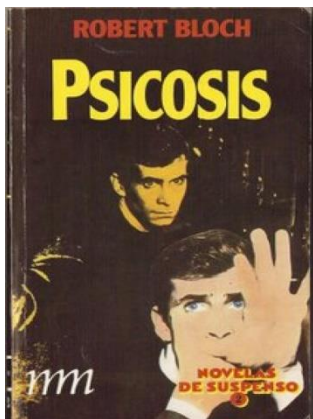
(Seger, 1994: 143)

El cine tiende a acercar a las personas, nos hace sentir semejantes a todos, porque nos sentimos únicos cuando nos dejamos atrapar en su relato. En definitiva, podríamos afirmar que **toda historia es la misma historia**, lo único que diferencia una historia de otra es esta “mirada” o proyección personal de la que hablamos.

4.2. RESUMEN DE LA OBRA Y SU POTENCIAL COMO ADAPTACIÓN

Antes de hablar acerca de esta fascinante novela, así como de su gran flexibilidad para la adaptación; Me gustaría hablar del estatus dominante que ejerce el medio literario sobre el fílmico.

Resulta innegable afirmar que, históricamente, la literatura goza de privilegios que el cine no posee. Hay teóricos que afirman que es más fácil adaptar una novela mediocre que un clásico. Buen ejemplo de esto, lo encontramos en las películas de *Hitchcock*. Popularmente, no es algo muy conocido, pero algunas de las películas más icónicas del mago del suspense provienen ni más ni menos que de novelas de bolsillo, poco conocidas y que, en su época, no destacaban por ser grandes lecturas (exceptuando claro está algunas, como “*Extraños en un tren*”, de Patricia Highsmith). Sin embargo, lo clásicos tienden a ser más difíciles de entender, ya que presentan una mayor complejidad. El Cine y La Literatura no compiten, sino que, por el contrario, ambos medios ocupan espacios diferentes.



*Izquierda: la portada de la novela “*Psicosis*” (1959, título original “*Psycho*”) escrito por Robert Bloch. A la derecha: fotograma de la versión cinematográfica, llevada a cabo por Hitchcock y estrenada en 1960. Es curioso como la edición del libro pone en su cubierta los actores del filme.

Debemos acercarnos a la adaptación como una obra, en lugar de entenderla como una copia. La relación entre un producto literario y su adaptación cinematográfica no es unívoca. Puede suceder que el director que adapte no sea un buen lector, y la obra no funcione, o los guionistas no se atrevan a entrar en profundidad en la obra literaria para reinterpretarla desde la óptica cinematográfica. Debemos considerar la importancia que tiene mirar una obra (cualquier obra) desde el presente, desde nuestro presente. La mirada hacia atrás y su reescritura, quizás sean un deber en la conservación de nuestra herencia textual; Porque tenemos que reconocer que una lectura de los clásicos “pura” (o mejor dicho, ligada a su contexto materno) no es posible en la realidad actual.

Andre Gaudreault establece que la enunciación fílmica da lugar a una muestra

sobresaliente, que él denomina “meganarrador”. Por otra parte, Gaudreault busca igualmente subrayar la complejidad narratológica del filme, que deriva según él del estatus “intermediario” o “intermediático” de este soporte, que se sitúa a mitad de camino entre la representación teatral y la narración verbal. Este teórico afirma también que “*contar la misma cosa en otro medio no es contar la misma cosa*”. Esta frase hace referencia a la especificidad de cada uno de los medios; la cual nos obliga a la toma de una serie de decisiones sobre como contar algo según las propiedades de cada medio. Nuestra valoración y selección, dará lugar a una consecuente obra u otra.

Más adelante, se verá en la práctica la toma de decisiones que he llevado a cabo (y por qué esas y no otras) a la hora de plasmar a *Ángela y sus cenizas*.

“El ámbito que abarcan las relaciones entre el cine y la literatura es tan amplio como heterogéneo ya que no se limita a los problemas derivados de la adaptación filmica de textos literarios, sino que se extiende a otras muchas parcelas, tales como el estudio de las relaciones entre un determinado escritor y el medio cinematográfico, los estudios de carácter histórico sobre la adaptación, los de las relaciones generales entre literatura y cine, los manuales de guion que abarcan igualmente aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico.”

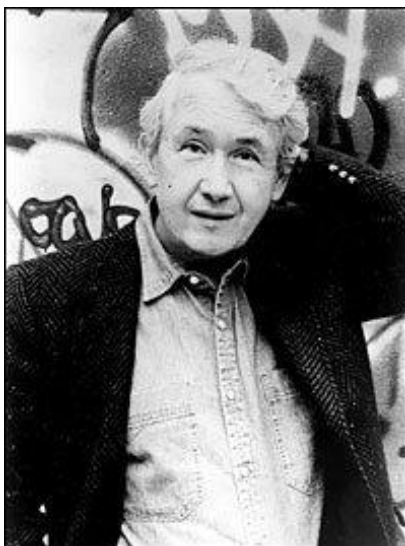
(Bowie, 2008: 277)

Ante estas líneas, **Bowie** introduce su idea:

“Hay que comenzar señalando cómo la propia etiqueta de “adaptación”, mantenida por pura inercia, es cuestionada por muchos de los estudiosos del fenómeno, por la inoperancia de la misma para designar la heterogénea variedad de productos que suelen agruparse bajo ella”.

(Bowie, 2008: 278)

Como hemos visto anteriormente, el concepto de “Adaptación” por sí sólo, no logra abarcar el amplio espectro de obras y reescrituras que habitan en nuestro cada vez más complejo sistema cultural. Es necesario, que recordemos esta idea; De lo contrario, no vamos a ser capaces de entender y apreciar todo lo que nos pueden ofrecer las re-escrituras (en nuestro caso, cinematográficas).



“Cuando recuerdo mi infancia, me pregunto cómo pude sobrevivir siquiera. Fue, naturalmente, una infancia desgraciada, se entiende; las infancias felices no merecen que les prestemos atención. La infancia desgraciada irlandesa es pero que cualquier otra infancia desgraciada, pero la infancia desgraciada irlandesa católica es la peor de todas...”

(McCourt, 1997: sinopsis)

Hace 2 años, cuando aún no sabía nada del mundo de las *Adaptaciones*, me topé con un libro que atrapó por entero toda mi atención. Sucede muy a menudo que pasamos largos períodos esforzándonos por leer una novela u otra, bien obligados porque llevamos tiempo sin que ninguna capté nuestro interés, modas o bien por recomendaciones de amigos. Pese a todos nuestros esfuerzos, gran cantidad de veces no llegamos a meternos en la historia. Asimismo, también sucede el efecto contrario. De vez en cuando, nos encontramos con historias, libros o películas que nos atrapan por completo y caemos rendidos de amor ante sus personajes.

Esto fue lo que me sucedió con *Las Cenizas de Ángela* (título original *Angela's Ashes*), escrito por el autor irlandés **Frank McCourt**. Fue publicada en 1996, y obtuvo el premio Pulitzer y el National Book Critics Circle Award. En la novela, McCourt relata su infancia, marcada principalmente por la pobreza, la religión, el entorno familiar y la crisis económica de su país. La acción se sitúa en los años 30, en el barrio de Brooklyn (Nueva York). Frankie tiene 6 años, y vive en un edificio de inmigrantes con sus padres y sus

cinco hermanos. Su hermana recién nacida fallece, este hecho traumático ligado a la falta de empleo del padre los obliga a volver de nuevo a Irlanda, concretamente a la localidad de Limerick. Paradójicamente, con los McCourt sucede algo completamente distinto a lo que ocurre con el resto de las inmigrantes, ellos abandonan la tierra de las “oportunidades” para volver al viejo continente. No obstante, los problemas que le esperan a la familia en Irlanda son mucho peores. A medida que Frankie va creciendo, este cada vez es más consciente de que tiene que abandonar Limerick y volver a Nueva York para poder tener un empleo y una formación adecuada. Los últimos capítulos de la novela se centran en la adolescencia y los grandes esfuerzos del protagonista por alcanzar su meta. Finalmente, Frankie consigue abandonar Limerick y embarcarse hacia Estados Unidos, terminando el libro cuando él tiene 20 años y se encuentra a bordo del transatlántico.

Cuanto más leía, más me gustaba. Quizás el motivo por el que me gustaba tanto este libro era que me veía reflejada en cada página y ¿No es ese quizás el motivo por el que todos nos volvemos adictos a ciertas historias? El hecho de vernos a nosotros mismos en otros personajes, compartiendo situaciones, inquietudes o similitudes, nos hace sentirnos acompañados de alguna manera. Y pude parecer quizás que lo que planteo es una locura: una chica de 22 años, en un país y en una época totalmente distinta a la Irlanda de los años 30-40 ¿puede realmente existir una identificación? Mis orígenes son humildes cierto, pero nada comparados con los de la familia *McCourt*. España atraviesa una crisis financiera y laboral bastante considerable, y muchos jóvenes de mi generación optan por emigrar a otros países en busca de empleo, al igual que Frankie. Es cierto que en España y tampoco en Andalucía, los niños van al colegio descalzos como iban los niños pobres de Limerick, pero si existe de igual forma otro tipo de miseria. La tradición y la religiosidad entre ambos países si puede asemejarse más, pues ambas naciones comparten la misma fe: el cristianismo católico; que no es exactamente igual al de Irlanda, en lo que se refiere a aspectos culturales; pero que posee otros también y bastante significativos (especialmente, en Andalucía).

En resumidas cuentas, las diferencias espaciotemporales, los factores culturales y de género, no quita que en esencia el contenido sea el mismo. Las inquietudes del personaje, como afecta a un individuo el crecer en una pequeña localidad católica y tradicional, los conflictos familiares, la falta de oportunidades en tu país...etc. En esencia, la historia se repite. Es más, la historia no sólo se repite, sino que además evoluciona al añadir otros

contextos y una perspectiva actual.

Esta pretensión de adaptar *Las Cenizas de Ángela* con mis propias memorias en un guion cinematográfico proviene en gran medida de lo aprendido en clase de Adaptaciones.

Esta intención emana en gran medida de **La noción de “reescritura”** planteada por **J.A. Pérez Bowie**, en **Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación**. Bowie describe la reescritura como “*una opción personal*”, en la que el autor no sólo proyecta su “*universo subjetivo*” sino también las determinaciones del contexto desde el que accede al texto, definido como “*un proceso de apropiación y revisión consistente en revisar y transponer, en mirar con nuevos ojos desde un nuevo contexto un texto precedente*”. De este modo, habrá toda una gama infinita de posibilidades, dependiendo de la “*actitud frente a la obra sujeta a la reescritura*”.

En resumidas cuentas, Los tiempos cambian, y traen consigo nuevas adversidades, semejantes a las vividas. Los conflictos familiares, el alcoholismo, el paro, la crisis económica (especialmente en España), la inmigración...etc; Siguen en nuestra sociedad, y están presentes en todas las culturas y sociedades, con mayor o menor frecuencia. Las historias se trasladan de una época a otra, de un lugar a otro, por medio de la reescritura; porque compartimos los sueños y emociones de sus personajes. Yo misma, me sentí muy identificada y conmovida con las aventuras y desventuras de *McCourt*, y vi en este relato, una posible adaptación.

4.3. “Las Cenizas de Ángela” vs. “Cuestiones de Familia” Comparativa entre ambas obras

Si hay algo que caracteriza *Las Cenizas de Ángela* y la convierte en una obra única (entre otras cosas) es la forma carismática en la que se nos describen los acontecimientos. Las características principales de la obra son:

1. **Estilo muy sincero y directo.** Durante el desarrollo de la obra (400 páginas aprox.) el autor emplea muy pocos recursos estéticos y literarios, así como se limita al empleo de un léxico muy simple. En su lugar, narra los hechos de forma

ingenua y natural.

2. **Narrador en Primera Persona/Narrador desde la mirada infantil.** Un narrador en primera persona puede parecer más que obvio al tratarse de un libro autobiográfico. La peculiaridad reside en que *McCourt* (o más bien, el pequeño Frankie) decide contar y describir su vida desde la perspectiva infantil. El escritor tenía 60 años cuando comenzó a relatar sus memorias, pero se mete en la piel del niño que era y las narra desde ese prisma. Como resultado, se obtiene una mayor cercanía con lo que se nos cuenta, así como una óptica de los acontecimientos marcada por la inocencia del protagonista, lo que hace encariñarnos mucho con esta mirada.
3. **Género que baila entre lo cómico y lo trágico.** La infancia de Frankie es una infancia extremadamente dura: *“Cuando recuerdo mi infancia, me pregunto cómo pude sobrevivir siquiera. Fue una infancia desgraciada, se entiende: las infancias felices no merecen que les prestemos atención. La infancia desgraciada irlandesa es peor que la infancia desgraciada corriente, y la infancia desgraciada católica es peor todavía.”* (McCourt, Francis. *Las Cenizas de Ángela*. Prólogo). No obstante, este relato de miseria tiende a tornarse cómico. El humor ante el dolor es una reacción emotiva constante en todas las páginas.

En resumidas cuentas, estás son las características principales de la novela. No debemos olvidar que estas características pertenecen lógicamente a un formato literario, y que, por lo tanto, no se adecuarían así tal cual en un filme (de hecho, sería imposible).

DURACIÓN (DÍAS vs. MINUTOS EN LA PANTALLA)

Supongamos por un momento que queremos adaptar el libro tal cual, y que lo hagamos sin intentar llevar a cabo un experimento de re-escritura. Hablamos de unas 400 páginas ¿Cuántos minutos de metraje se corresponderían con 400 páginas? ¿Y cómo podríamos calcular eso? Teniendo en cuenta que generalmente un lector terminaría *Las Cenizas de Ángela* en dos o tres semanas dedicándole un par de capítulos al día al libro; Y que, por el contrario, una película de media suele durar entre 1 h y 50 m o 2 h y 30 min. Parece una regla de tres, pero me sirve para introducir una nueva idea sobre este experimento de re-escritura audiovisual: **La duración no puede ser cuantificada.**

Aun suponiendo que adaptase el libro tal cual, y midiera milimétricamente cada secuencia, sería imposible. No se pueden poner franjas o límites a la duración de un mismo acontecimiento, secuencia o capítulo. Primero, porque al hacer una película de 10 horas, está deja de ser una película. Un ejemplo que nos viene bien al caso es la adaptación de *Stanley Kubrick* de la novela de *Nabokov*: “*Lolita*” (1961). El propio escritor de la novela fue quien realizó el guion, y cuando éste le entrego el manuscrito a *Kubrick* éste descubrió que el guion equivalía a 9 horas de película. La versión del 61 de *Lolita* dura unos 150 minutos aproximadamente. Por supuesto, el director recortó y bastante. Sin embargo, *Kubrick* afirmó que era uno de los mejores guiones que había leído en su vida. ¿Sí tan bueno le parecía porque recortó tanto su duración?

La respuesta es sencilla: *Kubrick* atendió las necesidades del medio audiovisual. Segundo, independientemente de la estructura y el funcionamiento que dicte un medio determinado, de un texto escrito no se puede extraer una escena o secuencia fija. La información que recibimos es subjetiva desde el mismo momento que la recibimos. Un autor puede recrearse más en una conversación que otro, y esto causará que la escena se alargue más o menos; puede darle más énfasis o incluso menos. Si hablamos por ejemplo de la descripción de un ambiente o de un día, en un libro puede perfectamente ocupar una página; pero en una película, la misma descripción inevitablemente puede ocupar sólo 1 plano de 4 segundos. Estas conclusiones llegan a mí de la mano de **André Bazin** en su obra “¿Qué es el cine?”, quien se refiere al cine como “*teatro filmado*”.

Evidentemente, la novela tiene sus ventajas, su materia es el lenguaje y no la imagen (ni tampoco el sonido). La acción de la literatura es confidencial, y esta es llevada a cabo por un lector aislado. Sin embargo, el film actúa sobre una multitud, reunida en las salas oscuras. Lo cierto es que las diferencias entre estructuras estéticas tornan más delicada aún la búsqueda de equivalencias, ya que estas requieren mucho más de la invención y de la imaginación de parte del cineasta que pretende realmente conseguir la semejanza. Se puede considerar que, en el dominio del lenguaje y del estilo, la creación cinematográfica es directamente proporcional a la fidelidad. Por las mismas razones que hacen que la traducción palabra a palabra no valga nada; Una traducción demasiado libre tiende a resultar reprochable. En resumidas cuentas, a partir de este trabajo se van a intentar que mi adaptación del texto de McCourt conserve su esencia, su espíritu.

El factor de la duración va cogido de la mano con el de los diálogos. **Un filme tiene que mostrar con imágenes y sonido, y no a través de texto.** Si un guion abusa mucho de los diálogos, entonces no es un buen guion. Este apartado preocuparía más si se tratara de una adaptación teatral, pero lo cierto es que *“Las Cenizas de Ángela”* no es una obra que contenga muchos diálogos. De hecho, apenas tiene, el diálogo principal se repite a lo largo de la obra, y es el que establece el pequeño Frankie. El tener un narrador en 1ª persona nos da la posibilidad de emplear un recurso bastante popular e incluso oportuno en cine, me refiero al recurso de la voz en off. En *Cuestiones de Familia*, el empleo de la voz en off de Marta va a ser constante y muy útil ya que a través de la voz en off voy a poder encabalar el presente con los flashbacks. La voz en off va a ser un recurso útil en el guion para completar la información que se muestre de los personajes. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la ESCENA 20, en la que después de exponer la insistencia que tiene Juana en la discusión con Diego; nos trasladamos a través de la voz en off, a la infancia de Juana, en donde descubrimos que el comportamiento tan irascible de este personaje radica en una niñez marcada por los conflictos familiares.

Por otro lado, ¿Qué duración tiene una película aproximadamente y como se traduce el metraje en las páginas del guion? Para *Field*, una película tiene aproximadamente 2 horas de duración, o 125 minutos. La duración puede variar, pero siempre duran alrededor de 2 horas.

Partimos de la base de que, una página de guion es el equivalente a 1 minuto en pantalla. El boceto de *“Cuestiones de Familia”* contiene alrededor de unas 40 páginas. Para que el texto pueda constituirse como un guion acabado y completo, debería de contener más de 100, aproximadamente. Para algunos teóricos, el número de páginas que debe tener un guion es 100; *Field*, por ejemplo, establece que un guion debe contener 120 páginas. Hablamos de un ritmo bastante rápido, pues como veremos en el siguiente apartado, el Tiempo que abarcan ambas historias va desde la infancia de ambos protagonistas, hasta el comienzo de su edad adulta.

TIEMPO (LA INFANCIA vs. LA JUVENTUD)

El tiempo interno en *Las Cenizas de Ángela* va desde que Frankie tiene 3 años, hasta que

éste cumple 18 y emprende su ansiado viaje a América, con la intención de empezar una nueva y mejor vida. Más concretamente, y en líneas generales, la acción parte del momento en el que los padres del protagonista traen a casa a su hermana recién nacida, *Margaret. Maggie*, es la primera hija que tienen los McCourt, junto con el resto de los varones: Frankie, Malachy y los gemelos Eugene y Oliver. Para los padres de las criaturas, el nacimiento de su primera niña supone una gran alegría en el hogar (Malachy padre deja de beber, y consigue un empleo duradero). Sin embargo, la pequeña *Maggie* muere a los dos días de nacer, este traumático hecho dará lugar a que la familia regrese de nuevo a Irlanda. Y es en ese regreso a la Irlanda del sur, se sitúa (a mi modo de ver) el auténtico comienzo de la obra.

Antes de comenzar con la escritura del guion, decidí que debía tener bien clara una clasificación del contenido de la obra. Con el transcurso de los capítulos, McCourt va a ir confesando al lector las desventuras de su infancia, marcada por la miseria y los valores tradicionales del Limerick de la posguerra. De la tragicómica infancia de Frankie, pasamos a la adolescencia; la cual va a estar marcada por el abandono de su padre y la lucha de Frankie para abandonar su pueblo y emigrar a Nueva York.

Como resultado, establecí la siguiente división:

1. INTRODUCCIÓN: En el primer capítulo McCourt nos habla de sus padres; nos cuentan de que familia procedían (el autor incluso describe el nacimiento de su madre, ya que a este debe ella su nombre), como se conocieron, cuando se casaron...etc. El autor incluso nos llega a contar que sus padres lo concibieron a él durante una fiesta en Nueva York. Estas primeras páginas del libro son las primeras (y las únicas) en las que el narrador va a contar algo que no ha vivido en primera persona, sino que conoce a través de los testimonios que el recuerda de sus padres o de otros familiares.

En "*Cuestiones de familia*", la introducción tendrá un carácter parecido en cierta forma con los de la novela. En las primeras escenas, se describen los ambientes familiares de mi padre y de mi madre. Quiénes eran mis abuelos, cómo era la relación tenía el hermano de mi padre con ellos, a qué se dedicaban, en que trabajaban...etc. No obstante, la descripción de estos personajes (abuelos/abuelas y padre/madre) no va a tener lugar sólo en la introducción, sino que, por el contrario; el espectador va a ir conociendo a los

personajes a medida que se va desarrollando la película.

McCourt nos brinda unos personajes bastante planos, cuya descripción aparecerá al principio de la obra y, cuyo desarrollo de estos, se limita a la descripción inicial (*Malachy* = un borracho, pendenciero y mal padre; La tía *Aggie* = envidiosa y amargada; Ángela = una mujer de carácter, sentimental...etc.)

No debemos olvidar también que se trata de un libro de memorias, el autor sencillamente nos cuenta como son sus padres, sus familiares. *McCourt* no ha creado ningún personaje, con lo cual, es lógico que no existe un desarrollo de estos. En el guion opté por hacer algo diferente. Los principales personajes son también mis padres, mis hermanos y los demás miembros de mi familia, sin embargo; algunos de ellos sí que plantean un desarrollo, el cual va ligado al tiempo interno de la historia.

Mientras que, en “*Las cenizas de Ángela*”, el personaje de la madre y del padre son desglosados al completo en el 1er capítulo; en “*Cuestiones de Familia*” también, pero con la diferencia de que se da la evolución de algunos personajes. En las primeras escenas (ESCENA 1, ESCENA 12) se da una aproximación a los personajes de mi madre y de mi padre, así como también de algunos abuelos. El truco está en que, conforme va avanzando la acción descubrimos que los personajes son más complejos de lo que parecía a priori. El ejemplo perfecto lo constituye aquí el personaje de mi madre, *Juana*.

En las primeras escenas presento a mi madre como una persona muy poco comprensible, irascible y bastante conflictiva dentro del núcleo familiar. No obstante, conforme va avanzando la trama, vamos conociendo más a este personaje. Entendemos que su peculiar forma de ser procede del ambiente donde ha crecido, como es su relación con las demás personas; y también la relación con su respectiva familia.

2. NUDO. Como hemos visto anteriormente, la obra de *McCourt* constituye un contenido denso (más denso aún, si se compara con el contenido que puede abarcar una película). La concentración de hechos, acontecimientos y la línea de tiempo que plantea la novela, supone una dificultad a la hora de delimitar el nudo. Para mí, el nudo del libro se sitúa en el momento en el que el personaje de *Malachy* abandona a su familia. Es a partir de este acontecimiento, donde se produce un cambio significativo en el personaje de *Frankie*. La situación de desamparo total de la familia de *McCourt*, hace que el pequeño empiece a trabajar, para mantener a su madre y a sus hermanos. En esta etapa, *Frankie* es un

adolescente, y en su contacto con el mundo laboral, podemos asistir a una madurez del personaje o evolución. Cuando Frankie empieza a trabajar (como repartidor de carbón, como cartero...etc.) es consciente de la realidad de Limerick, y empieza a ver con claridad la pobreza y miseria que asola su ciudad. Podríamos decir que es esta “toma de contacto con la realidad” la que siembra en él una nueva idea (una idea decisiva en el desarrollo del personaje, así como de la historia): **el escapar de un contexto amargo, en busca de la felicidad.**

En esta etapa de la novela asistimos también a un conflicto significativo entre el hijo y su madre. Con el abandono de *Malachy*, las condiciones económicas de la familia van a peor, hasta que finalmente la familia es expulsada de la casa que habitan. La única alternativa es ir a vivir con el primo *Griffin*. *Griffin*, es un patán que trata fatal tanto a *Angela* (con quien mantiene relaciones sexuales, aprovechándose de esta situación de desamparo), como a los hijos. *Frankie*, en plena adolescencia, no tolera dichos abusos por parte de su primo, y discute fuertemente con *Ángela*, a quien termina golpeando. El joven *Frankie*, huye de casa de su primo y deja de dirigirle la palabra a su madre, muy disgustado con ella y con su pasividad ante los maltratos de su primo. *Frank* se esconde en casa de su tío *Pat*, y comienza a trabajar para mantenerse así mismo.

En “*Cuestiones de familia*” nos encontramos con otro conflicto familiar, sólo que con algunas variaciones. *Juana*, no suele tratar bien a *Diego*, y siempre mantiene una actitud abusiva, controladora y poco cariñosa, ante él y ante sus hijos. Los problemas de convivencia del matrimonio también salpican a los hijos; *Juana* constantemente ridiculiza la aspiración de *Marta* de trasladarse a Irlanda, decisión a la que ella se opone firmemente. *Marta* (que, aunque aquí ya con 18 años) se enfrenta igual que *Frankie* a la rebeldía propia de la juventud; comienza a no dirigirle la palabra a su madre y desafiarla, reivindicando su meta y a ella misma.

La resolución de ambas disputas madre-hijo / madre-hija, darán paso al desenlace. Puede resultar paradójico, pero ambos protagonistas logran reconciliarse con sus madres por medio de la distancia. En el caso de *Frankie*, se trata de una distancia absoluta (recordemos que el personaje huye de casa, y comienza a vivir con su tío). *Frankie*, pierde todo contacto con su madre y sus hermanos; viviendo así prácticamente solo. Es ese tiempo que el protagonista pasa solo lo que le hace replantearse la relación con su madre, y a entender que ella no es la culpable de las acciones de su tío. Asistimos aquí a una

maduración por parte del personaje. *Angela* por otro lado, deja de vivir bajo los abusos de *Griffin*, y empieza a trabajar por su cuenta, reconciliándose también con su hijo. Por otro lado, en “*Cuestiones de familia*” la distancia que se produce entre madre e hija es comunicativa. Cuando *Marta* comienza a trabajar de camarera, pasa días y días sin “hablar” con su madre y viceversa. Ahora bien, ¿Qué significa ese hablar? Ambas conviven juntas, comen y cenan en familia; pero no se produce en ellas ningún tipo de comunicación tipo-afectiva. Los diálogos se ciñen a:

+ “¿Tú vas a querer un poco más de esto?”

–“No, no quiero.”

El conflicto se resuelve en este caso se resuelve cuando *Juana* es despedida de su trabajo. La familia de *Juana* es mezquina con ella, y lejos de apoyarla o empatizar con ella la ignoran. El despido, así como la falta de cariño y comprensión por parte de su familia, hacen que el personaje materno se derrumbe, mostrando así su parte vulnerable. *Marta* decide utilizar todo el dinero que ha ahorrado para ir a Irlanda en apoyar económicamente a su madre, y no sólo eso, sino que también, y por primera vez en la historia, empatiza con su madre. Es en este punto donde tienen lugar el desarrollo o la evolución de ambos personajes, por un lado, *Marta*, entiende que el comportamiento de su madre va ligado a las carencias emocionales que esta tiene en su familia, y decide ayudar en casa con su dinero. Por otro lado, *Juana*, sorprendida por las acciones de su hija, comienza a valorarla y a apreciarla, siendo más cariñosa con ella.

Por último, en el desarrollo del guion, se produce también un acontecimiento que no guarda parecido con la novela. Cuando *Marta* cumple años (en las primeras páginas del guion). El regalo que su familia le hace es una cámara de video handyman. La protagonista se siente fuertemente atraída por el vídeo, y le gusta llevar la cámara consigo a todas partes. En diversas escenas se va manifestando paulatinamente esta afición por el vídeo, que funcionará a modo de **anticipación-cumplimiento**; y que tendrá su explicación en el desenlace.

3. DESENLACE. Finalmente, tienen lugar la resolución de los acontecimientos producidos en ambas obras. En *Las Cenizas de Ángela*, *Frankie* tiene el dinero suficiente para comprar su billete de ida a América, y se embarca en el transatlántico, despidiéndose

de familia, y de Limerick. El protagonista acaba cumpliendo sus metas, dando lugar a un desenlace de corte clásico o tradicional (como hemos visto en el apartado anterior del trabajo). Por el contrario, en *Cuestiones de Familia*, tiene lugar una estructura final menos convencional, y con una diferencia sustancial con respecto a la obra de la que parte. Como *Marta* le da el dinero que ha estado ahorrando para irse a Irlanda a su madre, no tiene posibilidad alguna de irse, y por lo tanto no se cumple el objetivo vital del protagonista: que era el de emigrar a Irlanda en post de una vida más feliz. Sin embargo, tiene lugar otro desenlace bastante más peculiar. Resulta que *Juana*, anima y apoya a *Marta* para que se mude a Granada a estudiar Comunicación Audiovisual, y *Marta*, descubre que es una buena idea y se muda a Granada, donde comienza una nueva etapa. En este desenlace tiene lugar el **cumplimiento** de la sublínea narrativa del nudo, en la que se ha ido cultivando la vocación de *Marta* por el vídeo. Al mismo tiempo, como la relación entre madre e hija ha florecido, también esta evolución nos conduce a este final. En definitiva, esta resolución final de los acontecimientos no se corresponde con el esquema tradicional ya que, el protagonista no alcanza la meta concreta planteada (que era trasladarse a Irlanda). No obstante, a grandes rasgos, si se llegan a cumplir las aspiraciones de *Marta*, que eran las de salir de ese entorno amargo, y buscar la felicidad en un lugar y entorno nuevos.

NARRACIÓN

(NARRADOR EN 1ª PERSONA DEL SINGULAR vs. DISTINTAS FOCALIZACIONES)

Por supuesto, aquí se establece una diferencia significativa con el libro de Frankie, al mismo tiempo inevitable y voluntaria. El libro únicamente ofrece una visión subjetiva de los acontecimientos (los cuales son narrados en 1ª persona del singular. Evidentemente, esta visión no es otra que la de nuestro querido protagonista: *McCourt*. Esto significa que todos los recuerdos, emociones, diálogos entre otros personajes, y, la acción al completo, parten de un punto de vista únicamente subjetivo. No es lo mismo narrar en primera persona que ver en primera persona. La **focalización** es un término que escuché por primera vez en la asignatura de Narrativa Audiovisual de 2º de carrera, y en resumidas

cuentas, este término alude al punto de vista cognitivo dentro de un texto fílmico. ¿Quién posee más información acerca de la historia? El relato cinematográfico se encuentra delimitado según su perspectiva cognitiva. La perspectiva o “punto de vista” es más que una metáfora en el cine. Mientras que en la literatura el narrador siempre toma la palabra de la diégesis (“yo digo”, “él dijo”), con el cine no sucede igual. En una película, el punto de vista es literal, y esto significa que toda imagen es una vista realizada desde un punto del espacio. En consecuencia, el medio cinematográfico goza de un amplio abanico de opciones en lo que a narrativa se refiere.

Ahora bien, ¿Qué sabe el narrador respecto a la historia que cuenta? Según **Genette**, podemos hablar de tres modalidades:

A) Si el narrador sabe más que el personaje, hablamos de una visión “por encima” del personaje: **Focalización 0 o variable**.

B) Si el narrador posee la misma información que el personaje, se produce una visión “con” el personaje: **Focalización Interna**.

C) Por último, si el narrador sabe menos que el personaje, estamos ante una visión “desde fuera” del personaje: **Focalización Externa** (también conocida como técnica behaviourista objetivista).

En base a esta clasificación de **Genette**, podemos afirmar que la focalización es una condición del relato, no de los personajes.

Ojo, no es que con esto quiera desestimar los acontecimientos, sólo porque a priori éstos no partan de una base objetiva (además como ya sabemos, tampoco existe una visión 100% objetiva). Si no que, por el contrario, lo que quiero es plantear lo interesante que se volvería la acción si mezcláramos mi punto de vista con la focalización de otros personajes. Si una película ofrece la posibilidad de pasar de una focalización a otra ¿será por algo, ¿no? Mientras que la novela te envuelve en un mundo interior, alumbrado por los ojos de su autor; en una película esta fórmula no da buen resultado. Por un lado, mientras que en un libro la acción se pausa, y se retoma nuevamente al día siguiente (o cuando el lector quiera); en una película esto no sucede, y si sucede es que algo no funciona bien. Un filme necesita de ritmo, y es bajo esta premisa, que por eso decidí incluir las perspectivas de otros personajes, para hacer que la narración fuera más

dinámica.

Un buen ejemplo de ello, lo podemos encontrar en la ESCENA 12 (FLASHBACK, AÑOS 70). Esta escena, se corresponde con una anécdota que mi abuela no deja de repetir. Ella cuenta que cuando mi padre era un bebé, él solía llamar la atención debido a lo adorable y bonito que era. En una ocasión, mis abuelos se encontraban viajando en tren camino a Barcelona. Fue ahí donde se le acercó una mujer que comenzó a hacerle carantoñas a mi padre, y la cual, le pareció algo rara a mi abuela. Más tarde, mi padre enfermó y una vez en la consulta del médico, éste dijo de forma irónica que se trataba de un mal de ojo (el tono irónico aparece en la versión de mi abuelo). Pero para mi abuela, era de todo menos una ironía. Marta, dentro de la época, la cultura y la educación en su entorno; afirmaba (y sigue afirmado a día de hoy) que la causa de la enfermedad de mi padre era que aquella extraña mujer le había echado un mal de ojo horas antes en el vagón.

Tanto en esta escena como en otras (por ejemplo, las que describen la infancia de mi madre), se ha perseguido buscar o preservar la mirada de otros personajes, no sólo por las exigencias del género audiovisual o por el ritmo; sino también por el hecho de plasmar también las emociones de otros personajes. Realmente, cuando recordamos cualquier cosa, existe poca realidad en ese recuerdo; y eso es debido a que, inconscientemente dotamos las cosas que nos suceden de una respuesta emocional.

En mi opinión, uno de los “puntazos” que posee el medio audiovisual es que su narración/focalización puede cambiar a lo largo del relato; cosa que no sucede en una novela.

**Marta Barajas del Valle y “la abuela Marta” en “Cuestiones de Familia”.*

CONTEXTO ESPACIO-CULTURAL

De la Irlanda de la Posguerra a la Andalucía de la Crisis

Económica

Una idea en la que hemos ido haciendo hincapié a lo largo del trabajo, y principalmente, en el apartado de las adaptaciones, es la de la **unificación de los relatos**. Las historias no entienden de fronteras, porque éstas nacen del ser humano. Las personas compartimos los mismos obstáculos, al igual que experimentamos las mismas emociones y todos tenemos

metas y sueños que alcanzar. Al igual que las historias no entienden de lugar, tampoco entienden de tiempo. Los tiempos cambian, es cierto, pero también se tienden a repetir. Partiendo de este preámbulo, me gustaría sostener esta idea mediante la comparativa entre los contextos espacio-cultural de ambas obras.

“*Las Cenizas de Ángela*” está ambientada en la década de los 40, y los acontecimientos que tienen lugar, se producen entre 1940-1950. El hecho histórico a nivel mundial que marca este período de tiempo es la 2ª Guerra Mundial. Esta Segunda Gran Guerra, marcó un período de bonanzas y esplendor en Estados Unidos; Y, por el contrario, sembró la crisis y la decadencia económica en el viejo continente. Esto se percibe fácilmente en la obra de *McCourt*; De hecho, las primeras páginas de la novela narran la vida de *Frankie* jugando con sus hermanos en pleno Brooklyn. En esta parte del libro se retratan bastante bien la nueva sociedad que está emergiendo en Nueva York: **la sociedad de los inmigrantes**. En las primeras páginas del libro, en la que se nos describe la vida de los *McCourt* en la gran manzana; Continuamente encontramos el reflejo de los inmigrantes europeos en el País de la Libertad. Todos los vecinos que tiene *Frankie* son polacos, checoslovacos, judíos, italianos, etc. Y todas estas nacionalidades tienen un nexo en común: han empezado una nueva vida en el nuevo continente.

Paradójicamente, el destino de la familia *McCourt* cambia; Éstos hacen sus maletas y se ven obligados a regresar al viejo continente. Así pasamos, de un contexto económicamente próspero, y de una sociedad más abierta y en la que conviven culturas variadas (**Nueva York**); Pasamos a un contexto tradicional y conservador (marcado por la religión católica) y en plena decadencia económica (**Limerick**).

Es así como en esta historia, nuestro protagonista de apenas 6 años pasa, en poco tiempo de una realidad a otra prácticamente opuesta. Un genuino ejemplo de esto lo encontramos cuando la familia está recién llegada a Irlanda. La madre de *Ángela*, y su hermano, el tío Pat; acuden a recogerlos a la estación de tren. Una vez allí, todos se dirigen a la casa de la abuela, donde van a pasar la noche. *Ángela* y su madre, preparan las camas donde van a dormir. De pronto, *Malachy* centra su atención en un cuadro de El Sagrado Corazón de Jesús que cuelga de la pared y exclama: “¿Y ese quién es?”

La abuela no da crédito a lo que dice su nieto, y enfurecida, se dirige a *Ángela*: “¡Por dios *Ángela*! ¿Es que tus hijos no saben lo que es El Sagrado Corazón de Jesús?”

Ángela responde: “Las cosas son diferentes en América, madre”.

Este acontecimiento enuncia una serie de elementos culturales que van a estar presentes

a lo largo de los capítulos, en lo que se refiere a la religión católica. La realidad se nos presenta con un aire conservador y excesivamente tradicional. Más tarde veremos el peso de la religión católica y las costumbres que trae consigo en el contexto andaluz.

Además de la influencia de la religión católica en el pueblo de Limerick, el autor también retrata continuamente la miseria y crisis económica que asola, no sólo esta pequeña ciudad, si no, toda Irlanda. Todas las familias pasan por aprietos económicos, los niños acuden descalzos a la escuela, muchos niños andan por las calles recogiendo comida o carbón, las colas para los subsidios son infinitas...etc. La crisis económica que tiene lugar en Irlanda, y concretamente, en la ciudad de Limerick es tan devastadora, que cuando parecía que la suerte de los *McCourt* no podía empeorar, las condiciones de la familia sólo van a peor continuamente.

Una vez plasmado el contexto que envuelve la obra literaria, pasamos a ver el contexto en el que se enmarca *Cuestiones de Familia*; Así como a analizar los ingredientes que tienen en común. De la Irlanda de la posguerra, pasamos a la España de la Crisis Económica. En el guion, el estallido de la burbuja inmobiliaria está latente ya de entrada: la familia de *Marta* se ve obligada a vender su casa debido a que el precio de la hipoteca se dispara, y son incapaces de hacer frente a los gastos. En 2007 estalla la crisis económica en nuestro país, y aún hoy día se perciben sus estragos. La falta de empleo y la precariedad laboral son cada vez más predominantes en nuestra sociedad, y afectan, principalmente, al empleo joven. No es ningún secreto que la ausencia de oportunidades empuja cada vez más a los jóvenes a emigrar a otras potencias europeas en busca de recursos y empleos; y este hecho también está presente en *Cuestiones de Familia*. Si bien es cierto que *Marta* pretende mudarse a Irlanda para salir del amargo entorno que le rodea, también es cierto que detrás de esto se esconde una dosis de realidad: tiene más posibilidades de encontrar un trabajo si sale de España. La inmigración se ve reflejada de forma indirecta también en las conversaciones que mantienen algunos personajes a lo largo del guion; Por ejemplo, la conversación que mantienen dos clientas en la cafetería donde *Marta* trabaja. Estas clientas hablan de cómo la hija de una conocida se ha ido a vivir fuera de España; Y también, percibimos esta idea indirectamente a través de los abuelos de *Marta*. En una escena cuando ella acude a visitarlos, ellos se encuentran viendo en televisión un discurso político de Rajoy y comentando todas las cosas que andan mal en el país.

Por otro lado, cabe mención aparte la figura del catolicismo en España, y, más concretamente, en Andalucía. Irlanda del Sur comparte las mismas creencias que nuestro

país, las cuáles se encuentran particularmente latentes en nuestra región. Podríamos decir que Andalucía es la comunidad autónoma en la más se vive la fe católica, y de una forma propia. Una tradición que aparece plasmada en el guion de “*Cuestiones de Familia*”, es La Semana Santa. Buen ejemplo de ellos lo encontramos en una escena en la que *Marta* está *trabajando* se percibe lo llena que está la cafetería, debido a que es Viernes Santo. Su compañera del trabajo exclama:

- “*¿Pero y toda esta gente vive aquí? ¿Dónde se esconde el resto del año?*”

En esta escena se percibe tímidamente la esencia de la Semana Santa, representando a las personas que la siguen como hipócritas y antiguos. Se producirán más momentos como esos a lo largo del guion, pero donde más presente va a estar la devoción católica y sus ideales más conservadores, va a ser en la figura de la madre de *Juana*. La abuela *Juana*, es una mujer devota, y muy tradicional. La abuela no permite que sus hijas, *Juana* en especial por ser la más mayor, salgan de casa pasadas las 7 de la tarde. Ella castiga severamente a sus hijas siempre que muestren cualquier tipo de aptitud que escape a las costumbres de una “*buena mujer cristiana*”. El carácter conservador viene de la mano con el machismo, que caracterizará estos flashbacks/recuerdos de *Juana*. El pasado de la madre de *Marta* está caracterizado así por los ideales y acciones consecuentes de su abuela materna, y por supuesto son estas escenas las que justifican la actitud de este personaje en el presente, pues el contexto donde se crece ejerce esta influencia en ella.

En definitiva, a grandes rasgos, son **la inmigración, la crisis económica y la tradición/conservadurismo católico/a**, las tres características que marcan ambos contextos y que están presentes a lo largo de ambos relatos. Por supuesto, no se puede comparar la crisis económica de la posguerra en Europa, con la crisis económica que estalló en 2007; ¿A caso no traen consigo los mismos problemas? Puede que, en mi casa, nunca haya tenido que ir a la escuela descalza, y que mi experiencia particular diste mucho de la de *Frankie*; pero en esencia, partimos de un mismo nexo en común. La escasez económica y la falta de oportunidades para la juventud, empujaba a su generación a emigrar al nuevo continente; y 70 años después, mi generación va a Reunido Unido o a Alemania, para encontrar empleo. Los tiempos cambian y se repiten. Por otro lado, sucede también esto mismo con la tradición católica. Nos desplazamos de un país (Irlanda), a otro (España, concretamente Andalucía), y descubrimos que, evidentemente, y pese a las diferencias, en las personas de ambos lados sigue latiendo el efecto conservador y

tradicionalista de la religión. Obviamente, en ambos sitios se aprecian matices distintos, pero en esencia, se parte de la misma tradición.

CONCLUSIONES

Escribir un guion cinematográfico exige tiempo, paciencia, dedicación y muchísimo esfuerzo. Pese a que en lo que ha escritura fílmica se refiere, existe la creencia de que la escritura literaria plantea un esfuerzo superior. En la práctica, y bajo mi experiencia personal, la escritura de un guion es sinónimo de revisión, reformulación y reescritura constantes. Por otro parte, el hecho de “enfrentarse a la hoja en blanco”, puede resultar más ameno cuando narramos una historia sobre nosotros mismos, pero el punto de partida sigue planteando dificultad. En mi caso, practiqué el ejercicio de empezar a escribir sin haber formulado antes un esquema previo (tipo el **paradigma** de *Field*). Cuando me senté a pensar y planteé un paradigma para mi obra, mi percepción de la historia cambió, alterando así su rumbo.

Por otro lado, el ejercicio de este trabajo me lleva a preguntarme ¿Se debe confiar tanto en los manuales? Para la realización tanto de este Trabajo de Fin de Grado, como para la escritura de “*Cuestiones de Familia*”, ha sido necesario empaparme de una cantidad considerable de material teórico, pero ¿hasta que punto esto es realmente necesario? La *Field* sobre la estructura del guion ha influido muy positivamente en mi caso. Gracias a ella, me he parado a reflexionar sobre la historia, ordenar ideas, y dejar contruidos unos cimientos, antes de desarrollar la historia. Por otro lado, los apuntes de *Seeger* sobre el personaje, también me han ayudado mucho en la elaboración de los personajes y la acción. Ahora bien, es cierto que la consulta en excesivo de las fuentes y manuales te aleja un poco de la historia que narras en cuestión. En mi caso, tuve momentos en los que percibía la historia desde el enfoque didáctico de estos manuales, en lugar de percibirla como tal. Si se sigue en exceso el contenido y las fórmulas de los manuales, se corre el riesgo de perder la originalidad y espontaneidad a la hora de escribir nuestra historia.

En lo que refiere al mundo de las adaptaciones, la realización de este trabajo ha generado las siguientes cuestiones: ¿Dónde están los límites? ¿Hasta qué punto reescribimos? La adaptación adquiere muchas formas distintas, y no siempre es tan evidente como creemos. Adaptación no es sinónimo de remakes, ni enuncia sus historias bajo el mismo título; si

no que, por el contrario, encontramos ejemplos de adaptación constantemente y en lugares diversos. Antes de realizar este trabajo, yo misma era escéptica con lo que respecta al mundo de las adaptaciones, y miraba las reescrituras desde una posición retrógrada. Entender que la reescritura no resta valor a la obra de la obra primigenia de la que surge es fundamental para apreciar las historias que nos llegan, y que se perpetúan a través de los tiempos, por medio de la reescritura.

BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN, Anxo (2011) Teatro y cine. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

BAZÍN, André (2008) ¿Qué es el cine?

CAMPBELL, Joseph (1970) The Hero with a Thousand Faces.

CATRYSSSE, Patrick (1992) Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain. Berne, Peter Lang.

FIELD, Syd. (1996) “El Manual del Guionista: Ejercicio para escribir un buen guion.”

GAUDREAUULT, ANDRÉ y GROENSTEEN, Thierry (éds.) (1998). “La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation.” Québec/Angoulême, Nota Bene/CNBDI.

GONZÁLEZ – CAMPOS, Arturo & GÓMEZ-JURADO, Juan (2016) La Fuerza para Cuñaos.

McKEE, Robert. (2009) “El Guion”.

McCOURT, Frank (1997) Las Cenizas de Ángela.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010) Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008) La Adaptación Cinematográfica a la luz de algunas aportaciones recientes.

SEGER, Linda. (1994) “Cómo convertir un buen guion en un excelente guion”.

SEGER, Linda (2000) “Cómo crear personajes inolvidables, guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas.”

WAGNER, Geoffrey (1975), The Novel and the Cinema, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson UP.

5.-ANEXO I: "CUESTIONES DE FAMILIA"

CUESTIONES DE FAMILIA

Por: Marta Martínez Cantero

ESCENA 1. INTERIOR-DÍA. SALÓN CASA 1

Una niña aparece con las manos tapándole la cara. Sus dedos dejan entrever sus ojos.

MARTA

(VOZ EN OFF)

"Me llamo Marta y hoy cumpla 10 años. Celebramos mi cumpleaños en casa..."

Un hombre aparece con las manos tapándose la cara. Los dedos le cubren el rostro completamente, impídenos ver sus ojos. Apoya los codos sobre la mesa del salón. Junto a él, hay un cenicero con un cigarrillo prácticamente entero y encendido. De fondo se escucha a una mujer malhumorada, hablando en alto y sollozando.

...Está mi padre...

(...Yo quiero vivir mi vida Diego...)

Una chica de 15 años aparece con la cabeza apoyada sobre su mano, y el brazo a su vez en la mesa. Tiene una expresión triste y la mirada perdida en el mantel.

...Mi hermana, Juani...

(...Conmigo no se han portado bien y tú lo sabes...)

Un niño de 4 años, aparece sentado sobre una de las sillas del comedor. La cabeza apenas le llega a la mesa, vemos sus ojos, su nariz y su boca, pero no le llegamos a ver la barbilla. Está concentrado jugando con unos *Gormiti*, parece ajeno al resto de la familia.

...Mi hermano, Diego...

(...Yo no le he hecho nada malo a nadie, Dios mío...)

Una mujer bastante irritada aparece de pie en la misma sala. Está gritando Y lloriqueando.

...Y, mi madre."

JUANA

(LLORIQUEA, LA VOZ LE TIEMBLA)

Yo no me merezco esto Diego, nadie sabe lo que yo he pasado viviendo allí en el Gran Eje, me estaban envenenado todos uno a uno.

Aparecen todos los personajes reunidos en torno a la mesa, pero cada uno inmerso en su estado respectivo. Encima de la mesa hay una tarta congelada con unas velas encendidas, varios platillos, cucharillas y vasos. Marta se incorpora, dobla sus rodillas sobre la silla y avanza hacia el pastel y sopla las velas.

(CORTE A NEGRO)

ESCENA 2. INTERIOR-DÍA. SALÓN CASA 1

(FLASHBACK, 2001)

El suelo está repleto de cintas VHS, éstas se encuentran esparcidas por gran parte del salón y también hay algunas muñecas y otros juguetes. De fondo se escuchan los golpes y caídas de estas cintas. Marta está construyendo una casita con las cintas VHS, su hermana Juani está jugando junto a ella colocando una película encima de otra como si fueran ladrillos. Las dos niñas están solas en la casa. Marta tiene 5 años, Juani tiene 10.

JUANI

Pásame esa de allí.

MARTA

(Se levanta del suelo, va a coger la película y se la da)

*Este puede ser el cuarto de baño, y aquello de ahí la
cocina.*

JUANI

*No, eso es demasiado grande para ser el cuarto de baño. La
cocina no puede ser más pequeña que el cuarto de baño,
aquello es el cuarto de baño y esto la cocina.*

MARTA

*¿Por qué la cocina no puede ser más pequeña que el cuarto
de baño?*

JUANI

No lo sé, en casa es así y en casa de la abuela también.

MARTA

*Podemos construir otro baño más grande y que esto sea otra
cosa.*

JUANI

*Marta tenemos que terminar la casa ya, porque si no nos va
a dar tiempo a jugar...*

MARTA

(VOZ EN OFF)

"ESTOY JUGANDO CON MI HERMANA JUANI, ELLA ES 5 AÑOS MAYOR
QUE YO...

Pero, es que aquí no cabe...

JUANI

No cabe... ¿el qué?

*...ME GUSTA MUCHO ESTAR CON ELLA, AUNQUE A VECES ES UN POCO
MANDONA...*

MARTA

La bañera.

JUANI

*Nos hemos tirado todo este tiempo construyendo la casa para
nada, ya lo verás. Después no vamos a jugar.*

*...HOY NUESTROS PADRES NO ESTÁN. MAMÁ SE FUE AYER DE CASA,
MIENTRAS CELEBRABAMOS EL DÍA DE AÑO NUEVO Y PAPÁ SE FUE HOY
POR LA MAÑANA. PAPÁ DICE QUE NOS VA A TRAER UN REGALO, UN
BEBÉ. PERO JUANI DICE QUE ESO NO ES UN REGALO, Y QUE CUANDO
VUELVAN NO NOS VAN A HACER NI CASO A LAS DOS."*

MARTA

Vale...

JUANI

También podemos poner la bañera fuera y que sea un jacuzzi.

MARTA

Vale.

(Permanece callada un momento)

Juani...

JUANI

Dime.

MARTA

¿Qué es un jacuzzi?

Se escucha el sonido del ascensor, unos pasos y el tintineo de unas llaves. Las niñas reconocen el sonido del ascensor al instante y empiezan a desmontar y recoger todas las películas, guardándolas en el armario inferior que hay debajo de la televisión. Al poco, se abre la puerta. Entran en la casa Diego y Juana, Diego tiene un niño en brazos con la cara muy roja y enfurruñada. Diego exhibe el recién nacido a sus hijas, sujetándolo recreando la escena de *El Rey León*.

DIEGO

(Bastante feliz e ilusionado, dirige la mirada hacia sus hijas)

Niñas, ¡ya estamos aquí! Jeje

Marta mira al bebé muy sorprendida, con los ojos muy abiertos pero no dice nada. Juani por el contrario mira al niño con poco interés y continúa construyendo la casa de cintas de VHS. El recién nacido comienza a llorar.

ESCENA 3. INTERIOR-NOCHE. HABITACIÓN DE LAS NIÑAS

Las dos camas individuales de la habitación están unidas. Marta y Juani se encuentran tumbadas debajo de las sábanas,

alumbradas por una lamparita. De fondo, oyen a sus padres jugando y haciendo carantoñas con el bebé.

JUANI

¿Ves como no nos iban a hacer ni caso?

MARTA

¿Por qué no?

JUANI

Porque ahora ya sólo quieren al bebé.

MARTA

¿Por qué?

JUANI

Pues porque ahora él es pequeño.

MARTA

Pero yo antes era la pequeña, entonces ¿a ti ya no te querían?

JUANI

No, no es lo mismo. Contigo fue diferente.

ESCENA 4. INTERIOR-DÍA. HABITACIÓN HOSPITAL

(FLASHBACK)

Juani con 5 años entra guiada por su padre en la habitación de un hospital. Dentro está Juana tumbada en una cama con las manos sobre el regazo. Juani pone la mano sobre la cama del hospital y mira a su madre expectante. Diego se aproxima a ella, y se inclina mostrándole a Marta recién nacida. Juani

mira al bebé muy sorprendida, conduce la mirada rápidamente a su padre y luego vuelve a mirar a Marta. Ella acerca su mano a la bebé y está (con los ojos cerrados) le agarra el dedo con la manita.

MARTA

(VOZ EN OFF)

NO ENTENDÍA PORQUE MI HERMANA LE TENÍA TANTA MANÍA A MI HERMANO CUANDO ÉSTE NACIO. CUANDO NACÍ YO, NO TUVO ESA REACCIÓN...

ESCENA 5. INTERIOR-DÍA. CASA ABUELA MATERNA

Juana y Diego están de visita con sus hijas en casa de la madre de Juana. En la casa de la abuela, acuden también los tíos y tías de las niñas. Juana sostiene en brazos a la recién nacida, mientras todos a su alrededor la adoran. Agustín (hermano de Juana, tío de Marta y Juani) coge en brazos a la niña y comienza a describirla de forma tosca. Juani alarmada, sale en defensa de su hermana.

AGUSTÍN TÍO

(Cogiendo en brazos a Marta)

La virgen, pero Juanita si tu hija tiene la cara de un monillo, jajaja

(Se dirige a su mujer, ROSARIO, situada al lado de él)

¿No es verdad Charito? Jajaja

JUANI

(Bastante enfada, planta cara a su tío)

¡Oye! Mi hermana no es un monillo, ¡tú si que eres un mono!

DIEGO

(se ríe ante el comentario de su hija)

JUANA

(Regaña a su hija)

¡JUANI! Esta está con la niña que no vive...

AGUSTÍN TÍO

(Algo molesto por el comentario de su sobrina)

Ah, ¿sí? Pues me la voy a llevar a casa

JUANI

¡NO, NO PUEDES! ¡Es mi hermana, dámela, dámela!

Rápidamente Juani se acerca a su tío y comienza a dar saltitos con la intención de coger a Marta. Agustín se cansa y deja de seguirle el juego a su sobrina, a quien le pasa el bebé.

AGUSTÍN TÍO

Está bien, está bien ¡Tómala! La virgen que pesada...

Juani coge a Marta en brazos, y la mira con cariño mientras le pasa un dedo por las manos. Marta le agarra ese dedo nuevamente con la manita.

JUANI

Es mi hermana...

ESCENA 3. INTERIOR-NOCHE. HABITACIÓN DE LAS NIÑAS

JUANI

Tenemos que deshacernos de él.

MARTA

¿Cómo?

Diego abre la puerta interrumpiendo la conversación de sus hijas. Lleva al niño recién nacido en brazos y se acerca a la gran cama que las niñas han juntado. Deja al bebé sobre la cama en medio de la dos.

DIEGO

Que tontas sois hijas mías. Tenéis que prometerme que vais a cuidar de vuestro hermano.

Juana entra en la habitación y se escandaliza al ver al bebé tumbado en medio de las dos camas. Marta y Juani se ríen de la reacción de su madre.

JUANA

¡AY! DIEGO COGE AL NIÑO DE AHÍ, QUE SE VA A CAER.

JUANI, MARTA Y DIEGO

(risas)

ESCENA 6. INTERIOR-DÍA. CORTIJO ABUELOS

(FLASHBACK, AÑOS 60)

Vemos un bebé muy sonriente y enternecedor, una mujer le está haciendo carantoñas, mientras lo baña en un barreño de metal. El bebé es el padre de Marta, y la mujer, su abuela.

MARTA

(Voz en off)

"Mi padre nació en un pequeño pueblo y su casa estaba rodeada de campo..."

Una fotografía en blanco y negro se desplaza en la pantalla, simulando el efecto de un antiguo proyector académico. En ella aparece Diego-Padre, junto con sus padres (los abuelos) y su hermano pequeño (Juan). El trazo de un bolígrafo/lápiz rodea la cabeza de Diego. El bolígrafo escribe "ALFONSO" cerca de la cara del padre. Después el bolígrafo traza el nombre de "MARTA" al lado de la cara de la madre. El bolígrafo traza el nombre de "JUAN" al lado de la cara del hijo menor de la familia y después la tacha de forma cómica.

...Fue el primer hijo de un matrimonio compuesto por ALFONSO y MARTA, la mujer a quien debo mi nombre. El niño que está al lado de mi padre es su hermano. Se llama Juan, mi tío; Aunque...Bueno, en realidad no tenemos mucha relación con él (por no decir ninguna). Tampoco mi padre, ni mis abuelos...Bueno, al fin y al cabo, toda familia tiene su oveja negra, ¿No?"

ESCENA 7. INTERIOR-DÍA. BAR PUEBLO

(FLASHBACK, AÑOS 60)

ALFONSO. Alfonso sirve una caña y rápidamente coge otro vaso para llenarlo de cerveza. Mientras sube y baja el tubo para pegarlo al grifo, mira hacia cámara y esboza una sonrisa de medio lado.

MARTA

(VOZ EN OFF)

"Mi abuelo era extremadamente trabajador.."

ESCENA 8. EXTERIOR-DÍA. CAMPO

(FLASHBACK, AÑOS 60)

ALFONSO. Alfonso está en el campo. Va vestido de guarda forestal y está patrullando el monte.

MARTA

(VOZ EN OFF)

...Trabajaba de sol a sol. Por las mañanas era guarda forestal como mi padre y por las tardes y parte de la noche trabajaba en su propio bar...

ESCENA 9. EXTERIOR-DÍA

(FLASHBACK, AÑOS 60)

ALFONSO. Alfonso vareando aceitunas. Ve que su hijo Diego se ha quedado dormido y apoyado en el tronco de una oliva. Deja de varear las olivas y con la misma vara extiende su brazo para dar unos toques a Diego con el fin de despertarlo. Diego se despierta con gesto de enfado, e inmediatamente se pone a recoger las olivas que caen del suelo.

MARTA

(VOZ EN OFF)

...Y cuando no hacía una cosa o la otra, trabajaba en el campo.

ESCENA 10. INTERIOR-TARDE. SASTRERÍA PUEBLO

(FLASHBACK, AÑOS 60)

MARTA. Marta abuela sentada en una silla cosiendo una falda. Está alumbrada por una lámpara.

MARTA

(VOZ EN OFF)

"Mi abuela era también muy trabajadora. Por las mañanas, cosía en una sastrería, por las tardes se ocupaba del bar junto con mi abuelo..."

ESCENA 6. INTERIOR-DÍA. CORTIJO ABUELOS

(FLASHBACK, AÑOS 60)

MARTA. Marta abuela continua bañando a Diego en la bañera, y haciéndole carantoñas.

MARTA

(VOZ EN OFF)

...Y cuando no...Bueno, estaban mi padre y mi tío."

ESCENA 11. INTERIOR-DÍA. CASA ACTUAL ABUELOS

Marta abuela mirando hacia su nieta (PLANO SUBJETIVO DE MARTA NIETA) con una sonrisa en el rostro. Se mantiene unos segundos en silencio sonriendo y después comienza a hablar.

MARTA ABUELA

Tu padre era un primor cuando era pequeño, todo el mundo lo decía...

ESCENA 12. INTERIOR-DÍA. VAGÓN DE TREN

(FLASHBACK, AÑOS 60)

Alfonso y Marta se encuentran a bordo de un vagón de tren con destino a Barcelona. Marta está sentada en el asiento

que da a la ventana, y tiene en sus rodillas a Diego. Enfrente de ellos, está sentada una mujer que mira con detenimiento al bebé. Diego, al ver que la mujer la observa, le dirige una sonrisa y comienza a agitarse en las rodillas de su madre. La mujer le pregunta a Marta si puede sostener al niño. Marta, amablemente le dice que sí que puede y se lo da en brazos. La mujer sostiene a Diego agradecida y los observa muy feliz.

MUJER TREN

Hola, hola (CARIÑOSAMENTE DIRIGIENDOSE A DIEGO).

Tiene usted un hijo precioso.

MARTA

Muchas gracias, es usted muy amable.

MUJER TREN

¿Cómo se llama?

MARTA

Diego.

MUJER TREN

¿Me permite cogerlo en brazos?

MARTA

(ALARGA LOS BRAZOS PARA DARSELO)

Jajaja ¡Claro! Venga Diego vente con la señora

MUJER TREN

(MUY CARIÑOSAMENTE)

Hola precioso ¡Hola! (LE HACE CARANTOÑAS)

DIEGO

(SONRIENTE) (ESTORNUDA)

ESCENA 13. INTERIOR-NOCHE. CONSULTA DOCTOR BARCELONA

(PLANO SUBJETIVO DE ALFONSO Y MARTA) Un médico dirige su mirada hacia ellos y les dice su diagnóstico. ALFONSO y MARTA no dan crédito a lo que éste hombre les dice. El médico comienza a auscultar de nuevo al bebé y se reafirma en su posición, recetándole unas medicinas y despidiéndose después de ellos.

DOCTOR

Mal de ojo, señora.

MARTA

¿P-pero qué dice?

ALFONSO

Cuando salimos de casa esta madrugada, el chiquillo estaba bien.

DOCTOR

(PALPA EL TRONCO DEL BEBÉ Y COMIENZA A AUSCULTARLO DE NUEVO)

Por eso mismo. En tan poco tiempo, es raro que un niño coja una fiebre y más en esta época. El mal de ojo es un virus repentino...

(EL MÉDICO SE DIRIGE A SU ESCRITORIO Y COMIENZA A ESCRIBIR UNA RECETA EN UN PAPEL)

*¿No han notado durante el viaje si alguien miraba a su hijo
de forma rara?*

MARTA

(ABRE LOS OJOS) (COMPRENDE QUIEN HA PODIDO SER)

ESCENA 11. INTERIOR-DÍA. CASA ACTUAL ABUELOS

(PLANO SUBJETIVO MARTA NIETA) MARTA ABUELA continúa mirando a su nieta, ahora su gesto y expresión son amargos.

MARTA ABUELA

Fue ella...

(SUSPIRA)

Ay señor...Cuánta gente le ha echado mal de ojo a tu padre.

ESCENA 14. EXTERIOR-DÍA. COCHE DIEGO

DIEGO está conduciendo hacia casa. MARTA está en el asiento del copiloto. Él le empieza a preguntar a ella cómo le ha ido la visita a casa de sus abuelos. Se siente un poco agobiado mientras conduce.

DIEGO

¿Cómo estaban los abuelitos?

MARTA

Bien. El abuelo estaba en la cama.

DIEGO

(MIRANDO EL RELOJ DE SU MANO)

Ya, es que se ha puesto malo...Me lo ha dicho la abuela.

MARTA

Papá, mira a la carretera.

DIEGO

¿Te ha dado algo la abuela por tu cumple?

MARTA

Sí, me ha dado 50 euros.

DIEGO

(MIRA DE NUEVO EL RELOJ)

Que bien...

MARTA

¡Papá! ¡La carretera!

DIEGO

Que sí hija mía, que sí.

ESCENA 15. INTERIOR-DÍA. DOMICILIO FAMILIAR

MARTA y su padre llegan a casa. Entran por la puerta y, sin apenas haber sacado la llave de la cerradura, llega rápidamente JUANA desde la cocina. Bastante molesta y enfadada, ella le pregunta a DIEGO por qué han tardado tanto en casa de su madre.

JUANA (MADRE)

Diego ¿Pero esto que es?...

¿Pero tú has visto la hora que es?

DIEGO (PADRE)

Juanita, ¡qué sí!

Que nos hemos entretenido un poquillo más, ya está. Ha sacado mi madre unas cosillas para comer y nos hemos puesto a tapear con ellos.

JUANA (MADRE)

Diego...esas cosas no me gustan. Me habéis dejado aquí tirada con la comida hecha.

DIEGO (PADRE)

¿Pero qué comida Juanita? Sí son las 2 y cuarto, pues vamos a comer ahora...

JUANA (MADRE)

No Diego, a mí no me dejes aquí para las sobras...

MARTA

(VOZ EN OFF)

"...A mi madre no le gustaba que mi padre pasará mucho tiempo con mis abuelos. La verdad es que eso era algo que la volvía loca..."

ESCENA 16. INTERIOR-DÍA. SALÓN CASA DE LOS ABUELOS

*** (FLASHBACK, AÑO 1999)**

JUANI de 9 AÑOS y MARTA de 4 AÑOS DE EDAD se encuentran jugando en el salón de la casa de los abuelos paternos. De fondo se escuchan discusiones entre JUAN MARÍA y JUANA. A la discusión también se suman los gritos de Diego y de los abuelos. Las niñas juegan con unas figuritas de Pokémon, sin preocuparse por la pelea de los mayores.

JUANI

Que no, tiene que ser de tipo agua.

(**GRITOS DE FONDO: "¡Tú lo que eres es un envidioso")

MARTA

De tipo agua sólo tengo a "MAGICKARP".

JUANI

No, porque también tienes a "SQUIRTLE".

(**GRITOS: "Y tú lo que no tienes es vergüenza, so mantenida")

MARTA

(SE ALEGRA MUCHÍSIMO)

¡ANDA! Entonces sí que te puedo vencer.

JUANI

(SE RÍE)

JAJAJA NO NO. SQUIRTLE es mío me he equivocado.

(JUANI LE QUITA EL SQUIRTLE A SU HERMANA)

** (GRITOS DE FONDO: "Y a ti lo que te gusta mucho son los
dineros, pero trabajar no..")

MARTA

(EXCLAMA A LA MISMA VEZ QUE EL GRITO DE FONDO DE SU TÍO)

** (GRITOS DE FONDO: "¿¡CÓMO!?")

¡¿Cómo?! ¡Eso no vale! Jajaja

(MARTA EMPIEZA A REÍR Y A INTENTAR QUITARLE EL SQUIRTLE A
JUANI)

ESCENA 17. INTERIOR-DÍA. COCINA CASA DE LOS ABUELOS

**** (FLASHBACK, AÑO 1999)**

En la cocina se encuentran JUANA, DIEGO, LOS PADRES DE DIEGO
y SU HERMANO JUAN MARÍA (acompañado también de su mujer
CARMEN). Están apiñados en un espacio muy pequeño, apoyándose
en el borde de la encimera, la puerta y la pared que da al
patio. Discuten fuertemente.

DIEGO PADRE

(INTENTANDO CALMAR EL AMBIENTE)

"Vamos a ver, Juan María cálmate. Yo no sé quién habrá dicho eso de ti Carmen, pero te puedo asegurar que mi mujer no ha sido ni tiene nada que ver."

CARMEN

(MUY MOLESTA)

(TONO IRÓNICO) *"No, que va, ella es una Santa y no tiene nada que ver. Diles quien te lo ha dicho ya de una vez, Marta."*

MARTA

"A mí me dijo la vecina de abajo que quien fue diciendo eso por ahí fue la madre de la Juanita."

DIEGO

(DIRIGE LA MIRADA HACIA SU MUJER, CON UN GESTO DE "¿Y AHORA CÓMO TE AYUDO?"

...

JUAN MARÍA

"¡Hombre ya Diego! Que pareces tonto, no ves la hija de puta con la que te has casado."

DIEGO

(MUY ENFADADO)

"¿¡A MI MUJER LE VAS A DECIR TU ESO!? CABRÓN, QUE NO ERES
MÁS QUE UN CABRÓN."

ALFONSO ABUELO

(ENFADADO, DEFIENDE A JUANITA Y A SU HIJO DIEGO)

"¡JUAN MARÍA! CALMATE YA DE UNA VEZ, NO LLEVAS RAZÓN. Yo
siento mucho que hayan dicho eso de tu mujer y de ti, pero
la Juanita no tiene la culpa ni se merece la mujer ni el
Diego que le digas esas cosas."

JUAN MARÍA

(DIRIGIÉNDOSE A SUS PADRES)

"No si ya estabais tardando en ponerlos de parte de él, ya
me parecía raro a mí."

(ENFADADO, COGE EL ABRIGO DE SU MUJER Y LA AYUDA A
PONERSELO. ELLA MIENTRAS, COGE SU PARAGUAS Y SU BOLSO)

"De mí, ya os podéis olvidar para los restos."

(SEÑALA A JUANA)

"Y tú a mí, no me vuelvas a dirigir la palabra, ¡SO BICHO!
¡QUE ERES UN BICHO!"

DIEGO

(ENFADADO, SE INCLINA HACIA SU HERMANO DE FORMA AGRESIVA)

"La virgen como te coja..."

JUANA

(LO RETIENE COGIÉNDOLO DEL HOMBRO)

"Ay, ¡Diego no!" (PREOCUPADA)

JUAN MARÍA y CARMEN

(SALEN DE UN PORTAZO DE LA COCINA. AL POCO SE ESCUCHA
TAMBIÉN EL PORTAZO DE LA PUERTA PRINCIPAL)

Los adultos permanecen en la cocina en silencio, digiriendo un poco todo lo que acaba de pasar. DIEGO aún continúa resoplando del enfadado, e intentando calmarse. Al poco MARTA ABUELA rompe el silencio.

MARTA ABUELA

"La culpa de todo ha sido mía...No tenía que haberles dicho nada...Lo siento"

ALFONSO ABUELO

"Bueno Marta, lo hecho, hecho está. En el fondo era lo que todos pensábamos. Han tomado una decisión muy impulsiva, muy precipitada..."

De repente, entran en la cocina JUANI y MARTA. Ambas niñas le empiezan a preguntar a DIEGO si pueden irse a casa ya.

JUANI

(EMPUJANDO UN POQUITO A SU HERMANA PARA QUE ESTA SE ACERQUE
A SU PADRE Y SUSURRANDOLA AL OÍDO)

(SUSURRANDO) *"Ahora le tienes que decir eso que te he dicho".*

MARTA

"Papá, ¿podemos ir a cenar esta noche a Telepizza?"

DIEGO

(CORTANTE y FRÍO)

"No, nos vamos ya a casa."

Ambas niñas se deprimen un poco. Los abuelos acompañan a la familia a la puerta, se despiden de ellos. La abuela MARTA empieza a llorar tímidamente, un poco antes de cerrar la puerta.

ESCENA 18. EXTERIOR-ATARDECER. CALLE AVENIDA GRAN EJE

La familia se dispone a volver a casa caminando. DIEGO y JUANA permanecen callados y algo enfadados aún por las discusiones de hoy. Ambos avanzan a paso rápido. A pocos pasos detrás de ellos se encuentran las niñas, que caminan con más parsimonia. JUANI y MARTA están un poco deprimidas, ya que no han conseguido ir a cenar fuera como querían y al mismo tiempo se preguntan la gravedad de lo que les ha pasado hoy a sus padres y a sus abuelos.

MARTA

"¿Por qué no ha querido papá llevarnos a Telepizza?"

JUANI

"Creo que ha sido por la pelea que han tenido hoy."

MARTA

"Pero han discutido muchas más veces."

JUANI

"Ya, pero hoy parece que han discutido más fuerte."

MARTA

"¿Y por qué discutían?"

JUANI

"No lo sé, creo que por algo que dijo la abuela Nana."

MARTA

"¿Y qué dijo la abuela Nana?"

JUANA

(PIERDE UN POCO LA PACIENCIA DE TANTAS PREGUNTAS)

"¡Ayyy! ¡Qué pesada eres! ¡Qué no lo sé!

(ADELANTA UN POCO EL PASO Y SE PONE A CAMINAR JUNTO A SUS
PADRES HUYENDO DE SU HERMANA)

MARTA

(SE OFENDE UN POCO POR ESO)

"¡Juani! ¡No te vayas!"

(COMIENZA A CORRETEAR UN POCO Y SE PONE ELLA TAMBIÉN A
CAMINAR JUNTO A SUS PADRES).

ESCENA 19. INTERIOR-DÍA. DOMICILIO FAMILIAR - SALÓN

La familia se encuentra sentada en la mesa comiendo con la televisión encendida. DIEGO PADRE y JUANA MADRE siguen discutiendo y dándole vueltas al tema de la visita a la casa de los abuelos. JUANI, MARTA y DIEGO mantienen una actitud indiferente a la discusión de sus padres, debido a la frecuencia y a la normalidad con la que JUANA MADRE se enfada por la visita a casa de los abuelos.

JUANA MADRE

"No Diego, eso no ha estado bonito y lo sabes..."

DIEGO PADRE

"¡Y dale erre que erre la tía!"

DIEGO HIJO

"¿Este no es el capítulo en el que Marge tiene miedo de volar?"

JUANA MADRE

"Diego, tus padres no se han portado bien conmigo Diego...y tú eso lo sabes."

MARTA

"¡Anda! creo que sí, que es este."

DIEGO PADRE

"Juanita, creo que esta conversación sobra completamente hoy a mediodía, delante de tus hijos."

JUANI

"La virgen... pero ¿cómo os los podeís saber de memoria?"

JUANA MADRE

"Si es que para que saliera de tus padres cojones: No Diego, hijo mío, tiradle ya para tu casa que te está esperando allí tu mujer con la comida."

DIEGO

"Joder Juani, pero es que este era evidente."

DIEGO PADRE

(SE DA POR VENCIDO, Y TERMINA COGIENDO SU PLATO Y LEVANTÁNDOSE DE LA MESA)

"Mira, yo no puedo más... Era el cumpleaños de tu hija ayer, y la he llevado a ver a sus abuelos, me he ido a hacer la compra y después he pasado a recogerla y ya me he bebido

una cerveza allí con mi padre...No veo yo ahí el problema, lo siento."

JUANA MADRE

Ala pues ya está. Pero que eso debería de salir de tus padres, lo de "No hombre, vuélvete a casa que estará allí la Junita con la comida esperándote". Diego que yo soy muy buena y me merezco que me valores ¿eh?

JUANI

"Mamá que sí... que todos te valoramos, pero para ya."

JUANA se calla y ella y sus tres hijos continúan comiendo en silencio, sólo se escucha la televisión con Los Simpson de fondo. Al poco rato, cuando parece que ya todo está en calma, vuelve a entrar DIEGO en el salón y JUANA retoma la conversación.

DIEGO PADRE

(SE ACERCA AL SOFÁ Y SE SIENTA AHÍ)

JUANA MADRE

(SE LEVANTA DE LA MESA Y SE ACERCA HACIA DONDE ESTÁ DIEGO, CONTINUANDO LA CONVERSACIÓN POR DONDE LA HABÍA DEJADO)

"Diego, que tú tienes una mujer muy buena, y si eso tus padres no lo quieren reconocer es porque no son buenos...Tus padres no son buenos, eso es así."

JUANI

(RESOPLA UN POCO HARTA YA DE LA CONVERSACIÓN)

"ufff..."

DIEGO y MARTA

(TAMBIÉN CANSADOS DE LA CONVERSACIÓN, OPTAN POR NO HABLAR)

DIEGO

*"Que vale Juanita, que sí...Que mis padres son muy muy malos
¿Qué más quieres que te diga? ¿Me quieres dejar ya en paz?"*

JUANA MADRE

*"No Diego... ¡porque tú hoy tenías que haber venido a tu
hora!"*

MARTA

(VOZ EN OFF)

*("...HABÍA DÍAS EN LOS QUE PARECÍA IMPOSIBLE QUE MI MADRE
SE CALLASE...")*

DIEGO

(LA CONVERSACIÓN ENTRE AMBOS COMIENZA A ESCUCHARSE CON UN
VOLUMEN MÁS BAJO)

*"Joder de verdad, pues perdona ;PERDONÁME! Pero déjame ya
en paz"*

MARTA

(VOZ EN OFF)

(..." HABÍA DÍAS EN LOS QUE LAS DISCUSIONES PARECÍAN NO TENER FIN, Y AUNQUE MIS HERMANOS Y YO INTENTÁSEMOS PASAR DE ELLAS Y DISTRAERNOS CON OTRA COSA, ERA IMPOSIBLE...")

ESCENA 20. EXTERIOR-DÍA. PORCHE CASA ABUELOS MATERNOS

(FLASHBACK, VERANO AÑOS 70)

Estamos ahora ante el porche de la casa de mis abuelos maternos. Sobre él, está sentada mi madre cuando está era pequeña (alrededor de unos 12 años). Junto a ella, se encuentran sentados también mi tía Cristina (5 años), mi tío Agustín (9 años), mi tía Mary (10) y mi tío Jesús (7). Todos los niños están sentados fuera, Jesús y Cristina se están comiendo un helado mientras que los otros están jugando a las cartas. De fondo, dentro de la casa se escucha como discuten los padres de los niños, los abuelos JUANA y AGUSTÍN.

MARTA

(CONTINUA VOZ EN OFF)

("...CLARO QUE MI MADRE NO HA VIVIDO OTRA COSA, ASÍ QUE TAMPOCO PODEMOS CULPARLA A ELLA...")

JUANA ABUELA

(GRITANDO)

"¡AGUSTÍN! Que tú no eres un hombre, ni nunca lo has sido cojones."