

LES METAMORFOSIS D'OVIDI, del vers a la pantalla

Arnau Sánchez Fita

“Em porta l'esperit a dir els canvis de les formes en nous cossos”

PUBLIUSOVIDIUSNASO, OVIDI NASÓ

Alumne: Arnau Sánchez Fita

Escola: Sant Antoni de Pàdua

Grup: 2n Batxillerat B

Curs: 2018/2019

Tutora: Sílvia de Gea Àlvarez

Data d'entrega: 20 de desembre de 2018

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	5
2. LES METAMORFOSIS: PEÇA CLÀSSICA I CONTEMPORANIA	6
3. LA PEL·LÍCULA CORAL	8
3.1. Històries entrelaçades per un grup de personatges	8
3.2. Històries entrelaçades per un conflicte	8
3.3. Històries entrelaçades per un esdeveniment	9
3.4. Justificació de l'elecció de l' <i>ensemble movie</i>	9
4. EL GUIÓ CINEMATOGràFIC	10
5. EL PROCÉS DE GUIONITZACIÓ	14
5.1. Justificació global dels elements que aporten cohesió al guió	14
5.1.1. Justificació del temps i de l'espai	14
5.1.2. Justificació del títol de l'obra	14
5.2. Justificació del tractament dels personatges	14
5.2.1. Justificació de l'actualització del mite de La Fam	14
5.2.2. Justificació de l'actualització del mite de Cal·listo	15
5.2.3. Justificació de l'actualització del mite de Pomona i Vertumne	16
5.2.4. Justificació de l'actualització del mite d'Eco i Narcís	17
5.2.5. Justificació de l'actualització del mite d'Ió	17
6. CONCLUSIÓ	18
7. REFERÈNCIES BIBLIOGRàFIQUES	19

1. INTRODUCCIÓ

Aquest treball de recerca consisteix en l'elaboració d'un guió cinematogràfic que actualitza cinc relats de *Les Metamorfosis* d'Ovidi. La finalitat d'aquest projecte és donar a conèixer l'obra d'una de les figures cabdals de la literatura universal mitjançant un producte audiovisual de creació pròpia. Aquest recurs permet apropar les humanitats a un públic que difícilment s'acostaria directament al món de l'art i de les lletres. El llenguatge audiovisual permet fer-ho de manera dinàmica, lúdica i innovadora. Es tracta, doncs, d'un treball de recerca i creació combinats en un projecte: el guió d'un llargmetratge que trasllada a l'actualitat cinc personatges mitològics i el seu destí.

Per aconseguir-ho, s'ha hagut de realitzar una lectura profunda de l'obra en qüestió, un estudi exhaustiu i un triatge de cada un dels mites que componen la peça, segons els seus personatges, el seu context, la seva temàtica i la seva lliçó moral. Metodològicament, es va fer un buidat dels dos-cents cinquanta relats d'Ovidi tenint en compte els seus protagonistes, la trama i els motius generalitzables que inclouen, com ara vicis, virtuts, motivacions, valors, atacs o defenses sobre les persones, etc. Del tractament minuciós d'aquesta caracterització, en van sortir diverses agrupacions i el criteri classificador que va resultar més ric és el que prenia com a descriptor la tipologia de relacions interpersonals en qualsevol entorn de la vida quotidiana.

Després de sospesar diverses opcions, s'han escollit les històries que van més d'acord amb les preocupacions del moment i que el treball s'encarregarà de justificar. En definitiva, el guió se centra en la lluita de cinc dones contra les actituds i els comportaments masculistes, arran del compromís social i personal que està aixecant el moviment feminista i algunes de les seves causes, com el polèmic *#MeToo*.

Per complir aquests objectius, s'han hagut d'assolir uns coneixements específics sobre el llenguatge cinematogràfic, bona part obtinguts a la matèria de cultura audiovisual, com ara els aspectes més tècnics d'un guió. L'elaboració d'aquesta memòria escrita serveix com a suplement, el qual s'ocupa de justificar totes les decisions que s'han pres durant el procés d'escriptura, de manera que reproduïxi la funció que estableix un dossier de producció: les característiques dels personatges, el desenvolupament dels conflictes, etc.

In nova fertanimusmutatasdicereformas / corpora. Em porta l'esperit a dir els canvis de les formes en nous cossos. Així comença el text original d'Ovidi. Això presideix el propòsit d'aquest projecte. Canviar les formes, del vers al cinema, per trobar unes entitats noves, actualitzades. Una tasca de transformació per un text que parla de transformacions.

L'elecció d'aquest tipus de projecte es deu al meu interès pel món audiovisual, per les històries complexes i heterogènies, i pels personatges valents i trencadors. Ha sigut una experiència molt gratificant, però plena de dificultats i mals de cap, que s'ha dut a terme de la forma més rigorosa i respectuosa possible.

2. LES METAMORFOSIS: PEÇA CLÀSSICA I CONTEMPORÀNIA

Les metamorfosis, *Metamorphoseon*, de Publius Ovidius Naso, conegut en català com Ovidi, són un clàssic de la literatura. I això ja resol la dicotomia que apunta el títol d'aquest apartat. Els clàssics són aquelles obres que resisteixen el pas del temps perquè mantenen la seva actualitat malgrat canviï l'època; és més, cada període la història en fa una lectura i hi troba valors que serveixen per entendre cada un dels presents. Les obres clàssiques transcendeixen el seu temps. És per això que s'alcen com a models pels artistes posteriors. I és innegable que *Les metamorfosis* n'és una.

L'obra ha estat inspiració per escriptors i artistes de tots els temps i de totes les latituds. A Catalunya, en el segle XV, les faules mitològiques de Joan Roís de Corella en són un exponent. En llengua castellana, el gran homenatge a Ovidi és la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora en el segle XVII. A la literatura anglesa, dos grans noms miren enrere en èpoques diferents per trobar inspiració en *Les metamorfosis*: Chaucer per alguns arguments dels seus *Canterbury Tales* i William Shakespeare amb el rapte de Lavínia a l'obra *Titus Andronicus* i l'inevitable paral·lelisme de la història d'amor prohibit entre Píram i Tisbe i la de *Romeu i Julieta*. En l'àmbit de la música, són molt nombroses les composicions, especialment òperes i cantates, que desenvolupen trames recollides a *Les Metamorfosis*: de Lully a Britten¹ passant per Haendel o Rameau.

En les arts plàstiques, *Les Metamorfosis* han sigut la principal font d'inspiració temàtica i iconogràfica, sobretot a la pintura, des del Renaixement i el Barroc fins a l'època contemporània. La major part dels grans artistes van treballar sobre aquests temes i entre els molts exemples que es podrien esmentar trobaríem Velázquez, Rubens, Ticià, la prodigiosa escultura de Bernini d'*Apol·lo i Dafne*, fins arribar al segle XX amb Salvador Dalí i la seva obsessió per Narcís, i Picasso, que va fer les il·lustracions per una de les edicions de l'obra.

Dues actualitzacions recents del mite, en llenguatges molt diversos, van despertar l'interès en relació amb aquest projecte. L'any 2006, la compositora americana de jazz Patricia Barber va editar, a la firma *Blue Note Records*, un àlbum recreant *Les metamorfosis* que portava per títol *Mythologies*². Descobrir-lo obria la possibilitat a dotar aquest guió cinematogràfic d'una banda sonora coherent. Malauradament, l'interès de Barber es centrava més en les figures masculines del text d'Ovidi (Ícar, Faetó, Orfeu, Narcís...)³ i això va conduir a desestimar-la. L'altra producció atractiva és la pel·lícula del realitzador francès Christophe Honoré, *Métamorphoses*, estrenada l'any 2014, i que s'inspira de manera lliure en alguns relats que apareixen en el poema d'Ovidi. Valia la pena mirar de conèixer millor aquest film ni que fos perquè recentment un cineasta

1 Precisament, la cinquena de les sis peces per oboè composades per Briten, la que dedica a Narcisus, sonarà en una de les escenes de la pel·lícula des d'un reproductor.

2 <http://www.bluenote.com/artists/patricia-barber/mythologies>

3 <https://genius.com/albums/Patricia-barber/Mythologies>

s'hagués interessat per aquest món d'essers mitològics. Honoré porta els mites a l'època actual, fet que coincideix amb aquest projecte, però li dona un tractament més fantàstic barrejant la realitat i la fantasia per tal de fer reviure aquestes històries a una protagonista adolescent i un adult-guia que la "segresta" i les hi fa compartir⁴. La proposta és ambiciosa i interessant, però s'allunya de l'objectiu principal d'aquest projecte: centrar-se en les transformacions interiors de les vides ordinàries dels subjectes principals.

Després d'aquest breu repàs a la influència que ha exercit sobre les arts l'obra d'Ovidi, cal observar que Ovidi també bevia de fonts mítiques i literàries anteriors. Tot aquest procés és el que es coneix amb el nom de transtextualitat. I aquest projecte de guionització també s'hi inscriu. Gérard Genette és un estudiós francès que va formular la teoria de la transtextualitat, en un llibre anomenat *Palimpsestes. La littérature au second degré*⁵. Un palimpsest, és literalment, un pergami del que s'ha gratat la primera inscripció, per substituir-la per una altra, però en aquest procés el text primitiu no ha estat esborrat del tot i s'hi pot llegir l'antic sota el nou, com per transparència. La transtextualitat és l'estudi de les relacions que existeixen entre els textos, l'anàlisi de superposicions..

La transtextualitat es divideix en cinc tipus de relacions diferents entre textos. La primera és la intertextualitat, que engloba la citació, el plagi i l'al·lusió d'un text cap a un altre. La segona és la paratextualitat, que analitza la relació entre el text i el títol, els subtítol i les il·lustracions que hi pugui tenir. Després vindria la metatextualitat, que compara el text amb les crítiques i comentaris que ha rebut. També hi ha l'arxitektualitat, que tracta la classificació per gèneres dels textos. I per últim hi ha la hipertextualitat, que tracta la relació entre dos textos, de manera que el Text B no pot existir sense el text A, així es diu que Ulisses de Joyce és l'hipertext de l'Odissea d'Homer (hipotext). Aquest últim tipus de transtextualitat és el que ha resultat més útil pel treball, ja que tracta les relacions entre les versions i el seu text original. Amb el risc de semblar pretensions, es podria dir que el guió *Finals Alternatius* és un hipertext de *Les Metamorfosis* d'Ovidi, que en seria l'hipotext.

⁴ <https://www.imdb.com/title/tt3202366/><https://cineuropa.org/es/newsdetail/262406/>

⁵ *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1982

3. LA PEL·LÍCULA CORAL

La pel·lícula coral, també coneguda com *ensemble movie*, és un subgènere cinematogràfic molt comú en la comèdia i força recurrent en la *dramedy*, un gènere que alterna de manera equilibrada les escenes humorístiques i dramàtiques. L'elecció d'aquest format es deu a la seva facilitat per mostrar els conflictes d'un grup de personatges amb múltiples arcs narratius que es creuen i es toquen entre si, per tal de mostrar diverses perspectives, accions i reaccions dels protagonistes d'un mateix univers.

Tot i que aquest subgènere és força freqüent en els llargmetratges, també es pot trobar en algunes sèries o enserials televisius. La possibilitat de convertir les històries en un format d'aquestes característiques demanaria alguns ajustos d'escriptura de guió, però es podria concretar en dues opcions diferents, ambdues interessants: de manera continuada, deixant diversos elements de les trames sense definir per al seu desenvolupament en els següents episodis; o de forma conclusiva, culminant un seguit d'històries i obrint de noves en cada capítol. La diversitat d'històries en un període de temps limitat fa que aquest gènere sigui considerat com un dels més complexos pel que fa a l'hora d'escriure'n el guió. Un guionista, quan s'endinsa en una aventura d'aquest calibre, es pregunta: quin és l'element clau que uneix les idees principals de la història?

Hi ha moltes maneres de connectar les accions en una pel·lícula coral. Vet aquí, totes les que s'han pres en consideració per l'elaboració d'aquest guió⁶:

3.1. Històries entrelaçades per un grup de personatges.

Aquesta opció s'utilitza per explorar un grup de persones, un món professional o una subcultura de la societat, des del punt de vista de tots aquell que la viuen. Aquests tipus d'històries són considerades una fàbrica antropològica, que permet conèixer una classe de gent determinada i endinsar-se en el seu estil de vida. Configurar el punt de vista de cada protagonista és essencial per conèixer el seu univers.

Alguns dels exemples que es troben en el setè art són els adolescents d'*American Pie* (1999), els matrimonis de *Solo para parejas* (2009) i els personatges de *Vidas cruzadas* (1993). En l'àmbit televisiu, són coneguts la colla d'amics de *Friends* (1994-2004), les mestresses de *Mujeres Desesperadas* (2004-2012) i la família de *Cuéntame cómo pasó* (2001-actualitat).

3.2. Històries entrelaçades per un conflicte.

En aquest cas, el guionista utilitza un conflicte en comú que serveix com un mètode de reflexió, tant pels personatges com pels lectors. De vegades, aquest no apareix en un primer esborrany i pot necessitar d'una introspecció significativa per descobrir què vol dir realment.

Els conflictes que poden aparèixer en el cinema són l'obesitat de *Gordos* (2009), la maternitat de *Qué esperar cuando estás esperando* (2012) o les adiccions de *Trainspotting* (1996). Pel que fa la

⁶Informació extreta del llibre *Writing the comedy film: Make 'em laugh*, de Stuart Voytilla i Scott Petri.

televisió, destaca la supervivència en un món apocalíptic de *The Walking Dead* (2010-actualitat), la recerca de l'amor de *Cites* (2015-2016) i la guerra pel poder de *Juego de Tronos* (2011-2019).

3.3. Històries entrelaçades per un esdeveniment.

Aquest recurs està protagonitzat per un moment essencial, que és considerat el nucli de la història i que marca un abans i un després en les vides dels protagonistes. De tots els factors unificadors, el de l'esdeveniment és el que probablement ofereix més capacitat d'explorar diferents tons en el guió.

Alguns dels esdeveniments més freqüents en el cinema són els assassinats, com el d'*Asesinato en el Orient Express* (2017), els trencaclosques, com a *Cube* (1997) i les celebracions d'una data important, com la de *Noche de fin de año* (2011). Mentre que la mort del patriarca d'*A dos metros bajo tierra* (2001-2005), l'accident d'avió de *Perdidos* (2004-2010) i la desaparició del 2% de la població mundial de *The Leftovers* (2014-2017) són uns clars exemples a la televisió.

3.4. Justificació de l'elecció del tipus d'ensemblemovie.

Per a l'elaboració d'aquest projecte, s'ha optat per a realitzar un híbrid entre dos dels mètodes que proposa la pel·lícula coral. El guió s'inicia i culmina amb la celebració de tots els personatges de la nit de Cap d'Any, un esdeveniment en el qual s'origina el conflicte principal que entrelaça totes les històries: la manifestació de comportaments i actituds masculistes que alteren les vides de les protagonistes, l'unió de les quals sorgeix amb l'ajuda que ofereix una d'elles i que serveix per encarrilar els seus destins.

Per tal de poder explorar el gènere de la comèdia coral i poder-lo reproduir en la present adaptació de *Les metamorfosis* d'Ovidi s'ha procedit a l'anàlisi de les trames d'una de les pel·lícules corals de referència, *Love, Actually*, escrita i dirigida pel britànic Richard Curtis. La tria de *Love, Actually* com a objecte d'anàlisi ve donada per la riquesa estructural i narrativa en relació a d'altres produccions que per la seva naturalesa són més distants al projecte, com és el cas de *Valentine's Day* o *New York Stories*.

L'anàlisi realitzat se centra en quatre aspectes clau de la narració coral amb l'objectiu de poder extreure'n claus a l'hora d'adaptar *Les metamorfosis* a aquest format cinematogràfic:

1. Estructura interna: Qualsevol narració requereix d'una estructura que la subjecti i en el cas cinematogràfic l'exemple més evident és el que SydField defineix com el paradigma. En un guió qualsevol aquesta estructura s'aplica sobre un total d'unes 90 escenes que és l'extensió mitjana d'un guió, a *Love, Actually* aquesta estructura s'aplica a cadascuna de les trames, és a dir, entre 12 i 16 escenes. El format coral demana concentrar molt més la narració i per tal de poder mantenir aquesta estructura és necessari concentrar molt les accions.

2. Estructura externa: De la mateixa manera que en una pel·lícula qualsevol, *Love, Actually* té una estructura externa basada en els principis de la narració contemporània i en el paradigma de SydField⁷. Que cadascuna de les trames disposi del seu propi paradigma implica que la història ha de tenir també una estructura externa que faci fluir la narració. Per tal de construir aquesta estructura, les pel·lícules corals fan coincidir els diferents punts de gir de les diferents trames en el mateix temps, de manera que totes elles avancen de manera gairebé sincrònica. Aquesta sincronia en la narració permet, però, excepcions. Hi ha trames que dins de la pel·lícula poden anar una mica avançades o atraçades amb la finalitat de mantenir l'atenció de l'espectador, com seria el cas de la història d'amor no confessada entre en Mark i la Harriet, que durant una bona part de la pel·lícula va més lenta que la resta de trames i en canvi acaba més aviat.
3. El temps i l'espai: En les narracions corals el temps i l'espai són els dos elements que aporten cohesió a la diversitat de trames que se'ns presenten. En el cas de *Love, Actually* és evident que el Londres prenadalenc es constitueix com l'espai i el temps de la narració que unifica les diferents històries, amb alguns matisos, com seria el cas de la trama protagonitzada per l'actor Colin Firth que té lloc a França. És per aquest motiu que Barcelona es constitueix com l'espai de la narració de l'adaptació de *Les metamorfosis* i és important tenir en compte que encara que personatges com la Patricia emprenguin un viatge fora de la ciutat, el sentit espacial que cohesiona les trames no queda afectat.
4. El conflicte: El motor de la narració és el conflicte i una pel·lícula coral no és pas una excepció. Tot i això, és important destacar que en una història coral s'evidencia que totes les escenes estan basades en conflictes. És un tret característic del llenguatge audiovisual, però en el cas d'aquest gènere cinematogràfic esdevé més notori davant la necessitat de condensar l'acció de cadascuna de les trames. És per això que no hi ha escena que no presenti un conflicte intern que faci avançar la trama, ja que la limitació temporal amb la que es troba obliga a que les trames siguin molt més directes que en altres pel·lícules.

A l'hora d'encarar la redacció del guió cinematogràfic que esdevé l'adaptació de *Les metamorfosis* d'Ovidi, s'ha tingut particular cura amb aquestes quatre claus pròpies del gènere. S'han tingut especialment en compte en la revisió i reescriptura d'algunes escenes per tal d'adequar-les a les necessitats d'aquest tipus de narració coral amb l'objectiu de garantir l'adequació de les trames al gènere.

⁷El manual del guionista.-

4. EL GUIÓ CINEMATogrÀFIC

El guió cinematogràfic és un text que descriu tots els aspectes que es mostraran i s'escoltaran en una obra narrativa audiovisual. S'ocupa d'especificar la divisió per escenes, les accions dels personatges, els esdeveniments, els diàlegs, així com les descripcions de l'entorn on esdevindran les accions i l'èmfasi que utilitzaran els actors. Constitueix una etapa important que decideix la fase de desenvolupament del projecte i que permetrà la seva posada en producció. Els guionistes són els encarregats de crear un guió literari que s'adapta més endavant en un guió tècnic o de rodatge, el qual detalla de manera codificada tots els aspectes tècnics necessaris per a la presa de vistes. El seu únic objectiu és que sigui comprensible per a cada interventor de la pel·lícula, des del productor, passant pel director, fins els actors.⁸ Les seves parts més importants són:

1. L'encapçalament de l'escena. És la part que ens indica on i quan té lloc l'escena. Es divideix en quatre parts:

- El número de l'escena.
- Les sigles **INT** i **EXT**, que ens indiquen si l'escena es duu a terme dins d'una construcció o fora d'aquesta.
- El lloc específic on succeeix l'escena.
- El temps on succeeix l'escena (dia, nit, mitjanit, matinada,...)

1	EXT/MATÍ. BARCELONA
---	---------------------

2. La descripció. És la part on s'escriuen les accions que succeiran a l'escena. També mostra els personatges que formen part d'aquesta. La primera vegada que apareixen, els seus noms s'han d'escriure en majúscula. S'utilitza un parèntesis per fer un breu descripció física.

Rètol: 31 de desembre.

En mig d'una multitud en un carrer molt concorregut de l'Avinguda Diagonal, apareix la CARLA (alta, morena, sensacional, d'uns trenta anys, vesteix un abric de pell i duu una bossa a la mà) dirigint-se a la feina. Creua el pas de vianants corrent, just quan es posa en vermell. Arriba a l'altra punta de la vorera i accedeix dins del recinte d'un gran bloc de pisos, a l'entrada del qual hi ha un gran cartell que hi diu: *Les caçadores de Diana.*

3. El diàleg. És un tipus de discurs on un emissor i un receptor intercanvien missatges alternativament. Es troba sota el nom del personatge, que s'indica amb majúscules. Se solen utilitzar acotacions entre parèntesis per assenyalar com es diu.

⁸ Fragments extrets de *Cómo escribir el guión que necesitas*, de Miguel Casamayor i Mercè Sarrias, i de l'apartat *Guió cinematogràfic* de la pàgina web *Viquipèdia*.

ERNEST
(Dempeus) Espero que t'ho passis bé
amb la teva família.

4. La transició. És la part que mostra el canvi d'una escena a una altra. Les transicions més comunes són:

- **Tall.** És la transició més habitual. Consisteix a unir, sense cap efecte, dos fragments de pel·lícula.
- **Fos/fosa.** Mitjançant un enfosquiment de la pantalla, la imatge desapareix progressivament i es dissol completament abans de que una altra imatge sorgeixi de la mateixa foscor.
- **Encadenat.** És la superposició de dues imatges diferents de les quals una va perdent intensitat mentre que l'altra va apareixent.

seves calces. Que penses que es tracte
(MÉS) (CONTINUA)

A continuació, es presenten els tractaments de les trames de cada una de les històries, tal i com estaven projectades abans de l'escriptura del guió⁹. Inevitablement, han sofert canvis, sempre amb criteris de millora del ritme, d'enriquiment d'accions o d'incorporació de matisos o implantacions. La seva lectura no substitueix en res la del guió, perquè només aquest ens ofereix la versió definitiva de la metamorfosi a la que s'ha sotmès els relats d'Ovidi. Es presenten només com una mostra del procés d'ideació i redacció.

ESTHER (ECO)

Inici: L'Esther és una dona acabada de casar que prepara una vetllada molt especial per Cap d'Any, per celebrar la inauguració del seu nou pis i de l'inici d'un nou any.

Pinça 1: L'Esther espera impacient el seu marit Narcís per començar a sopar junts, però aquest no s'hi presenta.

Punt de gir 1: En Narcís arriba dues hores després de les campanades a casa. L'Esther està devastada amb el comportament del seu recent marit, que l'ha abandonat durant una de les nits més importants de l'any.

Pinça 2: Dies més tard, l'Esther posa en dubte la confiança d'en Narcís pels seus últims moviments i comença a pensar que aquest l'està sent infidel amb una altra dona.

Punt mig: Per compensar el seu distanciament dels últims dies, en Narcís convida l'Esther a sopar amb un grup de socis empresaris. Una farsa del marit per causar una bona impressió davant de tots els homes. En aquell precís instant, l'Esther percep una relació molt còmplice entre en Narcís i una companya de la feina.

Pinça 3: L'Esther vol descobrir d'una vegada les intencions del seu marit, per això va a la recerca de la seva companya per preguntar-li què tramen. Aquesta li explica que només són socis, que en Narcís mai ha demostrat tenir cap tipus interès per ella, que la noia ho ha intentat tot per seduir-lo, però que aquest només està interessat en els seus negocis, els quals no són gens nets i que podrien esquitxar l'Esther.

Punt de gir 2: Vist que està casada amb un home assexual, l'Esther es venja del seu marit tirant de la manta i deixant a la vista tots els seus tripijocs professionals, pels quals ha sigut denunciada per malversació de fons.

Resolució/Final: L'Esther li demana el divorci a en Narcís, posa a la venda la casa i marxa de Barcelona per tornar a començar de zero.

⁹Cal tenir present que es tracta de versions incipients i que no estaven escrites per ser publicades i contenen algunes errades estilístiques.

CARLA (CAL-LISTO)

Inici: La Carla decideix celebrar la nit de Cap d'Any amb les seves companyes del bufet en una festa exclusiva.

Pinça 1: La Carla coneix a un advocat a la festa, amb el qual vol mantenir relacions sexuals. Però els efectes de l'alcohol la confonen i acaba al llit amb un altre home (Júpiter).

Punt de gir 1: Passen unes setmanes i la Carla es comença a trobar diferent: està embarassada. Visita l'advocat, però aquest no recorda haver mantingut relacions amb ella. Aleshores, s'adona que ha estat amb un desconegut i que no sap la identitat del pare de l'embrió.

Pinça 2: La Carla vol mantenir l'embaràs en secret, per tal que no pugui influir en el cas en què col·labora, un dels més importants de tot el bufet.

Punt mig: Arriba el dia del judici. Durant una pausa, la Carla aprofita per anar al lavabo dels jutjats. Allà, rep una informació crucial pel cas, que és incapaç de comunicar a la Diana pels efectes de l'embaràs. A l'assabentar-se d'aquest error, la seva cap la deixa en un període de prova. Dies més tard, opta per acomiadar-la.

Pinça 3: La Carla creu que la seva carrera professional està morta. Però rep una xivatada anònima que acusa la Diana d'haver buscat mètodes per interrompre el seu embaràs. Aleshores, decideix intervenir interposant un demanda al bufet.

Punt de gir 2: La Carla col·labora amb el despatx de l'advocat que va conèixer durant la festa de Cap d'Any per ensorrar el bufet de la Diana. L'advocada enllesteix els tràmits de la demanda per acomiadament improcedent, gràcies al descobriment de correus en els quals es llegeix com la seva ex-cap demanava a les seves treballadores informació sobre centres d'avortament, ja que considerava l'embaràs de la Carla una distracció inadmissible per l'empresa.

Resolució/Final: Mesos després, la Carla guanya el cas, ensorra el seu antic despatx i destrossa la reputació de la Diana. L'advocat de la festa se li declara, li proposa cuidar del nadó plegats i tots junts funden el seu propi bufet: *Finals alternatius*, un bufet que ajuda a canviar les històries d'aquelles dones que pesaven que el desenllaç de les seves vides ja estava escrit.

YOLANDA (IÓ)

Inici: La Yolanda és una adolescent de setze anys que decideix assistir a la festa de la nit de Cap d'Any d'una discoteca, sense el consentiment del seu pare.

Pinça 1: La Yolanda és a la discoteca amb els seus amics i el seu xicot Arnau. Tots ells la deixen una mica de banda i ella obta per sortir del local a airejar-se, fruit de l'acaplament.

Punt de gir 1: La Yolanda surt del local per airejar-se i s'asseu a la vorera d'un carreró. En aquell instant, apareix en Joan, un company de classe que, en un principi, l'anima, però que l'acaba forçant a mantenir relacions sexuals contra un cotxe. Quan el noi té la protagonista immobilitzada sobre el capó d'un dels automòbils, apareix la seva xicota Júlia i els enxampa *in fraganti*. En Joan deixa de cop la Yolanda i atura la seva parella, la qual tenia intenció de pegar als dos joves. La Yolanda fuig corrent tot traumatitzada mentre la Júlia l'amenaça a crits.

Pinça 2: Passen uns dies i la Yolanda segueix traumatitzada pels fets. El seu comportament ha canviat completament, viu desganada i atemorida.

Punt mig: La Yolanda torna a l'institut després de les vacances de Nadal. La Júlia ha explicat la seva versió dels fets de la nit de Cap d'Any als seus companys i aquests tenen una actitud distant i força desagradable cap a la protagonista; tothom la considera una *zorra*.

Pinça 3: La Yolanda es comença a creure totes les mentides, acusacions i vexacions cap a rep a diari, fins a tal punt que es considera un ésser horrible.

Punt de gir 2: El pare de la Yolanda està fart de veure la seva filla d'aquesta manera, per aquest motiu "l'obliga" a que li explica d'una vegada la veritat de tot el que li ha passat. La Yolanda li confessa que durant la nit de Cap d'Any va ser violada per un company de classe i que s'ha tergiversat la versió real dels fets. L'ignasi l'anima a denunciar el noi.

Resolució/Final: Tot el barri s'ha fet ressó de la demanda que la Yolanda ha interposat a en Joan per violació. La família del noi promet que no se'n sortirà amb la seva i és per aquest motiu que la Yolanda decideix contractar els serveis de la Carla Tomàs i el seu bufet d'advocats *Finals alternatius*.

CÈLIA (LA FAM)

Inici: En Santi, el xicot de la Cèlia, li proposa a la noia celebrar amb la seva família la vetllada de Cap d'Any. La Cèlia no li convenç aquesta proposta perquè no vol deixar el seu pare, recentment vidu, sol durant aquella nit.

Pinça 1: La Cèlia intenta convèncer el seu pare perquè s'uneixi al sopar que prepara la família del seu xicot. Però aquest es nega rotundament perquè vol mantenir la tradició de la seva esposa i celebrar el Cap d'Any a casa.

Punt de gir 1: La Cèlia es troba a casa d'en Santi sopant amb tota la seva família, una hora abans que toquin les campanades. En aquell precís instant, rep la trucada d'una veïna: han trobat el seu pare inconscient al mig del carrer de casa. En Santi i la Cèlia corren cap allà i es troben amb l'ambulància. El personal mèdic li pregunta a la Cèlia què ha pogut prendre. La noia envia el seu xicot a investigar dins la casa mentre ella acompanya el seu pare a l'hospital. En Santi descobreix una bossa de cocaïna escampada per la taula.

Pinça 2: Dues setmanes després, l'hospital li dona l'alta i tornen cap a casa. La Cèlia decideix apartar els estudis i dedicar-se a cuidar del seu pare i evitar que torni a recaure. Aquesta decisió empipa al seu xicot i és completament indiferent al seu progenitor.

Punt mig: Les exigències de l'Ernest fan que, durant un sopar a casa seva, en Santi proposi d'enviar-lo a un centre de cuidats especialitzats. Una idea que empipa el pare de la Cèlia i provoca que aquest entri en colera.

Punt mig. Part 2: L'Ernest comença a cridar i a donar cops com un envergament. En Santi intenta parar-lo però rep una forta bufetada en tota la cara. El pare de la Cèlia surt fora de casa per destrossar el jardí que la seva esposa va cuidar amb molta cura.

Pinça 3: En Santi li comenta a la Cèlia que ha de fer alguna cosa amb el seu pare, pel bé d'ella i de la parella, perquè no poden seguir tolerant aquests tipus de comportaments, ja que la destrossaran tant física com psicològicament.

CÈLIA (LA FAM)

Punt de gir 2: La Cèlia convenç el seu pare per sopar tots dos sols a casa seva, després d'haver-li dit que la seva relació amb en Santi havia acabat. Però tota aquesta escena és una farsa creada per la pròpia Cèlia per tal de complaure els desitjos del seu progenitor. I és que aquest ha comentat reiteradament que vol deixar aquest món per retrobar-se amb la seva dona, per aquest motiu abusava de la cocaïna, però mai en prenia en excés per por. Aleshores, la Cèlia decideix acabar amb el seu patiment i prepara una barreja de substàncies en el menjar de l'Ernest per que acabi morint d'una sobredosis. D'aquesta manera, la Cèlia se sent totalment alliberada per començar una nova vida.

Resolució/Final: La Cèlia truca al 112 informant que el seu pare se tret la vida a causa d'un consum excessiu de drogues. Després de l'enterrament, comença una nova vida amb en Santi.

5. EL PROCÉS DE GUIONITZACIÓ

El procés de *guionització* s'ha realitzat amb una planificació prèvia de les motivacions, les intencions i els problemes de cada un dels personatges. Mentre que quatre de les històries són fidels al mite en el qual es basen, n'hi ha una que intenta donar una versió arriscada i personal del conflicte d'un personatge secundari que assumeix el rol de protagonista, amb un rerefons inventat, però que conserva el missatge que vol transmetre el relat.

5.1. Justificació global dels elements que aporten cohesió al guió.

5.1.1. Justificació del temps i de l'espai.

L'acció principal es desenvolupa a Barcelona, una ciutat molt extensa i poblada que proporciona credibilitat a la diversitat d'històries que s'ofereixen en un determinat període de temps, començant per la nit de Cap d'Any. S'ha escollit aquesta data com a punt de partida dels conflictes dels personatges perquè les celebracions d'un dia tan assenyalat com aquest poden esdevenir, malauradament, actituds i comportaments masculistes amb molta facilitat.

El desenvolupament de la història s'ha concretat en dates claus del calendari festiu català, ja que d'aquesta manera es remarca la importància de cada una de les situacions.

El guió culmina en el mateix instant de l'any següent, amb la finalitat de mostrar el canvi, l'evolució i la introspecció que han realitzat els personatges al llarg dels dotze mesos que transcorre l'argument.

5.1.2. Justificació del títol de l'obra.

S'ha decidit posar com a títol del guió de la pel·lícula *Finals Alternatius*, perquè fa referència al nom del bufet que funda una de les seves protagonistes, el qual s'encarrega d'encarrilar les vides de la resta de personatges. A més a més, aconsegueix accentuar uns dels objectius principals del projecte: canviar els destins que Ovidi proposa en la seva cèlebre obra.

En un principi, es volia titular *V*, ja que en llatí significa cinc, fet que al·ludeix el número de dones que protagonitza la trama del llargmetratge. Però vista la complexitat de la pronunciació i la seva semblança amb la pel·lícula d'acció *V de Vendetta* i la sèrie de ciència ficció *V*, es va descartar a última hora.

5.2. Justificació del tractament dels personatges.

5.2.1. Justificació de l'actualització del mite de *La Fam*.

Com s'ha esmentat anteriorment, hi ha una actualització d'un mite força independent a la versió original. Es tracta del relat de *La Fam*, el qual narra el càstig de la deessa Ceres cap a Erisícton, qui entra en còlera per menjar tot allò que l'envolta fins que ho engoleix tot i no li queda cap altre alternativa que devorar-se a si mateix.

La història actualitzada se centra en la Cèlia (Ceres), una estudiant universitària que combina els seus estudis amb una feina de cambrera per tal d'ajudar al seu pare (Erisícton) amb l'economia familiar, ja que aquesta s'ha vist molt afectada després de la pèrdua de la seva mare. La mort de l'esposa de l'Ernest ha suposat un xoc traumàtic per a ell, que apaivaga la seva ira i les seves frustracions amb el consum excessiu de beguda i estupefaents. Els continus intents de la seva filla per demostrar-li que la vida segueix sent una cosa per la qual val la pena lluitar, no són suficients per evitar l'autodestrucció del seu pare. És per aquest motiu que, abans d'aconseguir que l'arrossegui cap al mateix pou en què ell s'està enfonsant, decideix satisfer els seus desitjos. La Cèlia li prepara un àpat amb una barreja de diverses substàncies perquè mori d'una sobredosi. Amb aquesta decisió, la Cèlia pretén castigar-lo: com que no ha sigut curós ni responsable amb el consum de tot allò que prenia, al final ha patit el que es presagiava.

Els canvis plantejats es justifiquen perquè es tractava d'associar en una mateixa història diversos components temàtics: els excessos amb la beguda i el menjar (aquí substituïts per les drogues, per tal d'intensificar-los), la destrucció que comporten i els danys en els entorns afectius i familiars que ocasionen. Com que no hi ha cap mite a *Les Metamorfosis* que combini aquests eixos, es va decidir fer, a partir del relat de Ceres i Erisícton, que Ceres continués sent qui el castiga, però entrant a formar part del nucli familiar: en concret, en el paper de filla. La seva condició de dona i la seva edat la fan més vulnerable als danys, cosa que s'intensifica per la mare morta. També fa molt més impactant el càstig, perquè és difícil d'imaginar que una noia tan submesa a la cura i a la protecció del seu pare pugui arribar a cometre un acte tan punyent. Però és fins i tot comprensible, atès que és l'única sortida que té la jove. Alguns podrien arribar a pensar en una altra alternativa, com per exemple, la de fugir. Aquesta mesura només aconseguiria que la protagonista es turmentés, sabent que la bèstia del seu pare continua fent-se mal i que no ha lluitat per trobar-hi una solució. És per aquest motiu que decideix actuar, emprant un mètode infal·libre que satisfà els desitjos d'ambdós. Per un costat, allibera la Cèlia de tota classe de preocupacions i, per un altre, concedeix a l'Ernest la seva ànsia per reunir-se amb la seva dona. Es tracta, doncs, de la seva mort.

5.2.2. Justificació de l'actualització del mite de *Cal·listo*.

Probablement, el mite de Cal·listo sigui el més significatiu en la seva actualització, ja que és l'eix que uneix la resta d'històries. En aquest cas, la seva protagonista, que ara anomenem Carla, deixa la cinegètica per dedicar-se a l'advocacia en un bufet exclusiu de dones i per a dones, capitanejat per la Diana, qui conserva el seu nom respecte l'obra clàssica. La Carla-Cal·listo manté el seu càrrec com a deixeble de la deessa de la caça, la qual és consagrada en aquesta versió com una de les millors advocades del país. A l'inici de la pel·lícula, la Carla és la secretària de la Diana, però el seu esforç, la seva dedicació i el seu coneixement d'aquest món, permeten que ascendeixi fins a convertir-se en una professional més d'aquest medi. Però tot d'una, la Carla no ho té pas massa clar, així que la Diana li dona com a termini per prendre una decisió aquella

mateixa nit.

És aleshores, durant la celebració de la festa de Cap d'Any que organitza la deessa, quan es produirà la violació de Júpiter que, en comptes de representar-lo disfressat de Diana tal i com es narra en el mite, se substituirà per un home, la identitat del qual es desconeix. Així doncs, aprofitarà que la Carla es troba en un estat d'embriaguesa per abusar sexualment d'ella i deixar-la embarassada. Un embaràs que, de la mateixa manera es mostra en l'obra d'Ovidi, la protagonista no voldrà comentar a la seva superior. No obstant això, s'acabarà sabent inevitablement, la qual cosa suposarà una terrible decepció per la Diana, qui, en l'actualització, decidirà acomiadar-la del bufet, però en la peça original, l'acabarà convertint en un óssa.

El propòsit d'aquesta versió és crear una Carla que no tingui por d'enfrontar-se a la seva mestra i que no permeti ser, tal i com diu en el guió, una de les seves preses. La batalla judicial que es durà a terme portarà la protagonista a la victòria, la compensació econòmica de la qual utilitzarà per fundar *Finals Alternatius*, un bufet amb l'objectiu d'ajudar totes aquelles dones a lluitar per aconseguir el seu final feliç.

5.2.3. Justificació de l'actualització del mite de *Pomona i Vertumne*.

La història de Vertumne i Pomona destaca d'entre les de *Les Metamorfosis* pel que representa d'amor madur i fidel. Un amor de cocció lenta. L'aprofitament que fa el guió d'aquesta història és prou fidedigne. Es manté la maduresa dels protagonistes, el motiu del rebuig de l'amor per part d'ella, les referències a l'entorn natural, la història d'amor dins de la història i el final feliç i serè que dona el veritable amor.

A l'actualització, la Pomona que rebutja l'amor després d'haver estat assetjada per divinitats i sàtirs és la Patrícia que ha estat enganyada pel seu marit i humiliada per un usuari d'una web de cites. I el pretendent de lluny i en silenci, Vertumne-Víctor, és el jardiner la urbanització. En el mite és ell qui li va al darrere i, en canvi, en el guió s'actualitza el missatge i ella assumeix portar les regnes de la seva vida. L'entorn del seu relat és el del jardí i dels camps de fruiters i, això, de diverses maneres es manté en la versió fílmica: ell és jardiner, ella marxa a un poblet a conrear la terra i l'escriptura, ell li regala roses...

Un element essencial en el relat d'Ovidi és que Vertumne convenç Pomona que no està bé rebutjar l'amor bo quan arriba, explicant-li una història d'amor on la dama ingrata acaba convertida en pedra. La versió modernitzada d'aquest motiu perd el valor tan moralitzador i es concreta en un llibre que ell li regala quan la visita i que la deixa reflexionant sobre la possibilitat que l'amor sincer existeixi. Seria un poemari com el de Neruda, *20 poemas de amor y una canción desesperada*, o Salinas, *La voz a tidedida*; també seria molt eloqüent Garcia Màrquez, *El amor en lostiempos del cólera*, que també és una història d'amor vertader. Les referències literàries en castellà es justificarien per l'origen familiar d'en Víctor, que es diu Méndez.

5.2.4. Justificació de l'actualització del mite de *Eco i Narcís*.

En el relat d'Ovidi l'accent es posa en la personalitat de Narcís i en la seva transformació quan cau a les aigües del llac que li fan de mirall. En l'actualització de la història interessa posar l'accent en la figura d'Eco, que s'anomenarà Esther. Fet aquest canvi de focus, de la trama es conserva l'egocentrisme i el culte al cos del Narcís original que l'incapaciten per estimar i que desencadenen el rebuig a la persona femenina que s'ha enamorat d'ell, fins al punt de deixar-la esllanguir, emmalaltir i morir. En el relat modern, Narcís acaba en un procés autodestructiu, que desemboca a la mort, i Eco-Esther no té el final tràgic del text d'Ovidi, sinó que se'n surt.

El marc ideològic que s'empra per actualitzar el relat mític associa narcisisme i culte al cos amb ànsia de reconeixement social i dependència del l'èxit professional que fan que el modern Narcís visqui una sexualitat suspesa. Pel que fa a la relació entre ambdós, està definida per la dominació de gènere que comporta un bloqueig, un "mutisme" amb l'home, com quan en la mitologia a ella només li queda l'eco de les seves paraules. La frustració i el dolor per desamor que ja en el mite fan que Eco sigui irresponsable pel que fa el menjar, això es tradueix en una anorèxia nerviosa, malauradament, tan actual.

Hi ha més elements que faciliten el paral·lelisme entre les dues versions, com per exemple, la incorporació d'un personatge secundari, com és el cas de l'Eva, que representa una de les nimfes rebutjades pel sàtir en el mite. L'última conversa que manté amb l'Esther és molt significativa, ja que la protagonista descobreix què li amaga el seu marit i tot allò que li pot comportar ("no permetis que t'esquitxi"). Aquesta escena també suposa l'inici del canvi que durà a terme l'Esther, deixarà de ser la dona submissa que calla davant les ordres del seu marit i agafarà el rol de la "veu cantant".

5.2.5. Justificació de l'actualització del mite de *Ió*.

La modernització del mite d'Ió és, probablement, una de les versions més fidels de tot el projecte. La protagonista, que ara es coneix pel nom de Yolanda, desapareix sense deixar cap mena de rastre. A l'adaptació, la Yolanda decideix marxar de casa per decisió pròpia, a causa d'una discussió amb el seu pare Ignasi/Ínac, qui no permet que la seva filla passi la nit de Cap d'Any lluny de la seva família. Durant aquesta celebració, la noia és forçada a mantenir relacions sexuals amb en Joan (també conegut com Júpiter), el qual l'uneix un vincle sentimental amb la Júlia (Juno pels classistes), que es converteix en testimoni d'aquesta desagradable situació, tot i no concebrela com a tal. Després, es dedica a escampar la seva visió dels fets com si fos un rumor. Les conseqüències d'aquest acte provoquen el rebuig de la gent que envolta la Yolanda, qui se sent com un monstre, o tal i com es mostra en el relat clàssic, com una bèstia.

Al final de la història, la Yolanda es veu amb el coratge suficient d'explicar al seu pare tot aquest succés que, des d'aleshores, havia portat en silenci i havia desencadenat que l'Ignasi fos incapaç de reconèixer-la.

6. CONCLUSIÓ

Un cop finalitzat el treball, es pot considerar la proposta inicial tot un èxit. S'ha assolit amb molta satisfacció la transformació de cinc mites de *Les Metamorfosis* d'Ovidi en un guió cinematogràfic contemporani, que ha donat com a resultat una sèrie d'històries versemblants que, tot i la seva actualització, han mantingut l'essència que l'autor proposa en la seva obra clàssica. L'elaboració de nous canvis en els desenllaços del relats respecte la peça original es poden catalogar com un encert perquè acosten l'acció a l'espectador actual, i perquè s'ha aconseguit reafirmar el missatge que es volia plasmar amb aquesta proposta acadèmica: cap final està pre-escrit.

Pel que fa la qüestió més tècnica, s'ha corroborat que l'*ensemblemovie* és el subgènere més adequat per un projecte d'aquest calibre, ja que la diversitat de trames alternades al llarg de la pel·lícula, tractades de la mateixa manera i amb la mateixa intensitat, aporta més dinamisme i atractiu al conjunt del producte audiovisual.

Com a síntesi del procés d'adaptació i de la selecció del format del guió coral, es pot concloure que la ficció fílmica és un mètode ideal per a la difusió de la cultura humanística entre un públic no especialitzat.

Cal remarcar la vigència del contingut de tots el relats. Malgrat els dos mils anys de diferència que ens separen de la seva data de publicació, tots els personatges posseeixen trets característics de l'espècie humana, com ara les pors, els anhels, les inseguretats, els prejudicis, etc. Tampoc varia el tracte pejoratiu de certs individus cap a les dones, que encara són ignorades i menyspreades per la justícia. Tot i no estar basades en cap fet real, les històries que s'han elaborat no deixen de ser el reflex d'un succés que podria obrir qualsevol informatiu.

Respecte el procés cal destacar que s'ha verificat que la construcció dels personatges i de la trama previs a l'escriptura es van veient modificats conforme l'obra es va creant. La vivència del procés creatiu convida a tancar les conclusions amb una valoració personal.

Es pot qualificar l'experiència com a molt gratificant. Les transformacions de les obres d'Ovidi han sigut un repte força complicat, no obstant això, el resultat final ha esdevingut tot un orgull. Aquesta proposta no només ha suposat un projecte acadèmic, també ha constituït un creixement personal en què he aconseguit millorar les meves capacitats creatives i amb el qual he acabat de confirmar la meva veritable passió. Però tot això no hagués sigut possible sense el suport, la paciència, els ànims i la indulgència de la meva tutora, la Sílvia de Gea. Tampoc em puc oblidar de mencionar en Pol Romano, que s'ha ocupat d'assessorar-me en les vessants més tècniques que el treball reclama.

7. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Voytilla, Stuart; Petri, Scott. *Writing the comedy film. Make 'em laugh*. Michael Wiese Productions, 2003. ISBN 9780941188418.
- Field, Syd. *El libro del gui3n. Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot Ediciones, 2001. ISBN 9788486702274.
- Casamayor, Miguel; Sarrias, Mercè. *Como escribir el gui3n que necesitas*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2014. ISBN 9788415256656.
- Ovidi. *Metamorfosis*. La Magrana, 2012. ISBN 9788482645636.