

LLENGUA I IMATGE

TEMA 3.

LA NARRACIÓ LITERÀRIA I CINEMATogrÀFICA



SAFARI TEMPORAL

El rètol de la paret semblava oscil·lar per culpa de la llum. Eckels notà el moviment i el rètol li entrà pels ulls.

SAFARI TEMPORAL, S.A.
SAFARIS A QUALSEVOL ANY DEL PASSAT
TRIE L'ANIMAL
NOSALTRES EL DUREM FINS ALLÍ
VOSTÉ LI DISPARARÀ

Eckels agitava un xec de deu mil dòlars davant l'home que era darrere l'escriptori.

- Garanteix el safari que hi tornaré amb vida?
- No garantim res - digué l'empleat -, només els dinosaures.- Es girà-. Aquest és el senyor Travis, el Guia de Safari al passat. Ell li dirà a què li pot disparar i quan ha de fer-ho. Si li diu que no dispare..., no dispare!

Els ulls d'Eckels creuaren l'oficina fins posar-se en una massa de fil d'aram i caixes d'acer que zumzumejava com un niu de serps.

- Una autèntica Màquina del Temps!- exclamà Eckels movent el cap -.
- Sí - digué l'home assegut darrere l'escriptori -. La maquinària que li permetrà matar...
- Matar el meu dinosaure - digué Eckels, acabant ell la frase.
- Un Tiranosaurus Rex, el pitjor monstre de tota la història. Ara signe aquest document. Si li ocorre alguna cosa, nosaltres no ens fem responsables. Aquests dinosaures tenen massa fam.

Eckels envermellí, irritat.

- Està intentant espantar-me!
- Sincerament, sí. No volem ningú amb un atac de por al primer dispar. L'any passat van morir sis guies de safari i una dotzena de caçadors. Som ací per proporcionar-li l'emoció més terrible a què pot aspirar un caçador de veritat. Anem a portar-lo seixanta milions d'anys al passat, perquè participe en el joc més formidable de tots els temps. El seu xec continua damunt la taula, trenque'l.

Eckels contemplà el xec durant uns segons interminables. Els seus dits es bellugaven nerviosos.

- Bona sort - digué l'home de l'escriptori- Travis, el senyor Eckel és tot seu...

Travessaren en silenci la sala amb les armes en direcció cap a la màquina platejada i rugent.

Primer un dia i després una nit i després un dia, i una nit, dia-nit...una setmana, un mes, un any, una dècada. 2055 d.C., 2019 d.C., 1999!, 1957!. Desapareguts. La màquina rugia. Es posaren els cascs d'oxigen i comprovaren els comunicadors. La Màquina del Temps s'aturà. El sol també s'aturà al cel. La boira que envoltava la màquina s'esvai i es trobaren en un temps vell, un temps que realment era molt tranquil, dos guies de safari i tres caçadors amb les armes de color metal·litzat. Baixaren a terra.

- Això - digué el senyor Travis, assenyalant amb el dit- és la jungla de fa 60 milions d'anys. I això - tornà a indicar- és la Sendera enllestida per Safari Temporal. Està suspesa a uns quinze centímetres per damunt del terra. No es troba en contacte amb cap arbre o flor, ni tan sols amb un bri d'herba. És de metall antigravitatori. El nostre propòsit és impedir-los que toquen de cap de les maneres el món del passat. No isquen de la Sendera. Que quede clar, no isquen d'ací per cap motiu!

- Per què? - preguntà Eckels.
- Perquè no volem canviar el futur. El passat no és el nostre lloc. Sense saber-ho podem matar un animal important, un ocell, una formiga o fins i tot una flor, i destruiríem, d'aquesta manera un dels graons vitals per al creixement d'una espècie.
- Ja ho entenc- digué Eckels- Llavors, com podem saber a quins animals podem disparar?

- Estan marcats amb pintura roja perquè sabem que el nostre monstre morirà, de manera natural, dos minuts després de la nostra arribada. Comprenen com som de previsors? - digué Lesperance, el segon guia.
- Ja n'hi ha prou - digué Travis -. Tots en marxa.
- On és el nostre Tiranosaure? - preguntà Eckels.
- Lleven els segurs de l'arma -ordenà Travis-. Eckels, vosté té el primer tret. Billings, el segon. Kramer, el tercer. Allí davant, entre la boira. Allí hi és. Ja arriba sa Magestat Reial.

La jungla era enorme i estava plena de murmuris i sospirs. De sobte, tot cessà com si algú hagués tancat una porta. Silenci. El soroll d'un tro. I entre la boira, a cent metres de distància aparegué el Tiranosaure Rex.

- Déu meu! -murmurà Eckels-.
- Sshhhh!

Avançava sobre les seues enormes potes. Feia deu metres d'alçada, més que molts dels arbres. Tenia la boca oberta, tot deixant al descobert una muralla de dents que semblaven ganivets.

- És impossible matar-lo -Eckels pronuncià aquest veredicte amb veu baixa i tranquil·la- Vam ser uns idiotes en venir ací. Açò és impossible!
- Silenci! -xiuxiuejà Travis-. Ves-te'n en silenci a la Màquina, ja et tornarem la meitat dels diners.
- Ens ha vist. -assenyalà Kramer- Mireu la pintura roja en el seu pit!

El Rèptil del Tro s'enlairà. La seua carn relluïa i el seu cos feia pudor a carn crua.

- Traieu-me d'ací! - digué Eckels.
- No córreres. Pega la volta i amaga't a la màquina - li ordenà Lesperance.
- Sí -Eckels sentia tot el cos paralitzat. Es contemplà els peus i intentà que es mogueren. I llançà un grunyit d'indefensió.
- Eckels, ves-te'n!

Avançà unes quantes passes, cegament, arrossegant els peus.
- Per allí, no!

El monstre, en sentir el moviment d'Eckels, es llançà cap avant amb un bram terrible. En quatre segons recorregué cent metres. Els fusells s'alçaren i escopiren foc. Eckels, se n'anà mig ceg cap al límit de la Sendera i sense notar-ho, començà a caminar dins la jungla. Els seus peus s'enfonsaren en la molsa verdosa.

Els fusells sonaren de nou. El Tiranosaure caigué com un ídol de pedra. S'agarrà als arbres i els arrossegà amb ells. Trencà la Sendera metàl·lica i la va tòrcer. Els hòmens retrocediren i dispararen de nou. El monstre agità la cua i, després d'obrir i tancar la boca, restà immòbil. Una font de sang brollava de la seua gola. La jungla restà en silenci.

Poc després se sentí un cruixit. De la part alta d'un arbre gegant se soltà una branca que caigué damunt del cap de la bèstia morta, tot segellant d'aquesta manera el seu destí.

-Bé, molt bé. -Lesperance comprovà el seu rellotge- Just a temps. aquest és l'arbre gegant que hauria d'haver mort aquest animal.

1492, 1775, 1812.

Es torcaren les mans i la cara. Es mudaren de roba. Eckels es trobava conscient i ho mirava tot sense dir res. Travis no deixava de mirar-lo.

- No em mire. No he fet res - exclamà Eckels després de deu minuts.

- Qui pot saber-ho?

- Vaig eixir corrents de la Sendera, això és tot, un poc de fang a les meues sabates...Què vol de mi? Sóc innocent. No he fet res!

1999, 2000, 2055.

La màquina s'aturà.

L'habitació era allí on l'havien deixada. Però no era tal com l'havien deixada. El mateix home seia darrere del mateix escriptori. Però no era exactament el mateix home i no seia darrere del mateix escriptori.

Travis examinà ràpidament el lloc.

D'ALTRES TAMBÉ HAN ESCRIT UN MAR D'HISTÒRIES

14. Llig el text i contesta les preguntes següents:

- Qui és el protagonista?
- Qui és el narrador?
- Qui és l'altre personatge, l'oponent?
- Per què es posa inicialment nerviós el protagonista?
- Quines conseqüències té el seu nerviosisme?
- Com reacciona la senyoreta Funkel?
- Què fa que la senyoreta Funkel s'enutge amb el protagonista la segona vegada?
- Copia la frase on es narra el fet, l'anècdota central del relat.

TEXT 7

(...)

- Ja n'hi ha prou, de plors ! - cridà la senyoreta Funkel -. Trau les teues coses i vegem què has après ! Segur que no has estudiat gens ni mica.

Sobre açò, desgraciadament, no li mancava raó. En efecte, durant la setmana anterior, jo no havia estudiat gens. En primer lloc perquè havia de fer coses més importants, i en segon lloc perquè les lliçons que ella m'havia posat eren fastigosament difícils, de *figues i cànons*, mà dreta i mà esquerra, cadascuna pel seu compte, una per ací mateix, l'altra per allà avall, amb un ritme absurd i unes pauses estranyes, que, a més a més, sonaven fatal. Al compositor, em sembla que li deien Hässler. Mal vent se l'emporte!

Tot i això, pense que hauria pogut reeixir-ne amb les dues peces, si no haguera tingut problemes en el viatge - sobretot, amb l'atac del *foxterrier* de la senyora Hartlaub - i l'esbrancada. Així que, allí em trobava tremolant i suant, amb els ulls embafats per les llàgrimes, assegut al piano, amb huitanta tecles i els estudis del senyor Hässler al davant, i la senyoreta Funkel, que m'esbufegava, al bescoll amb indignació, al darrere... Vaig fracassar estrepitosament. Tot ho confonia, les claus de do i les claus de sol; les corxeres i les semicorxeres, l'esquerra i la dreta... encara no havia arribat al final del primer pentagrama quan les tecles i les notes saltaren en un calidoscopi de llàgrimes. Vaig deixar caure les mans i vaig plorar mansament.

- Just el que hem pensava! Xiuxiuejà ella darrere meu, i jo vaig sentir en el bescoll la seua saliva micronitzada -. Just el que em pensava! Arribar tard, menjar gelat, donar excuses, això sí que ho saben fer els senyorets. Però estudiar, no. Espera, jovenet ! Que jo t'ensenyaré!

I, dit açò, es posà dempeus d'un bot, s'incrustà en la banqueta al meu costat, m'agafà la mà dreta amb les seues mans i va anar posant cadascun dels meus dits en la tecla decidida pel senyor Hässler: "Este, ací! I este, ací!, i este, ací! I el polze, ací! I el mitjà, ací! I este ací! I este ací...!"

En acabar amb la mà dreta, li tocà el torn a l'esquerra, amb el mateix procediment: "Este ací! I este ací! I este ací...!"

M'estrenyia els dits com si volguera embotir-me la lliçó en les mans, nota a nota. Fou molt dolorós i durà prou de mitja hora. Després, per fi, amollà, tancà el llibre i xiuxiuejà: "el pròxim dia te l'has de saber, jovenet! I no amb el llibre al davant, sinó de memòria, i al-legro, o sinó vas a saber tu qui sóc jo!"

Tot seguit, obrí una gruixuda partitura a quatre mans i la posà en el faristol amb brusquedat. " ara, deu minuts de Diabelli, a vore si aprens d'una volta per totes a llegir bé les notes. I ai de tu com t'enganyes!"

Jo vaig assentir dòcilment i em vaig eixugar les llàgrimes amb les mànegues. Diabelli era un compositor amic, no un botxí com el terrible Hässler. Era tan fàcil que fregava amb la ximplera, i tot i això, sonava estupendament. A mi m'agradava Diabelli, per més que ma germana diguera: " Encara que no sàpies piano, pots tocar Diabelli."

De sort que tocàrem un estudi de Diabelli a quatre mans, la senyoreta Funkel, a l'esquerra, els greus; i jo, a la dreta, amb les dues mans a l'unison, els aguts. Durant una estona tot anà com una seda. Jo em sentia cada volta més segur i donava gràcies a Déu per haver creat el compositor Anton Diabelli, però, amb l'eufòria, vaig oblidar que la petita sonatina en sol Major tenia un fa sostingut en l'armadura; açò significava que no podies passejar-te tranquil·lament només per les blanques sinó que, en certs passatges, sense més avís, havies de polsar una negra, precisament el fa sostingut que es trobava a l'esquerra del sol. La primera vegada que en la meua part aparegué el fa sostingut, no el vaig reconèixer, vaig polsar la tecla blanca del costat i sonà un fa natural que, com tot aficionat a la música pot imaginar, va sonar desafinat.

- Típic! -esbufegà la senyoreta Funkel, aturant-se -. A la primera petita dificultat, el senyor falla! Que no tens ulls a la cara? Fa sostingut! Ací ho diu ben clar! Que no ho veus? Au, comencem de nou! Un-dos-tres-quatre...

Encara hui no acabe de comprendre com vaig poder cometre la mateixa equivocació la segona vegada. Probablement estava tan atent a *no* fallar que imaginava un fa sostingut darrere de cada nota. D'haver sigut cosa meua, hauria estat tocant fas sostinguts des del principi, i havia de fer un veritable esforç per contenir-me. Fa sostingut encara no...encara no... fins que, en arribar el moment, vaig tornar a tocar un fa natural en lloc d'un fa sostingut.

Ella es posa més roja que un titot i començà a cridar: "Però és possible! He dit fa sostingut, redimonis! Fa sostingut! Que no saps què és un fa sostingut, tros de bajoca? Escolta -deng, deng. I, amb un dit índex que, després de dècades d'ensenyament, tenia el capciró tan xafat com una moneda de deu *pfennig*, polsava la negra del costat del sol -. Açò és un fa sostingut...! -deng-deng. Açò és... -En això que li vingueren ganes d'esternudar. Esternudà, es passà ràpidament l'esmentat dit índex pel bigot i polsà la tecla altres dues o tres voltes mentre cridava -"Açò és un fa sostingut, açò és un fa sostingut...!" Després, tragué el mocador de la mànega i es mocà.

Jo, tot mirant el fa sostingut, em vaig posar blanc. Al cantó de la tecla s'havia enganxat un moc fresc, lluent, mig verd mig groc, d'un dit de llargària, ample com un llapis i retorçut com un cuc que, amb l'esternut, havia passat del nas de la senyoreta Funkel al bigot, tot seguit, en torçar-se, del bigot al dit i del dit al fa sostingut.

- Altra volta des del principi! -remugà la veu del meu costat -. Un-dos-tres-quatre.- i començarem a tocar.

Els trenta segons següents foren els pitjors de ma vida. Jo notava que la cara es quedava sense sang i que el bescoll em suava d'angúnia. Se m'estarrufaven els cabells, les orelles em cremaven, tot seguit es congelaven i a la fi romanien sordes, com si me les hagueren tapat, de manera que a dures penes sentia ja la graciosa melodia d'Anton Diabelli que jo tocava mecànicament, sense mirar la partitura. Era la tercera vegada i els dits es movien sols; tanmateix jo, amb els ulls molt oberts, mirava la fina tecla negra del costat esquerre del sol que tenia enganxat el moc de Marie-Louise Funkel... encara set compassos, sis... impossible polsar la tecla sense recolzar el dit en el moc... encara cinc compassos, quatre... però, si no la tocava i, per tercera vegada, tocava un fa natural en lloc d'un fa sostingut, llavors...tres compassos...oh, Déu meu, fes un miracle! Digues alguna cosa! Fes alguna cosa! Que s'obriga la terra ! Destruïx el piano! Fes que el temps córrega cap arrere perquè jo no haja de tocar el fa sostingut!... dos compassos, un... i el Bon Déu callava i no feia res, i l'últim i terrible compàs hi havia arribat, format, encara ho recorde, per sis corxeres que davallaven del la fins el fa sostingut i una semicorxera que desembocaven en el sol...i els meus dits baixaren per l'escala de corxeres com en un infern, re-do-si-la-sol ..."Ara fa sostingut!", cridà la veu del meu costat... i jo, sabent perfectament què feia, amb absolut menyspreu per la mort, vaig tocar fa.

No vaig tenir a penes temps per retirar els dits de les tecles abans que caiguera violentament la tapa del piano, alhora que la senyoreta Funkel s'alçava com si la impulsara un ressort.

- Ho fas a posta! -cridà amb tanta força que se li escapà un gall i, a pesar de la meua sordesa, em ferí els timpans -. Ho fas a posta, manyac fastigós! Mocós estúpid! Marrà desvergonyat...!

I començà a donar voltes a la taula del centre de l'habitació i, cada dues paraules, hi descarregava una punyada.

- Ah, no, a mi no em prens el pèl, ja ho voràs, ja! No penses que vas a poder amb mi! Avisaré ta mare! Faré que et baten tant el cul que no podràs seure en tota la setmana! Tres setmanes castigat! I, cada dia, tres hores d'escales de Sol Major, La Major, Fa sostingut, Do sostingut i Sol sostingut, perquè t'ho sàpies fins i tot mentre dorms! Vas a saber qui sóc jo, jovenet! Ja voràs... ara mateix... amb les meues pròpies mans...

Arribat en aquest punt es quedà sense veu, començà a moure els braços i se li encengué la cara com si anara a esclatar, i en això agafà una poma del fruiter i la llançà contra la paret amb tanta fúria que la poma esclatà i deixà una taca marró a l'esquerra del rellotge, molt a prop del cap de tortuga de sa mare.

Patrick Süskind, *L'aventura del Senyor Sammer*

15. Imagina que ets el redactor del periòdic local i que has d'escriure una notícia sobre el fet que s'hi narra al text 7.
- Localitza-hi l'anècdota a partir de la qual es crea la història.
 - Escriu-ne dos o tres títols possibles.
16. Subratlla al text les accions o els fets que ocorren en la narració.
- Resumix cada acció i completa l'eix seqüencial.

Trama

1. Un estudiant deixa caure les mans del piano i plora.
- 2.
3. La professora obri un altre llibre i el posa en un faristol.
- 4.
5. La professora el renega i l'alumne torna de nou a tocar fins que s'enganya en el mateix lloc.
- 6.
- 7.
8. La professora avisa l'alumne que toque la nota correcta, però ell no la toca.
9. La professora tanca la tapa del piano i crida.
10. La professora comença a donar voltes a la taula del centre de l'habitació i, cada dues paraules, hi descarrega un colp de puny.
- 11.

- Subratlla a l'eix seqüencial, amb colors diferents, les accions que corresponen a: la situació inicial, l'acció que trenca l'equilibri, el desenvolupament, el desenllaç i la situació final.
- En quin moment es produïx la situació més tensa entre els protagonistes? En quina part de l'estructura narrativa es troba?

STOP

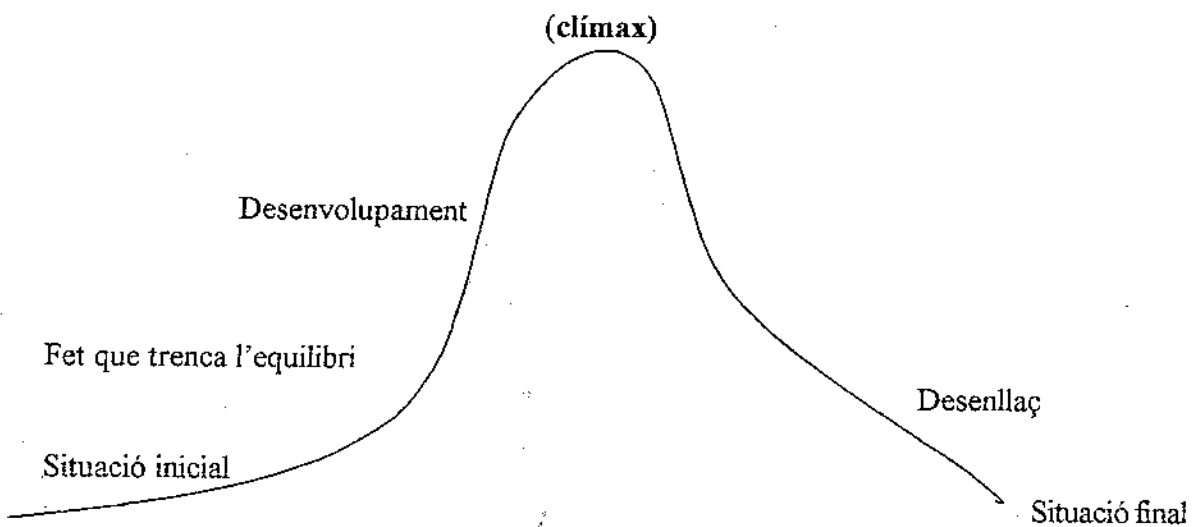
Una narració es pot generar a partir d'una anècdota, és a dir, d'un fet que s'aparta de les regles, de la normalitat.

La trama és el fil conductor d'una sèrie d'accions relacionades entre si.

La trama està ben construïda quan les accions que la conformen són necessàries, de manera que si se suprimix o es trasllada alguna acció, la història queda trastocada.

El **clímax** narratiu és el moment on la trama presenta major intensitat dramàtica. Sol situar-se en la part del desenvolupament.

17. Numera i situa les accions de l'activitat anterior en l'esquema gràfic següent.



(Esquema adaptat d'E. Anderson Imbert)

18. Al llarg de la narració el protagonista manifesta diferents estats anímics: remordiment, eufòria, perplexitat, fàstic i angoixa.
- Assenyala al text les 5 fases anímiques per què passa el protagonista.
 - Quines de les expressions següents s'utilitzen en cada estat anímic:

Expressions

desgraciadament, lliçons fastigosament difícils, ritme absurd, pauses estranyes, sonaven fatal, mal vent, compositor amic, fàcil, ximpleta, sonava estupendament, com una seda, segur, no acabe de comprendre, probablement, un veritable esforç, em vaig posar blanc, fresc, lluent, mig groc, retorçut, pitjors, sense sang, suava d'angúnia, orelles sordes, a dures penes, fina tecla negra, fes un miracle, l'últim i terrible compàs, com en un infern, la mort.

- Busca al diccionari sinònims per a cada estat anímic i completa la graella.

Estats anímics	Sinònims	Expressions del text
remordiment		
eufòria		
perplexitat		
fàstic		
angoixa		

EM CONTES UNA HISTÒRIA?

19. Escriu un relat de base autobiogràfica seguint les instruccions següents:

- Recorda o inventa un fet o una anècdota que pose a prova la personalitat del protagonista.
- Fes una llista amb les accions que hi narraràs.
- Elabora la trama distribuint les accions segons l'esquema de seqüència narrativa de la unitat 1 i tot seguit situa-les en un esquema gràfic com el de l'activitat 50.
- Visualitza, mentalment o gràfica, les escenes que hi vols narrar i descriure.
- Explica els diversos estats anímics del protagonista. Busca al diccionari les paraules necessàries per expressar-los adequadament.
- Redacta el relat en primera persona, de manera que el narrador siga el protagonista.
- Separa els paràgrafs corresponents a la introducció, el nus i el desenllaç (deixa un espai més gran entre els tres blocs o posa algun signe gràfic que marque cada apartat).
- Dibuixa il·lustracions que reforcen el contingut del relat.

Podeu fer els relats anònims, barrejar-los i fer-ne una lectura col·lectiva en veu alta.

LA NARRACIÓ

I. HISTÒRIA I DISCURS

1.1. La **història** és la successió de fets realitzats per uns personatges en un espai i en un temps determinats. És fruit de la imaginació de l'escriptor o del guionista. És la primera matèria que després s'organitzarà i prendrà una forma concreta. *Els components de la història són: els fets, els personatges, l'espai i el temps.*

1.2. El **discurs** és la manera concreta de presentar la història. El **discurs** és un treball d'ordenació que té formes diferents. Una mateixa història es pot relatar per a cine, còmic, teatre, novel·la... Tot i això les *tècniques narratives* són semblants en qualsevol dels mitjans d'expressió esmentats, tot i que utilitzen recursos diferents. *Els components del discurs són:*

- ❖ L'ORDRE que és la relació entre la seqüència de fets en el discurs i la seua organització cronològica en la història. L'ordre pot ser:
 - *Temporal* quan es fa referència a la història, és a dir, cronològic.
 - *Pseudotemporal* quan es refereix al discurs, o sia, no cronològic.
- ❖ LA VELOCITAT que és la relació entre la duració de la història, mesurada amb unitats temporals (mesos, hores, minuts...) i la seua concreció en el text del discurs, mesurat amb *unitats d'espai narratiu* (línies, paràgrafs, pàgines, plans, escenes seqüències...). En relació amb la velocitat en el discurs pot haver:
 - *Pausa*, quan no avança la història. $TD=n$; $TH=0$. Les pauses s'utilitzen en les *descripcions*.
 - *Escena*, quan coincideixen història i discurs. $TD=TH$
 - *Resum sumari*, quan el temps del discurs és més breu. $TD < TH$
 - *El-lipsi*, quan hi ha fets de la història que no apareixen al discurs. $TD=0$; $TH=n$.

Les el·lipsis poden ser **explícites** si s'indiquen en el text: "...van passar anys...anys" (**indeterminades**). "...dos anys més tard..." (**determinades**).
També poden ser **implícites** quan no s'indiquen però es dedueixen.
- ❖ LA FREQUÈNCIA que és la relació numèrica entre els fets narrats de la història i les vegades que apareixen en el discurs. És a dir, la quantitat de voltes que es narra un mateix fet.
La freqüència pot ser:
 - *Singulativa*, quan es narra una volta un únic fet. $1H/1D$.
 - *Singulativa anafòrica*. NH/nD . "*Diuenge va ploure, dilluns va ploure, dimarts...*"
 - *Repetitiva* quan es narra diverses vegades un únic fet. $1H/1D$. Apareix quan un mateix fet es narra per diversos personatges. "*Teresa besa els llavis de Zeni i llur gruix, llur flonjor... Teresa besa aleshores els llavis de Zeni amb impetu furient...*"
 - *Iterativa* quan diversos fets es narren com si d'un de sol es tractés. $NH/1D$: "*Anà a missa cada diuenge*" "*Plogué tota la setmana*".
- ❖ LA DISTÀNCIA que és el nivell de representació i/o narració de la història en el discurs. És a dir, a quina distància es miren els fets. Segons la distància pot haver:
 - **Narracions de fets no verbals**, és a dir, d'accions sense converses. Per exemple una batalla.
 - **Narració de fets verbals**, és a dir, converses.
Es distingeixen tres *graus de distanciament* entre el discurs del personatge (allò que diu o pensa) i la seua transcripció en el text:
 - **Discurs narrat** en què el narrador cita el que diu el personatge, especificant-ne o no el contingut. Es fa un resum, es redueix la intervenció del personatge. "*Laura manifestà a Mossen Joan la seua intenció de no veure Pere mai més*" "*Laura parlà amb Mossen Joan*".

- **Discurs transposat** en què amb la 3ª persona es reproduïxen les mateixes paraules que diu el personatge. "*Laura manifestà a Mossen Joan que no el veuria més*".
- **Discurs reportat** en 1ª persona. "*- No el veuré més.*"

❖ **LA FOCALITZACIÓ (PUNT DE VISTA, PERSPECTIVA)** que és la relació entre el narrador del discurs i els fets de la història, és a dir, qui mira la història.

Conceptes:

- **Focalitzador.** Centre de consciència, intern o extern a la narració, que enfoca i, per tant, selecciona les visions o les informacions que es narren. És com el fotògraf que selecciona el que apareixerà en la fotografia.
- La **focalització** és la relació entre el focalitzador i els **elements focalitzats**. Aquests elements poden ser *físics* (perceptibles) o *psíquics* (imperceptibles).
La focalització pot ser:
 - **Focalització externa**, quan el focus es troba en un punt exterior a la història que es narra. S'utilitza amb la finalitat d'introduir personatges, iniciar capítols...
El **narrador extern omniscient** és habitual en la novel·la clàssica del s. XIX perquè ho sap tot dels personatges.
Tanmateix el **narrador extern objectiu** de la novel·la realista el s. XX només enfoca els elements perceptibles.
 - **Focalització interna**, quan el focus se situa en un punt interior a la història que es narra. Hi ha tres tipus:
 - **Fixa**, quan el **narrador intern** és sempre el mateix personatge.
 - **Variable**, quan narren diversos personatges.
 - **Múltiple**, quan un mateix fet, personatge o cosa són enfocats des de diversos punts de vista.

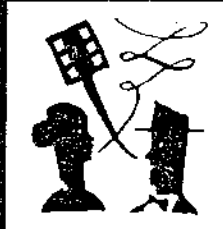
❖ Exemples:

- Focalitzador personatge intern: "Jo pense que és suficient" "Ell pensa que és suficient"
- Focalitzador extern omniscient: "La Maria va veure el pare, decebut"

F. E.

2. EL TEMPS NARRATIU. (veure temps p. 120 dossier)

- Narració ulterior.** Utilitza el temps passat sense indicar necessàriament la distància temporal que separa el moment de la narració del de la història. El fet de narrar sembla un acte instantani, sense dimensió temporal. És l'utilitzat en les novel·les del s. XIX, per exemple de Balzac, Dickens, Oller...
- Narració anterior.** Utilitza el temps present, passat o futur i vehicula el relat predictiu. És propi el gènere profètic com ara els profetes Isaïes, Nostradamus, L'Apocalipsi de Sant Joan, El Cant de la Sibila...
- Narració simultània.** Es redacta en present contemporani al de l'acció. Hi ha rigorosa coincidència entre la història i el discurs narratiu.
 - Usa la focalització externa amb pretensió objectiva. Exemple la *novel·la realista nordamericana* de Hemingway, Hammet...
 - Apareix en monòlegs interiors amb focalització interna en la *novel·la psicològica europea* (Beckett, Rodoreda...)
- Narració intercalada.** Proposa una gran proximitat temporal entre el discurs narratiu i la història, de manera que la segona pot actuar sobre la primera. Apareix en les novel·les epistolars com per exemple *Les relacions perilloses* de Choderlos de Laclos.



La literatura i el cinema narren històries, però amb llenguatges diferents. Quan acabis aquesta unitat podràs:

- Identificar les característiques de textos descriptius i narratius en literatura.
- Distingir els diferents tipus de narració, segons la persona i el punt de vista.
- Reconèixer la introspecció, tant en primera com en tercera persona.
- Elaborar textos de les diferents modalitats.
- Diferenciar el paper dels diàlegs en literatura i en cinema.
- Identificar en una pel·lícula els fragments descriptius.
- Distingir els recursos del cinema per presentar la narració subjectiva i la introspecció.
- Percebre en un mateix pla els elements descriptius, narratius i introspectius.
- Reconèixer les marques del pas del temps en literatura i en cinema.

Dos llenguatges diferents



UNITAT 6



Dos llenguatges diferents

La narració escrita i la narració fílmica tenen en certa manera un objectiu comú, però en els seus mitjans expressius presenten diferències fonamentals:

- **El llenguatge literari** té com a instrument la paraula i és no més amb les possibilitats que ofereix la paraula que la persona que escriu ha de suggerir i fer veure uns paisatges, transmetre uns sentiments o crear i fer viure unes situacions.

El llenguatge cinematogràfic és més complex i utilitza elements visuals: les imatges en moviment, i elements auditius: diàlegs parlats, música i sons.

- **La lectura** d'una narració literària es fa fonamentalment amb la ment. Aquest procés de lectura portarà la persona que llegeix a la creació d'una imatge mental, suggerida per les paraules, de tots els personatges, els escenaris o les accions que es van succeint. Aquesta imatge mental és, per tant, individual.

La visió d'una pel·lícula porta a la percepció directa d'imatges i sons, a través de la vista i de l'oïda i, per tant, no requereix cap procés d'elaboració mental: les imatges i els sons ja estan creats.

- **El llenguatge literari explica** i es caracteritza pel fet de ser *lineal*. En un text, les paraules vénen disposades successivament, l'una darrere de l'altra, i condueixen el lector sense pèrdua possible (a no ser, és clar, que se salti fragments). Qualsevol tret o fet rellevant serà especificat en paraules que el lector, forçosament, haurà de llegir.

El llenguatge cinematogràfic mostra, i es caracteritza pel fet de ser *espacial*; això vol dir que pot presentar en un mateix moment un cúmul d'imatges i sons, tal com passa en la realitat. En aquest cas és possible que un tret o fet rellevant, que apareix barrejat amb molts d'altres, passi per alt al públic espectador si no se li remarca d'una manera especial, ja sigui per mitjà de la càmera o a través dels diàlegs.

La persona que dirigeix una pel·lícula ha d'aconseguir, igual que la que escriu una novel·la, conduir el públic a través de la història, amb la màxima eficàcia narrativa i amb el seu ritme i estil propis.



Les relations perilleuses (Stephen Frears, 1988)

«L'objectiu que intento aconseguir és, mitjançant el poder de la paraula escrita, fer-vos escoltar, fer-vos sentir i, per sobre de tot, fer-vos *veure*.»

Joseph Conrad, novel·lista

«L'objectiu que intento aconseguir és, per sobre de tot, fer-vos *veure*.»

David W. Griffith, director de cinema

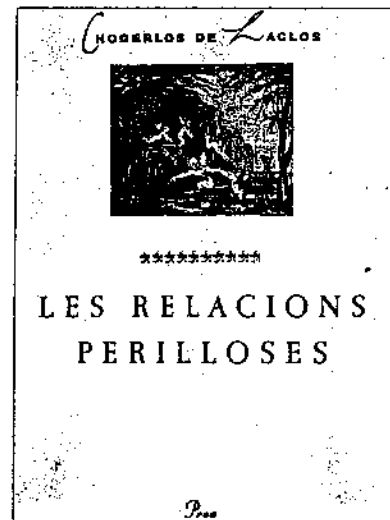
La literatura utilitza la *paraula*.
El cinema utilitza *imatges* i *sons*.

En literatura les imatges es perceben amb la *ment*.

En cinema les imatges es perceben amb la *vista* i els sons amb l'*oïda*.

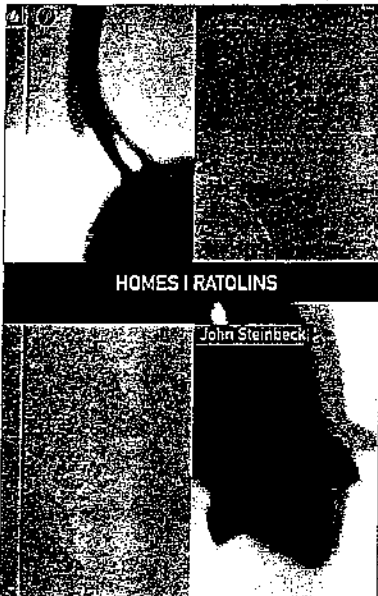
El llenguatge literari és *lineal* i *explica*.

El llenguatge cinematogràfic és *espacial* i *mostra*.





La descripció literària, per molt detallada que sigui, no pot ser mai exhaustiva: sempre selecciona.



El text descriptiu

Tant en els contes com, sobretot, en les novel·les, hi ha moments en què l'autora o autor vol explicar com és un paisatge, un poble o ciutat, una casa, una habitació, un personatge o un objecte i en fa una descripció. Mentre dura la descripció és freqüent que s'aturi l'acció, que deixin de passar coses i, per tant, en el text, abundaran els substantius i els adjectius, més que no pas els verbs d'acció.

Encara que ens trobem en un context de ficció, en què el que es descriu no és real, sinó imaginari, la descripció pot ser objectiva o subjectiva:

- **La descripció objectiva** pretén presentar allò descrit tal com és, sense la influència dels sentiments o opinions de cap personatge.

«La casa dels jornalers era un llarg edifici rectangular. A dins, les parets eren emblanquinades amb calç, i el trespol era sense pintar. Tres de les parets tenien petites finestres quadrades, i la quarta, una sòlida porta amb un tancador de fusta. Al costat de les parets hi havia vuit llits, cinc dels quals eren coberts per flassades; els altres mostraven llurs fundes de xarpellera.»

Homes i ratolins, John Steinbeck, Edicions Proa, 1993.

- **La descripció subjectiva** no pretén presentar allò descrit tal com és, sinó tal com ho veu el personatge que ha descrit i, per tant, està condicionada pels seus sentiments o opinions. Aquest tipus de descripció acostuma a donar informació, no només sobre la realitat descrita, sinó també sobre l'estat d'ànim del personatge, que es reflecteix en l'entorn.

«La cambra dins la qual em vaig trobar era molt gran i molt alta; les finestres llargues, estretes i en-punta, i a tanta distància del negre trespol de roure que eren completament inaccessibles des de dins. Febles raigs d'una llum carmesina travessaven els vidres coberts de gelosies i servien per a fer suficientment distints els principals objectes de l'entorn; l'ull, però, lluitava en va per atènyer els angles més allunyats de la cambra o els recers del sostre arrodonit en volta i entallat. Fosques draperies penjaven damunt les parets. El moblament general era profús, incòmode, antic i rònc. Molts llibres i instruments de música estaven escampats pertot, però no eren prou per a donar gens de vitalitat a l'escena. Jo sentia que respirava una atmosfera de tristesa. Un aire de malenconia aspra, profunda i irredimible flotava damunt tota cosa i penetrava tota cosa.»

La caiguda de la casa Usher, Edgar A. Poe, dins *Contes*, vol. II, ed. Quaderns Crema, 1980.



Edgar A. Poe

En aquesta descripció l'autor, més que dades, vol transmetre sensacions; hi ha diverses paraules que impliquen directament el personatge: foscor, incomoditat, manca de vitalitat, tristesa i malenconia.



Tècniques per a la descripció

Si en literatura és freqüent que l'acció s'aturi per deixar pas a la descripció, en cinema la descripció, tant de personatges com d'entorns, sol presentar-se conjuntament amb l'acció i els diàlegs i no és habitual trobar en una pel·lícula fragments que siguin exclusivament descriptius. Les descripcions cinematogràfiques no són fetes de substantius ni adjectius i, per tant, quan el director vol que el públic es fixi especialment en algun objecte o en algun aspecte concret d'un personatge o d'un lloc, ha de fer ús dels recursos del llenguatge cinematogràfic per remarcar-ho.

Les tècniques més habituals per a la descripció són:

- Allargament de la **durada d'un pla** en relació amb els plans que el precedeixen o el segueixen, per tal de retenir i fixar més l'atenció en allò que hi apareix.
- Repetició de **diversos plans sobre el mateix objecte**, per insistir en les seves característiques.
- Moviment de la càmera en **tràveling lent**.
- Moviment de la càmera en **panoràmica lenta**.

La descripció subjectiva

La descripció cinematogràfica també pot ser objectiva o subjectiva, és a dir, pot voler mostrar allò descrit *tal com és* o *tal com ho veu un personatge*. En aquest cas s'utilitza el recurs anomenat **càmera subjectiva**, que habitualment es realitza mitjançant el muntatge, mostrant alternativament la cara, o la mirada, del personatge que observa i, a continuació, allò que veu. D'aquesta manera el públic té clar que el que es veu a la pantalla és el que veu el personatge i s'hi identifica.

Un exemple de descripció subjectiva el podem trobar a l'última seqüència de la pel·lícula *Psicosi*, quan Lila ha entrat a la casa misteriosa per esbrinar els secrets que s'hi amaguen. El públic va coneixent al mateix temps que el personatge, i seguint el seu itinerari i la seva mirada, les diferents estances de l'edifici, els diferents objectes que s'hi troben i experimenta les seves mateixes sensacions de por i angonya.



Càmera subjectiva: recurs que consisteix a mostrar, no el que es veu en general, sinó el que veu un dels personatges.

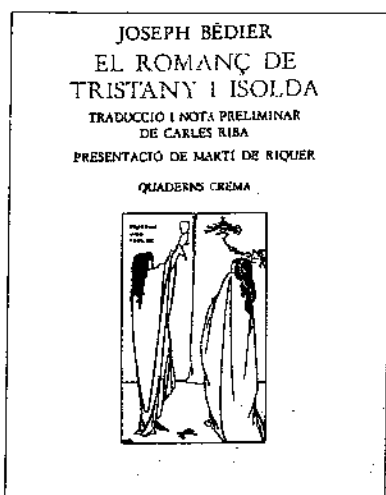




El text narratiu

El text narratiu explica fets i accions i, a diferència del text descriptiu, es caracteritza per una presència més abundant de verbs. La narració es pot presentar bàsicament de dues maneres: en tercera persona o en primera persona.

- **La narració en tercera persona** és la que fa un narrador extern a l'acció. Segons el punt de vista que adopti, aquest narrador pot ser:
 - **Omniscient:** demostra saber-ho tot, i pot explicar tant els fets externs com el que passa en l'interior dels personatges.



«El rei Marc acollí Isolda la Blonda a la riba. Tristany la prengué per la mà i la conduí davant del rei; el rei s'ensenyorí d'ella prenent-la al seu torn per la mà. Amb gran honrança la menà cap al castell de Tintagel, i, quan ella aparegué dins la sala enmig dels vassalls, la seva bellesa llançà una claror, que els murs s'il·luminaren, com si els colpís el sol llevant. Llavors el rei Marc lloà les orenetes que, per bella cortesia, li havien portat el cabell d'or; lloà Tristany i els cent cavallers que, en la nau aventurosa, havien anat a la cerca del goig dels seus ulls i del seu cor. Ai las!, la nau us porta, a vós també, noble rei, l'aspre dol i els forts turments.»

El Romanç de Tristany i Isolda, Joseph Bédier, ed. Quaderns Crema, 1981.

Aquí el narrador no només coneix tots els fets, sinó que fins i tot anuncia, abans que passin, les desgràcies del futur (frase subratllada).

- **Narrador-observador:** relata només allò que veu; no és omniscient, no pot introduir-se en la ment dels personatges ni pot estar alhora en llocs diferents. Aquest tipus de narració s'acosta a la que pot fer una càmera de cinema i adopta un to objectiu.
- **Narrador focalitzat en un personatge:** tot i narrar els fets en tercera persona, se situa sempre en la perspectiva d'un dels personatges, normalment el protagonista, i ens presenta fets i situacions des del seu punt de vista; sovint ens fa saber també els pensaments d'aquest personatge; en aquest cas la narració té un to més subjectiu.

«No es podia entretenir més. Va baixar les escales i va comprar el bitllet. Com sempre, es va asseure en un banc i es va posar a comptar les columnes. N'hi havia... Tot d'una es va adonar que s'havia equivocat d'andana perquè en comptes d'anar a la plaça de Catalunya havia anat a parar a les Planes. Ja li havia passat altres vegades: era massa distreta i no es fixava mai en res.»

Aloma, Mercè Rodoreda, Edicions 62, 1977.



Mercè Rodoreda

- **La narració en primera persona** és la que fa un narrador que participa directament en l'acció; sempre té un punt de vista subjectiu i una visió limitada (no omniscient) dels fets.

La narració, tant si és en primera com en tercera persona, es pot fer utilitzant els verbs en passat o en present, però el més freqüent és usar el temps passat dels verbs.

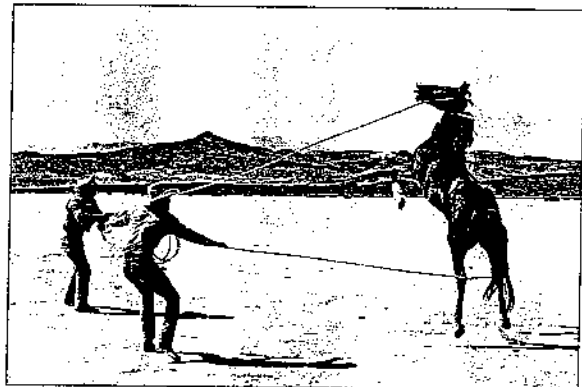


Tècniques per a la narració subjectiva

En una pel·lícula els fets no ens els expliquen, els veiem. En el cinema no acostuma a haver-hi cap narrador i, per tant, la sensació que produeix allò que es veu és la d'una presentació objectiva. En línies generals, podem dir que s'assembla a la modalitat del narrador-observador de la narració literària.

Així doncs, el cinema tendeix a la desaparició del narrador i a la visió objectiva dels fets. Tanmateix, també es pot presentar, de vegades, el punt de vista d'un personatge. No s'acostuma a fer al llarg d'una pel·lícula sencera, però sí en determinades escenes o seqüències. Els recursos més freqüents són:

- **La càmera subjectiva:** el muntatge alterna el personatge i allò que veu, tal com s'ha explicat en la descripció. D'aquesta manera, el públic no només serà espectador dels fets que la càmera mostra, sinó que també, mitjançant la interpretació i per tant les expressions i els gestos dels actors i les actrius, podrà assabentar-se dels sentiments i emocions que aquells fets provoquen en els personatges.



A la pel·lícula *Vides rebels* (John Huston, EUA, 1961) hi ha una seqüència en què la protagonista, Roselyn (Marilyn Monroe), acompanya Gay i Pierce (Clark Gable i Montgomery Clift) a presenciar una cacera de cavalls amb llaç, en una època en què aquesta és una activitat que ja no practica ningú. La seqüència ens mostra tot el procés de la captura dels cavalls des de la perspectiva del personatge femení. Són les seves expressions d'angúnia, de por, d'esgarripança, les que ens fan arribar les escenes que veiem com un acte de crueltat. Es podria fer l'experiment de substituir el fotograma de Marilyn per un altre d'una dona amb cara d'admiració i aleshores veuríem l'escena convertida en un acte d'heroisme, de valor o d'exhibició d'habilitats.

De vegades s'utilitzen trucatges per provocar la il·lusió que estem veient el que veu el personatge amb els seus prismàtics. O, com succeeix a *La finestra indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), amb la ullera de llargavista del protagonista anem seguint tota la història que passa a la casa del davant.

- **La veu en off:** el personatge parla donant la seva visió dels fets. S'ha utilitzat en pel·lícules com *La plaça del Diamant* (Francesc Betriu, 1981) o *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940); aquesta última s'inicia amb la veu en off de la protagonista.



La finestra indiscreta

«Aquesta nit he somiat que havia tornat a Manderley; em semblava que era davant de la porta de ferro que donava al camí. I durant uns moments no podia entrar. La porta era tancada. Llavors, com en tots els somnis...»

Veü en off de Rebeca





Termes del llenguatge cinematogràfic

Flash-back: salt endarrere en el temps, per fer conèixer fets anteriors als que s'estan narrant.

Flash-forward: salt endavant en el temps, per presentar fets futurs (aquesta tècnica s'usa molt poques vegades).

Hiatus: petit salt en el temps.

El-lipsi: salt en el temps de durada considerable, de dies, mesos o fins i tot anys, però en què queda sobreentès el que ha passat.

Fosa: esborrament progressiu de la imatge. Quan la imatge es va enfosquint gradualment fins a quedar negra, s'anomena fosa en negre.

Encadenat: la desaparició gradual d'una imatge va seguida de l'aparició gradual de la següent.



Ordre cronològic

Els fets es narren en el mateix ordre en què van succeir. Malgrat tot, el ritme narratiu no té per què ser sempre constant. De vegades es presenta minut a minut el que passa durant una escena, i més endavant es resumeix en poques paraules el que ha passat en un any, o bé el relat, sense trencar la linealitat, fa un salt en el temps i ens transporta deu anys més tard.

En literatura el mateix text ens indica aquests salts, amb alguna referència concreta: "al cap de deu anys..."; "van passar dos mesos..."; "al dia següent...".

En cinema els salts en el temps s'anomenen **hiatus** o **el-lipsis** i s'han de resoldre de manera visual a través dels recursos del muntatge. Moltes vegades, sense que hi hagi cap tipus d'explicitació especial, l'espectador veu perfectament que entre un pla i el següent representa que han passat uns mesos o uns anys. En algunes ocasions, per marcar aquests canvis de temps s'utilitza la **fosa** o l'**encadenat**; però, de fet, aquests recursos eren molt més freqüents en les pel·lícules antigues que no pas en les actuals.

Pel que fa a les possibilitats del muntatge en el tractament del temps, cal recordar els exemples de compressió (*Ciudadà Kane*) i distensió (*El cuirassat Potemkin*), explicats en la unitat 1, a les pàgines 23 i 24.

Ordre no cronològic

■ **El flash-back:** es retrocedeix en el temps.

En literatura s'acostuma a presentar a partir d'un personatge que recorda o explica fets passats. En cinema es resol per mitjà del muntatge i es fa comprensible per la relació entre el contingut d'un pla i el del següent, perquè s'entén que el personatge evoca, somia, explica o recorda.

A *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), el protagonista, Rick (Humphrey Bogart), que té un bar a Casablanca (Marroc), se sent molt trasbalsat per l'arribada a la ciutat i al seu bar d'Ilsa (Ingrid Bergman); per això, a la nit, quan tothom ha marxat del bar, s'asseu tot sol en una taula, comença a beure, demana al pianista que toqui la cançó que ell ja sap, i la seva mirada expressa sofriment i evocació del passat; en el pla següent comença la seqüència en què s'explica aquest passat evocat: la seva història d'amor amb Ilsa a París.

■ **La simultaneïtat d'accions:** es narren fets que passen en el mateix moment.

En literatura la simultaneïtat d'accions es pot presentar per mitjà d'alguna expressió temporal que ho indiqui: "mentrestant..."; "en aquell mateix moment...".

En cinema la manera més habitual de presentar-la és el **muntatge paral·lel**. En alguns casos, però, es poden veure accions simultànies en un mateix pla. Això es pot aconseguir mitjançant la **profunditat de camp** o a través de trucatges que permeten descompondre la pantalla en diversos **quadres**, com es fa a la pel·lícula *L'estrangador de Boston* (Richard Fleischer, 1968).



El diàleg literari

En els relats literaris, se sol alternar la descripció i la narració amb el diàleg o escenificació, en el qual els personatges es fan presents directament, sense intermediaris. Els diàlegs, doncs, no acostumen a constituir la principal font d'informació dels fets ni de caracterització dels personatges, sinó tan sols un element més. L'escriptor sent de tant en tant la necessitat de detenir la seva mirada en un personatge i de fer-lo actuar davant d'ell i dels lectors. Aquest diàleg o actuació directa dels personatges dóna al moment o a la situació una importància especial.

El diàleg cinematogràfic

En cinema, les imatges i els sons es presenten alhora. Des d'aquest punt de vista, el diàleg filmic només té sentit en relació amb les imatges, igual com les imatges només tenen sentit en relació amb el diàleg. En el film, l'espectador, quan sent parlar un personatge, al mateix temps veu l'expressió del seu rostre, veu els gestos que fa i sent la seva veu; i no tan sols això, sinó que també pot apreciar tot el context que hi ha al seu voltant.

D'altra banda, a causa de l'absència en general de veu narradora, en cinema el diàleg acostuma a contenir, molt més que no pas en literatura, elements descriptius i narratius alhora. Normalment és a través de la seva actuació directa i dels diàlegs com es caracteritzen els personatges i com es narren els fets.

A la pel·lícula *Casablanca* trobem exemples de diàlegs que van caracteritzant el protagonista Rick (Humphrey Bogart) i, per tant, tenen valor descriptiu del caràcter del personatge.

Aquest diàleg es dóna en una escena en què Yvonne, que se suposa que ha tingut relació amb Rick, intenta continuar-la:

Y.: On eres ahir a la nit?
 R.: Ahir a la nit? No me'n recordo.
 Y.: I què faràs avui?
 R.: No ho sé, no acostumo a fer plans.
 Y.: (al barmà) Una altra copa...
 R.: Ja ha begut prou.



El següent fragment correspon a una escena en què un comandant alemany del Tercer Reich ha entrat al bar de Rick. Ell, per quedar bé, s'asseu a la seva taula i el comandant inicia una mena d'interrogatori:

Comandant: Li fa res que li faci unes preguntes? Amb caràcter no oficial...
 R.: Si vol, faci-les oficials.
 Comandant: Quina nacionalitat té?
 R.: Sóc borratxo.
 (Tots riuen.)
 Oficial francès: Això el fa ciutadà del món.
 R.: Vaig néixer a Nova York, si és que n'ha de fer res.





La introspecció en literatura

La introspecció es defineix com l'acció d'examinar-se una persona a si mateixa, d'analitzar els seus propis pensaments i sentiments.

En la literatura narrativa hi ha diversos procediments per representar aquesta acció, que en la vida real tots els éssers humans realitzen amb freqüència.

El cas més extrem és el del **narrador omniscient**, que té el privilegi de veure i conèixer el que passa a l'interior dels personatges i de vegades ho explica.

Però és més freqüent, i sobretot en la literatura més actual, que se'ns faci arribar l'interior del personatge a partir d'ell mateix, la qual cosa l'apropa al lector i dóna al discurs més versemblança.

Els recursos bàsics de la introspecció en literatura són:

- **El diari:** el personatge escriu les seves impressions en un diari íntim.
- **Les cartes:** el personatge escriu cartes a alguna persona de molta confiança.
- **El monòleg interior:** el personatge parla com si pensés en veu alta. Aquesta tècnica és la més moderna; va començar a utilitzar-se al final del segle XIX i es va generalitzar a partir del XX, amb la creació de l'anomenada "novel·la psicològica". És la que transcriu de forma més directa i autèntica els pensaments més íntims de la persona.



La introspecció en cinema

En cinema la introspecció és molt més difícil, perquè la càmera no pot entrar dins del personatge. A part de la utilització de la **veu en off**, el director demostrarà la seva creativitat a l'hora de trobar solucions pròpiament cinematogràfiques per apropar al públic l'interior dels personatges.

A la pel·lícula *Psicosis*, hi ha una seqüència en què la protagonista, Marion (Janet Leigh), fuig en cotxe amb 40.000 dòlars que ha robat de l'empresa on treballa. Tota la seqüència és plena d'imatges que ens parlen de l'estat de nerviosisme, angonya, sentiment de culpa i remordiments de la noia: l'expressió del seu rostre i la seva mirada en els primers plans, els seus continus sobresalts, el seu comportament insegur i atabalat... En tota la seqüència, com veurem en la unitat següent, hi té també un paper decisiu la música.



A la pel·lícula *Casablanca*, dins la seqüència retrospectiva en *flash-back* que narra la història d'amor a París, hi ha una escena en què Rick i Ilsa es troben en un bar; parlen d'amor i de fugir junts de París perquè els nazis ja l'han ocupat. L'expressió del rostre de la noia indica que hi ha algun problema que no pot revelar, però que li impedirà comparèixer l'endemà a l'estació. El diàleg hi ajuda: «Besa'm», diu Ilsa a Rick, «Besa'm com si fos l'última vegada»; mentrestant dóna amb ràbia un cop de puny a la taula i fa caure una copa; el públic ho veu, però Rick no. Tot plegat dóna idea del seu conflicte interior.





La descripció en literatura

- 2 Llegeix la descripció de Flush, el gos protagonista de la novel·la de Virginia Woolf que porta aquest títol: *Flush. Una biografia*.

El primer fragment explica com ha de ser un gos per a ser considerat un autèntic *spaniel*:

«Aquesta, almenys, ha de ser la conclusió de qui estudiï les lleis de l'Spaniel Club. Aquesta augusta institució ha deixat ben establert quins són els vicis i quines les virtuts d'un *spaniel*. Els ulls clars, per exemple, no són gens recomanables; les orelles cargolades, encara pitjor; haver nascut amb un nas clar o amb un tupè al cap és una completa fatalitat. Els mèrits d'un *spaniel* són definits amb igual claredat. El cap ha de ser suau, s'ha d'enlairar a partir del morro sense mostrar una inclinació massa accentuada; el crani ha de ser més aviat arrodonit i ben desenvolupat, amb força espai per allotjar-hi la potència cerebral; els ulls cal que siguin plens però no exagerats; i l'expressió general ha de difondre intel·ligència i gentilesa. L'*spaniel* que mostra aquestes característiques és encoratjat i criat com a tal...»

A continuació fa una descripció, en termes poètics, de Flush:

«També ens hem de refiar, ai las!, de la poesia per obtenir una descripció detallada del mateix Flush quan era un cadell. Era d'aquella peculiar tonalitat de marró fosc que, quan li tocava el sol, "flampeguejava cap al daurat". Tenia uns "ulls esverats d'un suau color avellana". Les orelles "li acabaven en borla"; les seves "potetes esveltes" eren "cobricelades per serrells" i la seva cua era ampla. Malgrat les exigències de la rima i les inexactituds de la dicció poètica, no hi trobem res que no pogués ser aprovat per l'Spaniel Club. No hi ha dubte que Flush era un autèntic *cocker* de la varietat roja, marcat amb tots els atributs propis dels de la seva mena.»

Virginia Woolf, *Flush. Una biografia*, ed. Destino, 1988.

Fixa't que aquesta descripció de Flush el personifica. Parla de l'aspecte físic, però també fa alguna al·lusió al caràcter o a la manera de ser.

- Destria en tres grups, les frases que es refereixen només a l'aspecte extern, les que al·ludeixen al caràcter i les que accentuen, amb un estil més poètic, la seva bellesa:

aspecte extern _____

caràcter _____

bellesa _____

- Tria un dels gossos de les fotografies i fes-ne una descripció.

Pots anar-lo descrivint de manera objectiva, però destacant especialment, amb alguna comparació o alguna imatge literària, els trets més rellevants. Parla també del seu caràcter.





3 Recorda el començament de la pel·lícula *Perseguit per la mort*. A continuació tens els diàlegs de la primera seqüència:

Comença la pel·lícula que es veu l'enrenou de Nova York. Després s'obre la porta d'un ascensor i en surt el protagonista, Roger Thornhill, a mig dictar una carta a la seva secretària (Maggy):

R.: ...tot i que continuïs creient que un dispositiu així farà augmentar la corba d'ingressos, criteri que no comparteixo...

Desconegut: Senyor Thornhill?

R.: Hola, records a la teva dona...!

Desconegut: No ens parlem.

R.: ...la meua recomanació continua sent la mateixa: fer-ne el màxim d'espais publicitaris possible i deixar-nos de competència i índex de vendes si nosaltres engruixim el compte bancari. Per què no en parlem tot dinant al Colony un dia de la setmana entrant? Ja em diràs alguna cosa, Sam. Records, etc., etc... (A Maggy) Vingui, anirem caminant fins al Plaza...

M.: A peu?

R.: Així fa exercici, dona, vinga... Què més?

M.: La delegada de Grace and Savinson...

R.: Ah, sí, envï-li una capsa de bombons; de deu dòlars, d'aquells que van embolicats amb paper daurat. Li agradarà. Es pensarà que menja diners. Amb una nota que digui: compto els dies, les hores, els minuts...

M.: Això ja li ho va dir...

R.: Ah, sí? Doncs que digui: un detall per endolcir-te la boca i totes les altres coses... (més fluix) Sí, ja ho sé, ja ho sé...

M.: Miri, un taxi, per què no l'agafem?

R.: Per un parell de cantonades?

M.: Estic cansada...

R.: Li ho he dit moltes vegades, Maggy, no menja prou. Taxi!

R.: Aquesta senyora es troba malament; no li sap greu, oi?

Desconegut: No, i ara!

R.: Gràcies.

Desconegut: No es mereixen.

R.: (al taxista) Primer paci al Plaza i no aixequi la bandera.

M.: Pobre home!

R.: Res de pobre home! Ara es deu sentir la mar de satisfet d'haver fet com el bon samarità.

M.: S'ha adonat que li mentia.

R.: Miri, Maggy, en el món de la publicitat no n'hi ha de mentides, només hi ha exageracions. Vostè ho hauria de saber, això... Què li sembla, oi que m'he engruixat?

M.: Com?

R.: Em noto inflat. Deixi una nota sobre la meua taula que digui: No t'engreixis!

M.: No t'engreixis.

R.: (al taxista) Deixi'm a l'entrada del carrer 59.

Taxista: Molt bé.

R.: Ah! Així que arribi al despatx truqui a la meua mare i recordi-li que tenim entrades per anar al teatre aquest vespre. Soparem al Twenty-One a les set. Digui-li de part meua que ja m'hauré pres dos martinis i que no caldrà que m'ensumi l'alè.

M.: Vol dir que ho fa?

R.: Com un gos perdiguer!

M.: Ah, demà a dos quarts d'onze té en Biggelow, a les dotze l'assaig al Skin Glove i llavors dina amb en Falcon i la seva esposa.

R.: Ah, sí? On vam quedar?

M.: Al Larry Almond, a la una.

R.: Ah!

M.: Que passarà, després?

R.: No, de cap manera. (Al taxista) Si us plau, torni aquesta senyora al seu ambient.

Taxista: Sí.

R.: (fluix) Ja en tindrà prou. No es descuidi de telefonar a la meua mare!

M.: No, senyor. Passi-ho bé, senyor Thornhill.

R.: Adéu, Maggy... Un moment! No la trobarà, és a ca...



La descripció en cinema

- Torna a veure les imatges corresponents al començament del film, fixa't bé en aquest diàleg que les acompanya i respon aquest breu qüestionari sobre els elements descriptius que contenen:

Amb relació a l'entorn de Roger:

- A quina ciutat viu Roger Thornhill? _____
- A quina mena de barri treballa: és tranquil o bulliciós? _____

- Com es mou la gent per aquest barri? _____

- De quina mena d'edifici surt Roger: és modest o luxós? _____

Amb relació a la feina de Roger:

- En què treballa? _____
- És una feina tranquil·la? _____
- Quina categoria professional té? _____

Amb relació a la seva manera de ser:

- És seriós, tranquil, tímid? _____

Amb relació al seu aspecte extern:

- Com és físicament? Com vesteix? _____

Amb relació a la seva vida privada:

- És casat? Amb qui viu? _____

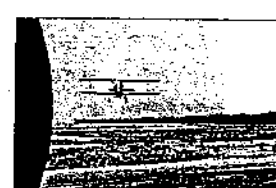
- Fes una descripció que inclogui tota la informació que, en forma d'imatges i diàlegs, apareix en aquesta primera seqüència de la pel·lícula.

Aquí tens una idea per començar la descripció (però pots fer-la com vulguis): "Roger és un home d'uns anys, que viu a la ciutat de"





4 Escriu a sota de cada fotograma si el punt de vista de la càmera és objectiu o subjectiu:



5 Fes una redacció breu, explicant l'acció que representen aquests fotogrames i respectant el punt de vista (objectiu o subjectiu):

Lined area for writing the answer to question 5.



DATA:

NOM:



6 Llegeix el següent fragment de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë:

«Des de la finestra es podia veure la caseta del porter i la carretera. Quan vaig desembarassar els vidres de les fulles blanques que els cobrien com un vel i hi vaig fer un forat per mirar, vaig veure com s'obria la reixa i entrava un carruatge. Vaig contemplar com pujava pel camí amb indiferència; tot sovint hi arribaven carruatges, a Gateshead Hall, però no n'hi havia cap que portés visites que m'interessessin; el carruatge es va aturar a l'entrada de la casa, va tocar la campana amb força i li van obrir la porta. Tot plegat no significava res per a mi; aviat em va cridar l'atenció un pit-roig afamat que espigolava en els branquillons del cirerer pelat que hi havia arrecerat a la paret del costat de la finestra. A la taula, encara hi havia les restes del meu esmorzar, pa amb llet. Vaig esmicolar un crostó de pa i ja obria la finestra per posar les engrunes a l'ampit quan la Bessie va pujar corrents les escales que portaven a l'habitació dels nens.»

Jane Eyre, Charlotte Brontë, Edicions Proa, 1992.

Aquesta novel·la de Charlotte Brontë està tota narrada en primera persona. Aquest fragment pertany al capítol 4, en què Jane, la protagonista, narra un moment de la seva infantesa.

- **Imagina't el que acabes de llegir "narrat" en les imatges d'una pel·lícula. Escriu o dibuixa en els quadres els plans més representatius que correspondrien a aquesta narració, sense oblidar que és subjectiva. Fes servir tants quadres com consideris necessaris:**



7 Llegeix el següent fragment de la novel·la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, fixant-te bé en els diàlegs:

L'escena és la següent: A la plaça del poble, a l'exterior, se celebra un concurs de bestiar. Entre els personatges asseguts al centre de la plaça hi ha el metge del poble, Charles Bovary. Mentre, la seva esposa, Emma, és seduïda per Rodolphe, que la condueix en un edifici del costat.

«A poc a poc, Rodolphe havia arribat del magnetisme a les afinitats, i mentre el senyor president citava Cincinatus conduint el carro, Dioclecià plantant cols i els emperadors de la Xina inaugurant l'any a l'època de la sembra, Boulanger explicava a Emma que aquestes atraccions irresistibles eren degudes a alguna existència anterior.

—Nosaltres, per exemple —deia—, per què ens hem conegut? Quin atzar ho ha volgut? És que segurament, a través de l'allunyament, les nostres inclinacions particulars, com els rius que s'escolen a fi i efecte de trobar-se, ens empenyien l'un a l'altre.

I li agafà la mà; ella no l'enretirà.

“Conjunt de bons conreus”, cridà el president.

—Fa poc, per exemple, quan vaig venir a casa vostra...

“Al senyor Bizet, de Quincampoix.”

—Sabia per ventura que us acompanyaria?

“Setanta francs.”

—He estat a punt d'anar-me'n més de cent vegades i us he seguit, m'he quedat.

“Femers.”

—De la mateixa manera que em quedaria aquesta tarda, demà, tota la vida!

“Al senyor Caron, d'Argueil, una medalla d'or.”

—Car no he trobat mai en el tracte de ningú un encís tan complet.

“Al senyor Bain, de Givry-Saint-Martin.”

—Així el vostre record no m'abandonarà pas fàcilment.

“Per un marrà merí...”

—Vós, però, m'oblidareu; hauré passat com una ombra.

“Al senyor Belot, de Notre-Dame...”

—No! No és veritat que representaré alguna cosa en el vostre pensament, en la vostra vida?

“Raça porcina, premi ex aequo: als senyors Lehérissé i Cullembourg; seixanta francs.”

Rodolphe estrenyia la mà i la sentia càlida i tremolosa com una tórtora captiva que vol reprendre el vol. Sigui, però, que Emma tractés d'alliberar-la o bé que respongués a la pressió de Rodolphe, féu un moviment amb els dits. Boulanger exclamà:

—Gràcies. No em rebutgeu! Que sou bona! Us heu adonat que sóc ben vostre! Deixeu-me que us esguardi, que us contèmpli!

Una ratxa de vent que entrà per les finestres arrugà el tapet de la taula. A baix, a la plaça, les còpies de les camperoles s'aixecaren com una bellugadissa d'afes de papallona blanca.

“Ús de residus premsats de grana oleaginosa”, continuà el president.

S'afanyava:

“Adob flamenc, conreu de lli, drenatges, arrendaments a llarg termini, serveis dels jornalers”.

Rodolphe havia acabat de parlar. S'esguardaven. Un suprem desig li feia fremir els llavis secs. I sense esforç, blanament, els dits es confongueren.»

Madame Bovary, Gustave Flaubert, Edicions Proa, 1994.





El temps: la simultaneïtat d'accions

- **Observa el llenguatge del dos parlaments i mira d'arribar a alguna conclusió sobre l'efecte que produeix en el públic lector aquesta manera de presentar les dues accions:**

- De què parlen a l'exterior, a la plaça? _____

- De què parlen a l'interior, a l'edifici? _____

- **Escriu sis paraules o expressions importants del parlament de la plaça:**

- **Escriu sis paraules o expressions importants de la conversa de l'interior:**

- **Com definiries el llenguatge que s'usa a la plaça? I el que s'usa a l'interior?**

- **Reescriu el fragment, separant els dos parlaments: els hauràs d'unir per alguna partícula temporal, com ara "mentrestant, a l'interior de l'edifici..."**

- **Reescriu el fragment en estil indirecte, és a dir, com una narració en tercera persona, sense diàleg, o deixant-ne molt poc.**

- **Compara aquestes solucions amb l'adoptada per l'autor.**

Es podria dir que en aquest fragment Flaubert, molt abans que s'inventés el cinema, està fent una mena de muntatge paral·lel, en què cada frase correspondria a un pla de cadascuna de les accions que es desenvolupen al mateix temps en llocs diferents. L'adopció d'aquesta tècnica, tan poc habitual en literatura i, en canvi, més endavant, tan utilitzada en cinema, provoca un contrast molt més acusat entre l'ambient "vulgar", "quotidià" i "poc refinat" que hi ha a la plaça, i del qual participa Charles Bovary, i l'ambient "poètic", "excepcional" i "refinat" que regna a l'estança on són Emma Bovary i Rodolphe.

- **Imagina't aquesta escena en pel·lícula:**

- Quin tipus de muntatge utilitzaries? _____

- Quin nombre de plans diferents formarien l'escena? _____

- Com seria el ritme, lent o ràpid? _____

- **Comprova si, en l'adaptació cinematogràfica de *Madame Bovary*, dirigida per Vincente Minnelli, el recurs utilitzat és, precisament, el muntatge paral·lel.**



Relaciona els termes que hi ha a l'esquerra amb la literatura, el cinema o les dues coses i fes-ne, en el requadre, una definició molt breu:

	Literatura	Cinema	Breu definició
monòleg interior			
descripció subjectiva			
introspecció			
el·lipsi			
<i>flash-back</i>			
càmera subjectiva			
hiatus			
fosa			
narrador omniscient			
<i>flash-forward</i>			
descripció objectiva			
narrador-observador			