DE SERGI BELBEL A VENTURA PONS: L'ESTÈTICA TRANSMEDIAL DE *FORASTERS*

Isabel Marcillas Piquer

1. Introducció

A PARTIR DELS ANYS VUITANTA LES RELACIONS cada vegada més fluïdes entre cinema i literatura comencen a cridar l'atenció dels estudis semiòtics. L'espectacularitat d'ambdues arts promou el transvasament d'un mitjà a l'altre; un transvasament que, molt sovint, es materialitza en la conversió d'una peça dramatúrgica en una altra de cinematogràfica, que atén una sèrie de canvis pel que fa a les estratègies narratives i comunicatives requerides per aquest procés transmedial.[1] Aquesta circumstància ens convida a plantejar-nos una sèrie de qüestions a l'entorn de la relació que s'hi genera, relacions que alguns estudiosos han qualificat com a canibalesques (Berger/Saumell: 2009).

Les temàtiques triades pels dramaturgs o la força dels textos són, amb escreix, els elements clau a l'hora de decidir els directors de cinema a realitzar-ne una adaptació. Si bé el potencial narratiu del cinema s'apropa sense cap dubte al de la novel·la, la plasticitat teatral convida el director cinematogràfic a indagar en noves formes de contar històries des d'un posicionament més personal i, en conseqüència, menys estereotipat, que li permet, en un bon nombre d'ocasions, d'apropar-se al cinema d'autor i ser partícip del procés creatiu d'una forma més activa. Aquest és justament el cas de Ventura Pons, un dels directors de cinema de l'àmbit geogràfic espanyol més avesat, a hores d'ara, a treballar adaptacions teatrals. La relació dels treballs de Ventura

[1] Ens referim a transmedialitat en el sentit de canvi de mitjans d'expressió artística (Kattenbeld: 2008).

Pons amb el teatre, en particular pel que fa a l'adaptació de *Forasters* (2004) de Sergi Belbel, serà l'objecte d'anàlisi al llarg de les pròximes pàgines.

2. Ventura Pons i el teatre

Sens dubte, entre els mèrits de Ventura Pons cal destacar el fet d'haver produït més d'una vintena de pel·lícules a través de la seua pròpia empresa de producció, Els Films de la Rambla, fundada el 1985. Potser, el més remarcable, però, siga haver-ho fet en català com a signe d'identitat: "Soy muy Barcelona, del mismo modo que Woody Allen es muy Manhattan. Es lo que yo soy y donde vivo. Una película siempre tiene que comunicar algo sobre tu microcosmos. El mío es Catalunya. Por eso hago mis películas en catalán" (Delgado:1999).

Després de l'èxit assolit amb l'adaptació de l'obra de relats breus de Quim Monzó *El perquè de tot plegat* (1994), el 1996 Pons recorre per primera vegada a l'adaptació d'un text teatral, *E.R.*, de Josep Maria Benet i Jornet. *Actrius* (1996), títol de l'adaptació, va néixer perquè Pons sentia la necessitat de fer una pel·lícula intimista, amb pocs actors i pocs decorats, un treball tancat i concentrat.[2] Ventura Pons confessa que l'atractiu d'aquell treball residia en l'excepcional base literària i lloa la mestria de Benet i Jornet en la construcció de personatges densos, complexos. Sembla, doncs, que són diversos els motius pels quals Pons se sent seduït per l'obra de Benet: una narració minimalista que permet extrapolar les tècniques teatrals a la gran pantalla, la presentació de personatges potents que conviden a treballar la direcció actorial amb una gran implicació i una història que, en definitiva, incideix en la humanitat dels personatges.

Amic / Amat (1998) és la següent adaptació de teatre al cinema que dirigeix Ventura Pons. Torna a tractar-se d'una obra de Benet i Jornet, *Testament*. Els motius que Pons esgrimeix per justificar-ne la tria són, poc més o menys, els mateixos que en el cas anterior: una història intimista i la possibilitat de treballar personatges plens de força: "*Testament*, que enseguida titulé *Amic / Amat*, presentaba ese tipo de historia que me fascinaba, por ella misma y por su maravillosa y fuerte carga emocional. [...] afortunadamente la mayor ventaja de ser director-productor es la libertad de elección: la apuesta por historias personales que te chiflan, aunque a cambio asumas los riesgos que conlleva" (Pons: 1998).

[2] Vegeu web: http://www.venturapons.com/. Si no indiquem el contrari, totes les cites de l'autor estan extretes d'aquesta font.

Amb posterioritat, Pons dirigeix, produeix i adapta *Barcelona (un mapa)* (2007); en aquesta ocasió la base del guió és el text teatral de Lluïsa Cunillé *Barcelona, mapa d'ombres*. L'espai clos d'aquest film –un pis de l'Eixample barceloní que esdevé gairebé paral·lel al pis de classe mitjana del Poble Nou que ocuparan els protagonistes de *Forasters*— aporta algunes de les constants que Ventura Pons reprodueix en les seues adaptacions: espais urbans ubicats en una Barcelona que oprimeix els seus habitants a causa de les convencions socials. Finalment, *Carícies* (1997), *Morir (o no)* (1999) i *Forasters* (2008), són les adaptacions al cinema que Ventura Pons realitza a partir de textos de Sergi Belbel.

3. L'atracció de Ventura Pons per la dramatúrgia de Sergi Belbel

L'obra de Belbel es caracteritza sovint per una certa empremta heretada del cinema, ell mateix n'és conscient: "–M'ho diu molta gent. De fet, veig més cinema que teatre, i la seva influència és molt palpable en estructures, en jocs, en trencar la fórmula argument-nus-desenllaç".[3] Aquestes paraules revelen un dels motius pels quals les obres de Belbel criden l'atenció de Pons. Si bé, inicialment, tant la història com el treball amb els actors són dos dels aspectes que provoquen el cineasta, els jocs amb l'estructura narrativa que vertebren les obres de Belbel són un altre dels ingredients que motiven Pons a endinsar-se en l'univers del dramaturg.

Josep M. Benet i Jornet (2004: 8) en el pròleg a *Forasters* incideix en alguns dels aspectes més remarcables que donen vida a l'univers belbelià, com per exemple el funcionament del temps, que basteix una narrativa entretallada i en ocasions aparentment inconnexa, però tan elaborada que aconsegueix la cohesió final. És justament la discontinuïtat temporal un dels factors que atrauen Pons a l'hora de proposar a Belbel l'adaptació de *Carícies*. La manipulació del temps, al costat de la història, –qualificada pel cineasta de "material atrevido temáticamente y riquísimo desde un punto de vista conceptual" (Pons: 1997)–, enamoren el director, que treballa acuradament en l'adaptació de la peça. *Morir (o no)*[4] és la següent incursió de Pons en l'adaptació de textos dramàtics al cinema: "Esta película constituye una vieja deuda que arrastraba conmigo mismo" (Pons: 1999). Resulta obvi que

[3] Vegeu l'entrevista de Bernat Salvà a Sergi Belbel en http://www.avui.cat/article/culura_comunicació/47155/ventura/pons/sergi/belbel/excel·lim/tot/nomes/falta/la/gent/ho/sapiga.html

[4] El títol original de l'obra de Belbel és *Morir (un moment abans de morir)*, València, Teatre 3 i 4, Eliseu Climent, 1995.

el cineasta troba en Belbel gustos i interessos paral·lels: "[Belbel] me parece un monstruo de la narrativa, del invento, de la estructura. Yo diría que tiene un coco privilegiado para construir estructuras diferentes" (Pons 1999). És clar doncs que, al marge de la història i la força dels personatges, el que fascina el cineasta és allunyar-se de l'estructura narrativa convencional, el que realment li abelleix és desactivar l'ordre tradicional de la història.

L'adaptació d'aquesta obra original de Sergi Belbel resulta especialment interessant perquè incideix en el gust de Pons per treballar el temps en els seus films. En aquesta pel·lícula, igual que en el text teatral, l'antagonisme entre la vida i la mort és presentat a través de les històries de diversos personatges que, a causa de comportaments negatius, es veuen abocats a enfrontar la mort, la pròpia o la d'algun ésser pròxim. Tots ells, però, tenen una segona oportunitat: la decisió, presa en qüestió de segons, de modificar la seua conducta els permet continuar vivint. En aquesta part de la pel·lícula les històries individuals s'entrecreuen per formar-ne una d'abast més col·lectiu, presentada en color, en contraposició al blanc i negre inicial, on la mort hauria de ser la protagonista última del relat. En aquest sentit, en *Morir (o no)*, el temps esdevé gairebé un personatge, atés que té el poder de permetre canviar les circumstàncies que la provoquen i, en definitiva, el final de la història personal de cadascun dels protagonistes.

4. Forasters

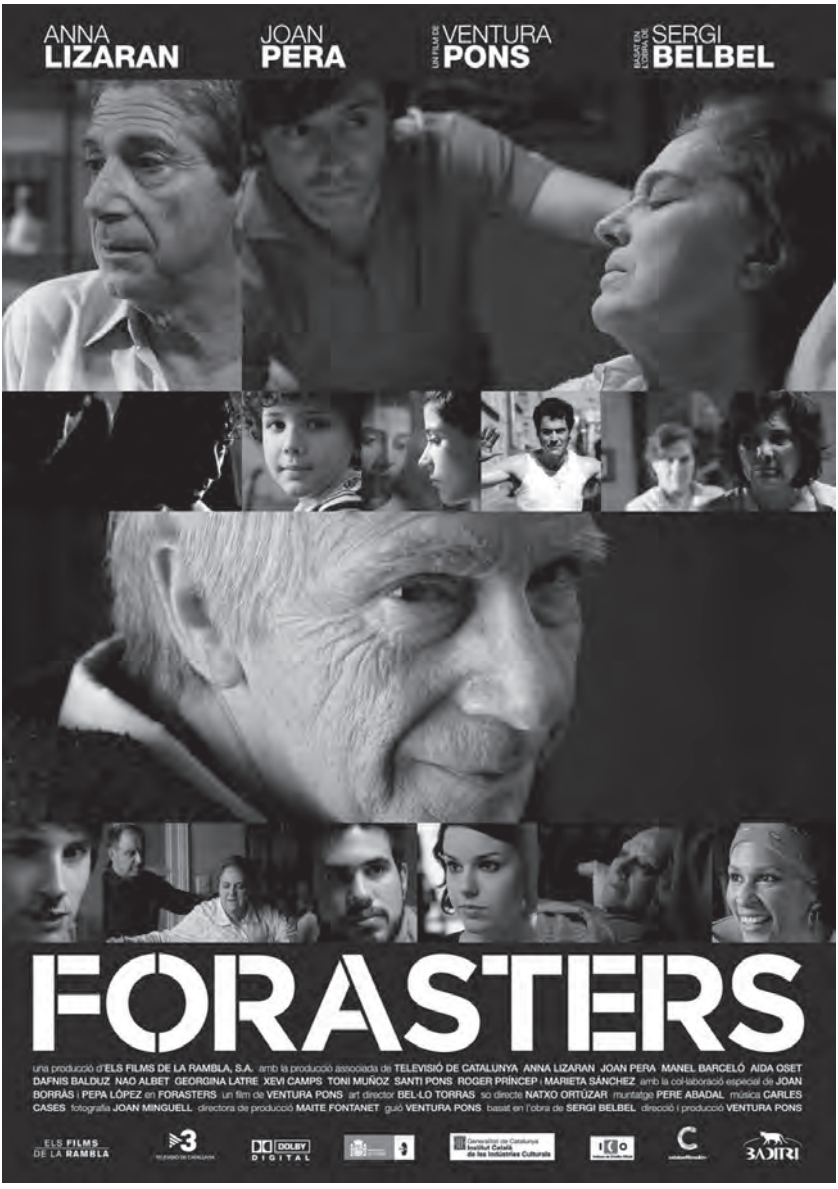
Forasters narra la història d'una família de classe mitjana que ha viscut durant generacions en el mateix edifici. Ventura Pons la qualifica com una "familia disfuncional marcada por el mal feo" (Pons: 2008); es tracta d'individus menyscabats per relacions conflictives, silencis entre pares i fills que creen un entorn hostil, soledat i negació de la pròpia identitat, fins al punt que arriben a ser forasters en el seu mateix entorn. Els altres forasters són els veïns de dalt; en aquest cas, però, cal entendre el terme en el sentit més literal, atés que es tracta d'immigrants. La història de dues generacions, la dels pares i la dels fills, així com també la dels immigrants –dels quals canvia la procedència– és narrada en escenes paral·leles que se superposen en l'espai, de forma que, tant en el text teatral com en la pel·lícula es trenquen les barreres del temps causant una sensació propera a la fantasmagoria. Es tracta d'una narració on els límits es difuminen, on el passat sembla marcar el futur, on les històries es repeteixen, diferents, però en el fons iguals, convidant-nos

a reflexionar i modificar els nostres comportaments i prejudicis. Benet i Jornet afirma que en *Forasters* la consciència del temps és sentida d'una manera tràgica i desesperada, justament en el moment en què els personatges són conscients que la mort no tardarà a posar el punt final a la pròpia història (Pons: 2008). Per un altre costat, les paraules de Pons, transcrites a continuació, ens conviden a comentar l'adaptació fílmica des de dues perspectives diferents: la història i el ritme narratiu: "*Forasteros* me permite el juego del hombre, su historia, la ciudad [...] confrontado con el paso del tiempo, este juego de ir hacia delante y hacia atrás, siempre apasionante ya que ofrece a la vez densidad, volumen y agilidad narrativa. Un juego muy cinematográfico, por otro lado" (Pons: 2008).

Quan Ventura Pons treballa amb un text teatral és perquè hi ha trobat implícit un concepte cinematogràfic que l'atrau. En aquest sentit, Sergi Belbel conta en *Forasters* una història potent, d'aquelles que interessen Pons perquè desperten la consciència de l'espectador; es pot afirmar doncs que la història és en aquest cas el primer dels conceptes cinematogràfics que permeten al cineasta plantejar-se'n l'adaptació.

En aquest sentit, un dels mecanismes d'adaptació més bàsics que hi aplica és desfer l'anonimat dels personatges belbelians. En el text teatral, els personatges no tenen nom propi; posseeixen noms genèrics com ara el PARE, la MARE, el FILL o la FILLA. Aquest anonimat, acompanyat de l'omissió del nom de la ciutat on tenen lloc els esdeveniments, suggereixen la universalitat de les situacions i dels sentiments que s'hi posen en joc. En el film, Pons necessita superar aquesta inconcreció, de manera que els personatges han d'abandonar el seu anonimat i han de situar-se en un context social determinat. Així, en l'adaptació fílmica, reben un nom i s'emmarquen entre la Barcelona de final dels seixanta o primers anys setanta i l'actualitat. Les escenes rodades a l'exterior, en llocs recognoscibles d'aquesta ciutat, com ara el barri de Poble Nou, la Diagonal o l'Hospital del Mar, permeten que el film guanye versemblança sense posar en joc el caràcter universal de les pors o els anhels que conformen els personatges belbelians.

El procés de concreció, però, no pot acabar aquí. La procedència de la immigració, tant la dels anys seixanta, com la de la primera dècada del segle XXI, i, en conseqüència els respectius accents, costums i, fins i tot, l'ús del català per part d'aquests immigrants, són d'altres dels factors que cal especificar a l'hora de passar del text teatral a la versió cinematogràfica. Així, mentre que el text de Belbel remet a l'estrangeria dels veïns mitjançant termes inconcrets que permeten suposar-ne un


ANNA LIZARAN
JOAN PERA
UN FILM DE VENTURA PONS
BASAT EN L'OBRA DE SERGI BELBEL
FORASTERS
una producció d'ELS FILMS DE LA RAMBLA, S.A. amb la producció associada de TELEVISIÓ DE CATALUNYA ANNA LIZARAN JOAN PERA MANEL BARCELÓ AIDA OSET DAFNIS BALDUZ NAO ALBET GEORGINA LATRE XEVI CAMPS TONI MUÑOZ SANTI PONS ROGER PRINCEP MARIETA SÁNCHEZ amb la col·laboració especial de JOAN BORRÀS i PEPA LÓPEZ en FORASTERS un film de VENTURA PONS art director BEL·LO TORRAS so directe NATXO ORTÚZAR muntatge PERE ABADAL música CARLES CASES fotografia JOAN MINGUELL directora de producció MAITE FONTANET guió VENTURA PONS basat en l'obra de SERGI BELBEL direcció i producció VENTURA PONS
ELS FILMS DE LA RAMBLA
3
DOLBY DIGITAL
Generalitat de Catalunya Institut Català de les Indústries Culturals
ICO
BADIRI

origen divers –"no són d'aquí. Vénen d'algun lloc del sud" (Belbel: 2004, 48) afirmació per als veïns dels anys 60, i "Assistenta estrangera, probablement llatinoamericana [...] Parla amb accent" (Belbel: 2004, 42) per a una de les immigrants de l'època actual– el film ajuda, a través dels accents i de la música de les dues generacions d'immigrants, a esbrinar-ne l'origen geogràfic i, per tant cultural. Curiosament, el fill petit del veïns dels anys seixanta, de procedència òbviament andalusa a la pel·lícula, parla català tant en la versió fílmica com en la teatral. Es tracta de l'home de mitjana edat amb qui s'inicia i es clou la història, que comprarà el pis a la família catalana que hi havia viscut durant generacions. Un final, ben mirat, gens gratuït: els forasters d'ahir esdevenen els catalans d'avui. I una escena, la del nen, que podria lligar amb les arrels andaluses del mateix Sergi Belbel –quan era petit, a l'escola no va voler parlar fins que no va poder-ho fer en català.[5]

Però *Forasters* no és només una història sobre la integració dels immigrants, tot i que aquest és un dels temes clau al qual es fa referència literalment des del mateix títol. Pons respecta al màxim el que Belbel intenta transmetre pel que fa al tractament de la temàtica de la immigració, amb la variant, gairebé única, que el cineasta localitza clarament el problema en la societat barcelonina del final de l'època franquista. El rebuig manifest a l'estranger sumat a la por atàvica cap a l'alteritat es fan palesos encara al segle xxi. El dramaturg català hi posa l'èmfasi en prejudicis de caràcter universal, mentre que per al cineasta es tracta d'un dels símptomes de la misèria moral que amarava la societat del final de la dictadura. Sense que una de les visions excloga l'altra, es pot afirmar que cadascun dels mitjans posa la força en un punt de vista diferent. Així mateix, cal fer notar que el film respecta gairebé fil per randa els diàlegs del text teatral, tot i que en ocasions algun comentari com ara "moros de merda", a la pel·lícula, en lloc d'"estrangers de merda" (Belbel: 2004, 46) subratllen l'origen dels forasters. Així doncs, la transmedialitat entre Belbel i Pons en *Forasters* avança del suggeriment teatral a la concreció fílmica.

La sexualitat és un altre dels temes que interessen particularment Ventura Pons. També es troba present a l'obra de Belbel, però és Pons qui, amb les escenes exteriors que hi afegeix, troba la fórmula cinematogràfica per a posar-hi èmfasi. Així, a tall d'exemple, la nit que la mare dels anys seixanta agonitza, Josep, el fill, fuig al carrer i corre cap a la porta del cementiri sota la pluja. Poc abans, la mare li havia

[5] Amb referència a aquesta anècdota, vegeu el pròleg a *Forasters*, de Josep Maria Benet i Jornet (2004: 7), "Sergi Belbel; tot just comença".

confessat que coneixia la seua homosexualitat i l'havia aconsellat, gairebé exigit, d'amagar-la i de mantindre relacions sexuals amb homes de fora, que no pogueren complicar-li la vida. Aquella nit, a la porta del cementiri, Josep puja al cotxe d'un desconegut, curiosament matrícula de Madrid, i hi té sexe. David George, arran d'una conversa mantinguda amb Ventura Pons, confirma la pretensió del cineasta d'establir amb aquesta escena un vincle inextricable entre sexe i mort (George 2010: 117). El que ens interessa, però, és l'impacte visual que aquesta escena té en l'espectador qui, a través de les imatges més que no pas de les paraules, pot passar de la sordidesa de l'acte sexual reprovable dels anys seixanta a la relació homosexual mantinguda pel mateix Josep i acceptada per la societat trenta anys més tard. Una escena exterior breu, de Josep sortint del cotxe i acomiadant-se amb un petó al seu company, permet potenciar la visió de l'evolució de la societat al llarg del període en què es desenvolupen les històries familiars.

Una altra de les escenes afegides per Ventura Pons és aquella en què Rosa, la filla de Josep, i el veí d'origen magribí, mantenen relacions sexuals, en tant que Anna, la tia, agonitza al mateix llit i pel mateix mal que va morir Emma, la mare de Josep i Anna. En aquesta escena, els records i les històries es repeteixen del passat al present, però també de l'ara a l'abans, com en una successió d'espills que podria arribar a ser infinita. És allò que Sergi Belbel anomena la força de l'ADN: "És el que tu no tries. Aquest és un dels temes de *Forasters:* la filla renega de la mare als anys 60 i torna al mateix punt, arriba a entendre la seva pròpia mare. Per molt que intenti torçar-la, la voluntat acaba sucumbint al poder de l'ADN".[6] En definitiva, es tracta d'escenes que cerquen la plasticitat de les imatges al film, al temps que no se'n pot ignorar el significat, que busca fer reflexionar l'espectador sobre l'alteritat. El rebuig es transforma en desig perquè en el fons no som tan diferents, tots podem ser forasters. D'aquesta manera, tal com afirma David George (2010: 116) es pot dir que si la sexualitat és un tema important en el text teatral, en el film és encara més prevalent i és evocat encara més directament.

Si hi ha un element que cal transformar o adaptar a l'hora de passar de teatre a cinema una obra determinada, aquest és sens dubte el ritme narratiu, el *tempo* de cada escena. Ventura Pons és mestre en aquesta tasca. A *Forasters*, els diàlegs hi són reproduïts pràcticament fil per randa; amb tot, hi ha algunes modificacions que són indispensables per aconseguir el ritme narratiu propi de la gran pantalla. Es tracta de

[6] Vegeu entrevista a Sergi Belbel i Ventura Pons.

diàlegs que poden ser substituïts per imatges determinades o per gestos dels personatges que tenen el mateix valor que els mots del text teatral, canvis mínims que respecten el sentit original del diàleg substituint paraules per gestos, imatges o accions diverses que les converteixen en innecessàries, al temps que fan guanyar versemblança i naturalitat al film. A més, d'altres tècniques es posen en pràctica per tal de subratllar el ritme cinematogràfic de la història. Una de les més cridaneres és el joc amb el cromatisme. Així, mentre que les escenes que pertanyen al passat són presentades en blanc i negre, les que fan referència als moments actuals són rodades en color; d'aquesta manera, el film guanya en agilitat al temps que ajuda l'espectador a poder diferenciar immediatament ambdues èpoques: la fosca, que evoca el final del franquisme, i el color, clarament relacionable amb l'evolució social, i per tant també moral, de la Barcelona dels nostres dies.

Els moviments de la càmera són habitualment remarcables en els films de Pons. En aquest sentit, en *Forasters*, a l'inici de la pel·lícula, la càmera avança tranquil·la, des de l'aeroport de Barcelona fins al pis del Poble Nou, amb el protagonista últim del relat, l'home que comprarà el pis on ha viscut la saga familiar. Escena que remarca la urbanitat del film al temps que proposa el viatge o el desplaçament com a símbol de recerca identitària: Manuel, el nen immigrant d'abans, esdevé el català de classe mitjana de l'actualitat. Per a Jordi Costa,[7] crític cinematogràfic d'*El País*, hi ha algun moment en què els jocs de càmera emprats per Belbel sucumbeixen als dictats del text teatral, com quan la càmera descendeix per mostrar a l'espectador el vòmit d'Anna, malalta terminal de càncer, mentre que l'assistenta es lamenta: "ASSISTENTA: [...] 'Com és Europa, maca, oi?' Sí, maca, molt maca. Quan te la mires per fora, com un turista.. Per dintre... és això. (Abaixa el cap i assenyala els vòmits i la descomposició)" (Belbel 04: 126). Ben mirat, però, més que supeditació s'ha de parlar de compenetració entre Belbel i Pons, ja que tant l'un com l'altre coincideixen en el desig de mostrar la trista veritat d'una Europa pretesament solidària.

A l'últim, s'ha de fer notar que la discontinuïtat en el temps entre les escenes es du a terme amb la mestria suficient perquè l'espectador puga sentir-se transportat sense problemes a cadascuna d'ambdues històries. La sordidesa d'unes relacions familiars mancades de comunicació entre els seus membres s'accentua quan el moment de la mort resulta inevitable; el clímax arriba de la mà de l'agonia d'ambdós personatges

[7] Vegeu el comentari de Jordi Costa a la mateixa pàgina web de l'autor (Dossier de premsa).

femenins, mare i filla, en dues èpoques diferents, mostrades de forma paral·lela. Ventura Pons mesura amb compte la durada d'aquestes escenes, perquè l'espectador no arribe extenuat al moment de triomf final d'uns personatges masculins que aconsegueixen desempallegar-se dels prejudicis familiars i socials que els han perseguit al llarg de la vida. El final, però, més enllà de l'escena esmentada, no és un final impactant; l'espectador el coneix des de l'inici de la pel·lícula, de manera que difícilment satisfarà les necessitats d'un públic àvid d'emocions sobtades. L'emoció que Pons proposa, a través dels textos de Belbel, és la del mateix comportament dels protagonistes, farcit de la humanitat d'unes contradiccions que els actors triats encarnen sense complexos.

5. Els actors

Ja hem esmentat anteriorment que en el cinema de Ventura Pons es pot observar una clara preeminència del treball amb els actors que el cineasta aconsegueix gràcies al coneixement de les tècniques actorials; un coneixement que el seu mateix pas pel món del teatre li ha permés de desenvolupar. Segurament, per aquest mateix motiu, Ventura Pons roda escenes que tenen molt de teatral; el cineasta nodreix els seus films de les tècniques actorials teatrals que, en moltes ocasions, permeten als actors recitar diàlegs llargs, en plans també llargs i escenes que, tot i respectar les pautes d'unitat de temps i d'espai, poden mancar de la naturalitat pròpia de la cinematografia per acostar-se més a l'histrionisme de la dramatúrgia. Com apunta Jörg Türschmann (2009, 76), en molts casos, en els treballs cinematogràfics de Ventura Pons, "la mirada a la pantalla es converteix quasi en la perspectiva que té l'espectador en una sala de teatre". La senzillesa, portada de vegades fins al minimalisme, es converteix en l'estètica d'unes imatges en què l'actor és el centre absolut. En aquest sentit, no resulta estrany que el cineasta s'identifique plenament amb la feina dels actors que tria per als seus films, fins al punt que alguns d'ells n'esdevenen protagonistes en ocasions diverses, com ara és el cas de Rosa M. Sardà o d'Anna Lizaran, entre d'altres. Parlar de relació canibalesca entre cinema i teatre a causa del transvasament d'actors i actrius entre l'un i l'altre mitjà esdevé, en aquest cas, inapropiat. Treballen on treballen actors i actrius d'aquesta mena, el resultat serà, per força, òptim i la qualitat quedarà garantida.

6. Remarques finals

Els films de Ventura Pons, basats en l'adaptació de textos teatrals, són un bon exemple de la relació fluida entre teatre i cinema. Un breu repàs dels treballs del cineasta en aquest àmbit ens ha permés observar com els textos triats per Pons responen a algunes constants que es reprodueixen en *Forasters*. Sense cap dubte, el factor més important per a Pons és la història i, més encara que la història, l'existència d'uns personatges potents, marcats per circumstàncies vitals negatives però que malden per sobreviure en una societat que els és adversa. Els films tracten, en general, temàtiques incòmodes que es repeteixen constantment d'ençà que el cineasta ha arribat a la maduresa professional: la incomunicació, l'homosexualitat, la malaltia, la soledat, l'herència, la mort o la immigració en són exemples. El joc amb el temps és una altra de les constants de les adaptacions de Ventura Pons; un joc que podem observar també en *Forasters*: discontinuïtat cronològica, intermitència de la història, anades i vingudes del passat al present o, en d'altres ocasions, del món real a l'oníric, del que és al que haguera pogut ser. Les discontinuïtats poden aparéixer marcades per jocs cromàtics, de càmera, l'existència d'algun rellotge que marxa a l'inrevés, etc.

Pons adapta les històries respectant-ne els textos gairebé al cent per cent; això no implica però que, de tant en tant, es veja obligat a realitzar-ne una obertura que garantisca la qualitat de l'adaptació i que se soluciona, en ocasions, afegint-hi el rodatge d'escenes exteriors, com en el mateix cas de *Forasters*. Evidentment, el fet de substituir mots o algunes frases del text teatral per elements visuals de la vida quotidiana o per la gestualitat o expressivitat dels actors és una altra tècnica que jugarà a favor del ritme narratiu propi del cinema. La urbanitat de l'acció, centrada en la ciutat de Barcelona, esdevé més remarcable en el *Forasters* fílmic que no pas en el text de Belbel, cosa que, juntament amb l'anonimat dels personatges de l'obra del dramaturg, ens permet parlar de concreció fílmica contraposada a suggestió teatral.

Comptat i debatut, Ventura Pons aposta per la qualitat; la tria dels textos i dels seus autors en parla per si sola. En *Forasters* es reflecteix la qualitat de la història, dels diàlegs, del *tempo* de les escenes, de saber anar i tornar del present al passat en un joc de fantasmagoria, del treball d'actors i actrius... La vida dels seus personatges, però, esdevé tan fosca, l'atmosfera tan densa, que ni el missatge positiu de la imatge final permet l'espectador alleugerir-se del pes que li ha quedat. Massa

negra per a uns joves poc avesats, segurament incòmoda per a molts espectadors, *Forasters* esdevé apta per a un públic minoritari disposat a reflexionar sobre el passat, el present i el futur de les relacions que mantenim amb aquells que ens són més pròxims, perquè tots podem sentir-nos estrangers, fins i tot a casa nostra.

Bibliografia

Batlle, Jordi (2008): "*Forasteros*". http://www.fotogramas.es/Peliculas/Forasteros/Critica.

Belbel, Sergi (1992): *Carícies*, Edicions 62, Barcelona.

— (1995): *Morir (un moment abans de morir)*, Eliseu Climent, València.

— (2004): *Forasters*, Proa, Barcelona.

Benet i Jornet, Josep Maria (1994): *E.R.* , Edicions 62, Barcelona.

— (1996): *Testament*, Edicions 62, Barcelona.

— (2004): "Sergi Belbel; tot just comença", introducció a Sergi Belbel, *Forasters*, Proa Barcelona.

Berger, Verena / Mercè Saumell (2009): "Introducción: cine y teatro, ¿Medios rivales o complementarios?", dins Berger, Verena i Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, Lit Verlag Gmbh&Co. KG, Wien / Berlin.

Cunillé, Lluïsa (2004): *Barcelona, mapa d'ombres*. Barcelona, RE&MA.

Delgado, Maria (1999): "Filmando la escena catalana", *Ventura Pons Retrospective* (Institute of Contemporary Arts), London. URL: http://www.venturapons.com/peli%20morir%20o%20no.html

Feldman, Sharon G. (2004): "Dins la nostra memòria", introducció a Sergi Belbel, *Forasters*, Proa, Barcelona.

George, David (2010): *Sergi Belbel & Catalan Theatre. Text, performance and Identity*. Tamesis, Woodbridge.

Kattenbeld, Chiel (2008): "Multi- Trans. Und Intermedialität: Drei unterschieldliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien", dins Schoenmarkers, Henri et al. (eds.), *Theater und Medien: Grundlagen — Analysen — Perspektiven; eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld, Transcript, 125-132.

Pons, Ventura: http://www.venturapons.com/

Salvà, Bernat (2008): Entrevista: "Ventura Pons i Sergi Belbel: 'Excel·lim en tot; només falta que la gent ho sàpiga'". http://www.elpuntavui.cat/ma/article/5-cultura/19-cultura/293111--ventura-

pons-i-sergi-belbel-qexcelmlim-en-tot-nomes-falta-que-la-gent-ho-sapigaq-.html

TÜRSCHMANN, Jörg (2009): "La vida de lo teatral: *Actrices*/*Actrius* (1996) de Ventura Pons", dins Berger, Verena i Mercè Saumell (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, Lit Verlag Gmbh&Co. KG, Wien / Berlin.