

La farmacèutica d'Olot

Guió de llargmetratge basat en fets reals

Martí Rovira Cortada

Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2023-24



Centre universitari adscrit a la



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona



Centres universitaris adscrits a la



Grau en Mitjans Audiovisuals

La farmacèutica d'Olot

GUIÓ DE LLARGMETRATGE BASAT EN FETS REALS

Memòria Treball Aplicat

Martí Rovira Cortada

Tutor: Joan Jordi Miralles

Curs 2023-24



Al meu pare i a la meva mare,
que m'estimen, em cuiden i m'encoratgen.

AGRAÏMENTS

A la meva gossa, la Nala, per fer-me companyia les llargues hores d'escriptura

A la meva família, en Txitxo, la Putxi i la Júlia.

A la Gabi, el meu suport incondicional.

Als amics i amigues que he fet al grau i m'han inspirat.

Al meu tutor, en Joan Jordi.

I a Sergio Leone, per què no?

Resum

Aquest projecte consisteix en l'escriptura d'un guió de llargmetratge basat en el cas de la farmacèutica d'Olot, el segrest sense motius terroristes més longeu de la història d'Espanya. A partir de la documentació i anàlisi del cas, així com de l'estudi del gènere *true crime*, de la relació entre ficció i realitat i de la teoria del guió s'ha assolit una primera versió de guió cinematogràfic. Així doncs, el resultat final comprèn el guió de llargmetratge basat lliurement en el cas del segrest de la farmacèutica d'Olot i el seguiment sobre el procés d'escriptura i presa de decisions.

Resumen

Este proyecto consiste en la escritura de un guion de largometraje basado en el caso de la farmacéutica de Olot, el secuestro sin motivos terroristas más duradero en la historia de España. A partir de la documentación y análisis del caso, así como del estudio del género *true crime*, de la relación entre ficción y realidad y de la teoría del guion, se ha logrado una primera versión de guion cinematográfico. Así pues, el resultado final comprende el guion de largometraje basado libremente en el caso del secuestro de la farmacéutica de Olot y el seguimiento sobre el proceso de escritura y toma de decisiones.

Abstract

This project consists of writing a feature film script based on the case of the pharmacist from Olot, the longest non-terrorist-related kidnapping in the history of Spain. Based on the documentation and analysis of the case, as well as the study of the true crime genre, the relationship between fiction and reality, and script theory, a first draft of a film script has been achieved. Therefore, the result is a feature film script loosely based on the kidnapping of the pharmacist from Olot and a follow-up on the writing process and decision-making.

Índex

1. Introducció	1
2. Marc teòric	3
2.1 Marc conceptual	3
2.1.1 El guió	3
2.1.1.1 La idea	4
2.1.1.2 Construcció de personatges	6
2.1.1.3 L'estructura narrativa	8
2.1.1.3.1 Els tres actes	11
2.1.1.3.1.1 Acte I. L'incident incitador	11
2.1.1.3.1.2 Acte II. Llei de progressió contínua	12
2.1.1.3.1.3 Acte III. Crisi, Clímax i Resolució.....	14
2.1.1.4 Els diàlegs	16
2.1.1.4.1 Funcions dels diàlegs	16
2.1.1.4.2 Qualitats del bon diàleg.....	17
2.1.1.4.3 Errors a evitar en el diàleg.....	18
2.1.1.4.4 El subtext.....	19
2.1.2 La tragicomèdia.....	20
2.1.3 El cinema criminal de gàngsters.....	21
2.1.4 L'Adaptació de fets reals al guió cinematogràfic.....	21
2.1.5 El <i>true crime</i>	22
2.1.5.1 Auge del <i>true crime</i>	23
2.1.6 Els dilemes ètics del <i>true crime</i>	24
2.2 Marc contextual	26
2.2.1 El segrest	26
2.2.1.1 <i>Modus operandi</i>	26
2.2.1.2 Els actors	27

2.2.2 El segrest de la farmacèutica d'Olot.....	28
2.2.2.1 Resum del cas.....	28
3. Anàlisi de referents.....	31
3.1 Referents argumentals i de personatge	31
<i>Fargo</i> (1996), Joel Coen. Guió de Joel i Ethan Coen	32
<i>Lock, Stock and Two Smoking Barrels</i> (1998), Guy Ritchie. Guió de Guy Ritchie	36
3.2 Referents de to	37
<i>Good time</i> (2017), Ben i Joshua Safdie. Guió de Ronald Bronstein i Joshua Safdie	38
<i>Uncut Gems</i> (2019), Ben i Joshua Safdie. Guió de Ronald Bronstein, Joshua Safdie i Ben Safdie.....	39
<i>Tori et Lokita</i> (2022), Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. Guió de Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne	41
3.3 Referents d'estructura narrativa.....	43
<i>Reservoir Dogs</i> (1992), Quentin Tarantino. Guió de Quentin Tarantino	43
<i>Pulp Fiction</i> (1994), Quentin Tarantino. Guió de Quentin Tarantino i Roger Avery	45
<i>Jackie Brown</i> (1997), Quentin Tarantino. Guió de Quentin Tarantino	47
4. Definició dels objectius i l'abast.....	49
Objectiu principal	49
Objectius secundaris	49
Abast.....	49
5. Metodologia.....	51
5.1 Previ a l'escriptura del guió.....	51
5.2 Escripció de guió	52
5.3 Software d'escripció de guió.....	54
6. Anàlisi de resultats	57
6.1 Previ a l'escripció de guió:.....	57
6.2 Fitxa de personatges:	58

6.3 Sinopsi	59
6.4 Argument	60
6.5 Tractament i guió literari	62
6.6 Anàlisi d'escenes del guió	64
7. Conclusions	67
8. Estudi de viabilitat	69
8.1. Pla de treball i cronograma	69
8.2 Viabilitat tècnica i econòmica	69
8.3 Pressupost	70
8.4 Aspectes legals	71
9. Bibliografia	73
10. Filmografia.....	79
Annexes	81
Annex I: La sentència. Els fets provats	81
Annex 2: Fitxes de personatges	90
Annex 3: Sinopsi	99
Annex 4: Argument	104

Índex de figures

Fig. 2.1.....	10
Fig 3.1.....	32
Fig 3.2.....	34
Fig 3.3.....	36
Fig 3.4.....	38
Fig 3.5.....	39
Fig 3.6.....	41
Fig 3.7.....	43
Fig 3.8.....	45
Fig 3.9.....	47

Índex de taules:

Taula 6.1	69
-----------------	----

1. Introducció

La història, els personatges històrics i els fets reals han estat i continuen sent una font d'inspiració important en el cinema, com ho havien estat abans en el teatre amb autors com William Shakespeare, i en la novel·la amb autors com Lev Tolstoi o Alexandre Dumas (Ferro, 2003).

Ja des dels inicis de la història del cinema, els fets i els personatges històrics serveixen d'inspiració i es pretén representar-los davant el públic a tall de recreació. N'és un exemple el curtmetratge de divuit segons "*The execution of Mary Stuart*", dirigit per Alfred Clark i produït per Thomas Alva Edison l'any 1895 i que recrea l'execució de Maria I d'Escòcia per ordre d'Isabel I d'Anglaterra. Des de llavors, hi ha hagut nombroses produccions basades en fets reals a la pantalla gran.

A més a més, al llarg de les últimes dècades l'auge de produccions i popularització de les pel·lícules basades en fets reals s'ha fet evident a la indústria de Hollywood. Entre l'any 1960 i 1979, de les cent pel·lícules nominades a Millor Pel·lícula als *Oscars*, només catorze estaven basades en fets reals i només dues van guanyar l'*Oscar* a Millor pel·lícula. A la dècada dels vuitanta, el ritme es va duplicar amb catorze pel·lícules basades en fets reals de les cinquanta nominades i amb quatre que van guanyar l'*Oscar* a Millor Pel·lícula. A la dècada dels noranta, onze de les cinquanta pel·lícules nominades a Millor Pel·lícula estaven basades en fets reals i tres van endur-se el guardó. La primera dècada del nou segle, vint de cinquanta-cinc foren les pel·lícules nominades (Niemi, 2013). El darrer any 2023, quatre de les deu pel·lícules nominades a Millor Pel·lícula als *Oscars* eren basades en fets reals (*Sin novedad en el frente* de Edward Berger; *Elvis* de Baz Luhrmann; *Ellas hablan* de Sarah Polley; *Los Fabelman* de Steven Spielberg). En conclusió, les pel·lícules inspirades en fets històrics han guanyat prestigi i popularitat al llarg de les últimes dècades (Niemi, 2013).

Dintre de les pel·lícules basades en fets reals es troben aquelles que estan basades en crims reals, gènere que es coneix popularment com a *true crime*. El gènere del *true crime* existeix en la literatura des del segle XVI, però des de fa deu anys es troba en un període de renaixença

(Wright, 2020). Així ho demostra l'augment en la producció i la popularització del gènere i els catàlegs de les principals plataformes de *streaming*. Per exemple, *Monster, the Jeffrey Dahmer Story*, sèrie que narra els assassinats en sèrie de Jeffrey Dahmer, és la producció de Netflix més vista de la història de la plataforma (Papia, 2022). Un altre exemple és *Crims* de Carles Porta, que acumula un total de 204.000 oients en directe a la ràdio; 3,6 milions d'espectadors en els seus 33 capítols televisius i, 44 milions de reproduccions dels programes de ràdio i televisió (Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals [CCMA], 2023).

En aquest context, l'objectiu d'aquest Treball de Fi de Grau és escriure un guió de llargmetratge de ficció inspirat en el crim real conegut popularment com el segrest de la farmacèutica d'Olot. El segrest de Maria Àngels Feliu Bassols, el 20 de novembre de 1992, es va prolongar 492 dies, convertint-se en el segrest més llarg de la història d'Espanya amb motius no terroristes. Fou un cas molt mediàtic i complex.

El treball, per tant, consta de dues parts. La primera consisteix a estudiar i analitzar a fons el cas del segrest de Maria Àngels Feliu i exposar les característiques del gènere criminal i del *true crime*. La segona part consisteix a elaborar el guió literari tenint en compte la teoria del guió presentada per diversos teòrics en els seus manuals. És important aclarir que el guió no està sotmès al requisit de ser una representació absolutament fidedigna del cas real, sinó que l'autor disposa d'absoluta llibertat creativa a l'hora d'introduir modificacions, tant en els fets com en els personatges de la història real, sempre argumentant des de la teoria del guió el motiu d'aquests canvis.

L'augment en la popularitat dels continguts *true crime* ha estat acompanyat d'un augment en la crítica al gènere per les seves vulneracions ètiques. En alguns casos, la mera existència del gènere s'ha considerat polèmic. La mancança d'una guia pràctica en *el true crime* dona lloc a què un mateix producte pugui ser lloat i criticat per les seves implicacions ètiques, revelant així la necessitat d'establir un marge de treball comú i delimitar quines pràctiques es consideren ètiques i morals i quines no (Smail, 2022). Per tant, és èticament necessari reconèixer els dilemes morals i el debat ètic entorn el *true crime* i fer un estudi sobre les pràctiques ètiques dins del gènere i aplicar-les, concretament, al cas de la farmacèutica d'Olot. Les conclusions extretes d'aquest estudi han de quedar reflectides en el guió literari.

2. Marc teòric

2.1 Marc conceptual

2.1.1 El guió

En els inicis del cinema alguns autors, com per exemple Thomas Harper Ince, es van adonar de la importància que tenia escriure la història que anaven a filmar, sobretot per a poder controlar millor els costos de producció de la pel·lícula. Així i tot, el guió no és un element imprescindible a l'hora de fer una pel·lícula, tal i com demostren les obres d'autors com Buster Keaton o Jean Luc Goddard, que filmaven les seves pel·lícules servint-se només de notes sense un guió real previ (Sánchez, 2018).

Hi ha cineastes i teòrics que defensen que l'escriptura del guió desvirtua considerablement el potencial del llenguatge audiovisual a l'apropar l'obra a la literatura o al teatre. De totes maneres, és evident que el guió avui dia és una eina emprada per a la realització d'una peça audiovisual en la major part dels casos (Sánchez, 2018).

Al llarg dels anys d'existència del cinema, el guió s'ha anat estandarditzant pel que fa al seu format. El guió presenta elements formals similars als del teatre. Però a diferència d'aquest, el guió cinematogràfic no és reconegut com una obra literària. Un dels motius principals és que el guió literari està subjectat a unes limitacions i exigències formals molt precises. El guió literari ha d'estar escrit en temps present, ja que només descriu el que veu l'espectador i l'espectador veu en present. Es tracta d'una escriptura basada en la descripció de la imatge, objectiva i precisa. D'aquesta manera, la lectura d'un guió no és tan fluida com pot ser la del teatre o la novel·la (Sánchez, 2018).

D'altra banda, els lectors reals d'un guió cinematogràfic són molt reduïts. El guió no és un text dirigit al gran públic, i normalment, només el llegeixen els professionals encarregats d'interpretar-lo i convertir-lo en imatges. D'aquesta manera, s'entén el guió com un element intermediari, és un mapa a seguir. És una eina de treball que escriu el guionista, però en què intervenen productors, director, censors, etc. El guió és només un element intermediari per a assolir l'obra real, és a dir, la pel·lícula (Sánchez, 2018).

La manca de consens sobre l'estatut artístic del guió s'evidencia en la confrontació d'opinions entre aquells que opinen que el guió és un text literari pel seu propi dret i aquells que, en canvi, opinen que és només un mitjà per a crear una obra cinematogràfica (Sánchez, 2018).

Doc Comparato al llibre *De la creació al guió: Arte y técnica de escribir para cine y televisión* (2005, p.20) exposa que el guió consta de tres aspectes clau: el **Logos**, és a dir, la paraula, el discurs, l'organització verbal d'un guió; el **Pathos**, és a dir, el drama, la història, la vida, l'acció, el conflicte quotidià que genera esdeveniments. El pathos afecta els personatges, que arrastrats per la seva història, quasi no són responsables del que els passa (drama) o del que els destrueix (tragèdia), convertint-se en motiu d'entreteniment pels altres (comèdia); I, finalment, **l'Ethos**, és a dir, allò que es vol dir, la raó per la qual s'escriu. No és necessari que sigui una resposta, pot ser una pregunta. L'ethos és el significat últim de la història, les seves implicacions socials, polítiques, existencials i anímiques. És la moral del relat.

Doc Comparato (2005, p. 19) defineix el guió com “la forma escrita de qualsevol projecte audiovisual”. Exposar (2005, p. 21) que el guió és un text “substancialment efímer: viu el temps que tarda a convertir-se en un producte audiovisual”. En la mateixa línia, Pollarolo (2011, p.1) exposa que “la definició convencional i més extensa del guió cinematogràfic és aquella que el considera com una eina de treball que guia la filmació d'una pel·lícula en tant que presenta un conjunt d'instruccions per a la realització d'aquesta”.

Per altra banda, Syd Field (1984, p. 8) defineix el guió com “una història explicada en imatges, diàlegs i descripcions dins d'un context d'una estructura dramàtica”.

En conclusió, el guió cinematogràfic és un text que narra una història que s'ha de convertir en una pel·lícula. Consta d'unes delimitacions formals concretes i no constitueix una obra literària en si mateixa, sinó que és un primer pas per a fer una pel·lícula. Així i tot, el guió no és un element imprescindible per a la constitució d'una pel·lícula.

2.1.1.1 La idea

Doc Comparato (2005, p. 76) defineix la idea com “un procés mental fruit de la imaginació. De la concatenació d'idees sorgeix la creativitat. Idea i creativitat estan a la base de la confecció de l'obra artística.” Per altra banda, l'originalitat és el que determina que un text és únic i diferent a un altre, és la marca individual d'un text, el seu estil. De tota manera, les històries

són sempre la mateixa, la diferencia radica en la forma en que l'artista explica aquesta mateixa i vella història (Comparato, 2005).

Michel Chion (1988) recorda que la idea (o història) té una dimensió legal, és a dir, en un film, es pot reivindicar i firmar la idea de la que sorgeix el guió, o la història que s'explica. Per tant, la idea, és independent al guió i pot sorgir d'una persona diferent a qui escriu el guió.

Lewis Herman al llibre *A practical manual of screen playwriting: for theater and television films* (1952, p. 16-19) fa una classificació de sis formes diferents per generar idees per a un guió:

- Idea seleccionada: És aquella idea que prové de la nostra memòria o vivència personal. Allò que observem del nostre entorn que ens inspira per a escriure una història. El guionista ha de tenir la capacitat de discernir les bones idees de les dolentes, aquelles que poden convertir-se en una història de les que no; i anotar-les.
- Idea desenvolupada o verbalitzada: És la idea que sorgeix del que algú ens explica: una anècdota, un cas, un exemple, un tros d'història que hem escoltat en algun lloc. És una idea que sorgeix d'alguna cosa que captem del nostre entorn.
- Idea gratuïta: És aquella idea que trobem a partir de la paraula escrita. És una idea que neix de llegir un article d'un diari, un llibre, una revista o qualsevol altre document.
- Idea transformada: És aquella idea que neix d'una altra obra de ficció, ja sigui una pel·lícula, novel·la, obra de teatre, etc. La idea transformada consisteix en utilitzar un mateixa idea, però d'una altra manera. No es tracta de plagiar o copiar, és a dir, transcriure literalment part d'una obra ja existent.
- Idea assignada: La idea proposta és aquella oferta, per exemple, per un estudi o un client. Un productor planteja un guió sobre un personatge determinat, o un context concret, o un tema o un gènere o, fins i tot, un títol. El guionista ha de desenvolupar aquesta idea proposada per l'estudi o productor.
- Idea buscada: Una idea buscada és aquella idea que trobem al fer recerca d'informació per trobar idees. Comparato (2005) afegeix que també pot ser una

idea que sorgeix de la investigació respecte al tipus de pel·lícula que demanda el mercat. D'aquesta manera, al descobrir que el mercat cinematogràfic anhelava pel·lícules d'un gènere concret, el guionista pot escriure un guió pertanyent a aquest gènere. També és possible, que després d'una exhaustiva investigació del mercat cinematogràfic, el guionista trobi un buit del mercat, i en conseqüència, escriu la pel·lícula que omple aquest buit.

2.1.1.2 Construcció de personatges

Aristòtil (s. IV aC/2004, p. 51-52), al capítol VI de l'obra *Poètica*, menciona que "l'element més important d'una obra narrativa és la trama dels fets; ja que la tragèdia és imitació de la vida, de les accions i no pas de les persones." D'aquesta manera, per Aristòtil el més important és l'estructura narrativa i no pas els personatges, que venen després. Robert McKee (1997) assenyala que al segle XIX molts autors consideraven que l'estructura narrativa era simplement un instrument per exposar la personalitat dels personatges i, per tant, el que volien els lectors eren personatges fascinants i complexos. McKee (1997) argumenta que aquest és un debat equívoc, ja que no es pot separar els personatges de l'estructura; els personatges són l'estructura i l'estructura és els personatges. Això es deu al fet que els personatges es veuen afectats pels esdeveniments que els succeeixen, i al mateix temps, aquests esdeveniments es produeixen a causa de les decisions que prenen els personatges.

Segons Aristòtil (s. IV aC/2004, p. 49) "els personatges són uns o altres segons el seu caràcter; però, segons les accions són felices o al contrari. Així doncs, no actuen per imitar els caràcters, sinó que revesteixen els caràcters a causa de les accions". D'aquesta manera, el caràcter, segons Aristòtil, es manifesta a través de les accions que du a terme el personatge.

En la mateixa línia, McKee (1997, p. 132) menciona que "el veritable caràcter es revela a través de les decisions que escull cada ésser humà sota pressió: com major sigui la pressió, més profunda serà la revelació i més adequada resultarà l'elecció que fem de la naturalesa essencial del personatge." Aquestes decisions que ha de prendre el personatge sota pressió se succeeixen de forma progressiva i creixent de manera que els personatges s'enfronten a dilemes cada cop més grans. Per tant, les revelacions també són progressives i cada cop més intenses i profundes (McKee, 1997).

Robert McKee (1997) distingeix entre els conceptes de caracterització i de personalitat verdadera. La caracterització és l'element superficial del personatge, allò que l'espectador veu i percep fàcilment. En canvi, la personalitat verdadera és el que revelen les seves decisions sota pressió, qui és realment el personatge. Segons McKee (1997, p.135) “la revelació d'una personalitat més profunda que contrasti o s'oposi a la caracterització resulta fonamental en els personatges principals”. Si els personatges principals són en el seu interior el que sembla superficialment resultaran avorrits. En canvi, els personatges secundaris no requereixen necessàriament dimensions ocultes de la seva personalitat, tot i que les poden tenir (McKee, 1997).

Segons McKee (1997, p. 135) “una bona escriptura no només revela la verdadera personalitat del personatge, sinó que gira o alterna aquesta mateixa naturalesa interna, cap a bé o cap a malament, al llarg de la narració”. També, és fonamental que els personatges siguin creïbles. L'espectador ha de creure que el personatge és capaç de fer el que fa (McKee, 1997).

Rib Davis (2004) menciona que els personatges han de tenir objectius, és a dir, desitjos a curt termini que guien el seu comportament immediat en les diferents escenes; i super-objectius, és a dir, objectius de vida superiors, els objectius vitals més importants pels que lluiten cada dia i serien capaços de travessar línies vermelles en l'emocional, moral i legal per assolir-los. D'aquesta manera, els objectius apropen als personatges a assolir els super-objectius.

Una altra manera de plantejar el super-objectiu és identificar el gran temor del personatge: que és allò que tem més el personatge? El gran temor i el super-objectiu van estretament relacionats, són el fil conductor de la trama i representen allò que més desitja el personatge (Davis, 2004).

Rib Davis (2004, p. 89) reivindica també el concepte *noluntat* plantejat per Boal (citada per Davis, 2002) que argumenta que sempre ha d'haver-hi un element de conflicte dins del personatge. El personatge té una voluntat, és a dir, allò que vol aconseguir, el seu desig, però també té una *noluntat* dins la voluntat, és a dir, allò que entra en conflicte amb el seu desig. Per exemple, és el cas de Hamlet, qui vol venjar la mort del seu pare, però no vol matar al seu oncle. Vol ser i no ser. Aquest dilema que planteja la *noluntat* enriqueix i atorga tridimensionalitat als personatges. McKee (1997) esmenta que per assolir tridimensionalitat en els personatges es requereix una contradicció coherent, sigui entre caracterització i verdadera personalitat o la

contradicció d'un desig revestit de sentiment de culpa. Els personatges, igual que les persones, han de tenir contradiccions en la seva naturalesa o en el seu comportament.

Doc Comparato (2005) exposa que a l'hora de construir els personatges el guionista ha de desenvolupar-los al màxim, de manera que pugui conèixer al complet el personatge abans de començar a escriure el guió. Per aconseguir-ho, el guionista ha de considerar tres factors diferents:

- Factor físic: Edat, pes, altura, presència, color de cabell, color de la pell, etc.
- Factor social: classe social, religió, família, origen, professió, nivell cultural, etc.
- Factor psicològic: ambicions, anhels, frustracions, sexualitat, pertorbacions, sensibilitat, percepcions, etc.

2.1.1.3 L'estructura narrativa

Michel Chion (1988) exposa que cal diferenciar entre la història, que és el que passa quan s'explica, per exemple, un guió de forma cronològica, i la narració, que és la manera en què està explicada la història. Per tant, el binomi història-narració és essencial per comprendre si un guió funciona o no. Una història avorrida es pot convertir en un bon guió si la narració és bona. En canvi, una mala narració, pot convertir una bona història en un relat avorrit.

De tota manera, les històries sempre han existit, però al llarg dels segles han aparegut diferents mitjans per explicar-les. D'aquesta manera, una mateixa història pot ser explicada a través de diferents mitjans com la novel·la, el teatre, la ràdio, el videojoc, etc. En canvi, cada un d'aquests mitjans té un discurs o narració específics, amb les seves limitacions i característiques (Chion, 1988). El cinema és un d'aquests mitjans per explicar històries i consta, per tant, d'una narració específica.

En referència al guió de cinema, Doc Comparato (2005) distingeix dues estructures diferents: la macroestructura i la microestructura. La macroestructura fa referència a l'organització general d'un guió, l'esquema d'escenes que inclou i organitza els *flashbacks*, *flashforwards*, el clímax, per on començarà la història, etc. La microestructura, en canvi, és l'estructuració de cada una de les escenes, on comença, quin és el conflicte i on acaba.

Robert McKee (1997, p. 53) al seu llibre *El guió* estipula:

“L’estructura narrativa és una selecció d’esdeveniments extrets de les narracions de les vides dels personatges. Aquests esdeveniments es componen per crear una seqüència estratègica que produeixi emocions específiques i expressin una visió concreta del món.”

A la vegada, els esdeveniments narratius creen canvis en les vides dels personatges, és a dir, tenen un significat i s’expressa i experimenta en termes de valor. Els valors narratius són les qualitats universals de l’experiència humana que poden canviar de positiu a negatiu o de negatiu a positiu, d’un moment a l’altre. Per exemple, de viu a mort o de ric a pobre. Els esdeveniments provoquen aquests canvis de valor mitjançant el conflicte (McKee, 1997).

Segons McKee (1997, p.65), “la trama és la seqüència d’esdeveniments internament coherents i interrelacionats que s’organitzen en el temps per donar forma i disseny a una narració”. Crear una trama implica prendre moltes decisions directives amb l’objectiu de triar la ruta correcta. La trama representa la selecció del guionista dels esdeveniments i el disseny temporal en què els emmarca (McKee, 1997).

D’aquesta manera, McKee (1997) descriu tres tipus de trama que formen un triangle narratiu que engloba totes les possibilitats narratives, és a dir, totes les possibles trames. A la punta superior es troba l'*arquitrama*, que segueix els principis del disseny clàssic, atemporals i universals en qualsevol cultura. Aquesta estructura implica una història centrada en un protagonista actiu que lluita contra forces externes antagonistes en la persecució del seu desig, a través d’un temps continu, dins d’una realitat fictícia coherent i causalment relacionada, fins a arribar a un final tancat de canvi absolut i irreversible.

A la punta esquerra del triangle es troba el minimalisme o *minitrama*, una versió reduïda del disseny clàssic. Aquest tipus de trama cerca la simplicitat i l’economia narrativa, mantenint elements clàssics suficients per satisfer el públic. S’identifica per tenir un protagonista passiu o protagonistes múltiples, amb predomini del conflicte intern i un final obert (McKee, 1997).

Finalment, a la punta dreta del triangle es troba l'*antiestructura* o *antitrama*, que no redueix el clàssic sinó que li dona la volta, contradient les formes tradicionals. L'*antitrama* destaca pel principi de casualitat, utilitza un temps no lineal dins d’una realitat fictícia incoherent i no pretén

reflectir la realitat, sinó el solipsisme del realitzador, i al fer-ho expandeixen els límits del disseny narratiu cap a estructures didàctiques i relatives a les idees (McKee, 1997).

Així i tot, Robert McKee (1997) emfatitza que dins del triangle del disseny narratiu, es troben totes les possibilitats narratives, però les classificacions no són estrictes ni absolutes. Existeixen tonalitats i graus il·limitats de final obert/final tancat, conflicte extern/conflicte intern, un únic protagonista/múltiples protagonistes, protagonista actiu/protagonista passiu, temps lineal/temps no lineal, causalitat/casualitat, realitats coherents/realitats incoherents. D'aquesta manera, hi ha una gamma il·limitada de variacions entre l'*arquitràma* i la *minitràma* o entre la *minitràma* i l'*antitràma*, etc.

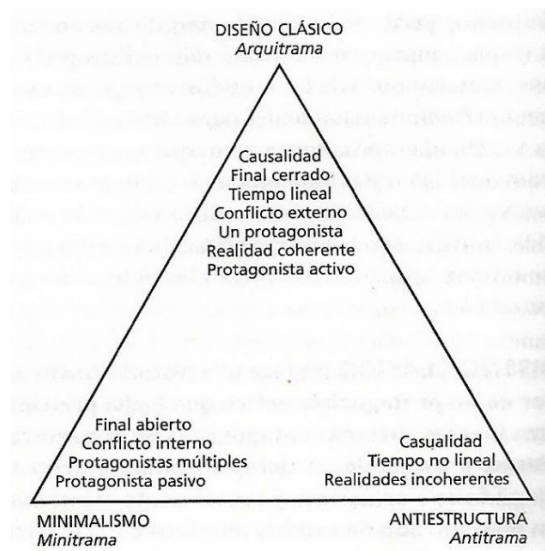


Fig. 2.1 Triangle narratiu proposat per McKee. Font: McKee, R. (1997). *El guió. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (11a ed.). Alba Editorial.

Per altra banda, McKee (1997), fora del triangle del disseny narratiu, inclou la *no-trama*, que es caracteritza per l'estancament de les seves històries; no hi ha canvis significatius, cap arc narratiu. Les *no-trames* no experimenten cap gir i la situació de la vida del personatge roman inalterada al final de la pel·lícula, mantenint-se exactament igual que al principi. Aquest tipus de relats es dilueixen en un retrat, no narren una història convencional, però, tot i això, tenen la capacitat d'emocionar i transmetre una idea. Utilitzen les seves pròpies estructures retòriques i formals, oferint una perspectiva diferent que no segueix les convencions clàssiques de desenvolupament narratiu.

2.1.1.3.1 Els tres actes

Ja al segle IV aC, Aristòtil (s. IV aC / 2004), articula l'estructura clàssica dels tres actes. Al setè capítol de la seva obra *Poètica*, planteja que la tragèdia consisteix en una imitació d'una acció completa i d'una certa magnitud. I una cosa només pot ser completa si consta de principi, mig i final. Per tant, la completa funció d'una obra radica en la seva estructura, que ha de constar de principi, mig i final. Aristòtil (s. IV aC / 2004) subratlla la importància que les trames ben construïdes s'ajustin a aquestes normes i no comencin de manera arbitrària, destacant la necessitat d'una seqüència lògica en el desenvolupament de les històries.

En la mateixa línia, Syd Field (1984) assenyala que un guió és una història explicada en descripcions d'imatges i en diàlegs i situada dins d'un context d'estructura dramàtica. Però, el que tenen totes les històries en comú és un principi, un mig i un final. Michel Chion (1988) també esmenta que diversos autors i teòrics aconsellen organitzar el guió en tres actes segons el model d'Exposició, Conflicte i Resolució.

Doc Comparato (2005) exposa que cada un dels tres actes consta també de principi, mig i final. El primer acte consta de l'exposició del problema (o situació desestabilitzadora, o una promesa o expectativa, o anticipació de problemes) i l'aparició del conflicte. L'acte segon consta de la complicació del problema (o l'empitjorament de la situació o intent de normalització, portant l'acció al límit) i de la crisi. I finalment, l'acte tercer consta del clímax (o alteració de les expectatives) i la resolució.

2.1.1.3.1.1 Acte I. L'incident incitador

Michel Chion (1988) identifica l'acte I com a Exposició, en aquesta s'exposen tots els elements i els punts de sortida a partir dels quals la història que serà narrada podrà funcionar: personatges principals, marc contextual, situació de partida, primera pertorbació, etc. A l'exposició s'ha d'exposar una sèrie d'informació necessària per a la comprensió del relat en un límit de temps reduït. A més a més, l'exposició ha d'incloure un ham (*hook*), és a dir, aquell esdeveniment estrany, sorprenent i impressionant que capta l'interès de l'espectador.

McKee (1997) anomena al *hook* incident incitador. Aquest és el primer gran esdeveniment del relat, és la causa principal de tot el que té lloc després i posa en moviment els altres quatre elements de la narració: les complicacions progressives, la crisi, el clímax i la resolució.

En essència, l'incident incitador respon a la pregunta: Com poso en marxa la meua història? On col·loco aquest esdeveniment crucial? (McKee, 1997). Robert McKee (1997, p.234) descriu l'incident incitador com un “esdeveniment que ha de canviar radicalment l'equilibri de forces que existeix en la vida del protagonista”. Quan la història comença el protagonista té la vida controlada i equilibrada. Però, de sobte, i de forma decisiva té lloc un esdeveniment que altera de manera radical aquest equilibri. La càrrega de valor que té la realitat del protagonista oscil·la cap al positiu o cap al negatiu. (McKee, 1997).

En resum, segons McKee (1997, p.234) l'incident incitador és “un únic esdeveniment que o li passa al protagonista o el causa ell mateix. Conseqüència d'aquest esdeveniment, el protagonista pren consciència immediatament de què la seva vida ha patit un desequilibri, cap a bé o cap malament”. És a dir, l'incident incitador té lloc per casualitat o causalitat i és un esdeveniment que s'ha de mostrar en pantalla, el públic l'ha de veure. Cada trama secundària té, també, el seu propi incident incitador, i aquests, en canvi, poden o no mostrar-se en pantalla (McKee, 1997).

2.1.1.3.1.2 Acte II. Llei de progressió contínua

Michel Chion (1988) esmenta que la llei de la progressió contínua és aquella que dicta que la tensió dramàtica ha d'anar creixent fins al final, fins al clímax. Ja els antics havien formulat aquesta llei i Hitchcock la proposa com a principi. Chion (1988) menciona que per a Nash-Oakey (citada per Chion, 1978), un guió és una sèrie de situacions de crisi, cada una més greu que l'anterior, que condueixen a un clímax, que apareix al final del tercer acte o, fins i tot, abans.

Per a Eugene Vale (1944), aquesta “progressió contínua s'ha d'aplicar a qualsevol element de la història: cada caracterització s'ha d'engrandir fins al final. Cada emoció ha de ser gradualment accentuada. Cada decisió ha de tenir majors conseqüències” (citada per Chion, 1988, p. 144). Vale (1944) no aconsella començar un film amb un esdeveniment tan fort que no permeti ja cap progressió. Tampoc aconsella les caracteritzacions extremes, les quals congelen

immediatament a un personatge o una situació en un estat de bloqueig que no pot progressar de cap manera (Citat per Chion, 1988).

Per altra banda, Robert McKee (1997, p. 255) parla de la complicació progressiva, que comprèn des de l'incident incitador fins al clímax, i consisteix a generar cada vegada més conflictes al obligar els personatges a enfrontar-se a forces antagonistes majors, creant una successió d'esdeveniments que supera punts sense retorn.

Segons McKee (1997, p. 354-359), per expressar la progressió continua en una història, es poden utilitzar quatre tècniques principals:

1. **Progressió social:** Aquesta tècnica implica ampliar progressivament l'impacte de les accions dels personatges a la societat. Inicialment, les accions dels personatges poden involucrar només alguns personatges clau, però a mesura que avança la història, aquestes accions han de tenir un impacte més ampli i alterar la vida de més persones en el món que els envolta.
2. **Progressió personal:** Aquesta tècnica consisteix a ampliar i/o aprofundir les accions perquè penetrin en les relacions íntimes i les vides internes dels personatges. Al llarg de la història, el conflicte intern dels personatges s'ha d'ampliar o aprofundir, sigui emocionalment, físicament, psicològicament o moralment.
3. **Ascensió simbòlica:** Aquesta tècnica es basa en la construcció de la càrrega simbòlica de les imatges de la història, passant de particular a universal, d'específic a arquetípic. Mitjançant un simbolisme subliminal, aquesta tècnica pot elevar la narració a un nivell superior d'expressió i generar emocions profundes en l'espectador. L'ascensió simbòlica implica començar amb accions, localitzacions i papers que només es representen a ells mateixos, i segons va progressant l'argument les imatges contenen cada cop un major significat fins que, quan arriba al final de la narració, aquests mateixos personatges, ambientacions i esdeveniments representen idees universals.
4. **Ascensió irònica:** Aquesta tècnica busca convertir la progressió en ironia. La ironia en les històries juga amb la dissonància entre les accions i els seus resultats, sent una font principal de veritat i emoció. Reflecteix la dualitat de la vida, explora l'existència paradoxal i fa patent el profund abisme entre el que sembla i el que realment és.

2.1.1.3.1.3 Acte III. Crisi, Clímax i Resolució

Crisi

El viatge en què està immers el personatge l'ha portat a enfrontar complicacions progressives fins a esgotar totes les accions per satisfer el seu desig, excepte una. Ara es troba al final del camí, on la seva elecció serà l'última, sense un demà ni una segona oportunitat (McKee, 1997). McKee (1997, p.365) descriu la crisi com “un moment de perillosa oportunitat i representa el punt de major tensió en la història. Tant el protagonista com el públic es pregunten: com acabarà això?”. Per tant, la crisi representa la decisió definitiva del protagonista. És un moment perillós, ja que una elecció equivocada pot significar la pèrdua irreversible del que desitja el personatge; no obstant això, també és una oportunitat, ja que una decisió encertada permetrà assolir el seu anhel (McKee, 1997).

D'aquesta manera, per a McKee (1997) la crisi es converteix en l'escena obligatòria de la història, un moment que el públic ha estat anticipant des de l'incident incitador. La crisi planteja un veritable dilema, una elecció entre béns irreconciliables, que col·loca al protagonista sota la màxima pressió de la seva vida. El protagonista es troba cara a cara amb les forces antagonistes més poderoses i definides de la seva vida i ha de prendre la decisió de realitzar una acció o una altra, en un últim esforç per assolir el seu desig. La decisió que pren el protagonista ens donarà la visió més important de la seva naturalesa més profunda, l'expressió última de la seva humanitat (McKee, 1997).

McKee (1997, p.366) recalca que “l'acció que el protagonista decideix dur a terme es converteix en l'esdeveniment més extraordinari, un esdeveniment que produirà un clímax narratiu positiu, negatiu o irònicament positiu i negatiu.” El protagonista ja sap que ha de fer. Utilitza els últims esforços de la seva voluntat, i escull l'acció que creu que li permetrà assolir el seu desig, però com sempre, el seu món no coopera. La realitat s'imposarà i es veurà obligat a improvisar. Potser el protagonista acaba rebent o no el que desitja, però no ho farà de la forma que espera fer-ho (McKee, 1997).

McKee (1997, p.368) menciona, també, que “la localització de la crisi en la narració ve determinada per la longitud de l'acció del clímax.” La decisió que el personatge pren en la crisi desencadena el clímax. La crisi i el clímax es desenvolupen en un ordre temporal continu i normalment, en la mateixa localització al final de la narració. El clímax es pot situar en una altra escena, però sempre ha de ser la següent de la crisi, sinó pot generar una sensació

anticlimàtica. Finalment, McKee (1997), posa molt d'èmfasi en que la crisi és una escena obligatòria. No s'ha de posar fora de la pantalla ni fer un salt en el temps sobre ella.

Clímax

Robert McKee (1997) es refereix al clímax com el gran canvi final. Aquest no cal que estigui ple de soroll i violència. En canvi, sí que ha d'estar ple de significat. És el significat el que provoca emocions. Segons McKee (1997, p. 372) “el significat és una revolució en els valors de positiu a negatiu o de negatiu a positiu amb ironia o sense: un canvi de valor amb la seva càrrega màxima que resulta absolut i irresistible. El significat d'aquest canvi arribarà al cor del públic”. Sense clímax no hi ha història. Una vegada tenim el clímax, les històries s'escriuen cap enrere. La vida transcorre de la causa a l'efecte, però la creativitat sovint es desplaça des de l'efecte cap a la causa (McKee, 1997).

McKee (1997) posa èmfasi en el fet que tota escena ha de tenir ha de tenir una justificació temàtica o estructural que encaixi amb el clímax. Si la lògica ho permet, s'ha de col·locar el clímax de les trames secundàries dins del clímax de la trama central. Assolint així un efecte de què l'acció final del protagonista ho estableix tot.

McKee (1997) reitera que el clímax ha de satisfer el públic emocionalment. I menciona (McKee, 1997, p.373) que “William Goldman defensa que la clau de tot final d'una història és donar al públic el que desitja, però no de la manera en què s'ho espera”.

Aristòtil (citat per McKee, 1997, p.374) assegurava que “un final ha de ser tant inevitable com inesperat”. Inevitable en el sentit que quan es desencadena l'incident incitador, absolutament tot sembla possible, però en el moment culminant del clímax, quan el públic mira enrere ha de tenir la sensació que s'ha seguit l'única ruta possible. Amb inesperat es refereix al fet que s'ha de produir d'una manera que el públic no hauria pogut anticipar (McKee, 1997).

En la mateixa línia, Michel Chion (1988) exposa que en cada film el clímax es el punt culminant de la progressió dramàtica d'una pel·lícula tant en emoció, com dramatisme com intensitat. El clímax d'un guió no ha de ser obligatòriament una escena violenta, és suficient amb que sigui forta emocionalment. Michel Chion (1988) relata que Nash-Oakey (citat per Chion, 1978)

aconsellen que l'autor ha de saber al començar a escriure, on estarà situat el clímax; és com el destí del seu viatge.

Resolució

Robert McKee (1997, p.376-377) exposa que la resolució és l'element final de l'estructura i és qualsevol material posterior al clímax. La resolució té tres possibles usos:

-El primer us és el de presentar el clímax d'una trama secundària que no s'ha pogut presentar abans o durant el clímax central. Es tracta d'una escena d'interès secundari que ve després del clímax principal, per la qual cosa el públic ja no està involucrat emocionalment.

-El segon ús de resolució consisteix a mostrar els efectes produïts pel clímax. El clímax ha afectat la vida de diversos personatges, d'aquesta manera la resolució ens permet veure com han estat alterades aquestes vides.

-El tercer ús consisteix a oferir al públic un teló lent perquè pugui interioritzar les seves emocions abans que comencin els crèdits finals. Consisteix a oferir al públic temps per recuperar l'alè i organitzar els seus pensaments i sortir de la sala de cinema amb dignitat.

2.1.1.4 Els diàlegs

2.1.1.4.1 Funcions dels diàlegs

Tot i que el primer cinema era mut, ja comptava amb diàlegs. Aquests no s'escoltaven, però el seu significat era transmès mitjançant la mímica dels actors i els intertítols. Per tant, en el cinema mut, els personatges també transmetien informació a través dels diàlegs. Actualment, en el cinema els diàlegs compleixen una funció important (Chion, 1988).

Michel Chion (1988) recull les funcions del diàleg que exposa Syd Field (citada per Chion, 1979) al llibre *El guió, las bases de la escritura del guió de cine, guia paso a paso*:

- Fer avançar l'acció.
- Comunicar fets i informar al públic.

- Establir relacions entre personatges.
- Revelar conflictes i l'estat emocional dels personatges.
- Comentar l'acció.

Michel Chion (1988, p.87-88) també enumera les funcions del diàleg que Dwight V. Swain (citat per Chion, 1976) proposa a l'obra *Manual practico de escritura del guió cinematográfico*: “Donar una informació sense detenir l'acció”; “Revelar una emoció”; “Caracteritzar al personatge que parla i al que escolta”.

2.1.1.4.2 Qualitats del bon diàleg

Michel Chion (1988) explica que un bon diàleg ha de ser dinàmic i no estàtic. A l'hora d'escriure el diàleg s'ha d'evitar l'alternança mecànica de preguntes i respostes. En aquest sentit, Field (citat per Chion, 1979) aconsella que una resposta a una pregunta no sempre ha de ser una rèplica, pot ser un silenci, un gest o l'absència de reacció.

Per altra banda, el diàleg ha de ser un reflex del personatge. Aristòtil, com recullen Horaci i Boileau (citat per Chion) ja recomanava fer parlar “al jove com un jove i al vell com un vell”. D'aquesta manera, és important no cometre errors donant un vocabulari inadequat als personatges, ja que els diàlegs són un element més de caracterització dels personatges (Chion, 1988).

Chion (1988) recalca que els personatges no ho han de dir tot ni tota la veritat. Poden ocultar part de la veritat o fins i tot, mentir. Com diu Swain (citat per Chion, 1976), els personatges han de tenir un factor de reticència normal. Que els personatges diguin sempre tot el que pensen i tot el que són és un error comú en guionistes principiants (Chion, 1988).

Finalment, Chion (1988) recorda que els diàlegs no han de ser reproduccions fidedignes del diàleg real. Perquè el diàleg en el cinema sigui realista ha de ser estilitzat. Les converses de la vida real estan repletes de pauses incòmodes, de males eleccions de paraules i expressions, de frases sense acabar, de repeticions sense sentit. Rara vegada es plasma una idea o s'aconsegueix acabar una frase (McKee, 1997). En canvi, els diàlegs del cinema han de mantenir un equilibri entre l'excessiva concentració del text escrit i el caràcter massa diluït de la veritable conversa

realista (McKee, 1997). En paraules de McKee (1997, p.462), “el diàleg en pantalla ha de dir el màxim amb el menor nombre de paraules possible”.

Per a construir un bon diàleg realista el guionista ha de fer l'exercici de recitar-los en veu alta i, fins i tot, gravar-los amb l'objectiu d'evitar rimes, al·literacions i embarbussaments accidentals. El guionista ha d'evitar que el seu diàleg soni literari, acadèmic o que cridi l'atenció sobre les paraules del diàleg (McKee, 1997).

2.1.1.4.3 Errors a evitar en el diàleg

Doc Comparato (2005, p. 214-218) fa una llista dels deu problemes més freqüents a evitar en els diàlegs de cinema:

- Diàleg literari. Hi ha una diferència entre el text per ser llegit i el text per ser parlat. El text per ser llegit segueix les normes gramaticals. En canvi, el text per ser parlat sol estar ple de col·loquialismes i incorreccions gramaticals. Ningú escriu com parla.
- Diàleg retallat. Es refereix al diàleg amb frases molt curtes. Aquest tipus de diàleg presenta problemes per al muntatge del pla-contrapla. Ja que s'ha de saltar d'un personatge a l'altre de forma constant i ràpida.
- Diàleg repetit. És aquell diàleg en què es repeteix diverses vegades el mateix, però de forma diferent. La informació només s'ha de repetir si és estrictament necessari per destacar un detall o definir un caràcter o cristal·litzar una informació. S'ha d'evitar el diàleg que no aporta res de nou.
- Diàleg llarg. Els monòlegs excessivament llargs poden fatigar l'espectador. Aquests monòlegs llargs poden ser adequats si no es tracta d'un discurs filosòfic o un edicte. Un diàleg sol tenir anades i tornades, interrupcions, moments de disputa, intercanvi d'idees i emocions. El monòleg s'ha d'evitar allargar en excés i fer-ho només quan sigui absolutament necessari.
- -Diàleg clònic. Succeeix quan tots els personatges parlen de la mateixa manera. Això només pot succeir en els diàlegs dels personatges d'una comunitat homogènia com podria ser un grup de robots que parlen i pensen igual. D'altra manera, les persones parlen de formes diferents, amb expressions manierismes diferents que transmeten la seva personalitat.

- Elecció lèxica equivocada. El vocabulari i terminologia ha de ser adequat a la classe social i grup cultural del personatge.
- Diàleg discursiu. Consisteix en la mescla dels diàlegs literaris, llargs i repetits. Té lloc quan el personatge empra masses conceptes, repetint-los i emfatitzant les regles, com si en comptes d'estar parlant ho estigués escrivint.
- Diàleg inconscient. Es caracteritza per la manca de contingut dramàtic. Es dona quan el diàleg no transmet cap emoció ni dona cap informació a l'espectador, ni comenta cap acció.
- Diàleg introspectiu. És quan el personatge parla sol. És una eina comuna en el teatre, quan l'actor es distancia de l'escena i parla directament al públic. En el cinema generalment no funciona, només en casos molt específics.
- Diàleg artificial. És aquell que no sembla real, que manca de credibilitat i raó d'existir, tot i ser formalment correcte. Succeeix normalment quan hi ha una falta de motivació i intencionalitat en el personatge que el diu. Sol provenir d'un error de l'estructuració de la trama.

Així i tot, Doc Comparato (2005) recalca que aquests tipus de diàlegs poden ser erronis en un context determinat, però en un altre, en canvi, poden ser vàlids. El que s'entén per error o problema, pot convertir-se en una qüestió d'estil del guionista.

2.1.1.4.4 El subtext

El subtext, com descriu Comparato (2005, p.221), “és allò implícit en el text, el que es pot llegir entre línies. El subtext es pot manifestar en gestos, actituds i posicions dels personatges o es pot donar a entendre en la parla”. El guionista ha de fer que el públic s'adoni que el personatge està transmetent un missatge – o està revelant la seva identitat i complexitat – a un tercer personatge o al públic mateix, mentre conversa amb el seu interlocutor (Comparato, 2005).

En la mateixa línia, McKee (1997, p.461-462) menciona que “el text no és el mateix que el subtext. El que s'està dient i el que s'està fent no guarda relació amb el que s'està pensant i sentint. L'escena no tracta del que sembla tractar. En conseqüència, el diàleg en pantalla ha de tenir l'aroma de la parla quotidiana, però un contingut superior al normal”.

2.1.2 La tragicomèdia

Tragicomèdia és un substantiu que prové del llatí *tragicomoedia* format per la juxtaposició de les paraules *tragoedia* i *comoedia*. En la seva primera accepció, la RAE defineix la tragicomèdia com: Obra dramàtica amb trets de comèdia i de tragèdia.

El dramaturg llatí Plaute va ser el primer a encunyar el concepte de tragicomèdia a la seva obra *Amfitrió* al segle II abans de Crist. Des de llavors, aquest terme s'ha utilitzat de maneres molt diverses (Foster, 2017). El Déu Mercuri és qui dirigint-se a l'audiència, encunya el concepte de tragicomèdia per primer cop a l'obra *Amfitrió* (Plaute, 188-187 aC, trad. 1992):

PRÓLOGO

MERCURIO

[...]

Ahora os voy a decir, primero a qué he venido y después os explicaré el argumento de esta tragedia. Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un solo de verso. ¿Queréis, sí o no? Pero tonto de mí, de preguntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; [...].

En essència, com diu Mercuri, la tragicomèdia és una obra que reuneix elements tràgics i còmics, de manera que coexisteixen alhora, però que formalment i emocionalment depenen l'un de l'altre. Cadascun determina i modifica la naturalesa de l'altre amb l'objectiu de produir una resposta tragicòmica a l'audiència. La tragicomèdia és, per tant, un macrogènere que connecta fàcilment amb l'audiència, ja que segueix el patró de l'experiència humana, amb els seus alts i els seus baixos, els seus drames i les seves alegries, com la vida mateixa (Foster, 2017).

2.1.3 El cinema criminal de gàngsters

El gènere policíac inclou diversos subgèneres que es diferencien segons la perspectiva des de la que s'analitza el crim. Aquesta perspectiva o punt de vista pot ser la d'un detectiu, un policia, un criminal, un advocat, un periodista, un presoner, un espia, etc. D'aquesta manera, el cinema criminal de gàngsters o cinema de gàngsters se centra principalment en el punt de vista d'aquells que pertanyen al món del crim, ja siguin lladres, estafadors, assassins, etc. (McKee, 1997).

Fran Mason (2002) explica que es poden observar certes temàtiques que es repeteixen en la majoria dels films pertanyents al subgènere del cinema criminal de gàngsters. Per exemple, la relació entre l'individu i la societat, la industrialització i l'experiència del dia a dia en la modernitat i postmodernitat, els conflictes respecte al territori i també altres preocupacions culturals més àmplies com la masculinitat, la identitat i el poder. Així i tot, no sempre s'utilitzen els mateixos patrons temàtics i dins del subgènere hi ha molta varietat.

2.1.4 L'Adaptació de fets reals al guió cinematogràfic

Segons Chion (1988), s'anomena adaptació a aquell treball que consisteix a desenvolupar una història ja existent sota la forma d'un guió cinematogràfic. Doc Comparato (2005, p.289-290) elabora una classificació dels tipus d'adaptació segons el grau d'aprofitament dels continguts de l'obra original. Aquesta classificació es refereix a l'adaptació d'altres obres al format de guió cinematogràfic, però es pot aplicar també a l'adaptació de fets reals:

- Adaptació: Consisteix a ser el més fidel possible a l'obra original o als fets reals que s'adapten. No hi ha canvi d'història, ni de temps, ni de localitzacions, ni de personatges. Els diàlegs transmeten les emocions i conflictes presents en la història original. Aquesta adaptació no pretén ser un retrat absolut de l'obra original o dels fets reals, sinó que tracta de mantenir una relació de fidelitat, però amb l'objectiu d'obtenir un guió cinematogràfic correcte i eficaç.
- Basat en...: En aquest cas la història original es manté íntegra, tot i que el final es pot veure alterat. Pot incloure modificacions en els noms dels personatges i en algunes situacions concretes. Encara que la fidelitat respecte a l'obra original és menor, aquesta és fàcil de reconèixer en aquest tipus d'adaptació.

- Inspirat en...: El guionista pren com a punt de partida un element concret de l'obra original, com un personatge o una situació dramàtica, i desenvolupa la història a partir d'aquest amb una nova estructura. Així i tot, alguns aspectes funcionals de l'obra són mantinguts i respectats; per exemple: el temps en què l'acció es desenvolupa.
- Recreació: El guionista s'apodera de l'argument principal i treballa amb ell lliurement: canvia els personatges, desplaça la història a un altre temps i espai i crea una nova estructura. El grau de fidelitat del guionista respecte a l'original és mínim.
- Adaptació lliure: La història, el temps, els personatges i les localitzacions són els mateixos de l'obra original. L'adaptació lliure consisteix a emfatitzar només un d'aquests aspectes dramàtics de l'obra, creant una nova estructura per a tot el conjunt. La història es manté íntegra, però a través d'una nova visió o un nou enfocament per part del guionista.

2.1.5 El *true crime*

El *True crime* és un gènere controvertit que té presència i popularitat en múltiples plataformes com el pòdcast, la novel·la, la ficció, el documental, la ficció seriada, etc. És un gènere que tracta crims reals d'interès noticiable, sobretot assassinats i assassinats múltiples, però també segrestos, atacs terroristes, atracaments, sectes i altres crims (Punnett, 2018).

Murley (2009) (citada per Punnett, 2018, p.3) defineix el *True crime* com "la història d'esdeveniments reals, modelada pel narrador i imbuïda amb els seus valors i creences sobre aquests esdeveniments. Les narratives poden ser textuales, visuals, auditives o una barreja de les tres". Segons Punnett (2018, p.3) el *True Crime* "comparteix certa herència amb el periodisme", ja que originalment neix d'aquest i el gènere està revestit d'una certa pretensió periodística. Així i tot, la intenció periodística ha quedat supeditada a la intenció de crear un producte d'entreteniment (Punnett, 2018).

2.1.5.1 Auge del *true crime*

El catedràtic de Criminologia Vicente Garrido (2021) al llibre *True crime, La fascinación del mal* exposa que el gènere *true crime* sempre ha despertat interès. La crònica de crims escabrosos ha format sempre part de la nostra cultura, tant en el periodisme com en la literatura i el cinema. Així i tot, en els últims anys el *true crime* ha experimentat un important auge tant en la seva producció com popularitat a causa d'una poderosa indústria que no deixa de generar continguts de ficció basats en fets reals i documentals sobre importants casos criminals.

Garrido (2021, p. 15-17) apunta que aquest creixement sense precedents ve determinat per diverses raons:

- L'assassinat i altres crims violents ofereixen una narrativa altament dramàtica de misteri i suspens que atrapa fàcilment a l'espectador. Uns elements que tots reconeixem: l'ordre social es malmet per culpa del crim, hi ha una investigació per identificar i atrapar al criminal i, finalment, la justícia es restaura mitjançant el càstig o, en canvi, es frustra perquè no s'identifica al responsable o no hi ha proves suficients per incriminar-lo.
- Els *true crime* actuals han expandit molt el seu enfocament de manera que tracten crims molt diversos, alguns dels quals no es tractaven en profunditat en el passat, només en els informatius de manera superficial. D'aquesta manera, no només els assassinats escabrosos i els assassinats múltiples ocupen els *true crime*. Si no que també es tracten crims d'absolut interès actual com els abusos sexuals, la pederàstia, els atacs terroristes, les conspiracions dins de l'àmbit del poder, les sectes i els crims comesos per persones amb influència política i/o econòmica.
- "El *true crime* és probablement el mitjà més agut per exposar i fer una comprovació continua de les llibertats, els drets i les obligacions de la democràcia a l'oferir una crítica complexa i elaborada de tots els aspectes i condicionants d'una determinada realitat o fenomen criminal" (p. 16). L'extensió dels *true crime* permet fer una exposició exhaustiva i completa dels crims que tracta. Els breus espais informatius, en canvi, no ho permeten.
- El *true crime* ens apropa a l'aspecte humà, a la psicologia i les experiències dels protagonistes. L'espectador de seguida empatitza amb el patiment de la víctima, en qui es

veu reflectit. L'espectador també s'horroritza davant els motius i les accions del criminal, qui representa la part fosca de la humanitat.

- El *true crime* parla “de la naturalesa humana, és a dir, de les nostres pors, els nostres anhels; de les nostres virtuts com la valentia, el sentit de la justícia, l'empatia, el sacrifici, l'amor, la redempció o la responsabilitat; i de les nostres febleses, com l'enveja, l'odi, la ira, l'ambició desmesurada, la gelosia, la por egoista, la traïció, el desig de poder i de plaer sexual il·legítims, etc. (p.17)”. En resum, parla de tot allò que han tractat sempre les grans obres literàries, teatrals i del cinema, des de les tragèdies gregues de Sòfocles, passant per les tragèdies de Shakespeare i el cinema d'autors com Alfred Hitchcock, Otto Preminger i Orson Welles. Ser testimoni de la crua naturalesa humana, permet a l'espectador aprendre a viure i a imaginar com actuarien en les situacions que es mostren als productes *true crime*.

Per aquests motius, - segons Garrido (2021) - el *true crime* és un gènere que ofereix a l'espectador un entreteniment excel·lent alhora que una crítica de la societat i el món en el qual vivim i exposa la realitat de la naturalesa humana i la foscor del nostre subconscient. Tot això genera en l'espectador una veritable i inevitable atracció cap a aquest gènere.

2.1.6 Els dilemes ètics del *true crime*

Jordan Smail (2022, p.2) exposa que:

“La recent popularitat generalitzada del *true crime*, ha suposat que el gènere esdevingui cada vegada més criticat per diverses violacions ètiques. Els debats morals que envolten el gènere han donat lloc a una abundant literatura sobre el tema amb poc o cap consens. Fins i tot, la mera existència del gènere *true crime* pot ser considerada controvertida en alguns casos. Per als creadors i comercialitzadors de contingut sobre crims reals, la manca de directrius comunes significa rebre una àmplia gamma de crítiques. Aquesta dicotomia entre el rebuig i l'elogi publicats sobre les mateixes obres revela una manca de pràctiques acceptades. Aquesta manca posa de manifest la necessitat d'investigar més respecte als dilemes morals entorn els *true crimes* i establir un marc comú per ajudar a orientar la presa de decisions ètiques en la producció d'aquest gènere”.

Els dilemes ètics del *true crime* són diversos, però els més rellevants i que cal tenir en compte per a aquest treball són els següents:

Explotació de les víctimes i els seus éssers estimats

Un dels dilemes ètics més longeus del *true crime* i que ha estat sempre matèria de discussió és l'explotació de les víctimes dels crims i de les seves famílies. La manca d'una línia comuna que determini quan hi ha explotació o no, fa que no hi hagi un consens a l'hora de realitzar aquest tipus de produccions. D'aquesta manera, encara que el creador d'un *true crime* no tingui la intenció d'explotar les víctimes, els éssers estimats d'aquesta o l'audiència ho poden interpretar així (Smail, 2022).

Hi ha un vell refrany que diu que no s'ha fet justícia fins que es pot veure que s'ha fet justícia. Els mitjans tenen un rol important en aquest sentit. Aquesta és una possible justificació moral de l'existència del gènere *true crime* (Pruden, 2019). Així i tot, Pruden (2019) menciona que a l'hora de fer un producte *true crime* ens hem de preguntar si estem fent mal a famílies només per consumir aquest tipus d'històries i si estem emprant el dolor de tercers per a entretenir-nos.

Glorificació del criminal

En algunes ocasions, el *true crime* se centra en el criminal, deixant a les víctimes i les seves històries en un segon pla, glorificant així al criminal i convertint-lo en una figura objecte de fascinació per part dels espectadors (Smail, 2022).

Un exemple és la pel·lícula de Netflix *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* (2019) en què Zac Efron interpreta a l'assassí en sèrie Ted Bundy. Els responsables de la pel·lícula van decidir ometre aspectes crítics dels crims reals de Bundy, com la necrofilia, i va utilitzar un actor atractiu i famós per representar l'assassí, la qual cosa va fer que la pel·lícula fos més lleugera i li va donar a Ted Bundy una personalitat més agradable (Brooks, 2022).

2.2 Marc contextual

2.2.1 El segrest

L'article 164 del Codi Penal Espanyol defineix el segrest com la detenció d'una persona exigint el compliment d'una condició a canvi de la seva posada en llibertat. Gilberto Martiñon Cano (2008) concreta que el delictes de segrest consisteix en la privació de llibertat per aconseguir un fi que pot ser: obtenir un rescat, causar un mal (sigui físic o mental) o adquirir un favor polític.

Martiñon (2008, p.35) identifica que “ la historia dels segrestos mostra un element permanent que és la privació de llibertat, i un element mudant, que són els fins que han perseguit els segrestadors.” D'aquesta manera - com menciona Martiñon (2008) - per a classificar els diferents tipus de segrest, s'ha de fer a partir de l'element variant, és a dir, la intenció dels extorsionadors, d'on es desprenen que els segrestos poden ser:

- Financers: l'objectiu és aconseguir un lucre.
- Per venjança: l'objectiu és causar un mal, sigui físic o psicològic.
- Polític: té intencionalitat política.

2.2.1.1 *Modus operandi*

Martiñon (2008, p.43-45) exposa de manera general i aproximada la forma en què actuen els segrestadors segons l'*iter criminis*, és a dir, el camí del delictes, conformat per vuit fases diferents:

- I. Selecció de la víctima: Els segrestadors seleccionen una víctima segons la vulnerabilitat de la seva aprehensió i per la capacitat de què o bé un tercer o bé la mateixa víctima pugui complir la condició per la seva alliberació.
- II. Vigilància: Localitzada la víctima els segrestadors estudien com, quan i on detenir-la segons el seu càlcul de riscos que defineixen al seu pla criminal.
- III. L'aprehensió: Assumits els riscos que implica la captura de l'ostatge i decidits a cometre el delictes, els segrestadors procedeixen a detenir la víctima.

- IV. El claustre: Detingut l'ostatge, una vegada vençuda la seva resistència, els segrestadors l'enclaustran en un lloc previngudament segur del que no pugui escapar.
- V. El xantatge: Una vegada l'ostatge és enclaustrat, els segrestadors estableixen contacte amb aquells qui volen extorsionar per establir un preu per l'alliberament del segrestat. Aquest xantatge pot estar també dirigit al mateix ostatge, qui un cop privat de la seva llibertat, els segrestadors condicionen la seva alliberació a canvi que compleixi amb el que li exigeixen.
- VI. La negociació: És l'etapa en la qual es busca un acord entre el que aspiren els segrestadors i el que poden pagar o donar els extorsionats, que poden ser persones properes a l'ostatge o el mateix ostatge.
- VII. El compliment de la condició: Una vegada els segrestadors arriben a un acord amb els extorsionats sobre la condició exigida per l'alliberació de l'ostatge, és dona el compliment d'aquesta.
- VIII. L'alliberació de l'ostatge: Satisfeta la condició exigida pels segrestadors, procedeixen, sovint i no sempre, a l'alliberació de l'ostatge.

2.2.1.2 Els actors

Martiñon (2008) apunta que en els segrestos intervenen tres actors: l'extorsionador (o extorsionadors), l'ostatge (o ostatges) i l'extorsionat (o extorsionats). L'ostatge és la persona privada de la seva llibertat, utilitzada com a mercaderia amb l'objectiu d'obtenir una contraprestació (Martiñon, 2008). L'extorsionador es refereix a qui du a terme el segrest, potser una persona en solitari o un grup. Quan el segrest el comet un grup, que sol ser la major part dels casos, es pot fer un símil entre la seva organització i les peces d'escacs (Martiñon, 2008, p.47):

- El rei: És qui comanda les accions dissenyant el pla delictuós, fent les negociacions i, a vegades, participant de l'aprehensió de l'ostatge.

- Els cavalls: Són els que s'encarreguen d'aprehendre l'ostatge.
- Els peons: Són els que custodien i vigilen l'ostatge quan es troba en el claustre.
- La torre: Intervé generalment en el segrest de nens i la seva funció és vigilar-lo en el claustre.

I finalment, l'extorsionat és a qui es dirigeixen els segrestadors per a exigir el rescat, podent ser el mateix ostatge o un tercer. L'ostatge pot ser un individu o més d'un (Martínon, 2008).

2.2.2 El segrest de la farmacèutica d'Olot

2.2.2.1 Resum del cas

El següent resum breu s'ha elaborat a partir del llibre *La farmacèutica*, de Carles Porta i del podcast *El segrest*, també, de Carles Porta. Dues produccions *true crime* que tracten el cas del segrest de Maria Àngels Feliu, amb el propòsit de relatar la veritat, de forma objectiva. Les dues obres es construeixen a partir de la sentència judicial, de les declaracions dels testimonis durant el judici i de l'arxiu de l'època.

El 20 de novembre de 1992 van segrestar a Maria Àngels Feliu Bassols, mare de tres fills, farmacèutica d'Olot i filla d'un important empresari de la zona. El grup de segrestadors confiava cobrar el rescat de forma ràpida i fàcil. Esperaven que el segrest durés menys d'una setmana, però finalment, es va prolongar 492 dies, convertint-se en el segrest més llarg de la història d'Espanya sense motius terroristes al darrere.

El grup de segrestadors estava format per Ramón Ullastre, un guarda forestal que exercia de líder i era el responsable de cobrar el rescat; Josep Zambrano i Antoni Guirado, dos policies locals d'Olot que es van encarregar de vigilar i seguir la víctima i, posteriorment, de privar-li la llibertat; Josep Lluís Paz, un delinqüent de segona, que va participar en la privació de llibertat; i Sebastià Comas, l'encarregat de vigilar i mantenir viva a la segrestada.

La privació de llibertat l'executen Guirado i Zambrano, la nit del 20 de novembre de 1992. Esperen a Maria Àngels Feliu al pàrquing soterrani del bloc de pisos on viu. Quan ella surt del seu cotxe, Guirado i Zambrano l'amenacen amb una escopeta retallada i l'obliguen a amagar-se als seients del darrere. Surten del pàrquing a tota velocitat, però un camió de la brossa els obstaculitza la sortida. Aconsegueixen esquivar-lo i fugen. Guirado i Zambrano canvien el cotxe de la víctima pel de Guirado, qui tot sol, porta a la segrestada a casa d'Ullastre, on tenen planejat retenir la segrestada. Ullastre i Guirado condueixen a Maria Àngels Feliu a un petit soterrani del jardí del primer. Allà tanquen a Maria Àngels Feliu en un petit armari encastat, on no pot estar dreta ni estirada; on hi ha molta humitat i infinitat d'insectes; no hi ha llum; i té sempre encesa una ràdio que no deixarà de sonar els 492 dies que es va prolongar el segrest.

La llarga duració del segrest és deguda a múltiples factors. Els segrestadors van tractar de cobrar el rescat en diverses ocasions, però mai ho van aconseguir per temor a ser descoberts i detinguts per la policia. Van fer nombroses trucades als familiars de la segrestada i hi van enviar notes de veu de Maria Àngels. Ullastre demanava quantitats diferents i posava veus diferents en diverses trucades, fet que no ajudava a la policia ni als familiars a saber que havien de fer ni en quines trucades confiar. Per altra banda, terceres persones que no formaven part del grup de segrestadors també van intentar cobrar el rescat en diverses ocasions. Diversos programes de televisió de l'època van difondre tota mena de rumors sobre el cas que guardaven poca o cap relació amb la veritat dels fets. La policia va cometre diverses negligències en la seva investigació que van impedir resoldre el cas en els primers dies. A més a més, com Guirado formava part de la policia tenia informació de primera mà de com anava la investigació. D'aquesta manera alertava als altres implicats sobre qualsevol novetat. L'enfrontament competencial entre Policia Municipal i Guardia Civil va ser un element més de desestabilització per a la investigació. D'altra banda, diversos jutges es van succeir en el cas, fet que va impedir l'estabilitat i l'ordre necessaris que la investigació requeria.

Fins i tot, Maria Àngels va arribar a ser donada per morta i la Guardia Civil va detenir als dos presumptes assassins durant mesos. De tot això, se n'assabentava Maria Àngels, ja que ho escoltava tot per la ràdio.

Sebastià Comas era l'encarregat de vigilar, alimentar i supervisar a Maria Àngels Feliu. Per desorientar-la es feia passar per un etarra basc, però com ni li sortia massa bé, va acabar canviant

a l'andalús de Sevilla. Comas passava molt de temps al soterrani amb Maria Àngels i van generar cert vincle. Maria Àngels se sentia segura amb Comas, confiava en ell. Comas fart de veure com el segrest es prolongava i no hi havia cap certesa de què s'anés a cobrar el rescat, va decidir, per iniciativa pròpia, alliberar a Maria Àngels Feliu el dia 27 de març de 1994, dia en què la va deixar en una estació de servei de Lliçà de Vall.

El cas va ser molt mediàtic i el judici, l'any 2002, va ser el primer de la història d'Espanya en ser televisat. Els segrestadors van rebre condemnes d'entre catorze i vint-i-dos anys.

3. Anàlisi de referents

El conjunt d'obres que conformen els referents d'aquest treball s'organitzen en tres categories:

- Referents argumentals i de personatges.
- Referents de to.
- Referents d'estructura narrativa.

Així i tot, que una pel·lícula formi part d'una de les categories no l'exclou de formar-ne part de les altres i, per tant, una pel·lícula pot exercir de referència en diverses de les categories esmentades.

La totalitat dels referents que es mencionen pertanyen al subgènere criminal de gàngsters, ja que el guió objecte d'aquest treball també pertany a aquest subgènere. El gènere criminal és un gènere molt ampli que té com a únic denominador comú una matèria dramàtica: el crim i el criminal. Dins del gènere criminal hi ha tres subgèneres més definits: el cinema negre, on el protagonista és un detectiu privat; el cinema policíac, que atorga el protagonisme als agents al servei de la llei i la justícia; i el cinema de gàngsters, en el que els protagonistes són els criminals (Pinel, 2006).

Per analitzar els referents, primer es presenta la sinopsi dels mateixos i darrerament, es procedeix a l'anàlisi d'aquells aspectes concrets que serveixen de referència o inspiració per al treball.

3.1 Referents argumentals i de personatge

Aquelles pel·lícules que presenten arguments i personatges similars als del guió presentat en aquest treball i que serveixen, per tant, d'inspiració a l'hora de construir el guió. Les similituds no han de ser necessàriament en la totalitat de l'argument, sinó que es poden concentrar en algun element concret del mateix i excloure'n d'altres. Pel que fa als personatges, la inspiració pot ser total o parcial.

***Fargo* (1996), Joel Coen. Guió de Joel i Ethan Coen.**

Fig 3.1: Gaear (esquerra) i Carl (dreta) a *Fargo* (Coen i Coen, 1996).

Sinopsi: En Jerry, un home apocat i tímid, casat amb la filla d'un milionari que li impedeix gaudir de la seva fortuna, decideix contractar dos delinqüents perquè segrestin la seva dona per muntar un negoci propi amb els diners del rescat. Però, per una sèrie d'atzaroses circumstàncies, al segrest se sumen tres brutals assassinats, cosa que obliga la policia a intervenir (extret de FILMAFFINITY).

Fargo (1996) dels germans Coen ens situa a Minnesota, al bell mig del no-res, on ocorren una sèrie de desgràcies encadenades. L'origen d'aquestes desgràcies són els dos sicaris de segona, Carl (Steve Buscemi) i Gaear (Peter Stormare), que en Jerry contracta per segrestar a la seva dona. Aquests, durant el segrest maten a un policia que els atura a la carretera. És a partir d'aquest moment que ambdós es troben absolutament superats per la situació, fet que els porta a prendre decisions que l'empitjoren encara més. Es tracta d'una tragicomèdia negra en la qual les coses no surten com els personatges tenien pensat inicialment. D'aquesta manera, tant en Jerry com en Carl i en Gaear acaben en una situació pitjor de la qual partien.

La trama que exerceix de referència per al guió d'aquest treball és únicament la dels dos segrestadors. D'aquesta manera les trames d'en Jerry i la trama de la Marge, l'agent de policia que investiga el cas, no són rellevants per al treball.

En Carl i en Gaear, els segrestadors, són personatges simples que no tenen un arc argumental intern, però sí extern. Són víctimes de les seves pròpies decisions. La motivació principal que els mou són els diners. Entre ells hi ha una lluita de poder. En Carl és un xarlatà que es contraposa al silenci i la calma d'en Gaear. En Gaear no té escrúpols, és violent i és un home d'acció. En canvi, en Carl, és més aviat poruc i covard. Així i tot, hi ha una pugna entre ells dos a l'hora d'establir dominància sobre l'altre.

Cal destacar, a més a més, que Fargo, està inspirada lliurement en diversos crims reals dels Estats Units d'Amèrica. A l'inici de la pel·lícula, uns gràfics anuncien que "AQUESTA ÉS UNA HISTÒRIA VERITABLE. Els esdeveniments descrits en aquesta pel·lícula van tenir lloc a Minnesota el 1987. A instàncies dels supervivents, els noms s'han canviat. A part del respecte pels morts, la resta és tal com va passar." Així i tot, aquesta declaració, com han reconegut els Coen, és falsa. Joel Coen explica en una entrevista, l'any 1997, que únicament s'han inspirat en diversos casos per a construir la història, però mai ha estat la seva intenció fer una pel·lícula fidel als casos en què s'inspira. A partir de titulars de la premsa sobre uns crims creen els personatges i desenvolupen l'argument des de la seva imaginació (Coen, 1997, 1:10). En aquest aspecte Fargo també és referent per al guió resultant d'aquest treball.

***Dog Day Afternoon* (1975), Sidney Lumet. Guió de Frank Pierson.**

Fig 3.2: Sonny, interpretat per Al Pacino a *Dog Day Afternoon* (Lumet, 1975).

Sinopsi: Uns delinqüents de segona decideixen atracar la sucursal d'un banc de Brooklyn. Tanmateix, a causa de la seva inexperiència, el robatori, que havia estat planejat per ser executat en només deu minuts, es converteix en una trampa per als atracadors i en un espectacle per a la televisió en directe (extret de FILMAFFINITY).

Dog Day Afternoon (1975) de Sidney Lumet se centra únicament en els atracadors del banc i el seu punt de vista. Inicialment en són tres, però un d'ells fuig acovardit a l'inici del robatori. Els altres dos, en Sonny (Al Pacino), el líder, i en Sal (John Cazale), continuen amb l'atracament. En Sal procedeix amb fredor i professionalitat mentre que en Sonny ho fa de forma nerviosa i histèrica. Tot va sobre rodes quan de sobte els salta l'alarma i en pocs minuts es troben rodejats per la policia, els mitjans de televisió i una massa de curiosos. Els dos atracadors manegen la situació com poden i de seguida es troben profundament superats per les circumstàncies. En Sal, que mostra característiques psicopàtiques, veu en la violència la manera de sortir d'aquesta situació, en canvi, en Sonny representa l'intel·lecte i la sensatesa. Ambdós personatges, però

sobretot en Sonny, aconseguen que els ostatges i la massa de curiosos als afores del banc se solidaritzin amb ells. En conseqüència, l'espectador també sent empatia pels dos atracadors i la seva causa.

A *Dog Day Afternoon*, els criminals són inexperts, es mostren nerviosos, angoixats i amb ansietat. Prenen decisions sobre la marxa i sense pensar massa en les conseqüències. El seu objectiu és sortir amb vida i amb els diners. Finalment, fracassen en el seu objectiu. En Sal és abatut per un tret de la policia, trobant així la violència que buscava. En Sonny és detingut i convertit en heroi per la ciutadania.

Dog Day Afternoon està basada en un atracament real. Frank Pierson, el guionista, es va basar en l'atracament que va tenir lloc a una sucursal del Chase Manhattan Bank a Brooklyn l'any 1972 per part John Wojtowicz i Salvatore Naturile. Així i tot, John Wojtowicz, Sonny a la pel·lícula i a qui Al Pacino interpreta, ha declarat en nombroses ocasions que bona part de la pel·lícula és ficcionada i que Pierson fa considerables aportacions de la seva imaginació, sobretot pel que fa als diàlegs. Per tant, com a guió inspirat lliurement en fets reals, és també una obra a tenir en compte en aquest aspecte.

Per altra banda, *Dog Day Afternoon*, és també un **referent de to** per al guió resultant d'aquest treball. La pel·lícula té un to naturalista, és a dir, tracta els fets de forma realista. La posada en escena és naturalista, ja que la càmera és, en tot moment, imperceptible per a l'espectador i es troba sempre sobre dels personatges protagonistes, acompanyant-los i fent visible el seu estat mental i anímic. Les localitzacions, el disseny d'art i els vestuaris són també versemblants. Els diàlegs són naturalistes, ja que sonen orgànics i realistes. Els personatges s'entrebanquen al parlar, diuen coses sense pensar, de forma nerviosa, es contradiuen, titubegen, etc. Finalment, les actuacions són també naturalistes, l'espectador no veu personatges sinó persones reals amb les quals és fàcil empatitzar. Persones grises que pateixen ansietat i es mostren nervioses; que temen i tenen esclats d'adrenalina; persones amb contradiccions i contrastos, etc. A la vegada, el to és també tragicòmic, ja que els fets relatats i, sobretot, el final són tràgics, l'actitud dels personatges, les circumstàncies, els motius de l'atracament i els episodis que es van succeint, en canvi, són còmics.

***Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998), Guy Ritchie. Guió de Guy Ritchie.**



Fig 3.3: L'Eddie (esquerra) i els seus amics a *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Ritchie, 1998).

Sinopsi: L'Eddie persuadeix a tres amics a jugar-se els seus estalvis en una partida de cartes contra Harry *la Destral*, un mafiós del barri. La partida està manipulada, i l'Eddie no només perd tots els diners sinó que contrau un deute de mig milió de lliures, que ha de pagar en el termini d'una setmana. El mafiós pretén quedar-se amb el local del seu pare per cobrar-se el deute, però els quatre amics planegen saldar el deute d'una manera molt més arriscada (extret de FILMAFFINITY).

Lock, Stock and Two Smoking Barrels (1998) és una pel·lícula coral, en què diversos personatges pertanyents al món del crim es creuen constantment de forma atzarosa. Al bell mig de tots hi ha l'Eddie i els seus amics. És la trama d'aquests que exerceix de referent per al guió d'aquest treball. L'Eddie i els seus amics són personatges que per casualitats i mala fortuna es troben enredats en una situació que els supera i empitjora progressivament.

Primerament, l'Eddie té la mala fortuna de participar en una partida de cartes organitzada i manipulada per en Harry *la Destral*, un mafiós del barri, amb qui contrau un deute de 500.000

lliures, que ha de resoldre en el termini d'una setmana. Després la casualitat el porta a assabentar-se de què els veïns pretenen robar una plantació il·legal de marihuana. Planeja amb els seus amics deixar que els veïns donin el cop per, en acabat, robar-los a ells. Per a fer-ho compren unes escopetes a Nick *el Grec*, un traficant d'armes, que a l'hora havia comprat les armes a dos lladres de segona, que casualment havia contractat Harry *la Destral*, per robar les escopetes a un lord col·leccionista d'armes. Només en Harry coneix el valor real de 250.000 lliures per escopeta i, per això, ordena recuperar-les. L'Eddie i els seus amics executen el robatori als veïns amb èxit. La casualitat i la mala fortuna apareixen de nou quan tracten de vendre la marihuana robada a Rory Breaker, un mafiós que casualment és el propietari de la plantació que els veïns havien robat. Mentrestant, en Big Chris, el cobrador violent d'en Harry, persegueix a l'Eddie per a cobrar el deute.

Finalment, la bona fortuna somriu a l'Eddie en descobrir que les escopetes que havien comprat i que buscava en Harry resulten tenir un valor de 250.000 lliures cadascuna. Se n'assabenten en el moment que resignats, han enviat a un dels amics a tirar les escopetes al riu per deslliurar-se de qualsevol prova que els pugui incriminar en els successos delictius que s'han desenvolupat anteriorment. El final és obert i l'espectador es queda sense saber si han pogut contactar al seu amic i, per tant, evitar que tiri les escopetes al riu o si per al contrari, han deixat escapar una fortuna de mig milió de lliures.

Per altra banda, la pel·lícula es resol amb un esclat de violència que posa fi a la vida de pràcticament tots els personatges que s'han creuat l'Eddie i els seus amics al llarg de l'argument. La casualitat que fa avançar l'argument, la multiplicitat de personatges que hi ha involucrats en la trama, el to de tragicomèdia i el final, on tots ells s'acaben trobant en un esclat de violència, són elements referents par al guió objecte d'aquest treball.

3.2 Referents de to

El to reflecteix l'actitud del guionista respecte al tema del guió, és, per tant, el punt de vista que té el narrador sobre el que narra. En el cas concret del guió objecte d'aquest treball, el to és **tragicòmic i naturalista**. És tragicòmic ja que l'autor percep els fets ocorreguts durant el segrest de la farmacèutica d'Olot com una tragèdia, però amb molts elements propis de la comèdia. És una tragèdia, ja que moltes persones pateixen pel segrest, sobretot la víctima

d'aquest i la seva família. Així i tot, hi ha elements còmics, per exemple, la ineptitud dels segrestadors a l'hora de cobrar, els accents de sevillà o basc que posen els segrestadors per parlar amb la segrestada, etc. El to és també naturalista, ja que la intenció és tractar els fets de forma realista. Allò que va passar, per molt inversemblant que sembli, va ser una realitat i així ha de ser representat, sense efectismes.

***Good time* (2017), Ben i Joshua Safdie. Guió de Ronald Bronstein i Joshua Safdie.**



Fig 3.4: Constantine Nikas (esquerra) i el seu germà a *Good Time* (Safdie i Safdie, 2017).

Sinopsi: Després que l'atracament matusser d'un banc acabi amb el seu germà petit a presó, Constantine Nikas s'embarca en una odisea a través del món subterrani de la ciutat en un intent, tant desesperat com perillós, per aconseguir els diners de la fiança per a poder treure el seu germà de la presó (extret de FILMAFFINITY).

A *Good Time*, els germans Safdie presenten l'odisea de Constantine (interpretat per Robert Pattinson) de forma crua i visceral. La càmera és sempre a sobre de Constantine, predominant així els primers plans amb una estètica *shaky* que permet transmetre a l'espectador el

nerviosisme i la pressió que sent el personatge. D'aquesta manera, i juntament amb les actuacions, s'assoleix un grau de realisme i tensió que remet a *Tarde de perros* (Sidney Lumet, 1975).

La capacitat de transmetre el món emocional dels personatges, i mostrar els ambients de la ciutat de forma realista són elements a tenir en compte a l'hora de construir el to del guió objecte d'aquest treball.

***Uncut Gems* (2019), Ben i Joshua Safdie. Guió de Ronald Bronstein, Joshua Safdie i Ben Safdie.**



Fig 3.5: Howard Ratner, interpretat per Adam Sandler, a *Uncut Gems* (Safdie i Safdie, 2019).

Sinopsi: Amb els deutes amuntant-se i els matons trepitjant-li els talons, un joier bocamoll de Nova York ho arrisca tot amb l'esperança de mantenir-se amb el cap fora l'aigua. I viu. (FILMAFFINITY).

A *Uncut Gems* (2019) seguim el periple de Howard Ratner (Adam Sandler) en un intent desesperat de resoldre els seus deutes i conciliar la seva vida personal amb la professional.

L'espectador és testimoni de com la vida de Ratner col·lapsa completament. És humiliat per uns matons que volen cobrar un deute pendent; per un client que s'emporta prestada una joia sense pagar perquè li dona bona sort; i per la seva amant que li posa les banyes amb un cantant de renom. Així i tot, al final de la pel·lícula aconsegueix posar tot en ordre: guanya una suma desorbitada de diners gràcies a una aposta; es reconcilia amb la seva flamant amant; i aconsegueix vendre la joia a l'excèntric client. Però ha aconseguit enfadar tant al cobrador que el persegueix que aquest, consumit per la ira, li fa un tret al cap posant fi sobtadament a la seva vida.

Uncut Gems és en essència una tragicomèdia, ja que la personalitat divertida i els escenaris inversemblants en què acaba Ratner generen situacions còmiques. Així i tot, la tragèdia és present al llarg de la pel·lícula en veure com la vida del protagonista col·lapsa per tot arreu. La tragèdia, finalment, troba el seu clímax al final, quan sembla que Ratner ha aconseguit sobreviure i solucionar tots els problemes que tenia, però acaba sent assassinat indiscriminadament.

Per altra banda, els germans Safide, novament, ens mostren els fets a través de primer plans dels personatges i d'una estètica *shaky*, que és capaç de transmetre fàcilment la tensió, els nervis i la pressió dels personatges, sobretot del protagonista. Assolint així que l'espectador pugui generar empatia amb un personatge molt poc agradable. D'aquesta manera, hi ha una intenció naturalista en el guió, la direcció i les actuacions que serveix de referència per al guió objecte d'aquest treball.

***Tori et Lokita* (2022), Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. Guió de Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne.**



Fig 3.6: Tori (esquerra) i Lokita (dreta) a *Tori et Lokita* (Darddenne i Darddenne, 2022).

Sinopsi: A la Bèlgica actual, un nen i una noia adolescent que van arribar sols d'Àfrica confronten la seva invencible amistat contra les difícils condicions del seu exili (extret de FILMAFFINITY).

El cinema dels germans Dardenne és un exemple indubtable de realisme cinematogràfic. La seva obra es caracteritza per presentar un to de realisme social brut que s'emparenta amb el cinema d'autors pertanyents al Nou Realisme Francès (Mosley, 2013).

A *Tori et Lokita* (2022), els germans Dardenne ens presenten a dos emigrants sense papers que fan el que poden per sobreviure. Abusats per un sistema que no els permet viure una vida digna recorren a activitats il·legals per tal d'aconseguir diners per subsistir. D'aquesta manera compaginen la feina a una pizzeria, on el cuiner abusa sexualment de Lokita, amb la distribució i venda il·legal de marihuana. Els Dardenne ens presenten la història tràgica de Tori i Lokita de forma humanista i realista.

Tot i que, el guió objecte d'aquest treball no té com a objectiu denunciar una realitat social injusta, sí que pren com a referència la mirada realista que els Dardenne mostren en el seu cinema i, més concretament a *Tori et Lokita*.

3.3 Referents d'estructura narrativa

“L'estructura és una selecció d'esdeveniments extrets de les narracions de les vides dels personatges, que es componen per a crear una seqüència estratègica que produeixi emocions específiques i expressin una visió concreta del món” (McKee, 1997, p. 53).

Els referents d'estructura narrativa d'aquets guió són les tres primeres pel·lícules de Quentin Tarantino com a director: *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994) i *Jackie Brown* (1997). Les tres pertanyen al gènere criminal de gàngsters i tenen una estructura narrativa no lineal, que es caracteritza per l'ús de *flashbacks*, *flashforwards*, el·lipsis, canvis de narrador, el muntatge paral·lel i protagonistes múltiples.

Reservoir Dogs (1992), Quentin Tarantino. Guió de Quentin Tarantino.



Fig 3.7: Els atracadors, sortint del restaurant on s'han reunit prèviament a l'atracament, de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992).

Sinopsi: Una banda organitzada és contractada per a atracar un banc i emportar-se uns diamants. Tanmateix, abans que salti l'alarma, la policia ja és allà. Alguns dels membres de la banda moren en l'enfrontament, i els altres es reuneixen al lloc acordat (extret de FILMAFFINITY).

L'estructura de *Reservoir Dogs* (1992) és una estructura no lineal que es caracteritza per l'ús de flashbacks, el muntatge paral·lel i les omissions. Concretament, la primera escena i l'última són referents pel guió de llargmetratge objecte d'aquest treball.

En la primera escena de la pel·lícula la banda d'atracadors és a una cafeteria moments abans de realitzar el cop. Discuteixen més que parlen sobre temes, aparentment, poc rellevants com el significat de la cançó *Like a Virgin* de Madonna o l'ètica de deixar propines als cambrers. Tot i que el contingut de la conversa no aporta res a l'argument de la pel·lícula, les actituds dels personatges respecte a aquests continguts i respecte als seus interlocutors revela molt sobre les seves personalitats i el destí que trobaran després que l'atracament surti malament. El subtext d'aquestes converses evidència qui és el policia infiltrat, qui és el psicòpata violent, qui és el líder, etc. En la primera escena de la pel·lícula hi ha totes les pistes per saber com es desenvoluparà i com acabarà l'argument, però, evidentment, l'espectador no les reconeix.

En l'escena final de la pel·lícula es troben tots els personatges que han aparegut al llarg de la mateixa (i que han sobreviscut a l'atracament fallit) en un clímax de tensió que desencadena un esclat de violència que acaba amb les motivacions, els desitjos i la vida de tots ells, menys d'un, l'únic que troba un final feliç. Per tant, en el clímax totes les històries paral·leles que s'han succeït al llarg del segon acte convergeixen en el mateix moment i espai i es resolen a la vegada, posant fi a les diverses trames.

***Pulp Fiction* (1994), Quentin Tarantino. Guió de Quentin Tarantino i Roger Avery.**



Fig 3.8: Vincent, interpretat per John Travolta i Jules, interpretat per Samuel L. Jackson, a *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994).

Sinopsi: Jules i Vincent, dos sicaris capsigranys, treballen per al gàngster Marsellus Wallace. En Vincent li confessa al Jules que Marsellus li ha demanat que cuidi de la Mia, la seva atractiva dona. Jules li recomana prudència perquè és molt perillós sobrepassar-se amb la xicota del patró. Quan arriba l'hora de treballar, ambdós han de posar-se mans a l'obra. La seva missió: recuperar un misteriós maletí (extret de FILMAFFINITY).

L'estructura de *Pulp Fiction* (1994) està formada per quatre històries diferents que s'entrellacen de forma no lineal a través de *flashbacks* i *flashforwards*. Les quatre històries són protagonitzades per Jules i Vincent; Mia i Vincent; el boxejador fracassat Butch Collidge; i una parella d'atracadors de segona. Aquestes quatre històries s'entrellacen al llarg del film de forma casual.

Més enllà de l'ús de *flashbacks* i *flashforwards*, l'element d'interès de l'estructura narrativa de *Pulp Fiction* per al guió d'aquest treball és la construcció de l'argument a través de múltiples

personatges protagonistes. La pel·lícula inicia amb la conversa d'una parella en una cafeteria. Discuteixen sobre nimietats i també sobre atracaments. Aparentment, són els protagonistes, però no els tornarem a veure fins a l'escena final del film, a la resolució. Quan l'espectador ja ha conegut a en Julies i en Vincent i té clar que són els seus protagonistes la història fa un salt en l'espai i el temps i ens situa amb el boxejador fracassat Butch Collidge. Per novament tornar amb en Vincent i en Jules.

Aquests canvis sobtats de protagonista és un element narratiu d'interès per al guió objecte d'aquest treball. L'exemple més emblemàtic d'ús d'aquest recurs narratiu és la pel·lícula *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, en què pràcticament a la meitat de la pel·lícula la protagonista, Marion Crane, és assassinada i el protagonisme passa a ser del promès i la germana d'aquesta. Aquest recurs narratiu també és emprat a la pel·lícula *As bestas* (2022) de Rodrigo Sorogoyen, on el primer i el segon acte el personatge principal és Antoine, i en el tercer acte, després del seu assassinat, la protagonista és la seva viuda Olga.

***Jackie Brown* (1997), Quentin Tarantino. Guió de Quentin Tarantino.**

Fig 3.9: Louis, interpretat per Robert de Niro, amb la bossa dels diners a *Jackie Brown* (Tarantino, 1997).

Sinopsi: Jackie Brown és una hostessa de vol que necessita diners i fa de correu per al Robbie, un mafiós buscat per la policia. Un dia és detinguda a la duana i acusada per tràfic de drogues i evasió de capital. Només pot evitar el seu ingrés a presó si accepta una proposta de la policia: ajudar-los a detenir al Robbie (extret de FILMAFFINITY).

Jackie Brown té una estructura lineal clàssica, a excepció del clímax de la pel·lícula en què Jackie Brown pretén esvair-se amb 500.000 dòlars, enganyant al Louis i intercanviant amb ell 50.000 dòlars, en comptes dels 550.000 acordats. Tarantino empra la multiplicitat de punts de vista, és a dir, es repeteix un mateix esdeveniment però des del punt de vista de dos personatges diferents. Aquest és un recurs narratiu a considerar pel clímax del guió objecte d'aquest treball.

4. Definició dels objectius i l'abast

Objectiu principal

- Escriure el guió literari d'un llargmetratge basat en el cas real de la farmacèutica d'Olot.

Objectius secundaris

- Estudiar el cas del segrest de la farmacèutica d'Olot amb l'objectiu d'adaptar-lo a un guió literari de llargmetratge.
- Analitzar els diferents graus d'adaptació d'un fet verídic a guió cinematogràfic.
- Investigar el gènere del *true crime* i analitzar les raons del seu èxit.
- Exposar el debat ètic i moral entorn de les produccions *true crime* i aplicar-lo al guió resultant d'aquest treball.
- Estudiar i aplicar les principals teories del guió cinematogràfic.

Abast

L'abast d'aquest treball contempla, en la seva part aplicada, totes les fases d'elaboració del guió literari. Per tant, es realitzarà la fitxa de personatges, la sinopsi, l'argument, el tractament i el guió literari. En el cas del guió literari, l'objectiu és assolir-ne una primera versió revisada.

Queda fora de l'abast d'aquest treball les demés fases de la preproducció i en conseqüència, la producció. Així i tot, l'objectiu de l'autor és continuar treballant, fora dels marges del TFG, per assolir una versió final del guió correcta i eficaç amb l'objectiu de que aquest pugui complir la seva funció, és a dir, que es pugui convertir en un llargmetratge.

5. Metodologia

5.1 Previ a l'escriptura del guió

Abans de procedir amb l'escriptura del guió és necessària una fase prèvia de documentació i investigació respecte del tema, els personatges, l'argument, etc. Aquesta documentació és encara més important en el cas del guió objecte d'aquest treball, ja que aquest consisteix en l'adaptació d'uns fets reals. D'aquesta manera, és necessari un domini i coneixement exhaustiu dels fets per part del guionista per poder adaptar-los correctament al guió de cinema.

Per aquest motiu és essencial estudiar en profunditat el cas del segrest de Maria Àngels Feliu Bassols, conegut popularment com el segrest de la farmacèutica d'Olot. Per tant, aquesta fase consisteix en la recerca i estudi d'articles d'hemeroteca, de la sentència judicial i d'altres obres que tracten el tema, principalment, el pòdcast *El segrest* de Carles Porta i el llibre *La farmacèutica. 492 dies segrestada*, també de Carles Porta. Aquest estudi previ dotarà a l'autor del major nombre de coneixements respecte del cas amb l'objectiu d'escriure un millor guió.

Per altra banda, és necessària també una recerca prèvia en matèria de guió. D'aquesta manera, la lectura de guions i el visionat de pel·lícules amb arguments similars o aspectes en comú i que, per tant, exerceixen de referents, és una pràctica prèvia a l'escriptura de guió que atorga recursos i coneixements al guionista. Per altra banda, la consulta de bibliografia específica sobre el guió, així com manuals o llibres teòrics, són un altre element d'estudi previ a tenir en compte. Aquest estudi dels referents i de la bibliografia específica en matèria de guió queden reflectits en els apartats de *Referents* i *Marc teòric* respectivament.

Finalment, a causa del compromís ètic i moral de l'autor d'aquest treball, durant aquest estudi previ s'ha analitzat els dilemes ètics entorn el *true crime* amb l'objectiu d'extreure'n una conclusió que comprometí la direcció que pren l'autor a l'hora d'escriure el guió.

5.2 Escripura de guió

Una vegada realitzada la documentació prèvia adient, el guionista disposa dels recursos necessaris per començar a crear, a escriure. L'escripura d'un guió literari cinematogràfic es pot dividir en una sèrie de passos (Chion, 1988, p. 206-207): la bíblia de personatges, la sinopsi, l'argument, el tractament i el guió literari.

Bíblia de personatges:

Consisteix en l'elaboració de la fitxa des personatges principals i secundaris. Inclou els factors físics, psicològics i sociològics. L'objectiu és definir al màxim els personatges, de manera que el guionista els conegui en profunditat. D'aquesta manera, el guionista, al llarg de l'escripura, té molt clar les decisions que prendria el personatge davant de cada obstacle. La fitxa de personatges ha estat elaborada d'acord amb l'estudi de la construcció de personatges que s'ha realitzat prèviament i que consta en el Marc teòric. La fitxa de personatges presenta una estructura bàsica i adaptable a cada personatge que consta dels següents elements:

- Factor físic: Edat, fisonomia, vestuari, altres.
- Factor social: Classe social, religió, família, amistats, professió, ambició professional, nivell cultural.
- Factor psicològic: Caracterització, personalitat verdadera, objectius, superobjectius, gran temor, voluntat, noluntat, frustracions, sensibilitat, percepcions, sexualitat.
- Relació amb els altres personatges.

Sinopsi:

És un breu resum del guió en dues o tres pàgines en estil indirecte i sense diàlegs. És la primera fase d'argumentació a partir de la qual el guionista farà créixer la lògica interna dels esdeveniments (Chion, 1988). Per a realitzar la sinopsi, abans es farà una llista de les principals escenes i seqüències de l'argument, de manera que sigui fàcil identificar-ne els elements narratius principals i ordenar-los de forma coherent. Un cop realitzada la llista, es redactarà en format de sinopsi. A l'hora de construir les escenes, un altre mètode que es farà servir és el del *brainstorming*, consistent en plantejar la mateixa escena, però modificant-ne diversos elements

(objectes, localització, estat emocional, personatges, etc) de manera que obtens múltiples versions diferents de la mateixa escena. L'objectiu d'aquest mètode és cercar l'originalitat i evitar el clixé o els tòpics.

Argument:

És un resum del guió, que descriu la història completa amb més detall que la sinopsi. Al voltant de les deu pàgines (Chion, 1988). Durant aquesta fase s'aplicarà també la tècnica del resum en passos que relata McKee (1997) consistent en fer descripcions breus del que passa en cada escena i quin canvi genera en els personatges. Això s'apunta en petites targetes que s'agrupen en colors diferents segons l'acte al qual pertany l'escena. Una altra eina a emprar durant el procés de construcció de l'argument és l'elaboració d'un diagrama d'acció que proposa Doc Comparato (2005), és a dir, una representació gràfica de la corba dramàtica d'una estructura, identificant els elements narratius claus, els punts de gir, etc.

Tractament:

El tractament consisteix en la descripció detallada de l'acció del film, és a dir, la versió final del guió, però sense els diàlegs. Així i tot, sol incloure algun petit diàleg i les descripcions resumides en tercera persona del que diran els personatges un cop es dialogui (Chion, 1988).

En aquesta fase s'amplia l'argument i s'escriu en format de guió literari. D'aquesta manera, s'ha d'escriure seguint els estàndards de guió cinematogràfic, sense caure en el llenguatge literari. Per tant, s'ha d'escriure en present, en tercera persona i fent descripcions de l'acció. Es tracta d'una escriptura molt més directa i sense tanta reflexió. Ja en aquesta fase l'autor té molt clares les diverses escenes i seqüències de manera que l'escriptura és veloç i gairebé automàtica. S'escriu sense pors i ràpidament, sense pretendre l'excel·lència, de manera que l'objectiu primordial és finalitzar el guió. Un cop finalitzat el guió l'autor pot treballar-lo i millorar-lo en les posteriors correccions. Durant aquesta fase la història cobra vida i sorgeixen nous detalls que enriqueixen el guió. També sorgeixen noves preguntes, obstacles i incoherències a resoldre.

Guió literari:

És el darrer pas per assolir el guió definitiu. Consisteix a afegir els diàlegs al tractament. En essència, doncs, es tracta de posar veu als personatges. Per a fer-ho, l'autor actua i improvisa els diàlegs en veu alta de manera que soni de forma natural, creïble i coherent. Després els escriu. És important atorgar als personatges de manierismes, dialectes, d'un vocabulari concret i expressions recurrents que els diferenciï els uns dels altres. S'ha d'evitar que tots els personatges parlin de la mateixa manera. Durant aquest procés de construcció dels diàlegs, el guionista prendrà com a referents a persones de la vida real o personatges de ficció.

Guió definitiu:

Un cop escrit el guió literari, aquest s'ha de treballar en conseqüents versions amb l'objectiu de millorar-lo a cada una d'elles per a finalment, assolir una versió final òptima i satisfactòria. Aquest treball comprèn fins a una primera versió revisada. Per a assolir aquesta primera versió revisada, un cop acabat el guió literari, el guionista farà diverses lectures amb l'objectiu de detectar aquells elements que no funcionen o que cal millorar o, directament, suprimir i d'aquesta manera modificar-los segons el seu criteri. Durant aquesta fase de revisió, l'autor es recolzarà també en les opinions i consells de terceres persones que llegiran el text, i que segons el seu judici podran oferir un *feedback* objectiu i rigorós.

Els canvis que es realitzen al llarg d'aquesta revisió són més aviat formals i superficials i no pas profunds o essencials. Així i tot, al llarg d'aquesta revisió del text l'autor anota aquelles modificacions substancials que sí haurà de realitzar en la reescriptura d'una segona versió per a enriquir i millorar el guió.

5.3 Software d'escriptura de guió

Un *software* d'escriptura de guió és una eina que facilita i automatitza la maquetació i organització formal pròpia del guió cinematogràfic alhora que atorga informació del guió i permet navegar per aquest de forma senzilla i ràpida. Per a l'escriptura del guió resultant d'aquest treball s'utilitzarà *Fade In*, un *software* de guió professional que ofereix una versió gratuïta molt completa. *Fade In* és un *software* popular en l'entorn professional, per exemple,

ha estat emprat per a l'escriptura del guió de *Knives Out* (2019) de Rian Johnson. A més a més, és un *software* amb el qual l'autor d'aquest treball està familiaritzat, ja que l'ha utilitzat en altres ocasions.

6. Anàlisi de resultats

Per tal de seguir un ordre cronològic a l'hora d'analitzar els resultats s'ha dividit aquest apartat en subapartats corresponents a les fases de l'escriptura de guió que s'han presentat a la metodologia. Les fitxes de personatges es poden veure a l'annex dos; les dues versions de la sinopsi a l'annex 3; i l'argument a l'annex 4.

6.1 Previ a l'escriptura de guió:

La primera decisió important a l'hora d'enfocar l'escriptura del guió ve determinada per l'anàlisi dels dilemes morals entorn el *true crime* plantejats en el marc teòric, és a dir, el dilema de l'explotació de les víctimes i els seus éssers estimats i el dilema de la glorificació del criminal. La conclusió a la qual s'ha arribat és que fer una adaptació fidedigna del cas real no seria una pràctica ètica.

El motiu principal és que en diverses ocasions, l'entorn de Maria Àngels Feliu ha manifestat que aquesta vol mantenir l'anonimat, no vol que se'n parli més d'aquest episodi traumàtic de la seva vida i li agradaria que s'oblidés tot. Així ho ha expressat, per exemple, el seu advocat, en Carles Monguilod, a EFE en una entrevista realitzada en motiu dels trenta anys de l'alliberació de Maria Àngels (Rodríguez, 2024). D'aquesta manera, la realització d'un producte d'entreteniment basat en l'experiència de la víctima suposaria, per una banda, l'explotació del seu dolor i trauma amb la finalitat d'entretenir una audiència, i per una altra, la seva revictimització. Per altra banda, fer un producte d'entreteniment sobre el segrest de la farmacèutica d'Olot no aportaria res nou de valor sobre el cas. Ja s'han realitzat altres productes audiovisuals amb una mirada periodística que si aporten aquest valor i que si poden tenir una justificació moral. És per aquest motiu, que ja en aquesta fase prèvia a l'escriptura del guió s'ha decidit que es farà una adaptació lliure del cas, essent aquest un punt de partida a partir del qual l'autor crea una història nova i fictícia, mesclant elements reals i inventats. Per tant, no hi apareixeran els noms reals dels involucrats, ni la localització real ni altres elements que permetin identificar als protagonistes del cas en què es basa el guió. En aquest sentit, els dos elements més identificatius del cas són que la segrestada és farmacèutica i olotina. Per tant, el primer pas lògic per distanciar-se de la realitat és que ni la segrestada sigui farmacèutica ni el lloc dels fets sigui Olot. En conseqüència l'argument transcorre en una Catalunya interior

anònima i fictícia. L'objectiu és que només aquelles persones que visionessin la hipotètica pel·lícula resultant d'aquest guió i que ja coneguessin amb anterioritat i en detall el cas de la farmacèutica d'Olot poguessin identificar-ne la relació de parentesc.

Així doncs, la voluntat d'allunyar-se del cas real ha esdevingut un principi rector durant les següents fases d'escriptura.

6.2 Fitxa de personatges:

Des de la concepció d'aquest treball, l'objectiu és crear un guió de llargmetratge sobre el segrest de Maria Àngels Feliu. En endinsar-me profundament en el cas de la farmacèutica d'Olot ha esdevingut manifest que aquesta és una història que requereix més metratge per a ser explicada. El format ideal seria el d'una minisèrie. Així i tot, concloure que el cas real esdevindria només un punt de partida i que no es mantindria una relació de fidelitat respecte del cas real, ha permès economitza considerablement en qüestions narratives. En aquest sentit, el primer pas ha estat crear els personatges principals de la història.

En el cas real hi ha moltes persones involucrades i que desenvolupen un paper important en els esdeveniments. Per aquest motiu s'ha decidit suprimir molts personatges o ajuntar-los en un de sol. D'aquesta manera, en comptes dels cinc segrestadors que intervenen en el cas real, passen a haver-hi dos. En aquesta fase també es comença a perfilar l'argument i les trames i es decideix que els protagonistes seran els segrestadors i el marit de la segrestada, deixant de banda, així, a la policia i als detectius privats que investiguen el cas, així com els jutges instructors i els periodistes, tots ells amb un paper fonamental en el cas real. La segrestada tindrà un rol important, però secundari, exercint gairebé de MacGuffin. El motiu principal per a donar aquest rol a la segrestada és que aquesta desenvolupa un rol passiu en l'argument. A més a més, com el punt de vista és el dels segrestadors i aquests veuen a la víctima com un simple objecte de bescanvi i no pas com una persona, es pretén des del guió fer evident aquesta cosificació relegant-la a un segon pla.

En conclusió, els protagonistes són els dos segrestadors, basats sobretot, en Ramón Ullastre (Xavi) i Sebastià Comas (Santi). Els segrestadors són els personatges més actius i interessants, ja que es fa difícil entendre les seves decisions i motivacions, així com la seva ineptitud. Així i tot, tenen un objectiu clar, un conflicte definit i uns obstacles evidents. Per a la creació del

personatge d'en Santi, inspirat en Sebastià Comas, es pren com a referència el personatge d'en Sonny, interpretat per Al Pacino, de *Dog Day Afternoon* (1975).

Per altra banda, la trama del marit s'ha dissenyat amb l'objectiu de separar-se del cas real. En el cas real el marit de la segrestada no té un paper rellevant en la investigació ni en la posada en llibertat de Maria Àngels Feliu. Per tant, la trama dissenyada pel marit és pràcticament inventada, mentre que la dels segrestadors continua tenint molts elements en comú amb el cas real. També s'ha creat un personatge fictici, basat en diverses persones que intervenen en el cas real, es tracta d'en Pepe, un home que intenta enganyar i aprofitar-se del marit de la víctima per cobrar el rescat, sense tenir ell res a veure amb el segrest. Es tracta també d'un personatge interessant per la seva naturalesa amoral.

Per a la creació dels personatges s'ha creat una fitxa basada en l'apartat de "2.1.1.2 Construcció de personatges" del Marc Teòric (veure annex 2). D'aquesta manera, conceptes com els d'objectiu i superobjectiu o voluntat i noluntat que proposa Rib Davis (2004), així com, el desglossament dels factors físic, social i psicològic que proposa Doc Comparato (2005) han estat clau i de gran ajuda a l'hora de crear els personatges. Sobretot, esclarir que vol cada personatge i quin és el seu conflicte intern o extern ha estat de gran ajuda a l'hora d'escriure el guió.

6.3 Sinopsi

La sinopsi (veure annex 3) és la primera fase d'argumentació i requereix d'una primera presa de decisions importants respecte del disseny narratiu. En aquesta fase s'ha decidit dividir l'argument en dues parts diferenciades. Una primera part que comprèn el rapte de la víctima i els primers dies del segrest, protagonitzada pels segrestadors, i una segona part, que transcorre un any després i en què el protagonista és en Salvador, el marit de la segrestada. Per tant, hi ha una el·lipsi d'un any que separa les dues parts. D'aquesta manera, es pot abastar el llarg període de temps que ocupa el cas i mostrar les dues bandes del conflicte: criminals i víctimes.

Altrament, es decideix mantenir alguns fets i anècdotes del cas real com l'episodi de l'intent fallit de cobrar el rescat amb un maletí ple de diners que s'aboca dins un contenidor de reciclatge

o la imitació d'accent basc per part dels segrestadors per despistar la víctima i la policia, ja que són situacions d'un gran sentit tragicòmic.

D'altra banda, en aquesta fase es decideix excloure el personatge d'en Pepe, ja que no es troba la manera d'incloure la seva trama de forma orgànica en el disseny narratiu. En la mateixa línia, també s'ha suprimit la subtrama familiar d'en Xavi, ja que no esdevé possible incloure-la de forma coherent. Amb l'objectiu de distanciar-se dels fets verídics, es dissenya un final molt diferent del real, i inspirat en els finals de Tarantino. En aquest final els protagonistes es troben en un esclat de violència que posa fi a les vides d'en Salvador, el marit, i d'en Santi. En Xavi acaba detingut per la policia i la Laura queda alliberada. Aquest final pretén ser una al·legoria d'una justícia divina que dona a cada personatge o bé el que mereix o bé el que desitja, però no de la manera que esperaven: en Santi s'allibera definitivament del jou d'en Xavi i de l'addicció a les drogues i el joc amb la forma més dràstica possible d'alliberament: la mort. En Xavi acaba tancat en una cel·la com la víctima del seu segrest, com a forma de Llei del talió. En Salva acaba donant, literalment, la seva vida perquè la seva dona sigui lliure tal com havia promès que seria capaç de fer en l'entrevista a la televisió. La Laura queda lliure per fi. Es pretenia incloure a en Pepe en aquest final, de manera que fos enxampat per la policia i quedés pres, cobrant així el preu de fer-se passar per un segrestador.

La voluntat de distanciar-se del cas real ha estat ferma, així i tot, en diverses ocasions ha estat difícil. El cas de la farmacèutica d'Olot és tan extraordinari, inversemblant i tragicòmic que en repetides vegades ha estat una tasca complicada descartar elements i substituir-los per d'altres que no semblaven tan especials o originals. Així i tot, s'ha assolit una relació entre la realitat i la ficció que resulta orgànica.

En conclusió, la sinopsi permet configurar una xarxa de seqüències importants que doten d'esquelet la història i que són unes primeres pinzellades de l'argument que després s'haurà de desenvolupar i modificar si s'escau.

6.4 Argument

Aquesta fase consisteix principalment en la reflexió de l'argument i en dotar de coherència interna els esdeveniments i les decisions que prenen els personatges. En conseqüència, al llarg d'aquesta fase s'han produït petits i grans canvis en el disseny narratiu respecte del plantejat a

la sinopsi. El canvi més rellevant que s'ha realitzat és el final. Per motius de versemblança i lògica interna s'ha decidit escriure un final diferent. D'aquesta manera, s'ha reescrit també una segona versió de la sinopsi amb aquest nou final. El nou final que es presenta és obert i de naturalesa absurda. Es tracta d'un final absurd i tragicòmic i no pas tràgic, com l'anterior. És una mescla de realitat i de ficció. Es manté l'alliberament de la víctima per part d'en Santi, però s'afegeix que el marit acaba bescanviant-se la posició amb la seva dona, esdevenint, així, el segrestat. Ningú perd la vida i ningú acaba detingut per la policia. D'aquesta manera, l'*statu quo* es manté pràcticament igual que al principi de la pel·lícula només canvien els rols de cadascú. És un final que reflecteix el to de la pel·lícula i que representa millor la visió *absurdista*, còmica i sense sentit de la justícia respecte de la vida que emana el cas i que té l'autor.

D'acord amb l'establert a l'apartat "2.1.1.3 L'estructura narrativa" i els seus subapartats, en aquesta fase de la creació del guió s'ha posat èmfasi a identificar quins esdeveniments de l'argument equivalen a l'incident incitador, la llei de progressió contínua, la crisi, el clímax i la resolució. Per tant, en la fase de la sinopsi, l'objectiu essencial era identificar-ne i definir aquestes parts.

L'incident incitador és el segrest de la Laura per part d'en Xavi i d'en Santi. A la trama d'en Salva, l'incident incitador és quan ell decideix actuar pel seu compte i buscar ell mateix a la seva dona. Pel que fa a la llei de progressió contínua aquesta s'evidencia a mesura que van sorgint obstacles cada cop més grans per a cobrar el rescat. Per exemple, quan s'equivoquen de víctima, quan els demanen proves de què la segrestada està viva o l'intent fallit de cobrar el rescat. La progressió contínua també és patent en el que McKee (1997) cataloga com a progressió social, és a dir, cada cop hi ha més persones involucrades en els fets. A l'inici els segrestadors només contacten al marit de la víctima, però al final acaben involucrats la policia, la premsa, els veïns i veïnes del poble, etc. La progressió personal que menciona McKee (1997) es pot observar tant en el Santi com en el Salva. En el primer, el sentiment de culpabilitat i, sobretot, la rancúnia contra en Xavi es van incrementant al llarg de l'argument fins que es rebel·la i decideix prendre mesures. En el cas d'en Salva, la seva angoixa i inacció el porten a autoimposar-se un rol actiu.

La crisi, com descriu McKee (1997), és la decisió final i de vital importància que ha de prendre el protagonista. En el cas d'en Santi aquesta decisió és la d'alliberar la Laura. És una decisió important i amb un resultat incert, ja que ho ha de fer d'amagatotis d'en Xavi perquè no l' enxampi. Pel que fa a en Salva, la decisió que pren a la crisi és la d'entrar a la casa d'en Xavi a alliberar la seva dona. Una decisió que el porta de cap contra el perill.

El clímax es dona quan la Laura és alliberada, ja que passa d'estar presa a ser lliure i, per tant, hi ha un canvi de valor de negatiu a positiu. En Santi, passa d'estar sota el jou d'en Xavi a ser lliure. En Salva, en canvi, passa de ser lliure a ser segrestat i en Xavi passa d'estar acompanyat i sota la protecció que suposa que en Santi ho faci tot, a estar completament sol davant el mateix problema.

L'ús que se'n fa de la resolució en aquest guió és el de mostrar els efectes produïts pel clímax. D'aquesta manera, se'ns mostra com el clímax ha alterat la vida dels nostres personatges. La Laura es torna a abraçar amb les filles, en Salva es troba sol i tancat en el soterrani on era la seva dona, en Xavi contrau un atac d'ira davant la rebel·lia d'en Santi i aquest últim és feliç en veure's lliure d'en Xavi.

6.5 Tractament i guió literari

Un cop l'argument és clar i coherent s'ha procedit amb el tractament. En un inici el tractament ha estat un procés de transcripció de l'argument al llenguatge cinematogràfic, afegint matisos. En tot cas, en cert moment es va abandonar la idea de fer el tractament, ja que el diàleg era un element important del guió i essencial per a moltes escenes. D'aquesta manera, i en contra del previst, es va obviar la fase del tractament i es va escriure directament el guió literari.

Pel que fa a l'escriptura del guió literari ha estat, per una banda, un exercici d'imaginació constant a l'hora de descriure la posada en escena i, per altra, l'aplicació de tots els coneixements teòrics adquirits i esmentats en el marc teòric. Pel que fa als diàlegs, s'ha dotat d'un llenguatge groller, malsonant i irascible a en Xavi. Aquest llenguatge i aquesta veu doten de personalitat a en Xavi i accentuen els seus trets psicològics. En Santi, en canvi, no utilitza paraules tan grolleres, és més submís i fa moltes preguntes, no per curiositat, sinó amb l'objectiu de postergar al màxim possible l'inevitable, per covardia. Tots dos utilitzen el castellà amb

accent basc per parlar amb la víctima i els seus familiars, d'aquesta manera, en diverses ocasions utilitzen expressions mal traduïdes o fins i tot hibriden els dos idiomes per error.

El llenguatge d'en Salva denota que és una persona educada, culta i cordial. Té capacitat comunicativa i és capaç de transmetre les seves idees de forma coherent. La Laura no parla massa, però quan ho fa és amb un to i paraules d'amabilitat i bondat que contrasten amb el que s'esperaria d'una persona en la seva situació. Aquesta gratitud i amabilitat constants respecte dels segrestadors és inspirat en Maria Àngels Feliu.

El guió resultant és una tragicomèdia en dues parts. La primera part pertany al subgènere criminal de gàngsters i en essència és una comèdia protagonitzada per la ineptitud i la falta de destresa de dos criminals de segona que tracten de resoldre el segrest. La comèdia és subtil i sovint és resultat del contrast entre les expectatives i el resultat de les accions dels protagonistes, així com les decisions poc encertades que prenen. D'altra banda, la segona part del guió pertany al drama i al thriller i és en essència, de caràcter tràgic. En aquesta segona part es mostren els efectes que generen el segrest a la família de la segrestada i, en concret, al marit. En Salva es troba abatut, però amb la confiança de què la seva dona continua amb vida. Empès per aquesta convicció i la falta de confiança en la policia decideix passar a l'acció. Inicia la recerca de la seva dona que finalitza amb ell bescanviant-se per ella. D'aquesta manera, la trama d'en Salva es podria assimilar a la del descens a l'infern. El final és de caràcter tragicòmic, perquè l'objectiu principal, és a dir, que la Laura quedi alliberada, es compleix, però d'una manera absolutament inesperada, ja que en Salva acaba ocupant el seu lloc. La comèdia i la tragèdia es troben equilibrades i s'hibriden de forma natural.

Respecte del grau d'adaptació amb relació al cas real s'ha seguit el model que Chion (1988) anomena "basat en fets reals". Aquest consisteix a mantenir una relació de fidelitat menor respecte dels fets reals que el d'una adaptació, canviant-ne el final i alterant altres elements de la realitat. De totes maneres, continua sent fàcil reconèixer la història real en la qual es basa. Aquelles persones que llegeixin el guió i que coneixen el cas de la farmacèutica d'Olot identificaran fàcilment la relació. Així i tot, l'ideal seria allunyar-se encara més del cas real, de manera que costi més reconèixer la història real en la qual es basa el guió. Aquest és un element a treballar en futures versions.

6.6 Anàlisi d'escenes del guió

A tall de representació de tot el guió es comentaran tres escenes corresponents a la seqüència inicial, al *midpoint* i al clímax de la pel·lícula amb l'objectiu de desglossar amb més detall alguns elements importants del guió.

Seqüència inicial.

La seqüència que obre la pel·lícula serveix com a presentació d'en Xavi i en Santi, els dos segrestadors capsigranys que protagonitzen la primera part del film i continuen tenint un rol principal en la segona part. En aquesta seqüència en Santi i en Xavi es troben dins la furgoneta, en Santi mostra la seva inquietud i dubtes davant el que ha de fer: atracar un petit supermercat. En Xavi l'esperona i l'esbronca perquè espavili i ho faci. En Santi cedeix i entra a l'establiment i tracta d'executar l'atracament amb notable incompetència. En Santi amenaça de mort al propietari en diverses ocasions, però la seva actitud denota que no és una amenaça real i que no té cap intenció de fer-li mal. Finalment, en Santi es rendeix i marxa amb un atac d'ansietat sense aconseguir el seu botí.

Aquesta escena està inspirada en un intent d'atracament fallit real a un supermercat de Badalona. El vídeo de la càmera de seguretat de l'establiment es va fer públic i es va viralitzar per xarxes socials (La Vanguardia, 2023).

L'objectiu d'aquesta escena és presentar els personatges d'en Xavi i en Santi i la relació desigual que mantenen. En Xavi s'imposa amb vehemència a la voluntat d'en Santi i aquest es veu obligat a fer quelcom que preferiria no fer. En Xavi exerceix d'autor intel·lectual del crim, però en Santi és realment l'executor. Es mostra a en Santi com a una persona covarda i amb por a l'enfrontament i a en Xavi com a una persona autoritària, irascible i egoista. D'altra banda, aquesta escena és un avenç del que passarà posteriorment al llarg de la pel·lícula. En Santi i en Xavi no aconseguiran els diners que desitgen i obraran amb ineptitud, trobant-se absolutament superats i asfixiats per la situació en la qual ells mateixos s'han posat. En conclusió, aquesta seqüència serveix per presentar els segrestadors i la seva relació i per mostrar la dinàmica que se seguirà en la resta de la pel·lícula, tal i com succeeix a la seqüència inicial de *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino, pel·lícula que exerceix de referent.

Entrevista d'en Salva a la TV.

Aquesta escena dona inici a la segona part de la pel·lícula. L'escena exerceix de *midpoint* i revela que ha transcorregut un any des del segrest i que, per tant, l'objectiu dels segrestadors de cobrar ràpidament el rescat no s'ha concretat. A l'escena en Salva és a un plató de TV i és entrevistat per una presentadora, que li fa preguntes humiliants que busquen comercialitzar i explotar el seu dolor. Així i tot, en Salva es desenvolupa de forma cordial, amable i natural.

Aquesta escena està lliurement inspirada en l'infame programa conduït per Nieves Herrero des d'Alcàsser en què van gravar i mostrar el dolor d'una de les famílies del cas de les noies d'Alcàsser en el moment en què descobreixen que han trobat els cadàvers de les noies. La morbositat i l'explotació del dolor aliè són protagonistes en aquest programa i sovint s'assenyala l'emissió d'aquest com el naixement de la teleporqueria.

L'escena mostra per primera vegada de forma clara l'altra cara de la moneda, és a dir, les conseqüències de les accions i decisions dels segrestadors. En Salva exerceix de protagonista per primer cop i es mostra el seu abatiment, tristesa i angoixa. Així i tot, es mostra resilient i confiat a tornar a veure la seva dona. L'entrevistadora fa preguntes de mal gust com, per exemple, "Que series capaç de fer perquè la Laura tornés a casa?". En Salvador dona una resposta que profetitza el que acabarà passant: "Tot, qualsevol cosa. Tant... tant de bo pogués canviar-me per ella."

En definitiva, l'escena serveix de presentació d'en Salva, del seu estat d'ànim i del seu disgust i insatisfacció amb l'actuació policial. L'escena informa l'espectador de què ha transcorregut un any des del segrest i mostra les conseqüències que aquest té en el marit i la família de la víctima. Alhora, està inspirada en aquells programes de mitjans dels anys noranta que seguien l'actualitat de crims escabrosos i convertien el dolor i la desgràcia aliena en pornografia per a les masses. I finalment, augura el destí d'en Salva.

Seqüència final.

La seqüència del clímax consisteix en un muntatge altern en què en Salva es cola a casa d'en Xavi amb l'objectiu de rescatar la Laura i en Santi tracta d'alliberar la Laura d'amagatotis. Es tracta d'una seqüència tensa per tot el que està en joc i amb una resolució irònica. En Salva i en

Santi mai s'arriben a creuar en un joc esperpèntic del gat i el ratolí. En Santi aconsegueix alliberar la Laura i en Salva acaba sent enxampat per en Xavi, qui el deixa estabornit i el tanca al soterrani que anteriorment ocupava la seva dona. D'aquesta manera, es presenta un final agredolç. Dolç perquè la Laura torna a casa i s'abraça amb les filles. Amarg perquè en Salva passa a ocupar el lloc de la Laura i els segrestadors no són enxampats i la justícia no imposa conseqüències als seus actes.

La casualitat doncs té un paper protagonista en aquest final, de la mateixa manera que el té en la resta de la història, per exemple, en equivocar-se els segrestadors de víctima o quan el camió de la brossa frustra l'intent de cobrar el rescat o quan en Salva es troba casualment la furgoneta que busca a la benzinera. La casualitat en forma de destí fatalista porta a en Salva a intentar rescatar la seva dona el mateix dia que un dels segrestadors la vol posar en llibertat, fet que genera en l'espectador una sensació d'ironia i d'absurditat respecte dels esdeveniments.

Es tracta, doncs, d'un final que deixa oberta i inconclusa la història i la sensació que no s'ha resolt el principal problema. La Laura és lliure, però ara és en Salva, el seu marit, qui ha estat privat de llibertat. I és la Laura qui presumiblement haurà de negociar amb en Xavi pel rescat del seu marit, com un malson que no s'acaba, com el càstig de Sísif. S'han intercanviat els papers, però el conflicte continua present. En Salva s'ha alliberat del jou d'en Xavi i ja no obeeix acovardit les seves demandes. I en Xavi es troba tot sol davant del perill i ha de resoldre la situació ell sol. No és un final just ni bonic, com tampoc és un final injust o tràgic. És un final incert, irònic i absurd que juga amb consonància amb la incertesa, la ironia i l'absurditat de la resta de l'argument.

7. Conclusions

El Treball de Fi de Grau *La farmacèutica d'Olot. Guió de llargmetratge basat en fets reals* és el resultat d'un llarg període de treball i dedicació i de quatre anys d'estudis al grau de Mitjans Audiovisuals al TecnoCampus.

L'objectiu principal plantejat a l'inici d'aquest projecte era el d'escriure un guió de llargmetratge inspirat en el cas de la farmacèutica d'Olot. Aquest objectiu s'ha assolit de forma satisfactòria amb un guió de setanta-cinc pàgines. La motivació principal que exercia de motor a l'hora de plantejar aquest projecte era el repte d'escriure un guió de llargmetratge. La consolidació d'aquest objectiu esdevé un gran aprenentatge sobre com s'escriu una història llarga en format cinematogràfic, de quins passos s'han de seguir i quins tempos suposa una fita com aquesta.

En relació amb els objectius secundaris, derivats del principal, s'ha assolit amb èxit l'estudi del cas de segrest de Maria Àngels Feliu Bassols, popularment coneguda com la farmacèutica d'Olot. S'han dedicat moltes hores a llegir, escoltar i visionar documents sobre el cas i a fer-ne una exposició d'aquest en el treball. S'ha analitzat amb detall i amb una mirada crítica totes les arestes i minuciositats del cas amb l'objectiu d'escriure el millor guió possible.

S'ha consultat bibliografia específica que ha permès analitzar els diferents graus d'adaptació d'un fet verídic al guió cinematogràfic. La línia entre la realitat i la ficció és sempre molt difosa i existeixen diferents graus de relació entre realitat i ficció. A l'hora d'adaptar uns fets verídics a un guió cinematogràfic ha estat molt important establir quin grau de fidelitat es manté, i per aquest motiu era important conèixer la teoria al respecte.

S'ha investigat amb èxit el gènere *true crime* i els motius del seu auge els darrers anys. Essent aquest treball l'adaptació d'un crim real a guió cinematogràfic ha estat essencial estudiar el gènere *true crime*. Aquest estudi previ ha permès a l'autor afrontar la tasca amb més eines i coneixements i així extreure'n el màxim possible. D'altra banda, l'èxit present i incontestable del gènere *true crime* atorga legitimitat i interès al present treball.

S'ha dedicat un apartat breu, però cabdal a exposar el debat ètic que existeix entorn de les produccions *true crime* amb l'objectiu d'extreure'n unes conclusions que delimitin la forma i el contingut del guió resultant d'aquest treball. S'ha arribat a la conclusió de què fer una

adaptació fidedigna del cas real seria una pràctica poc ètica i això ha determinat el transcurs de la resta del treball i sobretot de l'escriptura del guió. Aquest estudi i la subseqüent conclusió han permès a l'autor allunyar-se dels límits que imposa la realitat i jugar amb la relació ficció-realitat lliurement, resultant així en un treball més original i personal. La consolidació d'aquest objectiu serveix també per reivindicar la necessitat i importància d'incloure estudis sobre l'ètica i la moral a l'hora de realitzar un producte *true crime*, que solen tractar episodis traumàtics, dolorosos i esgarrifosos de persones reals.

El darrer objectiu secundari que s'havia plantejat en un inici era el d'estudiar les principals teories del guió cinematogràfic amb l'objectiu d'aplicar-les al present treball. S'ha dedicat una part important del Marc teòric a aquesta qüestió i s'han consultat abundants autors i llibres al respecte. Ha estat fonamental entendre els elements característics del guió cinematogràfic i de l'escriptura de guions abans d'escriure el guió objecte d'aquest treball. Els coneixements adquirits durant aquesta fase han permès a l'autor utilitzar eines clàssiques que han facilitat la tasca de creació i d'escriptura. Així i tot, la conclusió extreta és que no existeix una única manera universal i correcta d'escriure un guió. Existeixen tants processos d'escriptura com escriptors hi ha.

Finalment, és necessari reivindicar que el guió resultant d'aquest treball no és un guió definitiu, és, tan sols, una primera versió i com a tal presenta diverses carències, incoherències, arestes i imperfeccions que cal polir en pròximes versions. Així i tot, aquesta primera versió és un bon punt de partida per a assolir un guió rodó i orgànic. Algunes de les coses a millorar són atorgar més profunditat i dimensió als personatges d'en Xavi i de la Laura; treballar i fer més rodó el final; allunyar-se encara més del cas real, per exemple, canviant la ubicació dels fets. En comptes de l'interior de Catalunya, es podria traslladar als Pirineus, a la frontera amb França, i en comptes de què els segrestadors es facin passar per bascos ho podrien fer per francesos, etc. En assolir-se una versió definitiva, el següent pas seria el de trobar finançament i tractar de convertir el guió en una pel·lícula.

En definitiva, el major fruit de la realització d'aquest projecte és la satisfacció i l'encoratjament que ha suposat per a l'autor veure's capaç d'escriure un guió de llargmetratge i de gaudir del procés. El guió resultant és satisfactori i excitant, però sobretot un mestre esperançador per al seu alumne, l'autor.

8. Estudi de viabilitat

8.1. Pla de treball i cronograma

ETAPA	TASQUES	Novembre		Desembre		Gener		Febrer		Març		Abril		Maig		Juny	
		1-15	16-30	1-15	16-31	1-15	15-31	1-15	16-28	1-15	16-31	1-15	16-30	1-15	16-31	1-15	16-30
Previ escriptura de guió	Anàlisi de referents																
	Documentació dels fets reals																
	Documentació dels dilemes ètics																
Escriptura de guió	Construcció de personatges																
	Sinopsi																
	Argument																
	Tractament																
	Guió literari																
	Reescriptura																
	Correcció																

Taula 6.1: Cronograma de l'escriptura del guió d'aquest Treball de Fi de Grau. Font: Elaboració pròpia (2023).

8.2 Viabilitat tècnica i econòmica

Per a la realització de la vessant aplicada del present TFG i la seva viabilitat tècnica es contemplen dos requisits principals: els recursos humans i els recursos materials. Pel que fa als recursos humans es requereix només del mateix autor d'aquest treball. És important mencionar també el paper que juga el tutor del treball a l'hora de monitorar, aconsellar i donar una visió crítica i fonamentada del projecte, que serviran de far a l'autor. D'aquesta manera, l'autor també contempla recolzar-se en terceres persones del seu entorn a l'hora demanar *feedback* al llarg del procés.

Pel que fa als recursos materials, és necessari tenir un suport on escriure el guió. En el cas d'aquest treball es farà servir un ordinador portàtil propietat del mateix autor. També són fonamentals la bibliografia especialitzada en guió cinematogràfic que servirà a l'autor per a la

realització d'aquest treball. Els llibres que es faran servir són, alguns propietat de l'autor, i altres pertanyen a la biblioteca del TecnoCampus.

En conclusió, aquest Treball de Fi de Grau és viable tècnica i econòmicament, ja que la realització d'aquest no suposa cap cost a considerar i no requereix cap infraestructura o material fora de l'abast de l'autor. D'altra banda, la realització d'aquest TFG aplicat és realista pel que fa a pla de treball i ambició, tal com es mostra al cronograma de la taula 6.1.

8.3 Pressupost

A causa de la falta de convenis establerts en matèria d'honoraris per a guionistes és difícil i imprecís estipular el pressupost hipotètic del guió de llargmetratge resultant d'aquest treball. Així i tot, entre els anys 2000 i 2011 l'associació Guionistes Associats de Catalunya (GAC) va marcar com a honorari orientatiu d'un guió de llargmetratge la xifra de 50.000 euros. També assenyalaven que el 5% del pressupost total de la producció és una xifra orientativa a l'hora de calcular l'honorari que ha de rebre el guionista. L'Autoritat Catalana de la Competència (ACCO) va sancionar al GAC al·legant que la publicació d'honoraris orientatius atempta contra la lliure competència del mercat (Acadèmia del Cinema Català, 2016). D'aquesta manera, en l'actualitat no existeix cap document on s'estipulin els honoraris dels guionistes. Per aquest motiu, per a establir el pressupost del present treball serviran les xifres orientatives que proposava el GAC fins a l'any 2011. Per tant, el pressupost hipotètic del guió cinematogràfic de llargmetratge d'aquest TFG és de 50.000 euros.

És important recalcar, que el simple fet d'haver escrit un guió no assegura una recompensa econòmica. Els guionistes tenen, principalment, tres maneres de cobrar pel seu treball: vendre un guió propi a una productora, fer un guió per encàrrec o rebre una o diverses subvencions per a finançar l'escriptura del guió o la preproducció. Com que el guió d'aquest treball no és un encàrrec, les úniques maneres per a rebre un honorari serien venent el guió a una productora interessada o trobar finançament a través de subvencions.

8.4 Aspectes legals

Les llicències *Creative Commons* són l'eina perquè els autors puguin controlar l'ús que fan altres persones de la seva obra. Regeixen els aspectes sobre què es permet fer i què no. Són un conjunt de sis llicències de propietat intel·lectual que poden ser aplicades a qualsevol mena d'obra.

En el cas concret d'aquest treball s'ha escollit la llicència "*Reconeixement-No Comercial-Sense Obra Derivada (CC BY-NC-ND)*". Aquesta llicència és la més restrictiva de les sis llicències estàndard que s'ofereixen, només permet la descàrrega de les obres i que es puguin compartir amb la gent sempre que se'n reconegui l'autoria, però no poden ser modificades de cap manera ni ser utilitzades amb finalitat comercial. D'aquesta manera, el present TFG serà publicat al Repositori Digital del TecnoCampus a l'abast d'estudiants, docents i altres interessats.

D'altra banda, el guió resultant d'aquest treball serà enregistrat al Registre de la Propietat Intel·lectual en l'apartat d'*Obres literàries i dramàtiques* amb l'objectiu d'adquirir drets d'autor i revestir al guió i al seu autor de protecció contra el plagi.

9. Bibliografia

Acadèmia del Cinema Català (18 de juliol de 2016). *Notícies. El TSJC redueix a 5.000€ la sanció al GAC (Guionistes Associats de Catalunya)*.
<https://www.academiadelcinema.cat/ca/actualitat/actualitat-noticies/2769-el-tsjc-reduceix-la-sancio-de-50-000-a-5-000>

Aristòtil (2004). *Poètica*. Alianza Editorial. (Obra original publicada al s. IV aC).

Boal, A (2002). *Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial.

Brooks, M. (2022). *Values and the Glorification of True Crime Fandoms*.

https://wou.edu/english/files/2022/06/DONE_Values-and-the-Glorification-of-True-Crime-Fandoms.pdf

Chion, M. (1988). *Cómo se escribe un guión*. (10a ed.) Ediciones Catédra.

Comparato, D. (2005). *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. La Crujía.

Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals. (14 de Març de 2023). *"Crims", un fenomen d'èxit en tots els formats*. [Nota de premsa].
https://wou.edu/english/files/2022/06/DONE_Values-and-the-Glorification-of-True-Crime-Fandoms.pdf

Davis, R. (2004). *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Paidós.

Ferro, M. (2003). *El cine, una visión de la historia*. Ediciones Akal.

Field, S. (1984). *The screenwriter's Workbook*. Internet Archive. Extret de:

<https://archive.org/details/screenwriterswor00fiel>

Field, S. (1979). *Screenplay, The foundations of screenwriting, A step-by-step guide (El guió, las bases de la escritura del guió de cine, guía paso a paso)*. Delta Book.

FILMAFFINITY. <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>

Foster, V. A. (2017). *The Name and Nature of Tragicomedy*.

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=sN9ADgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT8&dq=The+Name+and+Nature+of+Tragicomedy&ots=NOF4FqSbDB&sig=ANDpCXytOe5KtJGPGFurqcPb6vQ#v=onepage&q=The%20Name%20and%20Nature%20of%20Tragicomedy&f=false>

Garrido, V. (2021). *True crime, La fascinación del mal*. (3a ed.) Ariel.

Herman, L. (1952). *A practical manual of screen playwriting: for theater and television films*. Forum Books.

La Vanguardia. (9 de juny de 2023). *El surrealista atraco con cuchillo en mano en Badalona:*

"Me está entrando un ataque de ansiedad". [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=4G-iJS12qek>

Manufacturing Intellect (24 de juliol de 2017). *Fargo: The Coen Brothers and Frances*

McDormand interview (1997). [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=FW0NG-CGGRM>

Martiñon, G. (2008). *El delito de secuestro*. [Tesi doctoral, Universidad de Granada].

<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/2048/17658822.pdf;sequence=1>

Mason, F. (2002). *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*. Palgrave

Macmillan.

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=s_xZCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&q=cine+de+gangsters&ots=RbFrRZEyKE&sig=uWKLMdXve9gC34JkiDyNmkJ5t9g#v=onepage&q&f=false

McKee, R. (1997). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (11a ed.). Alba Editorial.

Mosley, P. (2013). *The Cinema of the Dardenne Brothers*.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.7312/mos116328-002/html>

Nash, C i Oakley, V. (1978). *The screenwriter's handbook, Writing for the movies*. Barnes and Noble Books.

Niemi, R. (2013). *Inspired by true events. An illustrated guide to more than 500 history-based films*. (2a ed.). Bloomsbury.

Papia, D. (2022). *Antiheroes on the Rise? Considering the True Crime Boom in the Dramatic Miniseries Sphere*.

Pinel, V. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Robinbook.

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ISOFSRUHHpMC&oi=fnd&pg=PA5&dq=Pinel,+2006+criminal+cinema&ots=acwjRkZqPx&sig=-drJXALASh8GLw2jTGSgb7dt3ZE#v=onepage&q&f=false>

Plaute (188-187 a.C/1992). *Comedias I. Anfitríon - La comedia de los asnos - La comedia de la olla - Las dos báquides - Los cautivos - Cásina*. Editorial Gredos.
https://www.mercaba.es/roma/anfitrion_de_plauto.pdf

Pollarolo, G. (2011). *El guion cinematográfico, ¿texto literario?*. Lexis.

<https://doi.org/10.18800/lexis.201102.003>

Porta, C. (2021). *La farmacèutica: 492 dies segrestada*. La Campana.

Pruden, J. (2019). *True crime is popular. But is it ethical?* The Globe and Mail.

<https://www.theglobeandmail.com/opinion/article-true-crime-is-popular-but-is-it-ethical/>

Punnett, I. C. (2018). *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*.

Routledge. <https://www.routledge.com/Toward-a-Theory-of-True-Crime-Narratives-A-Textual-Analysis/Punnett/p/book/9780367892784#>

Rodríguez, M. (27 de març de 2024). La farmacèutica d'Olot "vol seguir en l'anonimat" 30 anys després d'un segrest denigrant per part d'uns "ineptes". *Diari de Girona*.
<https://www.diaridegirona.cat/comarques/2024/03/27/farmacaceutica-olot-vol-seguir-anonimat-100082871.html>

- Sánchez, J. S. G. (2018). El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (27), 523-539. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6364327>
- Sentencia Audiencia Provincial Gerona 1/2003, (10 de març de 2003). Disponible a: <https://www.seguridadpublica.es/wp-content/uploads/2013/09/Sobre-las-pruebas-periciales-caligraficas.pdf>
- Smail, J. (2022). *The Ethical Dilemmas of the True Crime Genre*. Marketing Undergraduate Honors Theses Retrieved. [Tesi doctoral, University of Arkansas]. <https://scholarworks.uark.edu/mktguht/63>
- Swain, D. V. (1976). *Film script writing, A practical manual (Manual práctico de escritura del guión cinematográfico)*. Hasting House Publishers.
- Vale, E. (1944). *The technique of Screenplaywriting, An analysis of dramatic structure of motion pictures*. Grosset y Dunlap.
- Wright, H. (2020). *Ethics and True Crime: Setting a Standard for the Genre*. Book Publishing Final Research Paper. 51. Extret de <https://archives.pdx.edu/ds/psu/33222>

10. Filmografia

Berlinger, J. (Director), (2019). *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* [*Extremadamente cruel, malvado y perverso*]. [Pel·lícula]. Netflix.

Berger, E. (Director), (2022). *Sin novedad en el frente*. [Pel·lícula]. Netflix.

Coen, E. (Guionista) i Coen, J. (Director i guionista), (1996). *Fargo*. [Pel·lícula]. Polygram
Filmed Entertainment, Working Title Films.

Dardenne, J. P. (Director) i Dardenne, L. (Director), (2022). *Tori y Lokita*. [Pel·lícula]. France
2 Cinema.

Hitchcock, A. (Director), (1960). *Psycho*. [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Johnson, R. (Director i guionista), (2019). *Knives Out*. [Pel·lícula]. Lionsgate.

Lumet, S. (Director) i Pierson, F. (Guionista), (1975). *Dog Day Afternoon* [*Tarde de perros*].
[Pel·lícula]. Warner Bros.

Luhrmann, B. (Director), (2022). *Elvis*. [Pel·lícula]. Warner Bros.

Sorogoyen, R. (Director i coguionista), Peña, I. (coguionista), (2022). *As bestas*. [Pel·lícula].
Movistar Plus +.

Spielberg, S. (Director), (2022). *Los Fabelman*. [Pel·lícula]. Universal Pictures.

Polley, S. (Directora, (2022). *Ellas hablan*. [Pel·lícula]. Orion Pictures, United Artists Releasing.

Porta, C. (Presentador), (2020). *El segrest amb Carles Porta*. [Àudio pòdcast].
<https://www.ccma.cat/catradiio/el-segrest/tots/>

Ritchie, G. (Director i guionista), (1998). *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* [*Lock & Stock*]. [Pel·lícula]. Polygram Filmed Entertainment, HandMade Films.

Safdie, B. (Director i guionista), Safdie, J. (Director i guionista) i Bronstein, R. (Guionista), (2019). *Uncut Gems* [*Diamentes en bruto*]. [Pel·lícula]. Netflix, A24.

Safdie, B. (Director), Safdie, J. (Director i guionista) i Bronstein, R. (Guionista), (2017). *Good time*. [Pel·lícula]. A24.

Taranitno, Q. (Director i guionista), (1992). *Reservoir Dogs*. [Pel·lícula]. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions.

Taranitno, Q. (Director i guionista) i Avary, R. (Guionista), (1994). *Pulp Fiction*. [Pel·lícula]. Miramax.

Taranitno, Q. (Director i guionista), (1997). *Jackie Brown*. [Pel·lícula]. Miramax.

Annexes

Annex I: La sentència. Els fets provats

La Sentència de l'Audiència Provincial de Girona 1/2003 de 10/04/2003 recull els fets provats respecte al cas de segrest de Maria Àngels Feliu. Aquest és un resum traduït al català dels fets provats:

PRIMER.- A l'estiu de 1991, els acusats Antoni G. N. i Ramón U. C. es van trobar a Torelló, Barcelona, i, després de parlar dels seus problemes econòmics, van acordar segrestar una persona adinerada de la zona d'Olot per obtenir un rescat.

Ambdós es coneixien per les seves professions, sent Antoni G. un agent de la Policia Municipal d'Olot i Ramón U. un antic guarda forestal. Per dur a terme el pla, Ramón U. va proposar la participació de Juan Manuel P. F., que ja havia treballat per a ell anteriorment.

SEGON.- Ramón U. es va guanyar la confiança de Juan Manuel P. F., suggerint-li la creació d'una empresa de seguretat i portant-lo a cobrar un deute a Mataró, on van conèixer Antoni G. En un ambient de confiança, Ramón U. va revelar a Juan Manuel P. F. el pla de segrest ideat per ell i Antoni G., sense especificar encara la víctima ni la data. Inicialment, van planificar condicionar un amagatall a Comadebó, però finalment van optar per preparar un armari encastat al soterrani de la casa de Ramón U.

En aquest lloc, Ramón U. tenia un gimnàs, una diana i un terrari amb serps. Montserrat T. M., esposa de Ramón U., coneixia els plans del seu marit, col·laborava en la planificació i participava en reunions amb Antoni G. Montserrat també permetia l'ús del seu vehicle i domicili per traslladar i retenir la víctima.

Després de diversos mesos de vigilància per part dels policies locals G. i Z., el grup format pels acusats U., G., P. F., P. G. i el difunt Z. va decidir dur a terme el segrest de D^a M^a Àngels F. B., farmacèutica d'Olot i mare de tres fills. Després de considerar la possibilitat de segrestar la filla de la família N., dedicada al sector càrnic, van optar per executar el pla amb M^a Àngels F. B. Els rols es van distribuir de la següent manera: G., Z. i P. G. serien els encarregats de la privació de llibertat, aprofitant la seva condició de policies locals; P. F. seria responsable de vigilar i

alimentar la víctima; U. i T. proporcionarien el lloc de retenció a casa seva; i finalment, U. s'encarregaria de gestionar el rescat en col·laboració amb G.

TERCER.- Després de condicionar un soterrani i un armari encastat, i amb la finalitat d'assegurar l'execució d'un acte il·lícit que encara no s'havia iniciat, l'acusat P. F. va proposar la participació a una persona de confiança a la localitat barcelonina de G., sense que es pugui concretar aquesta proposta. Malgrat adoptar precaucions per no ser identificada, aquesta persona, instigada per U. (un altre acusat) utilitzant un distorsionador de veu, va rebutjar les intencions il·lícites i no va mantenir més contactes amb els altres processats. A més, ANTONI G. va proposar l'acció il·lícita als seus companys policies locals d'Olot, JOSÉ Z. i Rafael G. C., essent acceptada per Z. i rebutjada per G. C.

En un altre incident, G. va sol·licitar a G. C. que comprovés, sense donar explicacions, si un vehicle específic passava per un creuament a Olot, el qual resultà ser conduït per la filla de l'empresari Sr. N. Davant el rebuig de G. C., Z. va proposar la participació en l'acció a l'acusat JOSÉ LUIS P. G. (també conegut com el "Pato"), qui va acceptar voluntàriament a causa de la seva forta amistat amb Z. i a canvi d'una participació econòmica no especificada.

QUART.- Un cop format el grup amb els acusats U., G., P. F., P. G. i el difunt Z., després de diversos mesos de vigilància i seguiment aprofitant la seva condició de policies locals a Olot, i considerant segrestar la filla de la família N. o la farmacèutica M^a Àngels F. B., mare de tres fills, van decidir executar el pla amb aquesta última. Es van assignar rols: G., Z. i P. G. serien responsables de la privació de llibertat, aprofitant la seva condició de policies; P. F. la vigilància i alimentària; U. i T. proporcionarien el lloc de reclusió a casa seva; finalment, U. gestionaria el rescat segons el que s'havia acordat amb G.

CINQUÈ.- El novembre de 1992, els acusats van decidir iniciar un segrest, però en el primer intent, el processat P. F. va decidir no participar. En aquesta ocasió, el processat U. es va dirigir sol al lloc de trobada a Olot, ja que P. F. no estava disponible. L'abandonament de P. F. va provocar una trobada tensa entre U. i P. F., quan aquest últim va ser detingut per U. després de fer senyals de llum per aturar-lo amb el cotxe.

SISÈ.- A causa de l'abandonament voluntari de P. F., U. va proposar a SEBASTIÀ C. B., qui va acceptar reemplaçar-lo a canvi d'una quantitat entre sis i deu milions de pessetes. Reconstituït el grup sense la participació de P. F., es va dur a terme un segon intent d'execució. G., Z. i P.

G. van planejar segrestar M^a Àngels F., portant-la en un vehicle per la carretera comarcal cap al Coll de Bracons.

Els processats U. i C. esperaven a "la Bola", però al no aparèixer ningú al lloc, van tornar a Sant Pere de Torelló.

SETÈ.- En un dia de mitjans de novembre de 1992, es va concretar un tercer intent d'execució material del pla, sense que G., Z. i P. poguessin dur-lo a terme per raons desconegudes. Així i tot, RAMÓN U. i SEBASTIÀ C. es van desplaçar, en la furgoneta d'aquest últim, al mateix lloc anteriorment indicat i aproximadament a la mateixa hora, on havien de rebre de G., Z. i P. el lliurament de la víctima, que novament no es va produir.

VUITÈ.- La tarda del 20 de novembre de 1992, Antoni G., José Luis P. i José Z. van esperar prop de la farmàcia de la Sra. María Àngels F. B. a Olot. Quan ella va sortir cap a les 20:50 hores acompanyada de la seva germana, la van seguir P. G., G. i Z. P. G. la va seguir fins a una cafeteria on va estar uns minuts, després va conduir fins a la seva casa a Olot.

Mentre això succeïa, G. i Z. es van amagar al soterrani de l'edifici. Entre les 21:15 i les 21:30 hores, quan la Sra. F. va estacionar el seu vehicle al pàrquing i va sortir d'ell, va ser abordada per G. i Z. que la van obligar a agenollar-se a la part posterior del seu vehicle amb una escopeta de canons retallats. Després, es van dirigir cap al lloc on P. G. estava esperant. Durant l'incident, hi va haver danys físics a la Sra. F. i objectes com ulleres i un rellotge van caure a l'interior del vehicle.

Després, es van trobar amb un camió de brossa bloquejant la seva ruta, i després d'una maniobra brusca, van continuar la seva ruta, dirigint-se a "El Triai" per canviar de vehicle. El lloc va ser triat per G. per evitar les patrulles nocturnes de la Policia Local d'Olot.

NOVÈ.- Una vegada a "El Triai", aquests tres acusats van treure María Àngels F. del vehicle i la van introduir a la força en el maleter d'un Ford Escort propietat d'Antoni G. Posteriorment, Antoni G. va conduir el vehicle fins al punt de trobada amb Ramón U. al Coll de Bracons, conegut com "La Bola", tot i que U. ja no hi era a causa d'un retard en l'execució del pla.

DESÈ.- Davant aquesta situació, G. es va dirigir al domicili de Ramón U. a Sant Pere de Torelló (Barcelona), al carrer P. P., n^o..., que ja coneixia per haver-hi estat en altres ocasions i que U. li havia mostrat com el lloc on tancarien a María Àngels. Va arribar al voltant de les 22:15 i les

22:30 hores i només va trobar Montserrat T., qui va detectar en ell un estat de nerviosisme. Montserrat li va indicar que el seu marit havia sortit a comprar uns frankfurts per sopar i que tornaria aviat. G. va esperar al seu vehicle aparcat a prop del domicili, però no just al davant. Quan U. va tornar, es va dirigir cap a ell i, en assabentar-se que la víctima era al maleter, va tornar al seu domicili amb la finalitat de prendre el vehicle de color vermell propietat de la seva esposa, regal del seu marit. Es van dirigir a una zona propera, on, amb l'ajuda de G., van treure Maria Àngels F. del Ford Escort. Prèviament, G. i U. li havien lligat les mans a l'esquena, li havien tapat el cap amb una caputxa envoltada de cinta adhesiva i la van introduir amb força al maleter del cotxe d'U. Immediatament després, G. va tornar a Olot.

ONZÈ.- Per la seva banda, U., amb la finalitat de desorientar la víctima, va circular amb el seu vehicle durant uns minuts. A continuació, va aturar el cotxe, amenaçant diverses vegades la seva víctima amb punxar-la i la va obligar a beure ginebra. Seguidament, va realitzar el trajecte cap a Sant Vicenç de Torelló, a la seva finca de Comadebó, aturant-se més tard per exigir a la víctima que li facilités els números de telèfon dels familiars. Un cop els va obtenir, des d'una cabina telefònica, pocs minuts abans de les 23:00 hores, va fer una trucada al telèfon del domicili de Francesc Xavier F. B., germà de Maria Àngels, informant-lo que la seva germana estava segrestada.

DOTZÈ.- Ramón U. va tornar al seu domicili després d'introduir el vehicle al garatge amb Maria Àngels F. a l'interior. Al voltant de les 23:00 hores, va trucar a Sebastià C. B., qui ja havia mostrat la seva conformitat i disposició per intervenir segons el pactat. Sebastià C. B., després de finalitzar la seva jornada laboral i sopar en un restaurant de Vidrà, es va dirigir al domicili d'U.

Al voltant de la 1:15 hores següents, juntament amb Ramón U., van anar al vehicle on Maria Àngels F. estava tancada. La van treure del maleter i la van portar asseguda en una cadira, des del garatge fins al jardí, on hi havia una trampilla metàl·lica coberta amb gespa artificial per camuflar-se. La trampilla permetia l'accés a un subterrani excavat sota la casa i el jardí, sense cap altre accés exterior.

Van obrir la trampilla, van accedir al subterrani i van introduir la víctima dins d'un armari encastat, amb unes dimensions d'aproximadament 150 cm d'ample, 160 cm d'alt i 160 cm de llarg. Aquest espai mancava de llum natural o elèctrica, era molt humit i presentava filtracions d'aigua a les parets de terra. Hi havia un matalàs de dimensions reduïdes, i van tancar la porta

metà·lica de l'armari amb clau, aïllant-lo de la resta del subterrani. A més, en aquest lloc hi havia una caixa forta encastada i diverses anelles clavades a la paret.

TRETZÈ.- Amb l'objectiu d'incrementar la por en els familiars de la víctima i aconseguir un pagament immediat del rescat exigít, Ramón U., en presència de Sebastià C., el 22 de novembre de 1992, va obligar a María Àngels F. a dir diverses frases indicades per ell, amb el contingut següent: "(...) Carmen, por favor, que esto va en serio, haz que mi padre se entere, pero sólo mi padre, que la Policía nº ..., por favor Carmen, por favor, por favor, ayúdame, te quiero por favor, pagad y pronto estaré en casa, no sé si podré aguantar mucho más, por favor, por favor, sino esto va a durar mucho, ayudadme, por favor, papá, por favor que esto va en serio, por favor (...)". Gravant la seva veu en una cinta de cassette. Amb la finalitat d'ocultar la seva procedència, Ramón U. i Teresa T., acompanyats de la seva filla petita, es van anar a Madrid, on van comprar un sobre i una estampeta. Van introduir una cinta de cassette dins del sobre, que U. va tancar amb la seva pròpia saliva. El sobre portava l'adreça d'una amiga de la Sra. F., proporcionada per ella mateixa a U. L'adreça era la següent:

"Doña Carmen C. G. - Carrer de El Carmen (tachant la paraula 'davant' (Guarderia)... pis - Olot Girona", i al revers "M^a ÀNGELS". Per no deixar pistes sobre la seva cal·ligrafia que poguessin portar al seu descobriment, U., simulant tenir el braç dret lesionat i portant-lo penjat en un "cabàs", va demanar a un ciutadà de color que escrivís el remitent (revers) i a una senyora gran que fes el mateix amb el destinatari (anvers). Després d'això, U. va enviar la carta des de Madrid a Olot a través del servei de Correus, i va ser rebuda per la destinatària el 2 de desembre de 1992. La cinta de cassette dins del sobre era una còpia de l'original gravada per U. a l'interior de l'armari encastat on estava tancada María Àngels F. U. va fer aquesta còpia quan va arribar a Madrid, introduint-se en un caixer automàtic i gravant l'original per obtenir soroll ambiental que confongués qualsevol investigació.

CATORZÈ.- Durant les setmanes següents, l'acusat Ramón U., amb l'ajuda d'un dispositiu que distorsionava la veu amb la finalitat, entre altres, de no ser reconegut, va realitzar diverses trucades telefòniques als domicilis i llocs de treball de diferents membres de la família F., així com a familiars, amics i telèfons públics de diversos establiments. En aquestes trucades, exigia el pagament de diverses sumes de diners, que oscil·laven entre vint-i-cinc milions de pessetes i dos-cents cinquanta milions.

En una d'aquestes trucades, realitzada el 14 de desembre de 1992 a María Teresa C., cunyada del marit de María Àngels, U. va fer referència a si el seu marit encara fabricava ganivets, informació que només era coneguda dins de l'àmbit familiar i que la pròpia víctima havia proporcionat a l'acusat U. L'entrega de diners es presentava com l'única forma d'aconseguir la alliberació de María Àngels F. per part dels acusats.

QUINZÈ.- Després es va realitzar una altra gravació seguint les exigències dels segrestadors, i es va enviar a Tomàs, el germà de María Àngels, a través de la línia telefònica. Davant aquesta situació la família va fer tots els esforços possibles per aconseguir l'alliberació de María Àngels F. Aquest esforços van incloure la publicació d'una fotografia de María Àngels amb els seus tres fills a la premsa, i la recollida de les sumes de diners sol·licitades. Així i tot, no es va aconseguir efectuar cap pagament als segrestadors. Concretament, es van realitzar els següents intents:

a) El dia 22-12-92, a petició dels segrestadors que demanaven una mostra de bona voluntat pel pagament del rescat, es va col·locar un milió de pessetes en un contenidor a prop del Pont de la Ceràmica d'Olot. Ningú va acudir a recollir-ho.

b) El dia 23-11-92, en un lloc ermat a prop d'Olot (controlat per membres de la Guàrdia Civil), el pare de MARIA ÀNGELS F. va intentar deixar una quantitat, però ningú va anar al seu encontre, possiblement a causa de la inesperada presència d'un cotxe patrulla de la Policia Local d'Olot.

c) El dia 27-12-92, el cosí de María Àngels, anomenat Miguel C. B., i el seu germà, Tomàs, van llançar des del pont de la localitat de Besalú una maleta amb vint-i-cinc milions de pessetes que no va ser recollida pels segrestadors, ja que en una trucada posterior van indicar que havien detectat la presència de la policia.

d) El Sr. C. i el germà de María Àngels, Xavier, van anar al Bar 2001 de la localitat de La Jonquera seguint les indicacions dels segrestadors en una trucada del dia 23-12-93, on van proporcionar la contrasenya "Netol" que els havia donat aquella quan se'ls va requerir, amb la finalitat de demostrar que eren els autèntics autors. Aquest lloc de trobada va ser triat personalment per SEBASTIÀ C. després de desplaçar-se a aquesta localitat. Finalment, no es va poder establir el contacte telefònic des d'aquell bar.

SETZÈ.- Durant el període en què va estar segrestada, Maria Àngels F. va ser vigilada principalment per SEBASTIÀ C. B., i en la seva absència, per U. que era responsable d'evitar que escapés i de proporcionar-li l'escàs menjar que rebia durant els primers quatre mesos, o que C. adquiria. SEBASTIÀ C. accedia al soterrani a través d'una trampilla i sortia ocasionalment, amagant-se al maleter del vehicle de U. per evitar ser vist pel veïnat. C. va romandre al costat de la víctima fins a finals de març de 1993, quan va començar la temporada de C.

A partir d'aquesta data i fins a la seva alliberació, C. anava cada dos o tres dies, generalment a la nit, per portar-li menjar i ocupar-se de les seves necessitats fisiològiques. En els darrers mesos, C. va proporcionar aspirines i valeriana, alguns llibres i li va permetre parlar quan portava el menjar i netejava el seu cubell, el qual alleujava a Maria Àngels.

DISSETÈ.- La situació de privació de llibertat de Maria Àngels F. es va mantenir durant quatre-cents noranta-dos dies, fins a la matinada del 27 de març de 1994, data en què SEBASTIÀ C. B. va decidir, per iniciativa pròpia i sense el consentiment dels altres processats, deixar-la en llibertat. La va acompanyar des del lloc on estava tancada fins a les proximitats de l'estació de servei "Xops", situada al Km 24,00 de la Carretera N-... en el terme municipal de Lliçà de Vall (Barcelona), on la va traslladar en la furgoneta de la seva propietat.

DIVUITÈ.- Durant la preparació i el període de captivitat de Maria Àngels F., l'acusat ANTONI G. N., un agent en servei actiu de la Policia Municipal d'Olot, va informar U. l'endemà del segrest sobre la denúncia policial presentada per la família. G. també va alertar U. de la presència de diferents forces policials, indicant que "hi havia policies de tots els colors", referint-se a la policia local, els Mossos d'Esquadra i la Guardia Civil.

A més, G. va aconsellar U. limitar la durada de les trucades telefòniques a la família a menys de vint-i-cinc segons des del segon to per evitar ser rastrejats.

DINOVÉ.- Durant el temps que va durar la privació de llibertat, la Sra. Maria Àngels F. va romandre tancada en l'armari encastat descrit anteriorment, on pràcticament li era impossible estirar-se completament, caminar o posar-se totalment dempeus. No va poder sortir d'aquest espai fins al 14 de gener de 1993, gairebé dos mesos més tard. Des d'aquesta data fins al 20 d'agost de 1993, els segrestadors només li permetien deambular pel soterrani com a màxim mitja hora quan li portaven menjar. Durant els primers quatre mesos de captiveri a l'armari, l'obscuritat va ser absoluta; posteriorment va disposar d'un encenedor i després d'una espelma.

Només en els últims mesos li van instal·lar llum elèctrica a través d'una petita llum de pinça, sense que mai veiés la llum solar. Durant gairebé tot el seu segrest i les vint-i-quatre hores del dia, va haver d'escoltar diverses emissions de ràdio, ja que hi havia un altaveu connectat per un cable a l'equip de música situat al saló de la casa.

Aquest altaveu estava connectat a un cable que passava per la porta de la trampilla, pujava per la façana, entrava per la finestra de la planta baixa i es connectava a l'aparell de ràdio situat al saló d'aquesta planta. Va estar sotmesa a constant humitat, amb caiguda d'aigua pel sostre i inundació del lloc en dues ocasions, pel que va haver de ser extreta. Hi havia insectes abundants que la picaven i mossegaven en moltes ocasions, principalment a l'esquena. Sentia de manera contínua els crits dels animals rosegadors que s'utilitzaven per alimentar les serps del soterrani. Li subministraven pocs aliments, sempre freds, com entrepans amb embotits, alguna peça de fruita i iogurts. Per beure, li proporcionaven aigua i més endavant una mica de vi, com "Moriles" i "Finos", i alguna vegada conyac. No la van deixar netejar-se durant la seva captivitat i només es va rentar el cap en tres ocasions dins del mateix habitacle, facilitant-li unes tisores de punta rodona perquè es tallés les ungles i els cabells, però advertint-li que no fes cap bogeria, ja que li anava la vida. Li van proporcionar roba vella per canviar-se en dues ocasions i havia de fer les seves necessitats en un cubell que li canviaven, inicialment, una vegada al dia i, posteriorment, cada dos o tres dies.

A conseqüència d'aquesta situació, i en cessar el seu segrest, presentava alteració de la coagulació per manca de vitamina "K"; extrem aprimament; important atrofia bilateral dels músculs quàdriceps i sòleus, amb retracció de la musculatura isquiotibial; hiperflexió lumbar amb deambulació dificultosa; a l'esquena, tenia moltes lesions per rascades a causa de les picades d'insectes, així com a la part frontal apical; fotofòbia. Per al seu restabliment, va necessitar una primera assistència mèdica a l'Hospital S.P.B., un tractament mèdic posterior i precisant de 365 dies posteriors del seu alliberament per restablir totalment el seu estat físic.

VINTÉ.- Durant el seu segrest, Maria Àngels F. va viure en condicions molt precàries, obeint sempre les ordres dels seus segrestadors sense mostrar cap comportament que pogués causar-los problemes. En absència de Sebastià C., RAMÓN U. baixava sovint al lloc on estava tancada i utilitzava un simulador de veu per fingir diversos registres de veu. Aprofitant aquesta tècnica, li feia creure a la víctima que estava sota una àmplia vigilància i utilitzava diferents registres per causar-li terror, com simular personatges com "José", "El Loco", "el talla dits", dient-li que, si patia dolor, s'havia de mossegar, que li tallarien els dits per enviar-los a la seva família i

després les orelles. També li deia que pertanyien a un grup d'ETA o que vindrien "els mestres" a buscar-la, i que, si no es comportava bé, la lligaria amb cadenes a les argolles incrustades a l'habitacle. Li advertia que no toqués les parets perquè hi havia trampes. Durant el primer mes, va romandre amb la caputxa enganxada a la cara i amb la cinta adhesiva que U. i G. li havien posat el dia dels fets, i durant els quatre-cents noranta-dos dies de captiveri, l'obligaven a posar-se la caputxa i a posar-se de cara a la paret quan obrien la porta de l'armari.

VINT-I-UNÉ.- Després de ser alliberada, la Sra. F. presentava lesions físiques que han estat descrites anteriorment, així com un quadre psiquiàtric coherent amb el "síndrome d'Estocolm" respecte del processat SEBASTIÀ C. i un "síndrome d'estrès posttraumàtic". Ha rebut tractament psiquiàtric que ha alleujat parcialment els seus símptomes, però encara pateix com a seqüela permanent i definitiva el "síndrome d'estrès posttraumàtic". Aquesta síndrome es manifesta amb trastorns d'ànim, insomni, por, angoixa, sensació constant de ser observada i d'impotència, afectant negativament totes les seves relacions interpersonals (familiars i socials). Requereix tractament amb ansiolítics i antidepressius.

No s'ha acreditat la persistència del "síndrome d'Estocolm" en l'actualitat. A més, presenta una cicatriu antiestètica d'1 cm a la base del nas, que va tardar aproximadament trenta dies a curar.

VINT-I-DOSE.- En el moment del segrest, M^a Àngels estava casada amb FRANCESC P. A. i tenia tres fills amb edats compreses en aquell moment entre els dos i els cinc anys.

Annex 2: Fitxes de personatges

FITXA DE PERSONATGE	
NOM:	Santiago Vila, "Santi"
ROL:	Coprotagonista
FACTOR FÍSIC:	
EDAT:	37 anys
FISIONOMIA:	Blanc. Estatura mitja. Prim. Cabell negre, arrissat, despentinat i amb entrades. Barba frondosa de quatre dies. Té ulleres permanents als ulls.
VESTUARI:	Vesteix amb pantalons amples de muntanya, xandall o texans amples. Porta sempre una caçadora bomber verd fosc. No posa interès a combinar la roba ni en vestir elegant.
ALTRES TRETS CARACTERÍSTICS:	-
FACTOR SOCIAL:	
CLASSE SOCIAL:	Baixa. Prové de família humil.
RELIGIÓ:	Ateu.
FAMÍLIA:	Els seus pares viuen a dues hores d'on viu ell. Té una germana petita amb qui manté un contacte estret per telèfon, també viu lluny. No està casat i no té fills. Passa els Nadals amb la seva família.
AMISTATS:	Té poques amistats, ja que els amics de tota la vida són lluny, al poble on es va criar. Així i tot, té diversos amics a la feina amb qui queden per prendre alguna cosa al bar . La persona amb qui té més relació és en Xavi. També ha tingut relacions sexuals en diverses ocasions amb una dona de 45 anys del poble que freqüenta el bar on va sovint.
PROFESSIÓ:	Treballa a la brigada de neteja del seu poble i quan necessiten ajuda li truquen per ajudar a la cuina d'un restaurant.
AMBICIÓ PROFESSIONAL:	No és una persona gaire ambiciosa. Però sovint ha fantasiejat amb la idea d'obrir el seu propi bar.
NIVELL CULTURAL:	Baix. Mai va mostrar interès en els estudis i els va deixar a la secundària. No llegeix, però escolta diversos programes de ràdio de contingut cultural.
FACTOR PISCOLÒGIC:	
CARACTERITZACIÓ:	En Santi és una persona amoral, covard, sense empatia i ignorant. És un súbdit d'en Xavi i com a tal fa el que ell li diu, sense qüestionar-lo, sigui per por o ignorància. És de naturalesa submisa. A vissta de molts, seria una persona que empitjora la societat. Té baixa autoestima.
PERSONALITAT VERDADERA:	En Santi està cansat de sentir-se menyspreat pel Xavi. Li guarda rancor per com el tracta i perquè sempre és ell qui acaba fent les coses perilloses. Els seus actes el revelen com a una persona amb certa

	empatia cap a la víctima, finalment, es revela com a una persona valenta al alliberar-la. S'envalenteix i desobeeix a en Xavi.
OBJECTIUS:	Aconseguir diners per resoldre els seus deutes amb el joc i la droga. Mantenir viva a la segrestada i aconseguir-ne el rescat sense ser enxampats.
SUPER-OBJECTIUS:	Assolir la llibertat. Alliberar-se dels seus vicis (les drogues, el joc), del jou d'en Xavi i dels deutes.
GRAN TEMOR:	Viure el que li resta de vida subjugat als seus vicis, deutes i al Xavi. No ser capaç de posar en ordre la seva vida o actuar amb aquest objectiu. Ser sempre un covard.
VOLUNTAT:	Aconseguir el rescat pel segrest (que suposarà el seu alliberament).
NOLUNTAT:	Sentiment de culpa en percebre com pateix la víctima i els seus familiars, davant la incapacitat de resoldre l'assumpte.
FRUSTRACIONS:	Sentir-se menyspreat per la seva família. No haver aconseguit enorgullir als seus pares.
SENSIBILITAT:	Es troba en estat d'apatia, degut als seus vicis i en sentir-se un fracassat. Alhora, els vicis el fan sentir viu. És una persona cordial en el tracte, a la seva manera. No és violent.
PERCEPCIONS:	S'odia a si mateix i en qui s'ha convertit, per aquest motiu tracta de mantenir-se ocupat i no avorrir-se, per tal de no pensar-hi. Percep el món com un lloc hostil, per aquest motiu viu amb por i covardia. És capaç de percebre que és una mala persona, que obra malament i això no li agrada. Així tot, s'excusa en què és una víctima de les circumstàncies, incapaç de fer-hi res.
SEXUALITAT:	Heterosexual. Té relacions esporàdiques amb dones desconegudes, prostitutes i una dona que freqüenta el mateix bar que ell.
RELACIONS:	
Xavi:	Relació d'amor-odi. És el seu millor amic, però viu a la seva ombra. És el seu esbirro i acaba fent el que en Xavi mana. Sent ira i rancor per com el parla i el dolor que li causen les seves paraules. Alhora, té por d'enfrontar-se amb ell. Aquesta situació s'ha allargat tant en el temps que s'ha enquistat. Finalment, aconsegueix rebel·lar-se contra en Xavi.
Laura:	La resiliència, bondat, cordialitat i amor de la segrestada inspiren de forma inconscient al Santi. Qui veu en la segrestada l'exemple d'una persona bona i alliberada que li agradaria assolir. Aquesta relació es dona de forma inconscient. En Santi genera empatia amb la segrestada i aquesta, acaba per sentir-ne per ell. Es genera una relació de respecte i cordialitat. En Santi, de mica en mica, es va preocupant més per ella i el seu benestar.

FITXA DE PERSONATGE	
NOM:	Xavier Codina. "Xavi"
ROL:	Coprotagonista
FACTOR FÍSIC:	
EDAT:	45 anys
FISIONOMIA:	Blanc, pell morena. Alt. Corpulent. En bona forma. Cabells castanys i curts. Porta barba de tres setmanes, té canes.
VESTUARI:	Vesteix bé. Sol anar amb camisa per dins dels pantalons. Pantalons texans amples amb cinturó. La camisa amb l'últim boto descordat. Normalment va amb ulleres de sol. Porta anells i rellotge de gamma mitja-alta.
ALTRES TRETS CARACTERÍSTICS:	Té presència i una mirada seriosa.
FACTOR SOCIAL:	
CLASSE SOCIAL:	Mitja.
RELIGIÓ:	Agnòstic.
FAMÍLIA:	Està casat i té un fill i una filla. És molt bon marit i pare. Afectuós, atent, dedicat. Guarda bona relació amb els seus pares.
AMISTATS:	En Xavi és un personatge popular del poble. Coneix a quasi tothom i té molts amics. Es mou molt pel món del crim i les drogues. Guarda una relació estreta d'amistat amb en Santi, però sovint pensa d'ell que és estúpid.
PROFESSIÓ:	Treballa per a l'ajuntament. És una mena de "manetes" municipal. Cuida les diferents instal·lacions i edificis municipals alhora que els boscos.
AMBICIÓ PROFESSIONAL:	Cap. Poder jubilar-se aviat.
NIVELL CULTURAL:	Baix-mig. És una persona amb do de paraula, talent per comunicar i agradar a la gent. No té interès en temes culturals, filosòfics, etc. Però és intel·ligent a l'hora de relacionar-se.
FACTOR PISCOLÒGIC:	
CARACTERITZACIÓ:	És una persona malvada, maquiavèlica. Egocèntrica i narcisista. Fins i tot, psicopàtica.
PERSONALITAT VERDADERA:	És un gran pare i un gran marit. Estima profundament i protegeix a la seva família. Té dues cares. És més complex del que pot semblar. Vol els diners del rescat per protegir a la seva família d'un deute que els deixaria al carrer. Deute contret per ell.
OBJECTIUS:	Cobrar el rescat ràpidament sense ser enxampat.

SUPER-OBJECTIUS:	Resoldre el deute que amenaça a la seva família i el seu benestar. Ser un home superior: un gran pare, un gran marit, un gran home.
GRAN TEMOR:	Resultar ser un mal pater familias. Que els seus fills i dona vegin com és en realitat i el que fa.
VOLUNTAT:	Aconseguir el rescat del segrest.
NOLUNTAT:	Ser enxampat per la policia i que tothom, i en concret la seva família, s'adonin que és una mala persona.
FRUSTRACIONS:	Haver posat a la seva família en una situació delicada amb els seus deutes.
SENSIBILITAT:	És una persona insensible, excepte amb els seus éssers estimats. No té empatia amb els altres i és capaç de manipular i fer mal als altres en benefici propi. No pensa en les conseqüències dels seus actes.
PERCEPCIONS:	Es veu a ell mateix com a superior als altres, sobretot superior al Santi, a qui menysprea i fa burla. Es creu més intel·ligent i per sobre dels altres.
SEXUALITAT:	Heterosexual. És una persona que es cuida. Li agrada estar en bona forma física per admirar-se. En el sexe, cuida que la seva dona estigui satisfeta, però compleix amb un paper, un ideal d'home. No practica el sexe només per satisfacció o plaer, sinó per estatus, per validar-se a si mateix davant la seva dona.
RELACIONS:	
Santi:	En Xavi s'aprofita d'en Santi. El manipula emocional i psicològicament. El veu com un mitjà per aconseguir els seus objectius. Fa el paper d'amic amb desdeny. Sol burlar-se'n i ser irònic amb ell. El veu amb menyspreu i amb aires de superioritat. Passa molt de temps amb ell, amb l'objectiu de què faci el que ell diu. És l'autor intel·lectual del segrest, però en Santi és l'autor a la pràctica.
Segrestada:	No té relació amb ella. És en Santi qui té relació amb la segrestada. En Xavi es limita a dir-li a en Santi que vol d'ella. En moments d'angoixa per no aconseguir el rescat, en Xavi intervé, és mostra especialment cruel amb ella i els familiars d'ella. Amenaçant-la física i psicològicament, per generar por i aconseguir així el rescat.

FITXA DE PERSONATGE	
NOM:	Salvador. "Salva"
ROL:	Coprotagonista
FACTOR FÍSIC:	
EDAT:	41 anys
FISIONOMIA:	Estatura mitjana, complexitat atlètica. Castany amb canes. Porta barba d'una setmana.
VESTUARI:	Sol vestir amb camises per dins del pantaló de tratge i americana. Sempre va vestit de manera formal.
ALTRES TRETS CARACTERÍSTICS:	És introvertit, callat.
FACTOR SOCIAL:	
CLASSE SOCIAL:	Mitja
RELIGIÓ:	Té fe en un Déu creador i creu en Crist com a un home virtuós i il·luminat, igual que Buda.
FAMÍLIA:	Està molt unit amb els seus pares i la seva germana. Està casat i té dues filles.
AMISTATS:	Conserva el seu grup d'amics de la universitat. I també té un grup d'amics de la feina amb qui solen fer plans els caps de setmana.
PROFESSIÓ:	Doctorat en filosofia. És professor de secundària. En el seu temps lliure escriu assaigs i llibres sobre filosofia.
AMBICIÓ PROFESSIONAL:	Continuar en l'àmbit de la docència i la divulgació. La seva ambició és la d'aprendre més i més.
NIVELL CULTURAL:	Alt. Té elevats coneixements de filosofia, història, teologia, espiritualitat i oratòria.
FACTOR PISCOLÒGIC:	
CARACTERITZACIÓ:	En Salva és una persona intel·ligent, culta, respectuosa, cordial. És una bona persona, altruista, estoic i molt curiosa. Gran part del seu temps el passa estudiant i llegint, però també dedica molt de temps a la seva família. És una persona introvertida, callada i privada. És una amable i incapaç de fer mal a ningú. Creu en la bondat de les persones i en què l'univers és un lloc amigable.
PERSONALITAT VERDADERA:	La seva vida és el seu missatge. No té cap dimensió oculta en la seva personalitat. És una persona honesta i capaç de reconèixer les seves mancances. Així i tot, la situació a la qual s'enfronta amb el segrest de la seva dona l'acaba traient de la seva fortalesa interior i acaba sucumbint a la violència i passa a creure que l'univers és un lloc hostil.

OBJECTIUS:	Viure el present de forma plena i conscient. Millorar la vida de la gent del seu voltant.
SUPER-OBJECTIUS:	La serenitat, la virtut i la felicitat.
GRAN TEMOR:	Cap. Amb el segrest de la seva dona tem que les seves filles i ell no arribin mai a veure-la de nou.
VOLUNTAT:	Recuperar la seva dona. Pagar el rescat als segrestadors. Cuidar les filles.
NOLUNTAT:	La seva filosofia de vida el manté serè i sense prendre acció més enllà del que el permet la legalitat. Inacció per valors.
FRUSTRACIONS:	No ser capaç d'alliberar a la seva dona i de tranquil·litzar a les seves filles. No les pot protegir de la situació.
SENSIBILITAT:	És altament sensible respecte als altres. És altruista i percep els interessos dels altres com a propis.
PERCEPCIONS:	Accepta la realitat tal com és. Percep la realitat de manera no dualista. No creu que els segrestadors siguin males persones, creu que són persones que estan malament.
SEXUALITAT:	Té una vida sexual plena i sana amb la seva dona.
RELACIONS:	
Laura:	L'estima profundament. Faria tot el que estigués en la seva mà pel seu benestar.

FITXA DE PERSONATGE	
NOM:	Laura Màrquez.
ROL:	Secundari.
FACTOR FÍSIC:	
EDAT:	39 anys.
FISIONOMIA:	Castanya. Estatura baixa. Atlètica.
VESTUARI:	Vesteix bé. Cuida el seu vestuari i combina la roba de forma elegant, a la moda.
ALTRES TRETS CARACTERÍSTICS:	
FACTOR SOCIAL:	
CLASSE SOCIAL:	Mitja.
RELIGIÓ:	Agnòstica.
FAMÍLIA:	Relació estreta amb la família biològica i la política. Gran relació amb el seu marit i les seves filles.
AMISTATS:	Té un grup d'amigues des de l'institut. Se solen veure cada setmana.
PROFESSIÓ:	És professora de primària.
AMBICIÓ PROFESSIONAL:	Continuar treballant a l'escola on està. Fer projectes educatius que tinguin transcendència en el sistema educatiu.
NIVELL CULTURAL:	Alt. Llegeix molta literatura i assaigs.
FACTOR PISCOLÒGIC:	
CARACTERITZACIÓ:	És una dona dolça, afable, bona. Estima molt a les seves filles i al seu marit. És amable.
PERSONALITAT VERDADERA:	
OBJECTIUS:	Sobreviure.
SUPER-OBJECTIUS:	Assolir la llibertat. Tornar a veure les seves filles.
GRAN TEMOR:	Que les seves filles pateixin més. No tornar a veure-les.
VOLUNTAT:	Quedar en llibertat i tornar a veure les seves filles.
NOLUNTAT:	Té por de prendre mal si intenta escapar o que el seu captor, en Santi, pateixi la colera d'en Xavi si s'escapa.
FRUSTRACIONS:	Li frustra la situació en què està. No poder exercir de mare per a les seves filles. No pot entendre perquè li està passant això a ella. Se sent

	culpable per no haver estat conscient de com n'era d'afortunada amb la vida que tenia juntament amb la seva família.
SENSIBILITAT:	És una persona molt sensible. Pensa més en el benestar dels altres que en el seu propi. És molt empàtica.
PERCEPCIONS:	La situació de captiveri va minant la seva moral. Acaba pensant que el món és injust i es va construint una carcassa d'apatia i perd sensibilitat. Percep el món com un lloc hostil.
SEXUALITAT:	Té una vida sexual plena i sana amb el seu marit.
RELACIONS:	
Salva:	L'estima profundament. Sap que les seves filles estan en bones mans amb ell. Confia completament en ell.
Santi:	Percep que en Santi és una persona que ha patit molt a la vida i que a causa del seu context ha acabat en aquesta situació. S'apiada d'ell i genera certa empatia amb ell. Amb el temps, se sent segura quan ell està amb ella. Sap que no li farà mal i que la protegirà d'en Xavi. Així i tot, per altra banda, no pot evitar odiar-lo, vol odiar-lo, per tenir-la en aquesta situació. Finalment, en ser alliberada se sent contrariada en sentir gratitud i orgull cap a ell.
Xavi:	La Laura tem profundament a en Xavi, que és bruscat i amenaçador. Pensa que és un boig i que és capaç de torturar-la o, fins i tot, matar-la.

FITXA DE PERSONATGE	
NOM:	Pepe.
ROL:	Secundari.
FACTOR FÍSIC:	
EDAT:	49 anys.
FISIONOMIA:	Prim, estatura mitjana. Cabells castanys i curts. Afaitat. Ulls marró fosc. Inspiració: Albert Pla.
VESTUARI:	Vesteix amb tratges vells o amb camisa.
ALTRES TRETOS CARACTERÍSTICS:	Parla d'una manera estranya. Sempre amb el mateix to. La seva veu no transmet emoció.
FACTOR SOCIAL:	
CLASSE SOCIAL:	Baixa.
RELIGIÓ:	Creient. Catòlic.

FAMÍLIA:	Té una dona i tres fills petits de nou, vuit i sis anys.
AMISTATS:	No en té.
PROFESSIÓ:	No té feina. Porta en paro els últims dos anys. Fa shows al carrer per guanyar diners. La seva dona treballa de cambrera en un bar del barri. Tenen molt pocs ingressos i no poden quasi ni alimentar-se.
AMBICIÓ PROFESSIONAL:	Aconseguir feina i fer diners.
NIVELL CULTURAL:	Baix.
FACTOR PISCOLÒGIC:	
CARACTERITZACIÓ:	És un home poc espavilat. És una persona sense valors, capaç de qualsevol cosa per guanyar diners i sortir de la situació en què està.
PERSONALITAT VERDADERA:	És un gran pare i marit. Vol cuidar els seus fills i que estiguin protegits i puguin viure bé, no com ell. Té molt bones intencions, però la manera és maquiavèlica, vil.
OBJECTIUS:	Aconseguir diners.
SUPER-OBJECTIUS:	Treure a la seva família de la profunda pobresa.
GRAN TEMOR:	Que la seva família es desintegri per la situació econòmica per la qual passen.
VOLUNTAT:	Cobrar el rescat del segrest de la Laura, fent-se passar per un dels segrestadors.
NOLUNTAT:	No vol que l'enxampin i sent certa empatia pel marit de la Laura, qui també està travessant una situació difícil per la seva família.
FRUSTRACIONS:	No ser capaç de donar seguretat i estabilitat econòmica a la seva família
SENSIBILITAT:	És molt sensible amb els seus. Però en trobar-se en aquesta situació es victimitza a ell i a la seva família. Sent enveja de tots els altres i els culpa de la seva situació. Només es preocupa pels seus i seria capaç de qualsevol cosa per donar-los seguretat.
PERCEPCIONS:	El món és un lloc hostil. Les altres persones són egoistes, vils i només pensen en ells mateixos. El sistema és injust. Ell i la seva família es mereixen molt més.
SEXUALITAT:	Se sent impotent, ja que no se sent home degut a la baixa autoestima que té per la situació en la que es troba, incapaç de donar estabilitat i seguretat a la seva família.

Annex 3: Sinopsi

Primera versió:

En SANTI (37 anys) i en XAVI (45 anys) intenten atracar un petit supermercat. En Xavi espera a la furgoneta i en Santi, amb una arma blanca, amenaça el caixer, qui es resisteix. Passats uns minuts, en Santi, es rendeix i amb un atac d'ansietat fuig del supermercat. En Xavi i en Santi marxen amb les mans buides i empipats. Més tard, es reuneixen al bar de sempre, on beuen i fan ratlles de cocaïna. En Xavi li explica al Santi que té un pla per aconseguir diners ràpidament i de forma senzilla. Li diu que la setmana que ve l'ha de recollir a una hora concreta i que li explicarà el pla.

Passada una setmana, en Santi recull al Xavi com havien acordat. És de nit. En Xavi guia durant una estona a en Santi i es nega a explicar-li res. Arriben a un lloc on en Xavi li diu que estacioni el cotxe. Esperen en silenci. En Xavi treu una escopeta retallada i es posa un passamuntanyes. Li'n dona un altre a en Santi, qui angoixat pregunta que quin és el pla. Diu que no vol participar. De sobte, en Xavi baixa del cotxe en veure passar una dona. L'amenança i la segresta. La fa entrar a la furgoneta. En Santi es queda en xoc. En Xavi li fot una esbroncada i li demana ajuda. En Santi es paralitza, però finalment cedeix i l'ajuda.

En Santi i en Xavi discuteixen. En Xavi convenç al Santi i porten a la víctima a casa del primer, on la tanquen a un soterrani. Discuteixen sobre l'assumpte i en Xavi li explica detalladament el pla. Li diu qui és la víctima i li explica que cobraran el rescat en tres dies màxim. En Santi se'n va a casa. L'endemà en Xavi i en Santi es reuneixen. En Xavi li diu que ha de trucar a un número i demanar el rescat. Discuteixen sobre quin preu han de demanar i que li pertoca a cadascú. En Santi, nerviós, truca al telèfon del pare de la segrestada. Diu que tenen a la seva filla i que volen 250.000 euros. El pare diu que no és possible, que la seva filla és a casa sana i estalvi i que no facin bromes d'aquest tipus. Penja el telèfon. En Santi ho explica tot al Xavi. En Xavi i en Santi pregunten a la víctima quin és el seu nom i en Xavi s'adona que s'ha equivocat de persona. Parlen amb ella per saber quin preu poden demanar pel seu alliberament i a qui han de trucar. En Santi truca al marit de la segrestada i demanen 250.000 euros. Li comunica que tornaran a trucar demà.

En Santi i en Xavi van a sopar a un kebab i li'n porten un a la segrestada. En Santi passa la nit vigilant-la. Al matí tornen a trucar al marit i li demanen que en dos dies posi un maletí amb 250.000 euros a un container del carrer. El marit respon que no té els diners, però acaba accedint a fer-ho al cap de tres dies si rep una prova de què la dona està viva.

En Santi i en Xavi graven la veu de la segrestada suplicant pel rescat. Truquen al marit i li passen el tall de veu. El marit comunica que ja té els diners.

El marit compleix la seva part del tracte i diposita un maletí al container acordat. En Santi i en Xavi estan a l'aguait, però no se'n fien que realment contingui els diners i sospiten que hi ha policia secreta per tot arreu. Desisteixen en el seu intent de cobrar el rescat. L'endemà, en Santi, mentre vigila a la segrestada, veu a les notícies al marit i els res de la segrestada. Es fa públic

el segrest. En Santi i en Xavi es posen nerviosos i contacten amb la família enfadada. Acorden un nou intent de rescat.

Se succeeixen una diversitat de trucades i diferents intents fallits de cobrar el rescat en muntatge picat. En Santi i en Xavi no s'atreveixen a fer el pas per por de ser descoberts. La família i la policia es desespera i desconfien dels segrestadors. En Santi i en Xavi tenen una intensa discussió. En Santi li reclama a en Xavi que havia dit que seria una feina fàcil i es lamenta d'estar involucrat en to això. En Santi vigila a la víctima amb qui manté una conversa força íntima.

Un any després.

En SALVA (41 anys) és a un plató de televisió. La presentadora li fa preguntes escabroses respecte del segrest de la seva dona. En Salva es troba abatut, però confiat de què la seva dona està viva. En Salva diu a la presentadora que donaria la seva vida per veure a la LAURA (39 anys), la seva dona, un cop més i que s'intercanviaria per ella si pogués. En acabar el programa, en Salva s'ensorra.

En Salva i la seva família lidera una manifestació per a l'alliberació de la Laura. Diverses persones s'apropen a ell i li donen ànims i paraules esperançadores. Entre elles, en Santi, qui li diu que no es desesperi, que continuï lluitant i que segur que aviat torna a veure la seva dona, que segur que es troba sana i estalvi. En Salva li dona les gràcies per les seves paraules. En acabar la manifestació, en Salva arriba a casa i posa a dormir a les seves filles, qui pregunten per la mare.

En Santi manté una conversa amb la Laura en què li comunica la seva frustració amb tot plegat. Li diu que tornarà a intentar cobrar el rescat i així alliberar-la. En Santi li proposa al Xavi realitzar un nou intent per cobrar el rescat i en Xavi es mostra contrari, s'enfada i escridassa a Santi. Després de la discussió en Santi en un acte de rebel·lia, decideix actuar sol.

En Salva rep una trucada, és un nou intent de cobrar el rescat, sense policia pel mig ni ximpleries. En Salva accedeix. L'intercanvi és al cap d'uns dies a les dotze de la nit en una destileria als afores del poble. En Salva viatja a Barcelona i compra una pistola per endur-se a l'intercanvi amb els segrestadors.

El dia indicat en Salva va al lloc acordat amb els diners i la pistola. Arriba amb trenta minuts d'antelació. Nerviosos espera als segrestadors. No apareixen, però veu un home amagat en la llunyania. En ser descobert l'home es posa a córrer en direcció contrària. En Salva el persegueix a la desesperada. L'home que fuig és en Santi. En Santi arriba a la seva furgoneta, l'arranca i fuig. En Salva aconsegueix veure un adhesiu d'un ase català a la part posterior de la furgoneta. Torna frustrat a casa. En Santi, en arribar al soterrani, es maleeix a si mateix per la seva covardia i li demana disculpes a la Laura i li promet que l'alliberarà aviat.

En Salva inicia una recerca de la furgoneta amb l'adhesiu de l'ase català. Després d'una llarga i exhaustiva recerca es topa amb la furgoneta per casualitat. La segueix furtivament fins a arribar a la urbanització de casa en Xavi. En Salva espera unes hores al cotxe i ben entrada la matinada decideix colar-se pistola en mà a l'interior de la casa on ha entrat en Santi. Mentre en Salva es cola a la casa en Santi allibera d'amagatotis a la Laura. En Salva es troba amb en Santi i la Laura. En Salva dispara a en Santi, però aquest fereix de mort a en Salva. Ambdós moren i la

Laura queda lliure. En Xavi intenta fugir, però és tard, la policia ja és allà, avisada pels veïns. La policia deté en Xavi i la Laura torna a casa amb les seves filles.

Segona versió:

En SANTI (37 anys) i en XAVI (45 anys) intenten atracar un petit supermercat. En Xavi espera a la furgoneta i en Santi, amb una arma blanca, amenaça el caixer, qui es resisteix. Passats uns minuts, en Santi, es rendeix i amb un atac d'ansietat fuig del supermercat. En Xavi i en Santi marxen amb les mans buides i empipats. Més tard, es reuneixen al bar de sempre, on beuen i fan ratlles de cocaïna. En Xavi li explica al Santi que té un pla per aconseguir diners ràpidament i de forma senzilla. Li diu que la setmana que ve l'ha de recollir a una hora concreta i que li explicarà el pla.

Passada una setmana, en Santi recull al Xavi com havien acordat. És de nit. En Xavi guia durant una estona a en Santi i es nega a explicar-li res. Arriben a un lloc on en Xavi li diu que estacioni el cotxe. Esperen en silenci. En Xavi treu una escopeta retallada i es posa un passamuntanyes. Li'n dona un altre a en Santi, qui angoixat pregunta que quin és el pla. Diu que no vol participar. De sobte, en Xavi baixa del cotxe en veure passar una dona. L'amenança i la segresta. La fa entrar a la furgoneta. En Santi es queda en xoc. En Xavi li fot una esbroncada i li demana ajuda. En Santi es paralitza, però finalment cedeix i l'ajuda.

En Santi i en Xavi discuteixen. En Xavi convenç al Santi i porten a la víctima a casa del primer, on la tanquen a un soterrani. Discuteixen sobre l'assumpte i en Xavi li explica detalladament el pla. Li diu qui és la víctima i li explica que cobraran el rescat en tres dies màxim. En Santi se'n va a casa. L'endemà en Xavi i en Santi es reuneixen. En Xavi li diu que ha de trucar a un número i demanar el rescat. Discuteixen sobre quin preu han de demanar i que li pertoca a cadascú. En Santi, nerviós, truca al telèfon del pare de la segrestada. Diu que tenen a la seva filla i que volen 250.000 euros. El pare diu que no és possible, que la seva filla és a casa sana i estalvi i que no facin bromes d'aquest tipus. Penja el telèfon. En Santi ho explica tot al Xavi. En Xavi i en Santi pregunten a la víctima quin és el seu nom i en Xavi s'adona que s'ha equivocat de persona. Parlen amb ella per saber quin preu poden demanar pel seu alliberament i a qui han de trucar. En Santi truca al marit de la segrestada i demanen 250.000 euros. Li comunica que tornaran a trucar demà.

En Santi i en Xavi van a sopar a un kebab i li'n porten un a la segrestada. En Santi passa la nit vigilant-la. Al matí tornen a trucar al marit i li demanen que en dos dies posi un maletí amb 250.000 euros a un container del carrer. El marit respon que no té els diners, però acaba accedint a fer-ho al cap de tres dies si rep una prova de què la dona està viva.

En Santi i en Xavi graven la veu de la segrestada suplicant pel rescat. Truquen al marit i li passen el tall de veu. El marit comunica que ja té els diners.

El marit compleix la seva part del tracte i diposita un maletí al container acordat. En Santi i en Xavi estan a l'aguait, però no se'n fien que realment contingui els diners i sospiten que hi ha policia secreta per tot arreu. Desisteixen en el seu intent de cobrar el rescat. L'endemà, en Santi,

mentre vigila a la segrestada, veu a les notícies al marit i els res de la segrestada. Es fa públic el segrest. En Santi i en Xavi es posen nerviosos i contacten amb la família enfadada. Acorden un nou intent de rescat.

Se succeeixen una diversitat de trucades i diferents intents fallits de cobrar el rescat en muntatge picat. En Santi i en Xavi no s'atreveixen a fer el pas per por de ser descoberts. La família i la policia es desespera i desconfien dels segrestadors. En Santi i en Xavi tenen una intensa discussió. En Santi li reclama a en Xavi que havia dit que seria una feina fàcil i es lamenta d'estar involucrat en to això. En Santi vigila a la víctima amb qui manté una conversa força íntima.

Un any després.

En SALVA (41 anys) és a un plató de televisió. La presentadora li fa preguntes escabroses respecte del segrest de la seva dona. En Salva es troba abatut, però confiat de què la seva dona està viva. En Salva diu a la presentadora que donaria la seva vida per veure a la LAURA (39 anys), la seva dona, un cop més i que s'intercanviaria per ella si pogués. En acabar el programa, en Salva s'ensorra.

En Salva i la seva família lidera una manifestació per a l'alliberació de la Laura. Diverses persones s'apropen a ell i li donen ànims i paraules esperançadores. Entre elles, en Santi, qui li diu que no es desesperi, que continuï lluitant i que segur que aviat torna a veure la seva dona, que segur que es troba sana i estalvi. En Salva li dona les gràcies per les seves paraules. En acabar la manifestació, en Salva arriba a casa i posa a dormir a les seves filles, qui pregunten per la mare.

En Santi manté una conversa amb la Laura en què li comunica la seva frustració amb tot plegat. Li diu que tornarà a intentar cobrar el rescat i així alliberar-la. En Santi li proposa al Xavi realitzar un nou intent per cobrar el rescat i en Xavi es mostra contrari, s'enfada i escridassa a Santi. Després de la discussió en Santi en un acte de rebel·lia, decideix actuar sol.

En Salva rep una trucada, és un nou intent de cobrar el rescat, sense policia pel mig ni ximpleries. En Salva accedeix. L'intercanvi és al cap d'uns dies a les dotze de la nit en una destileria als afores del poble. En Salva viatja a Barcelona i compra una pistola per endur-se a l'intercanvi amb els segrestadors.

El dia indicat en Salva va al lloc acordat amb els diners i la pistola. Arriba amb trenta minuts d'antelació. Nervios esperes als segrestadors. No apareixen, però veu un home amagat en la llunyania. En ser descobert l'home es posa a córrer en direcció contrària. En Salva el persegueix a la desesperada. L'home que fuig és en Santi. En Santi arriba a la seva furgoneta, l'arranca i fuig. En Salva aconsegueix veure un adhesiu d'un ase català a la part posterior de la furgoneta. Torna frustrat a casa. En Santi, en arribar al soterrani, es maleeix a si mateix per la seva covardia i li demana disculpes a la Laura i li promet que l'alliberarà aviat.

En Salva inicia una recerca de la furgoneta amb l'adhesiu de l'ase català. Després d'una llarga i exhaustiva recerca es topa amb la furgoneta per casualitat. La segueix furtivament fins a arribar a la urbanització de casa en Xavi. En Salva espera unes hores al cotxe i ben entrada la matinada decideix colar-se pistola en mà a l'interior de la casa on ha entrat en Santi. Mentre en Salva es cola a la casa en Santi allibera d'amagatotis a la Laura. En Salva descobreix el soterrani i hi

entra, però no hi ha ningú. A l'engegar-se, el motor de la furgoneta d'en Santi fa molt de soroll i en Salva, en sentir-lo, es disposa a sortir al carrer, però un home li dona un cop contundent al cap i cau a terra inconscient.

En Santi allibera a la Laura i aquesta arriba a casa seva on es retroba amb les seves filles i el seu sogre.

En Salva recobra el sentit i es troba tancat al soterrani. En Xavi truca al Santi, però no li agafa el telèfon. El maleeix i contrau un atac d'ira. En Santi condueix la seva furgoneta amb un somriure al rostre.

La Laura pregunta on està en Salva, el seu marit. Les filles i el sogre no li saben respondre. De sobte, sona el telèfon de casa.

Annex 4: Argument

En XAVI (45 anys) i en SANTI (37 anys) discuteixen dins una furgoneta estacionada. Discuteixen sobre atracar un petit supermercat. En Santi es mostra nerviós i indecís i en Xavi el pressiona. A en Santi el preocupa que l'encarregat del supermercat no l'obeeix-hi. En Xavi convens a en Santi, qui navalla en mà i un passamuntanyes al cap surt de la furgoneta i entra dins del supermercat.

En Santi amenaça a l'encarregat amb la navalla i li exigeix els diners de la caixa enregistradora. L'encarregat no li fa cas i es defensa de l'agressor amb un tamboret. En Santi l'amenança amb la mort en múltiples ocasions, però l'encarregat no li fa cas. S'embranquen en una baralla i en Santi es rendeix davant la desobediència de l'encarregat. Torna entre cames a la furgoneta amb un atac d'ansietat. En Xavi esbronca en Santi i fugen a correuita.

A la nit, en Xavi i en Santi esnifen cocaïna i s'embriaguen en un bar. En Xavi li diu que té un pla per guanyar molts diners. És un treball fàcil i necessita la seva ajuda. En Santi es nega. En Xavi li diu que necessita els diners que té tants deutes com ell, sinó més. En Santi s'interessa, vol saber de què es tracta. En Xavi li diu que ja li dirà, però que només necessita que condueixi la furgoneta.

Una setmana després, en Xavi truca al Santi enmig de la nit. Li diu que ha arribat el moment i que necessita que el passi a buscar amb la furgoneta. En Santi el recull a la seva urbanització. En Xavi porta una bossa d'esport. En Santi pregunta en repetides ocasions en què consisteix el treball i en Xavi fa evasives a contestar. Arriben a un poble, on paren en un carrer i esperen uns minuts. De sobte, sense previ avís en Xavi baixa de la furgoneta amb una escopeta que treu de la bossa i un passamuntanyes al cap. Assalta a una dona que passa per allà i la immobilitza, l'adorm amb cloroform i espavila a en Santi perquè l'ajudi a pujar-la a la furgoneta. En Santi es queda en xoc, però cedeix davant les ordres d'en Xavi.

A l'interior de la furgoneta, en Xavi lliga de mans i peus a la dona segrestada i li posa una peça de roba al cap. Mentrestant, explica a en Santi que es tracta de la filla d'un empresari multimilionari. El seu pla és cobrar el rescat en tres dies i alliberar-la. Acorden repartir-se la meitat del botí. L'únic que ha de fer en Santi és alimentar-la i vigilar-la. En Santi accepta el tracte davant la promesa de resoldre els seus deutes i esdevenir immensament ric. Porten a la

segrestada a casa en Xavi, i la tanquen a un soterrani que aquest té al jardí. En Santi passa la nit al soterrani.

L'endemà en Xavi demana a en Santi que truqui al pare de la segrestada per demanar el rescat. En Santi es nega, ja que això no entrava dins l'acord. En Xavi li respon que l'acord ha canviat, que si vol cobrar l'ha d'ajudar amb altres coses, que ell està planejant com cobrar el rescat. En Santi cedeix i truca. Utilitza un distorsionador de veu. El pare de la segrestada diu que la seva filla està amb ell i que no han de fer bromes com aquestes. En Xavi descobreix que ha segrestat a la persona equivocada.

Acudeixen a la segrestada, qui els explica que es diu LAURA (39 anys) i que no prové d'una família adinerada. Parlen amb ella per saber quin preu poden demanar pel seu alliberament i a qui han de trucar. Ella els dona el número de telèfon del seu marit, en SALVA (41 anys). En Santi truca al marit de la segrestada i exigeixen una quantia i l'informen que aviat li trucaran de nou per explicar-li com anirà el cobrament.

Al cap de dos dies tranquils, en Xavi li diu a en Santi que ja té pla per cobrar el rescat. De nit marxen amb la furgoneta a una ciutat propera. En Xavi para en un carreró a prop d'uns contenidors. Li explica a en Santi que demanaran al marit de la Laura que tiri un maletí amb els diners dins del contenidor blau. Ells ho observaran tot des de l'interior d'un bar a l'altre costat del carrer. Deixaran transcórrer un temps prudencial i després trauran el maletí del contenidor. En Santi es mostra satisfet amb el pla. Ja es veuen amb els diners a la butxaca.

L'endemà en Santi truca al marit de la Laura, en Salva, i li explica que ha de fer per pagar el rescat de la seva dona. L'adverteixen que no involucri a la policia o hi haurà conseqüències. En Salva els comunica que ja té els diners i que li sembla bé el que li proposen, però abans de pagar el rescat exigeix proves de què la seva dona és sana i estalvi. Els demana que es posi al telèfon. En Santi penja. Tornen a trucar i li diuen que li enviaran les proves.

En Santi i en Xavi estan al soterrani amb una càmera de cinta. Tots dos porten el passamuntanyes posat. Davant seu hi ha la Laura. En Xavi posa a gravar la càmera i la Laura suplica al seu marit que pagui, diu que vol tornar a casa i que la cosa va de debò. En Xavi no es mostra satisfet i li demana a la Laura que plori i gemegui encara més. La Laura repeteix el

discurs seguint les indicacions d'en Xavi. Novament, aquest no es mostra satisfet i en Santi proposa que la Laura hauria d'estar arraulida a terra, en comptes de peu dret. Ho repeteixen novament i el resultat els satisfà.

En Santi envia la cinta per correu a en Salva. Transcorren un parell de dies en què el Santi i la Laura comparteixen molt de temps al soterrani.

En Santi i en Xavi truquen a en Salva, qui amb la prova del vídeo es mostra impacient per pagar el rescat i recuperar la seva dona. Acorden que en dos dies a les set de la tarda en Salva dipositarà el maletí al contenidor indicat.

En Santi és a l'interior d'un bar, jugant en una màquina escurabutxaques mentre beu cervesa i fuma. En Xavi és a la barra del mateix bar passant les pàgines d'un diari. Queden pocs minuts per les set de la tarda. En Santi i en Xavi connecten mirades a través d'un mirall que hi ha darrere la barra. En Xavi aprofita el mirall per vigilar els contenidors de l'altra banda del carrer. En Santi té contacte directe amb els contenidors a través de la finestra. El bar compte amb altres clients i pel carrer passegen i fan vida altres vianants. Hi ha moviment. Passen els minuts i un home, a qui identifiquen com en Salva, s'apropa al contenidor blau amb un maletí. El tira i marxa. En Santi i en Xavi deixen transcórrer els minuts mentre el primer perd monedes a l'escurabutxaques i el segon passa les pàgines del diari. Una hora després en Xavi fa una senyal a en Santi i aquest surt al carrer. En Santi es dirigeix als contenidors i quan està molt a prop apareix un camió de la brossa. Els escombriaires baixen del camió i agafen el contenidor blau per abocar el seu contingut al camió. En Santi passa de llarg i molts homes corren i criden alterats en direcció al camió. Alguns d'aquests homes eren clients del bar, altres vianants i d'altres provenien d'altres locals del carrer. En Santi i en Xavi marxen furtivament de la zona.

En Santi i en Xavi es lamenten a la furgoneta de camí a casa. En Santi li recrimina a en Xavi que cobrar el rescat no està resultant tan fàcil com aquest li havia promès en un inici. En Xavi maleeix en Salva per haver involucrat a la policia.

En Santi i en Xavi estan a la sala d'estar de casa en Xavi. La televisió està encesa. En Xavi apuja el volum quan a les notícies apareix en Salva. Aquesta crítica l'actuació policial i els culpa del desastre de l'intent de cobrar el rescat i enxampar els responsables del segrest de la seva dona. Es fa públic el segrest i la policia demana ajuda a qualsevol persona que tingui pistes respecte al cas. En Xavi, empipat, tanca la TV, agafa el telèfon i truca. En Salva l'agafa i en Xavi descarrega tota la seva ira contra ell.

En Salva és a un plató de TV. És entrevistat per una dona. Aquesta li pregunta com està i si continua pensant que la seva dona continua viva. En Salva es lamenta de portar un any sense veure la seva dona i vuit mesos sense cap contacte per part dels segrestadors. En Salva responsabilitza a la policia qui la dona per morta i ha cessat en la investigació. En Salva assegura que faria qualsevol cosa per alliberar la Laura, la seva dona i que es canviaria per ella si pogués.

En Salva arriba tard a casa després de l'entrevista. Al menjador està el seu pare qui li dona ànims i li diu que les filles ja dormen. El pare marxa i en Salva fa un petó de bona nit a les seves filles. Aquestes li diuen que l'han vist a la TV d'amagatotis i que semblava trist. Li pregunten si la mare les estima i si la tornaran a veure. En Salva rep amb dolor la inquietud de les seves filles.

En Salva i la seva família lidera una manifestació al poble que clama per la posada en llibertat de la Laura. Milers de persones mostren el seu suport a en Salva. A la plaça del poble fan cinc minuts de silenci en protesta i després atorga una entrevista als mitjans. En Salva agraeix el suport dels veïns, crítica la policia i envia un missatge esperançador a la Laura. En acabar l'entrevista se li apropen diverses persones per animar-lo, entre d'elles en Santi, qui li assegura que aviat tornarà a veure la seva dona i li demana que no defalleixi. En Salva li agraeix les paraules.

En Santi arriba al soterrani i li diu a la Laura que un company seu ha parlat amb el seu marit. Li assegura a la Laura que aviat tornaran a intentar cobrar el rescat per així alliberar-la. En Santi es reuneix amb en Xavi i li demana de fer un nou intent de rescat. En Xavi es nega i esbronca a en Santi. En Santi torna al soterrani i mentre beu cervesa i no pot deixar de mirar el telèfon.

En Salva està dinant amb les seves filles quan sona el telèfon. És un dels segrestadors. Li diu de reunir-se en uns dies en una antiga destil·leria abandona als afores del poble. Que porti els diners i que no involucri a la policia. En Salva accedeix a pagar el rescat.

En Salva viatja a Barcelona. Al raval pica a l'interfon d'un pis i dona una contrasenya. L'obren la porta. Un home amb tatuatges a la cara el fa passar. En Salva li diu que vol comprar una pistola. Aquest li ensenya unes quantes. En Salva en compra una i en marxar, l'home el reconeix com el marit de la segrestada i li diu que ja era hora de què prengués mesures.

En Salva torna a casa i amaga la pistola en el seu armari. Fa un petó de bona nit a les filles. Mentrestant, en Santi beu cervesa i mira el futbol al soterrani.

En Salva condueix de nit per una carretera poc il·luminada. Arriba a una destil·leria antiga, para el cotxe i agafa la pistola de la guantera i se l'amaga a l'americana. Baixa del cotxe i agafa el maletí amb els diners. Espera a peu dret davant la destil·leria. Passen un parell d'hores i no arriba ningú.

En Santi espia en Salva des de la distància, amagat entre unes canyes d'una riera. Porta el passamuntanyes posat. Es debat amb si mateix si apropar-se i resoldre l'assumpte, però la seva covardia li ho impedeix. En Santi, finalment, s'envalenteix i es disposa a apropar-se a en Salva, però fa molt de soroll en trepitjar unes canyes.

En Salva sent un soroll de canyes en la distància i veu moviment a la riera. Veu un home amb un passamuntanyes. L'home es posa a córrer en direcció contrària. En Salva agafa el maletí i corre al darrere cridant que s'aturi i que porta els diners.

Enmig de la fugida en Santi cau, però s'aixeca de pressa. En Salva li guanya terreny. En Santi travessa els camps i arriba a la seva furgoneta aparcada. Es puja i s'enfuig.

En Salva aconsegueix veure al segrestador fugint amb la furgoneta. Aquesta no porta la matrícula, però descobreix que té un adhesiu d'un ase català a la part posterior.

En Salva arriba al seu pis, capcot i resignat. Entra a la seva habitació, obre l'armari i enumera la roba de la seva dona. Agafa una fotografia de la tauleta en que surten els dos i li fa un petó. En Santi arriba al soterrani i li explica a la Laura l'intent fallit de cobrar el rescat. Es lamenta i es maleeix per covard i li demana disculpes a la Laura. Aquesta li dona ànims i en Santi reconeix que està cansat de la situació.

En Salva circula amb el cotxe pel poble mentre mira els culs dels cotxes. En Salva recorre el poble i la comarca en la recerca de la furgoneta amb l'adhesiu de l'ase català a la part posterior. Transcorren els dies i la recerca no té exit. Mentrestant, en Santi li comunica a la Laura que l'alliberarà ben aviat, que està cansat de ser un covard i que no es mereix res del que li està passant.

En Salva és a la benzinera posant benzina al cotxe quan de sobte es topa amb la furgoneta que busca. La segueix furtivament, primer pel poble i després per carreteres poc transitades. Finalment, arriben a la urbanització de casa en Xavi. En Santi baixa de la furgoneta i entra a la casa. En Salva passa unes hores dins del seu cotxe observant la casa. A la matinada en Salva s'envalenteix, agafa la pistola de la guanterera i es cola a l'interior de la casa. Mentrestant, en Santi, en silenci, allibera a la Laura, a qui treu del soterrani amb una bossa al cap. En tancar la porta del soterrani, aquesta li rellisca a en Santi fent molt de soroll. En Salva a l'interior de la casa, sent el soroll i surt al jardí. Just en el moment que en Santi i la Laura surten al carrer en Salva arriba al jardí. En Salva veu la porta entreoberta del soterrani i hi entra amb la pistola a la mà. Descobreix el lloc on tenien a la Laura tancada, però ara és buit. En Salva encén la furgoneta i el motor, novament, fa molt de soroll. En Salva escolta el motor de la furgoneta i surt de la sala del soterrani on estava la Laura, però en girar-se un home li dona un cop al cap amb un objecte contundent i perd la consciència.

En Santi deixa a la Laura, amb la bossa al cap, enmig d'un descampat als afores del seu poble. Li diu que fins que no noti el sol a la cara que no es mogui. La Laura obeeix i en sortir el sol es treu la bossa del cap i es dirigeix a casa seva. Arriba al seu pis on es troba amb el seu sogre i les seves filles. S'abracen i ploren.

En Salva recobra el sentit i es troba tancat al soterrani. En Xavi truca al Santi, però no li agafa el telèfon. El maleeix i esclata en un atac d'ira. En Santi condueix la seva furgoneta amb un somriure al rostre.

La Laura pregunta on està en Salva, el seu marit. Les filles i el sogre no li saben respondre, li diuen que va marxar ahir a buscar-la. De sobte, sona el telèfon de casa.