



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
i Comunicació

GRAU
CIC [COMUNICACIÓ
INDÚSTRIES
CULTURALS]

Grau de Comunicació i Indústries Culturals

**CREACIÓ D'UN PROJECTE DE SÈRIE DE FICCIÓ
DES DE LA FIGURA DEL *SHOWRUNNER***

CLARA JULIAN ZAMORA
TUTOR/A: JORDI HERNÀNDEZ PRAT
CURS 2021-22



Agraïments

Al Jordi, per escoltar la meva història i ajudar-me a explicar-la.

A la meva família i al Jan, pel seu amor i suport incondicional.

Resum

Aquest treball es focalitza en el procés de creació d'una sèrie de ficció des de la figura del *showrunner*. A través de la seva realització, es pretén conèixer aquest perfil professional per, posteriorment, explorar les diferents fases tècniques i creatives que requereix la creació d'un guió i un document de venda d'aquest. El treball es divideix en una part teòrica que recull un estudi sobre les funcions i els orígens del *showrunner*, les teories i els autors de la bibliografia seleccionada, la metodologia utilitzada per crear el guió i les anàlisis d'una sèrie de ficció i un document de venda. La part pràctica conté el resultat del tractament escrit pel guió del primer capítol de la sèrie. Entre les principals conclusions destaquen que la figura del *showrunner* és el fruit de la demanda de la indústria actual, que el procés de creació d'un guió és metòdic, que existeixen eines i patrons de construcció per crear històries i que existeixen camins factibles per presentar un projecte de sèrie al mercat audiovisual amb expectativa d'audiència.

Resumen

Este trabajo se focaliza en el proceso de creación de una serie de ficción desde la figura del *showrunner*. A través de su realización, se pretende conocer el perfil profesional del *showrunner* para, posteriormente, explorar las distintas fases técnico-creativas que requiere la creación de un guion y un documento de venta. El trabajo se divide en una parte teórica que recoge un estudio sobre las funciones y los orígenes del *showrunner*, las teorías y los autores de la bibliografía seleccionada, la metodología utilizada para crear el guion y los análisis de una serie de ficción y un documento de venta. La parte práctica contiene el resultado del tratamiento escrito para el guion del primer capítulo de la serie. Entre las principales conclusiones destacan que la figura del *showrunner* es el fruto de la demanda de la industria actual, que el proceso de creación de un guion es metódico, que existen herramientas y patrones de construcción para producir historias y que existen caminos factibles para presentar un proyecto de serie al mercado audiovisual con expectativa de audiencia.

Abstract

This research focuses on the process of creating a television fiction series from the figure of the *showrunner*. The aim is to understand the professional profile of a showrunner so as to, previously, explore the different technical and creative phases that are needed to create a script and a series bible. The work is divided into a theoretical part which gathers information about the functions and the origins of *showrunners*, the theories and authors of the selected bibliography, the methodology employed for the creation of the script and the analysis of a television show and a series bible; and a practical part which contains the result of the written film treatment for the screenplay. Among the key conclusions, it must be highlighted that *showrunners* are the result of the demand of the current industry, that the process of creating a script is methodical, that exist tools and patterns to create stories and that there are feasible ways to present a series project to the market with audience expectation.

Identificació i reflexió sobre els Objectius pel Desenvolupament Sostenible (ODS)

En aquest cas, la comunitat en la qual pot impactar aquest estudi, i la que motiva a la seva realització, és l'acadèmica i la consumidora de productes culturals de l'àmbit cinematogràfic. Per una banda, el present treball, en tractar-se d'una recerca oberta, afavoreix que altres estudiants puguin consultar la informació extreta, així com continuar-la a partir de les línies d'investigació proposades. D'aquesta manera, es contribueix a fomentar l'educació social i a millorar-ne la qualitat. Per l'altra, en aquest projecte també s'ha volgut investigar i posar en pràctica un model arquetípic suggerit per Maureen Murdock. Les dones tendeixen a identificar-se amb els arquetips masculins que promou, en part, la indústria cinematogràfica. Les espectadores que volen completar les mateixes transformacions vitals que els referents masculins, decideixen renunciar a la seva feminitat i viure un procés de masculinització. Tanmateix, els resultats que obtenen els són deficient tant en l'àmbit psíquic com en l'emocional. Per frenar aquesta tendència, la psicòloga ofereix un patró de construcció per crear referents que evolucionin sense haver de renunciar a la seva part femenina. La investigació i l'aplicació del "viatge de l'heroïna" en aquest projecte té com a objectiu promoure aquest model alternatiu tant a dins de la indústria com en l'àmbit acadèmic. Si el projecte continués o creixés més enllà de l'aportació efectuada, les dones podrien arribar a disposar de més referents positius i coherents a la pantalla. En aquest cas, la recerca s'ha desenvolupat en el si de la Universitat de Barcelona sense cap interacció directa amb una altra entitat o universitat. Per tot l'explicat anteriorment, es considera que els ODS tractats en aquest TFG, s'engloben dins l'àmbit de les Persones, i s'enquadra directament en l'OD 4 "Educació de qualitat", concretament en la meta 4.3 "assegurar l'accés igualitari de tots els homes i les dones a una formació tècnica, professional i superior de qualitat". Així mateix, impacta en l'OD 5 "Igualtat de gènere" i específicament en la meta 5.1 "Posar fi a totes les formes de discriminació contra totes les dones i nenes en tot el món", entenent que la manca de referents adequats per al gènere femení constitueix a llarg termini una pèrdua de la capacitat de garantir la salut mental de les dones en igualtat de condicions que les dels homes.

Índex

Índex de figures.....	7
Índex de taules.....	9
1. Introducció.....	11
1.1. Objectius.....	11
1.2. Metodologia	11
1.3. Motivació i justificació del treball	12
2. Marc teòric	14
2.1. La figura del <i>showrunner</i>	14
2.1.1. El <i>showrunner</i>	14
2.1.2. Els orígens de la terminologia <i>showrunner</i>	14
2.1.3. Les funcions del <i>showrunner</i> a l'actualitat.....	17
2.1.4. Shonda Rhimes i Verónica Fernández.....	18
2.2. La teoria de l'escriptura de guions	21
2.2.1. El mètode McKee	21
2.2.2. El mètode Douglas.....	40
2.2.3. La combinació dels mètodes	54
2.3. Anàlisi d'una sèrie de ficció	74
2.3.1. Anàlisi de la sèrie <i>The Crown</i>	74
2.4. Anàlisi d'un document de venda	97
2.4.1. La Bíblia de la sèrie <i>Stranger Things</i>	98
2.5. Estudi del mercat audiovisual proper.....	111
2.5.1. Les rondes de <i>pitching</i>	112
2.5.2. Els concursos de guió	115
2.5.3. Els programes de mentoratge.....	118
2.5.4. Les subvencions.....	120
2.5.5. Els cursos o laboratoris de desenvolupament	121
2.5.6. El Registre de Propietat Intel·lectual.....	123
3. Marc pràctic	127

3.1.	Desenvolupament del material	127
3.1.1.	El títol de la sèrie	127
3.1.2.	Duració i format	128
3.1.3.	Referents	128
3.1.4.	La premissa i la idea controladora	129
3.1.5.	Síntesis dels personatges	130
3.1.6.	Tractament del guió	152
4.	Conclusions	177
4.1.	Conclusions del marc teòric.....	177
4.2.	Conclusions del marc pràctic.....	180
4.3.	Possibles línies de futur	182
5.	Referències	185

Índex de figures

Figura 1. Representació gràfica del triangle narratiu.....	25
Figura 2. Captura del Top 10 de Netflix Espanya.....	43
Figura 3. Representació gràfica del viatge de l'heroi proposat per Campbell.....	61
Figura 4. Representació gràfica del viatge de l'heroïna proposat per Murdock.....	62
Figura 5. Portada de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	98
Figura 6. Apartat "Introducció" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	99
Figura 7. Imatge de referència de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	100
Figura 8. Apartat "La conspiració del projecte Montauk" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	101
Figura 9. Apartat "Sinopsis" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	102
Figura 10. Apartat "Estructura" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	103
Figura 11. Apartat "To i estil" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	105
Figura 12. Apartat "Horror" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	106
Figura 13. Apartat "Els nens" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	107
Figura 14. Fotografia de referència del personatge Eleven, de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	108
Figura 15. Apartat "Potencial de franquícia" de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	109
Figura 16. Contraportada de la Bíblia de <i>Stranger Things</i>	110
Figura 17. Fotografia de l'actriu Adèle Haenel, referent físic de la Teresa	133
Figura 18. Fotografia de l'actriu Núria Prims, referent físic de la Ramona	137

Figura 19. Fotografia de l'actriu Gaia Girace, referent físic de la Yumara	143
Figura 20. Fotografia de l'actor Marcel Borràs, referent físic del Ferran	145
Figura 21. Fotografia de l'actriu Elizabeth McGovern, referent físic de la Isabel.....	147
Figura 22. Fotografia de l'actriu Natalia de Molina, referent físic de la Carmela	148
Figura 23. Fotografia de l'actriu Ana Wagener, referent físic de la Dolors	151
Figura 24. Fotografia de l'actriu Mireia Oriol, referent físic de la Maria	151
Figura 25. Fotografia de l'actor Eddie Redmayne, referent físic del Joan	154
Figura 26. Fotografia de l'ús de les targetes de colors	155
Figura 27. Fotografia de l'ús de les targetes de colors	154

Índex de taules

Taula 1. Representació d'una plantilla de quatre actes.....	45
Taula 2. Representació d'una plantilla de sis actes.....	45
Taula 3. Plantilla de les trames de la sèrie <i>Cardo</i>	46
Taula 4. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 1 de <i>The Crown</i>	81
Taula 5. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 2 de <i>The Crown</i>	83
Taula 6. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 3 de <i>The Crown</i>	85
Taula 7. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 4 de <i>The Crown</i>	86
Taula 8. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 5 de <i>The Crown</i>	88
Taula 9. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 6 de <i>The Crown</i>	89
Taula 10. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 7 de <i>The Crown</i>	91
Taula 11. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 8 de <i>The Crown</i>	92
Taula 12. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 9 de <i>The Crown</i>	93
Taula 13. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 10 de <i>The Crown</i>	95
Taula 14. Recopilatori d'informació sobre el Pitching de l'Audiovisual Universitat Indústria.....	111
Taula 15. Recopilatori d'informació sobre el Co-Pro Pitching Sessions.....	112
Taula 16. Recopilatori d'informació sobre el PitchToPro i el Madrid Online Pitchbox.....	113

Taula 17. Recopilatori d'informació sobre el Concurs internacional de pilots TV 2022.....	114
Taula 18. Recopilatori d'informació sobre el Showcase de Pilots de Sèrie	115
Taula 19. Recopilatori d'informació sobre Series Concept.....	116
Taula 20. Recopilatori d'informació sobre Cambio de plano «Cuéntanos las historias que nadie cuenta»	117
Taula 21. Recopilatori d'informació sobre Talent Obert.....	117
Taula 22. Recopilatori d'informació sobre DAMA Ayuda Series.....	118
Taula 23. Recopilatori d'informació sobre les Subvencions per al desenvolupament de projectes audiovisuals.....	119
Taula 24. Recopilatori d'informació sobre el Curs de desenvolupament de projectes audiovisuals iberoamericans 2022.....	120
Taula 25. Recopilatori d'informació sobre el Cuarto laboratorio de propuestas y presentación de proyectos de ficción en Alicante.....	121
Taula 26. Plantilla per a la creació del projecte de sèrie de ficció.....	127

1. Introducció

1.1. Objectius

La finalitat principal d'aquest treball és descobrir les diferents fases del procés de creació d'una sèrie de ficció per escriure un projecte original i presentar-lo al mercat audiovisual.

En el marc teòric es busca **conèixer la figura del *showrunner* per desenvolupar el projecte de sèrie de ficció segons els requisits professionals del mercat audiovisual actual**. També es vol **descobrir si existeix algun mètode d'aplicació pràctica per escriure guions** i, en cas afirmatiu, si se'n pot extreure una metodologia pròpia d'utilitat. Per tant, es comprova **si és vàlida la hipòtesi que és possible escriure una història per a una sèrie de ficció a partir de l'aplicació de diferents teories**. A més, també s'estudien els camins que ofereix el mercat per vendre un projecte de sèrie a la indústria i, finalment, el material necessari per a fer-ho. Quant al marc pràctic, es fa una prospecció sobre les fases tècniques i creatives del guió (el desenvolupament dels personatges, el full de polsos, el resum en passos i el tractament) per crear una sèrie de ficció de gènere històric utilitzant la documentació obtinguda a partir d'una recerca bibliogràfica. A través de la part pràctica, es vol **aconseguir crear un material de venda per presentar-se al mercat audiovisual** a través d'una ronda de *pitching*, un curs o laboratori de desenvolupament o un programa de mentoratge. En definitiva, es busca que el treball serveixi com a primer pas per introduir-se a la indústria i a la professió del *showrunner*.

1.2. Metodologia

Per a la realització d'aquest treball, l'autora ha dividit en dues parts: un **marc teòric** i un **marc pràctic**. El primer pas ha sigut dut a terme el marc teòric. En aquest apartat, ha començat **investigant la figura del *showrunner***, per conèixer les seves funcions dins del procés de creació d'una sèrie i la trajectòria professional necessària per assolir aquesta posició. A continuació, **ha realitzat una comparativa entre els mètodes per escriure guions de Robert McKee i de Pamela Douglas**, amb l'objectiu d'extreure'n una metodologia pròpia. A més, la combinació dels dos mètodes s'ha complementat, per una banda, amb la teoria de Maureen Murdock sobre el viatge de l'heroïna i la de Manuel Ríos San Martín per al desenvolupament dels personatges i, per l'altra, amb els consells per escriure premisses que proposa Blake Snyder. Seguidament, **ha dut a terme una anàlisi de la sèrie de ficció *The Crown*** (Morgan,

2016), a través de la metodologia recomanada per Douglas i McKee, per posar-la en pràctica i acabar de consolidar els coneixements obtinguts sobre el guió. També **ha analitzat com a referència el document de venda de *Stranger Things*** (M. i R. Duffer, 2018), per identificar les parts que el formen i aconseguir idees per al dossier de l'autora. Finalment, **ha estudiat el mercat audiovisual proper**, per identificar els camins que pot recórrer un guionista o un creador per vendre el seu projecte de sèrie de ficció. El marc pràctic ha realitzat posteriorment i ha servit per posar en pràctica la teoria apresada. En aquest apartat **ha tractat les diferents fases tècniques i creatives que requereix un guió cinematogràfic**: la definició del títol de la sèrie, l'establiment de la seva durada i el format, la recerca de referents, la creació d'una premissa i una idea controladora, la síntesi dels personatges i la redacció del tractament. Per a fer-ho, **ha desenvolupat un mètode pràctic personal per escriure guions** a partir de la comparativa entre els diferents autors estudiats prèviament.

El resultat ha sigut el tractament d'un guió literari d'una sèrie de ficció que explica la història d'una jove aristòcrata que viu a Barcelona a principis del segle XX. La vida de la protagonista pateix un gir quan el seu marit torna de Cuba amb una noia embarassada. Les dues dones estan enamorades del mateix home, però el seu amor resulta ser una gàbia de la qual només poden escapar-ne juntes.

La sèrie s'ha construït com un **drama històric** perquè el gènere permet exposar **conflictes contemporanis controvertits**, com l'obsessió generalitzada per l'ascens social, les desigualtats d'oportunitats o la situació de la dona i el col·lectiu LGTBIQ+ dins d'un sistema patriarcal.

1.3. Motivació i justificació del treball

Aquest treball sorgeix per diferents motius. En primer lloc, suposa una oportunitat per recuperar l'interès que va generar a l'autora l'assignatura d'El Procés de Producció Audiovisual del Grau CIC, així com per ampliar els coneixements sobre la indústria cinematogràfica i el món de l'escriptura de guions. A més, amb la realització d'aquesta recerca es busca crear el material necessari per presentar un projecte de sèrie de ficció al mercat audiovisual. D'aquesta manera, el projecte escrit seria un primer pas per accedir al món real de l'ofici del *showrunner*. En segon lloc, també neix per la passió pel món de les sèries de ficció. Tanmateix,

el detonant definitiu ha sigut la inquietud per explicar les històries d'un grup de dones influents del segle XX que no han rebut mai cap reconeixement social pels seus mèrits.

2. Marc teòric

2.1. La figura del *showrunner*

2.1.1. El *showrunner*

La definició i les funcions de la figura del *showrunner* són difícils de determinar, perquè poden variar segons el producte audiovisual, el país o l'empresa productora. Segons l'article "*¿Qué es un showrunner?*" (Landau, 2018), el terme és una designació extraoficial que s'utilitza dins del sector per referir-se als **productors executius** o **guionistes** que assumeixen el lideratge de les tasques artístiques i tècniques d'una sèrie de televisió. El seu rol "disposa de l'última paraula a l'hora d'escollir aspectes com el repartiment, les localitzacions, la direcció d'art, la contractació de l'equip i la postproducció" (p.35). Els aspirants a *showrunner* solen començar com a guionistes per encàrrec i van ascendint fins a la posició de creadors i productors executius. A més, tal com s'indica en "*The emergence of the showrunner in global contemporary fiction: The case of Pau Freixas in Catalonia*" (Cascajosa, 2018), el *showrunner* també ha de desenvolupar una "marca personal" (p.16), és a dir, el seu propi to o estil cinematogràfic, que l'ajudi a identificar les seves produccions i a promoure-les dins del mercat audiovisual.

2.1.2. Els orígens de la terminologia *showrunner*

La publicació "*Historical Review and Contemporary Characterization of Showrunners as Professional Profile in TV Series Production: Traits, Skills, Competences, and Style*" (F.J. Gómez, J. Alberich i M.J. Higuera, 2018) relaciona l'emergència del terme *showrunner* amb la **primera edat d'or de la televisió (1940-1950)**:

Els "productors-escritors"

Al principi de la dècada, la indústria estava situada a Nova York i les "sèries" eren episodis independents, basats en obres literàries i teatrals, que s'emetien en directe per televisió, com les radionovel·les. La migració de les productores a Califòrnia va suposar un gran impacte per a la producció televisiva, perquè les noves tecnologies permetien gravar els capítols de les sèries per emetre-les en diferit. A més, la possibilitat de reproduir els continguts de forma reiterada va facilitar la seva explotació i l'obtenció de beneficis. Com els pressupostos de les

productores van augmentar, els productors van decidir invertir en la creació de projectes originals i atorgar més poder de decisió als guionistes.

La primera sèrie que va introduir aquests canvis fou *The Goldbergs* (Berg, 1929-1956). La seva creadora **Gertrude Berg** va compaginar les tasques de guionista amb les de productora i actriu. Així i tot, es considera que el primer *showrunner* de la indústria va ser **Jess Oppenheimer** amb la sèrie *I Love Lucy* (Oppenheimer, 1951-1957). L'equip de la comèdia de situació fou el primer a incorporar la figura del "productor-escriptor".

Més endavant, **Aaron Spelling** va fundar les productores Spelling-Goldberg Productions i Aaron Spelling Productions, en les quals Spelling combinava les tasques executives amb les creatives. El productor nord-americà va aconseguir posicionar el gènere de la telenovel·la en les franges de màxima audiència a través de produccions com *Charlie's Angels* (Spelling, 1976-1981) o *Beverly Hills, 90210* (Spelling, 1990-2000).

Durant els setanta, també va sorgir **MTM Enterprises**, una productora que va introduir un nou model de producció basat en prioritzar la llibertat creativa per sobre de les exigències dels executius de les cadenes.

La "Televisió de Qualitat"

L'èxit de MTM Enterprises va donar peu a la **segona edat d'or de la televisió** (1980-2000). Les sèries de la companyia es caracteritzaven pels seus temes controvertits, la combinació d'elements còmics amb dramàtics i l'ús d'estructures narratives complexes i referències culturals. Aquest conjunt de trets diferenciadors van rebre el nom de "**Televisió de Qualitat**" (p.94). Per crear productes amb aquestes característiques, els productors van començar a defensar la seva autonomia davant de les exigències dels executius. A més, desenvolupaven els seus projectes assolint les funcions tant dels autors com dels productors, això els feia els responsables dels aspectes creatius de la producció de les sèries. La seva forma de treballar es va convertir en un model a seguir pels *showrunners* del futur. Un referent d'aquesta època és David Lynch. L'experiència cinematogràfica del director li va permetre implementar una narrativa i estètica complexes a *Twin Peaks* (Lynch, 1990-1991 i 2017) que s'allunyaven de les comèdies i els drames planers. Com a curiositat, la sèrie de Lynch fou produïda per Spelling Television, una de les productores d'Aaron Spelling.

La televisió per cable

Durant la dècada dels noranta, també es va implementar la televisió per cable. El nou sistema oferia, a canvi d'una subscripció mensual, una imatge més nítida i una gran quantitat de canals diversos. En certa manera, es pot dir que va ser la precursora de les plataformes de *streaming*, però amb la diferència que els seus continguts s'emeten en franges horàries determinades pels canals. Addicionalment, les productores de la nova televisió van decidir aplicar el sistema iniciat per MTM Enterprises, però aquest cop liderat per **HBO**. La cadena de televisió només produïa sèries que complissin amb els requisits de la "Televisió de Qualitat", com *Los Soprano* (Chase, 1999-2007) o *Sex and the City* (Star, 1998-2004). Per afegiment, el nou format oferia espais lliures de publicitat, això permetia als primers *showrunners* crear noves estructures narratives, establir la seva marca representativa i adaptar-se a la demanda dels subscriptors. En definitiva, "els escriptors rebien el màxim suport i la mínima interferència" (p.96). El febrer de l'any 1995, el periodista Andy Meisler de *New York Times* va introduir el terme *showrunner* per primer cop en un article sobre **John Wells**, el productor de la sèrie *ER* (Wells, 1994-2009), en el qual va defensar que Wells era "el veritable autor de la sèrie de televisió" (Cascajosa, 2018). El terme es va anar estenent per les productores dels Estats Units, però no va acabar de guanyar significat fins a la tercera edat d'or de la televisió.

La nova era dels *showrunner*

A partir de la **tercera edat d'or de la televisió** (2000-act.), les noves produccions s'han començat a caracteritzar per les seves històries complexes, els problemes sobre temes controvertits i els seus personatges amorals, com a *The Wire* (David Simon, 2002-2008). A més, s'han introduït els drames televisius, la dramèdia i les *sitcoms*, com *Lost* (Abrams i Lindelof, 2004-2010), *Desperate Housewives* (Cherry, 2004-2012) i *Friends* (Kauffman i Crane, 1994-2004). Els "escriptors-productors" han començat a ser reconeguts com a *showrunners*. Addicionalment, la invenció d'internet i de les plataformes de vídeos sota demanda van contribuir en l'augment de la notorietat dels productors audiovisuals. **Netflix** va ser el primer a oferir als seus usuaris la llibertat d'escollir els dispositius i el temps per veure continguts audiovisuals. La plataforma de *streaming* va guanyar fama a escala global gràcies a les produccions *The House of Cards* (Willimon, 2013-2018) i *Orange Is The New Black* (Kohan, 2013-2019).

Addicionalment, el sorgiment de les **xarxes socials** i les noves oportunitats multimèdia ofereixen a l'espectador una experiència que va més enllà de la simple visualització dels continguts. Algunes aplicacions com Instagram, Twitter o Facebook s'han convertit en eines de gran valor per als *showrunners*, ja que les poden utilitzar per publicar les seves interpretacions i motivacions sobre cada producció amb l'objectiu de guanyar popularitat i promoure la seva marca personal.

2.1.3. Les funcions del *showrunner* a l'actualitat

Actualment, el terme *showrunner* comença a ser emprat tant a dins com a fora de la indústria de la televisió. La designació a Espanya continua associant-se amb la figura del productor executiu. Els productors són els encarregats de desenvolupar les idees, contractar els equips, crear i ordenar els guions i supervisar els aspectes financers. Higuera, Gómez i Alberich (2018) comenten que el *showrunner*, a diferència d'un productor executiu, "té una posició de gran responsabilitat dins d'una productora i actua com a referent pel que fa al procés creatiu i tècnic de qualsevol sèrie que s'hi produeixi" (p.98). A més, també han de treballar les seves habilitats comunicatives i de lideratge per poder coordinar grups grans i diversos. En definitiva, un productor executiu pot no ser considerat un *showrunner*, mentre que un *showrunner* sempre estarà associat amb la posició del productor executiu. Pel que fa a les seves funcions, es poden identificar i classificar en tres punts:

L'escriptura del guió

La funció d'un *showrunner* dins del departament d'escriptura és mantenir la coherència i la unitat dels capítols, per així evitar perdre l'essència de la sèrie. Per aconseguir-ho, s'ha d'encarregar de contractar els guionistes, supervisar el procés d'escriptura i tornar a escriure els guions en el cas que ho consideri necessari. En definitiva, el seu objectiu és que l'equip de guionistes treballi de forma coordinada i que no perdin els fils argumentals de les trames.

El traspàs del guió a la pantalla

El professional també ha de disposar de coneixements tècnics i pràctics per prendre decisions creatives durant el rodatge i la postproducció. La seva presència és fonamental, perquè el director o directora pot anar canviant segons l'episodi o la temporada que s'estigui rodant. Conseqüentment, el *showrunner* és la figura que ha de saber més sobre els personatges i les

trames. A més, pot decidir dirigir ell mateix alguns dels episodis si disposa dels coneixements i la formació per fer-ho.

La gestió organitzativa

Finalment, la seva feina també inclou supervisar i prendre decisions relacionades amb la distribució, la publicitat i la rendibilitat del projecte final. El *showrunner* ha d'analitzar les respostes de l'audiència i els resultats obtinguts per identificar si cal modificar l'estratègia empresarial. Addicionalment, cal que respongui davant de les demandes dels executius de les cadenes o les plataformes que contracten el producte audiovisual.

2.1.4. Shonda Rhimes i Verónica Fernández

Per comprendre millor el rol i la influència de la figura del *showrunner* dins de la indústria, l'autora ha decidit informar-se de sobre les carreres professionals de dues referents. Per una banda, s'ha escollit a **Shonda Rhimes**, per la seva influència a escala global i, per l'altra, a **Verónica Fernández**, perquè la seva figura permet fer-se una idea sobre quines són les formacions i les trajectòries professionals dels primers *showrunners* espanyols.

El cas de Shonda Rhimes

Una de les figures que ha ajudat a popularitzar el terme de *showrunner* a escala global és Shonda Lynn Rhimes. L'escriptora i productora nord-americana va néixer el 13 de gener del 1970 a Chicago i es va formar en estudis anglesos i cinematogràfics a la Universitat de Dartmouth. Durant la seva carrera universitària, va començar a escriure, dirigir i produir obres de teatre per una associació. Un cop va acabar la universitat, es va mudar a San Francisco per treballar en una agència de publicitat. Tanmateix, al cap de poc temps va decidir inscriure's a un màster de guió a la UCS School of Cinematic Arts. La seva estada a Los Angeles la va posar en contacte amb la productora Debra Martin Chase, la primera professional que li va oferir pràctiques laborals relacionades amb l'àmbit de producció.

El primer treball remunerat de Rhimes dins del sector va ser com a investigadora del documental *Hank Aaron: Chasing the Dream* (Tollin, 1995). Quatre anys més tard, la guionista va aconseguir vendre el seu primer guió: *Introducing Dorothy Dandridge* (Coolidge, 1999). Les bones crítiques que va rebre la pel·lícula van fer que la contractessin per escriure el guió de *Crossroads* (Hill, 2002) i *The Princess Diaries 2* (Marshall, 2004), fins que l'any 2005 va

aconseguir triomfar amb la sèrie *Grey's Anatomy* (Rhimes, 2005-act.). El drama mèdic va aconseguir revolucionar la televisió gràcies a la seva modernització dels elements melodramàtics tradicionals. A més, a diferència de *House* (Shore, 2004-2012) o *ER* (Wells, 1994-2009), la sèrie de Rhimes deixava de banda els casos mèdics i se centrava en les relacions personals entre els treballadors dels hospitals. *Grey's Anatomy* ha rebut un total de quatre Emmys, setze Globus d'Or i setze premis de la NAACP Image Award. En una entrevista per El País, Rhimes afirma que durant el procés de creació i producció del drama és quan realment “va aprendre a fer televisió” (Marcos, 2022).

Després del seu primer triomf, la *showrunner* es va atrevir a fundar la seva pròpia productora: Shondaland. L'empresa i un contracte amb la cadena ABC van permetre a Rhimes produir altres sèries d'èxit com *Scandal* (2012-2018), *How to Get Away with Murder* (2014-2020) o *Station 19* (2018-2019). Així i tot, l'any 2017 Shondaland va decidir trencar amb la cadena de televisió per associar-se amb Netflix. La plataforma de *streaming* li va oferir 131 milions d'euros a canvi d'un conveni de deu anys, un dels contractes més cars de la història de la televisió. Els fruits d'aquest acord han sigut *Bridgerton* (Van Dusen, 2020-act.) i *Inventing Anna* (Rhimes, 2022), dues produccions de gran audiència. (Marcos, 2022). La segona temporada de *Bridgerton*, estrenada el 25 de març del 2022, va aportar a Netflix 193 milions d'hores de visualització en tan sols quatre dies, convertint-la en una de les sèries amb més audiència de la plataforma (Meek, 2022).

L'habilitat de la creadora per teixir trames complexes i autèntiques ha aportat a la indústria històries honestes i versemblants. A més, ha mostrat una perspectiva innovadora i influent dels personatges femenins, els quals caracteritza com ambiciosos, complexes i competius, com Meredith Grey i Cristina Yang (*Grey's Anatomy*), Olivia Pope (*Scandal*) o Annalise Keating (*How to Get Away with Murder*). (Marcos, 2022). Unes característiques que es poden veure reflectides en la pròpia Rhimes. Els ideals inclusivius i feministes de la *showrunner* han fet que surti dos cops a la llista “100 persones més influents” de la revista *Times*, hagi rebut la titularitat de “Personalitat de l'any 2016” per *The World's Entertainment Content* i que hagi sigut considerada una de les “50 dones més influents” per la publicació *Tribune* (Garriga, 2019).

El cas de Verónica Fernández

El mercat audiovisual espanyol està començant a adoptar el terme de *showrunner* gràcies a la influència de productors executius com Pau Freixas, el creador de *Polseres Vermelles* (2011-2013), o Álex Pina de *La Casa de Papel* (2017-2021). Tanmateix, Verónica Fernández ha sigut la primera de la indústria en formar part de Netflix com a creadora i directora de continguts, convertint-la en una peça clau i influent dins del sector.

Verónica Fernández va néixer a Soria l'any 1971, es va llicenciar en Filologia Hispànica i després es va especialitzar en guió a l'Escola del Cinema i de l'Audiovisual de la Comunitat de Madrid (ECAM). El seu primer contacte amb el món professional va ser com a guionista i coordinadora de guions. Alguns dels projectes en els quals va participar són *Raquel busca su sitio* (Fernández i Rubio, 2000), *El Bola* (Mañas, 2000) i *Cuéntame cómo pasó* (Bernardeau, 2001-act.). L'any 2006 va treballar com a responsable creativa, co-productora executiva i guionista a la productora Zeta Audiovisual, on va co-crear diverses produccions, fins que va aconseguir l'èxit i el reconeixement *El Príncipe* (Gabilondo i Benítez, 2014-2016) i *Velvet Colección* (Campos i Neira, 2017-2019).

La seva trajectòria i la qualitat dels seus guions van fer que Fernández s'atrevis a fer el pas com a *showrunner* amb la sèrie *Hache* (2019-act.). Una producció que la va posar en contacte amb Netflix i que, segons explica Fernández en una entrevista per El Mundo, "la va tractar per primera vegada com es tracten els *showrunners* als Estats Units" (García, 2022). La plataforma de *streaming* no va trigar en veure el seu potencial i la va contractar com a directora de continguts a Espanya. Tanmateix, el procés de negociació va ser llarg, perquè ella es considerava guionista, no executiva. Finalment, però, Fernández va veure l'oportunitat "de poder impactar en la indústria en la qual havia crescut com a guionista" i "oferir oportunitats a altres creadors" (García, 2022). Finalment, la seva vessant com a professora de guió a l'ECAM ha fet que la *showrunner* sempre busqui impulsar els nous talents, així com col·laborar en iniciatives per promoure i potenciar els rols de les dones dins del sector.

En resum, les dues creadores comparteixen certs aspectes de les seves biografies i trajectòries professionals, com la seva formació com a guionistes. Tant Rhimes com Fernández van començar a treballar dins del sector en equips de guionatge i, a poc a poc, van ascendir de

posicions fins a arribar a ser cocreadores o productores executives de les seves produccions, una evolució equivalent a la que proposa Neil Landau (vegeu el punt “El *showrunner*”). Addicionalment, les dues *showrunners* comparteixen una actitud proactiva, ambiciosa i constant, tres característiques adients per afrontar les tasques pluridisciplinàries, dinàmiques i creatives de la producció executiva.

2.2. La teoria de l'escriptura de guions

Per escriure el tractament i una escena de referència d'una sèrie, l'autora ha consultat dos títols diferents amb l'objectiu d'aprendre una tècnica per escriure guions cinematogràfics. La bibliografia escollida és *El guion Story de Robert McKee* i *Cómo escribir una serie dramática de televisión de Pamela Douglas*. La idea inicial era fer una comparativa entre les obres dels dos experts. Tanmateix, durant el procés ha resultat que les dues metodologies, més que diferenciar-se entre elles, es complementen. Per una banda, McKee presenta la teoria i els referents per dissenyar històries i escriure guions dramàtics. Per l'altra, Douglas aporta les tècniques per adaptar els elements narratius de les històries al format d'una sèrie de televisió. La comparativa entre les dues metodologies ha permès elaborar un mètode propi per estructurar una història i escriure un guió.

2.2.1. El mètode McKee

Robert McKee és un autor i conferenciant nord-americà especialitzat en l'escriptura de guions dramàtics i cinematogràfics. A l'obra *El Guion Story* (1997) recopila el seu famós seminari *El guió*, un referent internacional per als aspirants a guionistes.

Com l'escriptor fa servir com a exemples pel·lícules del segle XX, en alguns casos l'autora ha preferit canviar-los per produccions més actuals.

Segons McKee, per introduir-se al món del guionatge, el primer pas és conèixer **els elements que formen una història**. A l'apartat “la terminologia del disseny narratiu” (p.51), l'expert identifica els onze conceptes que formen una narració. Per exemplificar els diferents elements, l'autora ha utilitzat com a referent el seu projecte de sèrie dramàtica.

L'estructura

L'estructura és un conjunt d'esdeveniments que formen una seqüència. El seu objectiu és provocar emocions específiques i expressar un punt de vista concret. Per seleccionar els esdeveniments adients, McKee proposa als guionistes plantejar-se les preguntes següents: "Què s'ha d'incloure? Què s'ha d'excloure? Què va primer i què va després?". (p.53).

L'esdeveniment narratiu

L'esdeveniment narratiu és la unitat que forma l'estructura d'una història i provoca un canvi a la vida del personatge. La modificació s'assoleix a través d'un conflicte i s'expressa i se sent en valors narratius.

Exemple: La Teresa ha aconseguit casar-se amb un aristòcrata de renom (valor positiu). Tanmateix, el matrimoni no pot tenir fills i, en conseqüència, el marit decideix tenir relacions amb una altra dona (esdeveniment narratiu que canvia la vida de la protagonista). La Teresa se sent humiliada i té por de perdre l'estabilitat de la seva vida "perfecta" (valor negatiu).

Els valors narratius

Els valors narratius fan referència a les qualitats universals de l'experiència humana i poden ser positius, negatius o neutres. Els conflictes dels esdeveniments narratius poden canviar la percepció dels valors de les experiències.

Exemple: el Ferran treu a la Yumara de la presó (valor positiu), però la culpa a ella de les agressions sexuals que ha patit per part de la policia (valor negatiu).

L'escena

L'escena és l'acció que causa un conflicte, en un temps i espai determinats, i que canvia com a mínim un dels valors de la vida dels personatges.

McKee considera que, a l'hora d'escriure una escena, els guionistes han de fer-se tres preguntes: "Quin valor està en joc a dins de la vida del personatge en aquell moment? Quin signe tenia aquest valor al principi de l'escena? I al final?" (p.56).

Quan els valors de la situació del personatge es mantenen inalterats, es produeix un "no-esdeveniment" (p.57), és a dir, l'únic objectiu de l'escena és explicar. Per tant, cal eliminar-la, perquè no ajuda a desenvolupar la trama.

Exemple: La Teresa, la protagonista, i la Dolors, la cuinera del palau, entren a una impremta. La Dolors, després d'ajudar a la Teresa a escollir una ploma per al seu marit, torna al palau per preparar el sopar. La Teresa es queda sola amb la dependent, la Carmela, i descobreix que la noia guarda fulletons relacionats amb la lluita proletària. La protagonista, però, reacciona amb naturalitat i amb interès. La reacció positiva de la Teresa fa que la Carmela li tingui confiança, això fa que s'atreveixi a demanar-li una entrevista per a la seva revista. La noia, contenta per haver fet una nova amistat, accepta. Aquest fragment constitueix una escena, perquè totes les accions passen en un mateix lloc i temps narratiu (la impremta de la família de la Carmela).

Els cops d'efecte

Els cops d'efecte són els elements que construeixen les escenes. Es basen en la fórmula "acció-reacció" per canviar el comportament dels personatges i provocar un gir.

Exemple: la Teresa està a punt de retrobar-se amb el Ferran després d'un any separats (acció). Tanmateix, el seu marit apareix amb una noia embarassada (gir). La Teresa, estupefacta i amb el cor trencat, fa el possible per mantenir la compostura (reacció).

La seqüència

Una seqüència està formada per un conjunt d'escenes i el seu final constitueix el més important de l'agrupació. McKee aconsella als guionistes assignar un nom a cada seqüència per recordar el canvi de situació que li suposa al personatge.

Exemple: El Ferran no vol fer-se càrrec del fill de la Yumara. Tanmateix, quan l'home descobreix que la Ramona vol robar un nadó d'una altra família, decideix emportar-se la noia a Barcelona per evitar-ho.

L'acte

Els actes són els conjunts de seqüències que provoquen un canvi rellevant al signe del valor que es troba en joc a la vida del personatge, fins al punt d'afectar la seva vida interior, les seves relacions personals o la seva sort en el món.

Més endavant, per explicar com es dissenyen els actes, l'expert fa referència a *La Poètica* d'Aristòtil. Segons el filòsof, les històries completes i profundes necessiten un mínim de tres

actes, amb els seus respectius canvis, per a desenvolupar-se. L'estructura clàssica "introducció, nus i desenllaç". (p.62).

Exemple: al final del quart acte del primer capítol, el signe de valor de la Teresa ha patit un canvi rellevant de positiu a negatiu, ja que és quan assimila que el seu marit no l'estima i que haurà de conviure amb la seva amant.

El clímax

El clímax és la situació d'una escena, seqüència o acte en la qual hi ha més intensitat i complexitat, perquè comporta un canvi a la vida del protagonista. Tanmateix, l'alteració pot ser temporal, a diferència del clímax narratiu.

El clímax narratiu

El clímax narratiu és una sèrie d'actes que formen una narració i es desenvolupen fins arribar al final de l'últim acte.

El clímax narratiu final comporta un canvi a les vides dels personatges que és irreversible i complet, no es pot modificar. Tal com diu McKee: "l'acció que el protagonista decideix dur a terme es converteix en un esdeveniment que produirà un clímax narratiu positiu, negatiu o irònicament positiu i negatiu". (p.366).

Exemple: la decisió del Ferran de portar la Yumara a Barcelona té un clímax negatiu per la Teresa, la seva dona, i la Ramona, la seva tieta, ja que canvia les seves vides completament.

La trama

Una trama per McKee és "la pauta dels esdeveniments internament coherents i interrelacionats, que llisquen pel temps per donar forma i disseny a una narració". (p.65).

Per establir els límits a l'hora de dissenyar una trama per a una història, el nord-americà proposa utilitzar el **triangle narratiu**. La forma geomètrica presenta en cadascun dels seus vèrtexs els diferents dissenys de trames que existeixen:

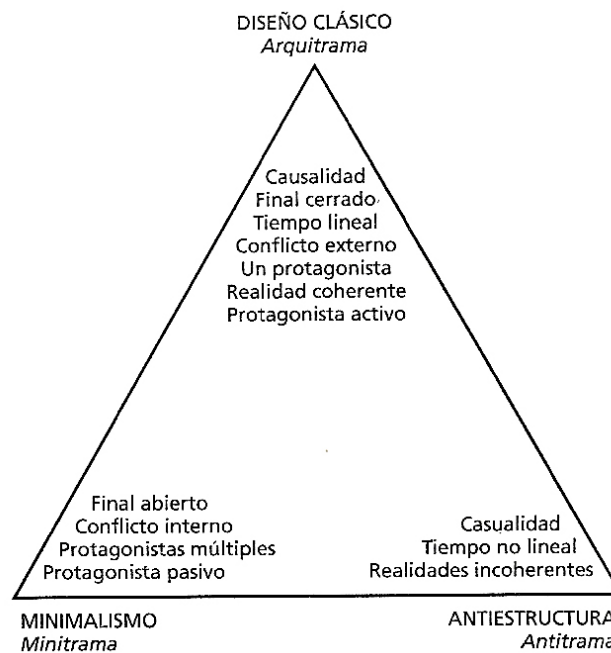


Figura 1. Representació gràfica del triangle narratiu.
 Font: *El Guion Story* (2011, Robert McKee)

El **disseny clàssic** construeix la història al voltant d'un protagonista actiu, que lluita contra les forces externes antagonistes per assolir un objectiu, dins d'una realitat fictícia coherent i causalment relacionada, fins a un final tancat i irreversible. Aquest conjunt de principis atemporals, McKee el denomina "arquitrama", perquè ha sigut la base d'una gran part de les pel·lícules internacionals. Un exemple seria *Thelma and Louise* (Scott, 1991), les dues protagonistes viatgen per la ruta 66 amb el propòsit de fugir de la policia, fins que es troben rodejades i decideixen suïcidar-se saltant al buit.

Després hi ha el **minimalisme**, el disseny que agafa els elements del clàssic i els redueix en "minitrames", les quals enllacen relats i narren històries en paral·lel. El propòsit del disseny és la simplicitat i l'economia, però manté alguns aspectes clàssics per satisfer les expectatives del públic. Una pel·lícula que utilitza aquest disseny és *Love Actually* (Curtis, 2003), perquè presenta nou històries d'amor diferents que es van intercalant i entrellaçant fins al clímax narratiu final.

Finalment, "l'**antitrama**" fa servir "l'**antiestructura**" per contradir les formes tradicionals i per ridiculitzar la idea dels principis formals. Les històries que presenta són incoherents, els personatges són passius, el temps no és lineal i els finals són oberts. Per exemple, la pel·lícula

Un chien andalou (Buñuel, 1929), un referent del cinema surrealista que rebutja l'estructura narrativa clàssica i que situa les escenes en ambients onírics i atemporals.

Un cop presentats els tres dissenys del triangle, McKee en destaca les diferències formals:

a) Els finals tancats davant dels finals oberts

“L'arquitràma” ofereixen un final tancat, perquè el clímax narratiu respon a totes les preguntes de la narració i satisfà totes les emocions del públic. La “minitràma”, en canvi, deixa el final obert amb preguntes sense respondre o alguna emoció sense satisfer, això fa que l'espectador hagi de trobar les respostes a partir dels pensaments que li han sorgit durant el visionament.

Les sèries dramàtiques utilitzen els dos dissenys per a les seves trames. La història que engloba totes les trames d'una temporada es dissenya com una “arquitràma”, perquè ha d'oferir un final tancat després del clímax narratiu de l'últim episodi. Els capítols, en canvi, estan formats per “minitràmes”, ja que permeten allargar les històries i mantenir l'interès dels espectadors. Tanmateix, quan la sèrie ha de desenvolupar-se durant diferents temporades, se sol deixar alguna pregunta oberta al final de “l'arquitràma” de cara a la següent. Per exemple, a la sèrie *Killing Eve* (Waller-Bridge, 2018), al final de cada temporada s'obre una pregunta en relació amb “l'arquitràma” (la història d'amor entre l'agent Polastri i l'assassina Vilanelle), perquè l'espectador busqui la resposta a la següent.

b) El conflicte extern davant de l'intern

“L'arquitràma” accentua els conflictes externs a través de les lluites dels personatges amb les relacions personals, les institucions socials o les forces del món físic. La “minitràma” prefereix centrar-se en els conflictes de la ment i els sentiments dels personatges.

Exemple: el personatge de la Teresa ha d'afrontar un conflicte intern (les seves inseguretats) i un conflicte extern (la infidelitat del seu marit).

c) Els objectius conscients i inconscients

Perquè un personatge tingui profunditat i sigui complex, McKee recomana idear objectius conscients i inconscients. El primer cas fa referència a la meta que s'ha establert el personatge per voluntat pròpia. El segon, en canvi, és la meta que vol assolir el seu subconscient i va vinculat a les accions i decisions inesperades.

Exemple: el desig conscient de la Yumara és casar-se amb un home ric per poder viure sense problemes econòmics. Tanmateix, inconscientment desitja trobar un amor veritable i passional, ja que no ha aconseguit trobar-lo encara.

d) El protagonista

Mentre que “l’arquitràma” utilitza un únic protagonista com a nucli de la narració, la “minitràma” es divideix en diferents relats petits amb els seus protagonistes independents.

e) El protagonista actiu davant del protagonista passiu

Com el relat clàssic té un únic protagonista, això el fa ser actiu i dinàmic per assolir el seu objectiu. Els protagonistes del minimalisme, en canvi, poden ser passius en cas d’enfrontar-se a conflictes interns.

f) El temps lineal davant del temps no lineal

“L’arquitràma” comença en un temps determinat i es mou de forma el·líptica i continuada per acabar en una data posterior. Les “antitràmes” prefereixen barrejar o fragmentar el temps perquè resulti difícil o gairebé impossible ubicar els esdeveniments temporalment.

g) Casualitat o causalitat

Les “antitràmes” solen substituir les coincidències amb la causalitat, per destacar com una sèrie d’accions aparents comporten esdeveniments que no produeixen cap efecte.

“L’arquitràma” busca tot el contrari, ja que vol destacar el fenomen de la “causa-efecte” (p.76), és a dir, quan les accions que es duen a terme per motivacions tenen un resultat realista. La saga dels *Avengers* (Whedon, 2012) es tracta d’una “arquitràma”, perquè juga amb el fenomen de la “causa-efecte”: l’aparició d’un antagonista (causa) posa en perill a la humanitat (efecte), però un grup de superherois (causa) lluitaran contra ell i la salvaran (efecte).

h) Les realitats coherents davant de les incoherents

La “minitràma” i “l’arquitràma” són partidàries de les realitats coherents que presenten ambientacions fictícies per establir les maneres de relacionar-se dels personatges i el seu

món. Les “antitrames” són més partidàries de les realitats incoherents. Les ambientacions que utilitzen barregen les formes d'interaccionar i creen una sensació d'absurditat.

i) El canvi davant de l'estancament

Finalment, McKee afegeix a la part inferior del triangle el disseny “d'estancament” (p.81). A diferència de les històries de “l'arquitràma”, la “minitràma” i “l'antitràma”, en les quals la vida dels protagonistes canvia clarament, les “no-trames” de l'estancament presenten relats que tenen com a objectiu crear retrats que poden ser des de versemblants fins a totalment absurds. Els valors de les situacions dels personatges no canvien durant el transcurs de la narració, es mantenen inalterats des del principi fins al final de la història. El seu disseny no té com a finalitat narrar, sinó que té les seves pròpies estructures retòriques i formals per informar o emocionar al públic.

Un cop interioritzats els termes, els guionistes poden afrontar **la construcció de la història**. McKee afirma que “per aconseguir l'originalitat i l'excel·lència és fonamental conèixer des de dins el món on es desenvolupa el relat” (p.94). Per això, els guionistes han d'estructurar la història al voltant de quatre aspectes:

L'ambientació

El primer aspecte és l'ambientació, que està formada per quatre dimensions. Per exemplificar-ho, l'autora ha utilitzat com a exemple la minisèrie *Vida Privada* (Munt, 2018).

a) El període

Els guionistes han d'escollir quin marge temporal ocupa la història (passat, present o futur) o si és atemporal.

Exemple: La sèrie *Vida privada* (Munt, 2018), basada en la novel·la homònima escrita per Josep Maria de Sagarra l'any 1932, és un drama històric que se situa a mitjans del s. XIX.

b) La duració

L'extensió a través del temps.

Exemple: la producció té lloc des de la caiguda de la dictadura de Primo de Rivera, l'any 1930, fins al final de la Segona República el 1939. Una època marcada per una gran quantitat de canvis socials i polítics.

c) La localització

El lloc en què s'estableix dins de la dimensió humana, és a dir, l'entorn físic, temporal i social.

Exemple: la història es desenvolupa a la ciutat de Barcelona i els personatges pertanyen a una família aristòcrata.

d) El nivell de conflicte

La posició que ocupa dins de la jerarquia de les lluites humanes. Això engloba les forces polítiques, econòmiques, ideològiques, biològiques i psicològiques de la societat. També inclou els tipus de conflicte, què poden ser lluites internes, inconscients, personals, amb les institucions o amb forces de l'entorn.

Exemple: els fills de la família Lloberola han d'afrontar la pèrdua del seu patrimoni i del seu estatus social per culpa de la ineptitud del seu difunt pare. Això suposa dos tipus de conflictes als quals s'han d'enfrontar els personatges: els interns (l'orgull ferit, la desconfiança, la hipocresia...) i els externs (la crítica social, els problemes econòmics...).

Els mons que dissenyen els guionistes marquen els límits de possibilitat i probabilitat. Un cop es defineixen els principis causals d'un món, no es poden canviar. Per aquest motiu, McKee recomana crear mons limitats, reduïts i no gaire complexos, així se'n pot assolir un coneixement profund i ampli.

La investigació

Un altre mètode per adquirir un coneixement complet sobre el món on ha de transcórrer la història és la investigació, perquè ofereix tres recursos clau:

a) La memòria

Els guionistes poden buscar entre les seves experiències personals per trobar-hi vincles amb els personatges.

b) La imaginació

El recurs serveix per figurar com és el dia a dia dels personatges i indagar en el món imaginari. La seva funció és agafar fragments de somnis o experiències i connectar-los amb la història.

c) Els fets

Els esdeveniments es poden extreure dels llibres i, juntament amb les idees, estimulen el talent.

Exemple: en el cas de *Vida Privada* (Munt, 2018), es tracta d'una adaptació cinematogràfica de la novel·la homònima de Josep Maria de Segarra, publicada l'any 1932.

McKee afirma que "la història, en créixer, ens planteja preguntes que demanen una investigació més profunda" (p.103). Per aquest motiu, els guionistes han d'intercalar el procés de recerca amb el d'escriptura. A més, la informació que vagi obtenint li pot servir per anar incorporant noves direccions i idees al relat.

El gènere

Els guionistes han de tenir clar quin gènere o combinació de gèneres governarà la seva obra, perquè imposen convencions sobre el disseny narratiu i ajuden a generar idees. La combinació ajuda a enriquir els personatges, ja que permet construir diferents estats d'ànim.

Robert McKee proposa un sistema de gèneres i subgèneres, basat en la pràctica, i que contempla les diferències de tema, ambientació, papers, esdeveniments i valors:

a) La història d'amor

El seu subgènere és la salvació de l'amic, però en aquest cas se substitueix l'amistat per l'amor romàntic. Exemples: *Amélie* (Jeunet, 2001), *Atonement* (Wright, 2007) o *The Piano* (Campion, 1993).

b) La pel·lícula de terror

Es divideix en tres subgèneres: el misteriós, on la font de terror sorprèn, però la seva explicació és "racional", com a *Psycho* (Hitchcock, 1960); el sobrenatural, es presenta un fenomen "irracional" relacionat amb els esperits, com a *The Sixth Sense* (Shyamalan, 1999); i el súper-misteriós, on el públic ha de decidir entre les dues possibilitats, com a *The shining* (Kubrick, 1980).

c) Èpica moderna

Quan els personatges s'enfronten a l'Estat. Per exemple: *Don't look up* (McKay, 2021), *The Post* (Steven Spielberg, 2017) o *Fènix 11-23* (S. Lara i J. Joan, 2012).

d) Pel·lícula de vaquers

El gènere, també conegut com a *western*, les seves històries se situen al *Far West* durant la segona meitat del segle XIX i sol aparellar-se amb les trames d'acció o aventura. Dos exemples serien *News of the World* (Greengrass, 2020) i *Spirit* (Asbury i Cook, 2002).

e) Gènere bèl·lic

Tot i que la guerra pot ser l'ambientació d'un altre gènere, el bèl·lic tracta específicament sobre el combat. Els seus subgèneres principals són el "proguerra" i "l'antiguerra". Alguns exemples serien: *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998), *1917* (Mendes, 2020) o *Dunkirk* (Nolan, 2017).

f) Trama de maduresa

La història de com un personatge assoleix la maduresa. Per exemple: *È stata la mano di Dio* (Sorrentino, 2021), *Saturday Night Fever* (Badam, 1978) o *Bambi* (Geronimi i Hand, 1950).

g) Trama de redempció

La pel·lícula gira al voltant d'un canvi moral del protagonista, que passa de ser dolent a bo, com a *Schindler's List* (Spielberg, 1994).

h) Trama punitiva

El fil argumentari és que el bo es torna dolent i rep un càstig, com a *Molly's game* (Sorkin, 2017) o a *Falling Down* (Schumacher, 1993).

i) Trama de proves

El gènere presenta històries sobre el poder de la voluntat davant la temptació de rendir-se. Per exemple, *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994) o *The Pursuit of Happiness* (Muccino, 2007).

j) Trama educativa

Aquest gènere gira al voltant d'un canvi profund de la visió que té el protagonista de la vida, les persones o de si mateixos d'un valor negatiu (odi, ingenuïtat o fatalista) a un valor positiu (optimista, confiat o satisfet), com a *My best friend's wedding* (Hogan, 1997).

k) Trama de desil·lusió

Durant la narració, el protagonista pateix un canvi profund de la seva visió del món i passa de ser positiva a negativa. Un exemple seria *The Great Gatsby* (Luhrmann, 2013) o *Dorian Gray* (Parker, 2009).

McKee també identifica els “**megagèneres**” (p.109), tan amplis i complexos que estan plens de variacions i subgèneres:

a) Comèdia

Els seus subgèneres són la paròdia, la sàtira, la comèdia de situació, l'amor, la comèdia boja, la farsa, la comèdia negra... i tots presenten enfocaments diferents pel que fa als atacs còmics i al nivell de ridiculització. Alguns exemples serien *Mamá o Papá* (León, 2021), *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* (Chauveron, 2014) o *We're the Millers* (Marshall, 2013).

b) Policiàca

Segons la perspectiva amb la qual s'analitza el crim, es poden definir diferents subgèneres: el misteri d'un assassinat (punt de vista del cap de la investigació), l'il·legal (del mestre del crim), del detectiu (de la policia), del gàngster (del lladre), de suspens o venjança (de la víctima), del tribunal (de l'advocat), del diari (del periodista), de l'espionatge (de l'espia), del drama d'una presó (del pres) o del cinema negre (del protagonista que pot ser criminal, detectiu o víctima d'una *femme fatale*), com les pel·lícules *Fargo* (Coen, 1996) o *Bajocero* (Sala, 2021).

c) Drama social

Aquest gènere identifica els problemes de la societat - la pobresa, el sistema educatiu, les malalties, etc. - i construeix una història que presenta una solució. Els subgèneres que engloba són: el drama domèstic (dificultats familiars), les dones (dilemes com la carrera professional o la discriminació de gènere), el drama polític (corrupció política), l'eco-drama (lluites per salvar el medi ambient), el drama mèdic (lluites contra malalties físiques) i el psicodrama (lluites contra les malalties mentals), com la lluita contra l'esclerosi múltiple del protagonista de *100 metros* (Barrena, 2016).

d) Acció o aventura

Les històries sovint utilitzen aspectes d'altres gèneres, com el bèl·lic o el drama polític, per motivar una acció explosiva o gesta històrica.

Si l'acció o aventura incorpora idees com el destí, l'orgull o temes espirituals, es converteix en el subgènere de "la gran aventura". En el cas que l'antagonista sigui una força de la natura, es tracta d'una pel·lícula de "desastres" o "supervivència". Per exemple les pel·lícules *Super 8* (Abrams, 2011), *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) o *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Verbinski, 2003).

Finalment, McKee afegeix a la classificació els "supragèneres" (p.111), que contenen tota una varietat de gèneres autònoms:

a) Drama històric

La història és una font rica de material narratiu. Així i tot, l'expert recomana escollir aquest gènere "només per utilitzar el passat com si fos un vidre a través del qual mostrar el present" (p.111). Amb altres paraules, els drames històrics han d'emprar-se amb l'objectiu de fer reflexionar sobre conflictes contemporanis controvertits al públic, perquè la distància temporal ajuda a dramatitzar-los sense perdre públic. Per exemple, a la pel·lícula *Little Women* (Gerwig, 2019), la directora fa servir la distància temporal per reivindicar la desigualtat de gènere.

L'autora ha escollit aquest gènere per desenvolupar la seva història, ja que vol situar-la temporalment a principis del segle XX. La societat d'aquella època permet fer un paral·lelisme amb l'actual a través de temes com l'obsessió material, les diferències socials, les desigualtats d'oportunitats i, sobretot, la situació de la dona dins d'un context cultural, polític i social basat en el patriarcat i els referents masculins.

b) Biografia

La biografia té moltes similituds amb el drama històric, però en comptes de centrar-se en una època concreta, se centra en una persona. El biògraf ha d'interpretar els fets com si fossin ficció, trobar el significat de la vida de la persona i convertir-lo en el protagonista del gènere de la seva vida (trama de desil·lusió, punitiva, proves...). Alguns exemples serien *The Theory of Everything* (Marsh, 2014) o *Frida* (Taymor, 2002).

c) Docudrama

El gènere comparteix moltes semblances amb el drama històric, però se'n diferencia perquè els esdeveniments que tracta són recents, en comptes de passats. Com a la pel·lícula *I, Tonya* (Gillespie, 2018), que explica la vida de la patinadora artística Tonya Harding com si fos un documental.

d) Fals documental

Aquest gènere pretén basar-se en fets o records i es comporta com un documental o una biografia, però és totalment fictici. El seu objectiu és fer una sàtira sobre la hipocresia de les institucions. Per exemple *This is Spinal Tap* (Reiner, 1984) o *Operación Palace* (Évole, 2014).

e) Musical

Es presenta una "realitat" en la qual els personatges canten i ballen les seves històries. Tots els gèneres poden funcionar en format musical i, fins i tot, es poden convertir en sàtires a través de la comèdia musical. Alguns exemples serien *Les Misérables* (Hopper, 2012) o *La La Land* (Chazelle, 2016).

f) Ciència ficció

Es presenten futurs hipotètics que solen ser distopies tecnològiques de la tirania i el caos. L'ambientació que presenta permet aparellar-lo amb qualsevol gènere, com el d'acció-aventura o l'èpica moderna. Per exemple, *The Matrix* (Wachowski, 1999) o *Ready Player One* (Spielberg, 2018).

g) Gènere esportiu

La temàtica de l'esport facilita els canvis de situacions a les vides dels personatges, tant físics com psicològics. Per aquest motiu, el gènere acull de forma natural les trames de maduresa, educatives, punitives, de proves, de desil·lusió, del salvament de l'amic o de drama social. Com a les pel·lícules *Soul Surfer* (McNamara, 2012) i *Chasing Mavericks* (Hanson i Apted, 2012).

h) Fantasia

El gènere fantàstic permet als guionistes jugar amb el temps, l'espai i el físic, a través del modelatge i la barreja de les lleis naturals i sobrenaturals. La seva flexibilitat atrau l'acció, les històries d'amor, els drames polítics al·legòrics, els drames socials i les trames de

maduresa. Per exemple *The Shape of Water* (Del Toro, 2017) o *A Monster Calls* (Bayona, 2016).

i) Animació

Les pel·lícules d'animació presenten el recurs de poder convertir qualsevol element (personatges, localitzacions, objectes, etc.) en un altre de diferent. El més habitual és que es dirigeixi a un públic infantil i, com la fantasia i la ciència-ficció, tendeix a aparellar-se amb els gèneres d'acció, de gran aventura o de maduresa. Com les pel·lícules *Inside Out* (Docter, 2015) o *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (Miyazaki, 2001).

j) Les pel·lícules d'art i d'assaig

El guionista creu que la noció "avantguardista" d'escriure sense encasellar-se en un gènere és ingènua, perquè no existeix cap història que sigui tan diferent que no s'assembli a res del que s'hagi escrit abans.

El cinema d'art i assaig s'ha convertit en un gènere tradicional, que es pot subdividir en el gènere del minimalisme i l'antiestructural (vegeu l'apartat "La trama" del Mètode McKee) i el seu format li permet acceptar els gèneres bàsics.

Un cop identificat el gènere o la combinació de gèneres a la qual pertany el relat, McKee proposa **un sistema per estudiar les seves convencions** (ambientació, papers, esdeveniments i valors) i així anticipar-se a les expectatives del públic:

- a) Preparar un llistat amb totes les obres que s'assemblin a la qual es vol desenvolupar.
- b) Aconseguir els guions per extreure'n els elements d'ambientació, dels personatges, dels esdeveniments i dels valors.
- c) Detectar quines trames i convencions freqüenten les històries del gènere seleccionat.

Els personatges

Quan els guionistes han de dissenyar els personatges, McKee recomana comprendre primer la diferència que hi ha entre "caracterització" i "personatge".

Per una banda, la "caracterització" és la suma de totes les qualitats observables que conformen un ésser humà i el fan únic. Per l'altra, el "personatge" és el resultat de les opcions que escull sota pressió. Com més pressió senti, més profunda serà la revelació del seu caràcter

i més adequada resultarà la selecció que facin els guionistes de la naturalesa essencial del personatge.

L'expert afegeix que "revelar una personalitat veritable que sigui diferent o contradigui una caracterització és un pas fonamental en tota bona narració". (p.134). Aquest principi es pot portar més enllà si s'agafa la personalitat dels personatges principals i es crea un contrast amb la seva caracterització.

Un cop revelada la seva autèntica personalitat, també es pot girar o alterar la seva naturalesa interna durant el desenvolupament de la narració. El procés per aconseguir-ho és el següent:

- a) Primer es presenta la caracterització del protagonista.
- b) A continuació, s'utilitzen les accions del personatge per ensenyar la seva naturalesa més profunda.
- d) En tercer lloc, es crea una contradicció entre la imatge externa del personatge i la seva naturalesa, per mostrar que hi ha més qualitats ocultes dins de la seva personalitat.
- e) Després de presentar la naturalesa interna del personatge, la història exerceix cada cop més pressió sobre ell perquè hagi de prendre decisions més difícils.
- f) Finalment, quan s'arriba al clímax de la història, les seves opcions han canviat profundament la humanitat del personatge.

Així i tot, cal recordar que la complexitat del personatge ha d'adaptar-se al gènere, ja que en el disseny dels esdeveniments i dels personatges, ambdós han de reflectir-se mútuament fins al clímax de l'últim acte. Conseqüentment, els personatges que formen la sèrie de l'autora tenen objectius i conflictes que busquen ser coherents amb el període històric de la narració.

L'emoció estètica

Davant d'aquest concepte, McKee recomana tenir en compte que "a la vida, les idees i les emocions no viuen juntes" (p.143). La ment i les passions no estan coordinades i sovint es contradiuen. La nostra vida intel·lectual ens prepara per experiències emocionals que ens fan tenir les nostres percepcions i que, a la vegada, alteren la química de les noves troballes. Els dos nivells s'influeixen l'un a l'altre, però primer es produeix un i després l'altre. Així i tot, la narrativa els uneix a través del fenomen que l'escriptor denomina "emoció estètica". L'objectiu dels guionistes ha de ser crear una experiència emocional amb significat, a través

d'idees poderoses i profundes que comportin un canvi emocional i memorable. La pel·lícula *Braveheart* (Gibson, 1995) és un exemple d'aquest fenomen. La trama es basa en la revolució del poble escocès per independitzar-se de l'imperi britànic, és a dir, la lluita dels oprimits per assolir la llibertat. Els conceptes de "llibertat" i "revolució" tenen càrrega simbòlica i emocional, com es pot comprovar durant el discurs de William Wallace abans de la batalla final. El monòleg fa referències directes a la llibertat i a la revolució, perquè la intenció dels guionistes és que Wallace no només aconseguix motivar a les seves tropes, sinó que també emocionï als espectadors.

La premissa i la idea controladora

Segons McKee, hi ha dues idees que limiten el procés creatiu:

a) La premissa

La premissa, que pot rebre el nom de *logline*, és la idea que inspira el desig que sent l'escriptor per crear una història, sol expressar-se amb preguntes obertes. Per exemple, la premissa de la pel·lícula *Jaws* (Spielberg, 1975): "Què passaria si un tauró nadés fins a un complex turístic i devorés a un turista?". (p.154).

El seu objectiu és despertar i sumar les experiències dels guionistes per inspirar-los i ajudar-los a escollir i a interpretar. Tanmateix, només s'ha de mantenir si no desvia l'evolució de la història.

b) La idea controladora

La idea controladora, també coneguda com a *tagline*, és l'últim significat de la història, que s'expressa a través de l'acció i de l'emoció estètica del clímax de l'últim acte. La idea s'ha de poder expressar en una única frase que descriu el com i el perquè dels canvis d'una situació.

La seva funció és donar forma a les decisions estratègiques que prenguin els guionistes. Com més capaços siguin de donar forma als seus guions, més significats descobrirà el públic quan rebin la seva idea.

Per a trobar la idea controladora d'una història, McKee proposa utilitzar com a referència el clímax narratiu o l'acció final. Quan es té el clímax, els guionistes s'han de preguntar: Quin valor entra a formar part del món del protagonista? Quin és el motiu principal, la

força o el mitjà pel qual arriba aquest valor al seu món? (pàg. 153). Les respostes han de formular una frase que es convertirà en la *tagline*. Una vegada s'hagi descobert, s'ha de respectar durant tot el procés de redacció. Un exemple seria la idea controladora de *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991): "La justícia triomfa perquè la protagonista és tenaç, valenta i compta amb molts recursos". (p.154).

L'incident incitador o "detonant"

Les històries comencen a partir d'un incident incitador, que constitueix el primer gran esdeveniment del relat, la principal causa de tot el que succeeix a continuació i posa en moviment els altres elements.

L'incident incitador, també conegut com a "detonant", ha de ser un esdeveniment dinàmic i desenvolupat que canviï l'equilibri de les forces que existeixen a la vida del protagonista. La càrrega de valor que tingui la realitat del protagonista ha de canviar de positiva a negativa. Per a què es produeixi aquesta transformació, a vegades es requereixen dos esdeveniments: el muntatge i el resultat. Com a exemple, McKee proposa l'incident incitador de la pel·lícula *Jaws*: el muntatge "un tauró es menja un banyista i el seu cos apareix flotant a la platja" i el resultat "el *sheriff* descobreix el cadàver". (p.234).

Davant d'aquest desequilibri, el protagonista ha de voler recuperar l'estabilitat, això el fa perseguir de forma activa el seu objectiu. Aquesta persecució, originada per l'incident incitador, constitueix tota la pel·lícula. A més, cal tenir en compte que l'espectador també sent "neguit" davant de la inestabilitat, això fa que el guionista hagi de tancar bé la història, ja que si no ho fa, el públic es pot sentir insatisfet.

A l'hora de crear l'incident, cal comprovar que es pugui relacionar amb el món, els personatges i els gèneres escollits. Un cop definit, McKee proposa als guionistes qüestionar-se: "Altera radicalment l'incident incitador l'equilibri de les forces de la vida del protagonista? Aconsegueix que el protagonista senti el desig de recuperar el seu equilibri? Si es tracta d'un personatge complex, es genera un desig subconscient que contradiu el seu desig conscient? Conduïx al protagonista cap a una aventura per complir el seu desig? Fa sorgir la principal pregunta dramàtica en les ments dels espectadors?". (p.252). Si l'incident respon afirmativament a les preguntes esmentades, això significa que l'incident està ben realitzat.

Quan els guionistes coneixen cadascun dels elements que conformen la seva història, ja poden **començar a escriure el guió:**

Els resums en passos

Abans de començar a redactar, els guionistes haurien d'escriure en diferents targetes un resum de la història narrada pas a pas. A partir de fragments d'una o dues frases, cal descriure de forma simple i clara que passa a cada escena, com es construeix i com canvia. Addicionalment, a la part de darrere de la targeta, han d'indicar quin pas percep que està donant l'escena respecte al disseny de la història. També ha de fer el procediment amb la trama central i les trames secundàries. Un cop s'arribi al clímax, s'han de revisar totes les targetes per decidir si cal eliminar-ne, reorganitzar-les o afegir-ne de noves, fins que l'estructura sigui l'adequada.

Quan els guionistes estiguin satisfets amb la seva història, poden passar a la següent fase:

La bíblia

Per preparar una bíblia basada en un argument en passos, els guionistes han d'augmentar cada escena partint de cadascuna de les frases, fins a convertir-la en un o més paràgrafs descriptius a doble espai, en present i que narrin l'escena moment a moment. També s'hi ha d'indicar sobre què parlen els personatges, però no cal escriure un diàleg, sinó entre línies (els pensaments i sentiments que queden ocults darrere les paraules i les accions). En aquest cas, cal diferenciar-la del terme "bíblia" que s'utilitza per fer referència al document de venda d'un projecte de sèrie (vegeu l'apartat "Anàlisi d'un document de venda").

La bíblia s'ha de revisar fins que cada moment sigui fluid, tant en el text com entre línies. Un cop assolit, els guionistes podran passar a escriure el guió.

El guió

Segons McKee, escriure un guió a partir d'una bíblia facilita la tasca, ja que les descripcions s'han d'adaptar a la pantalla i només s'ha d'afegir el diàleg. Així i tot, si els guionistes troben errors, han de recuperar la bíblia i treballar de nou els muntatges. El més probable és que s'hagin de fer uns quants esborranys fins a poder arribar a la versió definitiva.

Durant el procés d'escriptura, el nord-americà recomana evitar escriure “des de fora cap a dins”, perquè “escriure un diàleg buscant escenes o escriure escenes buscant una història és el pitjor mètode creatiu”. (p.495). En definitiva, els guionistes primer han de jugar amb els esdeveniments i explorar-los, perquè si prioritzen el diàleg, s'arrisquen a perdre les possibilitats que ofereixen els personatges i el fil narratiu.

2.2.2. El mètode Douglas

Pamela Douglas és guionista, escriptora i professora a la University of Southern California School of Cinematic Arts. Durant la seva carrera ha treballat a l'equip de guionistes de sèries de renom com *Frank's Place* (Wilson, 1987-1988) o *A Year in the Life* (Brand i Falsey, 1987-1988). En el seu llibre ***Cómo escribir una serie dramática de televisión*** (2011) l'escriptora utilitza la seva experiència professional per explicar en què consisteix viure el procés d'estructurar una trama, escriure-la i modificar-la perquè es pugui ajustar a una pantalla de televisió.

En primer lloc, cal conèixer **les característiques de les sèries de televisió**, que les diferencien de les altres tipologies de guions. Douglas n'identifica les següents:

Els arcs dels personatges

McKee explica al seu llibre que en els guions cinematogràfics s'ha de construir un “arc de la història” (vegeu l'apartat “La història” del mètode McKee). Els protagonistes passen d'uns valors a uns altres, perquè lluiten per aconseguir un objectiu i, un cop assolit, la història s'acaba. Tanmateix, aquest arc no funciona per a les sèries.

Per explicar com funcionen els arcs dels personatges a una sèrie, Douglas posa com a exemple la relació amb un amic: “Si un amic teu viu una experiència al límit, tu segueixes en contacte amb ell després de l'incident. Participes en el procés, no només en el desenllaç”. (p.28). Com les persones de la vida real, els personatges d'una sèrie segueixen les seves vides després de finalitzar una trama. En comptes de ser transformats, els guions busquen explorar els seus conflictes interns per crear tensió i dimensió. En cada episodi, i durant el transcurs de la sèrie, es poden anar desvelant aspectes dels personatges, però els espectadors han de tenir la certesa que són les mateixes persones que van veure en el capítol anterior. Un exemple seria el desenvolupament del personatge de Walter White a *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013).

Tot i accedir al món criminal i patir canvis rellevants a la seva vida, la seva personalitat i percepció dels valors es transformen de manera progressiva durant el transcurs de les temporades.

La narració llarga

Douglas identifica tres tipus de drames per episodis:

a) Les antologies

Es componen d'històries independents, com si fossin curts cinematogràfics, els quals l'únic nexa d'unió amb els altres episodis el constitueix el format general. Per exemple *Cites* (Freixas, 2015-2016) o *Modern Love* (Carney, 2019).

b) Les sèries amb resolució

També reben el nom de "capítols modulars" i tenen personatges principals fixos i una trama que conclou al final de cada episodi. Un exemple seria la sèrie *How to Get Away with Murder* (Rhimes, 2014-2020).

c) Les telesèries

Qualsevol narració dramàtica en què els arguments es desenvolupen durant diferents episodis i els personatges principals evolucionen. Aquest fenomen rep el nom de "narració llarga" i constitueix l'essència de les sèries: no presenten una història que conclou al cap d'unes hores, sinó unes vides que es van desenvolupant durant molt temps. Per exemple *Cuéntame cómo pasó* (Bernardeau, 2001), *Outlander* (D. Moore, 2014) o *The Crown* (Morgan, 2016).

La col·laboració

Quan s'escriu per a la televisió, els guionistes han de saber treballar en equip durant totes les fases del procés. El procés d'estructurar una trama i d'estudiar l'argument és col·laboratiu, mentre que la redacció d'esborranys sí que se sol fer de manera individual. A part de les tasques de col·laboració, cada membre té la seva funció dins del grup, què poden consistir en revisar o polir els diàlegs, construir l'arc d'un personatge o assessorar en temes especialitzats.

Els espectadors

A diferència de les pel·lícules, els espectadors veuen les sèries des de casa seva. Això suposa que no estan immobilitzats, en una sala a les fosques i sense estímuls exteriors, sinó que

poden estar fent qualsevol cosa (mirar el mòbil, cuinar, netejar, etc.). Per aquest motiu, en comptes de reduir al mínim els diàlegs i escriure de forma visual, com es fa en el cinema, les qüestions més rellevants s'han d'expressar a través de les converses. Douglas ho explica així: "En el cinema, el públic està allunyat de la pantalla (...), però les sèries dramàtiques de televisió permeten que els personatges parlin amb tu, o que almenys parlin entre ells a dins de casa teva". (p.36). En conseqüència, els guionistes han de saber escriure veus diferents, construir diàlegs eficaços i captar la parla natural de les persones.

L'estructura d'un capítol

Els capítols de les sèries dramàtiques de televisió estan formats per quatre o cinc segments que constitueixen "actes" i que cadascun finalitza amb un moment de tensió (o clímax narratiu). L'estructura en tres actes - introducció, nus i desenllaç - introduïda per McKee (vegeu l'apartat "L'acte" del Mètode McKee) no se sol utilitzar per a les sèries. Tanmateix, els episodis disponibles a les plataformes de *streaming*, en els quals no hi ha talls publicitaris entre acte i acte, poden estructurar-se més com una pel·lícula. Més endavant, l'autora presenta recursos per estructurar els capítols en quatre, cinc i sis actes (vegeu el punt "Les trames A, B i C" del Mètode Douglas).

Els gèneres

Quan Douglas va escriure el llibre l'any 2007, els gèneres que predominaven eren els de detectius, els d'advocats, els de metges, els de ciència-ficció, els d'acció-aventura, les temàtiques per adolescents i les trames per a un públic familiar. Així i tot, l'eclosió del format i de les plataformes de *streaming* ha comportat una diversificació dels gèneres tractats. Si es consulta el "Top 10 de Netflix Espanya del 7 al 13 de febrer del 2022", s'hi poden trobar sèries dramàtiques, comèdies, thrillers, musicals i documentals per a totes les edats (vegeu la figura 2). Tanmateix, cal tenir en compte que aquestes dades les proporciona la mateixa plataforma, una font privada, i això fa que no puguin ser contrastades.

N.º	TV EN ESPAÑA	SEMANAS EN EL TOP 10
1	Café con aroma de mujer: Season 1	7
2	La reina del flow: Temporada 2	13
3	Estamos muertos: Temporada 1	3
4	La reina del flow: Temporada 1	13
5	Inventando a Anna: Miniserie	1
6	Soy Georgina: Temporada 1	3
7	Toy Boy: Temporada 2	1
8	Oscuro deseo: Temporada 2	2
9	Pasión de Gavilanes: Temporada 1	1
10	Dulces magnolias: Temporada 2	1

Figura 2. Captura del Top 10 de Netflix Espanya. Font: Netflix

Un cop presentades les característiques, Douglas aporta les **eines per estructurar les històries** (p.125-209):

El polsos dramàtics

El pols dramàtic és la unitat bàsica de la narrativa audiovisual i ha de tenir una estructura dramàtica completa. McKee els anomena “cops d’efecte” (vegeu l’apartat “Cops d’efecte” del mètode McKee) i fan que a cada escena hi hagi un protagonista que vol aconseguir un objectiu i que fa avançar l’acció per aconseguir-lo. El conflicte se sol establir com un obstacle entre els personatges i les seves metes (es pot utilitzar un antagonista).

Els teasers

El terme teaser també rep el nom "d'obertura freda" i fa referència al material dramàtic que apareix abans dels títols de crèdit. La durada pot ser d'un minut o, en el cas de voler convertir-lo en un acte més, uns deu minuts aproximadament. El seu objectiu és atrapar els espectadors, per això se sol obrir amb una acció, una imatge, una situació o un personatge que cridi l'atenció del públic i creï expectació. Tanmateix, cada cop hi ha més cadenes que decideixen eliminar els títols de crèdit i la sintonia dels programes, ja que prefereixen atrapar els espectadors directament amb material dramàtic. El *teaser* acostuma a plantejar el problema

de l'episodi. Per exemple, els *teasers* de la sèrie *This is Us* (Fogelman, 2016) es presenten els fils temàtics que connectarà totes les trames de l'episodi.

Cal diferenciar-lo del terme "teaser" que fa referència a les produccions de curta durada que s'utilitzen per presentar l'essència d'un projecte de sèrie.

Les trames A, B i C

En el cas de voler crear una sèrie que utilitzi les històries creuades, com el projecte que vol desenvolupar l'autora, la trama més llarga pot rebre el nom "A", la segona "B" i la tercera "C" i així successivament. Tanmateix, aquestes distincions són flexibles, perquè poden haver-hi trames A i B que tinguin el mateix pes dins de la història, o sèries en què la trama C es converteixi en el brot d'un arc important pels episodis posteriors.

Segons la guionista, les sèries dramàtiques solen seguir un model general. El fet de seguir una estructura bàsica dona més llibertat artística als guionistes, perquè no s'han de preocupar perquè aguantin. Per identificar aquest model i poder utilitzar-lo per analitzar i construir històries, Douglas proposa una plantilla genèrica universal:

a) La plantilla de quatre actes

Per estructurar un guió, primer s'ha de calcular que el primer acte amb un *teaser* ha d'acabar al voltant de la pàgina disset; el segon per la pàgina trenta; el tercer per la quaranta-cinc i el quart ha de finalitzar entre la cinquanta-cinc i la seixanta-cinc. Quan un capítol té una duració d'una hora, per crear la plantilla s'han de dividir els seixanta minuts en fragments de quinze, per establir quatre actes diferents

A la part esquerra de la plantilla, hi ha uns números que fan referència a les escenes de cada acte. Es pot treballar amb set, cinc o nou escenes, segons la seva rapidesa. Si un acte dura catorze minuts i cada escena dura aproximadament uns dos, el resultat serà set escenes.

	ACTE 1	ACTE 2	ACTE 3	ACTE 4
T				
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				

Taula 1. Representació d'una plantilla de quatre actes. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

b) La plantilla en cinc o sis actes




L'any 2006 les sèries generalistes i les que s'emeten en diferit per canals de televisió, com *Grey's Anatomy* (Rhimes, 2005) o *Lost* (Abrams, 2004), van passar als cinc actes. Més endavant, la cadena ABC va ordenar que es passés a sis actes per a poder incorporar més pauses publicitàries.

	ACTE 1	ACTE 2	ACTE 3	ACTE 4	ACTE 5	ACTE 6
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						

Taula 2. Representació d'una plantilla de sis actes. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

L'autora, aprofitant que va assistir a una **masterclass de l'ESCAC**¹ sobre creació i guió a càrrec de les creadores de *Cardo* (A. Rujas i C. Costafreda, 2021), va provar d'analitzar el capítol pilot de la sèrie amb la plantilla de quatre actes. Tanmateix, va descobrir que la història segueix una estructura de tres actes, com la que proposa McKee per a les pel·lícules (vegeu l'apartat "L'acte" del Mètode McKee):

¹ ESCAC: Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya.

	ACTE 1	ACTE 2	ACTE 3
1	A	C	B
2	B	D	E
3	AB	DB	EB
4	A 	D 	E 
5			F

Taula 3. Plantilla de les trames de la sèrie *Cardo*. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

Trames:

A – Cita Nacho i Maria

B – Maria i les drogues

AB – Maria li dona drogues al Nacho

C – Relació amb companya pis

D – Relació amb amiga

DB – Ella i l'amiga van de festa i consumeixen drogues

E – Coneix el Santiago

EB – El Santiago li ofereix drogues

E – La Maria acompanya el Santiago a casa amb moto

F – Com la Maria conduïa drogada i té un accident, la policia la deté

Clímax narratiu:

- Es cau el mòbil del Nacho al vàter i s'acaba la cita.
- La Maria enganya a la seva amiga i decideix seguir de festa sola.
- Final - Condueix la moto drogada i acompanyada pel Santiago, tenen un accident.

Les creadores, durant la classe magistral, van argumentar la decisió d'utilitzar tres actes en comptes de quatre perquè consideraven que era l'estructura més adient per al desenvolupament de la trama. L'estratègia de construir els episodis com "minipel·lícules amb un final obert", els ha servit per poder encabir la història en sis capítols de vint minuts. Aquesta estructura també es pot trobar en altres sèries espanyoles com *Vida perfecta* (Dolera, 2019) i *Todo lo otro* (Zamora, 2021), ja que els seus capítols no sobrepassen els trenta minuts de durada.

Per configurar **l'estructura d'una història**, l'experta recomana als guionistes principiants:

- a) Començar per quatre actes i, després, crear un *teaser* que ocupi fins a deu pàgines per crear un nou acte (el cinquè). Cada acte ha d'ocupar unes deu pàgines aproximadament.
- b) Obrir la història amb un obstacle, una escena d'acció o un tema polèmic per enganxar als espectadors
- c) Utilitzar l'últim acte com un epíleg, una última sorpresa o un gir.
- d) Acabar els arcs dramàtics al final de cinquè acte. En el cas d'utilitzar-ne sis, afegir un gir sorprenent que es pugui considerar un *teaser* pel següent capítol, ja que ha de presentar un tema o objectiu nou a la línia argumental. Els actes d'aquesta estructura ocuparien unes vuit pàgines. Aquest recurs també pot rebre el nom de *cliffhanger*, perquè ambdós consisteixen a generar una situació de gran tensió dramàtica i deixar-la sense resoldre per complementar-la més endavant. A les sèries són molt útils, perquè ajuden a mantenir l'interès dels espectadors de cara l'episodi següent.

L'escena de dues pàgines

Douglas també recomana utilitzar com a estructura una escena de dues pàgines. El format té com a objectiu facilitar la creació de polsos dramàtics complets en poques pàgines, perquè com més ràpid evolucioni la trama, més fàcil serà enganxar als nous espectadors.

Segons l'experta, una pàgina d'un guió és equivalent a un minut de pantalla. Tanmateix, cal tenir en compte que les pàgines de diàleg solen avançar més ràpidament i les d'acció, en canvi, consumeixen molt temps.

Com utilitzar la plantilla

Douglas també recomana utilitzar les plantilles per analitzar la forma d'un episodi. Els passos a seguir són:

- a) Mirar l'episodi sencer i identificar-hi les diferents trames.
- b) Vincular cada història a un dels protagonistes i després resumir aquell arc en concret en una frase. L'objectiu és aconseguir una *logline* per a cada història. Douglas

defineix les *loglines* com: “dues frases que resumeixen tota una idea, com una sinopsi curta”. (p.73). El terme va sorgir a partir dels registres dels continguts en emissió que les cadenes de televisió havien d’entregar a la Comissió Federal de Comunicacions, els *logs*. La descripció havia de cabre en una frase, com per exemple “un gos troba a un nen perdut”. Més endavant, la premsa i les guies de televisió van començar a incloure resums breus dels episodis una mica més llargs. Les frases publicitàries es van començar a utilitzar en els cartells de les pel·lícules. Fins que, al cap de poc temps, les *loglines* o “ganxos” es van tornar imprescindibles per vendre les pel·lícules, els episodis i les sèries. Per exemplificar-ho, la *logline* de *Stranger Things* (M. i R. Duffer, 2016) és: “Quan un noi desapareix (incident incitador), la seva mare, un agent de policia, i els seus amics (protagonistes) han d’enfrontar-se (acció) a forces terrorífiques (antagonistes) per rescatar-lo” (Luis Murillo Arias, 2021).

Tanmateix, la *logline* d’una sèrie pot ser més curta que els resums de les trames que es faran servir en els capítols individuals. L’objectiu és captar l’atenció dels possibles compradors de la idea o els espectadors.

- c) Un cop identificades les històries, cal tornar a mirar l'episodi i assignar a cada trama una lletra (vegeu l'apartat "Les trames A, B i C") i col·locar-les a la plantilla segons el seu ordre d'aparició en pantalla.

Durant el procés, el guionista pot comprovar que el moment de suspens del final d'un acte no sempre és una situació de tensió de la trama A. També pot passar que una trama es desenvolupi durant uns quants polsos seguits, sobretot si es troba en una línia d'interès que el guionista no ha volgut interrompre. Una altra possibilitat és que hi hagi una trama que s'intercali entre els polsos d'una altra per transmetre la sensació del pas del temps (també conegut com a el·lipsis). En definitiva, no hi ha regles que indiquin com ha d'omplir-se la plantilla i no sempre les escenes segueixen un ordre lògic.

Si es vol utilitzar la plantilla per crear un guió, els passos que determina Douglas són:

- a) Fer anotacions sobre els punts claus a les caselles: com comença la sèrie, el moment de més suspens i com acabarà el capítol.

- b) Col·locar primer els punts mencionats anteriorment de la trama A, després de la B, la C... i així successivament.
- c) Situar els moments de tensió fins als polsos, per després incloure les accions que han conduït els personatges a l'obstacle o a l'enfrontament.

Quan els guionistes han après com funciona l'estructura d'una sèrie de televisió, ja poden començar a **crear i estructurar les històries**:

Trobar les històries

A l'hora d'escollir quins temes es tracten a les històries, Douglas identifica cinc criteris que han de complir:

- a) Adaptar-se al mitjà
- b) Aportar novetats a la sèrie
- c) Els esdeveniments s'han de poder traslladar a la pantalla
- d) Expressar les experiències intransferibles o l'innovador punt de vista del guionista
- e) Han de girar al voltant dels personatges i que fomentin el diàleg
- f) Les accions han de ser exterioritzades.
- g) L'estructura s'ha de planificar al voltant dels fets que succeeixen.

Els bloquejos

Si els guionistes es bloquegen o no aconsegueixen trobar les trames més adients, Douglas coincideix amb McKee en utilitzar el recurs de la investigació (vegeu l'apartat "La investigació" del Mètode McKee). Tanmateix, Douglas recomana als creadors que evitin abusar de la informació obtinguda, només s'ha d'emprar com una font d'inspiració. Així s'assoleix "que el tema visqui i respiri a través de les experiències dels personatges estables".(p.228).

Un cop es tinguin els temes pel capítol, l'experta diu que el segon pas és escriure una *logline*. Per recollir en una frase tota la història, cal que els guionistes coneguin tot l'arc dramàtic. Si la proposta és per a una sèrie de tres o més trames, s'hauran de crear *loglines* diferents per a cadascuna.

Estructurar la trama

Per estructurar la trama d'un capítol, Douglas proposa començar per la identificació dels punts de gir principals. El més habitual a les cadenes generalistes és organitzar l'episodi de manera que hi hagi un moment de tensió màxima al final de cada acte. També s'intenta que el "motor" de la història estigui en marxa des de l'incident incitador del *teaser* (o des del principi del primer acte) fins a la resolució del quart acte.

L'incident incitador és un concepte que ja ha introduït McKee (vegeu l'apartat "L'incident incitador" del mètode McKee) i fa referència a l'esdeveniment que trasbalsa l'equilibri de la vida del protagonista i li genera el desig de recuperar l'estabilitat.

Un cop s'han col·locat els punts, l'experta recomana aplicar dues proves dramàtiques fonamentals:

a) La credibilitat

Què faria la gent normal i real en aquesta situació? S'estan forçant els punts de gir plantejant accions que van més enllà de la realitat, o es dedueixen naturalment les accions i les respostes dels personatges a partir de l'obstacle o del conflicte? Què seria sincer en aquest cas? (p.230)

b) Implicació emocional

Per al guionista és important que els personatges aconseguixin el que volen? El risc és clar i elevat perquè el públic senti empatia cap al protagonista? La gent s'hi implicarà emocionalment? (p.231)

Quan s'han escollit les trames principals, es pot començar a organitzar l'estructura situant els punts de suport. Segons Douglas, el més fàcil és situar-ne un al principi, perquè és l'esdeveniment que inicia l'episodi. El segon punt, es pot posar al final, quan es resol la trama posada en marxa al principi. Els guionistes han d'arribar a aquest final a través d'un procés de descobriment o de creixement per part del protagonista. Finalment, el tercer punt de suport es col·loca al final del tercer acte, quan té lloc la pitjor situació possible (quan un obstacle s'interposa entre el protagonista i la seva meta). Així que els guionistes sàpiguen quina és la pitjor situació

del tercer acte, ja gairebé es té resolta l'estructura bàsica, perquè es pot començar a retrocedir per descobrir com han arribat els personatges a les crisis.

El pas següent és definir els moments de màxima tensió del primer i del segon acte. Un recurs que se sol utilitzar és el desenvolupament de l'antagonista. Moltes vegades al final del segon acte és quan l'oposició, que comença al primer acte, aconsegueix força. Quan s'arriba al final del tercer, ha de semblar que l'oposició ha vençut. Un cop establerts, ja es poden apuntar a la plantilla.

L'argument

Douglas diu que el primer pas abans d'escriure un guió és fer una llista amb les escenes que el formaran. Aquest procés es coneix amb el nom "d'argument", "fases de l'argument", "esquema de polsos" o "full de polsos". Tanmateix, tots fan referència al procés d'aclarir l'ordre dels esdeveniments.

El "**tractament**" té una definició específica que no se sol utilitzar formalment, ja que tècnicament és la meitat o dos terços d'un guió acabat i escrit en prosa, en el qual apareixen totes les escenes en l'ordre en el qual es desenvolupen, el to, l'estil i les descripcions. L'experta afirma que és un format que no se sol demanar i, si es fa, realment el que demanen són unes quantes pàgines que resumeixin la història.

La "**fulla de polsos**" és considerada per alguns productors un híbrid entre un tractament i un argument. Es divideixen els capítols en actes i es descriuen els principals elements narratius, encara que no es detallen les escenes de forma concreta.

"**L'esquema de polsos**" té la mateixa funció que l'argument, perquè és una llista en la qual apareix el que hi haurà escrit al guió i els polsos dramàtics.

- Com escriure l'argument

En aquest punt, Douglas recupera una tècnica utilitzada per McKee (vegeu l'apartat "El resum en passos" del mètode McKee): les targetes de color. Es relaciona cada trama amb un color i s'escriu a les targetes els polsos dramàtics de cadascuna. Quan s'ajuntin totes, els guionistes podran comprovar el funcionament de l'estructura i reordenar-la si fos necessari.

En una sèrie amb diferents trames, el més probable és que el temps en pantalla de cadascuna no sigui el mateix. Per tant, si hi ha vint-i-vuit escenes en un episodi d'una hora i la trama A és la predominant, pot arribar a ocupar dotze o setze polsos; la B en podria tenir vuit o dotze i, la C, els que quedin.

Durant aquest procés, l'experta recomana el següent:

- Intentar condensar el màxim nombre possible de polsos, perquè una trama normal ha de tenir entre deu i vint targetes.
- Si la trama no es pot tancar en un únic episodi, els guionistes han d'identificar quina part és essencial i es pot explicar en una hora, o detectar possibles antecedents o incidents secundaris que eviten que avanci l'acció.
- Si surten pocs polsos, algunes causes poden ser: haver adjuntat diferents escenes en una sola fitxa, que falti material per a una trama principal o que encara no s'hagin identificat els moments que reflecteixen el potencial de la història.
- Les escenes de diferents trames poden passar al mateix temps i al mateix lloc, així s'aprofiten més els minuts. A més, quan s'intercalen se sol descobrir contrastos narratius interessants.

En el moment que els guionistes hagin fet aquest procediment, ja poden afrontar el procés d'escriure l'argument. Durant la redacció, el més probable és que es trobin errors o incoherències que s'hagin d'arreglar i reescriure.

Tan bon punt s'hagi revisat l'argument les vegades suficients per a no detectar-hi errors, es pot començar a **escriure el guió**. (p.251-260):

Douglas recomana tenir com a referència que el primer acte ha d'acabar a la pàgina disset, el segon a la trenta, el tercer a la quaranta-cinc i el quart fins a la seixanta-cinc, l'extensió del document ha de ser com a màxim de seixanta-cinc pàgines. Si els guionistes es passen o es queden curts, la professional proposa uns diagnòstics ràpids per a solucionar-ho:

- Si s'han passat
 - a) Els diàlegs són massa llargs, explicatius o repetitius? Fer-los més curts.

- b) El guió inclou la decoració del plató o presenta descripcions constantment? Cal retallar-les.
 - c) Hi ha actes que són massa llargs? Es pot desplaçar el final d'aquests actes, ressaltar un altre moment de tensió o reordenar les escenes.
 - d) Hi apareixen masses antecedents o personatges secundaris? S'ha de recuperar l'argument original i cenyir-se a una narració clara i concisa.
 - e) S'han escrit pròlegs o epílegs de les escenes? No són necessaris i es poden eliminar.
 - f) Hi ha massa material dramàtic? Les trames s'han de tornar a estructurar o s'ha de treure un arc dramàtic.
- Si s'han quedat curts
- a) S'ha posat la "substància" suficient a les escenes? Un guió és més que un argument amb diàleg, els guionistes han de tornar a imaginar els moments dramàtics i convertir-los en experiències. A més, cal que comprovin si han explicat tots els aspectes, com les accions o reaccions, de la història.
 - b) Falta trama? Si l'argument només estava complet en aparença, però es limitava a una premissa, s'ha de recuperar i tornar-lo a escriure per crear més situacions i girs reals.

El procés s'estendrà segons la quantitat d'esborranys que s'hagin de corregir i redactar. Si es tracta d'una proposta personal, com en el cas de l'autora, un cop es té el guió enllestit és el moment de buscar opinions externes. Douglas creu que un lector extern pot detectar conflictes que els guionistes no han acabat de resoldre. Per aconseguir que siguin sincers amb les seves respostes, l'experta proposa preguntar-los:

- T'importen els personatges de les trames?
- Estaves desitjant saber què passaria?
- Sobre què creus que tracta el guió?

Després de rebre les opinions, els guionistes han d'evitar tocar el guió durant unes quantes setmanes, així quan el tornin a llegir disposaran de la distància suficient per a detectar si queden errors per resoldre. Una vegada considerin que no calen més revisions, el guió estarà complet i es podrà intentar vendre a una productora.

2.2.3. La combinació dels mètodes

Un cop l'autora ha extret, segons el seu criteri personal, els continguts més adients per al desenvolupament del projecte, els ha combinat per construir una metodologia pròpia. A més, per acabar de consolidar la teoria, s'ha complementat amb la informació extreta dels llibres *¡Salva al gato!* de Blake Snyder (2005), *Ser Mujer, Un Viaje Heroico* de Maureen Murdock (2010) i *El Guion para series de Televisión de Instituto RTVE*² (2020).

El mètode de l'autora té com a objectiu idear, estructurar i escriure una història per a una sèrie d'una plataforma de *streaming*:

Idear el món de la història

McKee afirma que cal conèixer bé el món on es desenvolupa la història (vegeu l'apartat "La construcció de la història" del Mètode McKee). Per aquest motiu, el primer que ha fet l'autora és construir un món a partir de tres aspectes que proposa el nord-americà:

a) L'ambientació

El període en el qual la història tindrà lloc és el passat, més concretament, a finals del s. XIX i principis del XX. Durant aquell període, la burgesia catalana s'estava recuperant de la crisi econòmica provocada per la "febre d'or". Del 1876 al 1878, les exportacions de vi de Catalunya a França van afavorir la proliferació de la burgesia catalana i de la industrialització. Tanmateix, el model especulatiu es va accelerar i la bombolla econòmica va acabar esclatant l'any 1882. Durant set anys, la burgesia es va veure immersa en una profunda crisi, l'aristocràcia es va traslladar a Madrid i les classes populars es van proletaritzar. Més endavant, quan es va anunciar que Barcelona acolliria l'Exposició Universal, els preparatius van comportar una certa recuperació econòmica per a Catalunya. L'esdeveniment també va comportar el desenvolupament urbà de la ciutat i la popularització del moviment artístic del Modernisme.

Per ensenyar l'evolució tant de la burgesia com del proletariat d'aquella època, l'autora ha creat personatges de les dues classes socials.

² RTVE: La Radiotelevisió Espanyola.

Pel que fa al nivell de conflicte, les protagonistes s'hauran d'enfrontar a les forces polítiques, econòmiques, ideològiques i psicològiques de la societat. Per això, les lluites seran tan externes (contra forces de l'entorn) com internes (conscients o inconscients).

b) La investigació

Per obtenir la informació necessària de l'època on es desenvolupa la història, l'autora ha consultat bibliografia i ha indagat sobre els fets que van tenir lloc durant aquell període.

Els títols que han aportat dades sobre els costums i les tradicions de la societat de finals del segle XIX són *Vides privades de la Barcelona burgesa* (Permanyer, 2011) i *La Barcelona d'ahir: La vida de nit* (Roglan, 2015).

Per a construir les trames de les protagonistes, els llibres *Abans que el temps ho esborri* (Baladía, 2004), *Vida Privada* (Segarra, 1932) i *Solitud* (Albert, 1908) han proporcionat biografies de dones de l'època que han servit com a font d'inspiració per a la caracterització dels personatges.

En el moment d'escollir els esdeveniments i les trames adients, l'autora ha tingut en compte els criteris de Douglas (vegeu l'apartat "Trobar les històries" del Mètode Douglas) i s'ha assegurat que els fets es puguin traslladar a la pantalla, fomentin el diàleg, siguin innovadors i expressin el punt de vista de la guionista.

c) El gènere

A l'hora d'escollir el gènere per a la història, l'autora va decidit fer una combinació de diferents gèneres i subgèneres, per així enriquir i allargar els arcs dels personatges.

El gènere base és el drama històric, perquè es vol utilitzar com a vehicle per exposar conflictes contemporanis controvertits com l'obsessió generalitzada per l'ascens social, les desigualtats d'oportunitats o la situació de la dona dins d'un sistema patriarcal. Aquest es combina amb la història d'amor i el drama social, dos tipus de gèneres que solen aparèixer a les trames de les sèries històriques. A més, com per crear una sèrie es necessita una gran quantitat de trames diferents, la guionista emprarà trames de redempció, punitives, de maduresa, educatives, de desil·lusió i de proves.

A la pàgina seixanta-dos del llibre de Snyder, el guionista presenta una estructura per a construir històries d'amor (fraternal o romàntic) que ha resultat d'interès per a l'autora:

- Al començament de la trama, cal que els dos personatges es rebutgin entre ells.
- Un cop s'ha demostrat aquest odi, la història ha de generar un conflicte que els obligui a aliar-se per afrontar-lo.
- Durant el transcurs de l'aventura, els personatges han d'assabentar-se que es completen l'un a l'altre. Tanmateix, aquest descobriment els ha de resultar negatiu i ha de coincidir amb l'agreujament del conflicte.
- Quan els personatges pensin que tot està perdut, s'han de barallar, enfadar-se i separar-se.
- Finalment, els personatges han d'entendre que l'única manera de solucionar el problema és lluitant junts, per això han de deixar de banda els seus egos i demostrar-se que es necessiten.

d) La premissa o idea controladora

Per facilitar el procés creatiu a l'hora de construir les trames, McKee proposa identificar una idea controladora per a la història (vegeu l'apartat "La premissa i la idea controladora" del Mètode McKee). Per a construir-la, el guionista suggereix resoldre dues preguntes:

- Quin valor entra a formar part del món de les protagonistes?
- Quin és el motiu principal, la força, o el mitjà pel qual arriba aquest valor al seu món?

Quant a la premissa o *logline*, Blake Snyder ofereix una llista de components a tenir en compte a l'hora de crear-les. Per exemplificar-los, el guionista utilitza la premissa de la pel·lícula *Four Christmases* (Seth Gordon, 2018): "Una parella que s'acaba de casar ha de passar el dia de Nadal a casa de cadascun dels seus quatre pares divorciats". (p.28).

- Ironia o ganxo: ha de generar intriga emocional en l'espectador i involucrar-lo. La premissa de *Four Christmases* aconsegueix donar la volta de forma cínica a unes festes relacionades amb l'amor familiar.
- Imatge mental suggeridora: ha d'assolir que la idea germini en la imaginació de l'espectador. La premissa d'exemple situa la trama en un dia de Nadal, una festivitat que l'imaginari col·lectiu reconeix fàcilment.
- Públic i cost: ha d'oferir una idea implícita del públic a qui va dirigida i del cost de la producció. La pel·lícula de Gordon demostra a través de la premissa que es tracta d'una producció de pressupost mitjà i dirigida un públic generalista.
- El protagonista i l'antagonista: ha d'incloure com a mínim dos adjectius sobre el protagonista i l'antagonista amb els quals es pugui identificar el públic. En el cas de l'exemple, els guionistes indiquen que els protagonistes són "una parella que s'acaba de casar", aquesta descripció s'associa amb una parella jove, feliç i enamorada, mentre que els antagonistes són els pares "divorciats", i això els relaciona amb la frustració romàntica, la tristesa i la soledat.

e) Els incidents incitadors o detonants

Pel que fa als incidents incitadors, l'autora ha buscat un que afecti tant al protagonista com als personatges secundaris. El "muntatge" fa referència a la "causa" que comporta el canvi, mentre que el "resultat" és la "conseqüència" o la transformació que suposa a la vida dels personatges. Per exemple:

Muntatge – El Ferran Gual decideix emportar-se la Yumara a Barcelona.

Resultat – La vida de la Teresa es desequilibra per complet al descobrir que haurà de conviure amb l'amant embarassada del seu marit.

Un cop definits, s'ha utilitzat les preguntes proposades per McKee (vegeu l'apartat "L'incident incitador" del Mètode McKee) per assegurar-se que el detonant trenca l'equilibri de les vides dels personatges, que estiguin disposats a viure una aventura per recuperar l'estabilitat, que es generi un desig subconscient que contradigui el seu desig conscient i que faci sorgir una pregunta dramàtica a les ments dels espectadors.

Desenvolupar els personatges

Com l'autora considera que el desenvolupament dels personatges és un punt rellevant, aquest apartat s'ha complementat amb la informació extreta de les obres de Murdock i Ríos San Martín.

Els personatges d'una sèrie de televisió han de tenir un arc que mostri la seva evolució des del principi d'una temporada fins al final. Durant el seu desenvolupament, el personatge ha de prendre decisions per afrontar els conflictes interns i externs, així com per assolir els seus objectius conscients i inconscients.

a) La creació dels personatges

El llibre *El Guion para series de Televisión* coordinat per Manuel Ríos (2012) ofereix l'apartat "Pautas básicas para la creación de personajes" (p.127) redactat per la guionista i actriu Victoria Dal Vera. L'escriptora ofereix un recull de pautes i consells per desenvolupar personatges versemblants i atractius de cara a l'espectador:

- La versemblança davant del realisme

El procés de creació artística es nodreix de la natura i de la realitat, però a vegades mantenir-s'hi fidel pot suposar una limitació. Per aquest motiu, Dal Vera recomana apostar per l'originalitat i els caràcters sorprenents, sempre que s'adaptin al gènere i al to de la història. Quan un personatge és coherent i reacciona segons les normes i codis que ha insinuat el guionista des del principi, l'espectador se'l creu i li genera interès. A més, al públic li agrada entendre o intuir perquè els personatges actuen com ho fan. Per exemple, el personatge Nate Jacobs (interpretat per Jacob Elordi) de la sèrie dramàtica *Euphoria* (Levinson, 2019-2022) és presentat com un adolescent normal, però durant el transcurs de la història es demostra que és un sociòpata i un maltractador psicològic, dues característiques poc convencionals entre els adolescents reals, així i tot, encaixen dins de la temàtica i la trama de la història.

- La guia de creació de personatges de Rib Davis

Dal Vera sintetitza una guia per crear personatges de l'escriptor Rib Davis en el seu llibre *Escribir guiones: Desarrollo de personajes* (2004). Davis ofereix un

esquema basat en set preguntes que cal plantejar-se durant el procés de desenvolupament:

- *Com és la genètica i l'entorn del personatge?*

Cal plantejar-se el gènere, la raça, la classe social, els antecedents familiars i el nom.

- *Com són l'educació i els coneixements del personatge?*

La pregunta fa referència a la seva formació, les aptituds, la família, la sexualitat i la història de fons (els antecedents i els fets anteriors a la història).

- *Com és el personatge ara?*

Davis considera que és la pregunta més rellevant perquè engloba trets imprescindibles com l'edat, l'ocupació, els amics, els enemics, l'aparença, la seva visió del món, les creences, la manera de ser, el sentit de l'humor i com controla els nivells de tensió.

- *Com és el seu ús del llenguatge?*

El seu vocabulari i tics verbals poden determinar la seva forma de pensar i la classe social. Per crear històries riques i interessants, Davis aconsella evitar que tots els personatges parlin de la mateixa manera.

- *Com són els seus passatemps i passions?*

Les passions no cal que estiguin relacionades amb les habilitats.

- *Com són les seves il·lusions?*

Segons els seus desitjos, els personatges actuen d'una forma o una altra.

- *S'enganyen a si mateixos?*

Aquesta pregunta està relacionada amb l'engany a l'espectador. Els guionistes poden jugar a presentar personatges que trenquin amb les expectatives del públic. Els personatges no han de ser sempre el que s'espera d'ells.

- L'arc dels personatges segons Laurie Hutzler

La transformació dels personatges depèn del gènere del producte cinematogràfic. Si la producció és una *sitcom*, els personatges solen tenir

característiques marcades i no pateixen grans transformacions vitals. Les sèries policiaques o d'investigació, en canvi, sí que solen mostrar arcs de personatges que canvien i evolucionen segons la seva vida sentimental o familiar. En el cas del projecte de l'autora, en tractar-se d'un drama històric, el públic espera una transformació psicològica i emocional dels personatges.

Dal Vera recull una classificació realitzada per l'experta en desenvolupament de personatges Laurie Hutzler, sobre com adaptar l'arc dels personatges als diferents "actes" d'una sèrie (quan parla "d'actes" Hutzler fa referència a diversos capítols):

- *Acte 1*

Quan comença la història, el personatge ha de trobar-se convivint amb les seves pors, això fa que els espectadors el coneguin amb una màscara protectora que oculta la seva essència. En el moment que esclata el detonant, el personatge es veu impulsat a fer alguns canvis a la seva vida per aconseguir un desig concret (no pot ser abstracte).

- *Acte 2*

A partir de la meitat de la història, la por del personatge ha de provocar-li problemes, d'aquesta manera es pot desenvolupar el conflicte. A més, l'antagonista ha d'encarregar-se de fer créixer el seu temor, per així fer-li cometre errors quan intenta aconseguir els seus objectius. L'empitjorament del conflicte suposarà que el personatge vulgui tornar a amagar-se darrere la màscara i renunciar al seu desig.

Quan el personatge està més dèbil, és quan apareix dins seu un desig més profund i veritable, Hutzler l'anomena "necessitat" i és l'anhel de la seva essència, que sorgeix a partir d'uns trets interns que ell ignora o nega, però que el fan més complet i autèntic.

- *Acte 3*

Segons Hutzler, l'element més important del final de la història és el preu que han de pagar els personatges per les seves decisions. Com més alt sigui el preu, més enganxat estarà el públic a la trama: "les eleccions dures i difícils són les que fan grans històries" (p.149).

Un cop apreses dues estratègies per crear i estructurar l'arc d'un personatge, el següent pas és aconseguir eines o referents per aprofundir pel que fa a la seva **evolució psíquica**. Com la història que vol construir l'autora és un drama històric protagonitzat per personatges femenins, ha cregut convenient investigar la versió femenina del famós viatge de l'heroi.

b) El viatge de l'heroïna

El mitògraf Joseph Campbell va introduir per primera vegada l'esquema del "viatge de l'heroi" al seu llibre *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Per idear-lo, l'expert es va basar en els estudis sobre els mites i l'inconscient col·lectiu del psiquiatra Carl Jung.

El viatge consisteix en dotze etapes que, segons l'autor, ha recórrer el protagonista de qualsevol tipus d'història (vegeu la figura 3):



Figura 3. Representació gràfica del viatge de l'heroi proposat per Campbell
Font: Pàgina web "Una editora" (2020, Diana Clouet)

L'estructura fou molt ben acollida per la indústria de Hollywood i se sol trobar en el rerefons de guions de pel·lícules d'èxit com la saga *The Lord of The Rings* (Peter Jackson, 2001) o *Dune* (Denis Villeneuve, 2021). Tanmateix, la psicòloga especialitzada en el desenvolupament humà Maureen Murdock, va detectar que la

recerca heroica de Campbell resulta infructuosa per a les protagonistes femenines i que, fins i tot, els causa danys físics i emocionals. Per aquest motiu, la psicòloga es va proposar descriure un procés que s'adaptés a la psique i a l'espiritualitat de les dones. Per construir-lo, Murdock s'ha basat en l'experiència de dones que, com ella, han buscat el reconeixement del sistema patriarcal (és a dir, han superat el viatge de l'heroi) i el resultat els ha sigut deficient tant en l'àmbit psíquic com en l'emocional. També ha estudiat les teories de Jung i d'expertes en psicologia femenina com Jean Shinoda, Kathie Carlson o Estella Lauter. El resultat ha sigut el llibre *Ser mujer. Un viaje heroico* (2010), en què presenta les deu etapes que ha d'afrontar un personatge femení per esdevenir un ésser humà íntegre, equilibrat i complet. A més, per complementar les explicacions de la psicòloga, l'autora ha buscat exemples de produccions audiovisuals on es vegin plasmades les diferents etapes del viatge:

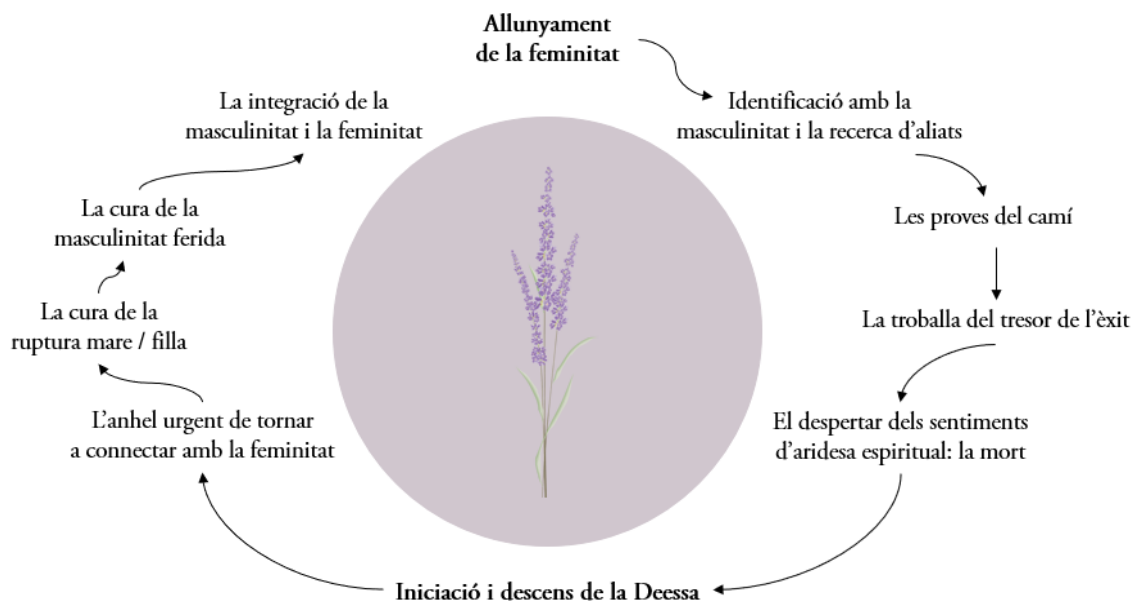


Figura 4. Representació gràfica del viatge de l'heroïna proposat per Murdock.
Font: elaboració pròpia.

1. L'allunyament de la feminitat (p.27)

La fase inicial del viatge consisteix en el rebuig per part de la dona de la feminitat.

La marginació de la feminitat té els seus orígens en la Revolució Industrial, quan la societat androcèntrica³ va començar a atribuir a les mares la responsabilitat íntegra del desenvolupament dels seus fills, fins al punt de culpar-les durament en cas de fracassar. La figura de la mare va esdevenir un símbol del context restrictiu dels rols sexuals i de la desvaloració de la dona (inferior, dependent i dèbil). Actualment, els homes i les dones lluiten per crear nous models igualitaris, però l'antic ordre esmentat continua encarnat en les mares. Per aquest motiu, la primera missió que ha d'afrontar una heroïna és separar-se de la seva mare per individualitzar-se.

La separació de la mare és una lluita "intensa" per a una dona, perquè "es crea un conflicte entre la necessitat d'una vida més lliure que la de la seva progenitora i voler al mateix temps el seu amor i aprovació". (p.32). De fet, aquesta fase de la relació entre una mare i una filla és tan complexa, que la literatura sol representar directament a les mares com a malvades, desaparegudes o mortes per evitar-la.

Segons Murdock, existeixen dos fronts expressius sobre l'arquetip de la mare. Per una banda, hi ha la "Gran mare", que simbolitza "l'aliment, el suport i la protecció" i, per l'altra, existeix la "Mare terrible" que representa "l'asfíxia, l'estancament i la mort". (p.33). La "Mare terrible" és incapaç d'acceptar els èxits i el procés d'individualització de la filla, i li envia missatges ambivalents o contradictoris com "no siguis com jo, i sigues com jo" o "assoleix l'èxit, però no gaire" (p.37). La "Gran mare", en canvi, és la més difícil de deixar, perquè representa un model positiu i enriquidor que atrapa a la filla i entorpeix el desenvolupament de la seva identitat.

Així i tot, les filles al final acaben interioritzant una imatge arquetípica de les seves mares com a dependents, perdudes i possessives per facilitar el procés de separació.

La por a convertir-se en les seves progenitores s'anomena "matrofobia" (p.35) i està tan arrelada a la cultura occidental que moltes mares se senten rebutjades quan les seves filles marxen de casa. Pel que fa a les desertores, la decisió "d'abandonar" la mare els provoca un sentiment de traïció i culpa que les danya psicològicament.

³ Androcentrisme: els individus que veuen el món des d'una perspectiva masculina.

Aquest procés de separació es pot veure representat en la pel·lícula *Viaje al cuarto de una madre* (Rico, 2018): la protagonista, Leonor (Anna Castillo), ha de decidir entre les seves necessitats - marxar a estudiar anglès a l'estranger per millorar el seu currículum - o "abandonar" a la seva mare i defraudar-la (Lola Dueñas).

El resultat més comú d'aquest rebuig, segons la psicòloga, és que l'heroïna acabi rebutjant la feminitat per refugiar-se en la masculinitat, ja que, a diferència del seu referent femení (la mare), valora la seva independència i els èxits que assoleix.

2. La identificació amb la masculinitat i la recerca d'aliats (p.47)

Per identificar-se amb la masculinitat, l'heroïna intenta demostrar que és capaç d'encaixar en els patrons dissenyats pels homes.

El seu objectiu és refutar el mite que les dones són éssers descentrats, volubles i poc eficaços. Per a fer-ho, busquen aliats que les guiïn per les etapes del viatge de l'heroi.

El primer aliat sol ser el pare, que esdevé el "salvador" de la filla de la "maldat" de la seva mare. El suport d'una figura masculina durant el creixement serveix a les nenes per guanyar valentia, poder i autoestima. Murdock afirma que una gran part de les dones que assoleixen l'èxit professional tenen pares que han estat molt involucrats en la seva educació, com les tenistes professionals Venus i Serena Williams demostren al llargmetratge *King Richard* (Green, 2021). En els casos oposats, és a dir, quan les nenes pateixen una manca d'atenció positiva dels seus pares, els resultats són dones complaents, poc ambicioses i cíniques.

A mesura que supera les diferents fases, l'heroïna busca nous aliats (parelles, mestres, caps, altres dones masculinitzades, etc.), fins al punt que la seva existència depèn de l'atenció que li proporcionin els homes.

3. Les proves del camí (p.67)

Quan l'heroïna abandona la llar (la seva zona de confort) per buscar la seva força, capacitats i debilitats, durant el camí es trobarà amb obstacles tant del món extern (racional) com intern (psique).

Pel que fa als obstacles exteriors, Murdock considera que l'antagonista més poderós al qual s'ha d'enfrontar l'heroïna és la societat, ja que és qui li fa creure que "no té possibilitats d'èxit, que no fa el que realment vol i que hi ha gent més qualificada que ella per aconseguir-ho" (p.68). A més, la saboteja (sous baixos, poques oportunitats, etc.) per manipular-la i reprimir-la. A part d'això, durant la ruta també haurà d'enfrontar-se a "ogres" (companys, caps, amants...) que posaran a prova la seva capacitat de decisió, d'establir límits i de resistència.

Quant als obstacles interiors, l'heroïna haurà de lluitar contra tres mites que l'androcentrisme ha imposat dins del seu marc mental:

- El mite de la dependència

Les dinàmiques familiars tradicionals han estimulat a les dones perquè, des de petites, tinguin relacions de dependència. Per complir amb les expectatives del sistema, el gènere femení ha d'atendre i anticipar-se a les necessitats dels altres. Això provoca que esperi, conscientment o inconscientment, que les seves necessitats també siguin ateses i previstes, però no ho són, perquè els homes no reben la mateixa educació. A més, si les dones s'atreveixen a demanar que es cobreixin, la societat les anomena "absorbents, necessitades i dependents" (p.69), fins que acaben creient que no tenen dret a sentir desitjos. Així mateix, poden actuar de forma dependent per reforçar l'ego del seu company o protegir-lo. L'heroïna decideix renunciar a ella mateixa, perquè l'altre (un fill, marit, soci...) guanyi personalitat. El sacrifici fa que se senti valuosa, ja que li han fet creure que així ajuda a mantenir l'equilibri del sistema.

Per superar aquest mite, Murdock creu que l'heroïna, a part d'identificar aquesta actitud i tenir paciència per reconèixer les seves necessitats legítimes, també ha de conscienciar els homes sobre aquest mite per aconseguir el seu suport, construir rols més flexibles i una política legislativa que les reflecteixi.

- El mite de la inferioritat

Com la societat discrimina les qualitats femenines, les dones no aprenen a valorar les seves aptituds i es tornen exigents i crítiques amb elles mateixes. La psicòloga creu que per refutar aquest mite cal reforçar la seva capacitat de comunicació, ja que així “podran manifestar la seva visió i inspirar a altres dones a confiar en elles mateixes”. (p.76).

- El mite de l'amor romàntic

Des dels primers mites de la història de la humanitat, l'amor romàntic s'ha representat com la salvació d'una dona per part d'un home. El rol de les dones és esperar a que un home vulgui compartir la seva vida amb elles, així es “transformen” i passen d'una vida passiva “d'espera” a viure la que ha decidit el seu salvador, més dinàmica i emocionant. La integració d'aquest mite dins de l'imaginari col·lectiu va comportar que la societat apliqués aquest model a la realitat. La vida de les dones girava al voltant de trobar un salvador per “transformar-se” (p.78) i, la dels homes, de rescatar-les i cuidar-les. Murdock afirma que aquesta transformació de la dona no és veritable, el canvi autèntic es produeix quan l'heroïna té el valor de desmitificar el seu company i responsabilitzar-se de la seva pròpia vida.

Actualment, gràcies als avenços del moviment feminista, les noves generacions comencen a rebutjar l'esquema de l'amor romàntic, però és necessari continuar promovent nous models més igualitaris i equilibrats.

4. La troballa del tresor de l'èxit (p.83)

El primer camí amb obstacles que sol afrontar una dona és l'acadèmic. Com estudiant, haurà de decidir quins estudis seguir i adonar-se que la seva tria no serà garantia d'èxit, perquè tothom competeix per assolir els mateixos reptes professionals.

El següent pas serà trobar una feina, guanyar un sou i aconseguir responsabilitzar-se de la seva vida. A partir d'aquest moment, les dones poden començar a construir el seu món, ascendir professionalment i esdevenir un membre actiu de la societat. Durant aquest període, és habitual que s'enamorin, es casin i tinguin fills que les

facin compaginar les tasques de la llar amb la feina. Per combinar les dues responsabilitats, es veuran obligades a sacrificar algunes coses, com passar temps amb la família, i la societat s'encarregarà de recriminar-los-hi constantment.

Les dones que creixen sense poder posar a prova les seves capacitats i coneixements, el més comú és que acabin desenvolupant grans expectatives dels seus marits o fills. Per "ajudar-los" a obtenir l'èxit, els manipularan i controlaran sense tenir en compte els seus desitjos. A més, es veuran incapaces d'expressar els seus sentiments reals (solitud, abandonament o fracàs) i els camuflaran amb ràbia o indiferència.

Les filles, davant de la poca autoestima de les seves mares, acaben convencent-se que han de fer tot el possible per no semblar-se a elles. Això provoca que moltes joves acabin mesurant la seva autoestima, definició i vàlua amb patrons masculins de productivitat, tal com s'ha introduït a la primera fase. Al principi els èxits els resulten estimulants, però com més triomfen, més temps i energia se'ls hi exigeix, fins que els valors femenins queden en segon lloc. Aquest tipus de relació entre mare i filla es veu molt ben reflectida a la sèrie *My Brilliant Friend* (Costanzo, 2018), ja que la protagonista Elena Greco (Margherita Mazzucco) fa tot el possible per no ser com la seva mare (Anna Rita Vitolo), fins a acabar perduda, sense identitat i angoixada dins d'un món patriarcal que no la valora.

Quan aquest rebuig de la feminitat comença a crear conseqüències psicològiques en l'heroïna, la tècnica que utilitzen per afrontar-ho és alleujar el dolor amb més activitats. La necessitat d'estar sempre ocupada la protegeix d'experimentar la sensació de pèrdua del seu món intern. Per ser independent i autosuficient, deixa de banda les seves pròpies necessitats per complaure a tothom, fins al punt de convertir-se en la seva pròpia antagonista.

Segons Murdock, per aconseguir un èxit autèntic i positiu, l'heroïna ha de sortir d'aquest món que ha preconcebut i trobar la seva pròpia autonomia. Quan sigui capaç d'assumir els seus límits humans i de rebutjar les falses nocions d'heroisme, la dona haurà descobert un dels veritables tresors del viatge: la seva suficiència.

5. El despertar dels sentiments d'aridesa espiritual: la mort (p.95)

Per aconseguir sentir la seva suficiència, l'heroïna ha d'aprendre a dir que no. Es tracta d'un procés lent i dur, perquè cada cop que rebutgi satisfer les necessitats d'una persona (el seu fill, amant, cap...) experimentarà una por profunda a decebre-la. De fet, aquesta etapa té el seu punt àlgid quan l'heroïna es nega a emprendre un nou objectiu heroic. La decisió de renunciar a una nou "viatge" li causarà un profund malestar, ja que relacionarà la seva elecció amb "la comoditat, la passivitat i la falta d'importància d'una mateixa (...) la cultura de la mort i la desesperació" (p.109), és a dir, li farà perdre confiança en ella mateixa i qüestionar-se la seva vàlua. Tanmateix, després d'un temps de ressentiment i de reflexió, l'heroïna comprovarà que els seus temors no són veritables, que en el moment que va decidir abandonar el viatge de l'heroi la seva angoixa va queda compensada. En definitiva, el fet d'haver sigut fidel a les seves necessitats ha ajudat a l'heroïna a acceptar-se tal com és i a perdre la por de no complir les exigències del món patriarcal.

6. La iniciació i descens de la Deessa (p.115)

Murdock defineix el descens com "un viatge al món subterrani" (p.115). L'heroïna pot veure's arrossegada a les profunditats per una pèrdua que afecti la seva identitat, com pot ser la renúncia a un nou objectiu, la mort d'un ésser estimat, una malaltia o un desengany amorós. Per superar aquesta etapa, les dones han de deixar de focalitzar-se en la intel·lectualitat per tornar a connectar amb el seu cos, la seva ment i els seus valors. Tal com explica la psicòloga "la dona necessita recuperar les parts d'ella mateixa que va perdre quan va rebutjar la seva mare i la seva feminitat" (p.117). L'heroïna aconsegueix tornar del descens quan, a través de la reflexió i l'autoconeixement, ha aconseguit recuperar el seu cos i identificar les seves pròpies necessitats.

La societat sol diagnosticar aquest descens com una depressió que ha de ser medicada i eliminada com més aviat millor. Tanmateix, Murdock defensa que es tracta d'un procés necessari per ampliar el coneixement d'una mateixa, enfortir-se i expressar els sentiments sense vergonya.

7. L'anhel urgent de tornar a connectar amb la feminitat (p.141)

Un cop l'heroïna ha realitzat el descens i ha trencat amb la seva identitat fruit del patriarcat, l'envairà una necessitat urgent de recuperar les parts que va perdre durant el transcurs del viatge de l'heroi. Murdock identifica les dues pèrdues més rellevants:

- El poder associat amb la sexualitat femenina

La por dels homes de perdre la seva descendència patrilineal els ha fet controlar l'ús que fa la dona del seu sexe. Al llarg de la història, els sistemes patriarcals ha destruït i censurat una gran quantitat de símbols de la fertilitat femenina, fins al punt de convertir-la en un tabú o caracteritzar-la com a malvada, devoradora o impura. Una altra tècnica per forçar la separació entre una dona i la seva sexualitat és la violació o l'abús físic. Quan una dona pateix un trauma sexual, la seva reacció és insensibilitzar el seu cos per oblidar el dolor associat. Murdock argumenta que aquesta separació forçada pot derivar en una comprensió profunda de la seva sensibilitat com a dona, o en una anestesia dels seus instints, intuïció i poder. L'escriptora destaca aquest desafiament dins del viatge de l'heroïna, ja que la tristesa que suposa reconèixer la separació amb la feminitat és dura d'experimentar. Per aquest motiu, quan l'heroïna es troba en aquest estat, necessita el suports positius de figures maternes o germanes per assumir la responsabilitat de la pròpia curació.

- "Ser" per davant de "fer"

Les exigències del sistema patriarcal han comportat que les dones tendeixin a voler controlar els esdeveniments i el seu ritme, fins al punt que l'espera del resultat i el dubte els hi provoquen una ansietat constant. Davant d'aquesta tensió, la seva capacitat de moure's a través d'impulsos creatius queda anul·lada.

La psicòloga creu que, per recuperar la creativitat i la espontaneïtat, l'heroïna ha de deixar, simplement, que imperi el cicle natural. La prioritització del "ser" per sobre del "fer", és una de les tasques sagrades de la feminitat, perquè "si les dones poden acceptar-se com són i estan en harmonia amb el que les rodeja, no necessitaran

produir, promocionar o contaminar per a ser felices” (p.161-162). L'heroïna actual ha d'enfrontar-se a la seva por a reivindicar la feminitat, el seu poder personal i la seva capacitat de sentir, sanar i crear, així com canviar les estructures socials i donar forma al seu futur.

8. La cura de la ruptura mare/filla (p.165)

La cura de la separació entre una mare i la seva filla simbolitza la reconciliació amb la naturalesa femenina. L'heroïna vol recuperar les qualitats positives, fortes i enriquidores de la feminitat que no estan presents en la cultura patriarcal.

Per curar la ferida, les dones han d'enfrontar-se al seu “complex de mare”. (p.169). Les filles que tenen relacions complexes amb les seves mares és possible que desenvolupin una visió de la feminitat com “asfixiant” o “perillosa”, que afecta directament a la seva identitat, sentiments i sexualitat, i això provoca que facin el possible per denigrar-los i destruir-los.

Quan l'heroïna reconeix el seu complex, si la seva mare encara és accessible, pot intentar sanar-la a partir de la renovació i la transformació de la seva relació inicial. En els casos que les mares no siguin accessibles, pot intentar sanar la relació a través de la natura, els somnis, l'art i la quotidianitat.

Durant aquesta etapa, l'heroïna pot evocar la figura de l'àvia perquè li faci de guia. L'àvia encarna “la perspiciàcia femenina, la saviesa i la força” (p.177) per ajudar i aconsellar a les dones durant els moments de transició més difícils.

Al final d'aquesta etapa, l'heroïna ha d'aconseguir acceptar a la seva mare tal com és i perdonar-la, ja que és la única manera de deslligar-se d'ella i ser totalment independent.

9. La cura de la masculinitat ferida (p.195)

La psicòloga considera que dins de cadascun de nosaltres hi ha una part femenina i una masculina. La societat i els valors patriarcals han provocat un desequilibri que ha censurat la feminitat i potenciat la masculinitat. La part masculina passa de ser una força arquetípica creadora a una combativa, crítica i destructiva. La masculinitat

descontrolada no té en compte els límits humans i se centra a assolir la perfecció, el control i la dominació.

Per remeiar aquest desequilibri, l'heroïna ha de fer un sacrifici conscient de la seva addicció al poder de l'ego, als beneficis econòmics i a una forma de vida hipnòtica i passiva. El seu repte és examinar la seva part conflictiva per prendre una decisió: seguir el camí masculí (ajustant la seva identitat) o interioritzar les habilitats apreses durant el viatge per establir una relació positiva amb la seva masculinitat (recuperant la seva part femenina).

10. La integració de la masculinitat i la feminitat (p.213)

Una de les causes principals del desequilibri que afecta les parts masculines i femenines dels individus és el dualisme. La mentalitat estratificada que imposa la cultura provoca que la societat tendeixi a dividir les idees i les persones per formar jerarquies basades en el bé i el mal. La banda oposada esdevé l'enemic i es racionalitza la crítica, el judici i la polarització.

Murdock considera que la bretxa entre les dones i els homes és conseqüència d'aquest dualisme. A més, la relació patriarcal imposada en els drets a la propietat, la procreació i els sistemes religiosos i polítics, ha incrementat la separació entre els dos gèneres.

Durant el transcurs de la història, les jerarquies patriarcales han situat a l'home com a "controlador" i a la dona com a "controlada" de la relació. Per a no perdre el seu poder, els homes han de mantenir les dones en una situació d'inferioritat, això crea un marc mental en què una persona espera controlar i l'altra espera ser controlada. Murdock considera que, per integrar la masculinitat i la feminitat, la societat hauria d'esdevenir "circular", perquè el cercle és un símbol "d'inclusió, relació i connexió". (p.218).

Una societat cooperativa permetria eliminar les diferències de gènere, la desigualtat i l'egocentrisme. Per aconseguir-ho, la psicòloga diu que les heroïnes que superen el viatge han d'impulsar a altres dones a emprendre'l, ja que el foment d'una nova percepció de la feminitat ajudaria a la societat a adoptar nous models més equilibrats, tolerants i igualitaris.

Estructurar les trames

Un cop es coneixen els elements que formen la història, el guionista ja pot afrontar el procés de construir i estructurar les trames de cada episodi:

a) Els actes i la plantilla

A l'apartat "L'estructura d'un capítol" del Mètode Douglas, la guionista explica que els capítols de les sèries, a diferència de les pel·lícules, estan formats per quatre o cinc actes i que cadascun ha de finalitzar amb un clímax narratiu.

Per aconseguir que les trames s'adaptin a aquesta estructura, l'autora va decidir utilitzar la plantilla de quatre actes proposada per l'experta. Durant el procés, es van tenir en compte els següents consells extrets de la combinació de les dues metodologies:

- La història ha de començar amb un incident incitador que trasbalsi la vida dels personatges.
- Els moments de màxima tensió han de situar-se al final de cada acte.
- El final del segon acte pot fer referència a una victòria de l'antagonista.
- El final del tercer acte ha de ser la pitjor situació possible.
- El quart acte ha de ser el més curt de tots.
- Quan s'està a punt d'arribar al clímax final, s'ha de transmetre al públic una sensació d'acceleració.
- La resolució ha de durar uns dos minuts aproximadament fins a la fosa a negre.

b) El resum en passos

Un cop es té clara l'organització de les escenes del capítol d'una sèrie, el següent pas és desenvolupar les trames que formen la història. Com tant McKee com Douglas recomanen les targetes de colors, l'autora va decidir utilitzar-les.

El sistema consisteix en:

- Aconseguir targetes de diferents colors.
- Assignar a cada trama un color diferent.
- Descriure de forma simple que passa a cada escena, com es construeix i com canvia.

- Indicar a darrere targeta com afecta l'escena al disseny de la història
- Un cop s'arribi al clímax, s'ha de revisar la coherència de les targetes fins que l'estructura sigui l'adequada.

Quan les sèries tenen més d'una trama, cal recordar que el més probable és que el temps en pantalla de cadascuna no sigui el mateix. A més, Douglas recomana tenir en compte el següent:

- Una trama normal ha de tenir entre deu i vint polsos
- Si surten pocs polsos, es poden haver ajuntat diferents escenes en una sola fitxa, pot faltar material per a la trama principal o es poden no haver identificat bé els moments que reflecteixen el potencial de la història.
- Les escenes de diferents trames poden passar al mateix lloc i al mateix temps, ja que intercalar-les pot ajudar a descobrir contrastos interessants.

Snyder també és partidari de la tècnica de les targetes (p.14) i recomana indicar en cadascuna d'elles la localització de l'escena, l'acció principal, el canvi de valor i el conflicte que es genera.

c) La fulla de polsos

Quan l'ordre de les trames de la història ja estigui definit, el guionista pot aclarir la distribució dels esdeveniments a través de diferents tècniques (vegeu l'apartat "L'argument" del Mètode Douglas).

Dels recursos proposats per Douglas, l'autora va considerar que "la fulla de polsos" era la més adient per a la seva situació. El seu format híbrid entre un tractament i un argument és el més semblant al procés de redacció literària. Com l'autora no disposava d'experiència prèvia en el món del guionatge, però si en el literari, l'ús d'aquesta tècnica li va facilitar el procés a l'hora d'identificar les escenes del guió.

Si es vol estructurar una temporada, els capítols s'han de dividir en actes i descriure els principals elements narratius que els formen. En el cas de voler organitzar un capítol concret, el procés és el mateix, però més centralitzat.

Tanmateix, cal recordar que les escenes no s'han de desenvolupar de forma detallada.

Quan es té la fulla de polsos completa, els passos que venen a continuació són la redacció de l'argument i, finalment, la del guió.

2.3. Anàlisi d'una sèrie de ficció

Per posar a prova la metodologia extreta, l'autora ha analitzat una sèrie de ficció que comparteix característiques narratives amb el seu projecte personal.

2.3.1. Anàlisi de la sèrie *The Crown*

La producció escollida ha sigut la primera temporada de *The Crown* (Morgan, 2016 – act.), un drama històric que combina el gènere biogràfic i la ficció per explicar la vida de la reina Elisabet II d'Anglaterra, des del 1947 fins a l'actualitat. La sèrie està formada per quatre temporades, la primera fou dirigida per Stephen Daldry i s'estructura en deu capítols d'una hora aproximadament.

El *showrunner* de la sèrie Peter Morgan és un guionista britànic que ha treballat per pel·lícules de renom com *The Queen* (Frears, 2006) o *Bohemian Rhapsody* (Singer, 2018). Morgan ha rebut premis rellevants dins del sector gràcies a la seva feina a *The Crown*, com els Primetime Emmy Awards o els Golden Globe Awards.

A continuació, es farà una anàlisi dels capítols de la primera temporada a partir dels punts extrets de la metodologia pròpia (vegeu el punt "La combinació dels mètodes"):

El món de la història

a) L'ambientació

El període històric durant el qual es desenvolupa la història és del 1947 fins a principis del segle XXI. Quant a les localitzacions, les trames tenen lloc al Regne Unit, sobretot a Londres, ja que és la capital del país i l'epicentre de la corona britànica.

b) La investigació

Per obtenir la informació necessària de l'època i les biografies dels seus personatges, Peter Morgan va declarar en una entrevista per la revista *IndieWire* que, a part d'investigar documents, articles i llibres sobre la família reial, "un escriptor ha d'utilitzar la creativitat de la seva imaginació. Molts cops, la ficció és més honesta que la versió oficial" (Thompson, 2020). La barreja de la realitat amb la ficció ha provocat que els guionistes de *The Crown* hagin sigut víctimes de la polèmica i de les crítiques dels biògrafs de la monarquia, com Andrew Robert. En un article per a la revista *Vogue*, Robert va declarar que considera "perillosa" la tendència dels espectadors de confondre fets verídics amb inventats (García, 2021). Per consegüent, el *showrunner* va argumentar en una altra entrevista per a *The Hollywood Reporter* que "sempre que ha d'intervenir la imaginació en els seus guions, l'equip ho fa sempre des del respecte i la versemblança" (Howard, 2018). En definitiva, *The Crown* és el fruit d'històries reals ficcionades. Els guionistes s'han basat en fets reals per construir-la, però els han hagut d'adaptar perquè siguin atractius pels espectadors.

c) El gènere

El gènere és una barreja entre el biogràfic i el drama històric, perquè l'objectiu de la sèrie és fer un retrat dramatitzat de la vida de la Reina Elisabet II, de la família reial i dels primers ministres. El guionista ha d'interpretar els fets com si fossin ficció, trobar el significat de les vides de les persones i convertir-los en protagonistes. A més, *The Crown* també busca recrear el context social, cultural i polític de cada època a través d'esdeveniments rellevants, com la boira espessa que va paralitzar Londres.

d) La premissa i la idea controladora

La premissa segons Netflix és "una sèrie basada en fets històrics que dramatitza la història de la reina Elisabet II i els esdeveniments polítics i personals més rellevants del seu regnat". El joc amb la realitat i la ficció que presenta la premissa ajuda a crear expectatives i fer la història més atractiva de cara al públic.

Quant a la idea controladora o *tagline*, segons la pàgina IMDb és "Change Will Challenge Tradition" ("El canvi desafiarà a la tradició"). L'oració fa referència a com

l'Elisabet, com a nova reina d'Anglaterra, qüestionarà i aconseguirà actualitzar el règim anterior al seu regnat. Una il·lustració explicativa d'aquesta idea seria quan, en el capítol 2, la Reina Maria s'agenolla davant d'Elisabet per retre-li homenatge (vegeu el punt "Capítol 2: Hyde Park Corner" d'aquest apartat).

e) Els detonants

Segons el criteri de l'autora, la mort del rei Jordi IV és el primer gran esdeveniment del relat, la principal causa de tot el que succeeix a continuació i el causant d'un canvi de valors i forces en la vida de la protagonista.

L'Elisabet passa d'una situació tranquil·la i benestant, a haver d'assumir la responsabilitat de la corona britànica. A més, la posició de monarca també l'obliga a canviar el seu rol dins de la família i del seu matrimoni. El personatge passa de ser submís, indecís i insegur, a fer-se el líder de les seves relacions i imposar la seva autoritat. Aquest procés de transformació es pot relacionar amb la primera meitat del viatge de l'heroïna de Murdock, Elisabet perd el seu referent de la masculinitat i es veu obligada a potenciar la seva part masculina, deixant de banda la femenina (vegeu l'apartat "El desenvolupament dels personatges" de La combinació dels mètodes).

Adicionalment, la defunció també impulsa les altres dues trames principals: la princesa Margarida i Peter Townsend fan el pas de començar una relació romàntica en secret i Winston Churchill aconsegueix recuperar la seva posició com a líder de la nació.

Els personatges

Durant la primera temporada apareixen un total de dotze personatges principals, però l'autora ha decidit centrar-se a analitzar els quatre que presenten més càrrega dramàtica, perquè els pot utilitzar com a referents pel desenvolupament de la seva història.

Per una banda, els personatges femenins escollits són Elisabet II, ja que és la protagonista de la història i el seu desenvolupament pot servir per extreure referències del viatge de l'heroïna de Murdock; i la princesa Margarida, pel seu ús com a figura antònima d'Elisabet.

Per l'altra, els personatges masculins seleccionats són el príncep Felip, perquè representa la masculinitat fràgil i la lluita de sexes, i Winston Churchill, ja que és el "mentor/antagonista" d'Elisabet.

Cal destacar que els personatges han sigut creats a partir de les característiques de persones reals. Conseqüentment, el públic coneix amb antelació la seva genètica, entorn, llenguatge, etc. Això comporta que els guionistes, a l'hora de construir-los, hagin d'intentar aconseguir la màxima versemblança possible amb l'original històric:

Elisabet II (Claire Foy)

El personatge d'Elisabet pertany a la classe alta i ha crescut en entorns privilegiats i luxosos. La seva infantesa va transcórrer amb tranquil·litat, fins que Eduard VIII va renunciar a la corona i això va convertir al seu pare, Jordi VI, en el nou rei. A partir d'aquell moment, la formació d'Elisabet es va centrar en la monarquia, ja que va esdevenir la següent successora de la corona. L'any 1947 es va casar amb Felip d'Edimburg i van tenir quatre fills. Els guionistes la retraten com una persona responsable i discreta, però autoritària i exigent.

Per analitzar la seva evolució, l'autora ha volgut fer un paral·lelisme de la seva història amb el viatge de l'heroïna (vegeu l'apartat "El viatge de l'heroïna" del desenvolupament de personatges), perquè s'hi poden identificar algunes de les etapes:

a) Allunyament de la feminitat

Quan comença la història, el personatge d'Elisabet es presenta com una dona complaent i familiar. Tanmateix, aquest rol canvia en el moment que el seu pare mor (el detonant). La jove es veu forçada a transformar-se en "Reina" i una de les renúncies que ha d'assumir és la de la seva feminitat, ja que és l'única manera d'aconseguir el poder en un context patriarcal. A més, la "masculinitat" és qui valorarà els seus èxits com a monarca.

Per poder desvincular-se de la seva part femenina, Elisabet ha de separar-se de la seva mare, tal com es mostra en el capítol dos quan les tres dones de la família Windsor (la Reina Mare, la Reina Maria i la princesa Margarida) s'agenollen davant d'ella per homenatjar-la. L'escena representa el final del seu vincle íntim, perquè

Elisabet s'ha individualitzat per esdevenir "la Reina d'Anglaterra" i per refugiar-se en la seva part masculina.

b) Identificació amb la masculinitat i la recerca d'aliats

Per identificar-se amb la masculinitat, Elisabet fa el possible per demostrar que està capacitada per encaixar en els patrons dissenyats pels homes. El seu objectiu com a reina és demostrar la seva vàlua, eficiència i implicació i, per aconseguir-ho, busca aliats que l'ajudin. Durant la primera temporada, Elisabet recorre a diferents mentors perquè la guiïn en el seu viatge: el seu pare (Jordi VI), la seva parella (Felip), el seu tiet (Eduard VIII), el seu "cap" (Churchill) i altres dones masculinitzades (la Reina Maria).

c) Les proves del camí

Durant la seva "transformació" en reina, Elisabet es troba amb obstacles exteriors com la masculinitat fràgil dels seus mentors o el context sociopolític patriarcal, i amb obstacles interiors com els mites de dependència, d'inferioritat i de l'amor romàntic (representat per la relació entre Margarita i Townsend). Quan comença a prendre les seves pròpies decisions pel bé de la corona, el seu entorn qüestiona les seves capacitats i fa el possible per manipular el seu criteri. La situació provoca que Elisabet també dubti d'ella mateixa, ja que el seu marc mental té assumit que, en ser una dona, ha de reforçar l'ego dels seus companys i viure la vida que el seu amant ha escollit per a ella.

d) La troballa del tresor de l'èxit

Al final de la temporada, Elisabet ha hagut d'afrontar decisions complicades i assumir-ne les conseqüències (prohibir el matrimoni de Margarida i Townsend, exigir que els seus fills rebin el seu cognom, enviar el seu marit a Austràlia, etc.). La Reina obliga a la seva germana a renunciar a l'amor romàntic, igual que ella ha hagut de fer amb Felip. A més, la jove acaba mesurant la seva autoestima, definició i vàlua amb patrons masculins de productivitat. Al principi els èxits l'estimulen, però com més triomfa, més temps i energia se li exigeix, i això l'allunya dels seus éssers estimats.

L'última escena de la temporada mostra a una Elisabet mirant-se al mirall, contemplant la seva transformació. Ella és conscient que ha deixat de banda la seva part femenina, però està disposada a potenciar encara més la masculina per esdevenir una reina poderosa.

El més probable és que la segona temporada se centri en la segona part del viatge, quan la protagonista s'adoni que la sensació d'èxit que ha viscut és efímera i que necessita recuperar la seva part femenina per recuperar el seu equilibri interior.

Margarida (Vanessa Kirby)

La princesa Margarida va créixer en el mateix entorn que Elisabet, però al desenvolupar-se en una posició més liberal i permissiva que la de la seva germana, la seva forma d'actuar és més extravertida, altruista i arriscada.

El personatge de la princesa serveix com a figura antònima de la Reina. A diferència d'Elisabet, Margarida és passional, amb sentit de l'humor i seductora, això la converteix en la preferida de la premsa i això crea tensió entre les germanes. En el capítol sis, s'ensenya una Reina gelosa de les capacitats comunicatives de Margarida, fins al punt de desitjar el seu fracàs i intentar reprimir-la. El conflicte entre germanes s'agreuja quan la princesa demana a la Reina el permís per casar-se amb Peter Townsend. La monarca li dona la seva benedicció, però acaba retirant-la i separant a la parella. A causa d'aquesta "traïció", la relació entre les dues es debilita, fins al punt que Margarida deixa de confiar en Elisabet.

La relació secreta entre Margarida i Townsend també actua com a antònim del matrimoni de Felip i Elisabet. Mentre que la primera és emocionant i fruit de la passió, la segona és professional i freda. A més, el contrast ajuda als guionistes a destacar la separació emocional del matrimoni reial. A mesura que la relació de Townsend i la princesa s'intensifica, la Reina i el Duc d'Edimburg es van distanciant. Finalment, però, les dues relacions acaben separades per la mateixa causa: la corona. Un exemple de com els guionistes busquen crear constantment simetries argumentals.

Felip d'Edimburg (Matt Smith)

Felip Mountbatten era el príncep de Grècia i Dinamarca, dues monarquies fallides. Els seus pares es van separar quan va néixer i fou criat per la seva àvia. A més, es va formar en internats alemanys fins que va ingressar a la Marina Britànica. Més endavant, en un dels actes de Cort Britànica, va conèixer a Elisabet i es van casar. La sèrie el caracteritza com una persona afectuosa i familiar, però també com a faldiller, impulsiu i egocèntric.

El matrimoni de la Reina amb Felip funciona com a símbol de la "lluita de sexes". El duc d'Edimburg se sent privat d'ocupar la seva posició com a "home de la família", ja que, a diferència dels matrimonis convencionals de l'època, és ell qui s'ha d'ocupar de la llar i dels fills mentre la seva dona treballa. Addicionalment, les obligacions de la monarquia no li permeten continuar a la Marina ni donar el seu cognom als seus descendents. Tots aquests "sacrificis" danyen l'autoestima de Felip, perquè el fan sentir ignorat i reprimat. Per aquest motiu, comença un enfrontament entre ell i Elisabet per recuperar la seva "masculinitat". Cada cop que ella perjudica els seus interessos, ell respon allunyant-se més de la família per sortir amb amics, beure alcohol i coquetejar. Al final de la temporada, Elisabet decideix enviar-lo a Austràlia perquè recuperi protagonisme dins de la família, però Felip s'ho pren com una ruptura emocional definitiva.

Winston Churchill (John Lithgow)

Winston Churchill formava part d'una família aristòcrata i va estudiar en una prestigiosa escola britànica. Un cop graduat, va entrar a l'Exèrcit Britànic i, durant el temps que va passar a l'armada, es va fer famós com a corresponsal de guerra. A més, com a militar va liderar algunes missions fallides, com la batalla de Gal·lípoli. Tanmateix, gràcies a la seva popularitat i domini dels mitjans, va entrar al món de la política i va anar ascendint fins a esdevenir primer ministre del Regne Unit els anys 1940 i 1951. El personatge mostra una actitud provocadora i excèntrica, però fidel als seus principis.

Durant la primera temporada, es mostra el seu envelliment i la lluita interna que viu fins a acceptar-lo, una evolució que permet fer un paral·lelisme amb la subtrama de Jordi VI. A més, l'evolució de Churchill serveix als guionistes per fer una contraposició amb la

situació de la protagonista: Elisabet ha d'aprendre a controlar el poder, mentre que Churchill ha d'aprendre a renunciar-hi.

El seu personatge es mou entre la figura de l'antagonista i el mentor. Quan comença la sèrie, el primer ministre és el primer a qüestionar les aptituds d'Elisabet com a reina, això el converteix en un enemic per a la protagonista. A més, cada cop que la jove intenta enfrontar-se al gabinet per protegir els seus interessos, ell fa el possible per frenar-la. Més endavant, però, a mesura que Churchill veu les capacitats de la monarca, comença a respectar-la i aconsellar-la. Finalment, els dos personatges fan les paus quan el ministre decideix renunciar al seu càrrec i, fins i tot, felicita la Reina per la seva evolució i creixement personal.

L'estructura de les trames

Per analitzar i identificar els actes, les trames i els polsos dramàtics que formen cada capítol, l'autora ha adaptat la plantilla de Douglas a la durada dels episodis de la sèrie (vegeu l'apartat "Les trames A,B i C" del Mètode Douglas). Per localitzar les diferents trames que es tracten en les escenes, l'autora s'ha basat en les *loglines* que proporciona Netflix. Tanmateix, "l'arquitràma" que lidera el transcurs narratiu de la sèrie, i que té influència directa en les altres trames, és el desenvolupament del personatge de l'Elisabet i la seva transformació en Reina d'Anglaterra.

Capítol 1: Wolferton Splash

Logline: "Una jove princesa Elisabet es casa amb el príncep Felip. Mentre la salut del Rei Jordi VI empitjora, Winston Churchill esdevé Primer Ministre per segona vegada."

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	9	B	18	CA	27	A
2	AB	10	B	19	A	28	A
3	B	11	A	20	AC	29	B
	Crèdits inicials	12	BA	21	C	30	A
4	A	13	A	22	CD	31	B
5	B	14	BA	23	CA	32	A
6	C	15	A	24	B	33	AB
7	B	16	AC	25	D	34	AB
8	B	17	C	26	A	35	E
GIR	Felip i Elisabet es casen	GIR	Churchill escollit primer ministre	GIR	Al Rei li queda pocs temps de vida	GIR	Elisabet comença a assimilar que un dia serà reina

Taula 4. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 1 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

La trama principal del capítol pilot és la malaltia de Jordi VI (A), ja que és la primera que es presenta a l'episodi i l'evolució del personatge afecta les trames de tots els altres. Durant el transcurs del capítol, la salut del Rei va empitjorant, fins que al final del tercer acte s'assabenta que li queda poc temps de vida. A partir d'aquell moment, el monarca decideix començar a preparar de forma subtil a Elisabet, perquè pugui ocupar bé la seva posició quan es mori. També aconsella a Felip i li demana que cuidi de la seva dona quan hagi d'assumir el "rol" de reina.

La segona trama amb més pes és la del casament d'Elisabet i Felip (B). La segona escena del capítol ensenya com Felip renúncia a la seva nacionalitat alemanya per poder-se casar amb l'Elisabet (simbòlicament està renunciant a la seva persona per servir a la Corona, una renúncia que marcarà el seu matrimoni). Durant els primers anys de casats, Elisabet i Felip tenen dos fills i viuen una vida social activa dins del cercle d'amics d'ell. Tanmateix, quan el rei és operat d'urgència, Felip comença a intuir que la vida del monarca està en perill i que la seva pròpia podria patir un trasbals en poc temps.

La tercera trama és la de Winston Churchill com a líder del país (C). A causa de la seva edat, gairebé vuitanta anys, el seu propi partit considera que no pot assumir una altra vegada la posició de primer ministre. Així i tot, Churchill guanya les eleccions i decideix afrontar el repte, perquè sap que al Rei li queden pocs dies de vida i que l'Elisabet necessitarà la seva ajuda quan hereti la corona.

Les trames secundàries que també s'introdueixen al capítol són: la nova secretària de Churchill (D), que en tenir una edat semblant a l'Elisabet i començar una nova feina, es pot fer un paral·lelisme amb la situació i l'evolució de la futura monarca, i la relació entre la princesa Margarida i Peter Townsend (E), un amor fruit de la passió i de la necessitat de llibertat de la princesa, que actua en contraposició a la relació "professional" entre Elisabet i el duc d'Edimburg.

Capítol 2: Hyde Park Corner

Logline: "Com el Rei Jordi VI està massa malalt per viatjar, Elisabet i Felip assumeixen el viatge de la Commonwealth. Els líders del partit de Churchill fan el possible perquè el destitueixin".

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	11	A	22	DC	33	D
2	A	12	B	23	B	34	B
3	AB	13	AB	24	DC	35	D
	Crèdits inicials	14	B	25	A	36	A
4	C	15	C	26	CA	37	F
5	D	16	C	27	A	38	A
6	DE	17	CA	28	CA	39	AB
7	D	18	C	29	A	40	D
8	B	19	C	30	C	41	DA
9	F	20	C	31	F	42	DA
10	C	21	C	32	A	43	DA
GIR	El rei es nega a destituir a Churchill	GIR	El Rei mor	GIR	Elisabet es transforma en Reina	GIR	Discurs de Churchill que el ressuscita com a líder

Taula 5. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 2 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

Tal com indica la *logline*, la trama principal passa a ser la introducció d'Elisabet a les funcions de la corona durant la gira de la Commonwealth (A).

Durant el viatge, Felip comença a assumir que la seva dona serà la protagonista de la relació (B). Tanmateix, l'escena durant la qual s'enfronta a un elefant sembla que busqui crear una metàfora del que seria una "lluïta de reis": quan Felip aconsegueix espantar l'animal, demostra que està preparat per ser el nou monarca i per protegir a la seva reina incondicionalment.

La salut de Jordi VI (C) continua sent crucial per al desenvolupament de la història, fins al punt que la seva mort al final del segon acte esdevé el detonant de totes les trames. Per exemple, la seva defunció provoca que la trama secundària de Margarida i Townsend avanci, ja que decideixen fer-se el primer petó. No obstant això, un dels superiors del secretari descobreix la relació i l'amenaça de despatxar-lo si la continua.

La vida de la protagonista fa un gir radical, perquè comença la seva "metamorfosis" en reina d'Anglaterra. Quan arriba a Nairobi és insegura i submisa, però quan torna a Regne Unit com a nova reina es produeix un canvi de la seva identitat (el gir del segon acte). Per destacar el procés de "transformació", durant la lectura de la carta en la qual la Reina Maria (l'àvia d'Elisabet) li dona consells per ser una bona monarca, la jove s'està canviant de roba. A més, per acabar de remarcar el poder de la nova reina, l'última escena ensenya com la Reina Maria s'agenolla davant de la seva presència, per representar que "el passat cedeix el pas al futur".

Quant a la trama de Winston Churchill (D), durant el segon acte s'ensenya com el seu partit recorre a Jordi VI per obligar-lo a abdicar, però el rei protegeix el primer ministre i es nega a fer-ho (el primer gir del capítol). Més endavant, la seva trama assumeix el gir final, ja que durant el seu discurs en honor al rei aconsegueix ressuscitar la seva figura com a líder del país.

Pel que fa a les trames secundàries, els guionistes introdueixen la trama de la secretària de Churchill (E), perquè els serveix per justificar la inseguretat i la falta de pràctica d'Elisabet durant els primers discursos de la Commonwealth, ja que la secretària també pateix aquests problemes quan comença a treballar pel primer ministre.

Durant l'anàlisi del segon capítol, l'autora ha detectat que els guionistes de la sèrie juguen sovint amb les simetries i els paral·lelismes tant visuals com argumentals, dues tècniques televisives que consisteixen en repetir elements o situacions simbòliques en diferents escenes per potenciar-ne el significat. Alguns exemples serien: el capítol comença i acaba amb un discurs, els súbdits de Nairobi acomiaden a l'Elisabet traient-se el barret de la mateixa manera que els *lords* quan la reben al Regne Unit, el procés d'adaptació a una nova feina que viuen tant la secretària de Churchill com l'Elisabet, la

lluïta de reis (l'elefant contra Felip) o la història d'amor passional de Margarida contra la professional d'Elisabet. Les dues tècniques serveixen per reforçar el relat i marcar el transcurs les trames més rellevants.

Capítol 3: Windsor

Logline: “Ara que Elisabet té nous deures, Felip intenta reafirmar la seva autoritat. Churchill vol retrasar la coronació. L'ovella negra de la família torna a casa.”

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	10	B	20	C	30	BD
2	B	11	A	21	C	31	B
3	A	12	C	22	A	32	C
4	B	13	D	23	B	33	E
5	A	14	C	24	BC	34	BA
	Crèdits inicials	15	D	25	E	35	CA
6	A	16	C	26	CE	36	B
7	C	17	B	27	C	37	AC
8	A	18	AB	28	DC	38	B
9	B	19	B	29	C	39	AC
GIR	Eduard VIII torna a Londres	GIR	La família no accepta l'Eduard	GIR	Elisabet li exigeix a Churchill que vol mantenir el cognom del seu marit	GIR	Elisabet decideix que no mantindrà el cognom del seu marit

Taula 6. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 3 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

Una de les trames principals del tercer capítol és el retorn d'Eduard VIII al Regne Unit per assistir al funeral del seu germà. Per aquest motiu, el capítol comença fent un flaix bac sobre la seva renúncia a la corona (B).

Quan Eduard arriba a Londres, la família reial el rep amb desdeny, ja que va renunciar a la corona per casar-se amb una divorciada i després va marxar a viure als Estats Units. Una decisió que la monarquia considera “egoista”, pel fet que la responsabilitat del tron va recaure en Jordi VI, que no estava preparat per assumir.

L'Elisabet comença a afrontar les primeres tasques de la corona (A), però s'adona que l'allunyen de la seva família. A més, Felip la pressiona perquè vol que els seus fills tinguin el seu cognom (C) i Churchill li exigeix que ajorni la seva coronació (D). La reina intenta

satisfer les necessitats dels seus dos referents, però al final decideix enfrontar-s'hi i escollir l'opció que ella creu més convenient: mantenir el cognom de Windsor.

L'elecció de l'Elisabet incrementa el ressentiment de Felip. El duc se sent inferior a la seva dona i no accepta el fet d'haver de ser ell qui renunciï a la feina per cuidar dels fills. A causa de la seva insatisfacció, busca noves formes d'evadir-se i demana a Peter Townsend que li ensenyi a pilotar avionetes.

Pel que fa a Churchill, comença utilitzant una actitud paternalista envers la reina i, fins i tot, l'obliga a ajornar la seva coronació perquè no la considera preparada. Més endavant, Elisabet descobreix que es tracta d'una estratègia de Churchill per evitar ser destituït pel seu partit, ja que no el poden fer fora mentre estigui organitzant la cerimònia, això l'obliga a cedir amb les peticions de la reina. De tota manera, li demana a Eduard que convenci a l'Elisabet perquè mantingui el cognom Windsor, a canvi d'augmentar-li la seva assignació mensual.

Pel que fa a les trames secundàries, la dona de Townsend l'abandona i això li permet demanar el divorci per oficialitzar la seva relació amb la Margarida.

Al principi del quart acte, els guionistes fan un paral·lelisme entre les tres històries d'amor: l'amor passional de Margarida, l'incondicional d'Eduard VIII i el professional d'Elisabet. Així mateix, fan una simetria de les reunions entre el primer ministre i la reina: a la primera reunió Churchill s'imposa a Elisabet, però a la segona és ella qui aconsegueix controlar la situació. Això els permet representar amb més profunditat l'evolució de la reina, ja que deixa de banda els seus sentiments per complir amb els deures de la corona.

Capítol 4: Act of God

Logline: "Quan una boira densa paralitza Londres durant dies, el que semblava un problema temporal es converteix en un greu perill per a la salut dels seus habitants. La inacció de Churchill el deixa vulnerable davant dels seus enemics polítics".

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	10	D	20	D	30	F
2	A	11	D	21	BD	31	BD
	Crèdits inicials	12	B	22	D	32	D
3	B	13	E	23	BD	33	E
4	B	14	D	24	D	34	EB
5	B	15	BD	25	BD	35	BD
6	C	16	D	26	EA	36	ED
7	DB	17	B	27	ED	37	D
8	B	18	D	28	F	38	EC
9	BD	19	EF	29	E	39	A
GIR	L'oposició vol utilitzar la boira per fer fora a Churchill	GIR	Elisabet i Churchill s'enfaden per la boira i per Felip	GIR	La Reina es planteja forçar l'abdicació de Churchill	GIR	Felip, tot i la negativa del gabinet, decideix seguir volant

Taula 7. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 4 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

El capítol comença ensenyant com Felip aprèn a pilotar una avioneta amb Peter Townsend (A). Quan Churchill s'assabenta del nou passatemp del duc, li demana a la Reina que li ho prohibeixi. Elisabet parla amb Felip, però ell es nega a acceptar les ordres del gabinet i acaba el capítol tornant a volar (els guionistes tornen a fer una simetria entre l'escena del principi i la del final de l'episodi).

La trama principal és la boira densa que cobreix Londres i provoca morts i malalties entre els ciutadans (B). A més, l'oposició de Churchill vol utilitzar la ineficàcia del primer ministre per destituir-lo (D). Tanmateix, la mort per atropellament de la seva secretària, la qual serveix per ensenyar la situació dels ciutadans, reactiva a Churchill i escriu un discurs que llegeix des d'un hospital. A través del discurs dona la notícia de què destinarà més recursos als sanitaris i a investigar les causes de la contaminació. El missatge constructiu i positivista aconsegueix salvar al ministre de ser expulsat del partit. Es pot establir una simetria entre el discurs de després de la mort del rei i el de la crisi de la boira, perquè demostren que Churchill aconsegueix superar les adversitats gràcies al seu domini de la retòrica i dels mitjans.

Pel que fa a l'evolució de la reina (E), l'Elisabet es veu amb l'obligació d'enfrontar-se a Churchill, perquè comprova que el parlament no està fent res per ajudar als ciutadans. Per afegiment, l'oposició del primer ministre es reuneix amb ella per demanar-li que el faci fora, però quan està a punt de fer-ho, la boira desapareix i Churchill fa el seu discurs

reconciliador. Quant a la seva relació amb Felip, el ministre li demana que li prohibeixi volar, però l'Elisabet decideix permetre-li, ja que vol intentar millorar el seu matrimoni.

Finalment, quant a les trames secundàries, només s'introdueix el deteriorament de la salut de la Reina Maria (C) i la seva funció com a consellera de l'Elisabet.

Capítol 5: *Smoke and mirrors*

Logline: "Elisabet se salta el protocol a l'anomenar Felip el coordinador de la seva coronació, però les seves idees creen conflictes. El duc de Windsor torna a Londres."

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	11	A	22	B	33	C
2	A	12	D	23	BA	34	A
3	A	13	CE	24	B	35	C
	Crèdits inicials	14	C	25	BA	36	A
4	B	15	CA	26	B	37	C
5	B	16	E	27	BA	38	A
6	B	17	CE	28	F	39	C
7	B	18	C	29	AF	40	AB
8	C	19	E	30	A	41	C
9	C	20	E	31	B	42	AB
10	C	21	EB	32	AB	43	C
GIR	Eduard es trasllada a Londres	GIR	La Reina Maria mor	GIR	Discussió entre Felip i Elisabet	GIR	Eduard, al veure la coronació d'Elisabet, lamenta haver abdicat

Taula 8. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 5 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

El cinquè capítol copia l'inici del tercer, ja que també ensenya la infància de la reina. Aquest cop els guionistes ho fan per fer una simetria entre la coronació de Jordi VI i la d'Elisabet (A). A més, per remarcar-ho fan que el responsable de la corona destaquï la similitud entre ambdós.

La segona trama amb més pes és la del matrimoni d'Elisabet i Felip. El duc comença a estar absent, ja que dedica el seu temps a volar i a l'oci. L'Elisabet, per tal de donar-li alguna tasca rellevant, li proposa ser el president del comitè de la seva coronació. Al principi, Felip s'ho pren com un acte compassiu i l'acusa de "jugar" a ser reina, però al final acaba acceptant la proposta. Tanmateix, durant els preparatius el duc té idees innovadores que no agraden al gabinet, això provoca que Churchill hagi d'intervenir.

Quan la Reina intenta parlar amb el seu marit, ell s'ho pren malament i acaben discutint. La seva relació cada cop és més fràgil, perquè el duc d'Edimburg no aconsegueix assimilar la posició de l'Elisabet.

La tercera trama és el retorn d'Eduard VIII, que decideix traslladar-se al Regne Unit per estar a prop de la seva mare. Així i tot, se li recomana no assistir a la coronació d'Elisabet, perquè la família segueix rebutjant-lo. A més, quan la Reina Maria mor, Eduard perd l'únic vincle que li queda amb la família reial.

Finalment, la trama de Churchill queda en segon pla, ja que només apareix per fer de mediador entre el gabinet i la Reina per arreglar el conflicte amb les idees de Felip.

Segons el criteri de l'autora, és possible que els guionistes recuperin la figura del duc de Windsor per fer un paral·lelisme entre la seva abdicació i la coronació d'Elisabet. De fet, durant la coronació es van intercalant escenes de la cerimònia amb com ho viu l'ex-monarca des de casa seva amb uns amics. Eduard es mofa de la monarquia, però els seus amics mantenen la seva admiració per la Reina i això molesta al duc. Per remarcar el seu sentiment d'aïllament i de penediment, dediquen l'última escena de l'episodi a ensenyar Eduard plorant d'amagat. Possiblement els guionistes van voler mostrar la part vulnerable i dèbil del personatge per trencar amb la percepció de l'imaginari col·lectiu britànic.

Capítol 6: *Geliqnite*

Logline: "Margaret i Peter fan una petició a Elisabet. Amb un escàndol reial a punt d'esclatar als diaris, la Reina Mare intervé".

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	11	AC	23	B	35	B
2	AB	12	AC	24	AB	36	B
3	B	13	B	25	AB	37	B
	Crèdits inicials	14	B	26	B	38	B
3	AB	15	B	27	B	39	A
4	AB	16	B	28	AB	40	AB
5	C	17	B	29	AB	41	CB
6	C	18	B	30	AB	42	EB
7	AC	19	BD	31	AB	43	FB
8	AC	20	BA	32	AB	44	CB
9	B	21	DA	33	AB	45	C
10	AB	22	DA	34	B	46	A
GIR	Elisabet dona permís a Margarita per casar-se	GIR	La Reina Mare demana a l'Elisabet que eviti el casament	GIR	La corona obliga a Townsend a marxar a Brussel·les	GIR	La societat recrimina Elisabet la separació de la parella

Taula 9. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 6 de *The Crown*. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

El sisè capítol comença ensenyant com l'Elisabet s'ha fet famosa globalment gràcies a la idea de Felip de retransmetre la coronació per televisió (A). Tanmateix, de seguida se centra en la trama de la relació entre Margarida i Peter Townsend (B). La parella rep el permís de la Reina per casar-se, però la Reina Mare (D) exigeix a Elisabet que retiri la seva benedicció, ja que un periodista aconsegueix desvelar el seu secret. A més, com la relació crida l'atenció de la premsa, deixa en segon pla a la Reina i això li fa accelerar la separació de la jove parella. La decisió no agrada als seguidors de la família reial, que l'acusen a la Reina de ser "frívola" i "antiquada".

Pel que fa al matrimoni d'Elisabet (C), Felip cada cop beu més i comença a flirtejar amb dones. A més, al final de l'episodi, quan Elisabet necessita el seu suport del per afrontar la crisi de Margarida, ell decideix marxar de cap de setmana amb uns amics i la deixa sola. Per destacar la separació sentimental de la parella, els guionistes ensenyen que dormen en habitacions separades.

Quant a les trames secundàries, tant Churchill com Eduard VIII només surten per comentar la notícia de Margarida. Per una banda, el primer ministre es mostra preocupat per la situació, però sense forces per involucrar-se (E). Per l'altra, el duc de

Windsor celebra la notícia amb la seva dona, ja que significa que la societat està preparada per acceptar la seva relació (F).

Capítol 7: Scientia Potentia Est

Logline: "Quan que els soviètics posen a prova la bomba nuclear, tant Churchill com Eden tenen problemes de salut greus. Enfadada per la seva educació inadequada, Elisabet decideix contractar un tutor".

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	11	A	23	A	35	A
2	A	12	A	24	DA	36	A
3	A	13	A	25	B	37	A
	Crèdits inicials	14	B	26	A	38	A
3	A	15	D	27	B	39	D
4	B	16	A	28	B	40	D
5	D	17	AD	29	D	41	D
6	D	18	B	30	AD	42	AD
7	D	19	B	31	A	43	D
8	B	20	A	32	AD	44	AD
9	D	21	D	33	A	45	E
10	D	22	D	34	A	46	B
GIR	L'oposició de Churchill aconseguix provocar-li una embòlia	GIR	Churchill torna a patir una embòlia	GIR	La Reina descobreix que li han ocultat informació sobre Churchill	GIR	La Reina decideix escollir el secretari que li recomanen

Taula 10. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 7 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

El capítol set torna a començar ensenyant la infància d'Elisabet, però aquest cop fent referència a la seva formació. Quan era petita, la Reina només estudiava temes històrics i religiosos vinculats a la monarquia (A). En conseqüència, quan comença a exercir com a sobirana, la seva base acadèmica li resulta insuficient per opinar sobre temes científics, econòmics o polítics, com la Guerra Freda. Per aquest motiu, decideix contractar a un tutor perquè l'ensenyi sobre cultura general. Tanmateix, els guionistes contraresten aquesta inseguretats amb la seva determinació a l'hora de decidir qui serà el seu nou secretari: la Reina decideix ignorar les recomanacions del seu equip administratiu i escull ella mateixa el successor del seu secretari, això provoca tensions a Buckingham (B). Quan Elisabet veu que la seva decisió no ha sigut gaire ben rebuda, li demana consell al seu tutor. El professor li recomana fer cas del seu equip, perquè així els hi demostrarà

confiança i fidelitat. Conseqüentment, la Reina decideix rectificar i acceptar el secretari que li havien recomanat. s A través d'aquestes dues trames, el *showrunner* aconsegueix representar l'equilibri en què es basa el regnat d'Elisabet: la Reina combina la innovació amb la tradició, és a dir, intenta actualitzar la monarquia (exigeix aprendre més cultura general), però a la vegada és fidel i conservadora en certs assumptes (renúncia al secretari que ella prefereix pel que li recomana l'administració de Buckingham). Addicionalment, el personatge cada cop es mostra més segur i còmode en la seva nova "feina". Així i tot, la implicació d'Elisabet fa que no pugui passar gaire temps amb els seus fills i la seva parella (sempre la representen mirant-los des de la llunyania), un sacrifici que Felip li recrimina sovint.

Finalment, la trama de Churchill recupera pes dramàtic a causa de la Guerra Freda (D). El primer ministre vol fer tot el possible per fer de mediador entre els Estats Units i Rússia, però el polític pateix dues embòlies que l'obliguen a quedar-se al marge de l'assumpte. A més, comet l'error d'ocultar els seus problemes de salut a la Reina i, quan Elisabet ho descobreix, la monarca comença a dubtar sobre les capacitats de Churchill per seguir com a líder de la nació.

Capítol 8: *Pride & Joy*

Logline: "Elisabet i Felip emprenen una gira mundial esgotadora. Margarida assumeix algunes de les funcions oficials de la seva germana i intenta animar les coses".

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	11	A	22	E	33	E
2	A	12	B	23	E	34	E
3	A	13	E	24	A	35	A
	Crèdits inicials	14	E	25	D	36	B
4	B	15	A	26	D	37	ED
5	A	16	AC	27	C	38	A
6	C	17	A	28	C	39	B
7	D	18	D	29	C	40	B
8	ED	19	D	30	C	41	A
9	EA	20	D	31	C	42	AD
10	AD	21	AD	32	BD	43	E
GIR	Margarita s'enfronta a Elisabet		La Reina s'enfada amb Margarita perquè vol eclipsar-la		Churchill li crida l'atenció a Margarita pels seus discursos		La Reina Mare aconsegueix ser feliç

Taula 11. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 8 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

El capítol comença ensenyant com l'Elisabet es declara a ella mateixa cap de la família reial i exigeix fer el discurs en honor al seu pare. La Reina cada cop és més egocèntrica i autoritària, fins al punt de sentir enveja per la fama de la seva germana i no fer cas als seus propis fills (A). A més, el duc d'Edimburg cada cop està més cansat de les seves obligacions com a Rei (C), això provoca tensió i malestar entre la parella durant la Commonwealth.

La Reina Mare demana al secretari de la Reina que li assigni a Margarida les seves funcions (D), ja que està deprimida perquè troba a faltar Townsend. Elisabet es mostra una mica reticent amb el tema, però la seva mare li demana pel bé de la seva germana. Margarida aprofita la situació per atacar en els seus discursos a Elisabet, fins que Churchill ha de cridar-li l'atenció perquè es reprimeixi. El conflicte entre les germanes s'agreuja quan la Reina li exigeix a Margarida que demani disculpes pels seus comentaris, ja que és una imposició de poder que acaba trencant la seva relació.

La Reina Mare no aconsegueix superar la pèrdua del seu marit i decideix aïllar-se uns dies Escòcia (E). Allà descobreix un castell aïllat i pren la decisió de comprar-lo per quan necessiti estar sola i allunyar-se de Londres.

Els guionistes tornen a fer una simetria entre l'inici del capítol i el final. Al principi es veu a la Reina Mare trista i fosca, ja que continua deprimida per la mort de Jordi VI, però al

final l'ensenyen en un dels penya-segats d'Escòcia somrient i il·luminada, perquè ha trobat un lloc on ser feliç i lliure.

Capítol 9: Assassins

Logline : "A mesura que augmenten les tensions amb Felip, Elisabet passa temps amb el seu vell amic Porchey. Un pintor s'encarrega de retratar a Churchill pel seu 80è aniversari".

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	11	A	22	C	33	C
2	B	12	A	23	C	34	C
3	A	13	A	24	C	35	D
	Crèdits inicials	14	AB	25	C	36	A
4	C	15	C	26	A	37	AB
5	C	16	D	27	A	38	A
6	D	17	C	28	C	39	A
7	A	18	C	29	A	40	A
8	C	19	B	30	C	41	C
9	D	20	BA	31	C	42	A
10	AB	21	B	32	C	43	C
GIR	Elisabet passa temps amb Pourchey i Felip està gelós	GIR	Felip li recrimina a Elisabet el temps que passa amb Pourchey	GIR	Churchill decideix renunciar a la posició de primer ministre	GIR	Churchill crema el seu retrat i Elisabet i Felip s'enfaden

Taula 12. Representació de l'estructura dramàtica del capítol 9 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

El capítol comença presentant el personatge de Porchey, un amic i antic pretendent d'Elisabet (A). El jove demana matrimoni a la seva xicota, però ella li contesta que només l'acceptarà si deixa de pensar en la Reina. Simultàniament, els guionistes ensenyen com el matrimoni entre Elisabet i Felip cada cop està pitjor, ja que el rei continua sortint sovint i bevent (B).

El primer ministre està de vacances per celebrar el seu vuitantè aniversari (C), mentrestant, el secretari d'exteriors torna a Londres després d'operar-se (D). Els dos homes es reuneixen, perquè el secretari vol demanar-li a Churchill que es retiri per ocupar la seva posició. El ministre s'enfada i es nega a abdicar.

Per representar els conflictes i els desenllaços de les dues trames principals (el matrimoni reial i Churchill), els guionistes utilitzen metàfores:

Com Elisabet cada cop passa més temps amb Pourchey, Felip acaba gelós de la relació dels amics. Per representar aquest “enfrentament” entre els dos homes, els guionistes enfronten els tres personatges en una munta d’un cavall semental. La tensió de l’escena assoleix el seu clímax en una discussió entre Felip i Elisabet. Per representar que el duc està molt enfadat amb la seva dona, li fan abandonar el cotxe que havien de compartir per tornar a casa. D’aquesta manera, representen que Felip ha decidit renunciar a la seva posició de “copilot” en la “carrera” de la Reina.

Pel que fa al desenllaç de la trama de Churchill, els guionistes decideixen utilitzar el retrat que li regala l’Estat pel seu aniversari. Quan el primer ministre veu representada la seva imatge en el llenç, s’adona de la seva edat. Es tracta d’un enfrontament entre la perspectiva que té ell de si mateix (resistent, fort i perseverant), i la que té la gent (dèbil, cansat i vell). La reflexió el fa prendre la decisió de renunciar a la seva posició, però es demostra que ho fa a contracor, ja que decideix cremar el quadre.

Capítol 10: Gloriana

Logline: “La Margaret i el Peter es retroben, però un altre obstacle s’interposa entre ells dos. Elisabet està dividida entre el seu deure com a reina i el seu amor per la seva germana”.

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1	A	10	D	20	DB	30	B
2	B	11	BC	21	AB	31	B
	Crèdits inicials	12	D	22	B	32	CB
3	B	13	D	23	B	33	A
4	AB	14	A	24	AB	34	C
5	A	15	AD	25	DB	35	A
6	C	16	AB	26	AB	36	D
7	B	17	C	27	C	37	B
8	AB	18	AC	28	A	38	C
9	C	19	B	29	AB	39	A
GIR	Elisabet demana a Felip que marxi a Austràlia	GIR	Margarita es retroba amb Townsend	GIR	Elisabet prohibeix a Margarita casar-se amb Townsend	GIR	Elisabet cada cop se sent més sola, però millora com a Reina

Taula 13. Representació de l’estructura dramàtica del capítol 10 de The Crown. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas.

L'últim capítol repeteix la tècnica del flaix bac per mostrar com es va trencar la relació entre Jordi VI i Eduard VIII quan va decidir renunciar a la corona. L'enemistat entre els germans serveix als guionistes per fer una simetria amb la relació entre Margarida i Elisabet (A). El pare els hi fa prometre a les germanes que, passi el que passi, sempre es cuidaran l'una a l'altra.

Un cop Margarida compleix els vint-i-cinc anys, ja és lliure per casar-se amb Townsend (B). Tanmateix, Elisabet descobreix que l'Església no està disposada a acceptar el matrimoni. La Reina fa tot el possible per solucionar-ho, però al final es veu obligada a no acceptar el matrimoni de Margarida. La princesa, que acaba comprenent la situació de la seva germana, ho accepta, i decideix finalitzar la seva relació amb Townsend pel bé de la corona.

La relació entre Felip i Elisabet sembla que s'ha estabilitzat, però la família nota que el duc no s'ha adaptat bé a la posició de rei i li recomanen a la Reina que l'envii a Austràlia un temps (C). La petició de la Reina entristeix a Felip, ja que se sent cada cop més desplaçat de la família. A més, a tot això se li afegeix la decisió d'Elisabet de prohibir el matrimoni de Margarida i Townsend. El duc cada cop està més cansat d'estar al costat de la Reina, fins al punt que agraeix marxar un temps. Per representar la seva separació sentimental, els guionistes fan una simetria amb la discussió de parella en el capítol anterior: en comptes d'abandonar el cotxe on hi ha Elisabet, aquest cop Felip marxa de Buckingham conduint-lo. A més, per acabar de potenciar aquesta imatge, el capítol acaba ensenyant a Elisabet fent-se una fotografia oficial com a reina i mirant-se amb orgull al mirall. Una escena que construeix un paral·lelisme amb la del retrat de Churchill: el primer ministre no pot veure el seu reflex en el quadre (no accepta la seva evolució), però Elisabet sí que és capaç d'acceptar la seva imatge en el mirall (està orgullosa de la seva transformació).

Els tres actes de McKee

Finalment, l'autora va considerar interessant provar d'estructurar la història en els tres actes que defineix McKee (vegeu l'apartat X del Mètode McKee). El resultat fou el següent:

a) Introducció

Els tres primers capítols constitueixen la introducció de la història. El primer presenta els personatges (la família reial i Winston Churchill) i les trames principals, el segon desvela el detonant (la mort del rei Jordi VI) i el seu efecte en la història, i el tercer ensenya com la protagonista comença a lluitar per recuperar l'equilibri en la seva vida (Elisabet comença a fer de reina).

b) Nus

El nus és la part més extensa del relat, en aquest cas ocupa quatre episodis (del 4 al 8). La seva funció consisteix en ensenyar com la protagonista i els personatges secundaris s'enfronten als obstacles que es troben en el seu camí (la coronació, la boira, la petició de matrimoni de Margarita, etc.).

c) Desenllaç

Finalment, els dos últims capítols comencen a tancar les trames amb més pes dramàtic, com la relació de Margarita i Townsend, el mandat de Churchill o el declivi del matrimoni d'Elisabet i Felip.

2.4. Anàlisi d'un document de venda

Un document de venda també pot rebre el nom de "bíblia" i és el dossier on es detallen i s'expliquen els aspectes relacionats amb una sèrie de televisió (el concepte, el desenvolupament dels personatges, les trames, etc.) per moure-la dins del mercat audiovisual. També funciona com a carta de presentació del creador o guionista davant de les productores, canals de televisió o plataformes de *streaming*.

Per poder crear un document de venda per a la sèrie de l'autora, era convenient fer una anàlisi d'una Bíblia professional per extreure'n les diferents parts que la formen:

2.4.1. La Bíblia de la sèrie *Stranger Things*

El document escollit ha sigut el de la producció *Stranger Things* de Matt i Ross Duffer (2018-actualitat). Els dos guionistes van presentar el projecte *Montauk* (el primer nom que havia de rebre la sèrie) al mercat audiovisual i va ser produït per Netflix i 21 Laps Entertainment, dues productores de renom dins de la indústria. Quan es va estrenar a la plataforma, el seu èxit fou immediat, fins al punt de ser considerada una de les sèries més populars de l'era del *streaming*.

Stranger Things és una sèrie de ciència-ficció ambientada l'any 1983 a la ciutat de Hawkins. La història tracta sobre la desaparició de Will Byers, un nen de dotze anys, i com els seus amics fan el possible per trobar-lo. Durant la recerca, coneixen a l'Eleven, una nena misteriosa amb poders sobrenaturals que decideix afegir-se al grup per ajudar-los. Tots junts han d'enfrontar-se a una misteriosa organització del govern i a sinistres forces que volen destruir el món.

Els dos creadors expliquen a la Bíblia que el seu objectiu amb la sèrie és fer un homenatge a Steven Spielberg, George Lucas, Stephen King i altres escriptors i directors de cinema famosos als vuitanta per les seves obres de terror, misteri i ciència-ficció.

La portada

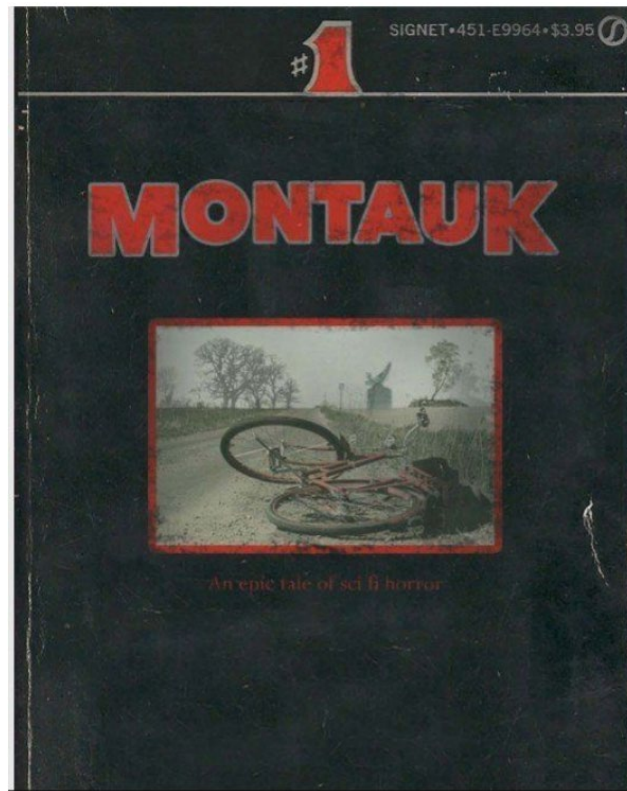


Figura 5. Portada de la biblia de *Stranger Things*. Font: guionnews.com

El document de venda busca representar la portada d'una col·lecció de *pulp magazines*, ja que a la part superior s'hi pot veure un número u (fent referència al número de publicació), el registre editorial i el preu de venda. Les revistes *pulp* eren publicacions sobre ciència ficció i es caracteritzaven per la poca qualitat del seu material d'impressió i el seus preus econòmics, als Estats Units van ser molt famoses entre els anys 20 i 50 (Iglesias, 2010). Pel que fa al títol, el seu color vermell desgastat contrasta amb el negre de la portada, també envellit, suggerint que es tracta d'una història de misteri o de por. Una suposició que es confirma amb el subtítol "*An epic tale of sci-fi horror*" ("Una història èpica de ciència-ficció de terror"). A més, a través de la fotografia els guionistes expliquen que es tracta d'una història situada en el passat (per les tonalitats i la definició), que té lloc en un poble petit (només es veu una casa i uns quants arbres), que els protagonistes són nens (per l'estil de la bicicleta) i que existeix un perill imminent (sembla que el nen hagi desaparegut, o bé hagi decidit abandonar la bicicleta per fugir d'una amenaça).

En definitiva, la portada és la carta de presentació del projecte, per aquest motiu ha d'incloure informació sobre el títol, el gènere, l'audiència potencial a qui es dirigeix, el context social i temporal on es desenvolupa la història i el desenvolupament dels personatges que hi intervindran.

La introducció

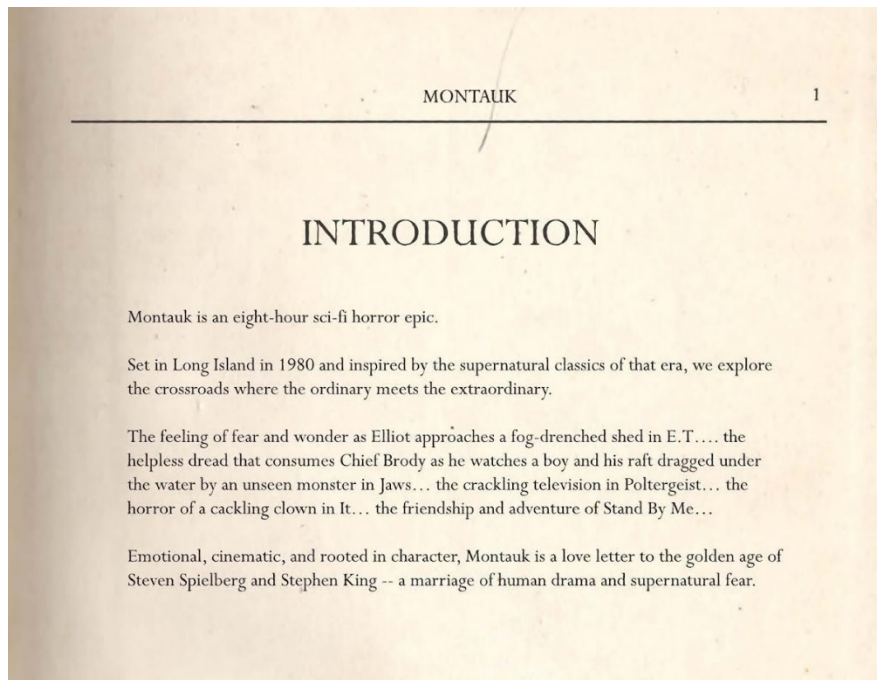


Figura 6. Apartat "Introducció" de la Bíblia de *Stranger Things*. Font: guionnews.com

El fragment introductori serveix als guionistes per indicar:

a) El format i el gènere de la sèrie

Vuit capítols d'una hora de ciència-ficció de terror.

b) El context temporal, social i cultural

La història originalment se situava a Long Island (Nova York) l'any 1980.

c) Els referents o influències

Els clàssics de gènere sobrenatural com *E.T.* (Spielberg, 1982), *Jaws* (Spielberg, 1975), *Poltergeist* (Sherman, 1982) o *Stand By Me* (Reiner, 1987).

d) La declaració d'intencions i trets distintius

La sèrie busca fer un homenatge als directors i escriptors dels vuitanta que van combinar el drama amb la por sobrenatural (Stephen King, Steven Spielberg, etc.). A més, el fet d'inspirar-se en els directors i les pel·lícules més exitosos dels vuitanta, permet als germans Duffer recuperar les grans audiències que van generar durant la dècada.

Imatges de referència o *moodboards*



Figura 7. Imatge de referència de la Bíblia de Stranger Things. Font: guionnews.com

Els creadors van decidir incloure deu fotogrames de les pel·lícules que els han servit d'inspiració: *Hellraiser* (Clive Barker, 1987), *Firestarter* (Mark L. Lester, 1984) o *Altered States* (Ken Russell, 1980), entre d'altres.

Les imatges serveixen al receptor per fer-se una idea de l'ambientació, l'estètica i la fotografia que es voldrà aconseguir a la sèrie.

El backstory

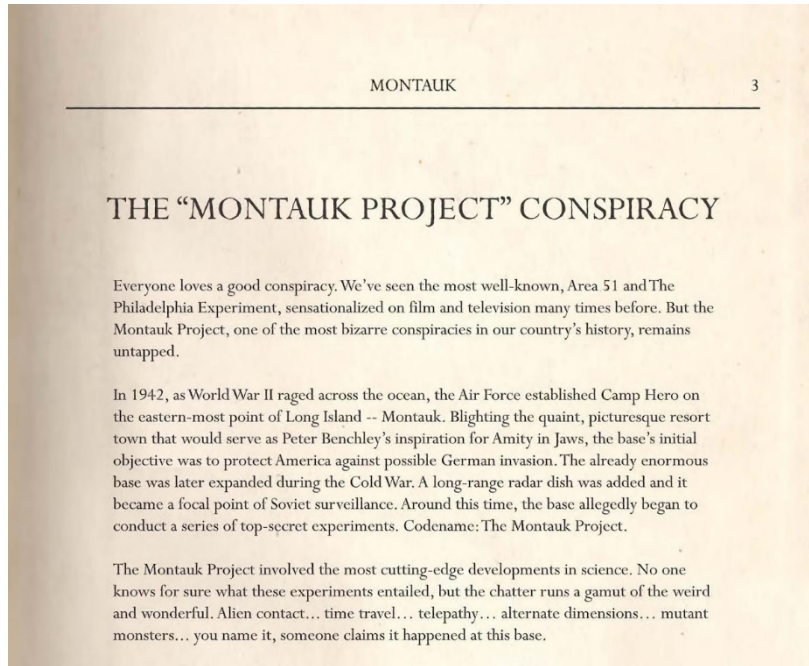


Figura 8. Apartat "La conspiració del projecte Montauk" de la Bíblia de Stranger Things.

Font: quionnews.com

La pàgina tres s'ha destinat a explicar els orígens del "Projecte Montauk", una operació de l'exèrcit nord-americà amb l'objectiu de defensar el país dels atacs de la Unió Soviètica (la Guerra Freda és un dels fets més rellevants del període històric que es vol evocar). També es detalla que, quan es desenvolupa la història, la base està sent utilitzada per realitzar experiments amb elements sobrenaturals.

El fragment ajuda a contextualitzar al lector en la història (La Guerra Freda, una base militar dels Estats Units, experiments de risc, etc.) i a entendre quin serà el possible detonant del conflicte.

La sinopsi

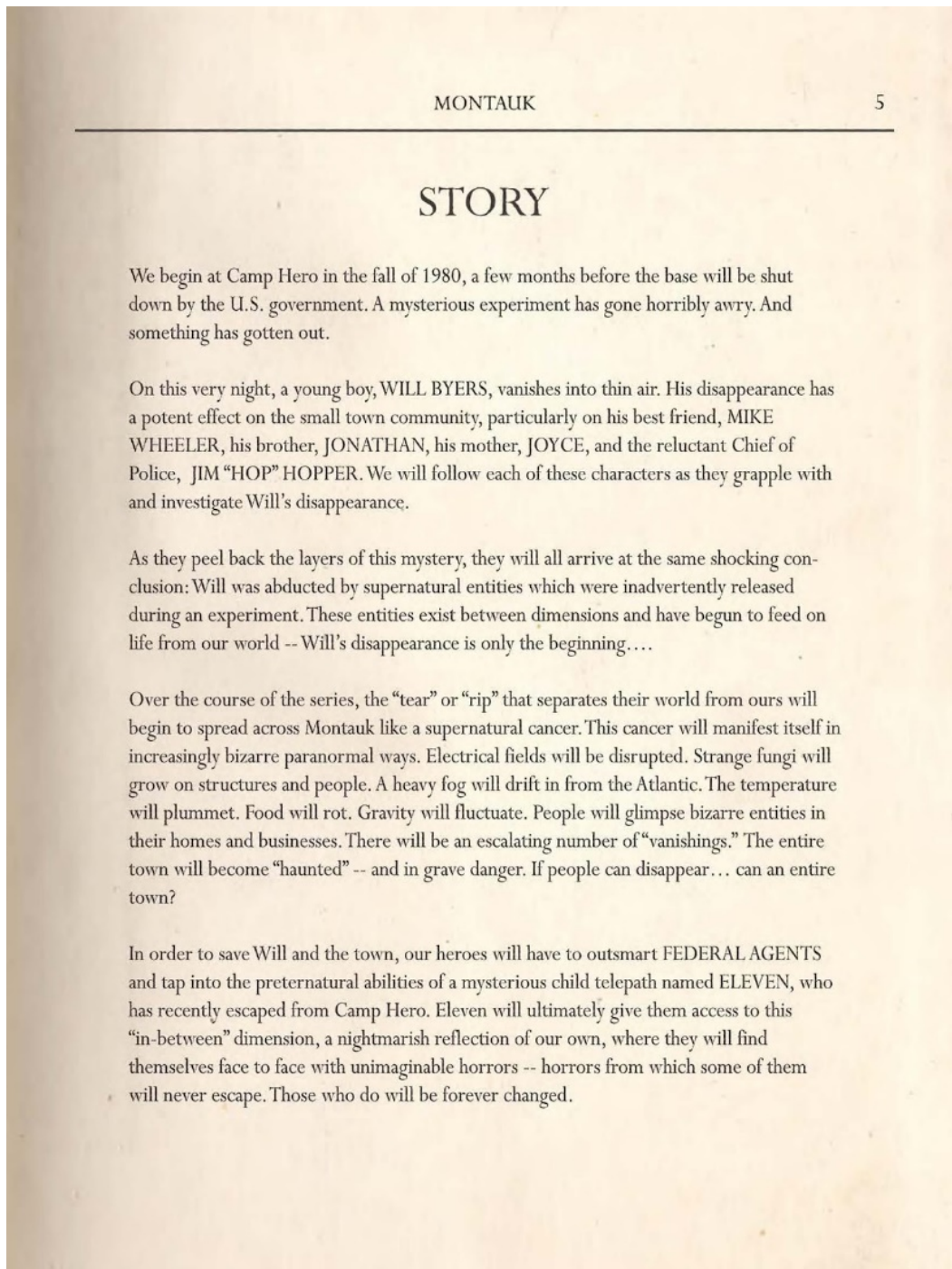


Figura 9. Apartat "Sinopsis" de la Bíblia de *Stranger Things*. Font: guionnews.com

La sinopsi ordena i explica els elements que formen la història:

a) Context

La tardor del 1980 una base militar dels Estats Units ha fracassat al provar un experiment i el seu error pot posar en perill a la ciutadania.

b) Els protagonistes i el detonant

Will Byers desapareix aquella mateixa nit sense deixar rastre (el detonant). Conseqüentment, el seu millor amic, Mike Wheeler, el seu germà Jonathan, la seva mare Joyce i el xèrif Jim "Hop" faran el possible per trobar-lo.

c) El nus

Els personatges arriben a la conclusió que Will ha sigut abduït per una força sobrenatural insaciable. Montauk també és absorbit pels seus poders i es produeixen apagades elèctriques, boira densa, malalties infeccioses, etc.

La resolució: per salvar el seu amic, els protagonistes lluiten contra els antagonistes (agents federals) i s'alien amb una nena que s'ha escapat del campament militar i té poders sobrenaturals (l'Eleven).

L'estructura

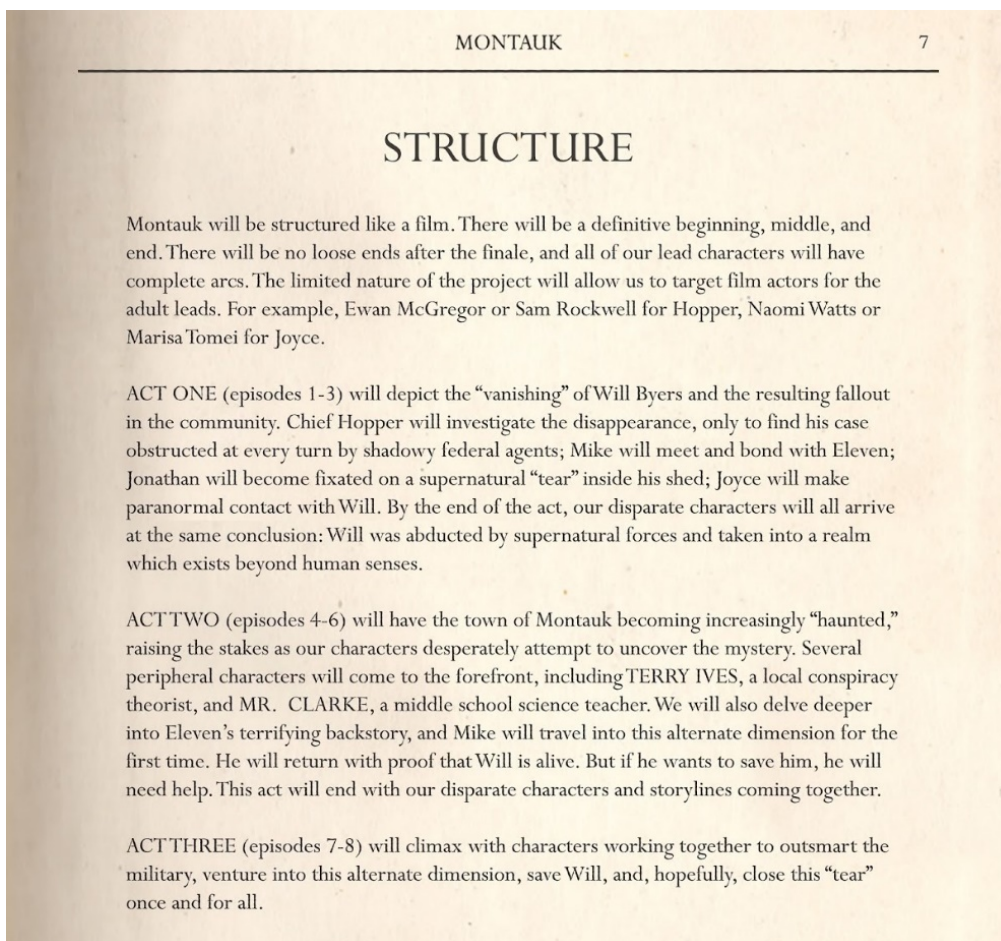


Figura 10. Apartat "Estructura" de la Bíblia de *Stranger Things*. Font: guionnews.com

La pàgina set del document detalla com serà l'estructura narrativa de la sèrie:

a) Primer paràgraf

Els guionistes especifiquen que l'estructura que segueix la història està formada per tres actes, com la d'una pel·lícula (l'esquema que identifica McKee en el seu mètode), això els permet connectar amb el món cinematogràfic dels 80. A més, és la mateixa estructura que va utilitzar Peter Morgan per desenvolupar la història de *The Crown* (vegeu el punt "Anàlisi d'una sèrie de ficció").

En el paràgraf també indiquen de quina forma evolucionaran els arcs dels personatges, si el final serà obert o tancat, i aprofiten per proposar noms d'actors reconeguts per interpretar els papers dels personatges adults.

b) Primer acte

S'indica els capítols que necessiten per fer la introducció (en aquest cas, els tres primers episodis), s'exposa com afecta el detonant als protagonistes i quin és el gir final de l'acte.

c) El segon acte

Correspon al nus i es desenvolupa del capítol quatre al sis. Els guionistes introdueixen personatges nous i, al final de l'acte, els ajunten a tots per salvar el protagonista.

d) El tercer acte

S'especifica quin serà el clímax de la història i si serà un final obert o tancat i si la resolució serà positiva o negativa.

To i estil

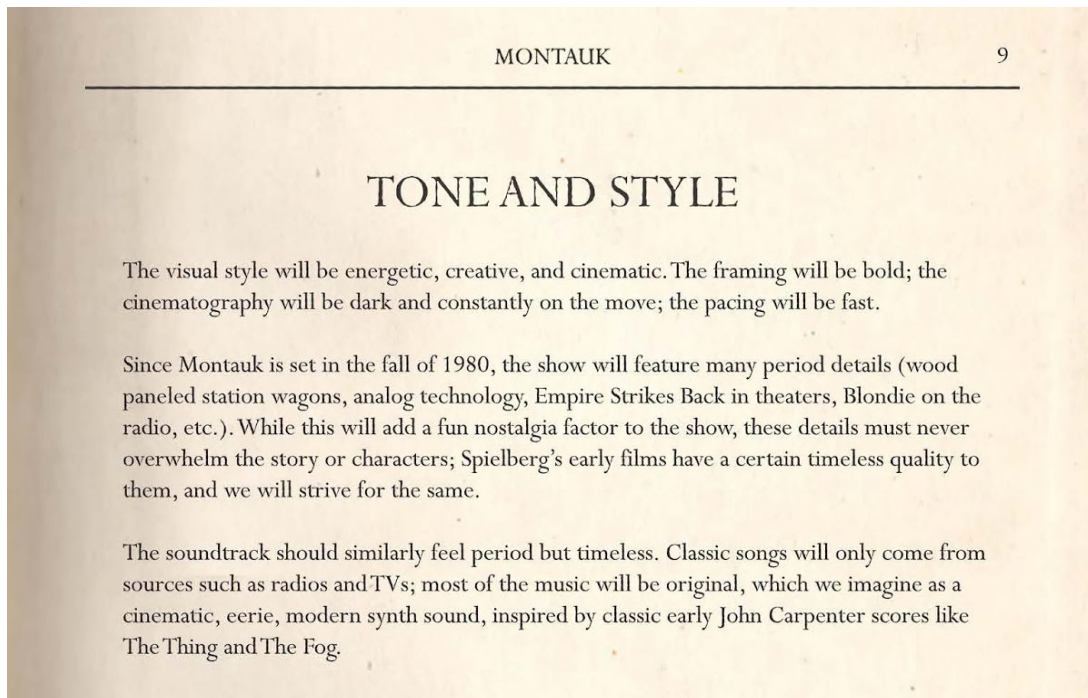


Figura 11. Apartat "To i estil" de la biblia de *Stranger Things*. Font: guionnews.com

Els creadors descriuen el to i l'estil visual que volen per la sèrie (energètic, cinemàtic, fosc i dinàmic), així com la fotografia, les localitzacions, l'*atrezzo* i la banda sonora que necessiten per reproduir l'època en la qual està contextualitzada la sèrie.

Els antagonistes

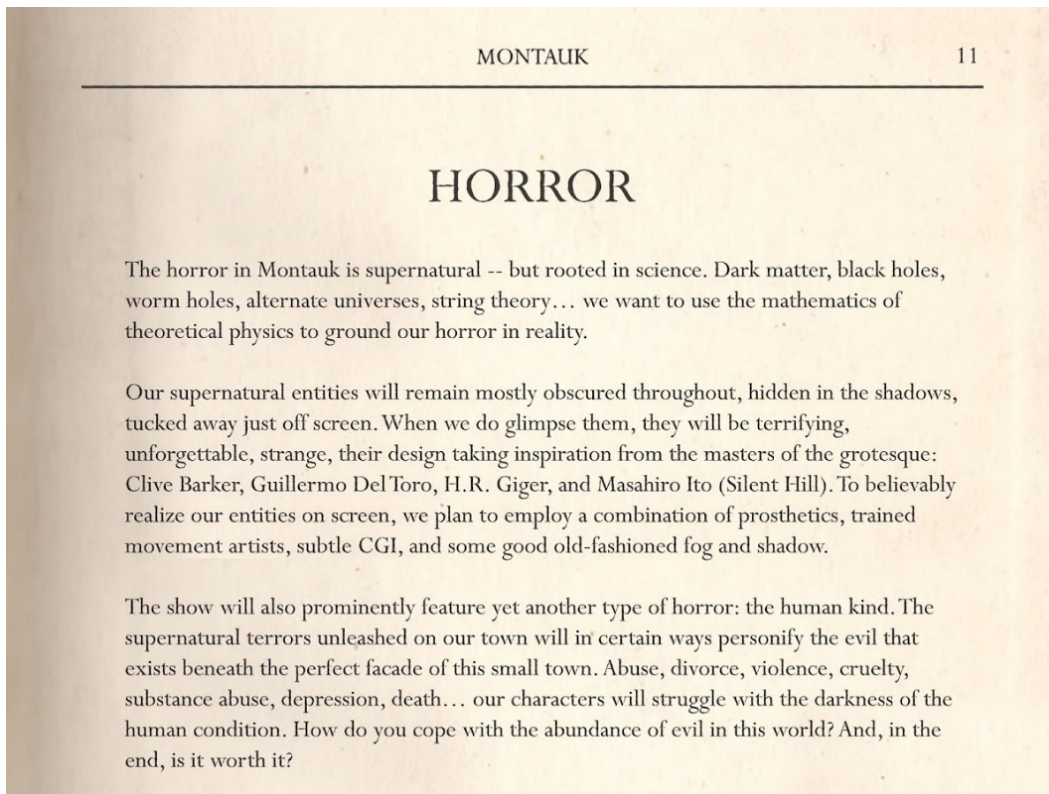


Figura 12. Apartat "Horror" de la Bíblia de Stranger Things. Font: guionnews.com

El primer antagonista és definit com a "terror" i s'especifica d'on prové (la ciència), com es materialitza (massa fosca, forats negres, universos alternatius, etc.), si és real o imaginari, les fonts d'inspiració per desenvolupar-lo i, com aquest cas requereix efectes especials, quins recursos es necessiten per representar-lo a la pantalla.

Pel que fa al segon, els guionistes el defineixen com "el terror humà" i fan referència als abusos, els divorcis, la violència, la crueltat, les depressions, la mort..., ja que volen que els personatges també s'hagin d'enfrontar a la part fosca de l'ésser humà.

Els personatges

Per explicar els personatges, utilitzen quatre pàgines que van intercalant amb fotografies de referents estètics:

a) Els nens

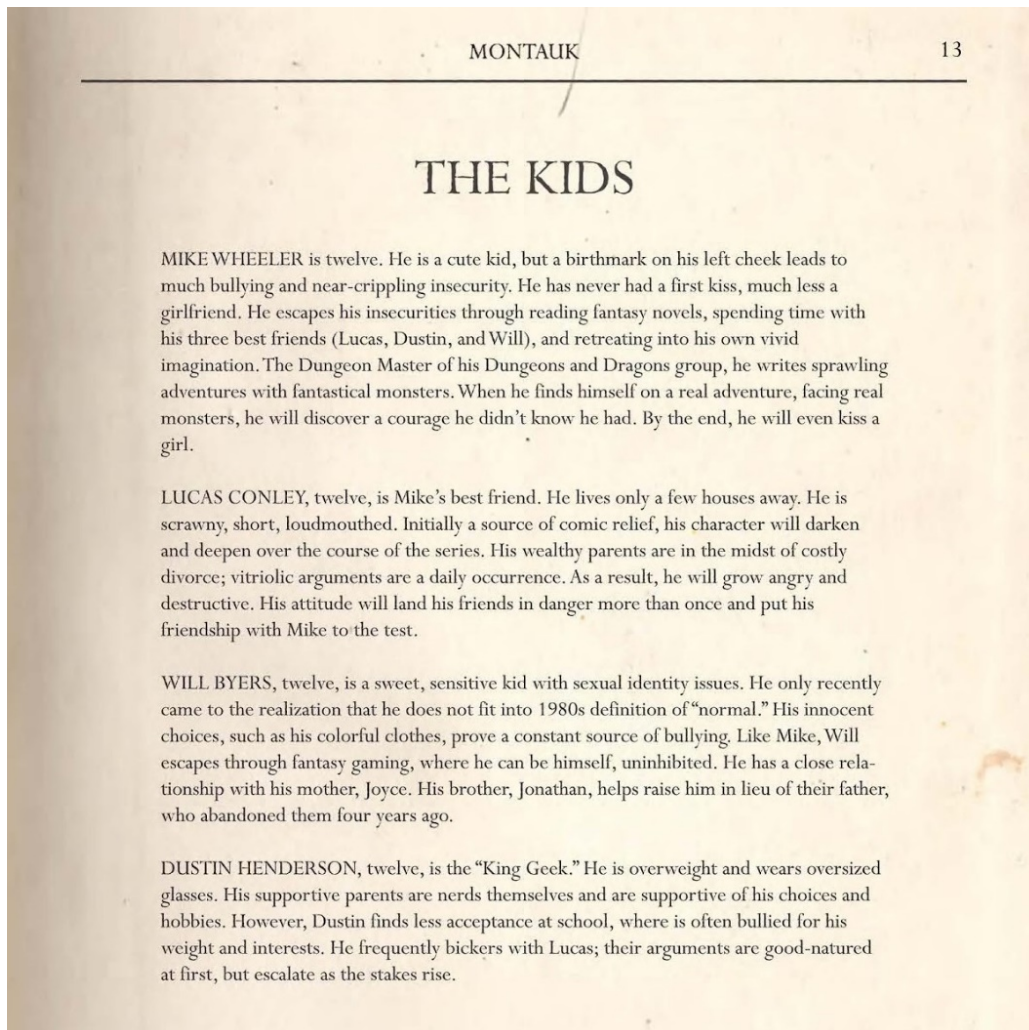


Figura 13. Apartat "Els nens" de la Bíblia de *Stranger Things*. Font: guionnews.com

Per descriure els trets característics de cadascun dels integrants del grup d'amics (Mike Wheeler, Lucas Conley, Will Byers i Dustin Henderson), els creadors indiquen el nom, l'edat, una descripció física, el seu passat, els seus passatemps i com afronta el canvi originat pel detonant. Addicionalment, l'ordre dels integrants és possible que vulgui representar una jerarquia pel que fa a la càrrega dramàtica, ja que el Mike és el coprotagonista i apareix el primer en el llistat.

b) La protagonista



Figura 14. Fotografia de referència del personatge Eleven, de la Bíblia de Stranger Things. Font: guionnews.com

El personatge de l'Eleven disposa d'una pàgina sencera per a la seva descripció, això significa que és la protagonista del relat. Els guionistes expliquen com és quan comença la sèrie, el seu passat i com s'involucra en l'aventura del grup d'amics. A més, els germans fan un paral·lelisme amb els protagonistes de la pel·lícula *E.T.* (l'Elliot i l'extraterrestre) per detallar com serà la relació entre el Mike i l'Eleven. L'estratègia de fer un paral·lelisme amb una trama ja existent serveix com a garantia d'èxit de cara als possibles compradors.

c) Els adolescents

Per descriure els "adolescents" de la sèrie (Jonathan Byers, Nancy Wheeler i Steve Harrington), indiquen la seva edat, personalitat, passatemp, sexualitat, relació amb la família i l'evolució del seu arc durant el transcurs de la història.

d) Els adults

Finalment, per exposar els trets característics dels adults segueixen una estructura semblant a la dels nens. El primer del llistat és Jim "Hop" Hopper, l'adult amb més pes dramàtic dins de la història, i el segueixen Joyce Byers (la mare del Will), Mr.

Clarke (la professora del grup d'amics) i Terry Ives (un excèntric investigador amateur). Els trets característics que mencionen els guionistes són l'edat, el seu estat sentimental, la seva personalitat, carrera professional, hàbits i forma de parlar.

Potencial de franquícia

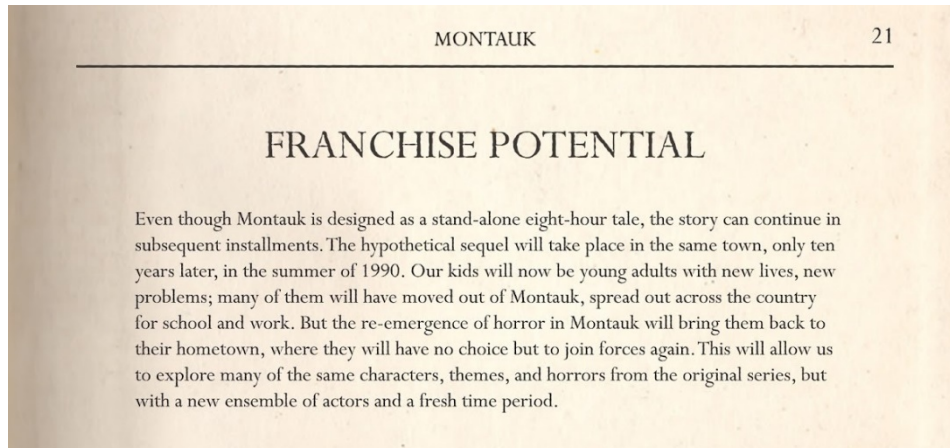


Figura 15. Apartat "Potencial de franquícia" de la Bíblia de Stranger Things.

Font: guionnews.com

L'última pàgina del document la destinen a presentar la possibilitat de crear una segona temporada. Per argumentar-ho, introdueixen el nou context, com serien els personatges i el detonant que els faria tornar a lluitar contra les forces antagonistes.

La contraportada

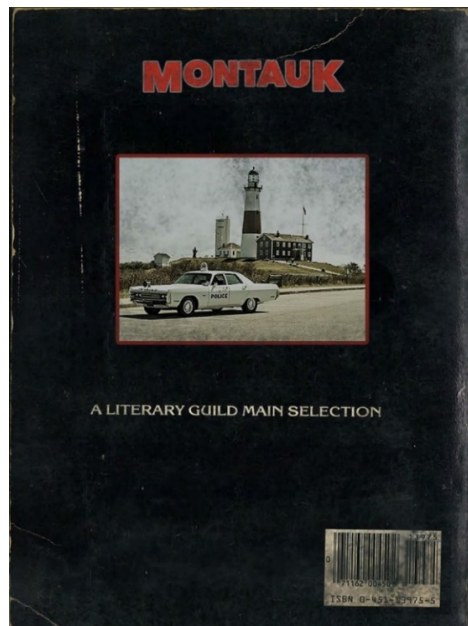


Figura 16. Contraportada de la Bíblia de Stranger Things. Font: guionnews.com

Finalment, la contraportada manté el mateix estil “retro” de la portada: té el logotip del títol de la sèrie, una fotografia per contextualitzar, un subtítol, i un codi de barres per remarcar que el document simula ser una revista d’una col·lecció.

2.5. Estudi del mercat audiovisual proper

Per descobrir els diferents camins que pot seguir una guionista amb un projecte de sèrie a desenvolupar, l’autora ha fet una recerca de les opcions que ofereix el mercat audiovisual espanyol. A partir de la troballa de diferents iniciatives, s’ha fet una classificació de les opcions a considerar: les rondes de *pitching*, els concursos de guió, el mentoratge, les subvencions i els cursos o laboratoris de desenvolupament. En el suposat cas de trobar convocatòries a les quals pugui presentar la seva història, l’autora desenvoluparà el material necessari per a presentar-lo.

La informació que s’exposa a continuació s’ha extret de les pàgines webs oficials de les organitzacions i institucions organitzadores. Tot i què hi ha convocatòries que ja han finalitzat, al tractar-se d’iniciatives que es repeteixen anualment, l’autora ha volgut incloure-les de cara a l’any 2023.

2.5.1. Les rondes de *pitching*

Un *pitch* consisteix en una presentació oral breu sobre una idea, en aquest cas d'una sèrie de ficció, amb l'objectiu d'aconseguir finançament per realitzar-la. En el cas dels projectes audiovisuals, els *pitchs* solen anar dirigits cap a productores o plataformes de distribució i se solen celebrar en festivals, fòrums o al finalitzar sessions amb els mentors.

Pitching de l'Audiovisual Universitat - Indústria

Enllaç a la pàgina web	https://www.clusteraudiovisual.cat/talentaudiovisual/
Entitat organitzadora	Clúster Audiovisual de Catalunya
A qui es dirigeix	Estudiants universitaris que volen accedir al sector audiovisual
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • El projecte ha d'haver estat seleccionat prèviament per la universitat de l'estudiant. (El grau de Comunicació i Indústries Culturals que estudia l'autora a la Universitat de Barcelona fa una selecció anual de projectes). • Dos pàgines amb la categoria, el tipus de projecte i una explicació de dues línies, la duració, la sinopsis, el tractament audiovisual, els currículums de l'equip, la memòria de producció, l'estat del projecte, la plataforma d'exhibició a la qual es dirigeix, el públic objectiu i les dades de contacte d'un dels membres • Un clip audiovisual o <i>teaser</i> (no pot superar els tres minuts de durada)
Què ofereix	Presentar el projecte a professionals del sector (productores, canals de televisió, plataformes de <i>streaming</i> , etc.)

Taula 14. Recopilatori d'informació sobre el Pitching de l'Audiovisual Universitat Indústria. Font: elaboració pròpia

Co-Pro Pitching Sessions

Enllaç a la pàgina web	https://seriesmania.com/forum/en/co-pro-pitching-sessions-2022/
Entitat organitzadora	Séries Mania Lille
A qui es dirigeix	Productors, distribuïdors o canals de televisió amb una sèrie en desenvolupament
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Cinc pàgines sobre els personatges, l'argument, l'arc de la història, els autors... • Un pla de rodatge provisional • Un pla de finançament • Una carta de motivació • Unes quantes fotografies del projecte • Un capítol pilot o els guions dels episodis (si és possible) • Els continguts han d'estar escrits en anglès o en francès • Els projectes han de ser de ficció i han d'incloure com a mínim quatre episodis • Els episodis han de durar com a mínim 26 minuts • Es tindran en compte possibles cartes de recomanació o contractes amb distribuïdores internacionals, així com l'experiència professional de la productora que vulgui participar
Què ofereix	La possibilitat d'aconseguir finançament internacional i d'estrenar el projecte a escala global

Taula 15. Recopilatori d'informació sobre el Co-Pro Pitching Sessions. Font: elaboració pròpia

PitchToPro i Madrid Online Pitchbox

Enllaç a la pàgina web	https://www.filmarkethub.com/
Entitat organitzadora	Filmarket Hub
A qui es dirigeix	Guionistes o productors espanyols amb un projecte de sèrie en desenvolupament
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Un guió del pilot amb la propietat intel·lectual registrada i en espanyol • Bíblia de la sèrie • Cartell provisional • El projecte ha d'estar inscrit al mercat digital de Filmarket Hub • El preu d'inscripció per cada projecte és de 39,99 euros
Què ofereix	<ul style="list-style-type: none"> • PitchToPro: realitzar un <i>pitch</i> privat amb una productora líder del sector • Madrid Online Pitchbox: presentar el projecte, donar-li visibilitat i contactar amb empreses rellevants dins de la indústria cinematogràfica

Taula 16. Recopilatori d'informació sobre el PitchToPro i el Madrid Online Pitchbox.

Font: elaboració pròpia

2.5.2. Els concursos de guió

Els concursos de guions ajuden a aconseguir recursos econòmics pel desenvolupament de projectes i per donar visibilitat al talent emergent.

Concurs internacional de pilots TV 2022

Enllaç a la pàgina web	https://www.filmkethub.com/
Entitat organitzadora	Filmarket Hub
A qui es dirigeix	Guionistes amb un pilot de sèrie de ficció en espanyol
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Un guió del pilot amb la propietat intel·lectual registrada i en espanyol • Els guions han de ser originals, les adaptacions no poden participar • Han d'estar escrits en llengua espanyola • La seva extensió ha de ser d'entre 20 a 70 pàgines • Han de ser de ficció • No han d'haver estat premiats o reconeguts anteriorment per Filmarket Hub • No poden haver estat venuts o produïts anteriorment • Els guionistes han de ser propietaris de tots els drets d'autor
Què ofereix	Els guanyadors reben un premi de 2.000 euros i el seu guió s'envia a col·laboradors executius i productores (com Cattleya Producciones, Corte y Confección de Películas, Diagonal TV i Veranda TV). A més, els seus projectes són seleccionats directament per participar al "Madrid Online Pitchbox", per formar part del catàleg digital i són recomanats a través de la newsletter de Filmarket Hub.

Taula 17. Recopilatori d'informació sobre el Concurs internacional de pilots TV 2022.

Font: elaboració pròpia

Concurs internacional de pilots TV 2022

Enllaç a la pàgina web	https://www.szsfest.com/ca/programa/serializados-fest-2021/esp-8o-showcase-de-pilotos-de-serie/
Entitat organitzadora	Festival Internacional de Sèries de Barcelona i Festival Internacional de Continguts Audiovisuals de Catalunya (Zoom Festival)
A qui es dirigeix	Nous creadors del sector de les sèries i les webseries
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • S'accepten projectes rodats a Espanya • S'ha de presentar un capítol pilot • Si l'idioma original no és l'espanyol, s'han d'incloure subtítols per a la projecció pública • La durada màxima no podrà ser superior a 35 minuts
Què ofereix	Els guanyadors s'enduen un premi valorat en 1.500 euros i aconsegueixen difondre i donar visibilitat al seu projecte.

Taula 18. Recopilatori d'informació sobre el Showcase de Pilots de Sèrie. Font: elaboració pròpia

Series Concept

Enllaç a la pàgina web	https://abcgionistas.net/series-concept-concurso
Entitat organitzadora	Abcgionistas, Altamedia Studios, Instituto del Cine Madrid, Un Verano de Guion, Campus de Guion i Marca de Autor
A qui es dirigeix	Autors professionals o principiants amb un projecte de sèrie de ficció
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • La idea pot ser original o adaptada • La quota d'inscripció per estudiants és de 18 euros • Donar-se d'alta a Film Freeway • Un únic document de quatre pàgines que ha d'incloure: <ul style="list-style-type: none"> • Portada: concepte gràfic, títol, tagline, autor, gènere i format • Cos principal: títol, autor, premisa, logline, sinopsis conclusiva de 150 paraules màxim, síntesis dels personatges, referents i valor diferencial del projecte, síntesis de les intencions i dades de contacte • Sinopsis de la temporada (500 paraules com a màxim) • Biografia dels autors
Què ofereix	Es concedeixen tres premis principals (desenvolupament del projecte, visibilitat en mercats, preparació de <i>pitchings</i> , tallers, formacions, etc.), entre cinc i deu premis especials complementaris, distincions meritòries complementàries i premis generals de participació i qualificació professional. A més, els projectes seleccionats obtindran visibilitat a partir de la seva circulació per mercats, festivals i la xarxa de contactes de les entitats que formen part de Series Concept.

Taula 19. Recopilatori d'informació sobre Series Concept. Font: elaboració pròpia

Cambio de plano «Cuéntanos las historias que nadie cuenta»

Enllaç a la pàgina web	https://cambiodeplano.damautor.es/concurso/
Entitat organitzadora	DAMA i Netflix
A qui es dirigeix	Autors majors d'edat i residents a Espanya. Cada participant pot presentar dos propostes com a màxim.
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Proposta de sinopsis de ficció audiovisual i especificant el format • Es valoren especialment les històries que giren al voltant del món rural, la diversitat de gènere, la discapacitat, el món LGTBI i la diversitat ètnica • Les propostes poden estar escrites en català, castellà, euskera, gallec o valencià
Què ofereix	Cinc premis de 6.000 euros i el suport de tutors de l'àmbit professional.

Taula 20. Recopilatori d'informació sobre Cambio de plano «Cuéntanos las historias que nadie cuenta».
Font: elaboració pròpia

2.5.3. Els programes de mentoratge

Els programes de mentoratge de projectes audiovisuals ofereixen als nous creadors la possibilitat de ser assessorats per experts de la indústria. El seu objectiu és millorar la qualitat i la rendibilitat dels seus projectes de cara a futures rondes de *pitching*.

Talent Obert

Enllaç a la pàgina web	https://www.clusteraudiovisual.cat/talent-obert/
Entitat organitzadora	El Clúster de l'Audiovisual de Catalunya

A qui es dirigeix	Als participants més destacats del Pitching de l'Audiovisual
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Haver estat seleccionat prèviament per participar al Pitching
Què ofereix	Els creadors seleccionats reben una formació sobre els diferents aspectes de les produccions audiovisuals professionals i, al final del programa, assisteixen a un Pitching Internacional

Taula 21. Recopilatori d'informació sobre Talent Obert. Font: elaboració pròpia

DAMA Ayuda Series

Enllaç a la pàgina web	https://www.damautor.es/dama-ayuda-series
Entitat organitzadora	DAMA
A qui es dirigeix	Autors majors d'edat amb un projecte de sèrie de televisió a desenvolupar
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Un únic document que ha d'incloure: títol, gènere, idea (dos línies) i sinopsis (màxim quinze línies), currículum de l'autor i dades de contacte • La idea ha de ser original. Si es tracta d'una adaptació literària ha de disposar dels drets d'explotació • Els projectes presentats només podran anar firmats per dos autors com a màxim
Què ofereix	El procés de mentoratge consisteix en l'elaboració d'un document de venda i el guió d'un capítol pilot de la sèrie

Taula 22. Recopilatori d'informació sobre DAMA Ayuda Series. Font: elaboració pròpia

2.5.4. Les subvencions

La Generalitat de Catalunya presenta anualment diferents subvencions destinades al sector audiovisual. De les convocades per aquest any, l'autora ha trobat una subvenció que podria sol·licitar amb el seu projecte si aconseguís associar-se amb una productora:

Subvencions per al desenvolupament de projectes audiovisuals

Enllaç a la pàgina web	https://web.gencat.cat/ca/tramits/tramits-temes/Subvencions-per-al-desenvolupament-de-projectes-audiovisuals
Entitat organitzadora	Generalitat de Catalunya
A qui es dirigeix	Empreses de producció audiovisual independents que estiguin inscrites al Registre d'Empreses Audiovisuals de Catalunya o al Registre administratiu d'empreses cinematogràfiques i audiovisuals gestionat per l'Institut de la Cinematografia i de les Arts Audiovisuals (ICAA) o les d'un estat membre de la Unió Europea o associat a l'Espai Econòmic Europeu i amb establiment permanent a l'Estat espanyol
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Memòria del projecte (públic objectiu, durada, data prevista inici de rodatge, sinopsi argumental, declaració d'intencions artístiques, historial del director i guionista, historial de l'empresa productora sol·licitant, cost global de la producció, pla de finançament, descripció de les accions portades a terme durant el desenvolupament del projecte i estratègia de desenvolupament) • Darrera versió del guió o del tractament del guió en català o castellà • Pressupost desglossat • Fitxa resum del projecte • Contracte de cessió de drets entre la productora i el guionista del tractament o guió presentat • Documentació acreditativa de pagament de la cessió de drets segons el que estableix el contracte signat

	<ul style="list-style-type: none"> • Documentació acreditativa que corrobori que es disposa del 30% del finançament del pressupost total de desenvolupament
Què ofereix	En les sèries televisives de ficció, la quantia de la subvenció és d'un màxim del 60% de la despesa que preveu l'empresa productora sol·licitant respecte del pressupost de desenvolupament del projecte, amb un límit de 36.000,00 euros.

Taula 23. Recopilatori d'informació sobre les Subvencions per al desenvolupament de projectes audiovisuals. Font: elaboració pròpia

2.5.5. Els cursos o laboratoris de desenvolupament

Els cursos o laboratoris de desenvolupament ofereixen als guionistes formacions i eines addicionals per millorar els seus projectes. També funcionen com a punt de trobada per professionals de diferents branques amb l'objectiu de crear col·laboracions.

Curs de desenvolupament de projectes audiovisuals iberoamericans 2022

Enllaç a la pàgina web	https://www.programaibermedia.com/
Entitat organitzadora	Programa Ibermedia
A qui es dirigeix	Autores d'Amèrica Llatina, Espanya, Itàlia i Portugal amb experiència prèvia en activitats audiovisuals.
	<ul style="list-style-type: none"> • Sinopsis de l'argument de la sèrie (en una sola pàgina) • Sinopsis dels sis primers capítols, la duració total ha de ser d'aproximadament uns 150 minuts i cadascun ha de durar 50 com a màxim • Els continguts han d'estar escrits en castellà

Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • Document que inclogui: presentació de la sèrie i declaració d'intencions, descripció dels personatges, mapa de les trames, estètica i desenvolupament i una versió del guió pilot • Currículum complet dels autors • Còpia del certificat de registre de la propietat intel·lectual del projecte • Còpia del DNI i el passaport
Què ofereix	Els curs ofereix als creadors assessorament de guió per part de professionals i tallers de producció. També posa en contacte diferents perfils de la indústria (directors, productors, guionistes, etc.) per establir lligams.

Taula 24. Recopilatori d'informació sobre el Curs de desenvolupament de projectes audiovisuals iberoamericans 2022. Font: elaboració pròpia

Cuarto laboratorio de propuestas y presentación de proyectos de ficción en Alicante

Enllaç a la pàgina web	https://www.festivaldealicante.com/laboratorio-de-propuestas-y-presentacion-de-proyectos-de-ficcion/
Entitat organitzadora	El Festival de Cinema d'Alacant i l'Agència Local de Desenvolupament de l'Ajuntament d'Alacant, amb col·laboració de la Fundació SGAE
A qui es dirigeix	Productores espanyoles o autors que tinguin els drets d'un projecte de llargmetratge, curtmetratge o sèrie en fase de desenvolupament
Bases i documentació	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Logline</i> (5 línies màxim) • Sinopsis (25 línies màxim) • Intencions de l'autor • Referències cinematogràfiques • Breu descripció dels personatges principals • Biofilmografia de l'autor

Què ofereix	<ul style="list-style-type: none"> • Formació als candidats perquè aprenguin a fer un <i>pitch</i> del seu projecte de manera eficaç i professional, adaptant-se a les normes de la indústria i proporcionant informació coherent i veraç • Ensenyar com es prepara un projecte de ficció, des de la recerca de la idea fins el format final del dossier de venda • Una anàlisi actual de la demanda i de les plataformes com Netflix, HBO, Movistar, etc. i les productores de ficció • Premis de reconeixement
--------------------	--

Taula 25. Recopilatori d'informació sobre el Cuarto laboratorio de propuestas y presentación de proyectos de ficción en Alicante. Font: elaboració pròpia

2.5.6. El Registre de Propietat Intel·lectual

Com hi ha convocatòries que requereixen el registre de la propietat intel·lectual del projecte, l'autora ha investigat en què consisteix i el procediment per dur-lo a terme. Per obtenir la informació, ha consultat el Real Decret legislatiu 1/1996, la Constitució Espanyola, l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, la pàgina web oficial del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la seu electrònica del Ministeri de Cultura i Esport del Govern d'Espanya.

La Llei de Propietat Intel·lectual

La Llei fou aprovada el 12 d'abril de 1996 per l'Estat Espanyol i recull els drets morals i patrimonials que corresponen als autors i altres titulars. Tal com s'indica en l'article 1 del primer títol de la Llei, el seu fet generador és: "la propietat intel·lectual d'una obra literària, artística o científica correspon a l'autor pel sol fet de la seva creació".

Per una banda, els drets morals protegeixen la identitat i la reputació d'un autor i inclouen facultats com la divulgació, la paternitat o l'accés. Per l'altra, els drets patrimonials cobreixen totes les opcions d'explotació o remuneració econòmica derivades de l'ús d'una obra.

En definitiva, la finalitat de la Llei és atribuir a l'autor la plena disposició i el dret exclusiu d'explotació de l'obra.

El Registre de Propietat Intel·lectual

El Registre és una forma de protecció inclosa dins de la Llei de Propietat Intel·lectual i és competència exclusiva de l'Estat, tal com s'indica en l'article 149 de la Constitució Espanyola. La Generalitat és la institució encarregada de la seva execució a Catalunya segons l'article 11.3 de l'Estatut d'Autonomia.

La funció del registre és oferir un mitjà de prova per acreditar l'autoria i els drets d'explotació econòmica d'una obra o producció protegida. Per a fer-ho, es basa en els drets morals i els drets d'explotació: els morals engloben temes com la divulgació, el reconeixement, les modificacions i el comerç, mentre que els drets d'explotació corresponen a la reproducció, distribució, comunicació pública, transformació i cessió de drets d'obres completes.

A través dels conceptes "obra" i "producció", la legislació fa referència a projectes finalitzats o en desenvolupament i que poden ser tangibles o intangibles. Alguns exemples serien obres científiques i literàries, composicions musicals, escultures, pàgines web o obres cinematogràfiques i audiovisuals, com la sèrie de ficció de l'autora.

Els drets d'explotació duren tota la vida de l'autor i fins a setanta anys després de la seva mort (en cas d'existir un hereu o un responsable designat per l'autor), després l'obra passa a ser de domini públic. Quant a la vigència dels drets morals, com són de caràcter personal, estan determinats per la vida de l'autor.

El procediment de registre

Els passos a seguir per registrar una obra, es basen en les dades extretes de l'apartat "Procediment per fer un registre" de la pàgina web del Departament de Cultura:

- a) Demanar cita a les oficines del Registre a través de l'aplicació "Sol·licitud de cita prèvia" que ofereix la Generalitat.
- b) Un cop es disposa d'una data i hora assignades, s'han de preparar tres documents per a la sol·licitud d'inscripció:
 - Preparar un exemplar de l'obra

El document ha d'estar enquadrant, paginat i signat.

- Omplir una instància del model A

El seu objectiu és identificar el sol·licitant, els autors i els titulars dels drets d'exploració. En el cas de l'autora, com actua en nom propi i és titular dels drets d'exploració, el model que ha d'omplir és l'A1. Si el procediment el realitza una persona que actua en nom i representació de la persona creadora, haurà d'escollir el model A2.

- Omplir una instància del model B

La seva finalitat és identificar l'obra que es vol registrar. El projecte de sèrie, al tractar-se d'una obra audiovisual, forma part del model B4 de la instància, ja que hi ha diferents seccions segons les particularitats de cada cas.

- c) Abonar la taxa d'inscripció

Per la tramitació dels expedients d'inscripció en el Registre de la Propietat Intel·lectual de Catalunya, el preu per cada obra és de 13,25 euros.

- d) Preparar la documentació necessària

Quan la titularitat dels drets correspon a la persona física autora de l'obra, només cal aportar fotocòpia del DNI. Si es tracta d'una representació, cal presentar una autorització legitimada per un notari, un funcionari del Registre o una signatura electrònica.

- e) Presentar la sol·licitud al Registre

Finalment, un cop s'ha inscrit l'obra, el Registre dona a la persona un justificant que li permet exercir tots els drets que recull la llei (el document és vàlid a condició que la qualificació i la resolució posteriors siguin favorables). En el suposat cas que l'Administració identifiqués un defecte en el procediment, ho comunicaria al sol·licitant perquè procedís a la seva rectificació.

Si es tenen en compte l'experiència i els recursos dels quals disposa l'autora per inscriure el seu projecte a les diferents convocatòries, les accessibles serien: el Pitching de l'Audiovisual Universitat-Indústria, el PitchToPro, el Madrid Online Pitchbox, el Concurs internacional de pilots TV, el Series Concept, el concurs «Cuéntanos las historias que

nadie cuenta» i DAMA Ayuda Series. Així doncs, a partir de les bases i del material que sol·liciten per participar, cal desenvolupar els següents continguts:

- Títol de la sèrie
- Duració
- Dues sinopsis (de la sèrie i de la temporada)
- Tractament del guió
- Guió del pilot
- *Tagline, logline* i premissa
- Síntesis dels personatges
- Tractament audiovisual
- Memòria de producció
- Bíblia
- Referents
- Valors diferencials
- Síntesis de les intencions
- *Teaser*
- Públic objectiu
- Plataformes d'exhibició a les quals es dirigeix
- El Registre de Propietat Intel·lectual

3. Marc pràctic

3.1. Desenvolupament del material

Per dur a terme el marc pràctic del projecte, s'ha tingut en compte el material necessari per presentar una idea de sèrie al mercat audiovisual (vegeu l'apartat "Estudi del mercat audiovisual proper"). Del llistat obtingut a partir de l'estudi realitzat al marc teòric, l'autora ha decidit centralitzar-se en els elements relacionats amb el guió literari, ja que un dels seus objectius és escriure el tractament d'una sèrie de ficció:

3.1.1. El títol de la sèrie

La primera opció que l'autora volia utilitzar com a títol era "La Galeria de les Dones Precioses", perquè la idea original de la sèrie era fer un "retrat" de diferents dones del segle XIX. Tanmateix, si es compara amb els títols de produccions espanyoles d'èxit com *La Casa de Papel* (Pina, 2017), *El Ministerio del Tiempo* (P. i J. Olivares, 2015) o *Las Chicas del Cable* (Campos, 2017), el títol és massa extens i, a més, quan es van canviar les trames, no acabava d'adaptar-se bé a les noves històries. Segons les sèries esmentades anteriorment, els títols que tenen bona rebuda dins del mercat audiovisual són els que estan formats per dos substantius i dos articles com a màxim. Per aquest motiu, l'autora va buscar-ne un de nou que s'adaptés a aquestes característiques:

El resultat ha sigut "**La Gàbia de Flors**". La combinació de "gàbia" i "flors" vol fer referència a la **repressió** - la gàbia - a la qual estaven sotmeses les **dones** - les flors - a finals del segle XIX. El gènere femení era considerat pel sistema patriarcal com a fràgil i dependent, unes característiques que es poden associar a les flors. A més, també busquen simbolitzar el **Modernisme** a Europa. El moviment artístic de l'època, l'Art Nouveau, s'inspirava en la naturalesa i en les formes vegetals, que sovint es podien veure representades com a elements decoratius en els interiors i els exteriors dels edificis. Addicionalment, les protagonistes de la sèrie passen gran part del seu temps dins del palau on viuen (perquè són burgeses i esclaves). Els barrots de les finestres de l'edifici estaran decorats amb flors de ferro forjat per representar la "gàbia" on estan

“captives”. La bellesa de les decoracions florals té com a objectiu “ocultar” la situació real d’opressió a la qual estan sotmeses.

3.1.2. Duració i format

La sèrie estarà formada per **vuit capítols d’una hora aproximadament**, la durada que se sol utilitzar per a projectes audiovisuals semblants als de l’autora. Per fer el tractament, s’ha utilitzat la plantilla emprada per analitzar la sèrie *The Crown* i que s’ha extret del mètode de Douglas (vegeu l’apartat “L’estructura de les trames” de l’Anàlisi d’una sèrie de ficció). Els capítols s’estructuren en quatre actes de nou escenes i finalitzen amb un gir. El primer acte serveix com a introducció, el segon i el tercer com a nus i, el quart, com a desenllaç:

ESCENES	ACTE 1	ESCENES	ACTE 2	ESCENES	ACTE 3	ESCENES	ACTE 4
1		10		20		30	
2		11		21		31	
Crèdits		12		22		32	
3		13		23		33	
4		14		24		34	
5		15		25		35	
6		16		26		36	
7		17		27		37	
8		18		28		38	
9		19		29		39	
GIR		GIR		GIR		GIR	

Taula 26. Plantilla per a la creació del projecte de sèrie de ficció. Font: elaboració pròpia inspirada en la plantilla original de Douglas

3.1.3. Referents

Els referents que han servit com a font d’inspiració per a l’autora són:

- Com ja s’ha esmentat anteriorment, la sèrie ***The Crown*** (Morgan, 2016) pel seu guió, desenvolupament dels personatges i direcció de fotografia.
- La mini-sèrie ***Vida Privada*** (Munt, 2018), ja que es tracta d’una història contextualitzada en el mateix període històric que el projecte, i alguns dels personatges pertanyen a la mateixa classe social. Addicionalment, es tracta d’una producció local, això permet fer-se una idea dels recursos i els interessos del mercat audiovisual català.

- Les produccions **King Richard** (Green, 2021), **Viaje al cuarto de una madre** (Rico, 2018), **My Brilliant Friend** (Costanzo, 2018), **Portrait de la jeune fille en feu** (Sciamma, 2019), **Outlander** (D. Moore, 2016-2022) i la novel·la **Solitud** (Albert, 1908) per les seves protagonistes femenines i la seva evolució a través d'algunes fases del viatge de l'heroïna.
- Finalment, les sèries **Downton Abbey** (Fellowes, 2010) i **The Gilded Age** (Fellowes, 2022) també han servit com a referents per idear i estructurar les trames adequades al context social i cultural de finals del segle XIX.

3.1.4. La premissa i la idea controladora

La premissa o *logline* ha d'exposar l'incident incitador, els protagonistes, l'acció i els antagonistes, i té com a objectiu captar l'atenció dels espectadors (vegeu l'apartat "Com utilitzar la plantilla" del Mètode Douglas). Per aquest motiu, el primer pas que s'ha seguit és identificar cadascun dels punts mencionats:

- Incident incitador: el marit de la Teresa torna a casa amb una esclava cubana embarassada.
- La protagonista: la Teresa
- La coprotagonista: la Yumara
- L'acció: la Teresa es qüestiona la seva sexualitat i el seu rol dins de la societat
- L'antagonista: la Ramona (la tieta del Ferran)

Un cop identificats, s'ha tingut en compte les recomanacions de Blake Snyder per crear una *logline* intrigant, descriptiva i que identifiqui el públic a qui es dirigeix (vegeu l'apartat "La premissa i la idea controladora" de La combinació dels mètodes). Un cop considerats els diferents aspectes apresos en la part teòrica, la *logline* obtinguda ha sigut la següent:

"Una jove aristòcrata (protagonista) i una esclava embarassada (coprotagonista) estan enamorades del mateix home (incident incitador), però el seu amor resulta ser una gàbia (antagonista) de la qual només poden escapar-ne juntes (acció)."

Pel que fa a la idea controladora o *tagline*, és la frase que descriu el com i el perquè ha canviat una situació. Per trobar-la, McKee aconsella tenir com a referència el clímax narratiu i preguntar-se quins valors ha canviat a la vida del protagonista i com han arribat al seu món (vegeu l'apartat "La premissa i la idea controladora" del Mètode McKee):

- Clímax narratiu: la Teresa acaba amb el seu marit i la seva tieta
- Quins valors han canviat: la protagonista recupera la seva llibertat individual.
- Com han arribat al seu món: al quedar-se vídua, la Teresa rep l'herència del seu marit i pot viatjar al Regne Unit amb la seva mare.

La idea controladora creada a partir de les respostes és:

"La protagonista aconsegueix la llibertat quan aconsegueix acabar amb els seus opressors".

3.1.5. Síntesis dels personatges

Per desenvolupar i caracteritzar el personatge principal (la Teresa Balaguer) i l'antagonista (la Ramona Gual), l'autora ha utilitzat com a referència les fases del viatge de l'heroïna de Murdock (vegeu l'apartat "La creació dels personatges" de La combinació dels mètodes). A més, per aconseguir una descripció detallada i concisa dels personatges, també s'ha inclòs les seves edats, els seus llaços familiars, els seus físics, els seus *backstories*⁴ i les seves evolucions a través del viatge de l'heroïna durant el primer capítol.

La caracterització dels personatges secundaris (la Yumara, el Ferran Gual, la Dolors Coromines, la Carmela Carseny, la Isabel Torrella i la Maria i el Joan Rodríguez) s'ha dut a terme mitjançant les preguntes proposades per Rib Davis (vegeu el punt "Desenvolupar els personatges" de l'apartat La combinació dels mètodes), ja que permeten fer un esbós més senzill de les seves aparences, els seus caràcters i els seus *backstories*.

⁴ *Backstory*: un conjunt d'esdeveniments anteriors a la trama principal que serveixen al guionista per contextualitzar els personatges

Finalment, l'autora ha complementat les descripcions de tots els personatges amb fotografies d'actors i actrius per tenir una referència física a l'hora d'idear les escenes.

La protagonista

La primera idea de l'autora era construir una història a partir de les biografies de dones influents de l'època, com la Teresa Baladía, la Isabel Llorach o la Lluïsa Vidal. Tanmateix, les limitacions del gènere biogràfic (vegeu l'apartat "el gènere" del Mètode McKee) i la inexperiència de l'autora van fer que es decantés per buscar una opció més flexible. Finalment, el resultat ha sigut una història protagonitzada per un personatge femení, la Teresa Balaguer Torrella, que s'ha creat a partir de la combinació de diferents característiques de les dones esmentades.

Teresa Balaguer Torrella

Quan comença la història, la **Teresa Balaguer** té vint-i-quatre anys. La protagonista és la filla petita d'una família aristòcrata barcelonina. La seva mare és la **Isabel Torrella**, la filla d'un duc, i el seu pare és l'**Antoni Balaguer**, un noble benestant. També té una germana gran, la **Josefina Balaguer**, però als dissets anys se'n va a viure al Regne Unit per casar-se.

La relació entre la Teresa i la seva mare és tensa i distant, perquè des de petita l'educa perquè sigui disciplinada, perfeccionista i exigent amb ella mateixa, i tampoc no li dedica gaires mostres d'afecte. Les situacions amb el seu pare, en canvi, són més relaxades, perquè l'Antoni actua com el seu aliat davant dels càstigs de la Isabel.

Físicament, la Teresa és d'una bellesa discreta i fràgil, constitució prima i cabells llargs daurats. La seva pell és pàl·lida i delicada, com exigeix el cànon de l'època. Només té una cicatriu en un genoll per una caiguda que va tenir quan era petita. El seu patrimoni familiar li permet lluir els vestits de moda, però ella prefereix els conjunts de camisa i faldilla, ja que li faciliten el moviment a l'hora de pintar.

L'evolució de la seva pintura va lligada al seu desenvolupament personal. Al principi de la història, els seus quadres representen només bodegons de flors. Per pintar el fons, sempre utilitza tonalitats fosques, que contrasten amb els colors freds de les roses, violetes i narcisos. Com no disposa de gaire experiència i no confia en les seves aptituds,

les traçades es veuen irregulars i les proporcions no acaben de ser versemblants (com l'obra de la pintora Maria Lluïsa Güell). Aquesta evolució també es pot veure reflectida en les seves lectures, al principi llegeix clàssics d'autors com Flaubert, Tolstoi o Benito Pérez Galdós, però, a poc a poc, comença a no sentir-se identificada amb els personatges femenins. Quan coneix a la **Carmela Carseny**, l'editora de la revista cultural per a dones *La Femme*, li ensenya algunes autores vinculades amb el pensament feminista, com Jane Austen, Colette, les germanes Brönte, etc.

Durant la infància de la Teresa, els seus pares les van preparar a ella i a la Josefina per a ser esposes "ideals". Les dues germanes es van formar en un col·legi catòlic de renom i diferents tutors els hi van ensenyar música, teologia i confecció. A més, la seva mare les va pressionar durant anys perquè fossin perfectes, fins al punt que el caràcter de la protagonista, al principi extravertit, optimista i alegre, va quedar reprimat pel perfeccionisme, l'exigència i la inseguretat. Les úniques formes que tenia d'evadir-se eren la pintura i la literatura.

Quan la Teresa va complir els setze anys, el seu pare va morir d'un infart, una pèrdua que va afectar profundament a la família. Per afegiment, poc temps després de la mort de l'Antoni, la Josefina va marxar a viure al Regne Unit. Tanmateix, la Teresa es va acabar convertint en una jove elegant i servicial que atreïa molts pretendents. Després d'avaluar-los un per un, la Isabel va decidir casar-la amb **Ferran Gual**, l'hereu d'una fortuna. La noia, davant dels encants i la capacitat de seducció del jove, se'n va enamorar ràpidament.

El matrimoni es van convertir en la parella de moda per les seves "excentricitats": la lluna de mel la van passar cavalcant i acampant pel Montseny, organitzaven trobades d'artistes i intel·lectuals, practicaven els esports més moderns de l'època i es van traslladar a viure a un palau a prop de la Rambla, a diferència dels altres burgesos, que solien viure al Passeig de Gràcia. La Teresa, al costat del Ferran, se sentia feliç, lliure i segura. Així i tot, quan van fer el primer any de casats, el matrimoni encara no havia aconseguit tenir fills. L'actitud del Ferran es va començar a enfosquir, fins al punt de discutir constantment amb la Teresa. Un dia, la tieta del Ferran, la **Ramona Gual**, una dona manipuladora i cruel, es va traslladar a viure a casa de la parella amb l'excusa de

fer de medidora. El Ferran, però, va decidir marxar un any a Cuba per supervisar el seu negoci de canyes de sucre. La Teresa es va quedar sola amb la Ramona al palau. La dona, amb l'excusa de voler ajudar a la jove a "purificar la seva ànima" per quedar-se embarassada, va començar a controlar-la i a reprimir-la. Durant aquell any, la noia té la sort de disposar de l'amistat i l'afecte de la **Dolors Fernández**, la cuinera del palau. Quan la Teresa no podia suportar més estar amb la Ramona, es refugiava a la cuina amb la Dolors, on feien safareig. A més, per evadir-se, la jove va recuperar la seva afició per la pintura, però acabava descartant la majoria de les seves obres.

La sèrie comença quan el Ferran, després de passar un any fora, torna de Cuba amb una dona embarassada, la **Yumara**. La ràbia, l'enveja i la confusió envaeixen a la Teresa, que decideix fer tot el possible per desfer-se de la nouvinguda (**allunyament de la feminitat**).

La Ramona proposa a la Teresa idear un pla per fer fora a la Yumara (**identificació amb la masculinitat i recerca d'aliats**). Com la tieta del Ferran té contactes a dins del cos policial, li demana que empresonin a la cubana per haver viatjat com a polissona i sense papers en el vaixell comercial de l'aristòcrata. Quan la noia és entregada a la policia, la Ramona incita als oficials perquè abusin d'ella.

Mentrestant, la Teresa rep a casa seva a la Carmela Carseny, l'editora de la revista per a dones *La Femme*, perquè li faci una entrevista. El Ferran, quan arriba a casa i veu que la Yumara no hi és, interromp a les noies i li exigeix a la Teresa que li digui a on està. La jove es mostra reticent, però el seu marit cada cop és més violent, fins al punt que decideix confessar-li que se l'ha emportada la policia. La periodista, impactada per l'escena, li pregunta a la Teresa que ha succeït, però la jove té un atac d'angoixa. La periodista avisa a la Dolors i entre les dues aconseguen que la noia es calmi. La Dolors, no gosa involucrar-se en el conflicte, però aconsella a la noia que s'enfadi amb el Ferran, no amb la Yumara.

El Ferran paga la fiança de la Yumara i l'allibera de la presó. La noia, dolguda i traumatitzada per l'incident, li confessa al Ferran que els policies han intentat abusar d'ella. Tanmateix, per sorpresa de la Yumara, l'aristòcrata l'acusa a ella d'haver-los provocat i li demana que no ho torni a fer.

Quan l'aristòcrata torna a casa, es dirigeix violentament contra la Teresa per haver denunciat a la Yumara a la policia. La noia intenta enfrontar-se a ell i demana suport a la Ramona perquè l'ajudi, però la tieta l'acusa de boja i es posa del costat del Ferran. La dona menteix al seu nebot i li diu que la jove havia intentat persuadir-la perquè l'ajudés a desfer-se de la Yumara, però que ella mai s'interposaria entre ell i la seva felicitat. Dit això, la Ramona suggereix al Ferran que castigui a la seva dona i marxa de l'habitació. La Teresa, després d'haver sigut maltractada psicològicament i físicament, es dona compte que està sola davant del conflicte **(les proves del camí)**.



*Figura 17. Fotografia de l'actriu Adèle Haenel, referent físic de la Teresa.
Font: Cinemanía*

L'antagonista

Ramona Gual Bellesguard

La Ramona Gual té cinquanta-cinc anys i és la tieta del Ferran Gual. La seva família va pertànyer a la primera burgesia catalana. Físicament, és una dona alta i estirada, amb els cabells recollits en un monyo baix canós i sempre vesteix amb robes fosques. El seu pare, Joaquim Gual, es va traslladar a Cuba durant una època per comprar-hi terrenys i esclaus. Al cap de poc temps, va aconseguir fer-se el líder del comerç de canyes de sucre. La seva estratègia empresarial i les seves habilitats com a comerciant el van ajudar a fer negocis amb la monarquia espanyola i amb part de l'aristocràcia. Així va ser com va conèixer a la seva esposa, la Margarida Bellesguard, la filla d'un duc. El matrimoni va ser per conveniència, ja que el duc estava interessat a establir vincles amb els negocis de Gual. La parella va tenir dos fills, la Ramona i el Carles.

El Joaquim i la Margarida no acostumaven a passar gaire temps amb els seus fills, perquè tenien viatges o esdeveniments socials. Conseqüentment, La Ramona i el Carles van ser criats per diferents mainaderes, per això valoraven molt el temps que passaven amb els seus pares. La Ramona tenia un vincle especial amb el Joaquim, ja que compartien la mateixa passió pels temes relacionats amb les finances i els negocis (**allunyament de la feminitat**). El pare la portava molts cops a les seves oficines i li ensenyava a arxivar documents i a firmar contractes. El vincle entre els dos era molt fort, fins al punt que la Ramona estava disposada a fer el que calgui per complaure el seu pare. Quan va complir els dotze anys, el seu cos es va començar a desenvolupar molt ràpidament. Tanmateix, tot i semblar una dona en aparença, per dins continuava sent una nena. El Joaquim va començar a tractar-la diferent, cada cop li feia més carícies i elogiava els seus canvis físics. La Ramona, feliç en rebre tantes atencions del seu pare, el deixava fer, fins que un dia els tocaments es van intensificar. La noia no entenia que passava, però com veia que el seu pare era feliç, no oposava resistència (**identificació amb la masculinitat i recerca d'aliats**). Els abusos sexuals del Joaquim es van fer cada cop més habituals, fins que la noia va acabar patint la síndrome d'Estocolm.

Els anys passaven i el pare i la filla mantenien el seu secret. La Ramona cada cop era més seriosa i manipuladora. La seva mare, en comptes de preocupar-se per la seva filla, estava orgullosa de veure l'actitud conservadora que estava desenvolupant. El seu germà, en canvi, sí que notava els canvis d'humor de la seva germana. El Carles va intentar parlar amb ella alguna vegada, però la noia sempre el rebutjava. La Ramona menyspreava el seu germà perquè, tot i ser el petit, en ser un home li pertocava heretar el negoci familiar. El somni inconscient de la Ramona era que el Carles es morís, perquè així podria ser la deixeble del seu pare. Així i tot, tenir aquests pensaments la turmentava, ja que anaven en contra de les seves creences cristianes.

La Ramona es va convertir en una dona seductora i extravertida, però amb un costat fosc. El fet d'haver descobert la seva sexualitat durant la infantesa la va convertir en una persona amb tendència a la promiscuïtat. La seva capacitat de seducció i el seu domini de les relacions socials la van convertir en una dona reconeguda dins de l'alta societat barcelonina. A més, el seu talent pel pòquer la va ajudar a fer-se amiga d'alguns dels homes més poderosos de la ciutat. La Ramona col·leccionava amants, però no

aconseguia establir vincles afectuosos amb cap d'ells. La noia continuava satisfent les necessitats del seu pare, no obstant això, l'home li recriminava sovint que tingués relacions amb més persones. Per això, quan va arribar el moment de trobar marit, la Ramona es negava a casar-se, ja que no volia renunciar al seu pare i a la seva autonomia. La Margarida, preocupada per la situació de la seva filla, va acabar arreglant-li un matrimoni amb el fill d'un dels socis del seu marit. El Joaquim, com sabia que la Ramona s'havia de casar per no tenir problemes, va acceptar la unió. Al cap de pocs anys, el Carles també es va casar amb una burgesa terrassenca, la Lluïsa Ballester, i van tenir un fill, el Ferran Gual.

Per a la Ramona, separar-se del Joaquim i renunciar als seus afers era com deixar una droga, això va fer que els primers anys de matrimoni els passés en una profunda depressió. El seu marit, en veure que no acabaria obtenint mai la felicitat al seu costat, va començar a tenir amants. La Ramona se sentia trencada i inservible sense el seu progenitor, per això va tornar a recórrer a ell. Tanmateix, uns mesos després de reprendre la relació incestuosa, els seus pares, el Carles i la seva dona van morir en un naufragi quan viatjaven a Cuba.

La Ramona es va veure sola i amb la responsabilitat de criar un nen petit, el Ferran. Així i tot, el seu desig s'havia fet realitat, havia aconseguit heretar els negocis del seu pare. A més, com no havia de continuar complint amb els desitjos de la seva mare, va abandonar al seu marit i va recuperar el seu nom de soltera. La dona es va implicar el màxim possible a mantenir i a millorar els negocis del seu pare, ja que els considerava l'únic vincle que li quedava amb ell. No obstant això, una clàusula del testament del Carles indicava que els negocis familiars passarien a ser del Ferran quan complís els divuit anys **(les proves del camí)**.

Durant els anys que la Ramona va ocupar-se dels negocis, es va fer popular per la seva inclemència i manca d'empatia, però també per l'increment imparabile dels seus beneficis. La dona continuava comercialitzant amb el sucre de canya, però també es va involucrar en el tràfic de drogues i la prostitució. El seu patrimoni li va permetre obrir una de les cases de barrets més luxoses de la ciutat i, gràcies a la combinació dels diferents negocis, es va convertir en una de les persones més poderoses de la ciutat.

Per formar al Ferran, la Ramona va seguir els mateixos patrons que el seu pare. Quan podia se l'emportava a les oficines i a les fàbriques perquè aprengué l'ofici. La dona era molt exigent amb el seu nebot, el ridiculitzava si no aconseguia fer el que li manava, el maltractava físicament o el tancava durant hores en un traster. Només el felicitava amb poc entusiasme si assolía algun triomf important.

Quan el noi va fer els setze anys, la Ramona va intentar apropar-se a ell sexualment, però es va veure incapaç, això la va fer qüestionar la naturalesa de la relació que havia tingut amb el seu pare. Tanmateix, la dona seguia amb les seves aventures nocturnes, ja que preferia no reflexionar gaire sobre el vincle amb el seu pare.

El Ferran va estudiar dret a la Universitat de Barcelona i va obtenir el títol amb honors. Just quan va fer els divuit anys, la Ramona va decidir que ja era el moment de casar-lo. La dona va investigar totes les noies de casa bona i va escollir a la Teresa Balaguer. La jove era reconeguda a la ciutat per la seva bellesa i les seves bones maneres. A més, en pertànyer a una família aristòcrata, la Ramona sabia que la unió milloraria encara més la reputació dels seus negocis. Així i tot, quan la senyora es va reunir amb la mare de la noia per acordar el compromís, la Isabel Torrella li va confessar que no podia pagar el dot. La Ramona, com el que li importava realment era el seu cognom, no els diners, va acceptar el matrimoni igualment i, fins i tot, va ajudar econòmicament a la família perquè es recuperés.

El Ferran i la Teresa eren un matrimoni feliç i enamorat. La Ramona els va construir un palau al costat de la Rambla amb tots els luxes possibles. Així i tot, la seva relació amb l'esposa del seu marit no acabava de funcionar. La senyora es pensava que la noia seria tímida i fàcil de manipular, però va resultar que tenia més caràcter i determinació del que esperava. Això va provocar alguns enfrontaments entre les dues.

El noi, després de tants anys patint maltractes per part de la Ramona, s'havia convertit en el seu "titella". El pla de la tieta era casar-lo amb una noia dèbil per poder conservar el seu poder sobre ell i així poder continuar liderant els negocis de la família. Tanmateix, la Teresa era curiosa, això va fer que de seguida volgués participar en l'activitat comercial del seu marit. Aquells intents intrusius de la noia enfurismaven a la Ramona, que només desitjava treure-se-la del mig.

El primer any de matrimoni va passar i la parella no aconseguia tenir fills. La Ramona va aprofitar l'oportunitat per traslladar-se a viure amb ells a Barcelona. La senyora li va demanar al seu nebot que la deixés un any a soles amb la Teresa per "domesticar-la". El Ferran va acceptar, i les dues dones es van quedar soles al palau. Durant aquell període, la Ramona va fer el possible per generar inseguretats a la Teresa, ja que el seu objectiu era impedir que la noia allunyés el Ferran del seu control.

Quan comença la sèrie, la tieta del noi cada cop veu més a prop la possibilitat de mantenir el seu poder sobre ell (**la troballa del tresor de l'èxit**), però quan el Ferran torna de Cuba amb una noia embarassada, la Yumara, el seu pla comença a perillar. La Ramona, per recuperar l'estabilitat i continuar el seu camí, ha d'enfrontar-se a dos obstacles: la Teresa i la Yumara.



Figura 18. Fotografia de l'actriu Núria Prims referent físic de la Ramona. Font: Alamy

Els personatges secundaris

Yumara

a) Com és la genètica i l'entorn del personatge?

La Yumara és la quarta filla d'una família de vuit integrants. Els seus pares, la Caridad i el Jorge Luis, tenen una botiga de queviures a l'Havana. Per obtenir els ingressos necessaris per mantenir els seus fills, el Jorge i la Caridad fan jornades llargues i dures a la botiga. Per aquest motiu, la Yumara és criada i educada per les seves germanes grans. En formar part d'una família amb tants membres, la petita pot escapolar-se fàcilment i jugar allà on vulgui. El fet de passar tant temps sense els

seus pares la va convertir en una nena independent i espavilada. Quan tenia quinze anys, es va enamorar d'un noi de la ciutat, el José. A diferència dels seus pares, els parents del noi no tenien gaires diners.

Quan els pares de la Yumara es van assabentar de la relació, van exigir-li a la noia que no tornés a veure al José. Consegüentment, la jove parella van decidir escapar-se junts. La Yumara va començar a treballar netejant cases i el José es dedicava a llustrar sabates en una barberia. Durant un temps van conviure amb harmonia, però l'amor adolescent es va convertir en un compromís buit i rutinari. A més, la noia no aconseguia sentir-se atreta sexualment cap a la seva parella. Consegüentment, el José va començar a quedar amb altres noies i la Yumara, dolguda per la seva traïció, va decidir abandonar-lo per buscar feina com a cupletista.

b) Com són l'educació i els coneixements del personatge?

La Yumara, al formar part d'una gran família amb pocs recursos, només va poder aprendre a llegir i a escriure gràcies a les monges. La seva cultura general la va obtenir a partir dels llibres que li deixaven els seus germans, de les misses dels diumenges i de les històries que explicaven els seus pares i del seu dia a dia pels carrers de la ciutat. Quan va començar a treballar de cupletista en un cabaret, també va aprendre a negociar, manipular i a fer servir el seu cos i poder de seducció per aconseguir favors. Tanmateix, la noia sempre és molt fidel als seus valors catòlics, ja que la seva família era molt devota. Per aquest motiu, quan té algun problema o dificultat va a una església per resar.

c) Com és el personatge ara?

La Yumara coneix el Ferran quan té divuit anys. Per ella, el jove aristòcrata és el seu "príncep salvador". El noi la tracta amb respecte, li fa regals cars i l'admira, per això la noia fa el possible per complaure'l i no perdre'l. Quan es queda embarassada, creu que l'aristòcrata la deixarà quan ho descobreixi. Finalment, però, per sorpresa de la noia, el Ferran li proposa d'anar-se'n a viure amb ell a Barcelona. La Yumara, plena de felicitat, accepta la proposició. En el fons li sap greu allunyar-se tant de la seva família, però es consola imaginant el futur que li espera al costat d'un home ric.

Físicament, la noia és baixeta, amb corbes i els seus cabells són llargs, ondulats i del color de l'atzabeja. Com abans de traslladar-se a Barcelona la Yumara treballava en un cabaret, el seu caràcter comença sent seductor i misteriós. La jove es percep a ella mateixa com una triomfadora, ja que ha aconseguit conquistar un home ric i fugir de Cuba. Tanmateix, la seva seguretat desapareix quan descobreix que el Ferran està casat i que només la vol per quedar-se amb el seu fill.

d) Com és el seu ús del llenguatge?

La noia parla amb el castellà de l'Havana, això implica que la seva entonació i pronunciació són diferents de l'espanyol peninsular dels altres personatges.

e) Com són els seus passatems i passions?

La Yumara adora ballar i cantar, per aquest motiu sempre entona cançons tradicionals de la seva terra quan treballa o cuina. Els seus gens llatinoamericans l'ajuden a seguir el ritme de qualsevol melodia i a seduir fàcilment el seu públic amb els seus moviments.

f) Com són les seves il·lusions?

El desig conscient de la Yumara és casar-se amb un home ric per poder viure sense problemes econòmics. Tanmateix, inconscientment desitja trobar un amor veritable i passional, ja que no ha aconseguit trobar-lo encara.

g) S'enganya a ella mateixa?

La noia creu que serà feliç al costat d'un home que la protegeixi i l'estimi. No obstant això, en el fons sap que existeix alguna cosa que li impedeix ser feliç quan té parella. El seu amor cap als homes no és fruit de la passió, sinó de la conveniència, la pressió social i la reciprocitat.



Figura 19. Fotografia de l'actriu Gaia Girace referent físic de la Yumara. Font: Clarin

Ferran Gual Ballester

a) Com és la genètica i l'entorn del personatge?

El Ferran és el fill orfe del germà de la Ramona. Com els seus pares van morir durant un naufragi, el Ferran fou criat per la seva tieta. Des de la seva infantesa, la senyora el va educar perquè fos exigent, perfeccionista i ambiciós. Cada cop que el Ferran feina una malifeta o no feia cas a la Ramona, la dona el tancava al soterrani de la seva casa d'Argentona. També el castigava maltractant-lo físicament o psicològicament, fins al punt que el noi va acabar desenvolupant traumes infantils. Quan va arribar a l'adolescència, el jove va començar a destacar en els estudis i els esports. Es va convertir en el pretendent ideal: guapo, fort, llest i educat. Tanmateix, la fredor i la manca d'empatia de la seva tutora li van generar al noi un rerefons apàtic, rabiós i inestable.

b) Com són l'educació i els coneixements del personatge?

En ser l'únic hereu de la família, des de petit estava destinat a rebre el negoci familiar. Per aquest motiu, la Ramona el va apuntar a les millors escoles i també li va pagar els estudis universitaris. Gràcies als coneixements obtinguts, el Ferran va guanyar un gran domini de la retòrica i de les finances. A més, a la carrera de dret va adquirir els coneixements necessaris per debatre sobre política, cultura i altres temes d'actualitat. Tanmateix, la manca d'una veritable figura materna durant la infantesa el va convertir en un faldiller sense escrúpols, fins al punt de veure les

dones com a objectes per proporcionar plaer. De fet, el Ferran va acceptar casar-se amb la Teresa Balaguer per imposició de la Ramona, no perquè n'estigués enamorat. La seva tieta li ha fet creure que estimar el convertirà en una persona dèbil i vulnerable, per això fa el possible per evitar-ho. El seu mecanisme de defensa és percebre les dones com a éssers fràgils, manipulables i inferiors. Malgrat això, quan coneix a la Yumara, la seva innocència i bellesa exòtica fan que s'enamori molt d'ella.

c) Com és el personatge ara?

Quan comença la sèrie, el Ferran té trenta anys i treballa per mantenir el negoci familiar. El jove és considerat un dels homes més desitjats de la ciutat, pel seu atractiu i el seu patrimoni. Físicament, és musculat, amb les faccions marcades i una mirada freda. Es considera a si mateix un triomfador, ja que ha aconseguit gran part dels objectius que tenia des de l'adolescència: diners, una dona bonica i reconeixement social. Tanmateix, n'hi ha un que se li resisteix: tenir un hereu. La seva dona, la Teresa, no es queda embarassada. Per aquest motiu, quan descobreix que la seva amant de Cuba, l'Anna, està en cinta, decideix emportar-se-la a Barcelona per quedar-se amb el nadó.

Quan el Ferran no obté el que vol, es desencadena dins seu una ràbia incontrolable i difícil d'aturar. L'única capaç d'asserenar el noi en aquestes situacions és la Ramona, perquè li recorda els seus "deures" com a home i com a catòlic.

Per sorpresa del Ferran, a Cuba s'enamora profundament de la Yumara. La jove li provoca sentiments i sensacions que el noi no havia experimentat mai. A més, al seu costat se sent fort i segur, fins al punt de dependre de les seves atencions. Per aquest motiu, quan la Ramona li exigeix al Ferran que abandoni a la Yumara, l'aristòcrata fa el possible per evitar-ho i mantenir-la al seu costat.

d) Com és el seu ús del llenguatge?

El Ferran va rebre una formació molt completa, per això el seu vocabulari és ric, formal i educat. Quan està amb la família o amics, utilitza el català, però quan assisteix a esdeveniments socials o a reunions de negocis utilitza el castellà.

e) Com són els seus passatemps i passions?

Com a molts homes de l'època, al Ferran li agrada beure, fumar i jugar al billar amb els amics. El poc temps que no destina a treballar, el passa en clubs d'homes debatent sobre temes d'actualitat. També gaudeix dels esdeveniments de l'alta societat, com les carreres de cavalls o els concerts del Liceu, ja que els veu com una oportunitat de fer contactes i negocis.

f) Com són les seves il·lusions?

El seu objectiu és convertir-se en un dels homes més poderosos de Barcelona perquè la Ramona estigui orgullosa d'ell. A més, vol assegurar la continuïtat del llinatge Gual, per aquest motiu, quan descobreix que la Teresa no pot tenir fills, fa el possible per buscar una solució ràpida i eficaç. El seu desig conscient és ser un home admirat, respectat i honrat, però inconscientment només vol omplir el buit i la tristesa que sent a dins seu. La seva pena és fruit de la manipulació i la pressió a la qual ha estat sotmès per part de la Ramona. La senyora ha fet el possible per fer-lo sentir inútil i dependent, això el fa ser insegur i li genera una ansietat constant.

g) S'enganya a ell mateix?

La seva aparença seductora i les seves maneres educades fan que costi intuir el seu mal caràcter. El personatge té una doble cara: a fora de casa seva és encantador i atent, però quan està en "confiança", o les coses no surten com ell esperava, treu el seu costat fosc. Addicionalment, el Ferran es considera una persona segura i estable, però realment arrossega traumes que afecten el seu caràcter i la seva personalitat.



Figura 20. Fotografia de l'actor Marcel Borràs referent físic del Ferran.
Font: Alamy

Isabel Torrella

- a) Com és la genètica i l'entorn del personatge?

La Isabel és la mare de la Teresa i la Josefina Balaguer. El seu pare era un duc i la va obligar a casar-se amb l'Antoni Balaguer. Tanmateix, amb el temps la parella va aprendre a conviure i a estimar-se. La seva família, en pertànyer a l'aristocràcia barcelonina, era estirada i poc afectiva. Conseqüentment, la Isabel va desenvolupar un caràcter fred, exigent i ambiciós.

- b) Com són l'educació i els coneixements del personatge?

En formar part d'una família adinerada, la Isabel va poder educar-se a les escoles catòliques per a noies més bones de Barcelona. També va tenir tutors per aprendre a cosir, cantar, tocar el piano i gestionar les tasques de la llar.

- c) Com és el personatge ara?

Quan comença la història, la Isabel s'ha quedat vivint sola a la casa familiar. El seu marit va morir d'un infart i les seves filles s'han casat. La solitud no la beneficia, ja que enfosqueix el seu caràcter i la fa enyorar els temps passats. L'únic consol que té és la Teresa, que viu a pocs carrers de distància. No obstant això, la Isabel sol ser una mica dura amb la seva filla, això provoca que la seva relació sigui una mica tensa.

Físicament, la Isabel és alta, esvelta i elegant. Els seus cabells canosos els porta recollits en un monyo i els seus vestits són conservadors i de tonalitats fosques.

d) Com és el seu ús del llenguatge?

La Isabel domina perfectament el castellà, el català i el francès. La seva forma d'expressar-se és elegant, formal i educada, fins al punt de semblar una mica distant.

e) Com són els seus passatems i passions?

Quan les seves filles eren petites, la Isabel invertia gran part del seu temps en educar-les. Per això, en el moment que van marxar de casa, es va veure obligada a buscar noves ocupacions. El seu temps lliure el sol passar visitant a la seva filla o a les seves amigues. També assisteix a esdeveniments socials, toca el piano i fa brodats. Tanmateix, aquestes activitats l'avorreixen ràpidament i la fan sentir sola i inútil.

f) Com són les seves il·lusions?

La Isabel ja ha complert el seu desig de casar les seves filles amb homes rics i de bon llinatge. No obstant això, inconscientment desitja que tornin al seu costat i la necessitin. Per aquest motiu, quan s'assabenta que la Teresa és infeliç, decideix fer el possible per ajudar-la.

g) S'enganya a ella mateixa?

La Isabel s'obliga a si mateixa a ser freda i poc afectiva amb les seves filles, però en el fons les estima amb tot el seu cor. La dona creu que si és exigent i dura amb la Teresa i la Josefina afrontaran millor l'edat adulta, però l'únic que aconsegueix és que l'evitin i no confiïn en ella.



Figura 21. Fotografia de l'actriu Elizabeth McGovern referent físic de la Isabel. Font: Pinterest

Carmela Carseny

a) Com és la genètica i l'entorn del personatge?

L'editora de la revista *La Femme* és filla d'un impressor. Des de petita va estar envoltada de llibres i intel·lectuals, això li va forjar una personalitat inquieta, emprenedora i afamada de coneixements. Pel que fa al seu físic, és prima, de cabells llargs i foscos i de mirada interrogant. Quan era petita, la seva mare va morir en un accident a la fàbrica tèxtil on treballava. La tragèdia va fer que s'interessés pel moviment republicà, els drets de les dones i dels treballadors.

b) Com són l'educació i els coneixements del personatge?

Des de la infantesa, el seu pare la va motivar a estudiar el màxim possible. La jove es va poder formar fins a l'adolescència i després va seguir de manera autodidàctica. La seva curiositat insaciable la fa estar al dia de la política i de l'actualitat. Tanmateix, rebutja l'oci vinculat a la classe alta, com l'art, perquè el considera elitista. Per poder fomentar els drets de les dones, crea la revista cultural *La Femme*. El seu objectiu és emetre missatges feministes "encoberts" a través de la publicació, per culturitzar les dones i enfortir-les intel·lectualment. Pel que fa a la seva sexualitat, la Carmela es mostra selectiva amb els seus pretendents i reticent a casar-se, ja que espera trobar un home que accepti els seus ideals i que no vulgui imposar-li el seu domini.

c) Com és el personatge ara?

Quan la Teresa coneix a la Carmela, la noia viu i treballa a la impremta del seu pare. El seu progenitor és massa vell per fer feina cada dia, així que l'editora se n'ocupa quan ell no pot. Addicionalment, els dies que el seu pare no va a la impremta, la Carmela aprofita l'espai i les eines per editar i imprimir la revista.

d) Com és el seu ús del llenguatge?

La Carmela, a l'haver llegit molts llibres, té un vocabulari culte i elaborat, a diferència d'altres periodistes de la revista. La noia és un clar exemple que el domini de la llengua atorga poder, perquè els missatges que emet arriben i convencen fàcilment als seus interlocutors.

e) Com són els seus passatemps i passions?

A l'editora li agrada dur a terme accions transgressores, com assistir a mítings polítics o manifestacions. També li agrada la literatura i la filosofia, però rebutja els sectors relacionats amb la cultura elitista, com la música clàssica o l'art.

f) Com són les seves il·lusions?

La seva il·lusió és aconseguir el vot de les dones, així com millorar els seus drets legislatius i les seves formacions. El seu desig conscient és ser una dona independent, autònoma i sense la necessitat d'estar emparellada amb un home. Tanmateix, en el fons anhela viure un amor que sigui sa, respectuós i que no la jutgi pels seus ideals.

g) S'enganya a ella mateixa?

Tot i els seus ideals feministes radicals, i els seus comentaris en contra dels homes, en el fons la Carmela és una romàntica que espera trobar un home que l'estimi i la cuidi com es mereix.



Figura 22. Fotografia de l'actriu Natalia de Molina referent físic de la Carmela. Font: Madridiario

Dolors Coromines

a) Com és la genètica i l'entorn del personatge?

La cuinera del palau dels Gual és la filla d'una família treballadora. Els seus pares treballaven en una fàbrica tèxtil i era la gran de tres germans. La Dolors es va casar quan tenia quinze anys amb un sabater, el Marcel Rodríguez, i van tenir bessons, el Joan i la Maria. Quan els nens van fer dotze anys, el seu pare va patir un atac de cor i es va morir de sobte. La Dolors, sobrepassada per la pèrdua del seu marit, va agafar una depressió que li impedia cuidar als seus fills. Els dos germans, davant de l'absència de la seva mare, van haver de responsabilitzar-se del negoci familiar. Com no guanyaven els diners necessaris per sobreviure, el Joan i la Maria van començar a traficar i estupefaents. A més, la Maria va començar a consumir drogues i a sortir amb delinqüents. Un dia, com els bessons no van pagar un deute que tenien, un grup de sicaris es va presentar a la sabateria familiar. La Dolors, aterrida, es va desmaiar. Quan es va despertar, el local estava destrossat i els seus fills havien desaparegut. La dona va passar uns quants mesos buscant-los sense èxit, fins que va decidir començar una nova vida treballant al palau del Ferran i la Teresa com a cuinera.

b) Com són l'educació i els coneixements del personatge?

Encara que els seus pares no disposaven dels recursos necessaris per formar-la en una escola, el seu pare va fer el possible perquè aprengué a llegir i escriure. Per

afegitó, la seva mare la va preparar perquè pogués afrontar amb facilitat les tasques de la llar, com cuinar o cosir, ja que en ser la germana gran havia de cuidar dels més petits.

c) Com és el seu ús del llenguatge?

A causa de la seva poca formació, s'expressa de forma col·loquial i utilitza moltes dites. Quan parla amb la Teresa o amb altres criades, parla en català, però per dirigir-se a la Yumara, al Ferran i a la Ramona fas servir el castellà.

d) Com són els seus passatems i passions?

La Dolors és catòlica, per això destina molt temps a anar a missa i a resar. A més, la dona té un talent per la rebosteria, per això sempre cuina pastissos i brioixos.

e) Com són les seves il·lusions?

La seva il·lusió és retrobar-se amb els seus fills i recuperar la sabateria del seu marit. Tanmateix, en descobrir que estaven vinculats al món de les drogues i les màfies, li fa por que puguin tornar a posar en perill la seva vida.

f) S'enganya a ella mateixa?

La cuinera compleix físicament amb l'estereotip de les criades amables, així i tot, el seu caràcter és molt més dur, avariós i determinat.

La dona fa el possible per creure que els seus fills estan vius, però en el fons sap que les probabilitats són reduïdes.



Figura 23. Fotografia de l'actriu Ana Wagener referent físic de la Dolors. Font: Formula TV

Joan i Maria Rodríguez

a) Com és la genètica i l'entorn dels personatges?

El Joan i la Maria són els fills bessons de la Dolors Coromines i el Marcel Rodríguez. Els seus pares tenien una petita sabateria al barri de Sant Martí. Per aquest motiu, els dos estaven destinats a continuar el negoci familiar. Quan tenien dotze anys, el seu pare va morir d'un infart i la seva mare va agafar una depressió, això els va obligar a madurar abans d'hora. Els germans feien el possible per tirar endavant la sabateria, però el preu dels materials augmentava i els beneficis disminuïen. La Maria va començar una relació amb un traficant de drogues, el Jaume Ros, que la va convèncer perquè es vinculés al negoci. El Joan al principi no estava gaire d'acord, però en veure que les pèrdues només feien que créixer va decidir acceptar. Els germans van començar a vendre drogues des de la sabateria, fins que un dia la policia els va enxampar i els va requisar totes les substàncies que guardaven. La Dolors, en assabentar-se dels negocis dels seus fills, els va amenaçar amb fer-los fora de casa, però els bessons li van prometre que no ho tornarien a fer. El que no sabien és que els problemes només estaven a punt d'arribar.

El Jaume es va enfadar molt amb els germans, ja que la batuda policial els havia deixat sense drogues per vendre. Tot i les súpliques de la Maria, el traficant els va amenaçar de cremar-los la sabateria si no aconseguien tornar-li els diners que havia invertit. Els bessons, desesperats, es van plantejar robar les joies de la seva mare, però al final no es van veure en cor i van decidir fugir.

El Joan i la Maria van viatjar com a polissons a Cuba, on van descobrir el món dels cabarets. Durant un any van treballar en diferents locals nocturns, el Joan com a transvestit i la Maria com a cupletista, fins que van aconseguir els diners necessaris per tornar a Barcelona. Quan van arribar a la ciutat, van decidir obrir el Cabaret Edèn. El Joan volia recuperar la relació amb la Dolors, però la Maria el va convèncer per deixar-ho córrer. La noia temia que el Jaume descobrís a la seva mare i que la utilitzés per fer-los xantatge, per això va preferir no contactar amb ella. Tanmateix, la noia va localitzar-la i sovint l'espiaava per comprovar que tot li anés bé.

b) Com són l'educació i els coneixements dels personatges?

Els dos germans, al ser de classe treballadora, només van poder aprendre a llegir i a escriure, els altres coneixements els van anar adquirint de forma autodidàctica. A més, el seu pare els va formar en l'ofici de sabater perquè continuessin el negoci familiar.

c) Com són els personatges ara?

Quan comença la història, els bessons tenen vint-i-dos anys. El Joan és esprimatxat, de faccions suaus i de cabells arrissats. El seu aspecte dèbil i efeminat fan que des de petit sigui víctima de burles i desdeny, perquè el relacionen amb l'homosexualitat. Consegüentment, té un caràcter reservat, benèvol i introvertit. Pel que fa a la Maria, és la versió femenina del seu germà, els dos comparteixen les faccions delicades i els cabells foscos. Tanmateix, a diferència del Joan, la noia té un caràcter més dur, desconfiat i extravertit. La roba que utilitzen sol ser de segona mà o de les seves actuacions de cabaret, però fan el possible per estar elegants i seductors.

d) Com és el seu ús del llenguatge?

Com la seva mare, els bessons s'expressen de forma col·loquial. Quan parlen amb els treballadors o els seus amics, fan servir el català, no obstant això per relacionar-se amb els clients o les autoritats fan servir el castellà.

e) Com són els seus passatemps i passions?

El Joan Rodríguez gaudeix amb la música i el ball, per això és feliç amb la seva feina al cabaret. A més, vestir-se de dona li resulta entretingut, fins al punt de crear-se un alter ego. A la Maria també li agrada l'oci nocturn, però té pànic escènic i prefereix passar desapercibuda.

f) S'enganyen a ells mateixos?

Per una banda, la Maria s'enganya a ella mateixa perquè creu que la seva mare no els vol tornar a veure. Per l'altra, el Joan creu que és feliç amb una vida en la clandestinitat, però realment desitja formar una família i viure amb tranquil·litat.



*Figura 24. Fotografia de l'actriu Mireia Oriol referent físic de la Maria.
Font: Vogue*



*Figura 25. Fotografia de l'actor Eddie Redmayne referent físic del Joan.
Font: Chisme Farandula*

3.1.6. Tractament del guió

Tractament del guió

Abans d'afrontar l'escriptura del tractament del guió, l'autora ha utilitzat les tècniques del resum en passos i de la fulla de polsos per estructurar les trames (vegeu l'apartat "Estructurar les trames" de La combinació dels mètodes):

a) Esquema de polsos

El primer pas realitzat ha sigut la identificació de les diferents trames que formen el primer capítol de la història. Un cop identificades, l'autora les ha desglossat en polsos dramàtics per tenir clars els seus girs i la seva evolució (vegeu l'apartat "Com escriure l'argument" del Mètode Douglas).

Per situar el detonant - el primer gran esdeveniment del relat - també s'han utilitzat com a referents estructurals les plantilles dels capítols de *The Crown* (Morgan, 2016) (vegeu l'apartat "L'estructura de les trames" de l'Anàlisi d'una sèrie de ficció). A la sèrie britànica, els guionistes situen el detonant al final del segon acte, una posició estratègica que pot servir per mantenir l'atenció de l'espectador després de superar la primera meitat del capítol.

Els girs del primer capítol:

Primer gir - la Yumara marxa a Barcelona amb el Ferran

Segon gir - la Teresa descobreix la infidelitat del Ferran - el detonant

Tercer gir - la Yumara és arrestada per la policia

Quart gir - la Teresa descobreix que està sola i engabiada

Trama A - Relació Yumara i Ferran

1. El Ferran ha rebut una carta de la Ramona que el preocupa
2. El Ferran vol abandonar a la Yumara per tornar a Barcelona
3. El Ferran rellegeix la carta de la Ramona i decideix emportar-se la Yumara a Barcelona
4. La Yumara descobreix que el Ferran està casat
5. El Ferran fa que la Yumara dormi amb els criats
6. La Yumara demana explicacions al Ferran, però ell li demana que confii en ell
7. La Ramona i la Teresa aconsegueixen tancar la Yumara a la presó
8. El Ferran salva a la Yumara, però l'acusa d'haver seduit els policies
9. El Ferran contracta a la Yumara com a criada per amagar-la de la societat

Trama B - Relació Teresa i Ferran

1. La Teresa està nerviosa per la tornada del Ferran
2. La Teresa decideix comprar-li un regal de benvinguda

3. El Ferran torna de Cuba amb la Yumara embarassada
4. La Teresa intenta demanar-li explicacions, però ell la ignora
5. La Teresa li demana al Ferran de fer una entrevista per *La Femme* i ell accepta
6. El Ferran s'assabenta que la Yumara ha desaparegut i fa confessar a la Teresa
7. Quan el Ferran torna amb la Yumara, la Teresa s'enfronta a ell
8. El Ferran castiga durament a la Teresa per haver intentat empresonar a la Yumara

Trama C - La Ramona i el robatori del nadó

1. La Ramona té un pla per robar un nadó pel Ferran i la Teresa
2. La Ramona envia una carta al Ferran per explicar-li el pla, però ell no li contesta
3. La Ramona fa un pacte amb una monja perquè li aconsegueixi un nadó
4. El Ferran torna amb la Yumara per evitar que la Ramona robi un nen
5. El Ferran no vol renunciar a la Yumara, així que la Ramona idea un pla

Trama D - El pla de la Ramona i la Teresa

1. La Ramona convenç a la Teresa per fer fora entre les dues a la Yumara
2. La Ramona va a la policia per demanar-los que empresonin a la Yumara
3. La Teresa convenç a la Yumara perquè l'acompanyi al metge, però és una trampa
4. La Yumara és empresonada i la Ramona incita als policies perquè abusin d'ella
5. La Ramona li diu al Ferran que el pla ha sigut idea de la Teresa

Trama E - La Carmela i la revista *La Femme*

1. La Ramona i la Teresa van a comprar una ploma pel Ferran
2. La Teresa s'interessa per uns fulletons polítics de la Carmela
3. La Carmela li regala el fulletó a la Teresa a canvi de fer-li una entrevista a ella i al Ferran per a la revista *La Femme*
4. La Carmela va a fer l'entrevista, però el Ferran no es presenta i li fa només a la Teresa
5. El Ferran interromp a la Carmela per emportar-se a la Teresa
6. La Teresa es desmorona i li explica tot a la Carmela
7. La Carmela aconsella a la Teresa que no s'enfadi amb la Yumara, sinó que s'enfronti al seu marit

Trama F - Relació Yumara i Teresa

1. La Teresa coneix a la Yumara sense saber qui és i li sembla atractiva
2. La Teresa descobreix que és l'amant del Ferran
3. La Teresa enganya a la Yumara per seguir el pla de la Ramona
4. Quan empresonen a la Yumara, la Teresa se sent culpable
5. Quan el Ferran castiga a la Teresa, la Yumara la mira amb compassió

Trama G - La Dolors i els seus fills perduts

1. La Dolors creu veure a la Maria davant del Cabaret Edèn, però no aconsegueix comprovar-ho.

b) Les targetes de colors

Com la tècnica de les targetes de colors la recomanen tant McKee com Douglas, l'autora ha decidit utilitzar-la per organitzar el desenvolupament de les trames i l'organització de les escenes. Primer s'ha desglossat cadascuna de les trames en polsos dramàtics (vegeu la figura X) i, un cop definits, s'ha establert l'ordre que seguiran a dins de cada acte (vegeu la figura X):

- Les targetes roses corresponen als girs del final de cada acte.
- Les targetes taronges són de la trama "La Ramona i el robatori del nadó"
- Les targetes verdes equivalen a la trama "El pla de la Ramona i la Teresa"
- Les blaves a "Relació Teresa i Ferran"
- Les blanques a "Relació Yumara i Ferran"
- Les roses fluorescentes a "La Carmela i la revista *La Femme*"



Figura 26. Fotografia de l'ús de les targetes de colors. Font: elaboració pròpia



Figura 27. Fotografia de l'ús de les targetes de colors. Font: elaboració pròpia

c) El tractament del capítol pilot

ACTE 1

[1] INT/NIT CAMERINO D'UN CABARET A L'HAVANA (CUBA, principis s. XX)

En un dels camerinos d'un cabaret luxós de l'Havana, la YUMARA, una de les ballarines cubanes del cabaret (divuit anys, baixeta, amb un cos voluptuós i els cabells llargs i del color de l'atzabeja) s'emmiralla per observar el seu embaràs incipient. De fons se sent el tic-tac d'un rellotge [metàfora: està esperant a ser rescatada] i una animada melodia de piano. La noia agafa una cotilla i, sense poder ocultar el seu dolor, l'ajusta amb força per dissimular el seu ventre inflat. Quan ha aconseguit cordar la peça fins a l'últim botó, uns cops sobtats a la porta i una veu masculina l'avisen perquè s'acabi de preparar. La Yumara es posa ràpidament un vestit de cupletista llarg i brillant, es mira un últim cop al mirall i surt cap a l'escenari.

[2] INT/NIT CABARET A L'HAVANA

El cabaret és ple de burgesos elegants i ben vestits. La boirina causada pel fum del tabac genera un ambient carregat i misteriós a la vegada. El FERRAN GUAL, un aristòcrata català que té negocis a l'illa (trenta anys, musculat, amb les faccions marcades i una mirada freda), està a la barra llegint una carta. El contingut el preocupa, ja que no pot evitar tocar-se nerviosament els cabells mentre la llegeix. Un grup d'homes de la seva edat el veuen i s'apropen a ell. Un dels homes li pregunta si és la seva última nit a l'illa.

El Ferran respon que sí, que l'endemà torna a Barcelona. Mentre parlen, el presentador del cabaret anuncia l'actuació de la Yumara. El grup es dispersa per anar a veure l'espectacle. El Ferran s'asseu amb un dels seus companys en una de les butaques que envolten l'escenari. La Yumara apareix a l'escenari, amb una actitud elegant i sensual, mentre entona la cançó "Frou-Frou" de Henri Chatau. L'amic li pregunta per la seva relació amb la cupletista, però el Ferran respon amb desdeny dient-li que ha sigut un passatemps. L'home, però, insisteix, aquest cop posant èmfasi en el fet que està embarassada. El Ferran encén una cigarreta i no respon. La bellesa i els moviments de la Yumara impressionen al públic, el qual es manté en silenci i expectant. El Ferran no pot deixar de mirar-la, això fa que el seu company li digui "jo no sé si seria capaç d'oblidar-me d'una flor com aquesta, Ferran". El Ferran, tens i incòmode per la conversa, li respon amb prepotència que "els camps estan plens de flors boniques". La Yumara s'aproxima a la seva taula i, mentre sedueix al seu amic, es mira el Ferran amb picardia. L'aristòcrata no pot evitar observar-la amb admiració, fins que la noia torna a pujar a l'escenari i l'actuació culmina apagant-se tots els llums de la sala. Fosa en negre.

TÍTOL DE LA SÈRIE (LA GÀBIA DE FLORS)

[3] INT/DIA ESTUDI DE PINTURA DEL PALAU GUAL (BARCELONA, principis s. XX)

La TERESA BALAGUER, una aristòcrata barcelonina (vint-i-quatre anys, bellesa discreta i fràgil, constitució prima i cabells llargs daurats), pinta un quadre amb deteniment. La pintura representa un ram de narcisos sobre un fons fosc. Només s'escolta el tic-tac d'un rellotge [metàfora: també està esperant perquè la rescatin] i el cant d'alguns ocells. La noia s'atura per observar el quadre amb deteniment. Hi detecta una errada i fa el possible per arreglar-lo, però no se'n surt. Com no ho aconsegueix, agafa un pot de pintura blanca i el tira per sobre del quadre amb ràbia. La Teresa mira el rellotge de la paret i intenta respirar a fons per calmar-se, es treu el davantal i surt de l'estudi.

[4] INT/DIA CUINA DEL PALAU GUAL

La Teresa recorre els passadissos silenciosos i les habitacions fredes del seu palau, fins a arribar a la cuina. Allà s'hi troba feinejant a la DOLORS COROMINES, la cuinera del palau (cinquanta-cinc anys, voluptuosa i de faccions arrodonides). La noia intenta robar dissimuladament un dels croissants que ha fornejat la Dolors, però la dona es gira i li

llança un drap perquè s'aturi, ja que li diu que si segueix menjant tant acabarà perdent la figura. La Teresa esquiva el drap i agafa una de les pastes mentre es riu de l'expressió d'ofensa de la Dolors. La cuinera intenta perseguir-la, però se li acaba contagiant el riure de la jove. La Teresa es menja amb orgull el croissant i la Dolors l'amenaça dient-li que si la despatxa la Ramona serà per culpa seva. La noia, en sentir aquest nom, es posa tensa, però li diu que la dona no té aquest poder i que pobre d'ella si la tracta malament. La cuinera, en veure la seva reacció, assenteix amb orgull i, per canviar de tema, li pregunta pel quadre que està pintant. La Teresa li explica que no li acaba de fer el pes i que haurà de buscar algun altre regal per al seu marit. Entre les dues pensen altres opcions, fins que la Dolors li suggereix que li regali una ploma. A la noia li agrada la idea, però es queda pensativa. La cuinera li pregunta si li passa alguna cosa i la Teresa li respon que està nerviosa per la tornada del seu marit. La Dolors intenta relaxar-la i li recorda els moments feliços que van viure junts l'any anterior. La Teresa assenteix en silenci mentre observa les flames de la llar de foc. Fosa encadenada.

[5] INT/NIT HABITACIÓ D'UNA PENSIÓ A L'HAVANA

La Yumara, vestida només amb una camisa de dormir, observa asseguda des del llit la flama d'una espelma. La seva habitació és petita i impersonal, només té un llit de matrimoni, un armari corcat, un mirall i una creu catòlica penjada en una de les parets. En el reflex del mirall es veu el Ferran vestint-se a poc a poc. La Yumara el mira amb una barreja de timidesa i d'incomoditat. L'aristòcrata s'acaba de vestir i s'apropa a ella per fer-li un petó de comiat. La noia, just abans que el Ferran surti per la porta, li diu que sap que no tornarà mai més. L'aristòcrata, en sentir-la, tanca la porta i es torna a apropar a ella. Li explica que ha de tornar a Barcelona, però que mai oblidarà el temps que han passat junts. La Yumara l'interromp de cop i li recorda que està embarassada. El Ferran, una mica incòmode, encén una cigarreta i li recorda que no es pot quedar a Cuba. Mentre li diu això, treu un feix de bitllets d'una de les butxaques de la seva americana. La Yumara l'observa amb silenci i s'aixeca del llit, la reacció de l'aristòcrata no l'ha sorprès en absolut. La noia es mira en el mirall i s'acaricia amb suavitat el ventre arrodonit. El Ferran deixa de parlar i mira amb desig el reflex de la Yumara. A poc a poc s'apropa a ella i l'abraça per darrere sense deixar d'analitzar-la. Li fa un petó als cabells i li acarona la panxa. La Yumara, en sentir el tacte de les mans del Ferran a sobre de la

seva panxa, s'allunya d'ell i li agafa els diners. El Ferran, intentant contenir la ràbia pel gest de la noia, es dirigeix cap a la porta i la mira un últim cop per dir-li "Adiós, Yumara". La noia no respon i veu a través del reflex del mirall com el Ferran marxa de l'habitació.

[6] EXT/MATI CARRERS DE L'HAVANA

El Ferran camina a poc a poc pels carrers de l'Havana. El sol ja ha sortit, però els carrers encara estan silenciosos. L'aristòcrata s'atura a davant de la Catedral de San Cristóbal de La L'Havana, que tot just obre les portes, i dubta si entrar-hi o no. Al final, decideix accedir-hi.

[7] INT/MATI CATEDRAL DE SAN CRISTÓBAL DE L'HAVANA

El temple està buit i en silenci, el Ferran s'asseu en un dels bancs del final. L'aristòcrata treu la carta que llegia al cabaret i la torna a llegir. El missatge que conté el preocupa bastant, això fa que es torni a tocar els cabells, fins que acaba rebregant-la i guardant-se-la en una de les butxaques de l'americana. El Ferran s'aixeca del banc, clarament nerviós i amb llàgrimes als ulls, i es dirigeix als peus d'una estàtua de la Verge i el nen Jesús, per resar-li. Just quan comença a resar, la Yumara entra a l'església amb un petit ram de flors. Quan veu el Ferran resant, se sorprèn, però decideix acostar-s'hi. El Ferran, també sorprès en veure-la, li pregunta per què hi ha anat. La noia li respon que vol fer-li una ofrena a la Verge perquè cuidi d'ell en el seu viatge i del seu fill, mentre deixa el ram al costat de l'estàtua. Quan la Yumara es disposa a anar-se'n, el Ferran l'agafa pel braç i li pregunta: ¿Quieres venir conmigo a Barcelona? La noia somriu i assenteix. L'aristòcrata l'agafa de la mà i els dos surten de la catedral. Fosa a negre.

ACTE 2

[8] EXT/MATÍ CEMENTIRI DE POBLENOU (BARCELONA)

La RAMONA GUAL, la tieta i tutora del Ferran (cinquanta-cinc anys, alta, estirada i amb els cabells recollits en un monyo baix canós) espera impacient en el cementiri de Poblenou. La dona observa un ram de flors que hi ha a sobre d'una de les tombes, l'agafa i comença a arrancar-los els pètals un per un. La dona camina fins a arribar davant del panteó de la seva família, d'una de les butxaques de l'abric en treu un manyoc de claus i accedeix a l'interior.

[9] INT/MATÍ PANTEÓ FAMÍLIA GUAL (BARCELONA)

La Ramona entra al panteó i observa els fèretres, primer observa els de la dreta, on es pot llegir “En record de Carles Gual i Margarida Bellesguard, un matrimoni que estimava a Déu i al seu fill Ferran per sobre de tot”, després ressegueix amb els dits les inscripcions del fèretre de l'esquerra, on posa “Joaquim Gual”. La Ramona inspira l'aroma de les poques flors que queden al ram i el deixa al costat de la tomba del seu pare. El soroll d'uns passos a la porta fan que es giri de cop i que posi la mà en una de les butxaques de l'abric. Una monja vella i coixa la saluda des de la porta. La Ramona es tranquil·litza i la convida a passar. La monja es passeja entre les tombes de la família Gual i li pregunta sobre el retorn del Ferran, la Ramona li explica que el vaixell ha d'arribar aquella mateixa nit. La monja li pregunta si l'aristòcrata ha acceptat seguir amb el pla o no, la Ramona li diu que el seu nebot no ha respost a la carta que li havia enviat, però que ella havia decidit tirar-lo endavant. La vella assenteix i li afirma que, en menys d'un mes, esperen que una dona que s'assembla físicament a la muller del Ferran vagi a donar a llum en el seu convent. La Ramona assenteix i li demana que facin el possible per quedar-se amb aquell nen. La monja li contesta que només li poden assegurar que rebrà aquell nadó si els hi paga per avançat i amb interessos. La Ramona, divertida pel to de la monja, li recorda la seva influència dins dels cossos policials. La vella, tot i l'amenaça, insisteix, però la Ramona comença a especificar amb quines autoritats contactaria i les conseqüències que podria tenir pel convent. La monja, finalment, cedeix atemorida, i li promet a la dona que l'avisaran quan tinguin el nen. Després de dir-li això, la vella es disposa a marxar, però just quan és a punt de sortir per la porta, la Ramona la crida li llança un feix de bitllets. La monja, sorpresa, els agafa i marxa ràpidament. La dona, abans de perdre de vista a la vella, s'acomiada d'ella dient-li amb un to divertit i provocador “Que Déu la beneeixi, germana”. La Ramona observa un altre cop la tomba del seu pare, li fa un petó al marbre i surt del panteó tancant la porta amb clau. Fosa a negre.

[10] EXT/TARDA CARRER ARIBAU (BARCELONA)

La Teresa i la Dolors passegen mirant els aparadors del carrer Aribau amb l'objectiu de trobar una ploma per al marit de la Teresa. En una de les botigues, hi han exposats bressols i joguines per a nens. La noia se'ls queda mirant pensativa. La Dolors, en veure-

la, li diu amb tendresa que aquell any tot anirà bé, que l'enyorança encén les passions i que ella ha pregat molt a la Verge perquè el seu somni es compleixi aviat. La Teresa, en sentir les paraules de la Dolors, li surt un mig somriure, però li confessa que té por de tornar a decebre al seu marit. La cuinera l'agafa del braç amb paciència i la fa avançar fins a una impremta propera, mentre li recorda que és una dona forta i que tot anirà bé. Per canviar de tema, la Dolors li ensenya a la jove les plomes que hi ha a l'aparador. La Teresa, contenta per haver-les trobat, les mira amb atenció i entra a l'establiment.

[11] EXT/TARDA IMPREMTA CARMELA CARSENY (BARCELONA)

La dependenta de la impremta és la CARMELA CARSENY (prima, de cabells llargs i foscos i de mirada interrogant). Quan les dues dones entren al local, la Carmela està asseguda a darrere el taulell llegint uns fulletons. La Teresa la saluda i li pregunta pel preu de les plomes. La dependenta, com estava distreta, es reincorpora de cop i s'aproxima ràpidament a l'aparador disculpant-se. La Dolors fa un gest de desaprovació, però la Teresa l'excusa i li torna a repetir la pregunta. La Carmela els hi explica els preus de les plomes i la noia demana ajuda a la Dolors per decidir. La cuinera li assenyala quina li agrada més a ella i la Teresa li diu a la Carmela que la vol comprar. La dependenta, sorpresa per la complicitat entre la cuinera i la Teresa, se les mira amb curiositat abans d'entrar al magatzem per buscar la ploma. Les campanes de l'església del barri comencen a sonar, i La Dolors li diu a la Teresa que ha de tornar al palau per anar a preparar el sopar de benvinguda. La noia assenteix i s'acomiaden. Com la Teresa es queda sola a la botiga, s'aproxima al taulell per llegir els fulletons que tenien tant captivada a la Carmela. Just quan la noia llegeix alguns dels titulars revolucionaris, la dependenta torna del magatzem amb la ploma. Quan s'adona que la Teresa ha llegit els fulletons, fa el possible per excusar-se i li afirma que no són seus. La noia, sense saber molt bé que dir, li respon que no es preocupi, que és interessant conèixer tots els punts de vista sobre l'actualitat. També afegeix que a ella li agradaria saber més sobre política, ja que és un tema que en el seu entorn només parlen els homes. La Carmela pregunta a la Teresa pel seu llinatge i la noia li parla sobre els seus pares i la seva germana. La dependenta, en sentir els cognoms de la família, identifica a la jove i li demana disculpes pel seu comportament atrevit. La noia, divertida per la situació, li diu que no passa res. La Carmela li explica que la gent els coneixia a ella i al seu marit com "la parella de moda

de la ciutat". La Teresa, sorpresa per aquestes declaracions, no pot evitar riure. La dependenta li pregunta per què han estat tan desapareguts i la noia, una mica incòmode, li comenta que el seu marit ha estat un any a Cuba per negocis i que torna a Barcelona aquella mateixa nit. La Carmela, entusiasmada per la notícia, li confessa que és l'editora d'una revista i que per a ella seria una oportunitat poder fer-los una entrevista. La Teresa, sorpresa i encuriosida, li pregunta pel nom de la publicació. La Carmela, feliç per l'interès que demostra la noia, li demana que entri amb ella al magatzem.

[12] EXT/TARDA MAGATZEM - IMPREMTA CARMELA CARSENY (BARCELONA)

La Teresa descobreix que el magatzem és més gros del que s'havia imaginat. Gran part de l'espai l'ocupen les màquines per imprimir, però també hi ha prestatgeries plenes de llibres i taules cobertes per papers de tots colors. La Carmela agafa una de les fulles de paper i li dona a la Teresa. Es tracta d'una portada d'una revista en la qual s'hi pot llegir "*La Femme*" com a titular. La Teresa li pregunta per la temàtica i la dependenta li respon que encara no s'ha publicat mai, però que serà una revista cultural per a dones. També li comenta que està buscant inversors i noies que vulguin formar part de l'equip de redacció. A més, convida a la Carmela al seu palau el dia següent per fer l'entrevista i per parlar de la inversió. La dependenta, incrèdula i contenta per les paraules de la Teresa, li agraeix amb entusiasme. Al despedir-se, sense que la Teresa ho vegi, la Carmela li posa a dins de la bossa de la ploma els fulletons que estava llegint.

[13] EXT/TARDA CARRER NOU DE LA RAMBLA (BARCELONA)

La Dolors camina de pressa esquivant els vianants, durant el camí de tornada a casa ha comprat verdures pel sopar. Quan li queda poc per arribar a l'accés del servei del palau, s'adona que estan fent reformes en un dels locals del davant. La cuinera s'hi aproxima encuriosida. Uns operaris estan col·locant un cartell lluminós a la façana, en el qual es pot llegir "*Cabaret Edèn*". La MARIA RODRÍGUEZ (vint-i-set anys, de faccions delicades i cabells foscos i curts) surt de l'interior del local per comprovar que els treballadors estan col·locant el cartell correctament. La Dolors es queda observant a la jove i intenta apropar-se a ella per veure-la millor, ja que les seves faccions li recorden a algú, però la bossa on porta les verdures xoca contra una caixa i fa caure a terra el seu contingut. La

Maria, en sentir el rebombori, es gira en direcció cap a la Dolors i torna a entrar ràpidament a l'edifici.

La Ramona apareix envoltada d'un grup d'homes elegants. Es troba a la Dolors a terra recollint amb dificultats els continguts de la caixa. En comptes d'ajudar-la, li pregunta per què no està al palau cuinant el sopar. La Dolors, esbufegant per l'esforç que li ha suposat ajupir-se, li respon que ha acompanyat a la Teresa a comprar un regal pel Ferran. Un dels homes s'ajup a ajudar a la Dolors i la Ramona fa un comentari elogiant la seva empatia. Quan han acabat de recollir les verdures, l'home riu tímidament i es col·loca bé el barret. La Ramona pregunta al grup si saben qui és el propietari del cabaret. Un dels homes respon que no se sap, però que corre el rumor que són dos germans. La Ramona assenteix mentre treu una cigarreta de la bossa de mà. Els homes, en veure la seva intenció, treuen ràpidament els seus encenedors per oferir-li foc. La Ramona escull un a l'atzar i l'encén distreta mentre observa el cartell lluminós. La Dolors, mentrestant, mira en direcció a la porta del cabaret, però comprova, amb decepció, que la noia ja ha desaparegut. La dona, al recordar que la cuinera encara és allà, li demana que s'afanyi i que l'acompanyi al palau per començar els preparatius pel sopar. La Dolors assenteix i la Ramona s'acomia formalment dels seus acompanyants. Quan les dues dones estan marxant, la Maria torna a sortir de l'edifici i mira, amb discreció, com la Dolors entra al palau.

[14] INT/NIT SALÓ CENTRAL DEL PALAU GUAL (BARCELONA)

La Ramona dona ordres a un grup de criats perquè acabin de guarnir la taula pel sopar de benvinguda. La dona els fa posar a tots en fila i els hi repassa les corbates un per un. El criat més jove i inexpert, està nerviós, això fa que quan li toqui el seu torn se li caigui el drap que porta a l'avantbraç. La Ramona, divertida per la reacció del noi, s'agenolla a buscar-lo. Just quan està baixant, aprofita per apropar-se discretament a les seves zones íntimes. El criat no pot evitar envermellar i això el fa posar-se encara més nerviós. La dona, gaudint de la situació, es pren el seu temps per recollir el drap. Quan ja l'ha agafat, el torna al noi i li dedica una mirada pícara. El criat, avergonyit i indefens, fa el possible per ocultar el seu nerviosisme i mirar endavant. La Ramona passa a dirigir-se als altres criats i els hi acaba de donar unes últimes indicacions. Mentrestant, el criat sospira alleujat.

[15] INT/NIT REBEDOR (PALAU GUAL)

La Teresa torna al palau feliç i excitada per la seva conversa amb la Carmela. A les mans, porta la bossa amb el regal del Ferran. Quan es disposa a anar a veure a la Dolors per explicar-li, es troba cara a cara amb la Ramona. Les dues dones es queden mirant i la Ramona li pregunta a la Teresa on estava. La noia intenta mantenir-se ferma i li diu que ha anat a comprar un regal de benvinguda pel Ferran. La Ramona li recrimina que hagi anat sola pel carrer i l'amenaça de prohibir-li tornar a sortir a l'exterior si ho torna a fer. La Teresa, enfadada pel to de la Ramona, li respon que ella és la senyora de la casa i que té dret a fer el que vulgui. La dona, en sentir les paraules de la jove, no pot evitar que se li escapi el riure, i li diu que no pot utilitzar aquest to per dirigir-se a la seva sogra. La Teresa li respon que ella no és la seva sogra i que si viu a casa seva és perquè ella i el seu marit li ho permeten. Aquest comentari dol a la Ramona, que li demana a un dels criats que miri que porta la noia a dins de la bossa. La Teresa, indignada per l'actitud de la tieta del seu marit, intenta resistir-se. El servent, que no sap a qui fer cas, es mira a la dona, però li ordena que segueixi. De dins la bossa, el criat treu un dels fulletons reivindicatius de la Carmela. La Ramona l'agafa i el llegeix amb curiositat. Després de mirar-lo per sobre, li demana al servent que els cremi. La Teresa li demana al criat que no ho faci. Tanmateix, la dona insisteix al servent perquè procedeixi i el noi decideix fer-li cas. La Teresa mira a la Ramona amb ràbia, però just quan està a punt de rebatre-la, un altre dels criats accedeix al rebedor i avisa a les dones que el Ferran ja ha arribat. La Teresa, contenta i excitada, corre a rebre'l.

[16] INT/NIT ENTRADA (PALAU GUAL)

La Teresa arriba a les escales que condueixen a les portes d'accés i s'hi troba una noia tapada amb una capa. Les dues dones es queden mirant, estupefactes. La Teresa afluixa el ritme i baixa els esglaons a poc a poc, mentre observa amb curiositat a la nouvinguda. La Yumara es treu la capa que la cobreix i deixa al descobert el seu rostre i el seu ventre voluminos. La Teresa, en descobrir la bellesa de l'embarassada, sent una pressió a l'estómac. La jove, en sentir la mirada de l'aristòcrata a sobre de la seva panxa, utilitza la capa per dissimular-la. Un dels criats es dirigeix a la Teresa per explicar-li que el Ferran ha baixat a les cavallerisses. La informació ajuda a la noia a recuperar la compostura, i s'atreveix a preguntar-li a la Yumara per la seva identitat. La Yumara, com no entén el

català, no sap què contestar-li. La Teresa insisteix, fins que el Ferran apareix a les escales. En comptes de saludar al seu marit, a la Teresa li surt preguntar-li directament qui és la noia. El Ferran, sense donar-li gaire importància, li diu que és la Yumara i que ara viurà amb ells al Palau. La noia intenta reaccionar, però el seu marit s'aproxima a ella i li fa una abraçada, massa freda per haver estat un any separats, mentre pregunta per la Ramona. Un dels criats li comenta que està al saló central i l'aristòcrata s'afanya a saludar-la. La Teresa i la Yumara continuen mirant-se sense saber que dir-se, fins que la novinguda no pot evitar que se li escapi un petit somriure triomfant. La noia, que compren ràpidament el significat d'aquell mig somriure, decideix pujar al saló.

ACTE 3

[17] INT/NIT SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

La Teresa entra al saló enfurismada i es troba al Ferran i a la Ramona parlant tranquil·lament mentre la Dolors els serveix el sopar. La noia, a punt de perdre els papers, li demana al seu marit que li expliqui qui és aquella noia i perquè s'ha de quedar a viure al Palau. La tieta del noi, en sentir les paraules de la Teresa, es mira al seu nebot amb un gest interrogatiu. El Ferran, cansat i impacient, confessa a les dones que la Yumara és una noia a qui ha deixat embarassada. La declaració colpeja a la Teresa com un cop de puny, fins al punt que necessita asseure's a una de les cadires. La Ramona, intentant mantenir la calma, demana als criats que marxin del saló. El Ferran, però, s'aixeca de la taula amb brusquedat i els hi diu a les dones que va a descansar una mica abans del sopar. La Teresa, en veure la intenció de marxar del seu marit, s'aixeca de la cadira i el segueix. La noia intenta agafar-lo pel braç per aturar-lo, però ell no es deixa.

[18] INT/NIT HABITACIÓ DEL MATRIMONI (PALAU GUAL)

Quan entren a l'habitació, el Ferran s'asseu tranquil·lament a sobre del llit de matrimoni que la presideix. La Teresa es queda dreta a la porta, observant el seu marit amb incredulitat, i li pregunta què li ha passat i per què actua d'aquella manera. El Ferran, cada cop més enrabiad, li diu a la seva dona que ha deixat embarassada a la Yumara per quedar-se amb el seu fill. L'aristòcrata argumenta la seva decisió recordant-li a la noia la importància de la descendència i el problema que suposa per a ell que ella no es quedi embarassada. L'acusació colpeja a la Teresa, que no aconsegueix contenir les llàgrimes

als ulls. Tanmateix, la jove agafa forces i obliga el seu marit a confessar-li si estima o no a la Yumara. El Ferran, en sentir la pregunta acusatòria, s'apropa a la Teresa i li fa un petó al front, mentre li diu que dormirà a l'habitació de convidats. La noia, desconcertada, veu com el seu marit marxa de l'habitació. El fet que l'home no hagi contestat a la seva pregunta encara l'ha deixada més desolada. Per aquest motiu, s'estira al llit i comença a plorar amb ràbia.

[19] INT/NIT SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

El Ferran camina de pressa pels passadissos foscos del Palau, però quan es disposa a creuar el saló central, es troba a la Ramona asseguda a la taula. La tieta del noi li pregunta si a Cuba va rebre la carta que li va enviar. El noi assenteix i, per canviar de tema, li pregunta pel sopar. La Ramona, ignorant la pregunta del seu nebot, li recorda tots els fills que ha hagut de moure per aconseguir un nadó. El Ferran, sense saber molt bé que respondre, li explica a la Ramona que aquest és el motiu pel qual ha decidit portar a la Yumara a Barcelona. L'home argumenta la seva decisió dient que robar un nen a una família innocent és un pecat. La Ramona es posa a riure i li pregunta "i no és pecat deixar embarassada a una dona que no és la teva muller?". El Ferran, dolgut i enrabiament per les paraules de la seva tieta, li diu que ha ideat un pla. La dona, que continua intentant mantenir la calma, treu una cigarreta i l'encén abans d'escoltar el pla del seu nebot. El Ferran li confirma que vol esperar a veure si la Yumara té un fill o una filla. Si és un fill, farà que la Yumara torni a Cuba i es quedarà amb el nen per criar-lo amb la Teresa. Si és una nena, en canvi, intentarà tornar-la a deixar embarassada. La Ramona no pot evitar que se li escapi una rialla. El Ferran, ofès per la reacció de la seva tieta, li pregunta quin és el problema. La dona li comenta que la Yumara no s'assembla físicament a la Teresa, que si el nen surt amb les faccions de la seva mare, cridarà molt l'atenció. El Ferran, però, li respon que primer es vol esperar a veure'l, que si el nen és molt diferent d'ell, els farà fora i seguiran amb el pla inicial de robar un noutat a una família. La Ramona li pregunta amb brusquedat si està enamorat de la noia. El Ferran, en escoltar-la, es posa a riure i nega amb el cap. La dona, no gaire convençuda, decideix confiar en el seu nebot i li diu que és decisió seva, que ella només vol el millor per a ell. El Ferran, sorprès per la confiança de la seva tieta, li promet que tot sortirà bé. Dit això, s'acomiada d'ella i es

dirigeix cap a les cuines. La Ramona es queda asseguda a la taula, pensativa, mentre deixa anar el fum de la cigarreta i fa un gest de negació amb el cap.

[20] INT/NIT CUINA (PALAU GUAL)

La Dolors està a la cuina guardant el menjar del sopar mentre murmura malediccions, perquè la família no l'ha ni tastat. La Yumara entra sigil·losament per no espantar a la cuinera, però aconsegueix l'efecte contrari, ja que li dona un cop al marc de la porta amb la seva maleta. La Dolors, en sentir el soroll de cop, s'espanta i es gira per observar la noia. La Yumara, atemorida i sentint-se culpable, li demana disculpes en castellà. La cuinera, incòmode per la presència de la noia, li pregunta si necessita alguna cosa. La Yumara, davant de la reacció de la dona, li demana tímidament un got d'aigua i una mica de menjar. La cuinera assenteix i li comença a preparar el sopar. Just en aquell moment, el Ferran entra a la cuina. La Dolors el saluda amb un to interrogatiu i l'home, incòmode per la situació, li torna la salutació amb formalitat i li conta que la Yumara és una convidada de la família que passarà una temporada amb ells. Dit això, el Ferran agafa a la Yumara del braç i se l'emporta de la sala.

[21] INT/NIT HABITACIÓ DE LA PLANTA DEL SERVEI (PALAU GUAL)

El Ferran acompanya a la Yumara fins a la seva habitació a la planta del servei. Els dos fan el camí en silenci i només s'escolten els seus passos. El noi obre la porta d'una de les cambres amb un clau i hi entra amb la noia, intentant no fer gaire soroll. La Yumara l'observa decebuda. La sala és petita, amb un llit individual, un armari encastat, una petita finestra i una palangana d'aigua en un dels racons. La noia no acaba d'entendre que està passant, així que li pregunta al Ferran perquè no dormen junts. L'aristòcrata, cansat i amb ganes de solucionar ràpidament la situació, li respon que confiï en ell, que han de dormir separats un temps fins que hagi solucionat alguns problemes. La noia, però, li demana una altra vegada que passi la nit amb ella. El Ferran, intentant ser pacient, li agafa la mà i li fa un petó al palmell, mentre es disculpa per no poder quedar-se. La Yumara, davant del gest afectuós de l'home, decideix cedir. La parella s'acomiada i la noia es queda sola a l'habitació. La Yumara obra la seva maleta, amb les poques pertinences que s'ha emportat de Cuba, i en treu la creu que hi havia penjada a l'habitació de l'hostal on vivia. La jove busca algun clau on penjar-la i no en troba cap. Per aquest motiu, decideix deixar-ho córrer i aproximar-se a la finestra. La Yumara

intenta obrir-la, però descobreix que està bloquejada, així que es limita a observar el cel des de darrere del vidre.

[22] INT/MATÍ SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

La Ramona està esmorzant i llegint el diari quan la Teresa entra al saló central. La jove fa molt mala cara, té els ulls inflats per haver passat la nit plorant i la seva pell està més pàl·lida de l'habitual. La dona, en veure la noia en aquell estat, li ofereix cafè. La Teresa, gairebé sense forces, l'accepta. La Ramona es lamenta pel menjar desaprofitat de la nit anterior i la noia, en sentir-la, fa un gest de dolor i li pregunta pel Ferran. La dona li respon que ha anat a treballar, que segurament no tornaria fins a la tarda. Aquesta resposta entristeix encara més a la Teresa, que no pot aguantar les ganes de plorar. La dona, davant de la reacció de la jove, tanca el diari i el llença sobre la taula. La noia, sorpresa pel soroll, para de ploriquejar i es mira a la Ramona. La dona li diu que ja s'ha lamentat prou, que el que ha de fer ara és recuperar el seu marit i la seva dignitat. La Teresa, sorpresa per l'actitud de la dona, l'acusa d'estar gaudint d'aquella situació. La Ramona li respon amb franquesa que ella no li ha caigut mai gaire bé, que considera que el seu nebot hauria d'haver escollit una dona millor, però que ara ja estaven casats i no hi havia res a fer. També afegeix que si està disposada a ajudar-la, no és per beneficiar-la a ella, sinó per salvar el Ferran, ja que considera que està cometent un greu error. La Teresa se la mira amb fredor i li pregunta quin és el seu pla. La Ramona li diu que només necessita que la Yumara estigui al carreró de davant del palau a les dotze del migdia i que, si fa el que li demana, no la tornarà a veure mai més. La jove intenta treure-li més informació, però la dona no vol respondre-li, així que s'aixeca de la cadira i marxa de l'habitació. La Teresa es queda sola i pensativa, només se sent el tic-tac del rellotge que presideix el saló.

[23] INT/MATÍ COMISSARIA DE POLICIA

La Ramona entra amb seguretat a una comissaria de policia de Barcelona, un dels agents que es troba a la recepció la saluda amb entusiasme. La dona li retorna la salutació i li pregunta si ha vist un dels caps de la comissaria. L'home assenteix i li demana que esperi un moment. La Ramona treu una cigarreta i l'encén mentre espera. L'espai està ple d'homes que entren i surten de la comissaria, però no sembla sentir-se incòmode davant de les seves mirades inquisitives. L'agent torna acompanyat per un home vestit d'oficial.

En veure a la Ramona a la recepció, la seva expressió s'enlluerna i la rep amb entusiasme. La dona reacciona de la mateixa manera i li dona la mà amb confiança. El cap li pregunta si ha tornat a jugar a pòquer a casa de la família Bellesguard i la Ramona, divertida per aquella pregunta, li confessa que després d'haver-los arruïnat no creu que la deixin tornar a entrar. Davant de la resposta de la dona, l'home no pot evitar una rialla, i li diu que ell té pendent convidar-la per recuperar tots els diners que li va guanyar la darrera vegada. La Ramona, una mica incòmode, riu forçadament i li contesta que "el joc és el joc". El cap s'aproxima a ella i li insinua seductorament que podria perdonar-la si ella li fes un "petit favor". La Ramona intenta allunyar-se d'ell i, canviant el to de la conversa per un més apagat, li respon que la seva família està passant per un mal moment. L'home, preocupat per l'expressió dolguda de la dona, li pregunta què ha passat. La Ramona li respon que necessita la seva ajuda i l'agent, mentre assenteix, se l'emporta cap al seu despatx.

[24] INT/TARDA CUINA (PALAU GUAL)

La Dolors està preparant el dinar quan la Yumara pica a la porta de la cuina. La cuinera, sorpresa per la seva presència, la convida a passar i li agraeix que hagi picat a la porta aquest cop. La Yumara somriu una mica pel comentari de la cuinera i se la queda mirant. La Dolors, una mica incòmode, li pregunta si necessita alguna cosa. La Yumara li demana si li pot donar menjar. La Dolors, en veure l'oportunitat d'aconseguir més informació, li demana que s'assegui i li serveix un plat de les sobres de la nit anterior. La noia comença a menjar gairebé amb desesperació. La Dolors, en veure-la així, li pregunta quant temps fa que no s'alimenta. La Yumara li respon, amb la boca plena i sense parar d'engolir, que no menja des de l'esmorzar del dia anterior. La Dolors, en veure la manca d'educació de la noia, no pot evitar fer una ganyota de fàstic. Tanmateix, el fet de saber que no menja des del dia anterior estant embarassada li fa sentir compassió cap a ella, així que intenta preguntar-li quina és la seva relació amb el Ferran. Just quan està formulant la pregunta, la Teresa entra a la cuina. La Yumara, en veure entrar a la Teresa, para de menjar i s'aixeca de la cadira per protegir-se la panxa. La noia no pot evitar les ganes de plorar quan observa el seu ventre, però respira a fons per recompondre's i aparentar seguretat. La Dolors comença a entendre perquè hi ha tanta tensió entre les dues noies, així que s'aproxima a la Teresa i li explica la versió del Ferran sobre qui és la Yumara. La noia, en

sentir les explicacions que dona el seu marit, no pot evitar que se li escapi una rialla. La Yumara, com no entén gaire bé que està passant, es manté en silenci al costat de la taula. La Teresa confirma a la Dolors que la Yumara és una convidada de la família. També afegeix que ha vingut a buscar-la per acompanyar-la al metge. La Dolors assenteix, però no acaba de creure's les paraules de la seva amiga, així que li pregunta per què ha d'anar al metge. La Teresa, intentant actuar amb naturalitat, li respon que han de revisar que l'embaràs vagi bé. Dit això, la noia s'apropa a la Yumara i li comenta que la vol portar al metge. La jove no confia en l'aristòcrata, així que li diu que no és necessari. Per acabar de convèncer-la, la Teresa li diu que l'ha enviada el Ferran i que ell està esperant-la al carrer. Quan la Yumara sent el nom de l'home, es relaxa una mica, però segueix sense apropar-se a la noia. Finalment, la Dolors decideix intervenir i suggereix a l'embarassada que faci cas a la Teresa. La jove, en veure's acorralada, decideix fer-los cas i acompanyar a l'aristòcrata.

[25] EXT/MATI CARRERÓ

Quan les dues noies surten a l'exterior, la Teresa porta a la Yumara al carreró i mira a banda i banda. No obstant això, el carreró és buit i al carrer principal només hi ha gent passejant, treballant o mirant aparadors. La Yumara pregunta pel Ferran i la Teresa li diu que ha anat a buscar el xofer per portar-la. La jove mira a l'aristòcrata de cap a peus, amb una barreja de curiositat i desconfiança. La Teresa, en sentir la mirada de la Yumara recorrent el seu cos, no pot evitar posar-se tensa. La jove agraeix a la noia que deixi que el Ferran la porti al metge i afegeix que fa dies que té problemes de salut. La Teresa, però, prefereix mantenir-se callada. La Yumara, davant del silenci de l'aristòcrata, li demana disculpes i afirma que ella també esperava ser l'única amant del Ferran i que se sent culpable per tot el que ha passat. L'aristòcrata, en sentir la declaració de l'embarassada, no pot evitar sentir una mica de compassió per ella. De totes maneres, prefereix seguir sense dir res. La Yumara continua parlant per explicar-li a la noia que el viatge i els nervis que està passant la fan sentir dèbil. La Teresa es gira per observar-la, però just quan intenta parlar-li un grup de policies apareixen al carreró i comencen a córrer cap a elles. La Yumara es mira aterrida a la Teresa, que no sap com reaccionar. Els policies atrapen a l'embarassada i l'emmanillen. La Yumara intenta alliberar-se amb totes les seves forces mentre demana ajuda a la Teresa. L'aristòcrata la ignora i torna al

palau intentant contenir les llàgrimes. La Dolors surt al carrer, preocupada pels crits, i es troba a la noia. La cuinera li pregunta què ha fet amb la Yumara. La Teresa intenta recompondre's i li respon que ha fet "el que era necessari". Dit això, segueix el seu camí cap al palau. La Dolors mira com s'allunya amb una barreja de llàstima i preocupació.

ACTE 4

[26] INT/TARDA MENJADOR (PALAU GUAL)

La Teresa arriba al saló central i s'hi troba el Ferran, que està assegut a la taula llegint el diari i fumant una cigarreta. L'home la saluda sense aixecar els ulls de la seva lectura i la Teresa, dolguda pel seu poc interès, s'asseu davant d'ell amb poques ganes. Com queda poca estona perquè arribi la Carmela a fer-los l'entrevista, la Teresa decideix comentar-li al Ferran. L'home, una mica enfadat, li pregunta a la Teresa perquè no l'ha avisat amb més temps. La noia es posa a riure i li diu que no ho ha pogut fer perquè ell porta tot el dia evitant-la. L'home segueix sense mirar-la, però quan menciona que estaria interessada en col·laborar amb el projecte, deixa de llegir. El Ferran, molest, li diu que ella no necessita treballar, que si vol invertir en la revista li sembla bé, però que no vol que hi col·labori. La noia li demana els motius i el Ferran li respon que "les dones que treballen són pobres". A més, l'home afegeix que, si ho fes, perjudicaria la imatge de la família. La Teresa, enfadada per la seva negativa, li respon que la seva decisió de portar la Yumara a Barcelona ja l'ha danyat. L'home, sorprès pel to de la noia, respira a fons i li diu que no tregui el tema. Els dos es queden en silenci, fins que la Teresa li demana que intenti fer-la quedar bé durant l'entrevista. El Ferran, que torna a llegir el diari, li diu que ho intentarà.

[27] INT/TARDA COMISSARIA DE POLICIA

La Yumara arriba acompanyada dels agents a la comissaria. L'amic de la Ramona els està esperant a la recepció i saluda a la Yumara amb comicitat. La noia li pregunta amb ràbia què ha fet perquè l'arrestin. El cap de la policia, mentre l'acompanya a una de les cel·les, li respon que ha sigut acusada de viatjar il·legalment a Espanya. La Yumara al·lega que això no és veritat, però el policia es posa a riure, la fa entrar a la cel·la i la tanca amb clau. La noia, espantada i desorientada, no pot evitar posar-se a plorar amb ràbia. El policia s'acomiada d'ella i camina pel passadís. Al final l'espera la Ramona, amb un gest

trionfant. La dona felicita el cap per la seva feina i s'acomiada d'ell. Quan dirigeix cap a la porta, la Ramona passa pel costat del grup d'agents. Els homes li diuen adéu a la dona i ella, amb un to juganer, els hi diu que les dones embarassades són molt atractives, que farien bé de comprovar-ho. Els homes es posen a riure i la Ramona marxa amb un somriure sorneguer.

[28] INT/TARDA SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

La Teresa rep a la Carmela al saló central. La periodista admira els quadres i la decoració de l'habitació i se sent una mica intimidada per la riquesa que desprèn l'edifici. L'aristòcrata li explica a la periodista, amb un to nostàlgic, que el Ferran el va fer construir després que es coneguessin, perquè va saber al moment de veure's que ella era la dona amb qui es casaria. La Carmela, no gaire impressionada per la seva història, li pregunta si la va tenir en compte per decidir com seria l'edifici. La Teresa, una mica sorpresa per aquella pregunta, li respon que no, argumentant que la va mantenir al marge perquè fos una sorpresa. La periodista assenteix mentre continua observant els quadres de l'habitació. L'aristòcrata, per canviar de tema, li pregunta a la Carmela si té parella. La noia li respon que no, que encara no ha conegut a la persona ideal. La Teresa, preocupada en sentir que la periodista encara està soltera, intenta animar-la dient-li que segur que s'enamorarà aviat. La periodista es posa a riure i comenta que no té pressa, que ja apareixerà, i també pregunta a l'aristòcrata pel seu marit. La noia mira el rellotge i li diu a la Carmela que deu estar a punt d'arribar.

[29] INT/TARDA CUINA (PALAU GUAL)

El Ferran recorre els passadissos de la planta del servei buscant a la Yumara, que ha desaparegut, fins que arriba a la cuina. Allà s'hi troba a la Dolors, que està preparant el berenar per a la Teresa i la Carmela. L'home, molt nerviós, li pregunta si sap on està la noia. La Dolors, que no sap gaire bé que contestar, li diu que no sap res. El Ferran insisteix i l'amenaça de fer-la fora si no diu la veritat. La cuinera, atemorida, li diu que ha sentit alguna cosa de què anava al metge. L'home, en sentir-la, marxa de la cuina a tota velocitat cap al saló central.

[30] INT/TARDA SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

La Teresa i la Carmela parlen sobre la revista mentre esperen al Ferran. Tanmateix, les portes del saló s'obren i l'home, visiblement enrabiàt, saluda a la Carmela i li pregunta a la Teresa on està la Yumara. L'aristòcrata, avergonyida per la situació, li respon que no ho sap. El Ferran insisteix, això fa que la Teresa li proposi d'anar-ho a parlar a una altra habitació. L'home es nega, i l'agafa amb força pel braç mentre li torna a preguntar què ha fet amb la Yumara. L'aristòcrata, impactada i atemorida per l'estat del seu marit, li acaba dient que se l'ha emportada la policia. El Ferran, en sentir la resposta, la deixa anar amb menyspreu i se'n va de l'habitació. La Teresa fa el possible per aguantar el plor mentre la Carmela s'apropa a ella per preguntar-li si està bé. La Dolors arriba corrents al saló i li demana disculpes a la seva amiga. La noia, finalment superada per la situació, comença a plorar. La periodista, una mica incòmode, s'acomiada de les dues noies i marxa del palau.

[31] INT/TARDA COMISSARIA DE POLICIA

El Ferran arriba enfurismat a la comissaria. Quan entra a la recepció, pregunta a l'agent de servei on està el seu cap. El policia, que coneix ràpidament el Ferran, diu que el va a buscar. L'home, en comptes d'esperar-se a la sala, decideix seguir l'agent fins al despatx de l'amic de la Ramona. Quan obren la porta, l'home està fumant-se una pipa mentre llegeix el diari. Al veure el Ferran, s'aixeca amb tranquil·litat i li pregunta com està ell i la seva tieta. El Ferran, que no pot contenir el seu nerviosisme, li pregunta on està la noia embarassada que han arrestat. El cap, divertit per la situació, li respon que no sap de quina dona li està parlant. L'aristòcrata s'enfada encara més, però decideix descriure-li la Yumara físicament. El policia, li diu que no pot deixar-la anar, que va en contra de la llei. El Ferran, fart de la situació, li pregunta si coneix a la seva tieta. El cap, en sentir el nom de la Ramona, assenteix i se li escapa un somriure. L'home, en veure la reacció del policia, li diu que pot aconseguir molts draps bruts sobre ell si no l'ajuda. L'agent, sorprès per l'amenaça, li respon que faci el que vulgui, però que no alliberarà la noia. El Ferran acaba traient un xec en el qual apunta una xifra elevada de diners. El cap mira el número i li diu que haurà de pujar una mica més si vol que sigui bona persona i que guardi el seu secret. L'aristòcrata, mentre dirigeix una mirada d'odi al cap, afegeix un zero a darrere de la xifra i li dona el xec. El policia l'agafa, orgullós del seu negoci, i li diu al Ferran que

"sempre és un plaer negociar amb la família Gual". Dit això, demana al policia, que està esperant a la porta del despatx, que acompanyi al Ferran a la cel·la de la Yumara. Quan arriben, la noia està estirada a sobre del llit de la cel·la, mirant el sostre, però quan sent les passes dels homes s'aixeca ràpidament. El policia treu una clau i obre la porta perquè la Yumara pugui sortir. La noia, en veure's un altre cop alliberada pel seu "salvador", es llença als braços del Ferran. L'home, tanmateix, la deté abans que l'abraci i li diu que, si vol treballar a casa seva, haurà de comportar-se. La noia, que no comprèn que està passant, se la mira amb un gest interrogador. El Ferran dona les gràcies al policia que l'ha acompanyat i se'n torna cap al palau. La Yumara, que no comprèn res, el segueix.

[32] INT/TARDA SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

La Teresa està asseguda en un sofà del saló amb una infusió a les mans. La Dolors, asseguda en una de les butaques davant d'ella, se la mira amb preocupació. La noia li explica tota la història sobre el pla de la Ramona. També li diu que se sent avergonyida, que ella no és així, però que el Ferran prefereixi a la Yumara abans que a ella li fa molt mal perquè no és just. La Dolors l'escolta amb atenció, fins que decideix intervenir per dir-li que la Yumara no té la culpa. La Teresa, quan sent a la seva amiga dir això, se la mira encuriosida i decebuda. La cuinera li diu que amb qui s'ha d'enfadar no és amb l'amant, sinó amb el seu marit, perquè és qui l'ha traïda. L'aristòcrata assenteix amb silenci, sense saber molt bé que dir. La cuinera, davant del silenci de la noia, li demana que parli amb el seu marit. La Teresa li respon que té por, que és culpa seva tot el que ha passat. La Dolors nega amb el cap i li diu que només hi ha un culpable. La Teresa es queda en silenci i beu una mica de la infusió.

[33] INT/TARDA ENTRADA DEL PALAU GUAL

El Ferran i la Yumara tornen de la comissaria. Quan entren al rebedor del palau, la noia abraça al Ferran i intenta besar-lo, però ell no es deixa. La Yumara, enfadada pel seu rebuig, li diu que no és just que la tracti així. A més, li confessa que, a la comissaria, els agents havien intentat abusar d'ella i que ho havia passat molt malament. El Ferran, que continua enrabiament per tot el que ha passat, esclata i li diu que ho deuen haver fet perquè ella els ha seduït. La Yumara es queda sense paraules. A més, l'home afegeix que

comença a pensar que és un error haver-la portat a Barcelona. Dit això, es dirigeix cap al saló central. La noia, desolada, s'acarona el ventre mentre veu com el Ferran marxa.

[34] INT/TARDA SALÓ CENTRAL (PALAU GUAL)

La Teresa continua asseguda al sofà amb la Dolors. El Ferran entra enfurismat al saló i es dirigeix directament cap a ella. Abans de parlar-li, demana a la cuinera que marxi. La Dolors mira a la Teresa i la noia li diu que li faci cas. La cuinera s'aixeca i marxa amb una expressió de preocupació. El Ferran s'asseu a la butaca en què estava la Dolors i mira fixament a la Teresa. La noia intenta aguantar-li la mirada i li diu "tot això és culpa teva, Ferran". L'home, en sentir les seves paraules, s'aixeca de la butaca i intenta dirigir-se cap a la porta. La noia, en veure la seva intenció de marxar, s'aixeca i li diu que és una mala persona, que ella no es mereix que la tracti així. També li diu que el troba molt a faltar i que l'estima, que ella només vol que estiguin bé. El Ferran es gira per mirar-la. La noia afegeix que poden aconseguir un fill adoptant-lo en un orfenat, però que necessita que la Yumara marxi de les seves vides per tornar a la normalitat. El Ferran s'apropa a la Teresa, més tranquil, i es disposa a apropar-se a ella, quan la Ramona accedeix al saló amb la Yumara. La dona, alterada, li pregunta a la Teresa com s'ha atrevit a fer-li això a la Yumara. També li diu que és una mala persona i que les coses es poden arreglar d'altres maneres. El Ferran, impactat per les paraules de la seva tieta, li pregunta a la Teresa si és veritat que han tancat a la Yumara per culpa seva. La noia, desesperada, li diu que la idea va ser de la Ramona. La dona respon, indignada, que com s'atreveix a acusar-la d'aquesta manera. El Ferran, que torna a estar rabiós, insulta a la Teresa i l'acusa de "boja". La noia, dolguda, intenta defensar-se, però no serveix de res. La Yumara es mira l'escena des de la porta, en silenci. El Ferran es gira cap a ella i li pregunta si és veritat que ha sigut la Teresa la culpable. La noia, s'ho pensa un instant, i fa que sí amb el cap. La Ramona li diu al seu nebot que una acció així és imperdonable, que eduqui a la seva dona. El Ferran, molt enfada i saturat per la situació, s'apropa a la seva dona i li dona una bufetada. La Teresa, de l'impacte, es queda en xoc. La Yumara, espantada per la reacció de l'home, es tapa la boca amb les dues mans. La Ramona es mira l'escena amb un posat triomfant. La Teresa, dolguda i humiliada, es toca el rostre mentre comença a plorar. El Ferran argumenta el seu abús dient que "així aprendràs a comportar-te com una dona a l'alçada de la teva posició". L'home marxa de la sala,

seguit per la Ramona, que li posa una mà a l'espatlla amb orgull. La Yumara segueix a la porta mirant a la Teresa, incrèdula, només li surt dir "lo siento mucho". La Teresa aguanta el plor amb ràbia mentre mira en la direcció que han marxat el Ferran i la Ramona. Fosa a negre.

4. Conclusions

Com la recerca està dividida en dues parts, la teòrica i la pràctica, s'ha volgut aplicar també aquest sistema a les conclusions. En el primer apartat es recullen les conclusions extretes a partir de l'estudi sobre la figura del *showrunner*, la comparativa entre les dues metodologies d'escriptura de guions i les anàlisis d'una sèrie de ficció i un document de venda. En el segon, s'especifiquen les conclusions extretes a partir de l'aplicació pràctica de la teoria obtinguda.

4.1. Conclusions del marc teòric

La figura del *showrunner* ha emergit durant els últims anys a conseqüència de la demanda de la nova indústria de la televisió.

Actualment, l'augment del consum de sèries de televisió, causat per la popularització de les plataformes de *streaming*, ha accelerat el ritme de la indústria. Les productores han hagut de buscar nous mètodes i recursos per agilitzar els processos de creació de continguts. Un dels nous rols que s'han incorporat és el del *showrunner*, la figura que assumeix el lideratge de les tasques artístiques i tècniques que engloben les fases de preproducció, producció i postproducció d'una sèrie. El fet de disposar d'un professional que es dedica exclusivament a crear i mantenir l'essència d'una sèrie, permet a les productores accelerar la seva producció per satisfer les demandes del públic. A més, la marca personal que proporcionen els *showrunners* a les seves produccions pot ser utilitzada com a eina de màrqueting i de difusió. Conseqüentment, per a crear una sèrie de ficció que interessi al mercat audiovisual actual, el rol que ha intentat adoptar l'autora ha sigut el de *showrunner*, ja que s'han tingut en consideració aspectes tant del procés creatiu (l'escriptura del guió) com del tècnic (el document de venda i l'estudi del mercat audiovisual proper).

Es pot construir un mètode d'utilitat per escriure guions a partir de l'estudi de dues bases teòriques.

A partir de la comparativa entre la teoria generalista proposada per McKee i els coneixements especialitzats de Douglas, s'ha construït una metodologia pròpia per posar-la en pràctica i escriure el tractament d'un guió a partir d'una idea. Per una banda, l'obra de l'expert nord-americà ha servit per conèixer els elements narratius i el procés

de construcció d'un relat. Per l'altra, el mètode de la guionista ha ofert les eines per adaptar la teoria introduïda per McKee al format d'una sèrie de televisió. El mètode desenvolupat per escriure el guió d'una sèrie de televisió consisteix en tres fases: idear el món de la història, desenvolupar els personatges i estructurar les trames. La primera ha ajudat a pensar els aspectes del context espacial i temporal on succeeix el relat, perquè el món és l'element que engloba tota la narració. La segona, ha servit per caracteritzar els individus que expliquen la història i, a més, s'ha complementat amb les teories de Murdock i Ríos San Martín per aconseguir personatges versemblants i allunyats dels estereotips. Finalment, la tercera fase, que incloïa consells de Snyder per escriure la premissa i la idea controladora, ha facilitat el modelatge de l'evolució de les trames.

Per al desenvolupament dels personatges femenins arquetípics existeix una versió alternativa del viatge de l'heroi de Joseph Campbell.

Durant el procés de caracterització de la protagonista i l'antagonista, s'ha descobert l'obra de Maureen Murdock. La psicòloga parteix de la premissa que la recerca heroica proposada per Joseph Campbell no és l'adequada per a l'evolució psíquica femenina. L'imaginari col·lectiu té tan integrades les etapes ideades pel mitògraf, que les consumidores de productes culturals desitgen viure la transformació vital de l'heroi masculí en la seva vida real. Per assolir-la, es veuen obligades a renunciar a la seva feminitat i a viure un procés de masculinització. Per consegüent, un cop finalitzen el viatge de l'heroi, els resultats obtinguts els resulten deficientes tant en l'àmbit psíquic com en l'emocional. Per afegiment, la pèrdua de la seva part femenina els pot causar un desequilibri psicològic que derivi en depressions o addiccions. Les fases que suggereix Murdock, en canvi, tenen com a objectiu que les heroïnes de ficció puguin viure les seves transformacions vitals sense haver de renunciar a la seva feminitat. Per aquest motiu, a l'hora de construir els arcs de la protagonista i l'antagonista del projecte, s'ha seguit el nou model arquetípic proposat per la psicòloga.

Les trames dels capítols d'una sèrie es poden analitzar i construir a partir d'una plantilla genèrica.

El mètode de Douglas explica que les sèries dramàtiques solen seguir un model general per a construir els capítols. L'estructura bàsica se sol determinar segons el nombre d'actes i la duració del producte audiovisual. Un cop s'han decidit aquests dos aspectes,

es pot construir una plantilla per desenvolupar les trames. De fet, durant l'anàlisi de la primera temporada de *The Crown* (Morgan, 2016), s'ha pogut comprovar l'ús d'aquest model general en una sèrie de ficció, perquè els girs i els canvis d'acte de cada episodi es repeteixen en les mateixes franges temporals. El fet de seguir una estructura bàsica que sosté el ritme dramàtic permet als guionistes invertir més temps en la part artística, és a dir, utilitzar recursos narratius i visuals - com les metàfores, les simetries o els paral·lelismes argumentals - per intensificar les trames i seduir els espectadors. Per aquest motiu, abans d'escriure el tractament del primer capítol del projecte, s'ha construït una plantilla per fer-la servir durant el procés.

Els documents de venda poden funcionar com a moneda de canvi entre els creadors i el mercat audiovisual espanyol

Per vendre un projecte de guió d'una sèrie de ficció, el creador o *showrunner* ha d'estudiar el seu entorn industrial per identificar quin material necessita per a fer-ho. A partir de l'anàlisi elaborada al marc teòric sobre el mercat audiovisual proper, l'autora ha extret la conclusió que, per vendre una idea de sèrie a Espanya, és imprescindible disposar d'un document de venda o Bíblia. El material en qüestió es tracta d'un dossier en el qual es plasmen els aspectes creatius, tècnics i econòmics que caracteritzen una sèrie de televisió. Els productors o inversors, amb una lectura ràpida, han de poder intuir el cost de producció, el públic a qui va dirigit i les possibilitats d'èxit de la inversió. Per aconseguir-ho, el disseny i els continguts han d'estar molt ben elaborats, ja que tots els elements han de reforçar l'essència de la sèrie. En definitiva, el document de venda és dels materials que permeten recopilar més informació sobre un projecte de sèrie. Per aquest motiu, l'autora té previst elaborar un document de venda en un futur pròxim per moure la seva proposta dins de la indústria audiovisual espanyola.

Per presentar un projecte de sèrie al mercat audiovisual existeixen camins factibles.

El mercat audiovisual actual ofereix als creadors diferents opcions per visibilitzar i promoure les seves propostes, com les rondes de *pitching*, els concursos de guió, els programes de mentoratge, les subvencions i els cursos o laboratoris de desenvolupament. Per participar en les diferents convocatòries, i de forma general, com a mínim s'ha de disposar d'un tractament o guió, d'un document de venda, d'un estudi del mercat i haver donat d'alta la idea al Registre de Propietat Intel·lectual. Si es tenen en compte l'experiència i els recursos de l'autora, les opcions a les quals pot presentar

la seva proposta són el Pitching de l'Audiovisual Universitat-Indústria dels que forma part el Grau CIC, el PitchToPro, el Madrid Online Pitchbox, el Concurs internacional de pilots TV, el Series Concept, el concurs «Cuéntanos las historias que nadie cuenta», DAMA Ayuda Series i el Curs de desenvolupament de projectes audiovisuals iberoamericans 2022, perquè són les iniciatives que busquen potenciar el talent jove i emergent.

4.2. Conclusions del marc pràctic

El procés de creació d'un guió no es fonamenta només en la creativitat, també requereix un treball metòdic i una recerca exhaustiva.

Per redactar el tractament del primer capítol del projecte de sèrie, l'autora ha seguit els tres passos obtinguts a partir de la comparativa de les teories de McKee i Douglas. Segons la metodologia extreta, abans de construir els personatges i les trames del relat, cal decidir com és el món on es desenvolupa l'acció, ja que té un pes determinant a l'hora d'idear els altres elements de la història. El món engloba l'ambientació, és a dir, el període històric, les localitzacions, el gènere, la investigació, la premissa i la idea controladora. Com la sèrie de ficció de l'autora se situa a principis del segle XX, ha hagut d'investigar sobre el context històric, social i polític de l'època, així com els seus costums i tradicions. Un cop el món disposa d'aquests elements, es pot considerar prou consistent per començar a habitar-lo amb individus. La caracterització dels personatges ha sigut una de les parts més creatives del procés, perquè l'autora ha pogut definir lliurement la seva personalitat, el seu físic o el seu *backstory*, entre d'altres. Tanmateix, ha decidit fer-ho utilitzant com a pauta les preguntes que proposa Ríos San Martín, ja que així ha pogut assolir al mateix grau de detallisme i de profunditat en cadascun. Ara bé, per construir els arcs de la protagonista i l'antagonista, ha seguit les fases del viatge de l'heroïna de Murdock. Les etapes ideades per la psicòloga han servit com a full de ruta per escriure les transformacions vitals dels personatges durant el primer capítol. Finalment, per estructurar les trames, s'ha fet servir el resum en passos, l'argument i la plantilla. Un cop superats els tres passos del mètode, l'autora ha aconseguit el contingut necessari i el motlle adequat per escriure les escenes que formen el tractament del guió del primer capítol de la sèrie. En conseqüència, la part pràctica d'aquest treball ha

validat la hipòtesi que és possible escriure una història per a una sèrie de ficció a partir de l'aplicació de diferents teories.

Existeixen eines per desenvolupar l'estructura dramàtica d'un guió.

Durant el procés de desenvolupament de l'estructura del primer capítol, s'han utilitzat tres eines proposades pels experts McKee i Douglas. La primera ha sigut la plantilla, una taula que serveix per estructurar les escenes d'un capítol segons els actes que la formen. Durant l'anàlisi de *The Crown* (Morgan, 2016), l'autora va tenir dificultats a l'hora de fer servir l'eina, perquè no acabava d'entendre la distribució de les trames. No obstant això, durant el procés de redacció del tractament ha resultat ser un suport imprescindible per establir l'estructura de les trames i els girs dramàtics. La segona eina que s'ha usat ha sigut el resum en passos. Tanmateix, el sistema no ha acabat de convèncer a l'autora, perquè a l'hora d'organitzar les trames prefereix el control estructural que ofereix la plantilla. Finalment, l'última ha sigut l'argument, també conegut com a "esquema de polsos". Els primers cops que es va fer servir resultava difícil resumir les escenes de forma tan breu. Finalment, però, el recurs ha acabat sent pràctic a l'hora de desenvolupar els polsos dramàtics de cadascuna de les trames.

Es poden seguir patrons de construcció per caracteritzar els personatges d'una història

Per dur a terme els *backstories* i les evolucions de la protagonista (la Teresa Balaguer) i de l'antagonista (la Ramona Gual), s'ha decidit apostar per la metodologia del viatge de l'heroïna de Murdock. La versió per a dones de la recerca heroica està formada per deu etapes (vegeu l'apartat "Desenvolupar els personatges" de La combinació dels mètodes). La protagonista comença la sèrie per la primera fase "l'allunyament de la feminitat", perquè la noia està disposada a deixar de banda els seus valors i principis per recuperar l'acceptació del seu marit infidel. El fet d'iniciar la història per aquesta fase permet a l'autora construir la trama principal al voltant del seu viatge. L'antagonista, en canvi, comença en la fase de "la troballa del tresor de l'èxit", ja que comença el relat en una situació poderosa i benestant. L'evolució de les dues dones és inversament proporcional, és a dir, cada cop que la protagonista supera una etapa, l'antagonista en retrocedeix una, i viceversa. D'aquesta manera, es poden representar millor les diferències entre la primera etapa del viatge i la segona. Les primeres fases són les negatives, perquè fan referència a la renúncia de la feminitat i la masculinització de l'heroïna. La segona part del viatge, en canvi, és positiva, ja que consisteix en el procés

de recuperació de la feminitat i l'equilibri amb la part masculina. Si s'hagués seguit el viatge de l'heroi de Campbell, possiblement s'hauria perdut una part de la riquesa i la versemblança evolutiva dels personatges, perquè les seves etapes se centren en els cicles vitals del gènere masculí. Per aquest motiu, aprendre i posar en pràctica aquest model arquetípic ha servit per construir personatges femenins profunds i amb arcs complexos.

La càrrega dramàtica del protagonista ha d'estar anivellada amb la de l'antagonista.

Quan es construeixen els protagonistes i els antagonistes d'una història, s'ha d'intentar proporcionar-los la mateixa càrrega dramàtica per evitar desequilibris estructurals. Durant la redacció de les primeres versions del tractament de l'autora, la protagonista era passiva i no prenia decisions, això provocava que l'interès dels lectors se centrés en l'evolució de l'antagonista. A més, la manca d'acció i de conflicte perjudicava el ritme de la història. Per arreglar-ho, l'autora va haver de reescriure els polsos dramàtics i les caracteritzacions dels personatges sis vegades. Tanmateix, cada cop que es tornava a escriure un apartat, l'experiència i la resolució dels errors feien que la nova història fos més coherent que l'anterior. Es va atorgar a la protagonista un paper més actiu i més poder de decisió, per intensificar el conflicte amb l'antagonista. També es van introduir més trames per enfrontar-les i accentuar les seves lluites de poder. Finalment, es va percebre que els dos personatges estaven equilibrats quan els polsos de les trames fluïen i els girs funcionaven. Un cop es va arribar a aquest punt, ja es va poder començar a escriure el tractament definitiu del projecte de l'autora.

4.3. Possibles línies de futur

El procés per crear un projecte de sèrie de ficció i vendre'l al mercat audiovisual és llarg i complex. Aquest treball ha sigut una primera aproximació a les fases que s'han de recórrer: l'estudi sobre les figures que l'integren, la creació de la història, l'escriptura del guió, el funcionament del mercat audiovisual proper i la creació del document de venda. Durant la seva elaboració, l'autora ha pogut estudiar el material necessari per endinsar-se al sector. A més, durant el desenvolupament dels personatges i de les trames dramàtiques, no només **s'ha assolit l'objectiu d'aprendre un mètode per escriure guions**, sinó que també **s'ha aconseguit escriure el tractament del primer capítol del projecte**. Tanmateix, després d'haver descobert les primeres etapes d'aquest procés,

seria interessant acabar d'elaborar el material per presentar-lo a la indústria. Per aquest motiu, **una futura línia d'investigació pot ser explorar el procés de producció per rodar un teaser**. Els *teasers* són clips visuals breus que serveixen per ensenyar la fotografia, el ritme i la història d'un projecte audiovisual. Per rodar-los, a part de la part creativa, també cal dominar la documentació que engloba el procés de producció, com les memòries, els pressupostos o els plans de rodatge. Tot i això, l'autora va poder afrontar una part d'aquestes tasques durant la gravació de dos vídeos promocionals per al concurs Fem Stories, organitzat per l'entitat Terrassa City of Film⁵. Uns altres elements que es poden elaborar en un futur, a partir dels continguts ja desenvolupats, és el **document de venda o el guió del capítol pilot**. No obstant això, per escriure el guió d'una sèrie ambientada a principis del segle XX, l'autora considera que pot ser útil obrir **una segona línia d'investigació sobre el concepte que té l'espectador dels diàlegs d'època**. La forma de comunicar-se i expressar-se de la societat és, a part d'un aspecte que evoluciona constantment, un dels trets claus a l'hora de construir personatges i converses versemblants. Per aquest motiu, abans d'escriure el guió, pot ser beneficiós aprofundir sobre la teoria de la creació de diàlegs i conèixer bé les formes de comunicar-se d'aquell període històric. Un cop es disposi del material necessari per accedir a la indústria, el següent pas podria ser **presentar el projecte de sèrie a les convocatòries que ofereix el mercat audiovisual**. La iniciativa a la qual es podria inscriure en un futur pròxim és el **Pitching de l'Audiovisual Universitat-Indústria**, la ronda de *pitching* organitzada pel Clúster Audiovisual de Catalunya. A més, per continuar vinculada al sector i aprendre més sobre el procés de creació de productes audiovisuals, **l'autora s'ha matriculat un postgrau sobre Film Business** que ofereix l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. Durant el període formatiu podrà acabar de perfeccionar els seus coneixements sobre el mercat audiovisual, l'escriptura de guions i el procés de producció. D'aquesta manera, també intentarà seguir els passos per esdevenir la *showrunner* d'una sèrie de ficció. L'estudi del rol i les seves funcions han permès **complir l'objectiu de conèixer la figura del showrunner per desenvolupar el projecte de sèrie**. Tanmateix, la professió té molts vessants, això fa que requereixi habilitats que només es poden adquirir a través de la formació constant i l'experiència. Aquests aprenentatges

⁵ Enllaç al perfil d'Instagram de Terrassa City of Film: https://www.instagram.com/trs_cityoffilm/

es poden obtenir en gran part gràcies a la reescriptura, perquè ajuda a millorar les habilitats del guionista i la qualitat de la història que està creant, i al suport dels lectors especialitzats, ja que disposar d'un punt de vista extern i saber aplicar les seves crítiques pot augmentar exponencialment el valor de qualsevol projecte.

Per tant, el treball escrit finalitza aquí, però el projecte de sèrie i la carrera professional de l'autora encara tenen molt camí per recórrer. Les noves línies d'investigació, ara centrades a aprofundir sobre el procés de producció i l'escriptura de diàlegs, també permeten ser enfocades a partir d'un marc teòric i un marc pràctic. Per una banda, la recerca teòrica pot servir per estudiar el procés de producció d'un *teaser* i per aprofundir sobre la teoria del diàleg. Per l'altra, l'aplicació pràctica pot permetre utilitzar els coneixements obtinguts per escriure el guió d'un capítol i produir un *teaser*. D'aquesta manera, s'aconsegueix més material per presentar el projecte al mercat audiovisual i també es guanya experiència dins de l'àmbit de la producció executiva.

5. Referències

Bibliografia

Baladía, F. X. (2004). *Abans que el temps ho esborri: records dels anys d'esplendor i bohèmia de la burgesia catalana*. La Magrana.

Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Atalanta.

Cascajosa Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.

Cascajosa Virino, C. (2018). The emergence of the showrunner in global contemporary TV fiction: The case of Pau Freixas in Catalonia. *Journal of Communication and Cultural Studies*, 125–132. https://doi.org/10.1386/cjcs.10.1.125_1

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

Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Alba Editorial.

Gomez Martinez, P.; Garcia Garcia, F. (2011). *El guión en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Fragua.

Govern Espanyol. (1996). *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia*. Govern Espanyol.

Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J., Alberich-Pascual, J. (2018). Historical review and contemporary characterization of showrunner as professional profile in TV series production: Traits, skills, competences, and style. *Communication and Society. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*, 91-105.
<https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/35721>

Jung, Carl G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós Ibérica.

McKee, R. (2009). *El guión. Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.

Murdock, M. (2010). *Ser mujer. Un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*. Gaia.

Navas Editors. (2021). *Constitució Espanyola i Estatut d'Autonomia de Catalunya. Edició actualitzada 2021: Legislació Actualitzada*. Navas.

Neira, E. (2020). *Streaming Wars: La nueva televisión*. Libros cúpula.

Permanyer, L. (2011). *Vides privades de la Barcelona burgesa*. Angle Editorial.

Ríos San Martín, M. (coord.). (2012). *El guión para series de televisión*. Instituto RTVE.

Roglan, J. (2015). *La Barcelona d'ahir: La vida de nit*. Angle Editorial.

Sanchez-Escalonilla, A. (coord.). (2014). *Estrategias de guión cinematográfico*. Editorial Ariel.

Snyder, B. (2013). *¡Salva al gato!: El libro definitivo para la creación de un guion*. Alba Editorial.

Filmografia

Abrams, J.J. (Director). (2011). *Super 8*. [Pel·lícula]. Paramount Pictures, Amblin Entertainment i Bad Robot.

Abrams, J.J. Lindelof, D. (Productors executius). (2004-2010). *Lost*. [Sèrie de Televisió]. Bad Robot Productions, Touchstone Television (temporada 1-3) i ABC Studios (temporada 4-6).

Asbury, K. Cook, L. (Directors). (2002). *Spirit*. [Pel·lícula]. DreamWorks SKG i DreamWorks Animation.

Badam, J. (Director). (1978). *Saturday Night Fever*. [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Barker, C. (Director). (1987). *Hellraiser*. [Pel·lícula]. Cinemarque Entertainment BV, Film Futures i Rivdel Films.

Barrena, M. (Director). (2016). *100 metros*. [Pel·lícula]. Castelao Pictures i MGN Filmes.

Bayona, J.A. (Director). (2016). *A Monster Calls*. [Pel·lícula]. Apaches Entertainment, Telecinco Cinema, Participant Media, River Road Entertainment i Películas La Trini.

Berg, G. (Productora executiva). (1929-1956). *The Goldbergs*. [Sèrie de Televisió]. Paramount Pictures.

Bernadeau, M.A. (Productor executiu). (2001-act.). *Cuéntame cómo pasó*. [Sèrie de Televisió]. RTVE i Ganga Producciones

Brand, J. Falsey, J. (Productors executius). (1987-1988). *A Year in the Life*. [Sèrie de Televisió]. Falahey/Austin Street Productions i Universal Television.

Campos, R. Neira, G.R. (Productors executius). (2017-2019). *Velvet Colección*. [Sèrie de Televisió]. Bambú Producciones.

Carney, J. (Productor executiu). (2019). *Modern Love*. [Sèrie de Televisió]. Amazon Studios, Storied Media Group i The New York Times.

Chase, D. (Productor executiu). (1999-2017). *Los Soprano*. [Sèrie de Televisió]. HBO.

- Chauveron, P. (Director). (2014). *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* [Pel·lícula]. Orange Studio.
- Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land*. [Pel·lícula]. Summit Entertainment, Gilbert Films, Impostor Pictures i Marc Platt Productions.
- Cherry, M. (Productor executiu). (2004-2012). *Desperate Housewives*. [Sèrie de Televisió]. ABC i Cherry Productions.
- Coen, J. (Director). (1996). *Fargo*. [Pel·lícula]. Polygram Filmed Entertainment i Working Title Films.
- Coolidge, M. (Directora). (1999). *Introducing Dorothy Dandridge*. [Pel·lícula]. City Entertainment, Esparza-Katz Productions i HBO.
- Costanzo, S. (Productor executiu). (2018-act.) *My Brilliant Friend*. [Sèrie de Televisió]. HBO, Wildside, Fandango Produzione i Radiotelevisione Italiana.
- D. Moore, R. (Productor executiu). (2014-act.). *Outlander*. [Sèrie de Televisió]. Left Bank Pictures, Sony Pictures Television, Story Mining & Supply Co. i Tall Ship Productions.
- Morgan, P. (Producers executius). (2016-act.). *The Crown*. [Sèrie de Televisió]. Netflix, Left Bank Pictures i Sony Pictures Television International
- De León, P. (Director). (2021). *Mamá o Papá*. [Pel·lícula]. Atresmedia Cine, Warner Bros. España, Álamo Producciones Audiovisuales, Grupo Secuoya i Buendía Estudios.
- Del Toro, G. (Director). (2017). *The Shape of Water*. [Pel·lícula]. Bull Productions i Fox Searchlight.
- Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs*. [Pel·lícula]. Orion Pictures.
- Docter, P. (Director). (2015). *Inside Out*. [Pel·lícula]. Pixar Animation Studios i Walt Disney Pictures.
- Dolera, L. (Productora executiva). (2019-2021). *Vida perfecta*. [Sèrie de Televisió]. Movistar+ i Corte y Confección de Películas.
- E. Zuiker, A. (Productor executiu). (2000). *CSI*. [Sèrie de Televisió]. Alliance Atlantis Communications i Jerry Bruckheimer Television.
- Évole, J. (Director). (2014). *Operación Palace*. [Pel·lícula]. Atresmedia Televisión.
- Fernández, V. (Productora executiva). (2019-2021). *Hache*. [Sèrie de Televisió]. Netflix.
- Fogelman, D. (Productor executiu). (2016-act.). *This is Us*. [Sèrie de Televisió]. 20th Century Fox Television, Rhode Island Ave. Productions i Zaftig Films.
- Frears, S. (Director). (2006). *The Queen*. [Pel·lícula]. Pathé Pictures International, Granada Films, Pathé Renn Productions, France 3 Cinéma, Canal+, BIM Distribuzione, Future Films i Scott Rudin Productions.

Freixas, P. (Productor executiu). (2011-2013). *Polseres Vermelles*. [Sèrie de Televisió]. Castelao Producciones i Televisió de Catalunya.

Freixas, P. (Productor executiu). (2015-2016). *Cites*. [Sèrie de Televisió]. Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals i Arca Audiovisual.

Gabilondo, A. Benítez, C. (Productors executius). (2014-2016). *El Príncepe*. [Sèrie de Televisió]. Mediaset España i Plano a plano.

Geronimi, C. Hand, D. (Directors). (1950). *Bambi*. [Pel·lícula]. Walt Disney Productions.

Gerwig, G. (Directora). (2019). *Little Women*. [Pel·lícula]. Columbia Pictures, Sony Pictures Entertainment (SPE), Regency Enterprises i Pascal Pictures.

Gibson, M. (Director). (1995). *Braveheart*. [Pel·lícula]. Paramount Pictures, Icon Productions i Ladd Company.

Gillespie, C. (Director). (2018). *I, Tonya*. [Pel·lícula]. Clubhouse Pictures, LuckyChap Entertainment, 30West i Ai Film.

Gilligan, V. (Productor executiu). (2008-2013). *Breaking Bad*. [Sèrie de Televisió]. High Bridge Entertainment, Gran Via Productions i Sony Pictures Television

Gordon, S. (Director). (2008). *Four Christmases*. [Pel·lícula]. New Line Cinema.

Greengrass, P. (Director). (2020). *News of the World*. [Pel·lícula]. Perfect World Pictures
Playtone i Pretty Pictures.

Hachuel, H. (Productor). (2000). *Raquel busca su sitio*. [Sèrie de Televisió]. Tesauro.

Hanson, C. Apted, M. (Director). (2012). *Chasing Mavericks*. [Pel·lícula]. Fox 2000 Pictures i Walden Media.

Hill, W. (Director). (2002). *Crossroads*. [Pel·lícula]. Columbia Pictures

Hogan, P. J. (Director). (1997). *My best friend's wedding*. [Pel·lícula]. TriStar Pictures, Zucker Brothers Productions i Predawn Productions.

Hopper, T. (Director). (2012). *Les Misérables*. [Pel·lícula]. Universal Pictures, Working Title Films i Relativity Studios.

Jackson, P. (Director). (2001) *The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring*. [Pel·lícula]. New Line Cinema, WingNut Films i The Saul Zaentz Company.

Kauffman, M. Crane, D. (Productors executius). (1994-2004). *Friends*. [Sèrie de Televisió]. Bright/Kauffman/Crane Productions i Warner Bros.

Kohan, J. (Productor executiu). (2013-2019). *Orange Is The New Black*. [Sèrie de Televisió]. Lionsgate Television.

L. Lester, M. (Director). (1984). *Firestarter*. [Pel·lícula]. Universal Pictures.

- Lara, S. Joan, J. (Directors). (2012). *Fènix 11-23*. [Pel·lícula]. Arriska Films, Benecé Produccions i ICEC.
- Luhrmann, B. (Director). (2013). *The Great Gatsby*. [Pel·lícula]. Warner Bros., Bazmark Films i Red Wagon Productions.
- Lynch, D. (Director). (1990-1991 i 2017). *Twin Peaks*. [Sèrie de Televisió]. Propaganda Films i Spelling Television.
- Mañas, A. (Director). (2000). *El Bola*. [Pel·lícula]. Tesela P.C.
- Marcus Green, R. (Director). (2021). *King Richard*. [Pel·lícula]. Star Thrower Entertainment, Westbrook Studios, Warner Bros i Overbrook Entertainment.
- Marsh, J. (Director). (2014). *The Theory of Everything*. [Pel·lícula]. Working Title Films.
- Marshall, G. (Director). (2004). *The Princess Diaries 2*. [Pel·lícula]. Walt Disney Pictures
- Marshall, R. (Director). (2013). *We're the Millers*. [Pel·lícula]. BenderSpink, New Line Cinema i Vincent Newman Entertainment.
- McKay, A. (Director). (2021). *Don't look up*. [Pel·lícula]. Hyperobject Industries.
- McNamara, S. (Director). (2012). *Soul Surfer*. [Pel·lícula]. Brookwell-McNamara Entertainment, Enticing Entertainment i Island Film Group.
- Miyazaki, H. (Director). (2001). *Sen to Chihiro no Kamikakushi*. [Pel·lícula]. Studio Ghibli, Tokuma Shoten i Dentsu Inc.
- Muccino, G. (Director). (2007). *The Pursuit of Happiness*. [Pel·lícula]. Columbia Pictures, Overbrook Entertainment i Escape Artists.
- Munt, S. (Directora). (2018). *Vida Privada*. [Minisèrie de Televisió]. Televisió de Catalunya i Oberon Cinematogràf.
- Oppenheimer, J. (Productor executiu). (1951-1957). *I Love Lucy*. [Sèrie de Televisió]. Columbia Broadcasting System.
- Parker, O. (Director). (2009). *Dorian Gray*. [Pel·lícula]. Ealing Studios i Fragile Films.
- Pina, Á. (Productor executiu). (2017-2021). *La Casa de Papel*. [Sèrie de Televisió]. Vancouver Media, Atresmedia i Netflix.
- Quílez Sala, L. (Director). (2021). *Bajocero*. [Pel·lícula]. Morena Films, Amorós Producciones, RTVE i ICIC.
- Reiner, R. (Director). (1987). *Stand By Me*. [Pel·lícula]. Columbia Pictures i Act III Productions.
- Reiner, R. (Director). (1984). *This is Spinal Tap*. [Pel·lícula]. Spinal Tap Prod.
- Rhimes, S. (Productora executiva). (2005-act.). *Grey's Anatomy*. [Sèrie de Televisió]. ABC Signature, Shondaland i Entertainment One Television.

- Rhimes, S. (Productora executiva). (2012-2018). *Scandal*. [Sèrie de Televisió]. ABC Signature i Shondaland
- Rhimes, S. (Productora executiva). (2014-2020). *How to Get Away with Murder*. [Sèrie de Televisió]. Shondaland.
- Rhimes, S. (Productora executiva). (2018-2019). *Station 19*. [Sèrie de Televisió]. Shondaland, ABC Studios i ABC Signature.
- Rhimes, S. (Productora executiva). (2022). *Inventing Anna*. [Sèrie de Televisió]. Shondaland.
- Rico, C. (Directora). (2018). *Viaje al cuarto de una madre*. [Pel·lícula]. Amorós Producciones, Arcadia Motion Pictures, Canal Sur, Noodles Production, Pecado Films i Sisifo Films AIE.
- Rujas, A. i Costafreda, C. (Productores executives). (2021). *Cardo*. [Sèrie de Televisió]. Buendía Estudios, Atresmedia Televisión i Suma Latina.
- Russell, K. (Director). (1980). *Altered States*. [Pel·lícula]. Warner Bros.
- Schumacher, J. (Director). (1993). *Falling Down*. [Pel·lícula]. Warner Bros.
- Sherman, G. (Director). (1982) *Poltergeist*. [Pel·lícula]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Shore, D. (Productor executiu). (2004-2012). *House M.D.* [Sèrie de Televisió]. Hell & Toe Films, Shore Z Productions, Bad Hat Harry Productions i Universal Television.
- Simon, D. (Productor executiu). (2002-2008). *The Wire*. [Sèrie de Televisió]. Blown Deadline Productions i HBO Entertainment.
- Singer, B. (Director). (2018). *Bohemian Rhapsody*. [Pel·lícula]. 0th Century Fox, GK Films, Regency Enterprises, Queen Films Ltd., Tribeca Productions i Regency Enterprises.
- Sorkin, A. (Director). (2017). *Molly's game*. [Pel·lícula]. Entertainment One, The Mark Gordon Company, Pascal Pictures, STX Entertainment i Huayi Brothers.
- Sorretino, P. (Director). (2021). *È stata la mano di Dio*. [Pel·lícula]. The Apartment i Netflix.
- Spelling, A. (Productor executiu). (1976-1981). *Charlie's Angels*. [Sèrie de Televisió]. Spelling-Goldberg Productions i Columbia Pictures Television
- Spelling, A. (Productor executiu). (1990-2000). *Beverly Hills, 90210*. [Sèrie de Televisió]. FOX.
- Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws*. [Pel·lícula]. Zanuck/Brown.
- Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T.* [Pel·lícula]. Universal Pictures i Amblin Entertainment.

- Spielberg, S. (Director). (1993). *Jurassic Park*. [Pel·lícula]. Universal Pictures i Amblin Entertainment.
- Spielberg, S. (Director). (1994). *Schindler's List*. [Pel·lícula]. Universal Pictures i Amblin Entertainment.
- Spielberg, S. (Director). (2017). *The Post*. [Pel·lícula]. 20th Century Fox, DreamWorks Pictures, Participant Media, Amblin Entertainment, Pascal Pictures i Star Thrower Entertainment.
- Spielberg, S. (Director). (2018). *Ready Player One*. [Pel·lícula]. Warner Bros, Amblin Entertainment, De Line Pictures, Village Roadshow i Reliance Entertainment.
- Star, D. (Productor executiu). (1998-2004). *Sex and the City*. [Sèrie de Televisió]. HBO.
- Taymor, J. (Directora). (2002). *Frida*. [Pel·lícula]. Miramax.
- Tollin, M. (Director). (1995). *Hank Aaron: Chasing the Dream*. [Pel·lícula documental]. Turner Network Television, Tollin/Robbins Productions
- Van Dusen, C. (Productor executiu). (2020-act.). *Bridgerton*. [Sèrie de Televisió]. Shondaland.
- Verbinski, G. (Director). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*. [Pel·lícula]. Walt Disney Pictures i Jerry Bruckheimer Films.
- Villeneuve, D. (Director). (2021). *Dune*. [Pel·lícula]. Legendary Pictures, Villeneuve Films i Warner Bros.
- Wachowski, L. Wachowski, L. (Directores). (1999). *The Matrix*. [Pel·lícula]. Warner Bros., Village Roadshow i Groucho Film Partnership.
- Waller-Bridge, P. (Productora executiva). (2018-act.). *Killing Eve*. [Sèrie de Televisió]. Sid Gentle Films.
- Wells, J. (Productor executiu). (1994-2009). *ER*. [Sèrie de Televisió]. Warner Bros.
- Whedon, J. (Director). (2012, 2015, 2018 i 2019). *Avengers*. [Pel·lícules]. Marvel Studios, Walt Disney Studios Motion Pictures i Walt Disney Pictures.
- Willimon, B. (Productor executiu). (2013-2018). *House of Cards*. [Sèrie de Televisió]. Media Rights Capital, Trigger Street Productions, Wade/Thomas Productions, Knight Takes i King Production.
- Wilson, H. (Productor executiu). (1987-1988). *Frank's Place*. [Sèrie de Televisió]. Viacom Productions.
- Zamora, A. (Productora executiva). (2021-2022). *Todo lo otro*. [Sèrie de Televisió]. HBO i Producciones Mandarin.
- Zemeckis, R. (Director). (1994). *Forrest Gump*. [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Webgrafia

- García, T. (20 de setembre, 2021). *¿Por qué 'The Crown' es la serie que arrasa, temporada tras temporada, en todo el mundo?* Vogue España.
<https://www.vogue.es/living/articulos/the-crown-netflix-arrasa-emmys-21-claves>
- Marcos, N. (13 de febrer, 2022). *Shonda Rhimes: "No soy una de las mujeres más poderosas de la televisión, soy una de las personas más poderosas de la televisión.* El País. <https://elpais.com/television/2022-02-13/shonda-rhimes-no-soy-una-de-las-mujeres-mas-poderosas-de-la-television-soy-una-de-las-personas-mas-poderosas-de-la-television.html>
- Neira, E. (23 de gener, 2022). *La burbuja audiovisual no ha estallado gracias al balón de oxígeno de las plataformas y los territorios emergentes, aunque la sostenibilidad de tanta producción comienza a estar comprometida.* Business Insider.
<https://www.businessinsider.es/cuando-estallara-burbuja-audiovisual-series-streaming-999267>
- P. Martín, J. (14 de març, 2022). *"Quién es Anna": ¿Qué hay de la Shonda Rhimes de "Anatomía de Grey" y "Scandal" en su nueva serie?* Fotogramas.
<https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a39076707/quien-es-anna-shonda-rhimes-anatomia-de-grey-scandal/>
- Solà, P. (7 de setembre, 2019). *Ella es quien corta el bacalao en Netflix y decide las series que veremos (y las que no).* La Vanguardia.
<https://www.lavanguardia.com/series/netflix/20191207/472081836691/veronica-fernandez-netflix-directora-de-contenidos-hache.html>
- Terrassa City of Film. [@trs_cityoffilm]. (s.d). Posts [Perfil d'Instagram]. Instagram. Recuperat el 04 d'abril de 2022 de https://www.instagram.com/trs_cityoffilm/
- Thompson, A. (10 agost, 2020). *'The Crown': Peter Morgan on Olivia Colman Channeling Commoner 'Elizabeth Windsor' in Season 3.* IndieWire.
<https://www.indiewire.com/2020/08/the-crown-peter-morgan-netflix-1234578950/>