

La vida sense la Sara Amat: Anàlisi comparativa de la novel·la de Pep Puig i la pel·lícula de Laura Jou

Damià Domènech i Corredor

**Treball Final de Grau en Llengua i Literatura Catalanes
Universitat Oberta de Catalunya**

**Director: Alvaro Calero Pons
Consultora: Teresa Iribarren Donadeu**

Resum

Aquest treball analitza comparativament la novel·la *La vida sense la Sara Amat* i la seva adaptació al cinema. Ens interessa entendre el complex procés de transvasament d'un llenguatge artístic a l'altre, amb l'objectiu de desgranar quins són els recursos que emprada cada obra per transmetre un univers sensorial similar, quines similituds i diferències tenen i quines llicències i modificacions es troben a la pel·lícula en relació amb la novel·la.

Tot i que les dues obres tracten el pas de la infància a l'adolescència a través de l'esclat de l'erotisme, la sexualitat i la transformació vital que experimenten els dos protagonistes, ho fan amb matisos diferents. Amb aquest treball, ens proposem copsar el fructífer diàleg que fa dècades que mantenen les dues disciplines a través d'una novel·la i d'una pel·lícula reeixides i en llengua catalana a partir de les perspectives teòriques més recents.

Paraules clau: Cinema i literatura, literatura catalana contemporània, cinema català contemporani, *La vida sense la Sara Amat*, Pep Puig, Laura Jou.

Índex

1 Introducció.....	4
2 Objectius i metodologia.....	5
3 Estat de la qüestió.....	7
4 Anàlisi comparativa: del paper a la pantalla.....	10
4.1 Les obres d'estudi: la novel·la.....	11
4.2 Les obres d'estudi: la pel·lícula.....	14
4.3 Tractament i evolució dels personatges: la Sara i en Pep.....	18
4.4 Univers sensorial.....	24
4.4.1 Nostàlgia.....	26
4.4.2 Intimitat: erotisme i sexualitat.....	28
5 Conclusions.....	34
6 Referències bibliogràfiques.....	37
6.1 Corpus d'anàlisi.....	38
7 Annexos.....	39
7.1 Annex 1: Fitxa tècnica de la pel·lícula.....	39
7.2 Annex 2: Taula comparativa.....	40

1 Introducció

És sabut que el setè art va néixer amb el cinematògraf dels germans Lumière i amb l'il·lusionisme i els trucs de Georges Méliès. Però per a molts, la gran revolució del cinema va venir de la mà de David Wark Griffith, considerat el creador del llenguatge cinematogràfic. Segons Lourdes Pérez Villarreal (2001: 47), hi ha un consens generalitzat en el fet que el cinema, des de la seva aparició, en tot el procés d'evolució i configuració, només ha viscut dues grans èpoques: l'anterior a Griffith i la posterior. Tot i que el cinema mut també tenia influències de la literatura, és a partir de Griffith que el cinema va incorporar les característiques de la novel·la vuitcentista i va començar a explicar històries complexes, adaptant-se a les característiques i a les possibilitats que oferia el mitjà, i desenvolupant un llenguatge propi. Des de llavors, la literatura i el cinema han establert un diàleg constant, impactant-se mútuament a través d'influències creuades, fins al punt que l'evolució de les dues formes d'expressió artística es va entrellçar i no pot entendre's l'una sense l'altra.

El cinema explica històries a partir d'un univers d'impactes i d'estímul sensorials, capitanejats pel poder suggestiu de la imatge. Aquest ha trobat en la novel·la la font principal d'aquestes històries, mentre que aquesta ha incorporat alguns elements del llenguatge cinematogràfic en la manera d'explicar noves històries. José Luis Sánchez Noriega, tot i recordar que «a veces [...] se han querido ver influencias allí donde la literatura por sí misma había conseguido determinados procedimientos expresivos», assenyala que «con razón se suele decir que, en la cultura audiovisual, la escritura ha experimentado cierta transformación» (Sánchez Noriega, 2001: 69), com per exemple la progressiva disminució de recursos com les llargues descripcions, amb l'objectiu d'assolir un ritme més elevat. Aquest fructífer diàleg ha modificat i enriquit dos llenguatges artístics que comparteixen la vocació d'explicar històries, de commoure, d'emocionar o d'entretenir, però que ho fan estimulants la sensibilitat humana des de diferents perspectives i recursos.

Des de principis del segle xx, a Catalunya són moltes les novel·les que s'han adaptat al cinema. El primer director que va fer pel·lícules al nostre país, Fructuós Gelabert, va rodar

diferents adaptacions d'obres literàries, com *Terra Baixa* i *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà, el 1907 i el 1908, respectivament. Des de llavors, només la Guerra Civil i la Dictadura (1936-1975) van aturar el continu degoteig d'adaptacions. En la democràcia i en l'inici del procés de normalització de la llengua catalana, hem pogut veure al cinema des de *La plaça del Diamant* a *Pa Negre*, passant per *Mecanoscrit del segon origen*, *El perquè de tot plegat* o, fins i tot, *Tirant lo Blanc*. Això ha estat possible gràcies a una prolífica literatura i a una petita indústria del cinema amb pocs recursos però molt talent. En els darrers anys, el cinema català s'ha especialitzat en la producció de propostes petites, d'autor, amb esperit independent i amb cert èxit i recorregut al circuit de festivals nacionals i internacionals. És en aquest context que hem de situar *La vida sense la Sara Amat*.

En aquest treball ens centrem en la novel·la *La vida sense la Sara Amat*, de Pep Puig, i la seva adaptació al cinema per part de Laura Jou. En primer lloc, no hem trobat cap estudi comparatiu sobre aquesta obra. Considerem que, atès que són dues obres premiades de la cultura catalana, es tracta d'una tasca necessària per al seu corpus i divulgació. D'altra banda, és una prova que cada llenguatge és capaç de fer les seves aportacions originals amb els recursos que té al seu abast per transportar al públic a llocs similars.

Com en qualsevol adaptació d'un text literari al cinema, la directora ha de resoldre diferents problemes. En aquest cas, ha de concretar la narració, per la impossibilitat de fer-ho encabir tot, i ha de trobar estratègies per transmetre l'evolució dels personatges, l'esclat de la sexualitat i la nostàlgia latent a la novel·la, que són els elements principals i en els que, per tant, centrem l'anàlisi en aquest treball. Aquesta tasca, sempre problemàtica, comporta prendre una sèrie de decisions i de riscos que veurem a continuació.

2 Objectius i metodologia

L'objectiu principal del treball és comparar les dues obres per analitzar de quina manera la pel·lícula recrea diferents elements que formen part de la novel·la. Com hem dit, l'adaptació al cinema de *La vida sense la Sara Amat* presenta alguns reptes que ara apuntem.

En aquest treball s'estudia l'adaptació des de les perspectives actuals, a partir, sobretot, de l'obra *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, una obra de referència

escrita per Sánchez Noriega i que és un complet recull teoricopràctic que revisa les diferents perspectives per acostar-se a les adaptacions, i *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* de Pérez Bowie, que és capaç d'oferir una mirada profunda i pragmàtica del fet cinematogràfic i de la seva relació amb el món literari. Altres autors especialitzats que hem escollit en l'anàlisi de les adaptacions d'obres literàries al cinema són Gimferrer (1999) o Saboraaud (2010), amb l'objectiu d'incorporar diverses maneres d'abordar la qüestió de l'adaptació. També hem escollit articles que aporten mirades interessants sobre les relacions entre cinema i literatura i l'estat de la qüestió.

Hem recopilat, també, la màxima informació sobre la novel·la i la pel·lícula *La vida sense la Sara Amat*. Per això, hem consultat ressenyes i entrevistes d'*Els Marges*, *Ara Llegim* i *Quadern*. També hem consultat diferents entrevistes a la directora i als actors protagonistes. Aquests recursos ens han ajudat a adquirir una visió més profunda de les dues obres d'estudi.

La metodologia se centra, en primer lloc, a fer una revisió atenta de l'obra literària i la cinematogràfica per conèixer en profunditat el text de partida i el text d'arribada. A partir d'aquesta anàlisi, ens fixem en els principals elements estructurals dels dos relats i les seves característiques. Elaborem una taula comparativa (annex 2) on recollim aquests elements i els comparem seguint l'ordre cronològic dels relats. Això ens permet observar les decisions que s'han pres per dur a terme l'adaptació, com les escenes afegides, les supressions o l'ús de diferents recursos estilístics.

En segon lloc, se centra a investigar les transformacions cap al text d'arribada, les decisions que ha pres la directora i amb quins criteris, recursos i mitjans s'han materialitzat. Analitzem com es concreta el relat i amb quins elements formals per tal de dur a la pantalla algunes característiques clau de la novel·la.

Per fer-ho, investiguem quins elements se suggereixen a la novel·la i com es concreten a la pel·lícula i quins es descarten. És a dir, què s'omet i què s'emfatitza al film i de quina manera. En particular, ens centrem en la nostàlgia i la intimitat, així com en els personatges principals, la Sara i en Pep. Per tant, estructurarem l'anàlisi en aquests apartats.

En primer lloc, la nostàlgia és un element fonamental en la novel·la, ja que transmet la màgia i la intensitat emocional de la joventut perduda i del primer amor. Considerem que

és essencial analitzar com la pel·lícula intenta plasmar aquesta nostàlgia a través de recursos visuals i narratius, i si aconsegueix evocar emocions similars en l'espectador.

En segon lloc, la intimitat que es crea entre la Sara i en Pep és un aspecte central de la seva relació i del seu desenvolupament personal. La pel·lícula ha de reflectir el pas de l'infant a l'edat adulta i el despertar sexual que es viu durant aquells dies d'estiu en aquella habitació. Per tant, analitzem com la pel·lícula recrea aquesta intimitat, que engloba l'erotisme i la sexualitat, i quins recursos utilitza per fer-ho, així com les decisions que ha pres la directora en relació amb la seva representació.

Finalment, l'anàlisi dels personatges principals, la Sara i en Pep, és crucial per al treball, ja que els seus recorreguts vitals són el fil conductor de la història. Investiguem com la pel·lícula tracta el seu desenvolupament i les seves experiències, i si aquestes representacions són coherents amb les que es presenten a la novel·la.

D'aquesta manera, analitzem si la pel·lícula aconsegueix copsar i transmetre l'experiència estètica de la novel·la a la pantalla. En definitiva, si el lector i l'espectador són traslladats a emocions i sensacions similars. Perquè, com deia Gimferrer, aquest és l'aspecte més important que ha de ser capaç d'assolir una adaptació al cinema:

Quando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo —esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador filmico — nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos filmicos, un resultado análogo —ya que no siempre idéntico—, al obtenido precisamente en el libro por aquellos. (Gimferrer, 1985: 65)

3 Estat de la qüestió

Els formalistes russos, sobretot Borís Eichenbaum, van ser pioners a l'hora d'analitzar les relacions que s'estableixen entre el cinema i la literatura. Com apunta Pérez Bowie (2004: 278), aquests van establir conceptes bàsics comuns en l'anàlisi de tots dos mitjans artístics, com ara la forma, la funció i l'organització narrativa, per, d'alguna manera, posar les bases per a futures investigacions. Francisco Javier López Rodríguez (2012: 1564) afegeix que

van ser els primers a dir que el cinema s'havia de desmarcar del teatre per seguir el seu propi camí i desenvolupar un llenguatge propi. Una altra figura destacada és la de l'autor, crític i guionista Béla Balázs a qui Pérez Villarreal (2001: 134) atribueix la primera formulació completa i sistematitzadora sobre la naturalesa i les tècniques del cinema, així com la diferenciació entre aquest art i el teatre. A més, segons explica López Rodríguez (2012: 1565), Balázs se centrava més en la influència de l'obra original com a punt de partida del procés creatiu que no pas en l'acte de la transposició. El teòric cinematogràfic André Bazin és l'autor de la influent obra *Qu'est-ce que le cinéma ?* en què, com apunta López Rodríguez (2012: 1565), valorava la fidelitat de l'adaptació a l'obra primerenca, cosa que va marcar una tendència que seguirien Bluestone, Wagner, Andrew o Baldelli.

A partir dels anys vuitanta ens trobem en un canvi de paradigma, en què, segons Pérez Bowie (2004: 279), les aproximacions des de la semiòtica comencen a centrar-se principalment en els aspectes discursius del cinema. En aquest període destaquen especialment les aportacions de Gianfranco Bettetini. És llavors quan, sempre segons Pérez Bowie, la disciplina supera l'estret marc que suposava no moure's de les relacions intertextuals. Aquesta perspectiva pragmàtica és la que s'ha consolidat en les darreres dècades i ha permès un esdevenidor més prolífic de la disciplina. Propostes com les de Toury, que analitza l'adaptació fílmica com un procés de traducció, o les de Cattrysse, que aborda la qüestió des de la teoria dels polisistemes, on l'adaptació es pot estudiar tant com un text acabat com un procés de transferència, són exemples d'aquesta nova orientació (Pérez Bowie, 2004: 281-281).

L'interès per abordar les relacions entre cinema i literatura segueix ben viu, de la mateixa manera que cada cop són més les pel·lícules existents basades en alguna obra literària. Malgrat això, durant bona part del temps, sembla que molts estudiosos s'han basat en alguns prejudicis que han impedit un acostament científic i rigorós sobre la qüestió, tal com apunta López Rodríguez (2012: 1564) quan diu que l'estudi de l'adaptació cinematogràfica no ha estat capaç d'estar a l'altura de la realitat, entre altres problemes, a causa de l'ús de la fidelitat com a criteri principal. En la mateixa línia, Pérez Bowie (2004: 278) es lamenta que, fins fa molt poc, els treballs comparatius que s'han dut a terme, s'han abordat des d'una suposada superioritat de l'obra literària. També Sánchez Noriega (2001: 66) opina que, des dels seus orígens, l'estudi de les relacions entre cinema i literatura ha

sigut problemàtic, sobretot, pel fet de considerar el cinema estèticament inferior, fins i tot arribant a negar qualsevol qualitat estètica. Aquesta percepció de prevalença ha propiciat que tota adaptació cinematogràfica sigui comparada amb el text literari de què parteix, cosa que situa aquest últim com a referència principal d'ambdues obres. En aquest sentit, Sánchez Noriega (2001: 68) és taxatiu quan diu que s'ha de defensar l'autonomia artística del cinema com també el dret a produir adaptacions. Noriega afegeix que un film s'ha de jutjar per si mateix, oblidant l'obra de referència, a partir, tan sols, dels criteris propis de l'art del cinema.

Per tant, a l'hora d'analitzar el diàleg entre una obra literària i una adaptació cinematogràfica, hem de situar les dues creacions al mateix nivell de legitimitat i categoria artística, per copsar així la vàlua de cada obra en relació amb les possibilitats expressives de les quals disposa cada mitjà. Sánchez Noriega destaca que «la creación pura y las formas artísticas incontaminadas son esquemas conceptuales [...] que tienen poco que ver con la realidad. [...] Hay que valorar la obra en sí, [...] sin dictar sentencias de legitimidad o bastardía ni establecer jerarquizaciones obsoletas» (Sánchez Noriega, 2001: 69). Des d'aquest punt de partida, són diversos els estudiosos que prefereixen parlar de *recreació*, en lloc d'adaptació, com destaca Pérez Bowie (2004: 277), per, a partir d'aquest concepte, abordar el problema en relació amb les diferències de cada llenguatge.

Les perspectives més recents tendeixen a no jerarquitzar el llenguatge literari per sobre del cinematogràfic, ni l'obra primerenca per sobre de la corresponent adaptació. Com explica Pérez Bowie (2004: 277), «las opciones más recientes [...] sostienen que el problema de la adaptación ha de ser abordado desde niveles de mayor complejidad».

Així doncs, és important deixar de valorar les adaptacions cinematogràfiques segons el seu grau de semblança amb les corresponents obres literàries en les quals es basen, ja que som davant de llenguatges i creacions diferents. A partir d'aquí, com dèiem, recentment s'han proposat múltiples aproximacions teòriques a la qüestió, però com assenyala Pérez Bowie (2011: 305), «todos ellos dedican una especial atención al denominado [...] *contexto de llegada*, cuyas diferencias con respecto al *contexto de partida* resulta imprescindible tener en cuenta para comprender la serie de transformaciones experimentadas por el texto literario al convertirse en filme» (cursiva de l'autor). Per establir la relació entre aquests dos contextos, hem d'entendre quines són les característiques de cada llenguatge i com

intervenen en les diverses transformacions. D'altra banda, hem de descobrir des de quina perspectiva s'executen aquestes transformacions, a més de la multitud de factors que poden influir en el procés, com poden ser les exigències de la indústria del cinema.

Volem acostar-nos a les obres des de la igualtat dels dos llenguatges artístics, des d'una perspectiva de *recreació* o *traducció* d'un llenguatge a un altre, amb les seves peculiaritats. De la mateixa manera, no considerem que la fidelitat de l'adaptació amb relació a la novel·la sigui un element rellevant, més enllà d'analitzar i entendre les decisions que s'han pres a l'hora de fer el traspàs. D'aquesta manera, «la pregunta no será, pues, “¿hay equivalencia?” sino “¿cómo se ha realizado la equivalencia?”» (Pérez Bowie, 2004: 283), abordant l'anàlisi de l'adaptació com una relectura del text original.

4 Anàlisi comparativa: del paper a la pantalla

Per tal d'endinsar-nos en l'anàlisi comparativa entre la novel·la i el film *La vida sense la Sara Amat*, en primer lloc, presentem les obres d'estudi; en segon lloc, tractem aquelles qüestions que considerem més rellevants i interessants en relació amb el traspàs entre llenguatges que ens ofereix el nostre cas d'estudi, les quals tenen a veure amb el tractament i l'evolució dels personatges i amb l'univers sensorial que ens transmeten les dues obres.

Dins de l'univers sensorial, ens interessa analitzar de quina manera Jou intenta plasmar a la pel·lícula un efecte a l'espectador similar o equivalent al que produeix la novel·la al lector. Pons el resumeix molt bé quan ens diu, de la novel·la, que vol ser «una reconstrucció, entre melancòlica i nostàlgica, d'aquell incert i alhora excitant període de transició en què la innocència i la bona fe dels anys tendres es comencen a amagar de les ambigüitats, el secretisme i el sentit de l'aventura propis de l'adolescència» (Pons, 2016: 47). Per tant, volem trobar a la pel·lícula la nostàlgia latent dins la novel·la i aquest sentit de l'aventura que assenyala Pons. Al capdavant, aquest esperit aventurer es materialitza a través del desig i de l'experimentació de la intimitat i de la sexualitat pròpies de l'edat adulta que estan iniciant. Per aquest motiu, centrem l'anàlisi de l'univers sensorial en aquests dos aspectes clau de la novel·la que volem trobar a la pel·lícula: la nostàlgia, d'una banda, i la intimitat, l'erotisme i la sexualitat que experimenten els personatges, de l'altra.

4.1 Les obres d'estudi: la novel·la

L'any 2015, *La vida sense la Sara Amat* va ser l'obra escollida pel jurat per a guanyar la 67a edició del premi Sant Jordi. La novel·la, escrita per Pep Puig, va publicar-se el 2016 per part de l'editorial Proa. El resum publicat a la contraportada diu així:¹

Qui se'n recorda, avui, de la Sara Amat? Amb prou feines tenia tretze anys quan una nit d'estiu, jugant a cuit a amagar amb la colla, va desaparèixer i no se n'ha sabut mai més res. L'únic, una notícia l'endemà al *Diario de Terrassa*, i també molts rumors i especulacions. De la Sara Amat se'n recorda sobretot el Pep de cal Sabater, el narrador d'aquesta història. Perquè aquella nit, segons ens diu, la Sara no va desaparèixer, sinó que es va colar a casa seva per la porta del darrere. No s'hi va amagar gaires dies, però de vegades la memòria d'alguns fets abraça tota una vida, i fins i tot li dona un sentit. Escrita des de la distància dels anys, *La vida sense la Sara Amat* és la confessió d'uns fets inoblidables, uns dies de la vida d'un poble a l'estiu, d'un nen obedient i enamoradís i d'una nena que ja no era una nena i que volia complir el desig ferotge i urgent de fugir, ni que fos per la porta del darrere. Amb *La vida sense la Sara Amat*, els lectors assistiran a la revelació d'un gran talent literari i descobriran una història que va commoure el jurat del premi Sant Jordi. (Puig, 2016: sn.)

La novel·la de Pep Puig es pot encabir en el subgènere de la novel·la de formació. Fixem-nos en la definició que en fa Victor Escudero: «Toda novela de formación [...] sería una narración centrada en el itinerario de progresiva formación de la conciencia del protagonista en su negociación con la comunidad-sociedad hasta su ingreso a la edad adulta» (Escudero, 2022: 110). Efectivament, el lector és testimoni de la transformació del petit Pep de cal Sabater, un nen innocent, obedient i esporuguit que, a còpia d'intenses experiències concentrades en dotze dies, s'acaba convertint en un jove ferit d'amor que posa els peus en una primera fase de maduresa vital. Perquè, com segueix Escudero (2022: 110), «el personaje principal es un elemento estructurador del relato, es decir, la narración se despliega entorno a su peripecia, principalmente la progresiva construcción de la conciencia». És així com la veu en primera persona del protagonista i la seva comprensió del món centren el relat en aquesta construcció del jo d'en Pep. En aquest cas, tot i que hi ha diversos elements que provoquen aquesta evolució, l'element principal que, amb diferència, desencadena tot això en el protagonista és la presència de la Sara Amat, l'altre personatge principal de la novel·la.

¹ Vegeu l'entrada de la novel·la de l'editorial:
<https://www.grup62.cat/lilibre-la-vida-sense-la-sara-amat/209175>

El desig i la fascinació d'en Pep cap a la Sara es converteix en el motor de canvi del procés. En definitiva, s'observa el poder transformador de l'amor. Pere Antoni Pons, de fet, defineix així la novel·la: «En termes de gènere, podríem dir que *La vida sense la Sara Amat* és un drama escrupolosament realista. També és una història d'amor. Més ben dit: és la història d'un amor» (Pons: 2016: 47). Som davant d'una història que, principalment, se centra en l'enamorament progressiu d'en Pep cap a la Sara que, pel camí, explora l'entrada d'un nen a la mirada adulta des de diferents perspectives. Els secrets i les mentides, el compromís, els valors, el descobriment de la sexualitat, la lleialtat o l'amistat són elements que es desenvolupen en l'interior d'en Pep i que el comencen a definir cap a la construcció del seu jo adult.

Escrita en primera persona i de forma lineal, la novel·la es desenvolupa des de la perspectiva del protagonista amb la distància que donen els anys. S'evoquen els records d'un adult, de tal manera que connecta el lector amb un sentiment de nostàlgia i de certa enyorança que perdurarà fins a la darrera pàgina. Com explica Ponç Puigdevall (2016), «el protagonista i narrador recorda i enyora des de la vida adulta el món perdut de la infància i l'adolescència». De fet, l'obra parla del passat des del present, cosa que converteix gairebé tota la novel·la en una gran analepsi.

Puig arranca la seva novel·la amb un brevíssim pròleg (seq. 1, annex 2) en què dona veracitat als fets que es disposa a narrar, i contribueix així a una ràpida immersió del lector al pacte ficcional. D'aquesta manera estableix els fonaments per despertar el sentiment de nostàlgia. Ho fa sempre en primera persona, des de la perspectiva de l'adult i pare que recorda uns fets inoblidables de la seva infantesa i que el van transformar per sempre. Aquesta veracitat es continua elaborant en un primer capítol en què ens situa els fets en uns dies concrets de l'any 1981, quan en Pep té dotze anys, entre el 3 i el 14 de setembre, a Ullastrell, el poble d'estiueig del protagonista que, com l'autor, és veí de Terrassa. Un altre detall amb què juga Puig és la coincidència del seu nom de pila amb el del protagonista. Amb tot plegat, l'autor vol despistar el lector, que no sap del cert on comença i on acaba la realitat i la ficció.

Més enllà del pròleg i del primer capítol, la veu adulta intervé al llarg de la novel·la amb certa freqüència. Com veiem a l'annex 2 (seq. 11), el narrador dedica unes línies a posar més context: «Només per curiositat he entrat un segon a Google i he buscat les notícies i

les efemèrides més destacades d'aquell any. [...] Després he entrat a YouTube, i he buscat els hits musicals d'aquell any» (Puig, 2016: 30). A vegades hi apareix per traslladar la seva mirada adulta al relat: «Faltaven set dies perquè comencés el col·legi, i llavors tot s'hauria acabat. Set dies no era res, però per a un nen de dotze anys era la vida sencera» (Puig, 2016: 152). En aquest altre exemple també intervé el punt de vista de la veu adulta: «Jo llavors no coneixia aquella mena de somriure, però hauria hagut de saber que quan una dona et somriu així el que t'està dient és que la segueixis. Però jo no em vaig moure» (Puig, 2016: 223).

Finalment, el brevíssim pròleg s'enllaça amb un llarg epíleg que tanca la novel·la. L'últim capítol acaba en el mateix moment en què el protagonista constata que la Sara ja ha marxat. A l'epíleg, l'autor torna al present per reflexionar sobre aquella experiència i explicar els dies i mesos posteriors. Relata des de l'impacte emocional inicial, de fort dolor i patiment, passant pels seus primers passos amorosos més enllà de la Sara fins a l'estiu següent, quan en tornar al poble el record de la Sara es fa més viu i es constata que els membres de la colla han deixat de ser nens. Pel mig, el narrador reproduïx una carta de la Sara que en Pep va rebre el primer Nadal, plena de tendresa, d'agraïment i de mostres d'afecte.

La veu narrativa, doncs, permet a l'autor donar-li una altra dimensió al relat. Pot intervenir-hi i reflexionar des de la mirada de l'adult, connectant així amb el lector que també és adult, i contextualitzant la gran importància d'aquells fets, que marcaran en Pep per a tota la vida.

Per tant, el relat principal se situa en aquest breu període de temps, que són les onze nits en què la Sara Amat s'amaga a l'habitació d'en Pep. Això ho anticipa l'autor des de bon principi: «entre aquest període de quasi deu dies i onze nits es pot dir que em va passar la vida sencera» (Puig, 2016: 14). Els fets arrenquen la nit del 3 de setembre, a finals d'estiu, quan la nena que li agrada a en Pep, la Sara, desapareix jugant a cuit a amagar (seq. 6, annex 2). Salten les alarmes i tot el poble surt a buscar-la sense èxit. Quan en Pep torna a casa, cap al tard, s'adona que té la Sara amagada sota el llit amb la intenció de quedar-s'hi uns dies.

Des d'aquest plantejament, Puig ha creat l'escenari perfecte per centrar-se en els dos joves i els seus respectius viatges iniciàtics, allunyats dels adults i compartint la intimitat en

aquella habitació. La resta del món gairebé desapareix. El lector es troba amb un noi esporuguit, obedient, dòcil i educat que té amagada a l'habitació la nena rebel del poble, malcarada i intel·ligent, de la qual està platònicament enamorat. Com explica el mateix Puig en una entrevista de Jordi Nopca, «Aquí comencen deu dies de convivència, un combat entre un nen conformat amb el seu món i una nena ferotge i rebel. Ell encara és un nen. Ella ho està deixant de ser. M'agrada dir que els dos s'amaguen per discutir el final de la infància» (Nopca, 2015: 50). Un final de la infància que es materialitza de maneres molt diferents, entre altres coses, per la divergència del moment vital en el qual es troben. Ella és a les portes d'una fugida de tot el seu món, que d'alguna manera l'ofega. No està bé, no ha trobat el seu lloc i sent un gran desig d'escapar-se. Ell, en canvi, amb una família més estructurada i un món més dòcil, vivenciarà una muda de pell, deixant el nen endarrere per trobar-se amb l'adult que demana pas.

El lector és testimoni de la convivència d'aquests dos moments de vital importància, sempre des de la perspectiva d'en Pep. Una convivència secreta, que anirà forjant un vincle entranyable i còmplice. La novel·la és capaç de plasmar la polièdrica relació que es construeix entre els joves. Des de la clandestinitat, en Pep li ofereix a la Sara la tendresa, l'estabilitat i la protecció que ella necessita abans de fer el gran salt. D'altra banda, la Sara descobrirà a en Pep les complexitats de la vida adulta i de l'amor i l'iniciarà en la seva sexualitat. Després d'aquells dies, les seves vides canviaran per sempre.

4.2 Les obres d'estudi: la pel·lícula

La pel·lícula homònima de Laura Jou es va estrenar a la tercera edició del Festival Internacional de Cinema de Barcelona-Sant Jordi, el BCN Film Fest, el 28 d'abril de 2019, per convertir-se en la gran protagonista del certamen en guanyar els premis del públic i el de la crítica. Hem elaborat la fitxa tècnica de la pel·lícula que es pot consultar a l'annex 1. Aquesta és la sinopsi oficial:²

El Pep és un noi de tretze anys el qual està completament enamorat de la Sara. Una nit d'estiu la Sara desapareix sense deixar rastre, però poques hores després el Pep se la troba amagada a la seva habitació, ella li explica que s'ha vist obligada a fugir de casa i li demana si es podria quedar amb ell durant uns dies. (Jou, 2019)

² Vegeu la fitxa de la pel·lícula de la productora: <https://www.massadorproduccions.com>

El film, inspirat en l'esperit de la novel·la, és un drama realista i un *coming of age*³ centrat en el procés de canvi i maduració d'en Pep. L'obra està executada amb senzillesa, sense gaires artificis, però cuidant amb delicadesa i qualitat els detalls. Destaquen les interpretacions dels joves protagonistes, especialitat en què Jou n'és experta i pionera,⁴ així com la fotografia i la banda sonora, que van ser reconegudes, respectivament, amb una nominació i un guardó dels premis Gaudí.⁵

Com és evident, un film de poc més d'una hora no pot pretendre incorporar les tres-centes pàgines del llibre. Aquest és un dels principals problemes que ha d'afrontar gairebé tota adaptació. Frédéric Sabouraud (2010: 27-28) planteja la problemàtica des d'una perspectiva més constructiva, presentant-lo com una tasca necessària que consisteix a seleccionar el que és essencial de la novel·la, allò de què no podem prescindir. Tot i la subjectivitat d'aquesta elecció, ha d'estar en consonància amb la lectura que en fa la directora i del que vol transmetre a la seva pel·lícula. Per tant, és molt significatiu el que s'omet, el que s'emfatitza i, fins i tot, el que es crea de nou.

La pel·lícula obvia el pròleg i l'epíleg (seq. 1, 2, 63, annex 2) i, per tant, elimina la veu narrativa de l'adult que recorda aquells moments. El que fa és traslladar directament l'espectador al temps immediat en què passen els fets. Transforma la gran analepsi que és la novel·la en una narració simultània. Ja no és un record, és la realitat del temps present. D'altra banda, la pel·lícula també elimina la veu narrativa i subjectiva d'en Pep, per agafar una mirada més omniscient. En descartar el recurs de la veu en *off*, permet a Jou, en moments determinats, més llibertat per poder focalitzar des del personatge de la Sara o, fins i tot, des de la policia, marxant de la focalització interna i fixada d'en Pep.

Tot i partir de llocs diferents, el relat de la pel·lícula segueix cronològicament el de la novel·la, com podem veure a l'annex 2, de manera lineal. Com observem, però, no hi ha cap contextualització prèvia. La pel·lícula arranca directament amb el joc de cuit a amagar. Durant uns minuts, la pel·lícula sembla tractar d'una desaparició, coquetejant amb el gènere del misteri o del thriller. Un *tràveling lateral* (Jou, 2019: 00:03:57), al bosc, a les

3 *Coming of age* és un gènere literari i cinematogràfic que se centra en el creixement psicològic i moral del protagonista, sovint des de la joventut fins a l'adulesa. Vegeu a la Viquipèdia:

[https://ca.wikipedia.org/wiki/Coming-of-age_\(g%C3%A8nere\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Coming-of-age_(g%C3%A8nere))

4 Vegeu l'entrevista de Zep Armentano a Laura Jou: <https://zeparmentano.com/2019/10/19/laura-jou/>

5 Vegeu la fitxa de la pel·lícula al web de l'Acadèmia del Cinema Català:

<https://academiadelcinema.cat/ca/premis-gaudi/xii-premis-gaudi/la-vida-sense-la-sara-amat>

fosques, amb gent del poble cridant la Sara, està construït, formalment, per confondre l'espectador. La foscor d'aquestes primeres escenes contrasta amb la lluminositat de la resta de la pel·lícula.

Tot plegat fa un gir quan la Sara es manifesta des de l'habitació d'en Pep (Jou, 2019: 00:06:16). En uns primers moments, la imatge de la Sara es veu poc il·luminada o reflectida en un mirall, com si fos fruit de la imaginació del noi. Quan el film salta a l'endemà (seq. 12, annex 2), la llum del dia fa real la Sara. Veiem en Pep com si es despertés d'un somni, fins que comprova que la Sara és al llit i la mira, entre sorprès i fascinat, amb una música suau i harmoniosa de fons. Aquesta escena aconsegueix traslladar a la pantalla les sensacions que transmet en Pep a la novel·la quan, per exemple, diu: «Va ser exactament llavors —mentre jo provava endebades de digerir la meva perplexitat— en què vaig corroborar dues sensacions, una que en realitat no coneixia gens aquella nena (de debò, qui era?), i l'altra que era extraordinàriament bonica» (Puig, 2016: 37). Aquesta fascinació i, fins i tot, idealització inicial que la Sara desperta a en Pep, relatada a la novel·la al llarg de diverses pàgines, se sintetitza a la pel·lícula en poc més de trenta segons de metratge.

Que l'adaptació vol centrar-se en la relació entre la Sara i en Pep ho demostra l'omissió de capítols sencers en què el protagonisme recau en la visita dels pares o dels tiets d'en Pep, en converses d'en Pep amb membres de la colla o en estones amb l'àvia (seq. 23, 31, 46, 50, annex 2). D'altra banda, la pel·lícula afronta el repte de mostrar els grans canvis que es produeixen en els protagonistes, sobretot en el personatge d'en Pep, que la novel·la explica al llarg de les tres-centes pàgines. Per tant, el que fa l'autora, entre altres recursos, és inventar escenes en què es materialitzi l'evolució que explica la novel·la. Un exemple molt clar és el de tota l'escena de la piscina (seq. 32, annex 2), en què es veu un Pep segur d'ell mateix, que se sap seductor i valent, en contrast amb en Pep prudent i esporuguit que es veia fins llavors.

Un altre problema que resol Jou a partir de modificar el text original és el del tractament de la sexualitat. Si a la novel·la el desig i l'atracció són més interns i es materialitzen de manera més innocent, a la pel·lícula la directora augmenta lleugerament l'edat dels protagonistes, només d'un any, per poder anar més enllà. Aquesta petita modificació li permet mostrar de manera més explícita els canvis que es produeixen, perquè els

protagonistes estan en edat d'experimentar la sexualitat amb més profunditat, però no la suficient per arribar fins al coit, ja que això potser seria trencar massa amb l'essència del relat original.

La directora també intervé en les localitzacions. Si a la novel·la hi ha dos passatges importants en què el protagonista es troba a Terrassa (seq. 46, 47, annex 2), a la pel·lícula Jou centra totes les localitzacions en l'àmbit rural. D'aquesta manera, evita el rodatge als exteriors d'una ciutat, amb l'estalvi de costos i de temps que això suposa i, d'altra banda, contribueix a crear una atmosfera cohesionada i homogènia. Això li permet insuflar la pel·lícula de cert aire bucòlic i centrar-se en aquestes sensacions que provoca el fet de despertar els records dels estius a casa dels avis, de manera equilibrada.

Un d'aquests passatges es troba al final, quan a la novel·la en Pep ja comença l'escola i torna per trobar-se amb la Sara. El primer dia d'escola s'elimina completament, ja que a la novel·la forma part d'un moment de clímax i de la resolució de la tensió sexual que ha anat creixent entre els protagonistes, però a la pel·lícula, com veurem més endavant (4.4.2), tota aquesta qüestió es tracta d'una altra manera.

Un altre dels moments clau és quan en Pep tira a la bústia la carta que la Sara ha escrit als seus pares. A la novel·la, el noi aprofita quan va a comprar els llibres per a l'escola i la tira des de Terrassa (seq. 47, annex 2). A la pel·lícula, Jou materialitza una primera idea que té en Pep a la novel·la i que no s'acaba de dur a terme: «—Doncs puc pujar a la Riera amb un cop de bici... —La Riera era el poble que hi havia més a prop d'Ullastrell, i dir amb un cop de bici era un dir, perquè en realitat eren més de vuit quilòmetres de revolts, la meitat de pujada» (Puig, 2016: 127). D'aquesta manera, Jou aconsegueix centrar el relat en localitzacions rurals, amb una referència a la novel·la i als seus lectors.

Aquesta és una escena que, a més, també permet posar una mica d'aire a la pel·lícula, que podia córrer el perill de ser massa plana i claustrofòbica si se centrava excessivament en l'habitació i els joves. Jou resol aquest problema intercalant alguns exteriors en seqüències clau, acompanyades sovint de música i ambient d'estiu. Una d'elles és aquesta, en què la càmera segueix en Pep amb la bicicleta, amb la banda sonora de Pau Vallvé de fons, fins a la plaça d'un poble, assolellat, amb uns avis petant la xerrada. La directora també afegeix alguna altra escena curta en exterior, com la de la piscina que hem comentat (seq. 32, annex 2) o la de la colla jugant al joc de l'ampolla (seq. 40, annex 2); escenes que no

existeixen a la novel·la, però, com veurem més endavant, ajuden a concretar i a materialitzar elements que moltes vegades són implícits en el relat original.

En definitiva, la lectura que fa la pel·lícula de la novel·la emfatitza la relació d'en Pep i la Sara, la seva iniciació en la sexualitat, l'erotisme i els moments d'intimitat i la nostàlgia de la joventut perduda. D'altra banda, minimitza la presència dels adults o les profundes reflexions sobre moltes qüestions de la vida que a la novel·la tenen la Sara i en Pep.

4.3 Tractament i evolució dels personatges: la Sara i en Pep

En aquest apartat analitzem les característiques generals dels personatges principals, la seva evolució i les diferències entre la novel·la i la seva adaptació cinematogràfica. En un relat escrit, el personatge s'acaba de construir en la ment del lector. En una pel·lícula, en canvi, el personatge és interpretat per una persona de carn i ossos que aporta el seu cos, la seva veu i els seus gestos.

Tot i que Sánchez Noriega (2000: 125) comença parlant de les teories d'anàlisi dels personatges dient que «parece que está por hacer una teoría del personaje que dé cuenta de la complejidad de su identidad y funciones en el relato, y los estudiosos muestran su desazón ante este hecho», després ens ofereix unes pautes interessants que ens permeten poder aprofundir en la construcció i l'evolució de la Sara i en Pep i com aquestes es traslladen de la novel·la a la pantalla. Sánchez Noriega (2000: 125-129) ens proposa l'anàlisi de quatre grans àmbits que desenvolupem a continuació:

- a) La manera de ser i de fer del personatge: En aquest apartat, Sánchez Noriega ens proposa, d'una banda, l'anàlisi de la seva identitat i caràcter i, de l'altra, de la seva conducta, evolució o relació amb altres personatges.
- b) Informació sobre el personatge: La informació que el lector o l'espectador rep del personatge.
- c) Relació actor-personatge: Quina relació s'estableix entre l'actor i el personatge que interpreta.
- d) Relació personatge-autor: Quina relació s'estableix entre l'escriptor o la directora i el personatge que interpreta.

D'aquesta manera, podrem desgranar els aspectes importants que defineixen als dos protagonistes.

Pep:

- a) La manera de ser i de fer del personatge: A la novel·la, en Pep és un nen de dotze anys, fill únic, que viu a Terrassa amb els seus pares i que cada any acostuma a passar els últims dies de l'estiu a Ullastrell, el poble on viuen els seus avis. Allà, hi té tota la colla d'amigues i amics, on també hi ha la Sara, de qui està enamorat. Té una estructura familiar sòlida. La família l'estima i ell estima la família. En Pep és poruc i vergonyós, és un nen aplicat i honest. Quan es troba amb la Sara, molt més madura que ell, a l'habitació, es veu obligat a actuar. Des del moment en què no sap oposar-se al fet que es quedi allà amagada, decideix ser el seu còmplice i ha d'actuar com a tal. Llavors, ha d'aprendre a mentir a tothom, a guardar un secret. La innocència del nen del principi es va desfent a poc a poc. Es veu al personatge com si pugés en un tren del qual ja no pot baixar. El tren de l'edat adulta.

A la pel·lícula, en Pep té tretze anys, però encara és un nen. No es fa cap referència a Terrassa ni a si té o no té germans, però sí que sabem que és un noi de ciutat i que està estiuant. La relació familiar es materialitza en la relació que té amb l'àvia, que és molt sòlida. Els trets de la personalitat que té en Pep a la novel·la, es veuen reflectits a la pel·lícula de manera molt fidel, tot i que l'evolució és més abrupta.

- b) Informació sobre el personatge: A la novel·la, la informació que rep el lector sobre el personatge és la que transmet el narrador, que és el mateix personatge d'adult, i la que es percep a partir de les accions i decisions que pren protagonista. Per entendre l'arc evolutiu que viu el personatge, s'observa que es presenta un Pep inexpert i poruc a l'inici: «Jo mai havia tret cap noia a ballar. Anava a un col·legi de capellans i les noies em feien por. La Sara em feia por» (Puig, 2016: 18), que contrasta amb el Pep del final de la novel·la: «—T'estimo t'estimo t'estimo! —com un foll. Llavors la vaig deixar anar i vaig caminar fins a la porta. I des d'allà (com un heroi) li vaig aguantar un segon la mirada i li vaig fer una llengota» (Puig, 2016: 271). Aquest exemple permet copsar la gran evolució d'en Pep en pocs dies i il·lustra tot un seguit de canvis que es produeixen amb la mateixa magnitud. Tots

ells es perceben de manera elaborada, com un continu, amb les accions i reflexions que es relaten.

A la pel·lícula aquests canvis es veuen amb l'actitud corporal de l'actor i amb els seus actes. No hi ha cabuda per la descripció ni la reflexió. Tota la narrativa es converteix en acció. Es veu un nen a l'inici, que juga cuit a amagar (seq. 4, annex 2). Un cop té la Sara a l'habitació, aquest nen aprèn a guardar un secret, a enganyar la seva àvia i, fins i tot, la policia (seq. 22, annex 2). Es veu que s'enamora, que és capaç de fer un acte heroic per l'estimada, de cuidar-la. Es veu com és capaç d'empatitzar i d'entendre situacions complexes i es veu suportar una forta pressió emocional. Les mirades, les paraules i els gestos substitueixen línies de narració a la novel·la.

El personatge d'en Pep és el que ocupa més metratge. La focalització omniscient de la pel·lícula li permet, a diferència de la de la novel·la, que siguin els altres personatges els que ens parlin de l'evolució d'en Pep. Aquest recurs es troba en algunes situacions puntuals. L'àvia, la policia o la colla fan aquesta funció. L'àvia té tot un monòleg a l'habitació amb la Sara amagada sota el llit, gairebé a mitja pel·lícula, en què verbalitza que en Pep s'està fent gran, que ja sembla un home (seq. 48, annex 2). També es veu aquesta funció en la parella de la policia, que parla d'en Pep amb sospites que amaga alguna cosa i que no és del tot sincer (seq. 35, annex 2). Finalment, qui fa aquesta funció és la colla quan, per exemple, en el joc de l'ampolla, quan li toca a en Pep fer-se un petó amb una noia, un dels nois li diu: «estàs segura que vols que et faci un petó aquest paio? Si no se la sap ni pelar. Ja veuràs quin petó de merda et farà». En Pep, que en aquell moment ja s'ha besat amb la Sara, li fa un petó de pel·lícula davant la sorpresa de tothom.

El film acaba quan la Sara ha marxat. El dolor d'en Pep, plorant, es veu a l'escena final on s'intercalen imatges dels dos protagonistes (seq. 61, annex 2), a diferència del llibre, on la veu narrativa profunditza en la vida d'en Pep un cop la Sara ha marxat.

- c) Relació actor-personatge: La tria de Biel Rossell pel paper protagonista es va fer entre més de vint mil sol·licituds de càsting.⁶ Com explica el mateix Rossell, l'actor

⁶ Vegeu el següent article: <https://www.diarideterrassa.com/gentdt/2019/07/26/joves-amb-moltde-talent/>

té similituds amb el personatge. No tenia experiència prèvia d'actor professional, tot i que havia fet teatre des de petit.⁷ El fet de ser un actor desconegut, fa que l'espectador no tingui referències prèvies. Rossell és capaç de transmetre la inseguretat i la por inicial, la fascinació per la Sara, l'enamorament progressiu i l'evolució que fa en Pep, més decidit i valent a mesura que s'acosta el final.

- d) Relació personatge-autor: Com hem dit, a la novel·la, la identificació del personatge d'en Pep amb l'autor és molt evident. Des del principi es planteja el relat com si fos una autoficció. La veu narrativa és la de l'autor, que a la vegada és el protagonista. En Pep adult que escriu s'identifica directament amb Puig. A més del nom de pila, comparteixen moltes altres coses, com explica ell mateix: «“Vaig anar a un col·legi de nens, i quan arribava l'estiu i em trobava les nenes al poble, no m'atrevia a acostar-m'hi.” [...] A l'estiu canviava Terrassa per Ullastrell, el poble on transcorre l'acció de *La vida sense la Sara Amat*» (Nopca, 2016: 42). Aquest és un element important de la novel·la, perquè el lector identifica el personatge amb l'autor i, per tant, s'acosta als fets com qui accedeix a un secret del passat de gran importància per ell. Això fa que hi hagi una ràpida identificació amb el personatge.

A la pel·lícula, en canvi, aquesta relació s'esborra i és a través de les imatges que es connecta amb el personatge. És la innocència, la inseguretat i la por la que generen aquesta ràpida identificació de l'espectador amb en Pep.

Sara:

- a) La manera de ser i de fer del personatge: La Sara té un any més que en Pep i viu a Ullastrell. És molt més madura i experimentada. És filla d'un matrimoni que no s'estima i que no sap entendre-la. Com es deia a l'època, és superdotada. Des de l'escola, van recomanar als pares que la portessin a un centre especial a Terrassa, però no li van fer cas (Puig, 2016: 213-214). A la Sara, el poble se li ha fet petit. Viu amb un malestar latent, odia Ullastrell, els seus veïns i els seus pares. Vol marxar per trobar-se amb ella mateixa, perquè és el que sent i necessita. És intel·ligent, insolent, rebel i decidida. Físicament, a la novel·la, en Pep la descriu així:

⁷ Vegeu la següent entrevista a Biel Rossell: <https://surtdecasa.cat/centre/arts/biel-rossell-la-vida-sense-la-sara-amat>

I això que no era guapa, sinó més aviat lletja, o almenys això és el que opinava la gent del poble. Però a mi no em semblava gens lletja, sinó rara. Preciosa i rara. Per això em tenia tan fascinat, crec [...] Aquells ulls negres no els tenia ningú més, ni aquell front alt i rodó. Ni aquella pell blanca, fins i tot a l'estiu. (Puig, 2016: 17)

A la pel·lícula se subratlla el malestar familiar i amb l'entorn de la Sara i es mostra una noia intel·ligent i enigmàtica. Es rebaixa una mica la insolència, però continua tenint un caràcter rebel i decidit.

- b) Informació sobre el personatge: A la novel·la, la informació de la Sara es transmet al lector a través de la mirada i dels records d'en Pep. Ella és el motor de la història, l'element transformador. Sense ella no hi hauria història. Com que el narrador es dirigeix al lector passats uns anys, la informació es transmet amb un aire gairebé místic i enigmàtic que provoca la distància d'un record llunyà. La Sara era un misteri fascinant per en Pep, que no entenia moltes de les coses d'ella. El que se sap és que la Sara escull en Pep com a refugi abans de fer, probablement, el pas més important de la seva vida. Tot i que els diàlegs de la novel·la estan escrits amb estil directe, per donar més dinamisme al relat, l'única informació que realment arriba d'ella de manera directa al lector és la carta que es reproduïx a l'epíleg.

A la pel·lícula, la focalització està més repartida i, per tant, es pot centrar més a mostrar-nos el punt de vista de la Sara. Aquest recurs li permet construir el personatge amb veu pròpia, amb més matisos i fer-lo més enriquidor. Es pot veure, per exemple, la tensió que viu cada cop que sent un soroll i s'ha d'amagar sota el llit (seq. 16, annex 2). Més endavant, hi ha dues escenes consecutives focalitzades en la Sara. Quan per la finestra veu la seva mare i s'emociona, es mostra una part més humana de la Sara cap a la família que no mostra a en Pep. Un altre moment clau que ja hem comentat, el del monòleg de l'àvia, també aporta informació interessant de la Sara, que s'adona en aquell moment de la solidesa del teixit familiar que té en Pep i que contrasta amb la seva situació. D'altra banda, es percep, per la forma com ella somriu, que està desenvolupant un efecte cap en Pep (seq. 34, annex 2). Gairebé a l'hora de metratge, la Sara mostra la seva inquietud quan veu per la finestra que en Pep no s'atreveix a entrar a casa seva a buscar-li els diners (seq. 53, annex 2).

Finalment, arribem a l'última escena de la pel·lícula en què, a diferència de la novel·la, l'espectador segueix la Sara durant els primers moments de la seva fugida. Ella s'ha mostrat forta i decidida quan s'ha acomiadat d'en Pep, però quan comença a caminar es mostra plorant desconsolada. En aquest instant, s'observa l'amor cap en Pep i la tristesa d'haver-se'n de separar. S'hi veu el dolor d'abandonar la família i el poble, però també la determinació en la seva decisió quan, a continuació, s'eixuga les llàgrimes i reprèn, amb enteresa, els seus passos cap al fosc bosc. D'alguna manera, es veu el dol de tot el que deixa enrere, però també la ferma voluntat de continuar endavant. Quan clareja, a la carretera, on un cotxe s'atura per recollir-la, l'espectador no pot no alegrar-se per ella, malgrat la tristesa del moment, perquè està a punt d'assolir allò que tant ha desitjat. El fosc de la pel·lícula es produeix just en aquest instant. En realitat, aquesta escena substitueix la carta final de la novel·la. El mèrit és dotar de tant contingut i de tanta intensitat emocional una escena sense paraules, amb el poder de la imatge.

- c) Relació actor-personatge: Trobem que Maria Morera assoleix l'objectiu de donar-li vida a la Sara Amat. Si a la novel·la no és més que un record, a la pel·lícula agafa una altra dimensió i pren un protagonisme més centrat en el seu jo. En més d'una ocasió, Morera ha expressat una clara identificació amb el personatge de la Sara, i aquest fet es pot intuir a través de la seva actuació a la pel·lícula.⁸
- d) Relació personatge-autor: En aquest cas, hem pogut trobar una identificació del personatge de la Sara amb la directora de la pel·lícula. En una entrevista, Jou admet que té moltes coses en comú amb la Sara i ho concreta dient que totes dues són inconformistes. Aquest inconformisme és un tret característic de la Sara de la pel·lícula. Jou havia treballat com a directora d'actors al film *Laia*, de Lluís Danés, poc abans de rodar *La vida sense la Sara Amat*, i explica que va traslladar moltes coses de la Laia d'Espriu a la Sara.⁹ De fet, hem descobert que apareix, precisament a l'habitació de la Sara, una exemplar de l'època, d'Edicions 62, de *Laia*, de Salvador Espriu (Jou, 2019: 54:04)

⁸ Vegeu l'entrevista a Maria Morera i Biel Rossell: <https://242peliculasdespues.com/2019/07/17/entrevista-a-biel-rossell-y-maria-morera/>

⁹ Vegeu l'entrevista a Laura Jou: https://www.elnacional.cat/ca/cultura/laura-jou-vida-sense-sara-amat_422018_102.html

Per acabar, volem destacar que una de les grans virtuts de la pel·lícula és el de les interpretacions dels joves protagonistes, que sorprenen per la seva naturalitat i pel ventall d'emocions que són capaços d'expressar. Jou, que és un dels noms destacats en l'entrenament d'actors, especialment de joves i nens, és la responsable del treball actoral en grans èxits de l'audiovisual a casa nostra, com *Pa negre* o *Merlí*, entre d'altres. El mètode que va utilitzar en *La vida sense la Sara Amat* és el de no fer servir guió amb els joves, per evitar una dicció falsa i que sonés massa recitada, buscant la màxima naturalitat i sentit de veritat. D'altra banda, va organitzar una tancada amb els joves actors per poder treballar amb profunditat el vincle entre ells i tota la gamma d'emocions amb què havien de connectar al llarg de la pel·lícula. Creiem que tota aquesta feina es materialitza de tal manera que aconsegueix ocultar a l'espectador la inexptesa dels dos actors protagonistes. No és d'estranyar que, ara com ara, tant Maria Morera com Biel Rossell, s'estiguin consolidant com a actors professionals, fet que demostra la bona rebuda de la seva feina per part de la indústria audiovisual.^{10,11,12}

4.4 Univers sensorial

Per aconseguir que l'adaptació cinematogràfica produeixi a l'espectador l'efecte equivalent de què parlava Gimferrer (1985: 65), aquesta ha de ser capaç de crear un univers de sensacions i d'estímuls similars als de la novel·la. El llenguatge cinematogràfic és especialment ric a l'hora de construir un univers sensorial, ja que disposa de múltiples recursos com a matèria primera. Com apunta Pérez Bowie (2008: 19) «el lenguaje filmico es multidimensional o plurisemiótico, es decir que está integrado por una mayor diversidad de códigos que la lengua verbal; tales códigos son de índole verbal y también no verbal, visual y acústica». A l'hora de traduir uns codis literaris a uns de cinematogràfics, per tant, n'hem d'extreure el subtext, en els termes més amplis, com el del context emocional, per tal d'incorporar-lo a la naturalesa icònica del llenguatge filmic.

En definitiva, en els dos llenguatges, hi trobem una dimensió narrativa i, fins i tot, una dimensió poètica i estètica que connecta el receptor amb un univers sensorial complex i

10 Vegeu l'article sobre Laura Jou: <https://www.larepublica.cat/minut-a-minut/laura-jou-despres-dhaver-fet-pellicules-tan-bones-amb-nens-lexigencia-en-dirigir-la-meva-era-mes-gran>

11 Vegeu la pàgina de Maria Morera a IMDB: <https://www.imdb.com/name/nm10814833/>

12 Vegeu la pàgina de Biel Rosell a IMDB: <https://www.imdb.com/name/nm10823679/>

multidimensional que en definitiva serà el que definirà la seva experiència. Aquí, però, entrem en un terreny pantanós a causa de la naturalesa subjectiva que necessàriament aporta el receptor. De fet, com ens explica Pérez Bowie (2008: 26) «las investigaciones sobre poética del cine han revestido una relevancia histórica notablemente menor que la de los estudios centrados en el análisis de su narratología y de su retórica, estos últimos más atentos a su dimensión discursiva que a la puramente estética».

En tot cas, aquest és el camí que ens ha de portar a valorar qualsevol adaptació d'una novel·la al cinema, ja que, finalment, les dues obres han de produir efectes similars perquè, tal com diu Gimferrer, «las relaciones entre novel·la y adaptación fílmica deberan debatirse principalmente, no en el terreno de las equivalencias de lenguaje empleado, sino en el de las equivalencias en cuanto al resultado estetico obtenido» (Gimferrer, 1985: 63).

Per tant, analitzem a continuació com el sentiment de nostàlgia que desperta en el lector i la relació d'intimitat que s'estableix entre els protagonistes a la novel·la es trasllada a la pel·lícula a través dels seus propis recursos.

Com hem dit, la nostàlgia és un element fonamental en la novel·la, ja que evoca els records d'una joventut perduda i les emocions associades. A l'hora d'analitzar de quina manera la pel·lícula intenta plasmar aquesta nostàlgia, observem si aconsegueix recrear l'atmosfera emocional que caracteritza la novel·la i si utilitza recursos visuals i narratius que permetin a l'espectador connectar amb aquestes emocions de manera similar.

D'altra banda, la intimitat entre la Sara i en Pep també és un aspecte central. Aquesta intimitat, associada al despertar sexual i a la sensualitat, és clau per entendre la transformació vital d'en Pep i el seu pas a l'edat adulta. Per tant, analitzar com la pel·lícula representa aquesta intimitat, ens permet estudiar si els recursos cinematogràfics utilitzats, com la càmera, la il·luminació i la música, aconsegueixen transmetre la relació dels protagonistes a l'espectador de manera equivalent a com es presenta a la novel·la.

Així, la nostra anàlisi se centra a estudiar com aquests dos elements —nostàlgia i intimitat— es tradueixen en el llenguatge cinematogràfic i com intervenen en l'experiència global de l'espectador.

4.4.1 Nostàlgia

Com hem vist, Puig utilitza una estratègia literària que converteix tot el nus de la novel·la en un viatge a uns records i el transforma en una gran analepsi. A la vegada, la suposada veracitat atribuïda als fets relatats busca despertar l'interès del lector. A més, aquests fets se centren en una època, la de la preadolescència, intensa i plena de canvis, que acostuma a mantenir-se tota la vida guardada a la memòria. Tot plegat, és una manera de produir al lector una connexió amb els seus propis records, per activar-li així un sentiment de nostàlgia.

La pel·lícula incorpora aquesta experiència sensorial que aporta el llibre, però ho fa de manera molt diferent, tenint en compte les limitacions i les possibilitats del llenguatge cinematogràfic. Sense la gran analepsi que és la novel·la i sense intentar donar veracitat als fets, Jou incorpora diversos elements per a traslladar a l'espectador als anys vuitanta, als vells estius amb la colla d'amics al poble, lluny dels pares i de les responsabilitats del dia a dia. Jou vol activar aquestes sensacions des de l'experiència visual i sonora.

Ja des del principi l'aposta és clara. Abans que aparegui la primera imatge se sent una nena comptar «sis, set, vuit» (Jou, 2019: 0:06-0:09). De seguida es veuen uns nois, amb roba dels anys vuitanta, corrents en un carrer estret amb les parets empedrades i una muntanya verda al fons. En el següent pla, es veu la nena comptant en un arbre al mig de la plaça del poble, amb alguns veïns a l'ombra i una cabina telefònica plantada al bell mig. És un pla obert, més ample, que permet captar l'entorn rural, l'època i l'estació de l'any. Aquestes primeres imatges situen l'espectador, de manera ràpida i eficaç, en un entorn concret, en una època i en un context, sense necessitat de mostrar la informació escrita i impresa a la pantalla, que podria confondre en situar el relat al passat. És present. Tot plegat, no arriba ni als vint segons de metratge.

Poc després, s'observa la colla d'amics a la nit, a la fresca, a la mateixa plaça mentre de fons una parella jove surt de dins la cabina (seq. 7, annex 2). Quan, posteriorment, en Pep va a recollir l'àvia, es veu una colla de persones grans en primer pla, de cos sencer, prenent la fresca, assegudes a les seves cadires, xerrant animadament (seq. 8, annex 2). Aquests tres minuts d'exterior connecten plenament l'espectador amb un sentiment de nostàlgia. Al llarg de la pel·lícula, entre escenes, apareix algun pla obert del poble durant poc més d'un

segon per recordar-li en quin entorn està i que el porta a mantenir latent aquesta nostàlgia. Els petits fragments tenen, també, la funció d'indicar el pas dels dies, l'arribada d'un nou matí o d'acompanyar moments clau (seq. 12, 25, 30, 49, 56, annex 2).

Les imatges del grup d'amics a l'exterior també s'intercalen al llarg del film, de vegades de manera síncrona amb el relat de la novel·la. En aquests moments, s'incorporen elements típics de l'època que reconeixeran els nostàlgics i que a la novel·la no apareixen. En l'escena on la colla elucubra sobre què deu haver passat a la Sara (seq. 27, annex 2), s'observa un dels nois jugant amb un io-io de plàstic a les mans. Al mateix moment, una de les noies té un caramel-pintallavis que fa servir per pintar-se els llavis de vermell mentre se'l menja. Aquesta mateixa escena acaba amb un pla picat, amb una composició pensada per alimentar la nostàlgia: És de nit, en un primer pla es veu la colla d'avis a la fresca. En un segon pla i més avall, es veu la colla d'amics al voltant del banc de fusta. A la dreta, de fons i també en un segon pla, destaca la cabina de telèfon amb la llum encesa a l'interior, mig ocultada per uns matolls.

Més endavant, arribem a l'escena en què en Pep va a la piscina, que no apareix a la novel·la (seq. 32, annex 2). Quan ell hi arriba, es veuen dues noies fent un joc de mans mentre se senten de fons les tres noies de la colla que canten el tema *Out here on my own*, que forma part de la banda sonora de la pel·lícula *Fama*, estrenada l'any 1980. La càmera s'hi acosta i la canten a ple pulmó. Seguidament, Jou mostra la colla fent salts de trampolí, rient, jugant i divertint-se a la piscina municipal, mentre se sent la potent i nostàlgica banda sonora de Vallvé. Tot plegat sembla voler aconseguir que l'espectador connecti amb els seus records.

Una altra escena inventada i plena de nostàlgia, acompanyada de nou amb la banda sonora de Vallvé, és la que en Pep porta la carta a la bústia. La càmera acompanya en Pep amb la bicicleta en tot moment, primer amb un pla de seguiment des de darrere mentre pedaleja a gran velocitat. Després, mostra un pla llarg en què es veuen tots els camps coberts del groguenc típic de l'estiu i un altre de fix des de davant amb el poble de fons i en Pep pedalejant en direcció a la càmera. Seguidament, es veu un pla fix al mig del poble de destí, on dues persones grans revisen una ovella amb un cartell a la paret que hi diu «*telefonos*». Apareix de fons en Pep, que arriba pedalejant i els passa pel costat. Finalment, la música s'atura quan es veu en Pep arribant a la típica bústia groga de correus a la plaça

del poble. Es pot observar clarament que porta una bicicleta Orbea Furia, el model de la marca basca que es va fer molt popular durant els anys vuitanta.

Encara hi ha una tercera escena inventada on surt en Pep amb un dels nois de la colla caminant cap a la piscina. Mentre mantenen una conversa, s'aturen en un quiosc on en Pep es demana un *polín*, un gelat típic molt popular als vuitanta. En Pep n'estripa la punta de plàstic transparent amb les dents per poder-lo xuclar. Quan arriben a la piscina, una de les noies li demana de tastar-lo. Aquestes escenes, distribuïdes al llarg de la pel·lícula, aporten lluminositat i moviment i ofereixen a l'espectador una sèrie d'estímul per despertar els records i la nostàlgia dels estius de joventut.

A més a més, a part del que hem comentat, tota la pel·lícula és plena de petits detalls que podran detectar els més nostàlgics, com l'exemplar de la col·lecció de còmics Olé que fulleja en Pep (Jou, 2019: 46:53), el pot metàl·lic de Nesquik que es veu a l'hora d'esmorzar (Jou, 2019: 10:57) o els bitllets antics de paper de Renfe que la Sara té penjats a una de les parets de la seva habitació (Jou, 2019: 54:42).

Per tant, com hem vist, el film expressa la nostàlgia present a la novel·la, fins i tot a partir dels mateixos elements narratius, però també creant-ne de nous, per tal de treure el màxim rendiment del poder de la imatge i de la música. Jou opta, també, per dur a terme una feina d'investigació i recerca d'elements físics típics de l'època per tal d'aconseguir una experiència que traslladi a l'espectador en un estat de nostàlgia de manera més intensa.

4.4.2 Intimitat: erotisme i sexualitat

Entrem de ple en l'element principal de la novel·la i de la pel·lícula, que és el de la relació que s'estableix entre els dos protagonistes, els moments de tendresa i d'intimitat que assolixen dins l'habitació i la tensió sexual que va creixent fins al moment del clímax narratiu. La pel·lícula no podia obviar el que, com apunta Pons, és l'aspecte que més destaca de la novel·la: «La precisió amb què Puig retrata la fascinació desvalguda, amb esforços de terror admiratiu, que es va apoderant del Pep a mesura que s'enamora de la Sara —ell encara és un nen, ella ja és una doneta— és un dels punts forts de la novel·la» (Pons, 2016: 47). Puig és capaç, a partir de la perspectiva d'en Pep, de crear uns passatges plens de delicadesa i complicitat i, sovint, d'una gran intensitat emocional. Com acaba

dient Pons (2016: 47), «*La vida sense la Sara Amat* vol ser —i en els millors passatges ho aconsegueix— una novel·la delicada i dolçament crepuscular. Com ho són els adeus a la infantesa i els finals d'estiu».

La pel·lícula se centra en la relació amorosa entre en Pep i la Sara i el despertar sexual d'en Pep, suprimint o afegint altres escenes i jugant amb ombres i llums, primers plans i elements sonors, fins al punt d'amplificar-la amb relació a la novel·la.

Com hem explicat, Jou decideix que els personatges siguin un any més grans per poder mostrar de manera més explícita l'esclat de la sexualitat. La subtileza amb què es mostra aquest despertar a la novel·la presenta uns reptes per l'adaptació més complexos. Tot plegat ho veurem a continuació, fent un seguiment cronològic del relat.

La directora sovint ha d'inventar imatges per poder traslladar diferents qüestions que s'expliquen i es contextualitzen a la novel·la. Inicialment, la pel·lícula s'afanya a mostrar que els personatges es troben en un període vital on comença a aflorar la sexualitat. Ho comença a ensenyar quan tan sols han passat trenta-quatre segons de pel·lícula i es veu una noia i un noi de la colla que s'estan fent un petó, mig camuflats sota un arbre, rere la curiosa mirada d'en Pep, que busca un amagatall pel joc de cuit a amagar (seq. 5, annex 2).

Uns segons més tard, la pel·lícula introdueix la fascinació i la por que, com hem vist que explica la novel·la, en Pep sent per la Sara, a través de l'actitud de l'actor i d'un recurs multifactorial, construït a partir d'imatge en moviment i d'elements sonors. En Pep decideix saltar a l'amagatall on està amagada la Sara, darrere d'un mur. Ella no s'immuta i ell, insegur i amb la mirada baixa, tarda uns segons a preguntar, amb por, «em deixes quedar?» (Jou, 2019: 00:52). En un moment donat, ella es queda mirant en Pep, amb el rostre seriós, fixament, amb un primer pla curt de la Sara, amb el clatell d'en Pep fora de focus, durant uns segons. Després, la Sara inclina lleugerament el cap per mirar més enllà, darrere en Pep. En aquell precís instant, el vent comença a bufar i els cabells de la Sara s'ondulen, mentre comença a sentir-se un so latent de fons, carregat de misteri. La càmera es manté encara en la mateixa posició. Es veu el rostre d'en Pep, que segueix fora de focus, quan es gira per mirar en la mateixa direcció on mira la Sara. La càmera comença un lleu acostament cap a la Sara que s'enllaça amb un acostament, a la mateixa velocitat, cap a un bosc dens, ple de verdor, enfosquit i misteriós, on bufa el vent. Sabem que allà és on miren en Pep i la Sara. De sobte, el so del vent i el so de fons callen amb un canvi de pla, quan la

noia que para al joc de cuit a amagar li toca l'esquena a en Pep. Aquest es gira cap a la Sara, però, sorprès, comprova que ella ja no hi és (Jou, 2019: 00:41-1:41). Aquest minut de metratge està carregat de simbolisme i d'informació. L'espectador és testimoni de la desaparició de la Sara, que mira bosc enllà i immediatament després ja no hi és. Transmet la màgia, la fascinació i la por que en Pep sent per la Sara i el gran poder que tot això té sobre ell.

És en aquest context quan, poc després, Jou decideix introduir la càrrega eròtica de la Sara en la mirada d'en Pep (Jou, 2019: 08:02-08:41). Tota l'escena està acompanyada d'una música suau i tendra. Amb la llum del matí següent, l'habitació està a la penombra que provoquen les cortines. Es veu en Pep que es desperta estirat a terra i, una mica desubicat, gira el cap en direcció al llit. La càmera agafa el punt de vista subjectiu d'en Pep, que primer observa les sandàlies de la Sara als peus del llit. La càmera intercala plans d'en Pep amb plans del seu punt de vista subjectiu. L'espectador veu allò que miren els ulls d'en Pep. La Sara dorm sobre els llençols, amb el mateix vestit que duia la nit abans, amb les cames nues. Es veu un Pep, a través del seu rostre, embadalit i embruixat per la imatge d'ella. La construcció d'aquesta escena, amb l'ús de la il·luminació, la música i el moviment de la càmera, està carregada de bellesa i tendresa a la vegada i vol transmetre el desig i la fascinació que sent en Pep. Uns segons després, el film el mostra arreglant-se els cabells al lavabo (seq. 13, annex 2). Així, es fa evident que a ell li importa molt la imatge que mostra davant la Sara, que li vol causar bona impressió. Finalment, per mostrar-li un matis més a l'espectador, amb l'habitació aparentment buida, es veu en Pep assegut al llit que olora el coixí on ha dormit la Sara, amb els ulls tancats i amb cura, creiem que amb la intenció de captar la seva olor (seq. 14, annex 2).

Tant en el llibre com en la pel·lícula, el context obliga a establir una convivència entre els dos protagonistes. A banda de compartir l'espai, la Sara necessita la complicitat d'en Pep per menjar o anar al lavabo. Es converteix en una mena de cuidador i protector. Aquesta relació fa que formin un vincle cada cop més fort. L'atracció d'en Pep cap a la Sara és clara, però els sentiments de la Sara cap en Pep es mostren de manera més ambigua. Si a la novel·la la informació es transmet a través de la mirada d'en Pep, la pel·lícula pot mostrar-nos directament com es comporta la Sara.

La innocència d'en Pep a la novel·la, cap al final de la història, quan no sap interpretar algunes de les possibles insinuacions de la Sara, es troba també a la pel·lícula, encara que ja des de l'inici. En Pep va cap a l'habitació mentre canta en veu alta, que és el senyal que ha acordat amb la Sara perquè sàpiga que és ell qui s'acosta. Quan obre la porta, la veu fent-se un petó amb ella mateixa, a la seva boca reflectida al mirall (seq. 1, annex 2) i, a través d'aquest, ella es queda mirant fixament en Pep. A ell, visiblement nerviós, només se li acut dir a la Sara que ja pot tornar a casa seva. Pocs minuts de metratge després ella el descobreix fent-se el mateix en un mirall i somriu (seq. 21, annex 2).

La clandestinitat de la seva relació i l'aliança que s'estableix des de l'inici creix a mesura que avança el relat, fet que intensifica la complicitat i l'afecte entre ells. Un dels gestos clau de fidelitat que fa en Pep és quan es proposa no delatar la Sara davant l'interrogatori que li fa la Guàrdia Civil (seq. 22, annex 2). Seguidament, la Sara, que a la pel·lícula ho ha sentit tot, des de la ironia, li diu que el que acaba de fer amb les autoritats és un delictes i que ho ha fet molt bé. Aquests esdeveniments són passos que consoliden la seva relació, sobretot des del punt de vista de la Sara, de qui s'observa que valora positivament l'evolució que va fent en Pep.

A partir d'aquest moment, la pel·lícula mostra un Pep cada cop més segur i menys innocent. El que a la novel·la es cou a foc lent al film es mostra de manera directa, que a la següent escena ja ensenya un moment d'intimitat a mitja tarda. En un instant de migdiada d'estiu, amb la llum tènue i amb alguns rajos de sol que s'escolen per la cortina ajustada, es veu un pla curt de la cama de la Sara amb una mosca. Una mà l'expulsa. Se sap que és la d'en Pep. Un pla més llarg mostra la Sara dormint al llit d'esquena a en Pep, que se la mira assegut al costat. En aquest instant sona música suau i, mentre s'intercalen el pla curt de la cama i el pla més llarg, es veu en Pep resseguint-li la cama amb els dits, des del maluc fins a la punta del taló. Després, un pla més curt, mostra com en Pep s'ajeu de costat i li bufa suaument el clatell. Ella se l'espolsa amb la mà, com si es tractés d'una mosca, i es gira de cara en Pep recolzant les mans al braç d'en Pep. (Jou, 2019: 19:19-20:07). Aquest Pep més atrevit contrasta amb la subtileza del passatge del llibre al qual fa referència:

A poc a poc, a aquell sentiment de perplexitat infinita, se n'hi va afegir un altre de responsabilitat. En el fons era igual per què ho havia fet, vull dir, el cas és que havia decidit amagar-se al meu quarto, i com a amic seu, com a company seu de colla, com a enamorat seu, em sentia obligat a una

forma de complicitat i protecció. Per començar, em vaig dedicar a espolsar-li les mosques. [...] Aquella tarda no vaig deixar que cap mosca s'acostés a la Sara. (Puig, 2016: 46-47)

La pel·lícula li afegeix càrrega eròtica mentre mostra a l'espectador un Pep més atrevit en uns instants realment difícils de traslladar a la pantalla. Així i tot, el film és capaç de mantenir la delicadesa i la tendresa que transmet Puig a la novel·la.

La conversa posterior amb la colla (seq. 27, annex 2) es reproduïx amb fidelitat a la pel·lícula, però de sobte aquesta hi introdueix un element nou: algú comenta que la Sara va estar sortint amb un noi. Aquesta informació fa que, més tard, a l'habitació, en Pep es mostri ofès davant la Sara i que aquest sigui el motiu pel qual adopta una actitud d'indiferència a l'hora de dormir al llit amb ella quan, en canvi, a la novel·la no s'hi atreveix per vergonya: «La distància que em separava del llit només era de set o vuit passes; l'únic que havia de fer era creuar l'habitació i, fent veure que era la cosa més natural del món, deixar-me anar al seu costat. Evidentment, no ho vaig fer» (Puig, 2016: 70). La pel·lícula reproduïx parts exactes del diàleg de la novel·la, però el context canvia el sentit. Quan en Pep es prepara per a dormir a terra i la Sara li diu que pugi al llit, que no sigui ridícul, ell es mostra molest pel fet que ella tingui parella, fins al punt que la Sara li pregunta si està gelós. Tot i que ella nega que tingui parella, en Pep es mostra incrèdul i es resisteix a dormir al seu costat. Finalment, quan la Sara desisteix i es posa a dormir, en Pep no tarda a estirar-se al mateix llit. Tant a la novel·la com a la pel·lícula, la Sara sembla haver-se adormit i en Pep li acaricia els cabells. A la pel·lícula, però, s'observa que la Sara somriu i, per tant, es confirma que s'està fent la dormida, fet que no se sap a la novel·la.

L'endemà al matí, el llibre explica al lector la fita que representa per en Pep dormir al mateix llit que la Sara. Quan surt d'anar al lavabo i es torna a ficar al llit amb ella «com si fos la cosa més natural del món» (Puig, 2016: 79), en Pep s'adona que en realitat allò és «un gest tan prodigiosament emocionant, que vaig tornar a sortir del llit, vaig recórrer un tros de passadís, i vaig tornar enrere per ficar-me de nou al llit. I ho vaig fer encara un tercer cop» (Puig, 2016: 79). Mentrestant, aquell mateix matí, la pel·lícula ensenya a l'espectador que en Pep s'ha llevat moll a causa del que resulta ser la seva primera ejaculació. Aquest fet avergonyeix en Pep, però diverteix la Sara, que, amb un somriure murri, li deixa anar: «sembla que aquesta nit t'has fet un home, no?» (Jou, 2019: 24:41). Un cop li passa la vergonya, en Pep, efectivament, se sent tot un home, com es constata a

la següent escena, on, entre eufòric i fatxenda, es dirigeix a la piscina i es mostra com un milhomes (seq. 32, annex 2).

En aquest punt, arribem a un dels clímaxs de la novel·la i de la pel·lícula. Si a la novel·la es mostra un flirteig de la Sara cap en Pep, la directora va una mica més enllà i mostra un petó entre els dos protagonistes (seq. 36, annex 2). Els dos relats avancen l'escena en paral·lel, però la pel·lícula mostra un grau més de càrrega eròtica. A la novel·la la Sara va a dutxar-se i en Pep recorda: «ni se'm va acudir acostar-m'hi una mica. Ni imaginar-me-la sota l'aigua, se'm va acudir» (Puig, 2016: 92); a la pel·lícula la Sara es desvesteix davant la perplexitat d'ell (Jou, 2019: 32:01). Posteriorment, quan ella ja s'ha dutxat, el film mostra unes belles imatges des del terrat, il·luminades per la potent llum del sol d'estiu, amb la Sara avançant des de darrere entre la roba estesa, mentre es mou amb sensualitat. En un moment donat, en Pep s'atreveix a fer-li un petó a la boca. «— És així com fas els petons? — És el primer que faig. — Obre la boca i tanca els ulls» (Jou, 2019: 34:46-34:52).

Després de mostrar el petó que es fa la parella, es veu un Pep encara més segur d'ell mateix, que es llueix davant la colla amb el joc de l'ampolla (seq. 40, annex 2). Aquesta escena és interessant perquè permet que l'espectador vegi un matís diferent i inèdit de la Sara, ja que quan en Pep torna a l'habitació porta els llavis plens del caramel-pintallavis de la noia de la colla amb qui s'ha fet un petó. La Sara se n'adona i es mostra contrariada. De fet, aquella nit obliga en Pep a dormir a terra (seq. 42, annex 2). Aquesta escena aporta un punt còmic, mostra la parella relacionant-se gairebé com si fos un matrimoni i també permet a la directora mantenir latent la tensió sexual que s'ha generat a partir del petó. A la vegada, mostra un toc de gelosia de la Sara que no apareix en cap moment a la novel·la.

Jou mostra la fascinació d'en Pep cap a la Sara de manera més directa, sense el component de por que s'hi veu a l'inici. La directora inventa una altra escena íntima, on els dos protagonistes tenen converses que apareixen disseminades per la novel·la, sobre Tolstoi i la vida. Jugant, la Sara acaba gairebé damunt d'en Pep i se li acosta a fer-li un petó als llavis. Just en aquell moment se sent l'àvia i la Sara corre a amagar-se sota el llit (seq. 48, annex 2). Jou aconsegueix transmetre la sensació que hagués pogut passar alguna cosa més, com també transmet la novel·la, però de forma totalment diferent, més cinematogràfica i més directa.

Des dels 58:39 fins a 1:03:04 de metratge, la pel·lícula enfila cap al clímax abans del desenllaç. En aquests pocs minuts es concentren diverses pàgines de la novel·la on es viu l'emoció de l'anar i venir d'en Pep des de Terrassa, amb la fuga de la Sara a punt de produir-se. La pel·lícula aposta per centrar el relat en la convivència harmoniosa i en un amor que s'ha consolidat. El compte enrere no és l'inici de l'escola, sinó el fet que ella marxarà quan hagi acabat de llegir *Ana Karenina*. Primer, en paral·lel a la novel·la, l'espectador veu que, després de la proesa d'en Pep per obtenir els diners de la Sara, ella es mostra molt agraïda. A la novel·la li fa un somriure seductor i a la pel·lícula li fa un petó als llavis. A partir d'aquest instant (59:19) el film mostra el pas del temps intercalant belles imatges de convivència i petits talls de conversa amb una tendra melodia de fons. En aquestes imatges es veu la Sara sempre amb el llibre a les mans i un Pep atent i curós, que li porta una poma o li retira el llibre quan a la nit s'hi ha quedat adormida a sobre. Finalment, es mostra un primer pla del llibre, amb un llapis fent de punt, i l'espectador comprova que queden poques pàgines per llegir. Per tant, la Sara està a punt de marxar. A l'hora de metratge, el film es trasllada de nou al terrat, on s'observa que la Sara s'ha tornat a dutxar i està acompanyada d'en Pep. La Sara flirteja clarament amb ell, fent-lo jugar a buscar pigues amagades. En Pep, inexpert, no acaba de saber com avançar, fet que fa que finalment la Sara agafi les regnes i decideixi masturbar-lo. Quan ella diu que se'n torna a llegir, en un pla zenital, es mostra en Pep estirat a terra en creu, encara a la terrassa, vivint el zenit, acompanyat de música de ritme triomfal.

La pel·lícula, fidel a la tria de mostrar de manera més explícita el despertar sexual, culmina el viatge amb aquesta iniciació a la sexualitat en mans de la Sara. El fet que la Sara sigui més gran i més madura, fa que finalment es converteixi en una mena de guia d'iniciació per en Pep, tot i que ella també es pugui sentir atreta per ell. A la novel·la, els arguments de la Sara encaixen amb el context de la pel·lícula. A la carta, la Sara li diu que «Em sembla que començava a sentir coses, i em va fer por enamorar-me d'un nen» (Puig, 2016: 286).

En conclusió, hem pogut comprovar com el tractament de la sexualitat, la sensualitat i la relació amorosa de la Sara i en Pep són una aposta clara de la directora a l'hora d'adaptar la novel·la. Hi afegeix més intensitat en tots els sentits, però a la vegada és capaç de preservar la tendresa i sensibilitat que transmet la novel·la.

5 Conclusions

Com hem vist, la literatura i el cinema tenen una forma d'expressar-se molt diferent. Per tant, el trasllat d'un text literari a una pel·lícula és molt més complex del que pot semblar des de la perspectiva de l'espectador o del lector. El fet que les dues formes d'expressió artística tinguin el mateix objectiu no vol dir que segueixin el mateix recorregut per arribar-hi. De fet, les tècniques i els recursos no hi tenen res a veure.

A través de *La vida sense la Sara Amat* hem pogut desgranar el recorregut cap a l'adaptació literària. Hem vist que la directora ha hagut de fer la seva interpretació de la novel·la, cercar-hi l'essencial i partir des d'aquell punt per construir el seu film.

Jou és capaç de transformar en elements cinematogràfics allò que conté la novel·la. En primer lloc, la directora modifica la veu narrativa de la novel·la (en primera persona i subjectiva) i el temps (passat). Això permet centrar el relat i tenir més llibertat en la focalització. Aquesta modificació, però, comporta que s'hagin de desenvolupar altres estratègies per poder mostrar l'element de nostàlgia que conté la novel·la. Jou opta per traslladar-la a l'espectador mitjançant la recreació d'un ambient dels anys vuitanta, amb vestuari i elements representatius d'una època, des del model de bicicleta al pot de cacau en pols, passant per la roba i la música. Fa una aposta arriscada, però que, efectivament, activa aquesta connexió amb el passat.

D'altra banda, la directora decideix potenciar a la pel·lícula la relació entre la Sara i en Pep, amb més protagonisme i més intensitat. Amb més protagonisme perquè elimina passatges sencers de la novel·la que centren el relat en la relació d'en Pep amb els pares o l'àvia (seq. 23, 31, 46 annex 2) i en crea de nous en què es mostren detalls d'intimitat inèdits i més explícits (seq. 26, 48, 57 annex 2). Amb més intensitat perquè decideix que els personatges siguin una mica més grans i, per tant, els fa anar més enllà amb les seves experiències sexuals i la càrrega d'erotisme. Aquesta aposta li permet dotar la pel·lícula d'un grau d'intensitat emocional similar al que aconsegueix la novel·la i que difícilment es podria haver traslladat de la mateixa manera.

Hem vist la importància de la càmera, la llum o la música a l'hora de comunicar i d'expressar. La força narrativa i la intensitat emocional que poden transmetre és fonamental en l'art del cinema. Hem comprovat com uns segons de metratge ben construïts

poden ser equivalents a pàgines de text (seq. 6, 12, 26 annex 2). Hem captat, doncs, la gran capacitat de síntesi del cinema.

El tractament dels personatges és molt fidel a la novel·la, amb alguns matisos. L'evolució dels personatges cap a l'edat adulta es mostra amb més contundència per adaptar-la al llenguatge cinematogràfic. D'altra banda, es dota de més identitat i complexitat el personatge de la Sara, que és molt més que el record idealitzat de la novel·la. També hem comprovat la importància del treball fet amb els actors. En aquest cas, la directora és capaç d'aconseguir una naturalitat i expressivitat molt meritoses dels protagonistes, fins al punt que en cap moment no sembla que siguem davant de dos joves actors totalment inexperts i novells. Considerem que la pel·lícula hauria estat totalment fallida si no s'hagués treballat aquest aspecte. Biel Rossell i Maria Morera són capaços d'expressar les característiques d'en Pep i de la Sara que veiem a la novel·la.

En definitiva, trobem que, més enllà de la fidelitat absoluta, Jou capta l'experiència estètica del llibre per materialitzar-la a la pel·lícula a través d'elements cinematogràfics. Per això aplica certs recursos filmics: la música, a càrrec de Vallvé, que doten de més intensitat emocional escenes clau (seq. 12, 32, 47, 57, 60-63 annex 2); la il·luminació, que intercala la potència lumínica de les escenes exteriors d'estiu amb els clarobscurs íntims de l'habitació; i canvis argumentals amb relació a la novel·la, com l'omissió del pròleg i l'epíleg, l'eliminació de la majoria dels personatges adults i una sexualitat més explícita d'uns protagonistes amb l'edat lleugerament augmentada. Per tant, podem concloure que Jou assoleix una gran adaptació perquè és capaç de transmetre una experiència equivalent a la de la novel·la.

6 Referències bibliogràfiques

- Escudero, Victor. (2022). *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana*. Iberoamericana Vervuert.
- Gimferrer, Pere. (1999). *Cine y literatura*. Editorial Seix Barral. Grupo Planeta.
- López Rodríguez, Francisco Javier. (2012). Modificaciones narrativas en la adaptación cinematográfica del cómic japonés. *COMUNICACIÓN. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales*. 1(10), 1549–1564.
<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/21778>
- Nopca, Jordi. (12 de desembre de 2015). Pep Puig guanya el premi Sant Jordi. *Ara*.
Ara Llegim. <https://projectetraces.uab.cat/>
- . (13 febrer de 2016). Pep Puig: «Vivim fascinats per les dones i el seu misteri». *Ara*.
Ara Llegim. <https://projectetraces.uab.cat/>
- Pérez Bowie, José Antonio. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* (13), 276-300.
- . (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- . (2011). Las determinaciones genéricas en los procesos adaptativos. *Arbor*, 187(748), 305-315.
- Pérez Villarreal, Lourdes. (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Abya-Yala.
- Pons, Pere Antoni. (20 febrer de 2016). Un crepuscle dolç: el premi Sant Jordi de Pep Puig. *Ara*. *Ara Llegim*. <https://projectetraces.uab.cat/>
- Saboraud, Frédéric. (2010). *La Adaptación: el cine necesita historias*. Paidós.
- Sánchez Noriega, José Luis. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- . (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar*, 17, 65-69.
<https://docta.ucm.es/entities/publication/e28eb692-3ac5-44d8-9e1a-fcefa8329ae0>

Puigdevall, Ponç. (24 de març de 2016). L'enyorança de la infantesa. El País. Quadern.
https://elpais.com/cat/2016/03/23/cultura/1458750375_358698.html#

6.1 Corpus d'anàlisi

Jou, Laura. (Directora). (2019). *La vida sense la Sara Amat* [Pel·lícula]. Massa d'Or
Produccions.

Puig, Pep. (2016). *La vida sense la Sara Amat*. Labutxaca.

**Declaro que aquest text és el resultat del meu propi treball i que no he
utilitzat eines d'intel·ligència artificial.**

7 Annexos

7.1 Annex 1: Fitxa tècnica de la pel·lícula

Títol: La vida sense la Sara Amat

Any: 2019

Duració: 75 minuts

Producció: Isona Passola i Xarxa de comunicació local (producció executiva), Aleix Castellón (direcció de producció), Elisa Plaza (producció delegada TVC), Alba Forn (producció delegada)

Direcció: Laura Jou

Guió: Coral Cruz, Pep Puig

Direcció de fotografia: Gris Jordana

Música: Pau Vallvé

Muntatge: Raúl Román

Direcció d'art: Maite Sánchez

Disseny de vestuari: Mercè Paloma

Intèrprets: Biel Rossell, Maria Morera, Francesca Piñón, Isaac Alcayde, Pau Escobar, Joan Amargós



7.2 Annex 2: Taula comparativa

En aquesta taula comparativa enumerem cada seqüència per facilitar-ne la consulta. Pel que fa a l'obra narrativa, a l'inici de cada seqüència marquem el temps en hores:minuts:segons. Indiquem amb el símbol **(N.)** aquelles seqüències que fan referència a la nostàlgia i amb el símbol **(S.)** les que fan referència a intimitat, erotisme i sexualitat. Pel que fa a l'obra narrativa, a l'inici de cada seqüència indiquem el número o números de pàgina.

Seqüència	Obra cinematogràfica	Obra narrativa
1		A manera de pròleg
2		9-10: Temps present. La veu narrativa s'identifica com en Pep adult, pare i escriptor. Explica que ha recuperat de la memòria i escrit la seva història amb la Sara Amat pel seu fill.
		Primera part: La nena ferotge
3		13-15: Es contextualitza la història a l'estiu del 1981, abans de començar 7è d'EGB a Ullastrell, el poble de l'àvia. Se'ns presenta la colla i la Sara Amat, de qui secretament en Pep n'està enamorat.
4	0:09-0:33: Colla de nens jugant a cuca amagar. Imatge de carrers, la plaça i nens corrents. La càmera s'acosta a un dels nens. És en Pep, que corre a amagar-se. (N.)	16: Aquella nit juguen a cuca amagar.
5	0:34-0:41: En Pep veu a una parella de la colla que s'estan fent un petó. (S.)	
6	0:48-1:35: En Pep s'amaga al costat de la Sara. Parlen una estona, en Pep es queda uns instants bocabadat mirant el bosc. La Sara ja no hi és.	17: La Sara no apareix. En Pep explica que tothom sabia que a ell li agradava la Sara.
7	1:55-3:00: La colla d'amics seuen al banc i comenten que la Sara no ha aparegut. Creuen que ha marxat a casa seva. Una parella, al fons, truca dins d'una cabina. Comentaris que denoten que estan deixant de ser nens. Marxen cap a casa. (N.)	20: La colla d'amics seuen al banc i comenten que la Sara no ha aparegut. Creuen que ha marxat a casa seva.

8	3:00-3:26: En Pep s'acosta a un grup de persones grans que xerren a la fresca i seuen en cadires. En Pep l'ajuda a aixecar-se, li agafa la cadira i l'agafa de bracet per marxar cap a casa. (N.)	20: En Pep va a buscar a l'àvia que està sola asseguda en una cadira. Al costat, la cadira buida del seu difunt marit, mort fa dos anys. En Pep l'ajuda a aixecar-se, recull les dues cadires i entren cap a casa.
9	3:29-5:55: Es confirma la desaparició. El poble surt a buscar la Sara que no apareix. L'àvia diu que resaran tota la nit perquè aparegui.	22- 24: Es confirma la desaparició. El pobles surt a buscar la Sara que no apareix. L'àvia diu que resaran tota la nit perquè aparegui.
10	5:57-7:55: Mentre en Pep resa apareix la Sara de sota el llit. Li demana si pot quedar-se només aquesta nit i s'estira al llit.	25-29: Mentre en Pep resa apareix la Sara de sota el llit. Li demana si pot quedar-se només aquesta nit i s'estira al llit.
11		30: Temps present. El narrador adult explica que la curiositat el porta al Google i al Youtube per buscar efemèrides i música del 1981.
12	7:56-8:44: L'endemà al matí en Pep es desperta. Ha dormit a terra. Dos plans fixos i curts amb detalls del poble. Imatges acompanyades de música de la Sara dormint al llit i d'ell mirant-la embadalit. (N. S.)	31-32: En Pep es desperta. Ha dormit a terra. Es mira la Sara i confirma que està dormint al seu llit.
13	8:44-9:36: Soroll a la casa, s'atura la música. En Pep crida la Sara, ella dorm. Va al lavabo, es mira al mirall i s'arregla els cabells. (S.)	32-34: Se sent el despertador de l'àvia. En Pep dubta què fer i finalment decideix cridar la Sara perquè s'amagui, però ella no es desperta. En Pep va al lavabo.
14	9:36-10:50: En Pep torna a l'habitació. Sembla buida. Assegut al llit, olora l'olor de la Sara al coixí on ha dormit. La Sara li agafa la cama des de sota el llit. En Pep fa un crit d'esglai. L'àvia entra, però no s'adona de res i torna a sortir. Llavors la Sara surt de l'amagatall i diu que s'està pixant. En Pep l'acompanya al lavabo i després ella li demana alguna cosa per esmorzar. (S.)	34-35: En Pep fa temps per l'habitació mentre la Sara dorm. Quan es desperta li demana d'anar a fer un pipí. Després, en Pep li diu que baixa a esmorzar i ella li demana que li pugui alguna cosa.
15	10:50-11:37: En Pep es guarda mig entrepà a la butxaca. L'àvia li diu que la Sara encara no ha aparegut.	36: En Pep es guarda mig entrepà a la butxaca. L'àvia li diu que la Sara encara no ha aparegut.

16	11:38-12:00: Amagada sota el llit, la Sara veu entrar en Pep amb l'esmorzar. Inquieta, li diu que haurà d'avisar quan sigui ell i li pregunta si sap xiular.	36-38: En Pep li puja l'esmorzar. Li diu que haurà d'avisar quan sigui ell i li pregunta si sap xiular.
17	12:00-12:50: Dos de la colla criden en Pep des del carrer, li diuen que encara no han trobat la Sara i li diuen d'anar a la piscina. En Pep els diu que no hi anirà i ells se'n van remugant.	38-40: Dos de la colla criden en Pep des del carrer, li diuen que encara no han trobat la Sara i li diuen d'anar a la piscina. En Pep els diu que no hi anirà i ells se'n van remugant.
18	12:50-15:10: L'àvia, en veure que no va a la piscina, li demana ajuda amb la botiga de sabates que té als baixos. Després, en Pep va cap a l'habitació cantant <i>La Trinca</i> i es troba la Sara fent-se un petó a la boca amb el mirall. Ell es queda perplex mentre que ella no s'immuta. Ell li pregunta pels pares. Ella li diu que no vol tornar. (S.)	40-43: L'àvia, en veure que no va a la piscina, li demana ajuda amb la botiga de sabates que té als baixos. Després, en Pep va cap a l'habitació cantant l'himne del Barça i es troba la Sara mirant-se al mirall. Li pregunta pels pares. Ella li diu que no vol tornar.
19	15:10-15:37: Els pares de la Sara discuteixen per la desaparició de la Sara	
20		44-47: Dinar i tarda. Moments amb la Sara. Mentre ella dorm, li aparta les mosques.
21	15:38-16:25: Matí següent. En Pep esmorçant. Després, es dirigeix a un mirall i es fa un petó a la boca. S'adona que la Sara, somrient, és darrere seu. (S.)	48-49: Matí següent. En Pep esmorza i parla amb l'àvia
22	16:26-18:44: Entra la Guàrdia Civil. Interrogatori sobre la desaparició de la Sara mentre ella està amagada. En Pep fa veure que no sap res.	50-52: Interrogatori de la Guàrdia Civil sobre la desaparició de la Sara. En Pep fa veure que no sap res.
23		53-60: Visita dels pares. Dinen en família.
24	18:44-19:16: En Pep li recrimina a la Sara que la podien haver vist. Ella, burleta, li diu que ha comès un delictes d'obstrucció a la justícia i que ho ha fet molt bé.	
25	19:16: Pla obert del poble. (N.)	
26	19:17-20:08: Imatges de la Sara i en Pep al llit. Plans curts. Ell li ressegueix la cama amb els dits. Ella dorm. Ell li espanta les mosques. Migdiada de tarda. (S.)	

27	20:09-21:23: De nit en Pep a la fresca amb la colla. Parlen de què li deu haver passat a la Sara. Que si ha fugit, que si està embarassada o que si és morta. Algú comenta que sortia amb un noi. En Pep s'indigna i se'n va.	61-65: A nit la colla parla de què li deu haver passat a la Sara. Que si ha fugit, que si està embarassada o que si és morta. En Pep s'indigna i se'n va.
28	21:23-21:35: Pla llarg. La colla al fons. El grup d'avis i d'àvies prenent la fresca. Nit d'estiu. (N.)	
29	21:35-23:51: A l'habitació, conversa entre la Sara i en Pep sobre les opinions de la colla mentre ell es prepara per dormir a terra i la Sara li diu que dormi amb ella. En Pep es mostra ofès i gelós i li afirma que ella té parella. La Sara ho nega. Finalment ell va a dormir al llit. La Sara fa veure que dorm mentre ell li acaricia els cabells. Ella somriu. (S.)	65-74: La Sara i en Pep conversen a l'habitació. Reflexions d'en Pep del seu amor i desig cap a la Sara. Es prepara per dormir a terra. i la Sara li diu que dormi amb ella. Finalment ell va a dormir al llit. La Sara fa veure que dorm mentre ell li acaricia els cabells.
		Segona part: Un poble que fa la seva.
30	23:51-25:42: Matí següent. Dos plans fixos i curts amb detalls del poble. En Pep es desperta amb els pantalons molts. Ha tingut una ejaculació mentre dormia. La Sara se'n riu i li diu que ja s'ha fet un home. En Pep corre avergonyit cap al lavabo, però es mira al mirall orgullós. S'ha fet un home. (N. S.)	77-84: Matí següent. Converses i reflexions a l'habitació entre la Sara i en Pep.
31		85-89: En Pep ha d'ajudar tot el matí al negoci familiar.
32	25:43-27:27: En Pep va cap a la piscina del poble amb actitud fatxenda. Les noies de la colla se'l miren admirades. Una de les noies de la colla li va al darrere. Imatges de la colla jugant a la piscina. Música. En Pep salta del trampolí, envalentit. (N. S.)	
33	27:27-28:46: Havent dinat al menjador. En Pep agafa dinar per la Sara. A l'habitació, la Sara observa per la finestra la seva mare parlant amb la Guàrdia Civil. S'emociona. En Pep arriba amb el dinar. La Sara li agraeix.	
34	28:47-30:32: La Sara sola a l'habitació. Sent soroll i s'amaga sota el llit. Entra l'àvia. Recull mentre parla d'en Pep a la foto del seu marit mort, de que s'ha fet tan gran i li fa companyia. La Sara escolta amagada. Somriu.	

35	30:33-31:07: Conversa entre els dos agents de la guàrdia civil sobre la desaparició de la Sara. Es plantegen tornar a interrogar en Pep.	
36	31:08-35:35: En Pep, eufòric i fatxenda, li diu a la Sara que aquesta tarda estaran sols unes hores. La Sara li demana roba i aprofita per dutxar-se. Es desvesteix davant d'en Pep que s'intimida. En Pep puja al terrat a rentar i estendre la roba de la Sara. Ella apareix dutxada i vestida amb roba neta. Ell s'adona que no du calces. Xerren, riuen i juguen. De cop ell li fa un lleu petó a la boca. Ella li diu tanqui els ulls i obri la boca, que li ensenyarà com es fan els petons. Es fan un llarg petó. En acabat, ella li demana un llibre per llegir. (S.)	90-106: Es queden sols a casa. La Sara aprofita per dutxar-se. En Pep puja al terrat a rentar i estendre la roba de la Sara. Ella apareix dutxada i vestida amb roba neta. Xerren, riuen, juguen i hi ha una mica de flirteig. Junts investiguen la casa, troben notícies d'una noia que va desaparèixer del poble fa anys. Reflexionen sobre secrets, religió i amor. La Sara agafa <i>Guerra i pau</i> i diu que l'anirà llegint quan es quedi sola.
37	35:35-37:25 La Sara i en Pep remenen la casa mentre parlen de per què ella ha fugit de casa. Se sent soroll. La Sara agafa un llibre i puja cap a dalt. Entre l'àvia i sona el telèfon.	
38	37:25-38:20: En Pep agafa el telèfon. És la seva mare. A en Pep li toca tornar a casa, però aconsegueix quedar-se més temps aliant-se amb l'àvia.	
39	38:20-39:38: La Sara i en Pep llegint a l'habitació. Reflexionen sobre la vida, la mort i la por.	107-110: La Sara llegint a l'habitació. En Pep hi fa veure. Llegeixen fragments junts i reflexionen sobre la vida, la mort i la por.
40	39:38-40:24: De nit, al carrer. La colla juga al joc de l'ampolla. Hi ha riures i petons. En Pep li toca fer-se un petó amb la noia que li va al darrere. Li'n fa un de ben gran i li queden els llavis pintats de vermell d'ella. (S.)	111-116: En Pep no surt al carrer amb la colla aquesta nit. S'està mirant la televisió amb l'àvia una estona i puja al quarto amb la Sara. Ella llegeix <i>Guerra i pau al llit</i> i ell fa veure que llegeix <i>Platero y yo</i> . Conversen una mica fins que la Sara s'adorm.
41	40:24-41:08: Els enxampa la parella de la Guàrdia Civil que els diu que juguin més a dins del poble per precaució. Pregunten per la Sara.	
42	41:08-42:08: En Pep arriba amb els llavis pintats. La Sara llegeix <i>Ana Krenina</i> . S'ofèn quan sap que s'ha embolicat amb una de la colla i el fa dormir a terra. (S.)	

43	42:08-42:28: En Pep dormint. Sonen campanes. La Sara el desperta: «que no vas a missa avui?». Ell s'aixeca d'un salt.	117-120: És diumenge al matí. En Pep es lleva amb la Sara, esmorza i li puja l'esmorzar a la Sara. Li diu que va a missa amb l'àvia.
44	42:28-44:30: En Pep i l'àvia agafats de bracets entren a l'església. Hi ha els pares de la Sara i tot el poble. En Pep puja al balcó del primer pis on, mudats, s'amaguen els nois de la colla mirant un <i>Interviú</i> . La missa és per la Sara, per demanar que torni. Quan en Pep se n'adona, surt corrents i plorant cap a casa.	120-124: A l'església en Pep es troba als de la colla i a tot el poble. A la missa es fan diverses pregàries per la Sara, mentre els seus pares la ploren. A la sortida l'àvia porta en Pep a saludar els pares de la Sara. La culpa, la pena i la incomoditat porten en Pep a fugir a la mínima que pot.
45	44:30-45:45: En Pep arriba plorant a l'habitació. La Sara llegeix al llit. Se'l mira. En Pep li diu que tothom pateix molt i li demana a ella que escrigui una carta als seus pares dient que està bé. Ell l'anirà a tirar al poble del costat.	124.128: En Pep li diu que tothom pateix i li demani que truqui o escrigui als seus pares, que ell tirarà la carta al poble del costat. La Sara escriu que està a casa en Pep, que està bé i que ell li dona menjar. Els dos fan broma i acaben rient.
46		129-152: Els pares d'en Pep pugen a dinar amb la idea de recollir-lo i tornar cap a Terrassa. Passen la tarda junts i finalment en Pep pot convèncer als pares per tornar en uns dies. Es compromet a baixar a Terrassa l'endemà a comprar els llibres i folrar-los. A la nit, s'adorm acariciant els cabells de la Sara.
		Tercera part: La guerra i la pau

47	45:45-46:48: Imatges d'en Pep amb la bici pujant de pressa cap al poble del costat. Música. Belles imatges. En Pep tira la carta a la bústia de correus. (N.)	155-166: L'endemà de nou es lleven junts, en Pep baixa a esmorzar i li puja a la Sara. Li demana de nou que escrigui als seus pares. Ell tirarà la carta des de Terrassa. Ella accepta. En Pep agafa el cotxe de línia i se'n va. Compra els llibres, tira la carta i torna. Al quarto la Sara s'ha amagat i ha deixat una nota a en Pep com si hagués marxat. En Pep s'adona que està profundament superat per totes les emocions amb la situació i cap a la Sara.
48	46:48-48:58: En Pep llegeix un còmic mentre la Sara llegeix <i>Ana Krenina</i> . Xerren sobre com li agrada a la Sara el llibre i comencen a fer broma i a jugar damunt del llit. Quan s'estan a punt de fer un petó, senten a l'àvia que s'acosta. La Sara s'amaga sota el llit. L'àvia entra i li diu que la Sara ha escrit una carta i que està bé. (S.)	
49	48:58-50:46: Dos plans fixos i curts amb detalls del poble. L'endemà al matí, en Pep intenta folrar els llibres per l'escola. La Sara li diu que li folra tots si ell li agafa uns diners que té guardats i roba interior de casa seva. Li diu que ho pot fer ara que no hi ha ningú. (N.)	167-173: En Pep arriba abans de dinar, xerren una estona, ell baixa a dinar i li'n puja per ella. Comencen a folrar els llibres junts. La Sara li diu que li folra tots si ell li agafa els diners de casa seva.
50		174-180: A la tarda en Pep baixa a berenar i l'àvia l'obliga a sortir amb els amics a jugar. S'està una estona donant voltes i torna d'amagat cap a l'habitació amb la Sara. A la nit acompanya l'àvia a la fresca fins que van a dormir.

51		181-189: L'endemà al matí l'àvia entra a l'habitació per dir-li que la Sara ha enviat una carta, mentre ella és amagada sota el llit. La resta del matí la Sara, inspirada per <i>Guerra i pau</i> , conversa amb en Pep sobre la vida, la guerra o la família. La Sara llegeix durant la resta del dia.
52		190-197: L'endemà, després d'esmorzar, la Sara continua llegint. Després juguen als escacs. La Sara l'apallissa i ell s'enfada.
53	50:46-53:03: En Pep va cap a casa la Sara, dubta davant la porta i finalment se'n va. Ella l'observa des de la finestra. Veiem en Pep amb un noi de la colla a la piscina. Parlen d'on deu ser la Sara. Després es dirigeix a casa la Sara de nou i finalment es decideix a entrar. (N.)	198-207: Mentre esmorza, la Sara li torna a demanar a en Pep que vagi a buscar-li els diners. En Pep es passa tot el dia intentant atrevir-se a entrar a casa de la Sara, entrant i sortint de casa i donant mil voltes, però no se'n surt.
54	53:04-57:10: En Pep aconsegueix colar-se a l'habitació de la Sara i agafar tot el que li ha demanat. Quan està sortint la mare sent un soroll i en Pep fa veure que acaba d'entrar preguntant per la Sara. La mare el convida a pujar i li parla de la marxa de la Sara com un alliberament per ella.	208-219: L'endemà en Pep finalment s'atreveix a entrar, però la mare el sent. El convida a pujar i li parla de la marxa de la Sara com un alliberament per ella. En Pep li agafa mania. Se'n va i torna a entrar per agafar els diners de la Sara.
55	57:10-59:10: En Pep torna a l'habitació i li explica tot. La Sara li està molt agraïda. Li diu que és molt valent, que ningú més hagués fet allò per ella i li fa un petó. Ell li pregunta, trist, si ja marxarà. Ella li diu que sí, però que primer acabarà de llegir la novel·la. (S.)	220-223: En Pep torna a l'habitació i li explica tot. La Sara li està molt agraïda. Li diu que és molt valent, que ningú més hagués fet allò per ella. Ell li respon que ell no hagués fet allò per ningú. Ella se'l mira. En Pep adult reflexiona que no va saber interpretar aquella mirada. Ell no fa res.
		Quarta part: La vida sense la Sara Amat

56	59:10-1:00:37: Tres plans fixos i curts amb detalls del poble. Música de fons. Veiem com passa el temps. Moments en què la Sara i en Pep conversen, juguen, se somriuen i en què, sobretot, ella llegeix. Veiem un altre Pep, més segur, atent i relaxat. Mira el punt de llibre de <i>Guerra i Pau</i> i compta les pàgines que falten per llegir. En queden molt pòques. (N.)	227-251: Passen els dos últims dies. La Sara llegeix tot el dia i en Pep ronda per allà. Dormen agafats de la mà durant les nits, en Pep li diu que està enamorat d'ella, que la trobarà a faltar. Finalment, arriba el dia que en Pep ha de marxar. S'acomiaten i en Pep li deixa provisions a la Sara per si necessita quedar-se uns dies.
57	1:00:37-: 1:03:06: La Sara sedueix amb en Pep, que es deixa portar. Finalment, ella el masturba i, quan acaba, baixa a llegir. Imatge zenital d'en Pep al terrat, estirat en creu, somrient. Música victoriosa. (S.)	252-271: En Pep explica el primer dia a l'escola. Quan surt de classe se'n va a buscar l'autobús amb l'esperança de trobar la Sara. Diu a l'àvia i als pares que s'ha deixat un llibre. Es quedarà a dormir. La Sara encara llegeix. Aquesta vegada en Pep s'atreveix a fer-li un petó. Ella li ensenya com fer-ne. S'estaran hores i hores fent-se petons, fins a l'endemà. Al matí, en Pep eufòric li diu que l'estima i se'n va sense ser conscient que potser no la veuria més.
58	1:03:06-1:05:19: Imatges de la colla amb en Pep avorrit. Parlen de la tornada a l'escola. La noia de la colla sedueix amb en Pep, que no li fa cas. S'acomiaada. Puja amb l'àvia a fer-se la motxilla. Li diu que no s'amoïni per la Sara, que les persones que estimem mai marxen del cor per molt lluny que estiguin. (N.)	
59	1:05:19-1:08:52: La Sara llegeix l'última pàgina de <i>Guerra i pau</i> . És la matinada. En Pep s'ho mira plorant. La Sara s'arregla per marxar. En Pep li suplica que no se'n vagi, que l'estima. La Sara li diu que se n'ha d'anar i que moltes gràcies per tot. Se'n va. En Pep veu com s'allunya carrer enllà fins que desapareix.	
60	1:08:52-1:09:44: Veiem la Sara plorant, caminant a les fosques. Comença a sonar música de fons. El plor afluixa fins que la Sara es refà i camina decidida allunyant-se en la nit.	
61	1:09:44-1:10:25: S'intercalen imatges de la Sara caminant pel bosc i trobant la carretera amb imatges d'en Pep a l'habitació trobant a faltar la Sara.	

62	1:10:25-1:10:40: La Sara a la carretera. Comença a clarejar. S'acosta un cotxe. La Sara aixeca el dit i el cotxe s'atura mentre ella s'hi acosta. Negre.	272-275: Segon dia de classe. En Pep torna a agafar l'autobús per anar a trobar la Sara. Aquesta vegada entra a casa l'àvia d'amagar. La Sara ja no hi és.
		Epíleg
63		277-295: Temps present. En Pep adult explica que ja no va tornar a veure la Sara mai més. Explica que va passar un dol molt intens. Mesos més tard va llegir <i>Guerra i pau</i> i va comprendre millor a la Sara. Per Nadal va rebre una carta d'ella plena de tendresa, d'agraïment i fins i tot d'amor. Voltava pel món i era feliç. Els mesos van anar passant i en Pep es va començar a fixar en una altra noia, es va començar a masturbar i, en definitiva, a fer-se gran. L'estiu següent va tornar al poble i va reviure i recordar intensament aquells dies i aquelles nits amb la Sara. La vida continua.