

Pintura, cinema
i literatura:
a propòsit d'Elisa K

Judith Colell

OBERTURA: L'ESTIL COM A ÈTICA

En primer lloc, vull donar les gràcies al Memorial Vicenç Pagès per convidar-me a fer aquesta conferència. En Vicenç era company meu a la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna - URL i la seva pèrdua va ser un cop fort per a tots. No només perdiem un gran escriptor, sinó que també perdiem un gran docent, molt estimat pels companys i els alumnes.

Parlaré de cinema, una forma artística molt estimada pel Vicenç, i sobre la qual va escriure molt.

I ara sí, comencem:

I m'agradaria començar aquesta sessió amb una reflexió sobre com mirem el cinema. Sovint, quan entrem en una sala fosca o quan premem el botó de *play*, la nostra ment es predisposa immediatament a esperar que ens expliquin una història. Busquem un argument, uns personatges, un "què passa després". I és natural: el cinema és un art narratiu. Però el cinema, en la seva essència més pura, abans de ser paraula, abans de ser guió, és imatge. És llum, és ombra, és composició. És, en definitiva, una herència directa de la història de la pintura. Avui no som aquí només per parlar d'una pel·lícula. Som aquí per parlar de com es construeix una mirada. I, més concretament, de com l'estil cinematogràfic no és un simple embolcall estètic —no és "fer bonic"—, sinó que és una operació moral profunda. L'estil és la manera com un creador es posiciona davant del món i davant del dolor dels seus personatges.

Per fer aquest viatge, ens centrarem en una obra de la cinematografia catalana contemporània: la pel·lícula *Elisa K*, estrenada l'any 2010. Per què aquesta pel·lícula? Perquè *Elisa K* ens planteja un repte. És una pel·lícula basada en una novel·la de Lolita Bosch, però que té la particularitat d'estar dirigida per dos directors: Jordi Cadena i jo mateixa. I no parlo d'una codirecció habitual en què tots dos decideixen tot. Parlo d'un experiment formal: la pel·lícula està partida en dues meitats. Una meitat la dirigeix un, amb el seu estil; l'altra meitat la dirigeix l'altra, amb un estil completament oposat. I, tanmateix, la pel·lícula funciona com una unitat sòlida.

El nostre objectiu durant els propers minuts serà desmuntar aquest mecanisme. Volem entendre com, a través de la referència a dos grans pintors —Vilhelm Hammershøi i Lucian Freud—, s'aconsegueix fer visible allò que és invisible: el trauma, la memòria i el silenci.

Però abans d'entrar en el quiròfan d'anàlisi, permeteu-me que definim breument les nostres eines. Seguint teòrics com Meyer Schapiro o David Bordwell, entendrem l'estil com un sistema: un sistema format per la posada en escena, la

fotografia, el muntatge, el so i la direcció d'actors. L'estil és també una obsessió temàtica i formal. És la constant que ens permet identificar no només qui ha fet la pel·lícula, sinó des d'on l'ha fet. Dit això, endinsem-nos en la història d'*Elisa K*.

L'ESTRUCTURA DEL RELAT I EL TRENCAMENT

La pel·lícula, com la novel·la original de Lolita Bosch (titulada *Elisa Kiseljak*), ens narra una història terrible, però malauradament comuna: la història d'un abús sexual infantil i les seves conseqüències a llarg termini. Però l'originalitat rau en com ens ho explica. L'estructura narrativa és binària. És un díptic.

Tenim una primera part, que correspon a la infantesa. Aquí veiem l'Elisa quan té uns 10 o 11 anys. I tenim una segona part, que correspon a l'edat adulta, quan l'Elisa en té 24. Entre aquestes dues parts, hi ha un abisme. Una el·lipsi de 14 anys marcada per un simple rètol en negre. Un buit temporal en què l'espectador no sap què ha passat. Però la diferència no és només temporal; és sensorial.

En la primera part, la de la infantesa, la veu que guia el relat no és la de la nena. És una veu en off masculina. Una veu en tercera persona, omniscient, literària. És una veu que sap què passarà, que anticipa els fets, però que parla amb una fredor distant. Imagineu algú llegint un informe mèdic o una crònica antiga. Aquesta veu masculina, que correspon a la visió del director Jordi Cadena, crea una distància de seguretat. Ens diu: "Això va passar, però ho estem mirant des de fora". I de sobte, passem a la segona part. L'Elisa té 24 anys. I la veu en off desapareix. El narrador masculí calla. I què ens queda? Ens queda el soroll. Ens queda la veu interior de la protagonista, interpretada magistralment per l'Aina Clotet. Ja no hi ha distància. Ara estem a dins del seu cap. I el seu cap és un caos. Aquest canvi de veu és fonamental per entendre el tema de la pel·lícula: la memòria traumàtica.

L'Elisa ha passat 14 anys "oblidant". El trauma de l'abús ha estat enterrat sota capes de normalitat. Però als 24 anys, un element trivial —una tassa de cafè i el seu aroma— detona el record. I aleshores es produeix el que en psicologia s'anomena un brot psicòtic o una recuperació traumàtica de la memòria.

(...) Abans d'entrar en l'anàlisi visual, però, hem d'aturar-nos en l'origen de tot plegat: la paraula escrita. Perquè *Elisa K* no neix del no-res; neix d'una novel·la punyent de l'escriptora Lolita Bosch, titulada originalment *Elisa Kiseljak*.

I vull que parlem una estona d'aquest llibre i de com es va convertir en pel·lícula, perquè estem davant d'un cas d'adaptació molt poc habitual. Normalment, quan el cinema adapta una novel·la, la "traeix". Els guionistes agafen l'argument, eliminen personatges, canvien el final i, sobretot, n'adapten l'estructura per fer-la encaixar en els famosos tres actes de Hollywood (plantejament, nus i desenllaç). Busquen fer-la "cinematogràfica".

En el cas d'*Elisa K*, va passar exactament el contrari. Jordi Cadena, un veterà del cinema català, va llegir la novel·la de Lolita Bosch i va quedar impactat no només pel que explicava, sinó per com ho explicava. Es va adonar que la novel·la tenia una arquitectura tan forta, tan radical, que el cinema no la podia ignorar.

Fixeu-vos en el primer detall: el títol. La novel·la es diu *Elisa Kiseljak*. La pel·lícula es diu *Elisa K*. Per què tallar el cognom? Per què deixar-la només amb la "K"? Aquesta "K" ens remet inevitablement a Kafka i al seu personatge Josef K. Ens evoca algú atrapat en un sistema burocràtic o absurd, algú sense identitat completa, algú acusat sense saber de què. En eliminar el cognom complet, Kiseljak, el guió ens està dient que l'Elisa encara no està completa. És una dona fragmentada. És una dona tallada, com el seu nom.

Però el repte majúscul de l'adaptació era la veu. A la novel·la, Lolita Bosch fa una operació d'estil brutal. La primera part del llibre està escrita en tercera persona. És freda. Diu coses com: "A l'Elisa li agrada portar vestits blancs". És descriptiva. L'Elisa és un objecte. A la meitat exacta del llibre, sense avís, el text canvia. Passa a la primera persona. "Jo camino", "jo sento". L'objecte esdevé subjecte.

Jordi Cadena va entendre que un sol director no podia filmar aquests dos llenguatges. Si ho rodava tot ell, inevitablement unificaria l'estil. I aquí ve la genialitat de l'adaptació: la forma del llibre va obligar a canviar la forma de producció de la pel·lícula. Cadena va dir: "Per respectar la Lolita Bosch, jo no puc dirigir la segona part. Necessito una altra mirada. Necessito una dona. Necessito algú que entengui el dolor des de dins, com fa la novel·la a la segona part". I així és com va anar a buscar l'altra directora i es va plantejar la pel·lícula com un exercici a quatre mans.

És fascinant, perquè normalment el director és el "déu" de la pel·lícula. Aquí, els directors ens vam sotmetre a la dictadura del text. Vam decidir que l'estructura literària manava sobre l'ego del director.

Hi ha un altre aspecte clau: la literalitat. Si us fixeu en la primera part de la pel·lícula, la veu en off que sentim no és un guió adaptat. Són frases literals extreïdes de la novel·la. Cadena fa que la literatura "soni" damunt de les imatges. Això provoca un efecte molt curiós de dissociació. Veiem la nena jugant i sentim una veu d'home (la veu de la literatura, la veu de l'autoritat) que ens descriu el que veiem. Això subratlla la passivitat de la nena. Ella no té veu. La literatura parla per ella.

En canvi, a la segona part, quan la veu en off desapareix, estem veient com el cinema (la imatge pura, el crit, el plor) derrota la literatura. L'Elisa ja no necessita que ningú la narri. Es narra ella mateixa amb el seu cos.

Per tant, podem dir que l'adaptació d'*Elisa K* és una lluita entre la paraula i la imatge. La novel·la de Bosch és dura, és seca, té un ritme sincopat. No busca agradar; busca fer mal en el millor sentit de la paraula, perquè, per parlar de temes com aquests, cal provocar incomoditat en qui llegeix o mira l'obra. I la pel·lícula intenta ser fidel a aquesta "ferida". No intenta suavitzar el llibre amb música trista o moments sentimentals. Intenta mantenir la duresa de la prosa de Bosch a través de la duresa de l'enquadrament.

És, en definitiva, un exercici d'humilitat cinematogràfica: reconèixer que, a vegades, per ser fidel a un llibre, no has de copiar l'argument, sinó que has de copiar la seva ànima estructural, encara que això t'obligui a partir la teva pel·lícula per la meitat. Aquesta estructura partida (Infantesa oblidada / Adultesa recordada) és la base sobre la qual es construeixen dues pel·lícules en una.

Vull fer una pausa important aquí sobre un concepte ètic: la representació de la violència. A la pel·lícula, sabem que l'Elisa és violada per un amic del pare. Però, ho veiem? No. Jordi Cadena i jo, els directors, vam prendre la decisió conscient de deixar l'acte violent fora de camp. Es produeix una el·lipsi visual. Per què? Podríem haver buscat l'impacte, el xoc, l'emoció fàcil de l'horror. Però l'ètica d'aquesta pel·lícula, en la línia de pensadors com Susan Sontag, rebutja el voyeurisme del dolor. Si mostres la violació, corres el risc que l'espectador s'identifiqui, encara que sigui per un segon, amb la mirada de l'agressor, o que

esdevingui un espectador passiu d'un espectacle morbós. En no mostrar-ho, l'horror esdevé més abstracte, més mental i, per tant, més universal. La pel·lícula no va sobre la violació; va sobre la cicatriu.

PRIMERA PART: JORDI CADENA I LA GÀBIA DE HAMMERSHØI

Analitzem ara, amb detall, la primera meitat del film. Recordem: és l'Elisa nena. Està dirigida seguint els paràmetres estilístics de Jordi Cadena.

Què és el primer que ens sobta? El blanc i negre. Tota aquesta part està rodada en una escala de grisos molt treballada. Per què blanc i negre en ple segle XXI? El blanc i negre funciona aquí com un mecanisme d'abstracció. Elimina el "soroll" del color. Fa que la realitat sembli suspesa en el temps, com si fos un record fossilitzat. Però també aporta una fredor necessària. El trauma, quan s'està gestant, sovint es viu amb una estranya irrealitat, i el blanc i negre ens situa en aquest pla de no-realitat.

Però el que realment defineix aquesta part és el seu referent pictòric: Vilhelm Hammershøi. Si no coneixeu aquest pintor danès de finals del segle XIX, us convido a imaginar els seus quadres. Hammershøi pintava interiors domèstics. Habitacions buides, portes mig obertes, finestres amb cortines blanques i figures femenines (sovint la seva dona) vistes d'esquena, immòbils, silencioses.

Jordi Cadena trasllada literalment l'univers de Hammershøi a la pantalla. Com ho fa?

L'arquitectura i la llum:

Fixeu-vos com es roda la casa de l'Elisa. La càmera s'obsessiona amb les portes, els marcs de les portes, els passadissos i, sobretot, les finestres. La llum que entra no és una llum radiant; és el que els crítics anomenen una "llum esmorteïda". Una llum nòrdica, grisa, que il·lumina l'escena però no escalfa. És una llum que, citant Portell i Muntané, "no revela, sinó que inquieta".

Aquesta il·luminació crea una atmosfera de "temps suspès". Sembla que a la casa de l'Elisa mai no passi res, tot és calma, tot és ordre burgès. Però sabem que sota aquesta calma s'està coent l'horror.

La gàbia de vidre:

Aquest és un dels conceptes centrals de la meva anàlisi. Cadena utilitza els elements arquitectònics per tancar la protagonista. Veiem l'Elisa constantment a través de vidres, reflectida en miralls, o emmarcada dins del marc d'una porta que està dins del marc de la pantalla.

Això genera la sensació d'una "peixera" o d'una "gàbia de vidre". L'Elisa és un objecte d'observació. És mirada per nosaltres, és mirada pel narrador, i és mirada pel seu agressor. Està atrapada, però no hi ha barrots de ferro; hi ha vidres nets i transparents. Això ho fa encara més terrible: la presó és invisible. És la presó de la normalitat familiar.

La composició simètrica i estàtica:

La càmera de Cadena gairebé no es mou. Són plans fixos, molt llargs. La composició és rigorosament simètrica.

Què aconseguim això? Buidar el cos fílmic d'emoció. És un estil clínic. En lloc d'apropar-se a la cara de la nena perquè plorem amb ella, la càmera s'allunya i la posa al centre d'una habitació perfecta. Aquesta distància crea una tensió insuportable en l'espectador. Volem entrar, volem salvar-la, però l'estil geomètric i fred de Cadena ens ho impedeix. Ens manté com a testimonis impotents, tal com se sent la mateixa víctima.

Aquesta estètica de Hammershøi —el silenci, l'esquena girada, la porta tancada— és la representació perfecta de la negació. El trauma està succeint, però ningú el veu, ningú en parla. La casa és bonica, la llum és suau, i el monstre és a la sala d'estar bevent cafè.

SEGONA PART: JUDITH COLELL I LA CARN DE LUCIAN FREUD

I llavors, passen 14 anys. I la pel·lícula es trenca. Entrem a la segona part. La direcció passa a mans meves. El canvi és brutal. És un xoc per als sentits. El primer que notem és la irrupció del color. Però no és un color alegre de comèdia romàntica. És un color dens, pesant, texturat. La càmera, que abans estava clavada al terra en un trípode, ara es mou. És càmera en mà. Tremola. Respira. Segueix l'Elisa de prop, molt de prop. Si la primera part era l'ordre, aquesta és el caos. Si la primera era el silenci, aquesta és el crit.

I aquí canviem de pintor. Deixem el nòrdic i pulcre Hammershøi i ens llencem als braços del britànic Lucian Freud. Lucian Freud, net de Sigmund Freud (el pare de la psicoanàlisi), és conegut pels seus retrats de nus. Però no són nus idealitzats. Són nus de carn, de plecs, de greix, de venes. La pintura de Freud té una qualitat matèrica: sembla que puguis tocar la pell. Els seus models sovint semblen esgotats, dormint o mirant al buit amb una angoixa existencial. Com diuen els crítics, en Freud, "l'ànima és la presó del cos".

I, en la posada en escena, el que jo vaig fer va ser agafar aquesta filosofia pictòrica i mirar de traduir-la en cinema per explicar el brot psicòtic de l'Elisa.

Hi ha un terme tècnic que m'agradaria que us enduguéssiu avui: hàptic, que ve del grec *haptikós* i significa relatiu al tacte. En teoria del cinema, la "mirada hàptica" es refereix a quan la imatge és tan texturada que els ulls funcionen com si fossin dits.

A la segona part d'*Elisa K*, la fotografia té poca profunditat de camp (el fons està borrós) i el focus està rabiosament nítid en la pell de l'Elisa, en els seus ulls plorosos, en els cabells.

Això ens obliga a "tocar" l'Elisa. Ja no hi ha la distància de seguretat de la primera part. Ara estem enganxats a ella. Sentim la seva suor i la seva llàgrima. És el que Martin Gayford anomena la "mirada voraç" de Lucian Freud. La càmera devora el personatge per extreure'n la veritat interior.

L'ús del color i la textura:

Fixeu-vos en la paleta de colors. Predominen els verds i els ocres, colors molt típics de Freud, que remetent a la natura però també a una certa podridura o decadència orgànica.

El verd apareix en el bosc, on l'Elisa comença a tenir els flaixos de memòria. El bosc és laberíntic, com la seva ment.

Però hi ha un altre color clau: el blau.

El blau està associat a l'aigua. I l'aigua és l'element de la memòria emocional. Hi ha una escena clau: l'Elisa sota la dutxa. Està nua, en posició fetal, sota l'aigua que cau. La imatge es tenyeix de blau. És el moment de l'anagnòrisi, el moment del reconeixement. L'aigua neteja, però també ofega. És com un líquid amniòtic en què l'Elisa ha de "renéixer" després d'acceptar el que li va passar. Ella no es despulla per seduir ningú; es despulla perquè la roba li fa nosa, perquè la pell li fa nosa. Vol arrencar-se el passat.

El muntatge de l'esquizofrènia:

Mentre que a la primera part els plans duraven minuts, aquí el muntatge és picat, ràpid, fragmentat. Això reproduceix l'estat mental de l'Elisa. La memòria no torna com un relat ordenat; torna a batzegades, com flaixos, com fragments d'un mirall trencat. L'estil de muntatge, per tant, no és estètic, és psicològic. Ens posa dins del cap d'algú que s'està trencant per poder-se recompondre.

Per tant, veiem com la pel·lícula utilitza l'estil de Lucian Freud (la carnalitat, la proximitat, la textura) per fer-nos sentir el dolor, en contraposició a l'estil de Hammershøi (la distància, el buit), que ens feia pensar en el dolor.

SIMBOLOGIA I INTERTEXTUALITAT: MÉS ENLLÀ DE LA IMATGE

A banda d'aquesta gran dualitat estilística, *Elisa K* és una pel·lícula plena de capes, plena de petits símbols que, si hi parem atenció, ens donen claus de lectura molt potents. M'agradaria destacar-ne dos en particular: un quadre dins de la pel·lícula i un conte popular.

1. L'*Anunciació* de Leonardo da Vinci:

Hi ha un element que es repeteix. A l'habitació de la nena hi ha una reproducció d'un quadre. I més tard, l'Elisa adulta intenta fer un puzzle d'aquest mateix quadre. És l'*Anunciació* de Leonardo da Vinci.

Per què aquest quadre? Podria ser qualsevol altre.

En la tradició cristiana, l'*Anunciació* és el moment en què l'àngel Gabriel diu a Maria que la seva vida canviarà per sempre. Els directors vam fer una analogia terrible: l'àngel, en aquesta pel·lícula, és la memòria.

La memòria és un missatge que sempre hi és, esperant al jardí. No saps quan entrarà, però quan entri, et canviarà la vida.

Però fixem-nos en el detall de la Verge de Leonardo. A diferència d'altres verges medievals que tenen les mans creuades en senyal de submissió, la Verge de Leonardo està fent dues coses molt interessants amb les mans. Amb la mà dreta, marca la pàgina del llibre que llegeix, com dient "no vull perdre el meu lloc, la meua identitat". I amb la mà esquerra, fa un gest lleugerament aixecat.

És un gest d'aturada? De salutació? Alguns historiadors de l'art i lectures feministes hi veuen un gest d'autonomia. Una Verge que no s'espanta, que rep el missatge amb dignitat i control.

Aquest gest prefigura el final de l'Elisa. Ella no serà una víctima passiva per sempre. Ella, com la Verge de Leonardo, acabarà aixecant la mà (metafòricament) per aturar el cicle de silenci. Rebrà el missatge del passat i l'utilitzarà per empoderar-se.

2. El mite de la *Caputxeta vermella*:

El segon referent és més subtil però igualment poderós. És el conte de la *Caputxeta*. A la pel·lícula, l'agressor és un amic del pare. Algú de confiança. Algú que entra a la casa, que seu a taula.

Això connecta directament amb la versió original del conte de Charles Perrault. Recordeu la moralitat final del conte? Perrault ens avisa que els llops més perillosos no són els que udolen al bosc. Diu, i cito de memòria: "Ai d'aquells llops afalagadors, dolços i educats, que segueixen les senyoretes fins a l'interior de les cases".

Elisa K actualitza aquest mite. El "llop" no és un monstre desconegut en un carreró fosc. El llop és l'arquitecte, l'amic de la família, l'home educat que et regala un braçalet de plata.

La pel·lícula utilitza aquest intertext per denunciar una realitat estadística: la majoria d'abusos es produeixen en l'entorn de confiança. I ho fa sense discursos, només mostrant com el llop s'asseu al sofà de casa, sota la llum esmorteïda de Hammershøi.

RESOLUCIÓ I CONCLUSIÓ: L'ÈTICA DE LA MIRADA FINAL

Arribem al tram final de la nostra conferència. Com es tanca aquest cercle? Després de passar per la fredor de Hammershøi i per l'inforn carnal de Freud, l'Elisa arriba a la resolució. Ha recordat. Sap la veritat. I decideix confrontar el seu pare, que (potser sabent-ho o potser negant-ho) ha permès el silenci. L'escena final té lloc en una cafeteria. I aquí, l'estil torna a fer un gir important.

Tornem al pla general. La càmera s'allunya de nou. Veiem l'Elisa i el seu pare a través del vidre de la cafeteria. Podríeu pensar: "Ah, tornem a la gàbia de vidre del principi! No hem avançat res!". Però no. Fixeu-vos-hi bé. Sí, hi ha un vidre. Sí, hi ha distància. Però ara l'Elisa està parlant. Veiem els seus gestos. Ja no és la nena estàtica. S'està movent, està gesticulant, està traient el dolor enfora.

Els directors, en un gest de respecte infinit, decideixen no deixar-nos escoltar tota la conversa. La càmera es queda fora. Ens diu: "Això és íntim. Això pertany a l'Elisa. Ella està recuperant la seva veu, i no necessita que nosaltres l'escoltem per validar-la. Només necessita que el seu pare l'escolti". També hi ha un treball amb el so que va perdent el seu realisme i es va transformant en una representació de l'angoixa: l'angoixa que sent l'Elisa pel que està explicant i l'angoixa de l'horror que sent el pare en escoltar-la i també recordar. Aquest retorn al pla general no és fredor; és respecte.

I, finalment, l'últim pla. El moment definitiu. La càmera s'acosta lentament. I l'Elisa aixeca la vista i mira directament a l'objectiu. Trenca la quarta paret. Ens mira als ulls. A cada un de nosaltres asseguts a la sala de cinema.

Què significa aquesta mirada? No és una mirada de súplica. No demana compassió. És una mirada que interpel·la. És una mirada severa, forta, gairebé acusadora. Ens està dient: "Jo ja he fet la meva feina. Jo he trencat el silenci. I vosaltres? Què heu fet vosaltres mentre jo estava tancada a la gàbia de vidre? Per què la societat mira cap a una altra banda?".

Aquesta mirada final transforma tota la pel·lícula. Deixa de ser la història d'una víctima per convertir-se en la història d'una supervivent que ens passa la pilota a nosaltres. Ens converteix en responsables. Ens diu que l'espectador passiu és còmplice. És aquí on l'estètica esdevé plenament ètica. L'enquadrament final no busca la bellesa; busca la responsabilitat.

CONCLUSIONS

Per concloure, espero haver-vos transmès la complexitat d'aquesta obra. *Elisa K* no és una pel·lícula fàcil, però és una pel·lícula que, des del moment en què vam llegir el llibre, vam considerar necessària.

Hem vist com dos directors poden fusionar les seves mirades per servir una història comuna i alhora demostrar una generositat creativa poc habitual. Hem vist com la pintura de Hammershøi serveix per explicar la negació i el distanciament del trauma infantil (el blanc i negre, la gàbia de vidre, el silenci). Hem vist com la pintura de Lucian Freud serveix per explicar l'emergència del dolor i la veritat del cos (el color, la mirada hàptica, la textura). I hem vist com símbols com l'*Anunciació* o la *Caputxeta* enriqueixen el discurs sobre la memòria i l'amenaça domèstica.

En definitiva, *Elisa K* ens ensenya que al cinema com a la vida, la forma és el fons. La manera com mirem les coses determina què en comprem. Els directors vam triar no mostrar la violència explícita per poder mostrar una cosa molt més profunda: l'arquitectura de l'ànima humana quan intenta sobreviure.

Us convido, si no l'heu vista o si fa temps que la vau veure, a recuperar aquesta pel·lícula. Però ara, mireu-la no només seguint l'argument, sinó fixant-vos en les finestres, en els colors, en els desenfocaments. Mireu-la com si estiguéssiu davant d'un quadre que es mou. I, sobretot, aguanteu la mirada a l'Elisa quan, al final, us pregunti amb els ulls què esteu disposats a fer vosaltres per trencar el silenci.

Moltes gràcies per la vostra atenció.