

I. Un univers personal



GUSTÍ VILLARONGA HA DIBUIXAT UNA DE les trajectòries creadores més interessants del cinema espanyol dels darrers anys. La seua filmografia, tot i no ser massa dilatada, ha aconseguit guanyar-se la valoració de la crítica, fins a convertir-se en allò que s'anomena un autor de culte. Amb *Pa negre*, el seu darrer llargmetratge, triomfadora dels Premis Goya de 2010 i seleccionada per representar el cinema espanyol als Oscar de Hollywood, va traspasar els cercles minoritaris en què fins aleshores s'havia mogut, i ho va fer sense renunciar als signes d'identitat i als nivells d'exigència de la seua obra anterior.

El cineasta mallorquí ha freqüentat, al llarg de la seua filmografia, l'adaptació d'obres literàries. D'entre les seues adaptacions, n'hi ha dues que destaquen de manera evident: *El mar* (2000), basada en la novel·la homònima de Blai Bonet, i *Pa negre* (2010), inspirada en les novel·les d'Emili Teixidor *Pa negre* i *Retrat d'un assassí d'ocells*. Es tracta de les adaptacions més personals de l'autor, aquelles on ha deixat gravades de manera més evident les seues empremtes temàtiques i estilístiques.¹ És sobretot d'aquestes dues adaptacions que voldríem parlar en aquest paper.

¹ La resta d'adaptacions literàries d'Agustí Villaronga van ser realitzades per a la televisió. Es tracta d'*El pasajero clandestino* (1996), basada en una novel·la de George Simenon; *Pedagogia aplicada* (1996), episodi de la sèrie *Cròniques de la veritat oculta* de Pere Calders; *Després de la pluja* (2006), sobre l'obra teatral homònima de Sergi Belbel, i *Miquel Bauçà. Poeta invisible* (2006), documental sobre l'obra del poeta mallorquí. S'hi hauria d'afegir l'adaptació frustrada de *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda, en la qual Villaronga treballà entre 1990 i 1992. El projecte, que es trobava en una fase avançada de producció, es va malmetre per problemes de finançament (QUINTANA – MERINO: 1993).

II. Dues visions heterodoxes de la Guerra Civil

Tant *El mar* com *Pa negre* tenen en comú el fet de situar-se dintre dels relats de la Guerra Civil, que constitueixen ja una mena de subgènere en el context del cinema i la literatura espanyola (SÁNCHEZ BIOSCA: 2006, LUENGO: 2004, ESPINÓS: 2004). Tot i situar-se dintre d'aquest motlle genèric, hem d'apressar-nos a dir que se'n singularitzen pel tractament que fan de la guerra, ja que aquesta no constitueix el veritable nucli de la trama, sinó el desencadenant d'un drama moral de més gran abast. Tant *El mar* com *Pa negre* adopten la forma dels relats d'aprenentatge, i el seu tema principal és, al nostre parer, el de la pèrdua



de la innocència: els seus protagonistes tenen en comú el fet de ser xiquets de la guerra, i això els marcarà definitivament en l'edat adulta. En tots dos casos, la guerra constitueix una mena de pecat original que contamina tràgicament les seues vides. La impossibilitat de créixer i realitzar-se com a persones morals, va unit, en el cinema de Villaronga, a la indagació en els mecanismes del mal i la seua transmissió, tot deixant de banda la voluntat de denúncia present en bona part de la filmografia de la Guerra Civil.² Això s'evidencia des del primer moment en *El*

² Els estudiosos insisteixen a ressaltar el caràcter accessori de la contextualització històrica en el cinema de Villaronga. Així, Pilar Pedraza observa que “Las películas de Villaronga [...] no hablan de política ni de una guerra determinada, sino del mal y de su transmisión, y no sólo no son políticas sino que, lejos de difundir posiciones éticas pretendidamente universales, mantienen una postura moral abierta y atenta, una mirada que no parpadea ante la ambigüedad, un dedo que no señala culpables sino sólo participantes en una tragedia repetida y tal vez inevitable” (PEDRAZA: 2007, 18), Gérard Imbert (2010, 417), per la seua part, parla de “la coincidencia del ‘mal’ –la perversión– con los males históricos: el nazismo, el franquismo”.

mar, amb la seqüència de l'afusellament dels republicans contemplada pels xiquets i la posterior venjança en la cova. Manuel Tur, el narrador exànim de la pel·lícula, ho resumeix amb aquestes paraules, extretes literalment de la novel·la: "Així vaig començar a viure, Senyor. Aquesta fou la primera terra, les primeres rels, la consciència primera. No recordeu el vostre judici encès. Recordeu que he estat un noi de la guerra" (BONET: 1988, 51).³ La visió de l'horror està doncs a l'origen de la vida dissortada dels protagonistes. La tuberculosi que pateixen i la seua violenta mort pot ser vista, en aquest sentit, com una metàfora de la malaltia moral que arrosseguen.

Aquest major interès en el drama interior que el context històric es percep en la manera en què Agustí Villaronga filtra la informació present a les novel·les adaptades. Cert que a la novel·la de Blai Bonet ja escasseja la informació històrica. *El mar*, tal i com remarca Jeroni Salom al seu pròleg, és una novel·la poètica, en què l'acció novel·lesca se subjectivitza, mediatitzada sempre per les diferents veus narratives (BONET: 1988, 17-19). L'adaptació de Villaronga potencia, des del seu esfereïdor pròleg, aquesta subjectivitat, tot suprimint les poques al·lusions referencials de la novel·la. Un bon exemple el trobem al capítol deu, en què Ramallo perd la virginitat en un local de Palma –el Bruselas–. De camí es creuen amb diferents grups dels soldats italians. Quan retorna a casa, els milicians aturen els cotxes a l'entrada del poble. Tots aquests encontres, que haurien reforçat el component històric de la pel·lícula, són eliminats al film, com també el capítol vint-i-set, ja a la fi de la novel·la, quan Manuel Tur recorda que el primer any de la guerra s'afilià als "balilles", l'organització juvenil de la falange, i el comte Rossi el saludà.

Pel que fa a la pel·lícula *Pa negre*, l'univers literari d'Emili Teixidor s'expressa amb una tècnica més realista, i resultava difícil per al director defugir l'acció externa sense desvirtuar les novel·les de procedència. La novel·la homònima que serveix de base a la pel·lícula conté alguns dels episodis i personatges característics de les recreacions de la Guerra Civil: empresonament i execució d'un republicà –el pare d'Andreu, el nen protagonista–, patiment de la muller, que el visita a la presó, fugida vers l'exili d'altres republicans, que es refugien al mas dels avis, humiliació dels perdedors de la guerra en mans dels vencedors,

³ Una manifestació semblant la trobaríem al final de la novel·la, quan el capellà Gabriel Caldentey, personatge eliminat al film, conclou després del suïcidi de Manuel Tur: "Nasqué a la vida, voltat de morts i de foc, i la realitat freda fou per a ell una fumosa flama on Tu i la seva adolescència heu caminat amb els ulls plens de llàgrimes de fum" (BONET: 1988, 246).

caracterització negativa de les autoritats feixistes, etc. Però no és aquest el tema principal de la novel·la d'Emili Teixidor, sinó la narració de com un nen acaba sent víctima de la misèria física i moral causades per la guerra dels seus pares: al final de la novel·la, acceptarà anar-se'n a viure amb els Manubens, propietaris del mas familiar, que es fan càrrec de la seua educació. El fet de ser criat pels guanyadors de la guerra obliga Andreu a tancar-se en ell mateix i potenciar l'egoisme com a única eixida: s'acaba convertint, tal i com afirma ell mateix al final del llibre, en un monstre⁴. La novel·la d'Emili Teixidor, doncs, posa en relleu un aspecte fosc i poc tractat en els relats de la Guerra Civil: el de la pèrdua dels ideals dels vençuts obligats per les dures condicions que imposaren els vencedors.⁵

L'ambigüitat moral present en la novel·la és reforçada per Villaronga amb la incorporació d'alguns motius argumentals procedents d'una altra novel·la d'Emili Teixidor, *Retrat d'un assassí d'ocells*, citada explícitament després del pròleg de la pel·lícula. Es tracta d'una novel·la molt pròxima, temàticament i ambientament, a *Pa negre*. El protagonista hi torna a ser un xiquet que evoca des de la maduresa un episodi decisiu de la seua infància, situada en els anys immediats de la postguerra en un poble de l'interior de Catalunya. El xiquet descobreix els cadàvers de Dionís Seguí i el seu fill, Culet, i progressivament aquestes morts es relacionen amb un personatge misteriós anomenat Pitorliua, víctima d'una brutal castració durant els anys de la Guerra Civil. Pitorliua fou amic de sa mare i mantenia una relació amb el fill major dels propietaris de la fàbrica, veritables cacics del poble. Al llarg de la novel·la el noi descobrirà que els autors de la castració foren Dionís Seguí i son pare, i que ho feren per ordre dels cacics. També sabrà que son pare fou còmplice de la mort de Dionís i el seu fill. Això i la mort de la mare l'allunyen del pare i l'apropen al vicari –nou afillament, com el

⁴ “Mentre la fúria dels pensaments m'alçava per damunt de tot, en una engrescadora volada de somni, i el bosc restava a sota, immòbil i secret, inescrutable, vaig entendre, fascinat per la pròpia transformació, amb una barreja de vanitat i por, que començava a convertir-me en un monstre. En el monstre que havien planificat que fos. En un monstre capaç de reunir en un sol cos, en una sola vida, dues naturaleses diferents, dues experiències contràries. Un monstre que jo mateix no sabia que m'habités. Un monstre” (TEIXIDOR: 2003, 396). La claudicació final d'Andreu, tal i com assenyala Emili Teixidor en una entrevista concedida al diari *Avui* el 27 de novembre de 2003, tipifica la del poble català davant del franquisme.

⁵ Al capdavant, la seua història d'iniciació negativa reproduceix, en un to menor, la dialèctica víctima-botxí explotada per Villaronga en *Tras el cristal* i *El mar*: la monstruositat del protagonista de *Pa negre* és paral·lela al caràcter d'“àngel delirant” que el capellà Gabriel Caldentey atribueix a Manuel Tur o al de “dement angelical” que atorga a Ramallo (BONET: 1988, 246-247).

d'Andreu de *Pa negre* amb els Manubens–, que tutelarà els seus estudis lluny del poble.

Villaronga condensa en el seu guió les trames de *Pa negre* i *Retrat d'un assassí d'ocells*. El pare d'Andreu hi passa de víctima de la crueltat feixista a criminal, i el caràcter monstruós d'Andreu es multiplica exponencialment, ja que ara decideix anar-se'n no sols amb els vencedors, sinó amb els que han provocat l'execució de son pare, que els exigí que l'afillaren a canvi de no delatar-los. Villaronga afegirà per la seua part un episodi d'indubtable força dramàtica: la destrucció per part d'Andreu dels ocells que son pare criava en les golfes de la casa. Aquest acte d'afirmació segella la seua conversió en un assassí d'ocells. Sense poder-ho evitar, repetirà la infàmia paterna.

III. Criteris d'adaptació

L'adaptació d'una novel·la lírica com *El mar* presenta importants dificultats, relacionades en bona part amb la problemàtica de traduir en imatges l'espessor de l'estil. Aquesta dificultat es fa patent tant en els fragments lírics com en els especulatius, quan els personatges – especialment Manuel Tur– reflexionen sobre qüestions teològiques o existencials. És *El mar* una novel·la on els personatges s'expressen sovint en un registre poc natural, decididament literari, de difícil translació cinematogràfica. Agustí Villaronga soluciona aquesta dificultat potenciant la naturalitat en el diàlegs i reservant la càrrega poètica per a la creació d'atmosferes visuals.⁶

Són aquestes unes dificultats paral·leles a les que hagueren d'afrontar les adaptacions de les novel·les de Mercè Rodoreda o Virgínia Wolf, per citar-ne tan sols dos exemples. En aquest sentit, resulta pertinent recordar el que Villaronga digué de l'adaptació de *La plaça del diamant* duta a terme per Francesc Betriu, en la qual participà com a tècnic de decoració: “Si jo hagués realitzat *La plaça del diamant* m'hauria plantejat l'adaptació de manera molt diferent, l'hauria despul·lat molt més. M'hauria centrat directament en el personatge de la Colometa i hauria suprimit moltes coses tangencials” (QUINTANA – MERINO: 1993, 80). Aquest serà al capdavant el criteri que Villaronga ha seguit en les

⁶ Inevitablement, però, s'hi produeix una pèrdua del ric entramat simbòlic del text, compensada per la qualitat i autonomia estètica de l'adaptació. Un bon exemple d'aquesta pèrdua i autosuficiència el trobem en el tractament del símbol del mar, que al llibre té una riquesa de matisos que la pel·lícula no recull. El film en fa un tractament més visual, centrat en els somnis marins de Ramallo que s'intercalen al llarg de la pel·lícula fins a constituir-ne un element estètic primordial.

adaptacions que ara tractem: despollar la trama d'elements anecdòtics. Hi hauríem d'afegir que també hi ha ressaltat els elements més afins al seu univers personal.

Una altra dificultat d'adaptació és la relacionada amb la polifonia de la novel·la de Blai Bonet, que en l'adaptació es limita, principalment, a la mirada moribunda de Manuel Tur. Cert que en aquest cas resultava inevitable renunciar a la fidelitat al text per tal d'adaptar-lo al model de representació institucional realista.

Pel que fa a *Pa negre*, la incorporació dels motius argumentals procedents de *Retrat d'un assassí d'ocells* li aporta un element d'acció exterior que l'aproxima als territoris del *thriller*, i, en última instància, cap als del gènere de terror. Si hi ha un tret que destaca en les adaptacions de Villaronga és el que Bernhard Chappuzeau (2007), referint-se a l'adaptació d'*El mar*, ha anomenat “esteticismo de la violencia”, és a dir, una complaença en les escenes violentes i una manera preciosista de filmar-les. Això resulta evident tant en la posada en escena com en aspectes concrets de la trama. És el cas, per exemple, de la mort d'Eugení Morell a mans de Ramallo a *El mar*, que en la novel·la de Blai Bonet es resol amb un discret estrangulament i en la pel·lícula s'explicita en una escena de destrat digna del cinema *gore*. Aquesta estetització de la violència la podem trobar també en *Pa negre*, i l'exemple més clar el constituïria l'espectacular mort de Dionís i el seu fill que obre el film.⁷

Un altre element que vincula el cinema de Villaronga amb els codis del cinema de terror és la presència d'escenes oníriques. Les podem rastrejar al llarg de tota la seua obra, i en *El mar* i *Pa negre* adquireixen especial importància. És el cas del recurrent somni marí d'Andreu Ramallo, de l'escena de la castració de Pitorliua, somiada pel xiquet protagonista o de la casa encantada en què es converteix el mas dels avis, amb els pretesos fantasmes i els follets que l'habiten. Aquestes escenes fantasmàtiques es poden relacionar amb continguts reprimits vinculats amb la violència i la mort que, tal i com assenyala Pilar Pedraza (2007, 50), remetent a les escenes primitives exposades en els contundents pròlegs de les pel·lícules de Villaronga.⁸

⁷ En la novel·la *Retrat d'un assassí d'ocells*, en canvi, l'assassinat apareix elidit, i tan sols al final s'apunta que la causa de la mort ha estat un accident provocat pel buidament del sòl del refugi on s'amagaven per a caçar. En *Pa negre* trobem condensades d'altres escenes que beuen dels codis del gènere de terror, com ara l'aparició del noi típic al bosc o la inquietant masia dels avis. La casa encantada i el bosc constitueixen, al capdavant, espais narratius arquetípics del cinema de terror.

⁸ Els fets traumàtics, tal i com va estudiar Freud, mai no s'obliden, resten gravats en l'inconscient i retornen en forma de símptoma, somni o lapsus. Aquest trauma originari es manifesta sovint amb imatges fantasmàtiques, que és una de les maneres d'elaborar-lo i assimilar-lo. La presència recurrent de fantasmes als relats espanyols contemporanis

Un altre aspecte a destacar de les adaptacions de Villaronga és la potenciació de l'element eròtic, consubstancial a la seua filmografia. En *El mar*, la relació eròtica entre Manuel Tur i Andreu Ramallo adquireix una major explicitació visual, així com la d'Andreu Ramallo amb Eugeni Morell. Es tracta una vegada més d'un erotisme pervers, indestriablement lligat als mecanismes de la violència, la crueltat i la submissió. En *Pa negre* la càrrega eròtica es concentra en el personatge de Núria, la cosina d'Andreu, que passa de ser una xiqueta pusil·lànim, amb el sobrenom de Ploramiques, a ser un personatge inquietant, amb una potent càrrega eròtica.⁹

És clar que, igual que s'esdevenia amb *El mar*, pel camí del despullament del text original i de l'assimilació al seu món propi, Villaronga es deixa moltes coses en l'adaptació de les novel·les d'Emili Teixidor, com ara el debat ideològic que recorre *Retrat d'un assassí d'ocells*. Al voltant del vicari i del seu conflicte amb el bisbe i el rector del poble es desenvolupa una interessant dialèctica sobre el paper de l'Església en l'adoctrinament ideològic del franquisme, que en la pel·lícula desapareix. Per contra, Villaronga incorpora elements que doten el text filmic d'una coherència i una expressivitat nova, com ara la importància que adquireix el convent dels tísics, que connecta amb l'univers de la novel·la de Blai Bonet. Amb un dels tuberculosos, que per la seua androgínia i pel simbolisme de les ales es vincula amb el personatge de Pitorliua, Andreu estableix una nova relació d'afilament, aquesta voluntària, vinculada amb la pèrdua de son pare.¹⁰

Un altre canvi important es refereix al temps de l'enunciació de la veu narrativa, ja que tant en *Pa negre* com en *Retrat d'un assassí d'ocells* Emili Teixidor opta per una narració retrospectiva, en què l'adult reflexiona sobre els esdeveniments infantils que l'han conduït a la situació actual, mentre que el relat cinematogràfic se'ns presenta, com d'habitud, des de la immediatesa del present. La incorporació dels motius argumentals procedents de *Retrat d'un assassí d'ocells* ha conferit a l'adaptació un ritme narratiu més intens, però aquesta opció ha significat la pèrdua de tota la subtileza psicològica present a *Pa*

sobre la Guerra Civil, observable a obres com *El espinazo del diablo*, *Ay Carmela!* i *O lápis do carpinteiro* expressa, per a José Colmeiro (2011), la problemàtica resolució del trauma històric de la Guerra Civil en la societat espanyola contemporània.

⁹ Per a la seua construcció Villaronga recorre a un altre personatge de *Retrat d'un assassí d'ocells*. Es tracta de Roger, company d'estudis del protagonista i fillol dels propietaris de la fàbrica, que hi fa de narratori.

¹⁰ "Una tarda, el noi no hi era i l'hort em va semblar desert. Vaig notar un buit al pit, com si amb ell se m'hagués anat alguna cosa important per viure, un gibrell de sang a mig costat, i la ferida feia mal. No entenia per què sentia tot allò ni per què passaven aquelles coses. Em trobava culpable perquè el sentiment de pèrdua em fiblava més que la mort del pare" (TEIXIDOR: 2003, 296).

negre, la manera tan intel·ligent com el noi descobreix els misteris i la doble moral del món dels adults. Tan sols amb una focalització interna, amb el sempre delicat recurs de la veu en *off* s'haguera pogut conservar aquest component analític. Però aleshores estariem parlant d'una altra pel·lícula i d'un altre director.

Al llarg d'aquest paper hem tractat alguns dels aspectes que considerem més rellevants de les adaptacions cinematogràfiques d'Agustí Villaronga. De tot plegat es pot traure la conclusió que *El mar* i *Pa negre* se situen a les antípodes de la mera il·lustració: aconsegueixen transferir una nova vida i un nou sentit al text original tot potenciant elements propis de l'univers personal del director, en una rara confluència de cinema d'autor i de fidelitat al sentit del llibre originari.

Bibliografia

- BONET, Blai (1988): *El mar*, Ed. 3 i 4, València.
- CHAPPUZEAU, Bernhard (2007): "Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villaronga", AA.DD.: *Miradas Glocales. Cine español en el cambio de milenio*, a cura de Pol Burkhard i Jörg Türschmann, Iberoamericana – Vervuert, Madrid, pp. 89-105.
- COLMEIRO, José (2011): "Una nació de fantasmes? Aparicions, memòria històrica i oblit en l'Espanya postfranquista", en *452º F Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, núm. 4, pp. 17-34.
- ESPINÓS, Joaquim (2004): "Memòria i ficció. La Guerra Civil espanyola en la novel·lística catalana recent", en *Quadern*, núm. 146, pp. 96-97.
- QUINTANA, Àngel i MERINO, Inma (1993): "Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda", en *Revista de Girona*, núm. 157, març-abril, pp. 76-83.
- LUENGO, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Tránvia, Berlín.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española. Del mito a la memòria*, Alianza, Madrid.
- PEDRAZA, Pilar (2007): *Agustí Villaronga*, Akal, Madrid.
- IMBERT, Gérard (2010): *Cine e imaginarios sociales*, Càtedra, Madrid.
- TEIXIDOR, Emili (1988): *Retrat d'un assassí d'ocells*, Proa, Barcelona.
- (2003): *Pa negre*, Columna, Barcelona.

"On film innovative, artistic, excellent".
El País



INstituto de Cine y Televisión
de México

EL MAR

DIRIGIDA POR
AGUSTÍ VILLARONGA



INstituto de Cine y Televisión
de México

COMBO

