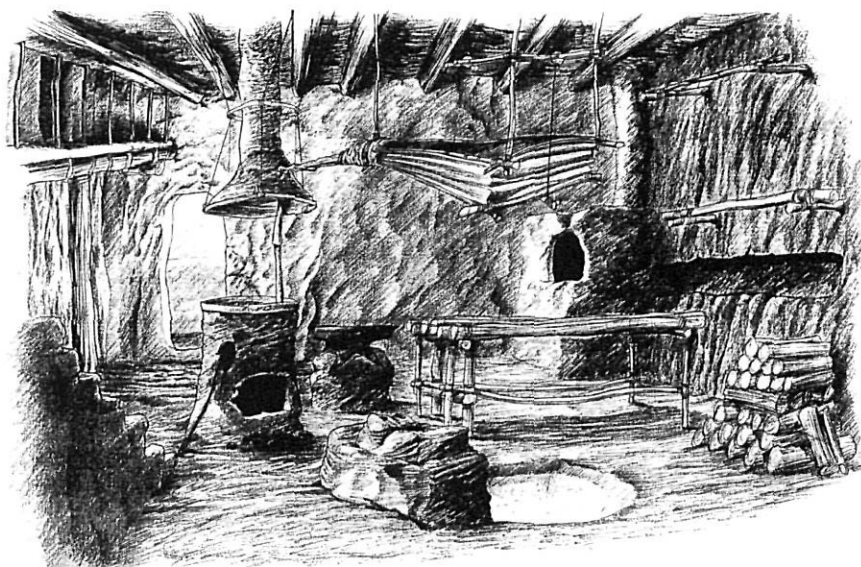


Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda

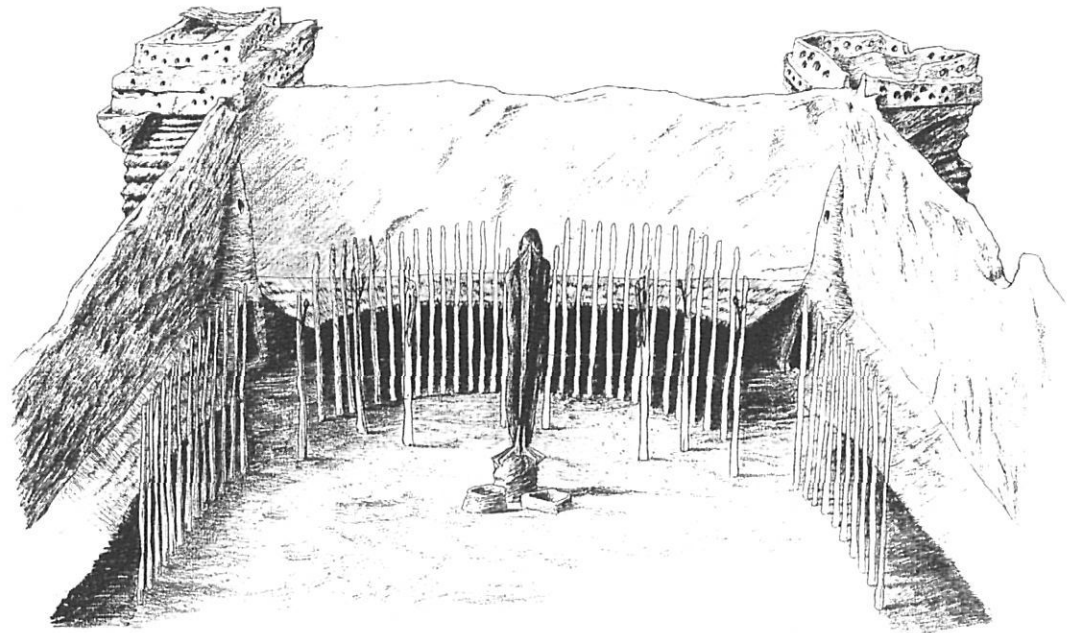
Àngel Quintana i Imma Merino

A Mercè Rodoreda l'interessava Antonin Artaud i, curiosament, va escriure una mena de sinopsi de guions que poden recordar, en la seva brevetat i en algun detall de l'imaginari, els creats pel dramaturg francès. A excepció de *La coquille et le clergyman*, en el cas d'Artaud, cap d'aquests guions no es va materialitzar en una pel·lícula. De fet, tampoc no semblava que hi hagués aquesta pretensió en les recreacions dels mites del terror, com ara *La mòmia* i *La mosca*, que Mercè Rodoreda va escriure a la manera d'acudits sinistres i amb molta voluntat humorística. Era Mercè Rodoreda una escriptora oberta al cinema i, particularment, una amant del fantàstic. Dins d'aquest gènere, la versió cinematogràfica, dirigida per Wojcieh J. Has, de la novel·la *El manuscrit trobat a Saragossa*, escrita pel polonès Jan Potocki, va representar per ella una mena de revelació que, tal com explica en el pròleg de la novel·la, va inspirar-li «Quanta, quanta guerra... «Quanta, quanta guerra... va néixer una tarda al vestíbul de l'antic Publi Cinema on havia entrat a mirar les fotos de la pel·lícula que estaven passant: *El manuscrit trobat a Saragossa*. Cada fotografia, cada paisatge, cada expressió en el rostre dels actors eren una pura me-



A la dreta, la proposta inèdita: "La mort i la primavera" d'Agustí Villaronga.
A baix, la proposta realitzada: "La plaça del diamand", de Francesc Betriu.





ravella. Una de les pel·lícules més originals, més poètiques, més extraordinàriament fora del món que mai havia vist. Passeig de Gràcia amunt pensava si jo no podria fer una novel·la que arribés al grau de poesia i de misteri d'«*El manuscrit trobat a Saragossa*». Es considera que l'altra gran pel·lícula que Mercè Rodoreda admirava de manera profunda és *Nuit et bruïllard*, la visió del cineasta francès Alain Resnais dels camps de concentració nazis, i que podria haver influït en el llarg procés de creació de *La mort i la primavera*, que va començar a concebre gairebé de manera paral·lela a *La plaça del diamant*. Aquesta, publicada el 1962 dos anys després d'haver-la presentat sense èxit al premi Sant Jordi, és la novel·la més coneguda de Mercè Rodoreda i, possiblement, ho ha afavorit l'adaptació cinematogràfica realitzada a començament dels anys 80 per Francesc Betriu. Ara bé, quin ha estat el preu? Si un espectador de *La plaça del diamant* es convertís de sobte en lector de *La mort i la primavera*, sense tenir cap altra referència de l'univers creatiu de Mercè Rodoreda, podria pensar que l'escriptora tenia dues cares literàries. Una de més amable i una altra de terrible. Però els lectors de Rodoreda saben que en tota la seva obra hi ha una duresa, una cruïssa que espanta i que va al fons de la na-

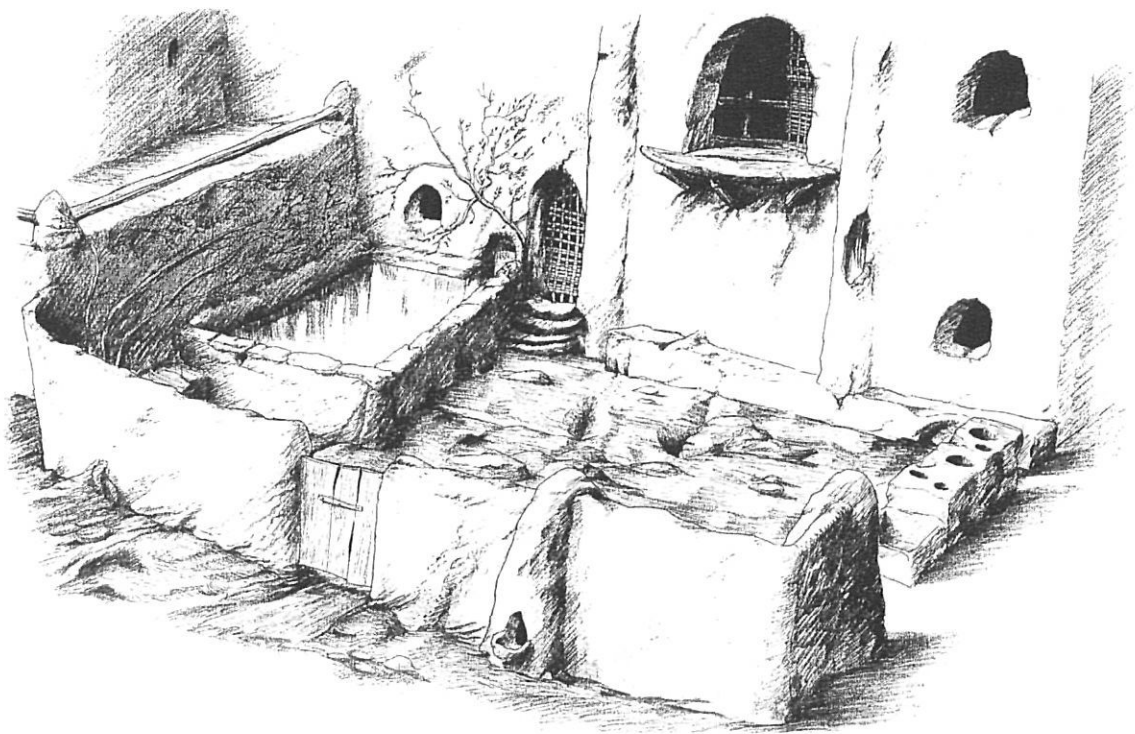
turalesa humana. Aleshores, què explica que l'any 1982 es realitzés una adaptació tèbia de *La plaça del diamant*? I per què, ara mateix, el cineasta Agustí Villaronga no troba finançament per poder rodar una adaptació de *La mort i la primavera*?

L'adaptació com a il·lustració: *La plaça del diamant*

La qüestió és que gairebé vint anys després de la publicació de *La plaça del diamant*, Televisión Española va convocar l'anomenat *Concurs dels 1300 milions* al qual es podien presentar projectes d'adaptació d'obres literàries. Era un moment en què el cinema d'autor generava desconfiança i la literatura es presentava com un pou del qual es podia treure material de prestigi per a la producció cinematogràfica espanyola. L'adaptació de *La colmena*, a càrrec de Mario Camus, es perfilava com un èxit comercial notable. Aleshores, el director Francesc Betriu potser va intuir que difícilment podia donar continuïtat a les seves sàtires de la realitat espanyola que havia concretat en pel·lícules com *Los fieles sirvientes* o *Furia nacional* i que l'havien revelat com un nou Berlanga. I Betriu, al costat del desaparegut productor Pepon Coromina, va presentar a Televisión Española el

projecte d'adaptació de *La plaça del diamant*, una novel·la prou reconeguda per enllaminar els directius televisius. Es va concretar que es rodaria una pel·lícula d'unes dues hores de durada, però que hi hauria prou material per muntar una sèrie televisiva de quatre hores, sense plantejar-se que una cosa és mirar la pantalla gran i una altra, la petita.

És possible considerar que la realització d'una versió televisiva, que pot comportar la consciència d'adreçar-se a un públic ampli, va condicionar el caràcter d'una adaptació que llima certes dureses de l'obra de Rodoreda i que, defugint el radical intimisme, aposta per elements costumistes, anecdòtics i a vegades coloristes. Però els plantejaments de la producció cinematogràfica catalana del moment tampoc no permetien que es creessin gaires expectatives. Al marge de propostes com *La quinta del porro*, de Bellmunt, l'èxit del cinema català havia estat una pel·lícula històrica tan discutible com *La ciutat cremada*, d'Antoni Ribas. No era fàcil plantejar-se una versió durament intimista, crua i despullada, que reflectís una visió tràgica i dolorosa de la condició humana com la de Mercè Rodoreda, de *La plaça del diamant*. Calia revestir-ho amb elements històrics –tot i que bona part de les escenes col·lectives, com ara al-



guna manifestació, resulten molt pobres—, identificar l'experiència de la *Colometa* amb el sofriment de les dones durant la Guerra Civil —algun maliciós ha comentat que per això la pel·lícula o, millor, la sèrie televisiva va agradar molt a les àvies. Calia airejar la història i recrear-se en els balls a l'envelat i els vols preciosistes de coloms, amb l'ajut d'una cançó enfadada de Ramon Muntaner.

Aquesta reflexió sobre el procés de desintimització de la història ens du a considerar quin va ser el model d'adaptació escollit per Betriu, tenint present que en l'elaboració del guió hi va participar *Gustau Hernández* —guionista al qual se li poden demanar més responsabilitats per la manera en què el cinema ha utilitzat els referents literaris catalans, i per això només cal recordar pel·lícules com *Laura o la ciutat dels sants* i *La punyalada* o sèries com *Vida privada*, també dirigida per Betriu. Avançarem que el film *La plaça del dimant* pot considerar-se un dels exemples d'adaptació il·lustrada, un model híbrid en què la literatura resta traïda i no s'assoleix la plenitud cinematogràfica. Una fórmula que no traspua una reflexió profunda sobre la manera com adaptar un text. En voler distanciar-se del referent literari —prioritzant l'extern davant l'intern, no gosant explotar decididament la *veu en*

off com a expressió d'un punt de vista—, no se'l respecta. Però tampoc no hi ha reflectida la capacitat de desenvolupar un llenguatge cinematogràfic personal, que és una manera d'apropiar-se d'una història per fer-ne una lectura agosarada. El recurs de films com *La plaça del diamant* és il·lustració, la visualització dels passatges més externs d'una novel·la d'una manera tan discretament correcta com desapassionada. Malgrat que, amb alguns matisos al seu favor, també es podria dir el mateix de l'adaptació no estrenada —tot un símptoma que el cinema català ha esgotat el filó de les adaptacions literàries o que, tal com considera el filòleg *Jordi Castellanos*, els catalans no ens identifiquem prou amb els nostres referents literaris— d'una altra gran novel·la escrita per una dona, *Solitud*, de *Víctor Català*. En tot cas, pel·lícules com *Jules et Jim* i potser encara més decididament *Las dos inglesas*, en què *François Truffaut* adapta *Henry Pierre Roché*, demostren que la millor manera de respectar la literatura i alhora fer un cinema personal és aconseguir que la paraula tingui presència en la imatge.

Però, al marge del poc respecte al text per la via de la il·lustració, la versió cinematogràfica-televisiva de *La plaça del diamant* també se la pot culpat de contribuir a difondre una

certa imatge de la literatura de *Mercè Rodoreda*. Una imatge que la relaciona amb una sensibilitat tova (!!!) i amb la creació de personatges femenins passius. I és que la *Natàlia-Colometa* del film *La plaça del diamant* —malgrat la bona elecció, influïda per la mateixa *Rodoreda*, d'una aleshores pràcticament desconeguda *Sílvia Munt*— és més aviat *l'ànima de cantir* de la qual parlava l'editor *Joan Sales* i la *bleda* de la qual es mofava *Terenci Moix*. És a dir, hi ha insistència en la *Colometa* —el nom que decideix posar-li un home que, en paraules de l'escriptora *Marta Pesarrodona*, és tan poc *amo i senyor* de la situació històrica com ella mateixa—, però no pas en la *Natàlia* que, sola, pren una sèrie de decisions per tal de sobreviure fins arribar a l'extrem del suïcidi. Hi ha, doncs, més de *Colometa* víctima i passiva que no pas de la *Natàlia* activa.

Les cròniques de l'estrena a Barcelona, al març de 1982, de *La plaça del diamant* expliquen que al president *Pujol* se li van escapar algunes llàgrimes —suposem que a la *Marta Ferrusola* moltes més— i que, davant l'èxit, els membres de l'equip del film s'abraçaven emocionats i satisfets. De fet, pocs anys després, el cinema espanyol es mostrava exultant davant l'èxit de *Los santos inocentes*, novament de *Mario Camus*, i a partir d'una novel·la de



El Noi als quatorze anys

Delibes. Però aquest tipus d'adaptacions il·lustrades no han conduït els cinemes català i espanyol a un carreró amb poques sortides? A més, en el cas de l'adaptació de *La plaça del diamant*, sempre es pot argumentar que va contribuir a la popularització de Mercè Rodoreda –hi ha qui diu que fins i tot la pitjor de les pel·lícules pot convidar a la lectura de l'obra, tal com també es diu que sempre hi haurà alguna cosa de Shakespeare en el pitjor muntatge d'una de les seves obres–, però també que ho va fer per la via d'una lectura poc arriscada, afeblida, diem-ne alleugerida i poc radicalment intimista –pel que fa a anar a l'arrel de la cruesa, de la infelicitat d'una existència. Aquesta era la condició per a l'èxit popular de la pel·lícula? En tot cas, sempre ens podem preguntar què hauria passat si, per exemple, hagués adaptat *La plaça del diamant* un cineasta que, aleshores, va treballar com a tècnic de decoració en el film de Betriu. El cineasta mallorquí Agustí Villaronga, que comparteix la idea que el gran problema del film és la seva manca d'intimisme: «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».

L'adaptació com a recerca d'atmosferes: *La mort i la primavera*

L'any 1982, quan Agustí Villaronga va treballar a *La plaça del diamant* no era un admirador de Mercè Rodoreda. Ho va ser uns anys després quan el ballarí Cesc Gelabert li va deixar la novel·la *La mort i la primavera*. «Em va deixar flipat. Em va impressionar tant que no em podia treure el relat del cap. Veia en aquell llibre una pel·lícula boníssima, amb la qual podia explorar la poètica de la crueltat i parlar de temes molt grans com era l'amor, la mort, la vida, la resurrecció». La lectu-

ra que Agustí Villaronga va fer de *La mort i la primavera* donaria peu a un projecte de llargmetratge, malauradament frustrat, però que s'hauria pogut convertir en una de les obres més inquietants i estimulants del depauperat panorama del cinema del nostre país. Amb *La mort i la primavera*, Agustí Villaronga, autor d'obres tan inquietants com *Tras un cristal* o *El niño de la luna* –seleccionada al Festival de Cannes de 1989– es proposava explorar el costat més fosc de la poètica de Mercè Rodoreda, exorcitzant així la imatge més sentimental que s'havia venut amb *La plaça del diamant*.

El rodatge de *La mort i la primavera* va ser anunciat públicament, durant la darrera edició del Festival de Cinema de Barcelona, pel mateix Agustí Villaronga i la seva productora Teresa Enrich. Els propòsits del director obrien grans expectatives. El film seria una coproducció entre l'Estat espanyol, Suïssa, Alemanya i França. El rodatge tindria lloc en el Pirineu lleidatà, prop de Sort, on es construirien uns espectaculars decorats –que remetrrien cap a un món de la barbàrie, recreat a partir d'un treball antropològic sobre les cultures primitives que encara existeixen a la terra– amb els quals es pretenia recrear el poble imaginari on transcorre l'acció del film. El disseny de vestuari es faria també a partir



El Fill del Cynaita

de vestits tribals de cultures molt diferenciades.

Agustí Villaronga es proposava crear, a partir de pedaços de mons primitius, un món absolutament nou. La construcció dels decorats –després d'un complex procés de disseny gràfic– havia de realitzar-se a Sort, dos mesos abans de l'inici del rodatge. La pel·lícula es filmaria íntegrament en blanc i negre per reforçar el costat fantàstic de l'univers creat i donar un valor més documental als trets antropològics –rituals i costums– que configuren l'essència del món a crear. La distribució del *casting* era d'una gran comple-

xitat. Entre els actors amb els quals Agustí Villaronga s'havia compromès hi havia Victòria Abril, pel paper de la *marastra*; alguns actors característics de comèdia com José Sazatornil i el desaparegut Cassen, que serien reconvertis en diversos personatges. El *casting*, però, presentava grans dificultats, sobretot en l'elecció d'un noi paraplègic i el de diversos personatges amb tares físiques. Un altre dels problemes era la representació dels homes sense cara i dels joves actors protagonistes. El fet de ser una co-producció internacional entre diversos països obligava a la contractació d'una part de tècnics estrangers. Agustí Villaronga ja havia contactat amb un dels responsables de maquillatge de *L'home elefant*, de David Lynch, el muntador habitual dels films de Wim Wenders i diversos tècnics que havien treballat amb Werner Herzog. El pressupost global del film ratllava els 500 milions de pessetes, que es cobrien gràcies a la participació en la producció de Televisió Espanyola i les subvencions del Ministeri de Cultura, la Generalitat i el fons comunitari Euroimages.

Quan Agustí Villaronga, després d'uns quants anys de treball, tenia tots els fils lligats van començar a fallar-li els mecanismes de producció, van sorgir dificultats financeres i el projecte es va aturar. «Era un projecte molt



Les Embarassades a la Festa

complicat, amb un cost de 500 milions, però difícilment vendible a causa dels camins que ha seguit el cinema actual. Les pel·lícules en blanc i negre fan por a les televisions i als productors, i encara més si exploren un món sinistre i sense concessions de cap mena a l'espectador. Crec que la meua idea del cinema entra en conflicte amb molts interessos industrials i em costarà molt poder fer les pel·lícules que vull. Encara que el projecte estigui aturat, no descarto, però, poder fer algun dia *La mort i la primavera*» –afirma actualment Agustí Villaronga, mentre observa com els guions, *story*



La Maraña

boards i dibuixos del projecte descansen al prestatge de la seva llibreria. Si no es pot reactivar el projecte, el film *La mort i la primavera* corre el perill de convertir-se en una imaginària *Chef d'oeuvre inconue*, tal com ho va ser la novel·la de Mercè Rodoreda en vida de la mateixa escriptora.

La idea de film de *La mort i la primavera* continua en el cap del cineasta i les seves reflexions ens poden ajudar a definir millor quina podria ser la plasmació en imatges de la poètica literària de Mercè Rodoreda. Com sempre, les claus estan en el cinema primitiu. Agustí Villaronga recorre en aquest cas a l'obra de dos cineastes: el rus Sergei M. Eisenstein i l'americà

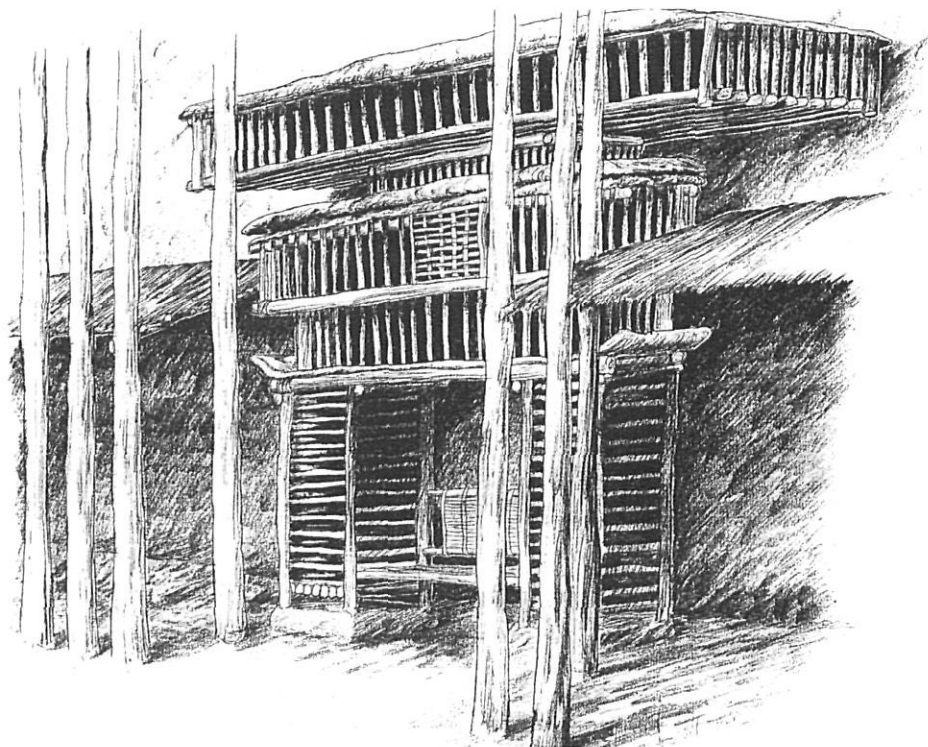
Robert Flaherty, els quals van explorar amb la seva càmera-ull mons que els eren desconeguts. «Quan Eisenstein va anar a Mèxic es va trobar que la realitat de la vida dels mexicans als anys trenta li era estranya, exòtica. Quan Flaherty, amb Murnau, va anar a la Polinèsia, va descobrir una altra realitat. Tots dos cineastes van voler-ho mirar tot i el resultat de les seves mirades va ser una nova imatge molt més fascinant que les visions de qui està acostumat a veure sempre la seva quotidianitat. En els seus films, hi ha l'esperit de la mirada de qui observa cultures que els són llunyanes, però també l'esperit de qui les contempla amb estranyesa. En la meua adaptació de *La mort i la primavera* volia recuperar aquesta posició».

Amb la seva declaració, Agustí Villaronga demostra una evident voluntat antropològica, però, tal com deia Werner Herzog en un moment del film de Wim Wenders, *Tokyo ga*, «en el món actual ja no existeixen espais per explorar». Villaronga, però, creu que un camp possible d'exploració és el de l'imaginari.

Mercè Rodoreda, amb *La mort i la primavera*, ocupa una posició demiúrgica, crea un món fictici, una altra realitat, a partir de referències ètniques, rituals i costums primitius. En cap moment no hi ha una voluntat de buscar

un paradís perdut, sinó que hi ha una recerca d'una transcendència: «El títol de la novel·la resumeix molt bé el seu desig. La mort és el món real de les coses efímeres, però Mercè Rodoreda admet la possibilitat de renéixer, d'aquí surt la primavera». Quan el cineasta intenta reconstruir aquest món que l'escriptora ha creat amb paraules, no fa res més que donar vida, materialitzar idees que són producte de la imaginació. L'actitud de Villaronga, obligat també a reconstruir un món, enllaça perfectament amb l'actitud que mantenia Pier Paolo Pasolini quan es proposava reconstruir l'univers de la barbàrie, l'estadi de l'home no civilitzat on imperen els rituals més ancestrals. La reconstrucció passoliniana està feta a partir d'una obsessió per trobar la puresa malmesa.

Malgrat que el cineasta estigui obligat a reconstruir un món, quan té al seu davant els actors, que simulen la realitat d'un univers nou, no deixa d'adquirir una sensació d'estranyesa davant del que veu. Aquest fet el converteix automàticament en un documentalista, que observa un món exòtic —que curiosament ell ha creat— de manera semblant a com ho feien Eisenstein i Flaherty. El món que filma, però, té la seva lògica, els personatges miren d'una altra manera a com ho fa el cineasta, els fets evolucionen cap a la



recerca d'un dramatisme, hi ha unes lleis que llicencien els personatges cap a un destí. A partir d'aquest moment, el cineasta resta atrapat irremeiablement en les xarxes de la ficció. Quan el cineasta esdevé esclau de la ficció, la seva actitud no pot ser altra que la de la submissió.

Si observem el mètode d'adaptació que va utilitzar Agustí Villaronga per donar forma al guió de *La mort i la primavera*, podem veure que està lligat de peus i mans al relat, de manera que no se'n pot desprendre. «No ho havia fet mai això d'adaptar una novel·la. La primera cosa que vaig fer va ser llegir-la moltes vegades, potser fins a seixanta. Quan vaig pensar que tenia l'esperit de l'obra a dins meu, vaig començar a treballar-la. Vaig investigar les diferències entre la primera versió que en va fer Rodoreda i la final, per tal de buscar les semblances. En la primera versió, hi ha més acció i la segona està més interioritzada. El guió que vaig escriure és molt fidel. M'agrada tant la novel·la, que havia d'ajustar-me a ella, a més està tan plena de coses concretes que es fa molt difícil trair-la. Vaig pensar què hauria passat si l'escriptora, en lloc de bolígraf, hagués tingut la càmera. Aquesta idea va ser essencial».

L'actitud d'Agustí Villaronga davant el relat de Mercè Rodoreda difereix de l'actitud que té com a creador

d'un món. Com a home que ha de donar vida a un imaginari, té l'obligació de reconstruir un món a escala del de l'autora, acoblar la càmera al seu bolígraf. «Mercè Rodoreda té una visió de la vida cruel i poètica. No és sinistra, encara que el sinistre té una presència en el seu univers. Crec que la seva mirada reflecteix la innocència suprema davant el món, ja que no selecciona, és molt poc moral perquè no fa categories. L'escriptora creu que s'ha de mirar tot de cara, sigui el que sigui». L'absència de moral ha caracteritzat també els treballs cinematogràfics anteriors d'Agustí Villaronga, especialment *Tras el cristal*, on mirava fredament la tragèdia d'un home cruel castigat a descansar fins a la mort en l'interior d'un pulmó d'acer i a acceptar estoicament les tortures del seu protector. A *La mort i la primavera*, Agustí Villaronga havia de mirar tant la bellesa de la natura com l'horror de la putrefacció.

El model de cinema que ha proposat Agustí Villaronga, en els seus films anteriors materialitzats i en el guió de *La mort i la primavera*, aconseguix el moment suprem, el mestratge en les atmosferes visuals. La intensitat d'unes atmosferes perfectament acoblades al desenvolupament del relat permet el ressorgiment de la poètica, de manera semblant a com ho fan les

atmosferes imaginàries que tots podem construir-nos a partir de les paraules d'una novel·la. «Jo, com molta gent, no tinc altra cosa dins meu que imatges. Tinc imatges de cotxes, d'objectes, de cares. Contínuament em pregunto com aquestes imatges combinades poden tenir vida. La combinació, a la recerca d'una harmonia, crea un clímax, d'on sorgeixen les atmosferes que ens permeten veure la realitat d'una altra manera».

El mètode de Mercè Rodoreda no estava gaire lluny del de Villaronga. Si *La mort i la primavera* algun dia adquireix vida a la pantalla, potser serà un bon exemple per fer adonar-nos que cinema i literatura no han de ser dues formes artístiques renyides —tal com ens han fet veure molts il·lustradors estèrils. Si hi ha males pel·lícules de bones novel·les és perquè massa sovint s'adapta sense pensar de quina manera dues formes d'imaginació poden completar-se per anar al fons de la naturalesa humana.

Àngel Quintana i Imma Merino
són crítics de cinema

Agraïm a Agustí Villaronga que hagi permès la publicació dels dibuixos que il·lustren aquest article, i que són els bocets de decorats i vestuari per al film "La mort i la primavera".