

ELS CONTES DE QUIM MONZÓ VISTOS PER VENTURA PONS:  
A PROPÒSIT DE *MIL CRETINS*

*Jaume Silvestre*

**L** PIONER DEL CINEMA GEORGES MÉLIÈS VA estrenar el 1899 dues pel·lícules basades en *King John*, de Shakespeare, i *La Ventafocs*, el conte clàssic del germans Grimm. Precisament, aquest últim respon a la tipologia de gènere literari que analitzem en aquest article respecte a la transposició cinematogràfica: el conte. Així, malgrat el paper hegemònic de la novel·la i del teatre, des de les albors del cinema el conte ha gaudit d'una presència notable que continua hui en dia. En l'àmbit del cinema català, Ventura Pons ha sigut precursor a emprar aquest gènere breu en tres dels seus llargmetratges: *El perquè de tot plegat* (1995) i *Mil cretins* (2011), tots dos basats en contes de Quim Monzó, i *Anita no perd el tren* (2001), a partir del relat "Bones obres", inclòs a *Qui al cel escup* de Lluís-Anton Baulenas. El director ha sabut trobar en la literatura un filó a partir del qual bastir el seu univers creatiu en la gran pantalla, i des de 1995 s'ha especialitzat en la transferència de novel·les, obres de teatre, i contes. En aquest treball espigolarem els antecedents de la transposició fílmica del conte, i ens centrarem en *Mil cretins* de Ventura Pons com a exemple pràctic.

Com dèiem abans, la transferència de contes ha sigut una constant en el cinema des dels seus inicis. Ara i adés s'ha poat des dels clàssics populars, fins a grans títols universals de la narrativa breu. A tall d'exemple, citem *I racconti di Canterbury* (1972) de P. Paolo Pasolini a partir de l'original de G. Chaucer, *The Fall of the House of Usher* de R. Corman (1960) en base a E. Allan Poe (1839), *The Curious Case of Benjamin Button* de D. Fincher (2008) segons F. Scott Fitzgerald (1921), *Blow-Up* de M. Antonioni (1966) basat en *Las babas del diablo*

(1959) de J. Cortázar, o *La lengua de las mariposas* de J. Luis Cuerda (1999), que adapta tres contes de M. Rivas extrets del volum *Que me quieres, amor?*. En català, a banda de Pons, els directors que s'han deixat seduir pel conte són esparsos, si bé darrerament, *El bosc* (2012) recorda la sinergia entre tots dos mitjans. Es tracta d'un film d'Óscar Aibar basat en el conte homònim d'Alfred Sánchez Piñol aparegut a *Les edats d'or* (2001).

*Mil Cretins* lliga la carrera artística de Pons pel fet de tornar a transferir contes de Quim Monzó després d'*El perquè de tot plegat*. La diferència entre aquestes dues obres i les mencionades anteriorment rau en el tractament conceptual. Films com *El bosc*, o *Anita no perd el tren* del mateix Pons dilaten o detenen el temps diegètic, i donen entrada a passatges descriptius per conformar llargmetratges basats en un únic conte. En canvi, en les adaptacions dels relats de Quim Monzó Pons opta pel fragmentarisme i la multiplicitat de contes independents filats per una temàtica comuna.

Fetes aquestes consideracions, tot seguit valorarem les principals característiques de la transferència de Pons. Lluny de qüestions de fidelitat i *auteurisme*, agafem com a ancoratge crític el text-context. Així, considerem la 'transferència' (ZOHAR:1997) de l'essència del missatge original a la pantalla a partir de la comparació dels vessants formal i contextual, centrat en el transvasament d'aspectes culturals entre ambdós canals (FAULKNER: 2004, 7).

En primer lloc, en termes d'estil, un dels aspectes que destaca de l'obra de Pons és el sentit d'unitat. *Mil cretins* s'obri amb un pla de situació de la ciutat de la Barcelona actual a l'alba. Aquesta contextualització basteix d'unitat espacial i temporal la història, cosa que permet a l'espectador capbussar-se en un espai urbà contemporani. En Monzó les referències espacials són puntuals, mentre que Pons abunda en plans de situació exteriors per dotar de proximitat l'obra, fet combinat amb nombrosos plans interiors, pròxims al gust teatral del director. D'aquesta manera, Ventura Pons pica l'ull al teatre en tant que evoca les tres unitats clàssiques d'aquest gènere: el sentit d'espai, l'únic escenari de Barcelona; el de temps, 24 hores de duració, i el d'acció – tres parts configuren l'estructura.

Per tant, un dels encerts de Pons és aquesta unitat conceptual, que també abasta el contingut. Ens referim als personatges que embasten la història i que reapareixen en diferents contes, tot creant la sensació d'una pel·lícula de vides creuades i fent borrós el fragmentarisme dels contes literaris. El narrador creat per Pons és un escriptor que seu davant

del dubte de la pantalla blanca de l'ordinador. Ell serà el fil conductor de la història, creador i personatge alhora que ens guia per una ficció pròpia dins de la ficció de Pons.

Segons això, al primer conte l'escriptor es creua al geriàtric amb Albert, el fill del senyor Beneset, que s'adreça a la recepció per parlar amb la secretària. Aquesta és Gina, la protagonista de la sisena història, "La carta", *femme fatale* que devorará sexualment el fill del senyor Beneset. Al segon conte, "Un tall", veiem com Albert porta a escola el seu fill, protagonista del relat junt amb el professor sorneguer, que serà el comensal del cinqué conte, "La forquilla". Al quart, "Quan Berta obre la porta", Berta reapareix a "Quan en Sergi treballa de nit", mentre que Sergi lliga amb "La carta" perquè era un dels joves amants de Gina. "La lloança" també té nexes amb "La carta", ja que el jove escriptor Guillot hi fa un *cameo*. A més, també es connecta amb "Dissabte", atés que hi apareix Hortènsia davant d'una llibreria, on compra, i després estripa, *La bellesa del cadmi*, precisament el debut de Guillot.

A nivell comparatiu, cal recordar que *El perquè de tot plegat* de Pons presenta semblances i diferències substancials amb *Mil cretins*, tant de contingut com d'estil. Pel que fa a les similituds, ambdues comparteixen l'estil fragmentari, amb històries realistes i fantàstiques, i incorporen tractaments narratius i formals diversos, més conservadors a *Mil cretins* (els monòlegs o semimonòlegs d'"El senyor Beneset" o "Un tall", el diàleg convencional, els primers plans i els plans mitjans per emfasitzar la imatge de vellesa i solitud), i més arriscats a *El perquè de tot plegat* (veu en *off*, monòleg a càmera, el doble *tràveling* circular de "Fe"). A més, la banda sonora de *Mil cretins* és melancòlica a ritme de jazz, mentre que a *El perquè de tot plegat* és una música orquestral més viva i animada que escau al vitalisme generacional del film.

Respecte a les diferències de les versions cinematogràfiques, *El perquè de tot plegat* és un fris fragmentari compost per quinze capítols, tots ells de la mateixa obra de Monzó. En canvi, els contes que formen *Mil cretins* no provenen únicament de l'obra homònima de Monzó, sinó que d'aquesta en trobem nou dels quinze ("El senyor Beneset", "Un tall", "La lloança", "La forquilla", "Dissabte", "Quan en Sergi treballa de nit", "La sang del mes que ve", "Un bon dia", i "L'arribada de la primavera"); mentre que d'*El perquè de tot plegat* en trobem dos ("La Bella dorment" i "El gripau"); de *Guadalajara* també dos ("Les llibertats helvètiques" i "Fam i set de justícia"); d'*El millor dels mons* un ("Quan la Berta obre la porta"); i d'*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* un ("La Carta"). Així, passem d'una pel·lícula d'esquetxos com *El perquè de tot plegat* a una obra coral amb *Mil cretins*.

La història és plena de cretins. Ara som majoria!

# MIL CRETINS

quinze relats de  
**QUIM MONZÓ**

portats al cinema per  
**VENTURA PONS**



UNA PRODUCCIÓ DE ELS FILMS DE LA RAMBLA, S.A. amb la PARTICIPACIÓ DE TELEVISIÓ ESPANYOLA i TELEVISIÓ DE CATALUNYA  
PER AQUEST DISTRIBUCIÓ: JOSEP BOMER, JOAN CROVAS, ROSA PRINCEPI, SUSAN MARADONA, FRANCISCO SIBILLA, DAMIEN BALDIU, CLARA SAGDRA, RAMON PUJOL, MAX ULLONCICINS,  
RODOLFO BARRERRO, JULIETA SERRANO, XEU BOTO, PETER VIVES, TONI ALÀ, MARC CLOTTET, ARIADNA CARROLL, JOSE JOAN, ALICIA ROY, SANTI MILLAN, JOAN BORRÁS  
I CARME ROSINA EN MEL CRETINS UN FILM DE VENTURA PONS amb DIRECTORS: BELLA SORAS, JO PUIGALT, ALBERT GAT, HORTALVA, REPE, ANADAL, VICIUS, CARLES CASAS  
PRODUCCIÓ: JOAN NINQUELL, DIRECCIÓ DE DIBUIXOS: MAITE FONTANET, CINE: VENTURA PONS, ANÀLITAT DE SOLETS DE QUIM MONZÓ, COADJUTORS I FÉCUNDOS: VENTURA PONS

ELS FILMS  
DE LA RAMBLA

tve

3

DD DOLBY  
DIGITAL

16

El Centre Català  
de les Ciutats del Baix Llobregat

100

C

En segon lloc, pel que fa al contingut, l'essència dels *Mil cretins* de Monzó és la visió d'una societat decrepita farcida de cretins, en la qual subratlla la vellesa, la solitud, i sobretot el trànsit cap al final, cap a la degradació eterna que forneix d'amargura la història. Els contes, llavors, tenen una patina de tragèdia contemporània, com bé afirmava Guillamon (2007, 6). Ací constatem una diferència bàsica amb *El perquè de tot plegat*, ja que el retrat de les passions humanes s'hi feia des de la ironia i el vitalisme. Ara, però, segons Pons "hem passat de l'època del riure a l'època de l'angoixa, tot i que darrere dels textos del Quim hi ha mala llet, hi ha humor" (FOGUET: 2011, 8). Com veurem tot seguit, Pons emfasitza aquest humor, i amb això la transferència perd força quant a l'amargura generacional de Monzó. Als huit contes de la primera part, així com a l'únic de la tercera part, es veu aquest camí cap a la fi en la degradació del pares en "El senyor Beneset" i "L'arribada de la primavera"; en l'autodestrucció a "Dissabte" quan la protagonista s'arranca la pell, en el suïcidi a "Quan Berta obre la porta", en la jove que acaba com un pregadéu els amants a "La carta", en l'escriptor novell que mata el consagrat a "La lloança"; o en la crítica dels pilars de la urbanitat en "Un tall" i "La forquilla".

La primera part del film s'enceta amb "El senyor Beneset", el qual comparteix nombrosos elements amb el darrer, "L'arribada de la primavera". En ambdós es reincideix en la soledat dels pares al geriàtric, perquè el fill deu tindre moltes obligacions i feina, com recalquen Beneset (Joan Crosas) i la mare (Carme Molina). La mort també hi és un tema omnipresent, malaltís fins i tot. Com a exemple, Beneset ens explica en el seu monòleg que "quan algú es mor diuen que se n'ha anat" (MONZÓ: 2007, 18) i addueix el suïcidi com a solució a l'angoixa. La xerrameca recriminadora de Beneset al fill s'esbrava mitjançant frases curtes, un flux de consciència que reflecteix l'oralitat<sup>1</sup>. Un altre punt interessant del conte és l'acceptació tàcita del transvestisme del pare per part del fill, que accentua el desconcert de la fi. Ara bé, al film aquest sentiment monzonià adquireix un vernís còmic que en distorsiona l'essència, ja que la reeixida actuació de Crosas no està dirigida cap a la decrepitud. Com veiem a l'escena final, el conte de Pons acaba amb un primeríssim pla de les ungles que es pinta Beneset que obri a un pla general de l'habitació, imatge que en reforça la comicitat. Acabat el conte, la *mise en abîme* i la sensació d'*interruptus* recorden la no compleció de la condició humana i la contínua cerca personal. Aquest fragmentarisme

<sup>1</sup> Un exemple: "La Margarita és cubana. De Cuba. Però no menja carn. És vegetariana. Tu també hauries de deixar de menjar carn, potser. O potser no. Ja et cuides prou?" (MONZÓ: 2007, 17).

reflecteix, per tant, la crisi existencial, l'angoixa per una insatisfacció perenne.<sup>2</sup>

En "Dissabte" Pons aconsegueix transmetre la sensació de solitud del conte, i emfasitza aquests elements gràcies a la forma i l'actuació magistral de Julieta Serrano. Potser siga aquest un dels contes més complets transferits per Pons, en el qual es prescindeix del diàleg i opta pel silenci. Amb això subratlla la buidor de la protagonista, vídua des de fa poc, que va desfent-se de tots els elements del passat: fotos del marit, la roba, els mobles, els sanitaris, les rajoles, la pintura de les parets... Recordem com incideixen en aquesta visió la llum tènue i ocre del pis que evoca l'ocàs de la vida, els primers plans de la protagonista que malda per arrossegar el mobiliari, i les notes melancòliques de jazz. Igualment suggeridores són dues escenes. La primera és el picat dels contenidors de davant de casa on s'amunteguen tots els records i pertinences, que fa reflexionar sobre el fet descoratjador que una vida pugui cabre en uns quants contenidors. L'altra és la imatge final de l'actriu en un pis buit una vegada que s'ha despulat de tot el passat. Fatigada, seu a terra cavil·losa només vestida amb una bata de tirants (també s'ha desfet de la pròpia roba). L'escena anterior en què lleva el paper de pintura de les parets resulta premonitòria al film, ja que la manera d'espellifar el paper de pintura de la paret (al relat simplement rascava la pintura de la paret) avança el moment clau en què s'arranca la pròpia pell dels dits, la consumació de desfer-se de l'única cosa que li queda: la vida.

"La lloança" és un dels contes transferits que capta l'essència depredadora que envolta les relacions socials i els egos. Assistim a una mena de parricidi literari en què l'escriptor consagrat, Brotto, acaba anihilat pel jove Guillot, a qui havia ajudat en el seu ascens literari. En Monzó llegim que Guillot es venja subtilment de Brotto per una trucada que no li va tornar mai, mitjançant una ressenya crítica sobre la darrera publicació del mestre, "en la qual qüestionarà la importància desmesurada" (MONZÓ: 2007, 92). En canvi, Pons opta per una escena (un sumari en Pons) amb càrrega simbòlica, una entrevista de ràdio on Guillot afirma corrosivament que Brotto és part del passat. La posada en escena reforça aquesta ambientació intel·lectual, amb una sèrie de picats interiors que expliciten el joc de la superioritat-inferioritat literària. La banda sonora jazzística li confereix a la història un regust

<sup>2</sup> Weiss relaciona el fragmentarisme de l'essència humana amb les tècniques cinematogràfiques, en concret "the ellipsis is the key articulatory form of cinema, and by extension the central trope of modernism [...] is the very form of human existence, of dialogue and thought itself" (WEISS: 2007, 165).

de Woody Allen.

La resta de contes transferits per Pons en aquesta primera part no tenen la intensitat narrativa dels anteriors, cosa que posa en dubte la selecció d'històries duta a terme. “Quan la Berta” lliga amb altres contes pel tema del suïcidi, mentre que en la versió cinematogràfica manca de profunditat argumental. “Quan en Sergi” i “La forquilla” són esquetxos carregats d'ironia sobre les relacions socials, però prescindibles. Només “Un tall” destaca pel monòleg del professor davant l'alumne que regalima sang del coll. La transferència guanya força amb l'actuació del professor (Òscar Rabadan) i la passivitat amb què alligona l'alumne mitjançant un discurs farcit de tòpics sobre el sistema educatiu i la crisi de valors, que topa frontalment amb la comprensió d'un xiquet de dotze anys, més preocupat pel tall que té el coll que per altres orgues. El contrapicat amb un primer pla del professor, que adopta el punt de vista del xiquet, resulta escaient per reforçar la fredor i egoisme a què ha derivat la societat actual.

En la segona part la selecció dels contes fa aigües i l'adaptació cinematogràfica pateix un daltabaix important perquè es perd el sentit d'unitat temàtica i formal per un “afany estètic” (CAÑO: 2011, 16). Els contes breus de la segona part de *Mil cretins* són fragments d'una realitat hiperbòlica en clau d'humor per criticar la societat, provinents de versions de contes populars com “La bella dorment”, o “El príncep i el gripau”.<sup>3</sup> Amb aquest canvi de registre Pons ret un homenatge doble: un als inicis del cinema, amb uns capítols sense diàleg i lletres sobreimpreses que ecoitzen Méliès i el film d'art; l'altre a l'escola noucentista i als escenògrafs catalans de finals de segle dènou, amb l'ús de telonets teatrals originals. Insistim que aquests contes es troben descontextualitzats i la incorporació de sis d'ells resulta excessiva i tediosa, per la qual cosa es podia haver prescindit dels dos de *Mil cretins* i no haver-ne buscat altres semblants a *Guadalajara* o *El perquè de tot plegat*.

El darrer capítol reprén el sentit d'unitat susdit: *L'arribada de la primavera* incideix en la degradació física i mental de l'ésser humà. Al començament ens trobem al pis de l'escriptor, Ignasi, i al pla següent aquest esdevé el protagonista homodiegètic de la història. La freqüència del temps en Monzó és singulativa, i Pons manté aquest tractament, excepte en aquest capítol en què es repeteix l'escena inicial a l'entrada del geriàtric quan coincideixen Ignasi i el fill de Beneset. Una repetició

<sup>3</sup> Cal remarcar en aquest punt el gust de Monzó per les versions de contes tradicionals, ja que a banda de crear-ne va traduir al català els irònics *Contes per a nens i nenes políticament correctes* de James Finn Garner.

que busca la unitat temàtica i fixar el temps del relat (RICOEUR: 1985, 194).

Cal destacar que aquesta retòrica dels geriàtrics se situa en un context urbà i modern. Darrere la pàtina asèptica i feliç, Monzó descobreix l'amargor de la degradació humana, on els pares semblen abandonats pels fills atrafegats mentre esperen la mort. Les propostes absurdes de suïcidi dels pares d'Ignasi no fan sinó reforçar aquesta idea, alhora que la degradació física de la mare resulta tràgica en Monzó, i alleugerida en Pons, "cau quan és al llit, rodola, i sense consciència d'haver arribat a la vora, s'estimba a terra. Algun cop s'ha obert el cap" (MONZÓ 2007: 115). En canvi, a l'adaptació la posada en escena del suïcidi té un matís humorístic, explicitada en el pla-contraplà per reflectir la incredulitat del fill i la il·lusió dels pares, i sobretot en les contínues analèpsis, en què l'escriptor visualitza el passat a casa dels pares. El pare cràpula i una mare abnegada s'hi apareixen com fantasmes, en escenes muntades amb un toc de cinema francès (càmera mòbil, jocs d'ombres, monòlegs a càmera), que deformen i doten de comicitat el capítol.

Ací acaba *Mil cretins* de Monzó, però Pons hi afegeix una escena que funciona com un final pirandel·lià o unamunià, en què els personatges s'adrecen a llur creador. Aquesta escena clou el film i li atorga de nou unitat, un encert del director davant la dificultat d'adaptar un recull de contes. És el creador vindicat pels seus personatges, els quals li donen coratge per atendre els pares, i per capir aquesta vida angoixant. Pons crea una bella metàfora, mitjançant la qual els personatges clamen que el necessiten per bastir més històries; així, gràcies a l'escriptor, és a dir, a la imaginació i a la vitalitat es pot fer front a aquesta vida cap a l'abisme. El final de Pons, per tant, trenca amb el sentit de tragèdia existencial amb què Monzó clou el recull de contes, ja que el director prefereix conferir un missatge esperançador, que sura durant tot el film.

A tall de conclusió, Pons ha sabut transposar, amb matisos, l'essència dels contes de Monzó de *Mil cretins* mitjançant un exercici formal notable, cristal·lització de la seua dilatada carrera fílmica. El camí cap a la degradació final, el suïcidi, la vellesa, la solitud o la mort són elements que traspassen a la pantalla en una narració en què destaca el sentit d'unitat. Ara bé, en l'adaptació es produeix un important canvi de to: la ironia càustica de Monzó hi esdevé, tot sovint, humorisme lleuger. Hi passem de la tragèdia generacional a la comèdia coral.



## Bibliografia

- CAÑO, David (2011): “Ventura Pons per duplicat”, en *Benzina*, 53, pp. 14-16.
- COSTA, Jordi (2011): “Miserias cruzadas”, *El País* (Barcelona), 28 de gener, p. 46.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997): “The Making of Cultural Repertoire, and the Role of Transfer”, en *Target*, 9 (2). Consultable en <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/rep\\_trns.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/rep_trns.htm)> [10 de juliol, 2013].
- FAULKNER, Sally (2004): *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, Ed. Tamesis, Londres.
- FOGUET, Joan (2011): “Quan escric, sé com acabarà”, en *El País*, *Quadern Catalunya*, 27 gener, p.8.
- GUILLAMON, Julià (2007): “Dos hombres y un armario”, en *La Vanguardia, Culturas*, 21 novembre, pp.6-7.
- MONZÓ, Quim (1993): *El perquè de tot plegat*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona.
- MONZÓ, Quim (2007): *Mil cretins*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona.
- PONS, Ventura (1995): *El perquè de tot plegat*, Els Films de la Rambla.
- PONS, Ventura (2011): *Mil Cretins*, Els Films de la Rambla.
- RICOEUR, Paul (1985): *Tiempo y narración*, Ed. Cristiandad, Madrid.
- WEISS, Alles (2007): “The Rethoric of Interruption”, en *A Companion to Literature and Film*, ed. per Robert Stam i Alessandra Raengo, Ed. Blackwell, Oxford.

música composta  
i dirigida per **Carles Cases**  
dirigit per **Quim Monzó** i **Ventura Pons**

El perquè  
de tot  
plegat

