

## Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil

Joaquim Espinós  
Universitat d'Alacant

### 1. Una trilogia sobre la guerra

Agustí 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. El cineasta mallorquí ha freqüentat, al llarg de la seua filmografia, l'adaptació d'obres literàries. D'entre aquestes, n'hi ha tres que destaquen de manera evident: *El mar* (2000), *Pa negre* (2010) i *Incerta glòria* (2017) basades en les novel·les homònimes de Blai Bonet, Emili Teixidor i Joan Sales, respectivament.<sup>1</sup> Totes tres tenen en comú el fet de ser obres d'una indubtable entitat dintre del cànon de la literatura catalana contemporània, d'abordar el tema de la Guerra Civil Espanyola amb una diversitat de perspectives i una complexitat psicològica i argumental que les situa a les antípodes del maniqueisme i de l'èpica amb què sovint s'ha tractat el tema de la Guerra Civil. El període de producció –de l'any 2000 al 2017– coincideix, en part, amb el de màxima intensitat del moviment de recuperació de la memòria històrica en tot l'estat espanyol, manifestat en la recurrent presència d'aquesta temàtica tant en el debat públic, en forma d'articles periodístics, reportatges, llibres d'investigació, creació d'associacions, etc., com en l'àmbit creatiu, en forma principalment de novel·les i pel·lícules. (Colmeiro, 13-15). Tal ha estat la importància quantitativa i qualitativa dels relats de la guerra civil, que constitueixen ja una mena de subgènere en el context del cinema i la literatura espanyola (Sánchez Biosca, Luengo, Espinós 2004, 2019). És doncs en aquest el context cultural que cal situar l'aportació de Villaronga. La que podríem anomenar trilogia de la guerra conté les adaptacions més personals de l'autor, i no resulta difícil detectar-hi les seues empremtes temàtiques i estilístiques. Això fa que aquestes adaptacions resulten indistingibles de la resta de la seua producció, i que, per llur especificitat temàtica, presenten una evident coherència interna.

### 2. La fascinació del mal

Tot i situar-se dintre del motlle genèric de “pel·lícules de la Guerra Civil”, hem d'apressar-nos a dir que les aportacions d'Agustí Villaronga se'n singularitzen pel tractament que fan de la guerra. Aquesta, de fet, no constitueix el veritable nucli de la trama, sinó el desencadenant d'un drama moral de dimensions més vastes. A Villaronga no li interessa ajustar comptes amb el passat, ni distingir de manera maniquea entre bons i dolents, sinó posar de manifest la degradació moral dels personatges que pateixen la guerra, i en definitiva, indagar en els mecanismes del mal i la seua transmissió, tal i com observa Pilar Pedraza per al conjunt de la seua filmografia:

---

<sup>1</sup> La resta d'adaptacions literàries d'Agustí Villaronga, a excepció de *El rei de la Habana* (2015), de Pedro Juan Gutiérrez, 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 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).

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, 18)

L'interès per l'ambivalència moral i per la arrels del mal determina l'elecció d'aquestes novel·les per abordar el tema de la Guerra Civil, en tant que presenten una complexitat moral que les allunya de la simple exposició d'unes posicions ideològiques determinades o del testimoni històric per a endinsar-se en els territoris molt més incòmodes de les conseqüències devastadores de la guerra per a la condició humana.

Açò resulta patent en el tres casos. Així, l'escena inicial de *El mar*, amb l'afusellament dels republicans contemplat pels nens i la posterior venjança a la cova, il·lustra a la perfecció aquesta radical exploració de la part fosca de l'ésser humà. 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, 51).<sup>2</sup> 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 arrossegueu. En *Pa negra* l'aprenentatge vital adopta formes no tan violentes però no per això menys devastadores. Andreu, el nen protagonista, hereta els delictes comesos pel seu pare, i s'acaba convertint, tal i com afirma ell mateix al final del llibre, en un monstre.<sup>3</sup> Al capdavant, la seua història d'iniciació negativa reproduïx, en un to menor, la dialèctica víctima-botxí explotada per Villaronga en *Tras el cristal* i *El mar*.<sup>4</sup> L'ambigüitat moral present en la novel·la és reforçada per Villaronga amb la incorporació d'alguns motius argumental procedents d'una altra novel·la d'Emili Teixidor, *Retrat d'un assassí d'ocells*, citada explícitament després del pròleg de la pel·lícula.<sup>5</sup> Amb les incorporacions d'aquesta novel·la, el pare d'Andreu passa de ser víctima de la crueltat feixista a criminal. Paral·lelament el caràcter monstruós d'Andreu es multiplica, ja que ara decideix claudicar no sols amb els vencedors de la guerra, sinó

<sup>2</sup> 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, 246).

<sup>3</sup> “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.

<sup>4</sup> La monstruositat del protagonista de *Pa negra* és equiparable al caràcter d'“àngel delirant” que el capellà Gabriel Caldentey atribueix en *El mar* a Manuel Tur, o al de “dement angelical” que atorga a Ramallo (Bonet, 246-247).

<sup>5</sup> Es tracta d'una novel·la molt pròxima, temàticament i ambientalment, a *Pa negra*. 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. Aquest nen descobreix els cadàvers al bosc i progressivament aquestes morts es relacionen amb un personatge misteriós anomenat Pitorliua, víctima d'una brutal castració durant els anys de la Guerra Civil.. Al llarg de la novel·la el noi descobrirà que son pare fou autor tant de les morts al bosc com de la castració.

amb els que han provocat l'execució de son pare. Villaronga hi afegeix, 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, el fill repetirà la infàmia paterna. Les reflexions sobre el tema del mal són també presents a la novel·la *Incerta glòria*, tal i com observa Xavier Pla (14): "El seu lirisme trenca el transcurs objectiu del relat i la perspectiva metafísica alimenta el tema del mal i dels seus motius (desesperança, odi, violència, suïcidi) i el tema de la salvació (gràcia, amor, combats interiors i exteriors)." No resulta estrany, doncs, que l'autor de *El rey de la Habana* se sentira atret per aquesta obra. No obstant això, mentre que en la novel·la la reflexió sobre la presència del mal en el món adquireix un caire religiós i existencialista, en l'adaptació de Villaronga es posa l'èmfasi en la força destructora de la passió amorosa desfermada pel personatge de la Carlana, veritable *femme fatale*. És cert que la crueltat de la Carlana no és més que la resposta a l'assassinat del pare dels seus fills pels anarquistes i a la humiliació rebuda de mans de Juli Soleràs. Un cop més Villaronga posa en evidència el caràcter contagiós del mal. Siga com siga, el missatge del film resulta molt més desesperançat que el de l'obra de Sales, ja que en aquesta hi ha la possibilitat de la redempció per la fe, mentre que en la versió de Villaronga aquesta possibilitat desapareix.

L'interés pel tema del mal explica que, tal i com assenyala Gérard Imbert (417), Villaronga tendesca a situar els seus relats en períodes històrics en què la violència s'ha exercit sense control, bé siga sota la influència del nazisme, com en *Tras el cristal*, bé en situacions de guerra, com en el cas que ens ocupa. Aquests contextos són l'escenari propici per a la representació de la violència latent que habita en l'interior de l'ésser humà, tema predilecte de la seua filmografia. Però res més que l'escenari, perquè el focus es posa sobre el drama en sí. Conseqüentment, Villaronga mostra poc interès a explicitar el context històric en les seues pel·lícules. En el cas de *El mar*, la seua qualitat de novel·la poètica facilita aquesta tendència ahistòrica. Tal i com remarca Jeroni Salom al seu pròleg, l'acció novel·lesca s'hi subjectivitza, mediatitzada sempre per les diferents veus narratives (Bonet, 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.<sup>6</sup> Pel que fa a *Pa negre*, pel·lícula que implica l'obertura de l'autor cap a un públic més majoritari, el fet de basar-se en una novel·la de caire realista feia inevitable una major presència del context històric.<sup>7</sup> La novel·la d'Emili Teixidor 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 i la seua família, fugida vers l'exili d'altres republicans, que es refugien al mas dels avis; humiliació dels perdedors de la guerra a mans dels vencedors, caracterització negativa de les autoritats feixistes, etc., i resultava inevitable la seua plasmació fílmica. Però, com ja hem comentat, no és la vessant política i ideològica el

<sup>6</sup> Un bon exemple el trobem al capítol desé de *El mar*, en què Ramallo perd la virginitat en un local de Palma —el Bruselas—. De camí es creua amb diferents grups dels soldats italians, i 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-seté, ja a la fi de la novel·la, quan Manuel Tur recorda que el primer any de la guerra s'afilià als "balillas", l'organització juvenil de la falange, i el comte Rossi el saludà.

<sup>7</sup> Així ho explica Isona Passola, productora de les tres pel·lícules que comentem, quan afirma en una entrevista recent que "el que li ha aportat la nostra col·laboració és obertura. Cada cop fa pel·lícules més obertes i fa que l'espectador se senti concernit" (Milian, 61). Un bon indicatiu d'aquest reconeixement *mainstream* són els importants guardons amb què va ser reconeguda —triomfadora dels Premis Goya de 2010 i seleccionada per representar el cinema espanyol als Oscar de Hollywood del mateix any.

més destacable de l'obra d'Emili Teixidor, sinó que el drama se situa en un altre terreny: la narració de com un nen acaba sent víctima de la misèria física i moral causades per la guerra dels seus pares. La transmissió del mal, en definitiva. En *Incerta glòria*, el fet de situar-se la major part del metratge en un "front mort" d'Aragó fa que la guerra tinga un caràcter més intuït que real. Cert que això no és així, ni de bon tros, en el conjunt de la novel·la, que dedica moltes pàgines a descriure les batalles al front i la situació de Barcelona durant la guerra i la postguerra. El caràcter fantasmàtic de les escenes pretesament documentals que clouen el film no fa sinó reforçar el desinterés de l'autor pel context històric.

### 3. Criteris d'adaptació

El pas del relat literari al cinematogràfic comporta sempre uns canvis que, en major o menor mesura, transformen el text inicial i donen pas a un producte nou. Al capdavall, no es tracta d'establir una jerarquia en què la literatura figure quasi sempre en una posició de superioritat, sinó de considerar cine y literatura com a llenguatges autònoms, en igualtat de condicions (Wolf, 18). En aquest sentit, l'estudi dels procediments d'adaptació hauria de centrar-se en l'anàlisi de les singularitats de les poètiques respectives, mirant de comprendre les raons que han pogut propiciar els canvis més significatius. És el que intentarem fer a continuació.

Pel que fa a la trilogia que comentem, una primera qüestió que ens hauríem de plantejar, és si, més enllà de la temàtica, les obres que l'han inspirada comparteixen algun tret d'estil. I la resposta és que no, ja que, com hem apuntat, es tracta de novel·les amb plantejaments narratològics molt diferents. *El mar* és una novel·la breu, condensada, de caire experimental i amb un to marcadament simbòlic i poètic; *Incerta glòria*, per la seua part, té un to marcadament realista, i posseeix una voluntat totalitzadora –ha estat qualificada de novel·la riu per la crítica–, manifesta en una gran diversitat d'arguments que reflecteixen la vida i el pensament d'un període de temps dilatat: la guerra i la postguerra. Una altra característica que la defineix és el seu important component especulatiu, centrat especialment en la problemàtica religiosa.<sup>8</sup> *Pa negre*, per últim, és una novel·la també de caire de caire realista, tot i que de dimensions més convencionals. En aquest sentit, semblaria que les majors dificultats d'adaptació les trobaríem en les dues primeres obres. Resulta pertinent, en aquest punt, 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 despullat molt més. M'hauria centrat directament en el personatge de la Colometa i hauria suprimit moltes coses tangencials" (Quintana – Merino, 80). Aquest serà al capdavall el criteri que Villaronga seguirà en les adaptacions que ara tractem: despullar la trama d'elements anecdòtics i destacar aquells que li semblen essencials o que connecten amb els seus interessos temàtics i estilístics. Passem a analitzar-ho en cada cas concret.

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 marcadament literari, de difícil translació cinematogràfica. Agustí Villaronga soluciona aquesta dificultat potenciant la naturalitat

<sup>8</sup> Aquest interès per la qüestió religiosa, relacionat amb l'existencialisme, està present també a *El mar*, i vincula les dues obres amb la novel·la catòlica de postguerra.

en els diàlegs i reservant la càrrega poètica per a la creació d'atmosferes visuals. Inevitablement, però, s'hi produeix una pèrdua del ric entramat simbòlic del text, que és compensada per la qualitat i autonomia estètica de l'adaptació. Un bon exemple d'açò ho trobem en el tractament de la simbologia marina, que al llibre té una riquesa de matisos que la pel·lícula difícilment podia plasmar. El film proposa la immersió recurrent en els somnis marins de Ramallo, que acaben esdevenint un *leit motiv*. Una altra dificultat és la relacionada amb la polifonia de la novel·la, que en l'adaptació es limita, principalment, a la focalització de 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 del motius argumentals procedents de *Retrat d'un assassí d'ocells* li aporta un element d'acció exterior que aproxima l'adaptació als interessos d'un públic més majoritari. 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, a través de la qual un personatge 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. Tan sols amb una focalització interna, amb el sempre delicat recurs de la veu en *off* s'haguera pogut conservar aquest component introspectiu. Però aleshores estariem parlant d'una altra pel·lícula i d'un director amb menys vocació autoral.

Encara més radicals seran els canvis introduïts per Agustí Villaronga en l'adaptació d'*Incerta glòria*. Cert que de les tres novel·les ambientades en la guerra civil i la postguerra adaptades pel cineasta mallorquí aquesta era la que presentava més dificultats. Primer que res, com ja s'ha apuntat, per la seua extensió. Després per la seua complexitat. *Incerta glòria* és una novel·la d'una gran densitat conceptual i estilística, d'inspiració dostoievskiana, que explora els conflictes morals i religiosos que la guerra ocasiona en la vida dels joves protagonistes. Açò obligava els guionistes –el mateix director i Coral Cruz– a un radical exercici de condensació. Pel que fa a l'aspecte purament argumental, els guionistes se centren en els fets que es narren en la primera part del llibre, amb alguna aportació de la segona. És a dir, posen el focus en els esdeveniments que giren al voltant de la Guerra Civil, i deixen fora tot el que es relaciona amb la postguerra. Des del punt de vista de la intriga cinematogràfica, era certament la millor opció, ja que és on es concentra l'acció externa. El narrador de la tercera i quarta part, Cruells, hi és també eliminat, tot i que algun tret superficial del personatge –l'atribut del telescopi– és assimilat al de Soleràs. Amb Cruells desapareix bona part del pensament catòlic i la seua evolució durant la postguerra. Les dues primeres parts de la novel·la acaben amb moltes línies de la trama obertes, que es resoldran en les dues següents. Per tal de poder encabir el conjunt en una proposta assimilable per una pel·lícula convencional, els guionistes opten per afegir un inici i un final que doten de cohesió el relat. Tots dos estan relacionats amb el personatge de la Carlana. En el pròleg, contundent i determinant com tots els de l'autor, es visualitza quelcom que a la novel·la sols resta apuntat: l'assassinat del Carlà. Hi trobem una nova mostra de la fascinació per la violència de Villaronga. Aquesta serà la llavor del mal que esclatarà en l'afegit final de l'assassinat de Soleràs a mans del seu amic, estretament vinculat amb la humiliació prèvia a la qual Soleràs la sotmet. Amb aquestes dues aportacions, el relat filmic es resol d'una manera molt villaronguiana. El que no tenim tan clar és si resulta coherent amb la poètica de Joan Sales, molt més interessada en la dimensió religiosa de l'ésser humà que en el drama passional.

#### 4. Hibradacions genèriques

La poètica de Villaronga incorpora motius temàtics i visuals d'altres gèneres, amb la intenció de fer més accessible el seu univers personal. No resulta estrany que, donada la importància del tema del mal en la seua obra, el gènere de terror siga el que hi ocupe un lloc més preeminent. Tant és així que una de les seues pel·lícules –99.9– s'hi inscriu plenament. Una de les característiques que vincula el cinema de Villaronga amb els codis del cinema gòtic és la predilecció per les atmosferes tenebroses i els ambients nocturns. Les escenes oníriques, en què es confonen realitat i fantasia, i on sovint emergeixen els fantasmes que amaguen els protagonistes, són una altra manifestació vinculada amb el cinema de terror. Les podem rastrejar en tota la seva obra, i també en la trilogia que ens ocupa. És el cas del recurrent somni marí d'Andreu Ramallo a *El mar* o de l'escena de la castració de Pitorliua, somiada o imaginada per Andreu a *Pa negre*. En *Incerta glòria*, encara que no hi ha escenes pròpiament somiades, també abunden els ambients nocturns de ressonàncies oníriques. Els casos més patents són les escenes rodades al monestir, en presència de les mòmies dels frares, i especialment l'escena final, la de l'assassinat de Juli Soleràs. Són també molt significatives les imatges documentals de la guerra que tanquen el film, que es van difuminant progressivament fins a adquirir un aspecte fantasmal. La presència recurrent de fantasmes als relats espanyols contemporanis sobre la guerra civil expressa, per a José Colmeiro, la problemàtica resolució del trauma històric de la Guerra Civil a la societat espanyola contemporània.

La presència en el cinema de Villaronga d'espais clarament identificables per l'espectador dins de la tradició del cinema gòtic seria un altre aspecte a comentar. Així, en *Pa negre* la posada en escena converteix la masia dels avis i el bosc en espais arquetípics del cinema de terror. El mateix podem dir del monestir i el castell d'*Incerta glòria*. A l'interior d'aquest últim habita la Carlana, caracteritzada en ocasions com una mena de dona aranya.<sup>9</sup>

Relacionat també amb el gènere de terror estaria el que Bernhard Chappuzeau ha denominat "esteticisme de la violència", és a dir, la complaença del director en les escenes violentes i la 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 truculenta mort d'Eugeni Morell a destrallades en *El mar*, de ressonàncies *gore*, que en la novel·la de Blai Bonet es resol amb un discret estrangulament. L'espectacular caiguda del cavall en *Pa negre* seria un altre exemple, així com els assassinats que obren i tanquen *Incerta glòria*, que en les respectives novel·les o no apareixen o figuren elidits.

Junt amb el cinema de terror el director mallorquí ha incorporat a la seua obra alguns motius provinents d'altres gèneres, com el *western*. És el que s'esdevé en *Incerta glòria*, tal y com apunta Isona Passola (Milian, 62). El desert dels Monegres, la presència del cavall, els personatges solitaris, la lluita de dos homes per l'amor d'una dona, els soldats ociosos, en serien indicis eloqüents.

Tot i no tractar-se pròpiament d'una hibridació genèrica, voldríem apuntar la importància de l'erotisme en la poètica visual de Villaronga. Present en tota la seua filmografia, resultava inevitable, donada la coherència de tota la seua producció, que es manifestara també a la trilogia sobre la guerra. Es tracta d'un erotisme pervers, indistriablement lligat als mecanismes de la violència, la crueltat i la submissió. En

---

<sup>9</sup> En aquest sentit, resulta significativa la metàfora visual que la defineix, translació de la mantis religiosa que devora el seu amant en la novel·la.

general, el criteri seguit pel director és potenciar les insinuacions que troba en les novel·les. 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. En *Pa negre* la càrrega eròtica es concentra en el personatge de Núria, la cosina d'Andreu, que passa de ser una xiqueta pusil·lànime a ser un personatge inquietant, amb una potent càrrega eròtica.<sup>10</sup> En *Incerta glòria* el protagonisme atorgat al personatge de la Carlana, amb l'afegit de la humiliació final de Soleràs, entronca també amb aquesta qualitat perversa de l'erotisme villaronguà.

La tirada d'Agustí Villaronga per les hibridacions genèriques constitueix un tret d'estil marcadament postmodern, en tant que obre un diàleg entre cinema d'autor i cinema popular. La intensificació d'aquesta hibridació en la trilogia que ens ocupa pot posar-se en relació amb la voluntat d'obertura a un públic més ample que hem apuntat adés.

## 5. Conclusions

Amb les pel·lícules *El mar*, *Pa negre* i *Incerta glòria* Agustí Villaronga ha enllestit una trilogia sobre la Guerra Civil que encaixa de manera coherent amb la resta de la seua filmografia. És la seua una mirada personal sobre el conflicte, centrada més en les conseqüències morals que la violència desfermada per la guerra ocasiona en els que la patiren que no en la plasmació realista o historicista dels fets. La indagació sobre la naturalesa i la transmissió del mal recorre de manera subterrània tota la trilogia. Cal observar que la tria de les novel·les resulta molt significativa de les afinitats existents entre les poètiques dels respectius autors i del director, en tant que en totes dues es du a terme una reflexió complexa sobre les devastadores conseqüències de la guerra no sols en el terreny de les llibertats polítiques, sinó en el de la integritat de la condició humana, sense apriorismes ni idealitzacions. Les hibridacions genèriques constitueixen un recurs, genuïnament postmodern, del qual se serveix Villaronga per vehicular el seu univers personal. Donada la importància del tema del mal en la seua obra, el gènere de terror ocupa un lloc preeminent en aquest joc intertextual. L'espectacularització de la violència i la predilecció per les escenes oníriques són dos dels seus trets més destacats. El western resulta també rellevant en la realització d'*Incerta glòria*. Les afinitats de fons entre els universos creatius de les novel·les i de les pel·lícules propicia que tot i la profunda petjada autoral, el resultat final de les adaptacions siga, quasi sempre, respectuós amb les obres en què s'inspira. El cas més discordant es dona en l'adaptació d'*Incerta glòria*, en què les dimensions de la novel·la obliguen a una condensació argumental que violenta la densitat argumental i ideològica de l'obra de Joan Sales.

---

<sup>10</sup> 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.

**Obres citades**

- Bonet, Blai. *El mar*. València : Ed. 3 i 4, 1988.
- Chappuzeau, Bernhard. "Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villaronga." Dins Pol Burkhard, & Jörg Türschmann eds. *Miradas Glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2007. 89-105.
- Colmeiro, José. "Una nació de fantasmes? Aparicions, memòria històrica i oblit en l'Espanya postfranquista." *452° F Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada* 4 (2011): 17-34.
- Espinós, Joaquim. "Memòria i ficció. La Guerra Civil espanyola en la novel·lística catalana recent." *Quadern* 146 (2004): 96-97.
- . "Testimoniatge, actualització i fabulació: la memòria històrica de la guerra civil en la narrativa catalana actual." *Caplletra* 66 (2019): 153-178.
- Imbert, Gérard. *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvia, 2004.
- Milian, Àlex. "De guerres interiors i ferides ocultes." *El Temps* 1710 (21/3/2017): 59-69.
- Pedraza, Pilar. *Agustí Villaronga*. Madrid: Akal, 2007.
- Pla, Xavier. "La glòria certa de Joan Sales." *Via. Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol* 18, (2012): 5-18.
- Quintana, Àngel & Merino, Inma. "Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda." *Revista de Girona* 157 (1993): 76-83.
- Sales, Joan. *Incerta glòria*. Barcelona: Aymà, 1956. [Barcelona: MOLC - La Caixa, 1982].
- Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.
- Teixidor, Emili. *Retrat d'un assassí d'ocells*. Barcelona: Proa, 1988.
- . *Pa negre*. Barcelona: Columna, 2003.
- Villaronga, Agustí. *El mar*. Barcelona: Massa d'Or Produccions, 2000.
- . *Pa negre*. Barcelona: Massa d'Or Produccions, 2010.
- . *Incerta glòria*. Barcelona: Massa d'Or Produccions, 2017.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós, 2001.