

El perquè de tot plegat: Anàlisi comparativa de l'adaptació de Ventura Pons del recull de contes de Quim Monzó

La ironia monzoniana a la pantalla

Laura Traver i Planella

Treball de Final de Grau

Direcció: Teresa Iribarren i Donadeu

Grau en Llengua i Literatura Catalanes

Juny de 2019



Universitat Oberta
de Catalunya

AGRAÏMENTS

A la Teresa Iribarren, tutora del treball de fi de grau, per la seva exigència, la seva professionalitat, per l'orientació i la confiança d'acompanyar-me en aquest projecte.

A la Nuria Aupí, tutora del grau, per donar-me suport i confiar en mi quan més ho necessitava.

I, per descomptat, a la meva família i amistats, per confiar en mi i pel seu suport i estima incondicionals. Sense vosaltres això no hauria estat possible.

SUMARI

1. Introducció.....	5
2. Panoràmica històrica de l'adaptació cinematogràfica a Catalunya	6
3. Estat de la qüestió	9
4. Metodologia.....	11
5. Anàlisi comparativa d' <i>El perquè de tot plegat</i> : el text literari i el text fílmic.....	12
5.1. Anàlisi de la prosa i de les estratègies narratives de Monzó	16
5.2. Anàlisi de l'adaptació	18
5.2.1. Observació dels patrons d'ordenació i selecció de contes.....	19
5.3. Del relat literari al relat fílmic	22
5.3.1. Articulació de la veu narrativa i construcció dels diàlegs	25
5.4. La ironia: la figura retòrica monzoniana per excel·lència.	28
6. Conclusions	35
7. Bibliografia.....	36
7.1. Obres objecte d'estudi	37
7.2. Bibliografia general	37
8. Annex.....	41
8.1. Fitxa tècnica del film	41
8.2. Taula 1. Ordenació dels relats del film.....	41
8.3. Taula 2. Criteris d'ordenació dels relats fílmics.....	42
8.4. Taula 3. Relació dels temps d'enunciació al llibre i a la pel·lícula dels relats	43
8.5. Taula 4. Relació entre la focalització i el tipus de narrador dels relats fílmics ...	44

RESUM

El treball de final de grau proposa un estudi comparatiu de dos reculls de contes –*El perquè de tot plegat* (1993) i *L'illa de Maians* (1985)– de Quim Monzó, autor canònic de la literatura catalana, i l'adaptació cinematogràfica *El perquè de tot plegat* (1995), dirigida pel cineasta Ventura Pons amb l'objectiu d'analitzar els recursos emprats per a traslladar un conjunt de contes a la gran pantalla en forma de film unitari, així com la capacitat de Pons per adaptar l'essència narrativa monzoniana –i, en especial, el seu recurs retòric per excel·lència: la ironia– al llenguatge audiovisual.

Paraules clau: adaptació cinematogràfica, Quim Monzó, contes, Ventura Pons, literatura, llenguatge fílmic, ironia, humor.

1. Introducció

Aquest treball té per objecte d'estudi tres obres. Per una banda, dues obres literàries: *El perquè de tot plegat* (1993) i *L'illa de Maians* (1985), de Quim Monzó. Per altra banda, una obra cinematogràfica, *El perquè de tot plegat* (1995), amb direcció i guió de Ventura Pons.

L'objectiu principal del treball és comparar totes les tres obres per tal de veure els recursos emprats per Pons per a adaptar les estratègies narratives de Monzó a la pantalla. L'estudi se centrarà a observar la transformació d'una de les figures retòriques més característiques de Monzó: la ironia. Per fer-ho, i com a objectius secundaris, es vol determinar quins han estat els criteris de Ventura Pons a l'hora de seleccionar i ordenar els contes de Monzó per tal de crear un llargmetratge a dos nivells: per una banda, a nivell narratiu, és a dir, veure com es passa de l'articulació del relat literari al relat filmic. Per altra banda, a nivell compositiu, tant pel que fa al film globalment, com a les unitats individuals. Per últim, es pretén reflexionar sobre les singularitats de l'adaptació d'un corpus de contes a una sola peça fílmica de caràcter fragmentari.

L'interès del treball rau, en primer lloc, en l'estudi de la relació entre el cinema i la literatura, dos gèneres que, històricament, han anat estretament lligats. En segon lloc, en la prosa de Quim Monzó, protagonitzada per relats breus i el tractament d'històries quotidianes des d'una mirada crítica envers la condició humana. El focus del treball se centra, per una banda, en la singularitat d'una adaptació cinematogràfica d'un recull literari i, per altra banda, a aprofundir en la relació poc explorada entre *El perquè de tot plegat* i el seu homòleg cinematogràfic. Per fer-ho, doncs, es pretén resoldre la següent pregunta de recerca: com es traslladen les estratègies narratives de Monzó a la pantalla? Per a respondre-la caldrà, per una banda, contextualitzar i col·locar ambdós textos i determinar-ne les característiques, tant de l'autor com de l'obra. Per altra banda, caldrà esbrinar quins foren els principals entrebancs amb els quals el cineasta es trobà a l'hora d'adaptar el llibre, atès que, cal recordar-ho, les adaptacions solen ser de novel·les, d'un sol relat literari, i no pas la suma de múltiples relats, com en el cas que ens ocupa.

Així doncs, aquest estudi pretén determinar de quina manera Pons resolgué les diferències expressives i de mitjans tècnics entre el cinema i literatura. Per tant, caldrà tenir en compte la part més aviat formal –composició general de l'obra, criteris de

selecció i ordenació dels contes, paper que juga la veu narrativa a la pel·lícula, etc. –, així com la part de contingut del relat –paper dels diàlegs a l’hora de mostrar el component irònic, transformació de la fantasia, plasmació visual d’un catàleg de conductes i caràcters, etc.– per tal de veure com forma i fons es relacionen per a crear el producte fílmic.

2. Panoràmica històrica de l’adaptació cinematogràfica a Catalunya

Ja a principis del segle passat es començaren a establir les primeres relacions entre el cinema i la literatura, dues expressions artístiques independents però que, alhora, tenen molt a veure. En el nostre país, han estat alguns estudiosos com ara Pere Gimferrer, Carmen Peña Ardid, José Luís Sánchez Noriega, Minguet Batllori, Jordi Balló o Teresa Iribarren els qui han abordat, a través de diversos estudis i assajos, les relacions entre totes dues manifestacions artístiques.

Catalunya ha tingut una indústria cinematogràfica prou destacada: tal com explica Ximo Espinós (2009), a la dècada del 1910 es consolidà la creació de diverses empreses productores d’audiovisuals, com ara Diorama, Films Barcelona, Hispano Films o Iris Films, a partir de les quals, des de ben d’hora, ja es van poder començar a observar les primeres peces fílmiques relacionades amb el món literari. El 1907 Fructuós Gelabert adaptà a la gran pantalla *Terra Baixa*, d’Àngel Guimerà, i un any després, el 1908, aparegué també *Maria Rosa*. Sorgiren també les adaptacions de *L’auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol –Lucas Argilés, 1929– o d’*El cafè de la Marina*, de Josep M^a de Sagarra –Domènec Pruna, 1933. Així és com començà la història de les adaptacions cinematogràfiques a Catalunya, malgrat la problemàtica amb la qual, més endavant, es trobà el cinema català. La Guerra Civil i la Dictadura representaren una aturada de les produccions, les quals, quan es reprengueren, s’hagueren d’adaptar a la censura imposada pel franquisme. Aquest fou el cas, per exemple d’*Adversidad* –adaptació de *Solitud*, de Victor Català– l’any 1944, dirigida pel cineasta català Miquel Iglesias, *El señor Esteve* –adaptació de *L’Auca del Senyor Esteve* de Santiago Rusiñol– dirigida el 1950 per Edgar Neville (Riambau, 1995:13), o bé *La herida luminosa* –adaptació de *La ferida lluminosa*, obra teatral en català de Josep M. de Sagarra– l’any 1956, dirigida per Tulio Demichelli (Serra, 2017).

Per tant, el cinema s'emmotllà a les lleis de mercat i seguí creant nombroses peces. Prova n'és que, actualment, disposem d'un corpus prou complet d'adaptacions cinematogràfiques, entre les quals trobem versions d'obres com ara *Laia*, de Salvador Espriu –duta el cinema dues vegades: el 1970 per Vicent Lluch i el 2015 per Lluís Danés, *Joc Brut*, de Manuel de Pedrolo –amb l'adaptació de Juan Antonio Bardem, titulada *El poder del deseo* (1975)–, *La plaça del diamant*, de Mercè Rodoreda (Francesc Betriu, 1982), *Solitud*, de Caterina Albert (Romà Guadiet, 1991), *Gràcies per la propina*, de Ferran Torrent (Francesc Bellmunt, 1997), *Pa negre*, d'Emili Teixidor (Agustí Vilallonga, 2010), entre d'altres. Cal destacar, també, les adaptacions televisives en format sèrie, com per exemple les adaptacions produïdes per TV3 de *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda (Orestes Lara, 2001) o de *Les veus del Pamano*, de Jaume Cabré (Lluís Maria Güell, 2009).

Existeix una indústria del cinema a Catalunya: l'ESCAC –Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya –representa, des del 1993, un centre formador de referència, d'on han sortit professionals com J.A. García Bayona, Kike Maíllo o Mar Coll. Per altra banda, sabem que a Catalunya s'hi realitzen tota mena de productes cinematogràfics. Ara bé, el fet que al territori català es produeixin i es rodin pel·lícules, les quals compten amb la participació de directors, productors, guionistes i actors catalans, no implica que aquestes pel·lícules facin una aportació directa al llegat cinematogràfic català, atès que moltes d'elles són rodades en llengua castellana (Riambau, 1995:8). Així ho corroboren Romaguera, López i Còdol:

Catalunya és una de les poques nacions sense estat d'Europa que ha tingut una producció cinematogràfica pròpia des de 1897. Malgrat això, la major part dels productes d'aquesta indústria no han estat històricament rodats en llengua catalana, ni ho són actualment més que en una petita part. (2006:3)

Malgrat que el cinema català posseeix un gran nombre d'adaptacions cinematogràfiques, cal tenir en compte, però, que es tracta d'una indústria localitzada i reduïda a l'àmbit local. Així doncs, té un públic més aviat limitat –tenint en compte la frontera lingüística– i ha de competir amb la qualitat de les produccions espanyoles i, per descomptat, amb la potentíssima indústria de Hollywood.¹

¹ De fet, i a tall d'exemplificació, durant la temporada 1980/81, de les cinc-centes i escaig pel·lícules estrenades a Catalunya, només 12 –menys d'un 3%– eren parlades en català (Riambau, 1995:12).

Reprenem, però, la qüestió que ens ocupa: la majoria dels llargmetratges citats són adaptacions de novel·les –una sola peça literària– a pel·lícules –una sola peça fílmica–. Ara bé,

A finals del segle XX, es torna habitual, tant en el cinema com en la literatura, la disgregació del relat clàssic a partir de la fragmentació narrativa, que s'associa a la complexitat, l'atomització i la vertiginositat de la vida urbana del moment. Un exemple emblemàtic és *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), pel·lícula basada en nou relats i un poema de Raymond Carver. (Rams, 2014:54)

En efecte, si a la indústria estatunidenca Robert Altman va representar una figura revolucionària pel que fa a les adaptacions de relats breus, en el territori català ho feu Ventura Pons, atès que en el cinema català no hi havia referències anteriors significatives de cap peça amb unes característiques semblants a *El perquè de tot plegat*, pel·lícula que adapta un conjunt de contes i, per tant, diferents unitats narratives. Fins al 1994, Pons havia dirigit, principalment, comèdies urbanes, però, amb les noves tendències –que apostaven per la representació d'una ciutat genèrica sense referències locals, amb paisatges urbans estandarditzats (Rams, 2014:53-54)–, aprofità per a fer un gir a la seva obra:

Estaba claro que me encontraba en un período de transición y que iba a hablar de eso en la película. [...] Pero, desde mi punto de vista, la película va más allá: significa la necesidad de búsqueda de nuevos temas y conceptos narrativos que iban a llegar con mis próximas películas” (Campo, 2004, citació extreta del web oficial de Ventura Pons).

L'inici de les adaptacions literàries portà Pons al reconeixement internacional com a productor de cinema d'autor urbà per excel·lència (Rams, 2014:53). *El perquè* reflectia una societat moderna, postolímpica i modernitzada, amb personatges i localitzacions universalitzables en llengua catalana, un binomi que semblava sorprendre a alguns estudiosos, els quals identificaven la llengua com a únic tret cultural distintiu (Rams, 2014:53):

[...] this inherent tension between the unidentified characters and spaces, and the highly particularizing language of the stories, may be interpreted as an attempt to imagine Barcelona and Catalonia as fully globalized places that still maintain their vernacular language. (Illias, 2012: 170)

Així, Ventura Pons debutà a Catalunya el 1995 amb un model filmic parcialment inspirat en *Short cuts* –traduïda en castellà com a *Vidas Cruzadas*–, tal com explicà en una entrevista per la revista *Kinetoscopio*:

–¿*El porqué de las cosas*, su anterior película, es un poco como *Short Cuts* de Robert Altman?

–Sí, pero justo en las antípodas: en *Short Cuts* se cogían varias historias y se mezclaban, yo las he conservado diferenciadas. Cuando salió *Short Cuts* fui a verla en Nueva York con miedo, pero nada, no había porqué temer. Me preocupaba que la gente pudiera creer que he copiado la película, lo cual no es posible. Yo no copio películas, antes de hacerlo preferiría vender cafés en una esquina... (Correa, 1997:9)

Altman, doncs, recopilà diversos relats de l'escriptor i es permeté la llicència de modificar el material per tal de donar a la pel·lícula un fil conductor comú, en el qual va utilitzar una tècnica arbòria que feia avançar paral·lelament les històries però que presentava personatges i arguments que s'entrecruaven. Sens dubte, es tracta de l'obra més representativa pel que fa a l'adaptació cinematogràfica de diversos relats independents, la qual crea una peça fílmica fragmentària. Així, l'aparició de *Short cuts* serví de certa inspiració per a la creació del format de la pel·lícula *El perquè de tot plegat*, encara que la tècnica narrativa emprada per Altman es reflecteix més fidelment a la posterior adaptació d'una altra obra de Quim Monzó que Pons Ventura realitzà l'any 2001, *Mil cretins*, que no pas en la peça fílmica que ens ocupa.

3. Estat de la qüestió

Pel que fa pròpiament a l'anàlisi del recull de contes *El perquè de tot plegat* de Quim Monzó, trobem diverses ressenyes d'autors com, per exemple Enric Balaguer, així com alguns assajos d'autors que analitzen la prosa, les tècniques narratives i les figures retòriques monzonianes, per part d'estudiosos com ara Carme Gregori, Montserrat Lunati, Antoni Mestre o Margalida Pons. Per altra banda, s'han publicat alguns articles sobre la tasca cinematogràfica de Ventura Pons, d'autors com Santiago Fouz-Hernández, Josep M. Muñoz o Jaume Silvestre. Ara bé, són relativament pocs els autors que han dut a terme un treball comparatiu o analític sobre l'obra escrita i la seva adaptació cinematogràfica: destaca la tasca d'Elisenda Bernal, a través de l'article «Del escrito al oral: el caso de *El perquè de tot plegat* (Quim Monzó – Ventura Pons)», el qual se centra en l'aspecte del llenguatge monzonianà.

Bernal remarca les qüestions morfològiques, sintàctiques i lèxiques del llenguatge col·loquial que utilitza a l'obra, els canvis, revisions i esmenes que l'autor va fer al llarg de les diferents edicions a cura de Quaderns Crema. Per últim, fa una breu anàlisi de l'adaptació de Pons, centrant-se, novament, en la transformació que el llenguatge experimenta del paper a la pantalla. Per altra banda, Mercè Sanuy, a l'article "Treballar Quim Monzó a través del cinema", fa una proposta didàctica per a aplicar a alumnes de batxillerat, de manera que, a partir del film, siguin capaços de treballar el text, establir comparacions, així com aprendre sobre el llenguatge cinematogràfic. Enric Balaguer, al seu torn, fa algun comentari sobre la pertinència de l'elecció d'alguns contes de Monzó per part de Ventura Pons a l'adaptació a "Quim Monzó i la societat postmoderna. *El perquè de tot plegat*: un comentari de text". Destaca, també, l'assaig de Conxita Domènech "Una piedra parlanchina y un gnomo perverso: Quim Monzó y Ventura Pons en *El perquè de tot plegat* (1993/1994)", en el qual l'autora se centra en el paper que el pròleg i l'epíleg exerceixen al film, així com en l'episodi que representa l'eix central de la pel·lícula –«Compenetració»– i procura analitzar de quina manera Pons ha volgut donar protagonisme al paper de la paraula de Monzó i de com les localitzacions –no especificades per Monzó– que el cineasta escull per la pel·lícula contribueixen a la creació de la imatge de Barcelona com a societat moderna i postolímpica, mirall de la identitat catalana. Per últim, destaca l'assaig de Jennifer Brady: "Hacer visible lo invisible: subversiones de la masculinidad hegemónica en *El perquè de tot plegat* (1994) y *Carícies* (1997)", en el qual es reflexiona sobre com es mostra el concepte de masculinitat a la pel·lícula. Ara bé, la relació entre l'obra de Monzó i l'adaptació cinematogràfica de Pons no ha estat objecte de gaires anàlisis comparatives pel que fa al trasllat dels elements narratològics característics de la prosa de Monzó a la pantalla, al tractament de la ironia², als criteris de selecció dels contes objecte d'adaptació per part de Ventura i, en definitiva, a la confecció, a partir de diverses peces literàries, d'una sola peça fílmica, amb el sentit, el fil conductor i la continuïtat que requereix una pel·lícula.

² Conxita Domènech tan sols comenta el següent pel que fa a la ironia: "La claridad expositiva, el laconismo, la ironía y la presencia de interrogantes pertenecen al estilo narrativo de Monzó, y Pons los adapta con maestría en los marcos. Cada uno de ellos es claro y conciso; allí surge la ironía, como se advierte en la sonrisa burlona de Anna Azcona en «Gelosia»; y se cuestiona el título o lo que representa, como se observa en su repetición en «Fe»" (2015:233-234).

Per a l'elaboració de l'estudi, ha estat essencial una font documental molt valuosa: el *making off* *El perquè del perquè* que l'enregistrament en DVD de la pel·lícula conté. Es tracta d'un document visual en el qual el mateix Ventura Pons explica, en primera persona, el procés d'elaboració del guió, les preocupacions envers l'estructuració de la pel·lícula, la fidelitat amb la qual ha transmès els valors narratius de Quim Monzó, etc. Paral·lelament, també hi apareix l'escriptor, qui ens narra la seva pròpia visió de la creació de la pel·lícula i l'experiència en el set de rodatge. Aquest *making off* és una font documental inèdita –no s'empra a cap dels assajos de referència per a l'elaboració d'aquest treball– per a interpretar la pel·lícula i representa una peça clau en la lectura dels elements monzonians, adaptats pel cineasta.

4. Metodologia

Primer de tot, he dut a terme la lectura i el visionat de l'obra literària i cinematogràfica. A continuació, he realitzat la col·lació entre tots dos textos a través dels models que proposa l'estudi *De la literatura al cine*, de Sánchez-Noriega, en el qual l'autor fa una relació dels principals elements estructurals del relat literari i del relat fílmic, i proposa i exemplifica alguns models d'anàlisi d'adaptacions cinematogràfiques de diferents disciplines literàries. Encara que Sánchez-Noriega no fa un model d'anàlisi de cap pel·lícula basada en un conjunt de relats breus o contes, dona al lector un esquema model d'anàlisi comparatiu per a aplicar a qualsevol tipologia d'adaptació. Així doncs, a partir de la base proporcionada per a aquest esquema, he confeccionat diverses taules comparatives del text literari i del text fílmic. Per tant, dins del marc dels estudis d'adaptacions cinematogràfiques, val a dir que l'anàlisi que ens ocupa és especialment peculiar, atès que una de les aportacions originals del treball consisteix a proporcionar un model d'anàlisi d'adaptació d'un conjunt de contes de dues obres literàries diferents a un sol film. He hagut d'adaptar, en conseqüència, l'esquema a propòsit dels objectius i preguntes de recerca del treball, de manera que recollís, també, els següents ítems: anàlisi i interpretació de la traducció a la pantalla de les estratègies narratives de Monzó (i, específicament, de la ironia), ordenació dels relats en el film (a trets generals i a tall individual), hipòtesi dels criteris d'ordenació dels relats fílmics, temps narratiu, focalització, tipus de narrador i anàlisi del sentit dels canvis en els títols.

Aquest treball, a més, també conté un annex amb diferents taules que recullen informació comparativa –on es col·locacionen recull literari i pel·lícula– d’algunes de les característiques aplegades a l’anàlisi prèvia a la redacció del treball.

5. Anàlisi comparativa d’*El perquè de tot plegat*: el text literari i el text fílmic

El perquè de tot plegat (1993) és el cinquè recull de contes³ publicat per Quim Monzó, posterior a *Self service* (1977), *Uf, va dir ell* (1978), *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980) i *L’illa de Maians* (1985), i anterior als reculls que publicà més endavant: *Guadalajara* (1996), *Vuitanta-sis contes* (1999), un recull que inclou els contes d’*Uf, va dir ell*, d’*Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, de *L’illa de Maians* i d’*El perquè de tot plegat*, *El millor dels mons* (2001), *Tres nadals* (2003) i *Mil cretins* (2007).

El perquè de tot plegat aplega contes de tessitura realista i reescriptures de contes fantàstics o folklòrics ben recognoscibles pel lector, sovint refent-los en clau irònica i humorística. L’autor tracta un llarg repertori de temes: les pulsions humanes, les relacions entre individus, els rols socials, el desig, l’impuls lúdic, les fantasies, els jocs sexuals, el concepte de *mass media*, l’afany de superació, les caricatures dels contes tradicionals, l’atzar, la satisfacció consumista, l’ambició, la línia entre la realitat i la irrealitat, la necessitat d’una identitat, l’anonimat, la societat postindustrial, la violència, el consumisme, les addiccions, etc. Així, s’hi tracten escenes de la vida quotidiana –les quals li serveixen per a abordar la condició humana, els vicis, les virtuts, etc.– i que interpel·len al lector, qui s’hi pot reconèixer fàcilment. La seva escriptura és una mena de mirall que reflecteix la realitat però d’una manera una mica deformada: Monzó desplega, més enllà de l’humor, una àcida mirada crítica a la condició humana.

El perquè representa una de les obres amb més simplicitat lingüística de Monzó: “el estilo del lenguaje monzoniano (...) llega, según los especialistas, a su punto culminante en *El perquè de tot plegat* (...). El estilo construido por Monzó es cercano a la lengua coloquial espontánea” (Bernal, 2008:66). Ara bé, encara que els contes del

³ *El perquè de tot plegat* és el cinquè recull de contes publicat per Quim Monzó però representa la vuitena obra de ficció de l’autor qui, a part de narrativa breu, també publicà algunes novel·les com ara *L’udol del griso al caire de les clavegueres* (1976), *Benzina* (1983) o *La magnitud de la tragèdia* (1989).

recull d'*El perquè* continguin un estil planer i entenedor, no implica, però, que es tracti de contes fàcils i escrits a l'atzar. L'autor és perfeccionista amb l'escriptura dels seus contes, de manera que depura la idea inicial per a quedar-se amb l'essencial. L'humor és un dels recursos més utilitzats per Monzó que es materialitza a través de la ironia, la sàtira i la transformació de les realitats. De fet, és precisament la figura retòrica de la ironia la clau de volta de molts contes, alguns de clara tessitura paròdica (Lunati, 2001:32). És per això, doncs, que aquest treball se centrarà particularment en aquesta "figura en virtut de la qual es diu el contrari d'allò que es vol donar entenent" (Ballart, 1992:17).

Pel que fa al cineasta, cal assenyalar que Pons no s'havia enfrontat mai a una adaptació d'una recopilació de contes quan va decidir, portat per l'entusiasme que li causà *El perquè de tot plegat* i, en general, l'obra de Monzó, dur al cinema una pel·lícula ben singular. El principal problema que va haver d'afrontar (Pons, 1995) va ser una qüestió estructural: havia d'estudiar la forma de poder traslladar una multiplicitat de peces narratives a una sola peça fílmica, de manera que tot plegat tingués sentit i coherència compositiva. Pel que fa a la disposició dels diferents relats fílmics que representaven els contes, Pons decidí fer una primera divisió d'acord amb els dos grans blocs temàtics i estilístics que conté el recull: el realisme i la fantasia. Una vegada delimitats aquests dos conceptes, Pons va projectar com a estructura principal de la pel·lícula la disposició d'un conjunt de relats de concepció realista, però emmarcat amb dues històries fantàstiques. És per això que establí un «Pròleg: voluntat» i un «Epíleg: dubte». Per tant, el film s'emmarca dins l'element fantàstic amb dues facetes del component de l'individu i de les reflexions que hom es fa sobre la falsedat i el dubte, la indecisió respecte a la vida, a la feina, i a diferents situacions quotidianes.

Formalment, Pons procurà tractar les històries amb uns conceptes narratius diferents. Mentre que en un recull la transició entre les diferents narracions breus es marca a través d'un títol, en l'adaptació del film calia veure com es passava d'un relat a un altre per tal que els espectadors reconeguessin que s'acabava un relat i en començava un de nou, totalment independent a l'anterior. Aleshores, Pons pensà que una bona forma seria que hi hagués una fosa –en representació d'una marca de puntuació en el llenguatge cinematogràfic– i que aparegués sobre un mateix fons l'actor o actriu que interpretaria els fets del relat fílmic següent i que n'anunciés el títol (Pons, 1995). D'aquesta manera, s'evitava una impressió calidoscòpica, i conferia una impressió de relats encadenats, en

què la relació de contigüïtat entre uns i altres permetés establir associacions entre temàtiques, personatges i situacions.

Pel que fa a l'ordre dels relats fílmics, Pons va haver de modificar la veu narrativa d'alguns contes per tal d'aconseguir un ordre simètric. És a dir, a la pel·lícula, els contes estan distribuïts amb una certa disposició estratègica, basada en el tipus de narrador que té cadascun d'ells. Així doncs, pel que fa a la construcció dels diàlegs, alguns estan formats de manera dialògica entre diversos personatges, d'altres són adaptats en veu en *off* i dos d'ells són en forma de monòleg (Pons, 1995), i estan tractats simètricament a la pel·lícula: al mig hi ha, com a eix estructural, el conte «Quarts de nou», titulat «Compenetració» a la pel·lícula. Dels dos monòlegs adreçats a la càmera, construïts simètricament, un d'ells se situa cap als vint minuts de la pel·lícula i un altre cap als quaranta minuts. Per altra banda, hi ha tres episodis en veu en *off* repartits al llarg del film. A partir d'aquí, els altres relats fílmics són més variables.

La pel·lícula té un to marcadament literari, absolutament premeditat, atès que, a Pons, qui venia de fer un cinema amb un to més col·loquial, li interessava molt el text original i volia conservar-lo a la pel·lícula amb el nombre mínim de modificacions per a preservar-ne l'essència literària. Així ho corrobora Domènech:

En *El perquè de tot plegat* de Monzó la comunicació a través del llenguatge es la gran protagonista de los relatos. Esto Pons lo descubre, transmitiéndolo a su película. En el film, los comienzos del lenguaje no son protagonizados por un homínido. Irónicamente, el protagonismo lingüístico le corresponde a una piedra. (Domènech, 2015:249)

Això es veu clarament en un dels relats fílmics inicials de la pel·lícula, «Enteniment», en la qual Pons transforma la narració a diàleg: encara que canvia la focalització del relat, el cineasta procura ser el més fidel al text possible. Per tant, el diàleg dels protagonistes és molt literal i costa imaginar-lo en una situació col·loquial com la que es mostra: una dona que arriba a casa després de passar la nit amb un altre home. Si comparem l'adaptació d'aquest fragment amb el text corresponent extret del llibre, veurem que es tracta d'una versió dialogada molt fidel a l'original:

Cada cop que la dona entenimentada se'n va al llit amb algú li diu al nòvio que ho fa, no pas per un atac circumstancial de lubricitat, sinó perquè s'ha enamorat. No és que s'hagi de sentir culpable de res (la dona i el seu nòvio tenen un pacte ben clar i elàstic, pel que fa a això), però és com si se sentís més neta si, quan se'n va al llit amb algú, remarca que ho fa enamorada. En canvi, cada cop que el seu nòvio s'enrotlla amb algú, la dona considera que ho fa mogut només per lubricitat, i això l'irrita. (Monzó, 1993:45, «L'enteniment»)

–Sí, cada nit que me'n vaig al llit amb algú em cal dir-te que ho he fet, no pas per un atac circumstancial de lubricitat, sinó perquè m'he enamorat. I no és que m'hagi de sentir culpable de res: tu i jo tenim un pacte ben clar i elàstic pel que fa a això, però és com si em sentís més neta si et deixo ben clar que ho faig enamorada.

–En canvi, cada cop que jo m'enrotllo amb alguna, tu dius que ho faig mogut només per lubricitat, i això t'irrita. (Fragment extret de la pel·lícula. Pons, 1995, «Enteniment»)

En lloc d'ocultar l'origen literari, la intenció de Pons era potenciar-lo (Pons, 1995) però, alhora, amb l'objectiu que els actors transmetessin el text d'una forma natural, espontània i pertinent a la situació corresponent. Així, com hem pogut comprovar, Pons construï un format molt respectuós pel que fa al to literari –procurà respectar fil per randa el relat creat per Monzó d'una manera força literal– i, alhora, molt atrevit formalment: aquesta és, sens dubte, la mescla que li atorga essència a la pel·lícula.

Un dels problemes amb els quals es trobà Pons (1995) va ser que alguns dels contes de Monzó tenen cert grau d'abstracció i resulta complicat, de vegades, plasmar-ho a la pantalla. Per exemple, en el conte «¿Perquè les busques dels rellotges giren en el sentit de les busques dels rellotges?», es fa una descripció dels personatges difícil de traduir cinematogràficament: “L'home blau s'està al cafè, fent anar la cullereta dins d'una tassa de poniol. Se li acosta un home magenta, amb aspecte neguitós” (Monzó, 1993:55). Pons, en aquests casos, procurà ser fidel al text. Així, al relat homònim, titulat «Passió», l'home magenta del text porta una camisa del mateix color a la pel·lícula i l'home blau del text és representat a través d'una americana blava i no beu una tassa de poniol, sinó que es pren un còctel blau.

Pons adaptà els contes sense cap intervenció de l'autor en l'elaboració del guió. Ara bé, Monzó va assistir un parell o tres de vegades al rodatge del film i valorà

positivament la tasca de Pons, que li semblava impossible en un principi. Monzó valorava que Pons hagués aconseguit realitzar amb èxit una tasca molt complicada: posar les cares adequades a aquells personatges que ell havia creat (Pons, 1995)⁴.

5.1. Anàlisi de la prosa i de les estratègies narratives de Monzó

Són molts els trets identificatius de la prosa monzoniana. Quim Monzó forma part d'una generació d'escriptors atrets per la llengua oral reflectida a la literatura, defugint així d'expressions rebuscades:

–A *El perquè de tot plegat*, el llenguatge que es fa servir per escriure els relats és molt depurat, eliminant qualsevol element barroc i excessivament descriptiu. En els primers llibres no era tan així, i es recorria més a l'ús de frases subordinades i a unes cadències més llargues per escriure. En els últims llibres que vostè ha escrit, com *El millor dels mons*, hi ha una voluntat de tornar a aquesta cadència més llarga?

–Em sembla que sí. Després d'*El perquè de tot plegat* ja no podia continuar sent més concís. (Miralles, 2004:6, entrevista a Quim Monzó)

Elisenda Bernal tracta aquest fenomen exhaustivament (2008:65-80) i procura establir algunes de les característiques lingüístiques més presents a *El perquè*. Per exemple, Monzó intenta reflectir les característiques d'una conversa real a partir de jocs fonètics: “Però, és que no ho entens, que no vull deixaaar-te de veeureee?!” (Monzó, 1999:101). A més, també utilitza formes morfològiques col·loquials, com ara la combinació *l'hi* amb antecedents femenins: “La jaqueta: l'hi vaig regalar un mes abans, ¿de què?” (Monzó, 1999:113). Empra, també, la doble interrogació “¿Què fas, ara?” (Monzó, 1999:112), així com la doble, triple o quàdruple negació: “Sí. T'estimo com mai ningú no ha estat capaç d'estimar” (Monzó, 1999:34). En la narrativa de Monzó també abunda el lèxic col·loquial i no normatiu: *nòvio*, *enrotllar-se*, *qüento*, *púber*, etc. Tots aquests trets lingüístics no són utilitzats a l'atzar: “a *El perquè*... de Monzó, la narració ràpida i fragmentària recorda el ritme de la vida urbana, i el comportament i el llenguatge

⁴ Pel que fa a les dificultats de producció, la pel·lícula defuig dels rodatges convencionals: en tant que conté moltes històries diferents, hi ha molta varietat d'escenaris i decorats, per la qual cosa l'equip artístic, encapçalat per Rosa Ros, afrontava una tasca complicada. Entre les dificultats que es trobaren, per exemple, hi ha la gravació del relat “Competició”, en el qual foren necessàries diverses grues per a filmar, des de la part de fora, l'habitatge dels protagonistes, així com el rodatge del relat “Fe”, gravat a través d'un tràveling circular, en el qual es requeria un decorat especial. (Pons, 1995)

dels personatges recorda els habitants joves de la Barcelona contemporània i la seva llengua” (Rams, 2014:54).

Per altra banda, i pel que fa a les diferents temàtiques que hi apareixen, podem trobar-hi un calidoscopi que reflecteix els canvis socials i econòmics, amb focalització en les relacions humanes i al comportament de l'individu (Balaguer, 1997:81). Així, per exemple, un bon gruix dels contes tracten les relacions de parella, i hi apareix el binomi home-dona, en el si d'una societat hedonista, marcada pels dubtes i pels canvis sobtats. És el cas de «L'honestedat», «L'amor», «Vida matrimonial», «La fe» o «El cicle menstrual». Observem, també, en alguns episodis “una mena de buit moral” que “els condueix a una confusió entre les necessitats afectives i les d'ordre sexual” (Balaguer, 1997:83). És el cas de «La gelosia», «La submissió» i «¿Per què les busques dels rellotges giren en el sentit de les busques dels rellotges?», relats on es parodiaven els estereotips i els clixés dels rols sexuals i sentimentals de parella. En els protagonistes del recull s'observa una mena d'impuls lúdic constant. Això ho veiem a «El cicle menstrual» i a «La quantitat i la qualitat», en el qual els protagonistes es veuen immersos en una mena de joc o *performance voyeurista*. (Balaguer, 1997:84). El concepte de *performance* o bé simulació també el podem trobar en contes com «Quarts d'una», on un home i una dona adopten diferents rols de personalitat. “L'aura del joc sembla impregnar els aspectes més quotidians de la vida dels personatges monzonians” (Balaguer, 1997:85), i és que el component fantàstic i l'atzar també fa acte de presència al recull, amb contes com «La micologia» o «La força de voluntat». L'autor també juga amb el concepte d'identitat i sovint empra noms abstractes per als seus personatges o, fins i tot, els introdueix, tan sols, a partir de la seva descripció. Dos exemples d'aquest fenomen són «L'amor» i «El cicle menstrual».

Hem vist, doncs, que Monzó tracta una gran varietat de temàtiques. Ara bé, totes elles prenen sentit a través d'un element que ocupa gran part del recopilatori: la ironia. En efecte, Monzó busca provocar, generar una reacció al lector, fer crítica de la societat de les aparences, el *mass media*, els rols estereotipats en les relacions sentimentals i sexuals, i altres actituds humanes com ara el dubte, la inestabilitat emocional, la fugacitat dels desitjos, etc. (Balaguer, 1997:82-88). Monzó, a partir de l'humor, l'absurd, l'abstracció, el sarcasme i els elements hiperbòlics crea una mena de textos *desobedients*:

Són textos ‘desobedients’ no pas perquè proposin cap solució alternativa a allò que qüestionen, que per descomptat no ho fan, sinó perquè evidencien el poc confort que l'ésser contemporani pot trobar en la repetició de clixés culturals. En aquestes paròdies, Monzó construeix un discurs de resistència a l'encobriment, un discurs que no vol amagar, sinó mostrar, les marques polítiques,(...) el subconscient del text dels discursos i mites que deliberadament reescriu. (Lunati, 1999:3)

Per tant, d'acord amb aquestes premisses, procuraré esbrinar de quina manera Ventura Pons ha aconseguit transmetre l'essència d'*El perquè de tot plegat* de Monzó a la pel·lícula homònima, així com esbrinar si la combinació dels diferents elements formals han assolit el to humorístic a la pantalla.

5.2. Anàlisi de l'adaptació

La composició de la peça fílmica va ser un dels elements més difícils de determinar per Pons (Pons, 1995). La pel·lícula està formada per quinze relats de Monzó, tretze d'*El perquè de tot plegat* i dos de *L'illa de Maians*. Els quinze relats apareixen de forma individual i no interaccionen els uns amb els altres. Cadascun dels relats apareix precedit per una seqüència, acompanyada de música alegre, en la qual els actors que hi participen diuen el títol del fragment. Els títols que apareixen a la pel·lícula i que representen cadascun dels contes han estat unificats i representen, a través de noms abstractes, una mena de catàleg de sentiments i relacions personals (Bernal, 2008:75). Es tracta, doncs, d'una mena d'exercici metacinematogràfic: “Los actores de los marcos tienen por función presentar a sus propios personajes. De esta manera, los actores se quedan en el marco inicial para de ahí pasar a convertirse en personajes del episodio” (Domènech, 2015:233). Així, podem comprovar aquesta transició a través dels canvis de roba dels actors a personatges. Aquest mètode de presentació dels relats, serveix com a clara perpetuació de la idea fragmentativa monzoniana, com a clau per a interpretar el relat que l'espectador veurà a continuació i, sobretot, aquest recurs serveix per a trencar el pacte ficcional. És a dir, la persona que anuncia el títol del relat no és vista per l'espectador com el mateix personatge que representa, sinó que és vista com l'actor que presenta i reacciona a l'escena que interpretarà. Aquest mètode de presentació i ordenació de les diferents parts del film recorda, d'alguna manera, als canvis escènics teatrals, talment com si es tractés

⁵ Vegeu l'annex, apartat 8.2.

de la consecució de diferents escenes o gags, representades en un escenari (Domènech, 2015:234).

El paper del títol a l'obra de Monzó és imprescindible per a copsar el sentit d'alguns dels contes. De fet, de vegades, és en el títol on rau la clau humorística del relat, i és per això que l'autor fílmic ha volgut conservar aquesta part fonamental de la recepció dels relats fílmics. Per fer-ho, ha optat per la unificació de tots els títols dels relats que formen part de la pel·lícula. Pons pren com a referència alguns dels títols originals del text literari que expressen un estat d'ànim, un sentiment, un valor moral o una aptitud, expressats amb un nom abstracte, típics de la psicologia humana. Per exemple, del títol «L'enteniment», Pons hi elimina els articles i es queda amb el nom sol: «Enteniment». El mateix succeeix amb els títols d'altres relats fílmics, com ara «Honestedat», «Submissió», «Gelosia», «Amor» i «Fe». Ara bé, pel que fa a tots els altres contes, Pons pren com a referència l'argument dels diferents relats per a buscar un concepte representatiu per tal d'unificar-ne els títols, tal com passa amb «Sinceritat», «Competició» o «Ego» –les traduccions cinematogràfiques emprades per a anomenar els relats «Amb el cor a la mà», «La qualitat o la quantitat» i «Barcelona», respectivament–. Per exemple, al relat «Gelosia», saber-ne el títol és essencial per a entendre que l'home sent gelosia del seu propi membre, o al relat fílmic «Enteniment» –plegat de confusions, de desacords i de falsos enteniments– es manté l'humor amb el qual Monzó va escollir el títol. De vegades, Pons segueix aquest patró i escull títols amb una clara intencionalitat irònica. És el cas del relat fílmic titulat «Compenetració», on l'últim que es veu és compenetració entre els personatges que hi intervenen.

5.2.1. Observació dels patrons d'ordenació i selecció de contes

Són diversos els aspectes, tant formals com de contingut, que ens donen pistes sobre quins foren els possibles criteris que Pons utilitzà a l'hora de seleccionar i ordenar els contes que formen part de la pel·lícula.

Pel que fa a la tria dels contes, gairebé tots els relats escollits tenen en comú situacions quotidianes i pulsions i relacions humanes. Les diferents peces, per tant “ens mostren un quadre on els encontres humans prenen un caire paradoxal, estan marcats pels dubtes, pels canvis sobtats, pel tedi a la monotonia” (Balaguer, 1997:82).

Si ens fixem en la disposició dels contes, veurem que no hi ha res a l'atzar: el primer possible criteri, doncs, podria respondre, precisament, a la temàtica. Pons ha volgut mantenir un to realista generalitzat enquadrat en un parell de contes fantàstics a tall inaugural i de clausura (Pons, 1995) en forma d'epíleg «Voluntat» i de pròleg «Dubte». Enmig d'aquests dos relats fílmics, s'hi desenrotllen els tretze contes restants. La seva disposició –una obre i l'altra tanca el film– no és, en absolut, gratuït. Un dels motius d'aquesta disposició podria ser el fet que Pons estrenava estil cinematogràfic i voldria expressar, per començar, la *voluntat* d'interpretar les noves tendències cinematogràfiques, i, en acabat, el *dubte* de si aquesta fórmula seria ben rebuda pel públic. De fet, així mateix ho expressava Pons, qui volia trencar amb els relats cinematogràfics més convencionals, ser innovador en la forma i el to: “Empezaría con la voluntad y cerraría con la duda para expresar, subliminalmente, la situación en la que yo me hallaba. Estaba claro que me encontraba en un período de transición y que iba a hablar de eso en la película” (Campo Vidal, 2004, citació extreta del web oficial de Ventura). Balaguer, per la seva banda, insinua que la primera posició de «Voluntat» és una mena d'alerta a l'espectador per tal que se situï en una sintonia i un context cinematogràfic monzonià:

Aquest subjecte [protagonista del relat fílmic «Voluntat»], incapaç de destriar allò que està sota el seu control, és una de les figures més emblemàtiques d'aquest estat de confusió entre les possibilitats humanes i els seus límits. Hi veig, per això, un (...) encert en la decisió de Ventura Pons de situar-lo com el primer relat de la versió cinematogràfica, car no solament en subratlla la importància sinó que inscriu la resta de les històries sota el marc dels seus efectes (Balaguer, 1997:86).

Va encara més lluny, però, el motiu d'aquesta organització. Segons Domènech, «Voluntat» i «Dubte» representen un binomi en tots els aspectes: més enllà d'obrir i tancar la pel·lícula, contenen tots dos un sol personatge masculí, el qual està en contacte directe amb la naturalesa. En tots dos episodis es mostren, per tant, espais oberts i naturals, a diferència dels relats intermedis, els quals tenen lloc en localitzacions urbanes i tancades. A més, tots dos tenen un component fantàstic i inversemblant: l'un, un home amb una força sobrehumana i una pedra que parla; l'altre, un gnom que apareix d'un reig bord. D'alguna manera, «Voluntat» comença en un ambient rural i, a partir del viatge que fa la pedra fins a la Sagrada Família, ens condueix cap a la ciutat. Al final de la pel·lícula, l'espectador té la sensació de tornar a la ruralitat a través del boletaire:

Aunque ambos episodios se conectan, debe recordarse que los dos se sitúan en los márgenes de la totalidad diegética, desconectados y aislados del resto de la película. Los márgenes, es decir, «Voluntat» y «Dubte», enmarcan la película, y la montaña y el bosque de «Voluntat» y de «Dubte» enmarcan, asimismo, la ciudad donde transcurren los demás episodios (Domènech, 2015: 237).

Hem vist que l'estructura de presentació de les escenes es repeteix quinze vegades, un cop abans de cada relat fílmic. Ara bé, en la primera introducció «Voluntat» i en l'última «Dubte» hi ha unes petites variacions. Pons ha utilitzat un *travèling* lateral d'esquerra a dreta per presentar el pròleg «Voluntat» i l'epíleg «Dubte». Aquest moviment de càmera podria ser una al·lusió al fet que es tracta d'una adaptació literària. Així, el moviment d'esquerra a dreta podria simular el moviment que fa un lector quan llegeix les línies de mots. Sembla, doncs, que l'autor fílmic ha jugat amb aquest recurs per a accentuar, encara més, el to literari de la pel·lícula.

Un altre criteri pel que fa a l'ordenació dels contes podria respondre a una qüestió d'extensió. Pons ha situat el relat fílmic més llarg, «Compenetració», en vuitena posició, al bell mig dels tretze contes realistes. Es tracta, per tant, de l'episodi que representa la columna vertebral de la pel·lícula, un relat que podria recordar a una petita obra teatral amb un títol força ambigu: “un título que insinúa entendimiento engañará al espectador y se convertirá en el episodio más complicado de la película” (Domènech, 2015:235). En efecte, sembla que l'últim que hi ha entre els protagonistes és, precisament compenetració: s'introdueixen en un diàleg on es perden les màximes comunicatives i on, per la condició d'amants, han d'improvisar i parlar segons el context exterior a la línia telefònica. Com que es troben a la mateixa situació, però, fa que hi hagi vertadera compenetració entre ells:

Esta compenetración del episodio es fundamental para la estructura de la película y da una perfecta simetría al conjunto total. El episodio por sí solo posee una variedad de elementos simétricos: un título simétrico, un hombre y una mujer, dos escenarios, el tema tópico masculino del coche frente al tema tópico femenino de las novelas rosa y, por último, las dos hermanas gemelas. El episodio simétrico inyecta, a su vez, simetría al film en su totalidad y, a modo de bisagra diegética y formal, se sitúa estratégicamente en el centro. (...) Con este episodio central, Pons logra dos efectos: por un lado, que la falta de comunicación reine y, por otro, que la voluntad inicial se metamorfosee en duda final (Domènech, 2015:235).

Un altre possible criteri respon a la disposició dels relats segons el tipus de veu narrativa que Pons, per tal d'adaptar-les al format cinematogràfic, els ha atorgat. En la

majoria de contes, Pons ha transformat la narració a diàleg, a excepció de cinc relats: «Submissió» i «Desig» han estat transformats en monòleg, i «Competició», «Amor» i «Despit» són representats en veu en *off*. Es pot comprovar⁶ la simetria de la composició que formen els diferents relats en diàleg, monòleg o veu en *off*.

Un altre dels criteris d'ordenació dels textos podria ser la importància que té la paraula al relat. Monzó hi juga i hi experimenta, i Pons replicarà aquesta dedicació amb “recursos usados por Monzó, ofreciendo una suerte de genealogía y de continuidad de la lengua” (Domènech, 2015:250) que no s'aprecia a la col·lecció de contes:

A través de la pel·lícula, el espectador asiste a un proceso fascinante: están los comienzos sencillos del *pa* que expresa la piedra; en el episodio central del film la lengua revela sus mecanismos de veloces malabarismos verbales, es decir, el juego verbal que mantienen los protagonistas de “Compenetració”; y, como conclusión, en el epílogo o “Dubte” la lengua ha alcanzado tal esplendor que gracias a ella es posible realizar una enumeración especializada: *rovellons, pinetells, rossinyols, escarlets, cogomelles, surenys, trompetes y reig bord* (Domènech, 2015:250).

Per tant, Pons, convençut per la importància de la paraula que Monzó vol atorgar al seu llibre, crea un ordre estratègic per a donar un efecte evolutiu de la llengua catalana, emprada a *El perquè de tot plegat*.

5.3. Del relat literari al relat fílmic

L'objectiu d'aquest apartat és analitzar els canvis formals més significatius en la translació d'*El perquè de tot plegat* de llibre a pel·lícula (canvis en la localització, en la veu narrativa, en els diàlegs, etc.) per comprovar, a continuació, com aquests elements formals han traduït les estratègies narratives de Monzó a la pantalla.

Una de les diferències formals més significatives és el repertori i l'ordenació d'escenes emprades tant pel llibre com per la pel·lícula. Pel que fa a *L'illa de Maians*, sembla que el criteri d'ordenació dels contes no té tant a veure amb la temàtica, sinó amb l'extensió, de manera que s'enceta el recull amb el conte més curt, «Barcelona» («Ego» a la pel·lícula), i finalitza amb el relat més llarg, «La qualitat i la quantitat» («Competició» a la pel·lícula). Certament, el cineasta realitza modificacions importants, en aquest

⁶ Vegeu l'annex, apartat 8.3.

aspecte, per tal de crear una peça fílmica estructurada i donar-li simetria i el sentit literari i monzonià que busca.

El *perquè de tot plegat* té 171 pàgines i l'adaptació fílmica dura 1 hora i 28 minuts. Com es pot comprovar a la taula comparativa⁷, hi ha certa correspondència entre les pàgines que cadascun dels contes ocupen al llibre i els minuts de metratge que duren. Trobem un bon exemple d'aquest fenomen en els relats fílmics com «Voluntat», «Enteniment», «Honestedat», «Sinceritat», «Gelosia», «Fe» o «Dubte». Ara bé, també es pot comprovar com alguns relats han estat dilatats respecte a l'extensió original del text literari. Aquest és el cas de «Submissió», «Passió», «Despit», o «Amor». L'exemple més significatiu, però, és «Desig», l'únic conte del film en el qual hi ha un relat a dos nivells. Aquest fet produeix dos efectes: una dilatació temporal notable respecte al text original i un canvi en la concepció del temps intern del relat: allò que en el conte representen hores, en el film representen minuts. Contràriament, també hi ha alguns relats fílmics la duració dels quals ha estat comprimit respecte al text literari, tal com succeeix a «Compenetració» i «Ego». El cas més significatiu, però, és «Competició», en el qual hi ha una major síntesi i compressió respecte del text literari. Per tant, Pons selecciona els fragments més representatius pel relat fílmic. Aquesta reducció també produeix un canvi en la concepció del temps intern del relat: els fets que en el llibre representen mesos, a la pel·lícula figura que passen en setmanes.

No només, però, hi ha canvis en la relació temporal entre llibre i pel·lícula: Pons també efectua canvis en la ubicació dels relats fílmics. En general, Monzó no revela les localitzacions exactes de les escenes, per bé que sí que parla de *ciutat* o cita localitzacions interiors com bars, habitatges, hospitals, restaurants, etc. En aquest sentit, Pons ha volgut aprofitar el component visual per a situar els relats fílmics de la pel·lícula:

Monzó conserva cierta abstracción narratológica al evitar antropónimos y topónimos. En otras palabras: no hay nombres ni lugares concretos en el relato de Monzó. No se sabe el nombre del protagonista ni dónde vive, ni tampoco la ciudad donde cae la piedra, y Pons mantiene este anonimato abstracto de Monzó. No obstante, el anonimato de Monzó se diluye con la travesía de la piedra hacia la ciudad. (Domènech, 2015:238)

⁷ Vegeu l'annex, apartat 8.4.

En efecte, al final del primer relat fílmic, «Dubte», hom s'adona, de seguida, que l'acció de la pel·lícula passa a Barcelona. Així, per exemple, Pons proposa una localització específica en molts dels relats fílmics presents al film, les quals no són explicitades per Monzó i, probablement, empra la “marca” Barcelona de després dels Jocs Olímpics del 1992 com un reclam pel film. Segons Conxita Domènech, Pons intenta situar l'acció de la pel·lícula en un context fàcilment identificable amb paisatges i localitzacions associats a la identitat catalana, un fenomen absent al recull de Monzó (Domènech, 2015:238). Pons inicia l'acció de la pel·lícula en un ambient rural, i, a continuació, passa a l'ambient urbà –ens el fa percebre en cadascun dels relats fílmics, mitjançant carrers, sorolls de trànsit i ambulàncies, terrasses, la universitat, etc. – per acabar, finalment, l'acció fílmica en l'ambient rural, a través de l'epíleg «Dubte» per a tancar el cercle.

De fet, Pons juga amb les localitzacions per a reforçar l'enllaç entre relats, cohesionar el film –com si el segon relat fos una “variació” del primer– i, per tant, consolidar l'estructura que ha establert per la pel·lícula. Prova n'és que, per exemple, comet una repetició *ad hoc* per a aconseguir el seu propòsit, i és que els relats fílmics en forma de monòleg «Submissió» i «Desig» tenen exactament la mateixa ambientació: totes dues tenen el mateix inici, en la mateixa localització –una sala de te–, amb les mateixes accions –el cambrer porta un cafè i unes pastes a la taula on hi ha la narradora–, amb el mateix recurs narratiu –monòleg– i amb el mateix recurs d'enquadrament –la narradora parla directament a càmera–. A més, tots dos relats fílmics tenen una temàtica semblant –la relació de les protagonistes amb homes– i totes dues dones comparteixen una aparença i una vestimenta similar. Ventura Pons utilitza aquest recurs per a atorgar, encara més, simetria a l'estructura fílmica, reconstruint així la mateixa situació amb l'objectiu que l'espectador s'adoni, precisament, d'aquesta simetria.

Una altra de les tècniques emprades per Pons a l'hora de reflectir la narrativa de Monzó a la pantalla és a través dels enquadraments. Així, a trets generals, es tracta d'una pel·lícula en la qual predominen les angulacions de càmera mitges i hi ha força moviment de càmera per a atorgar dinamisme als relats fílmics. Més concretament, el cineasta ha emprat moviments de càmera específics per a alguns dels relats fílmics amb la intenció de generar efectes concrets i per emfatitzar alguns elements de l'argument. Per exemple, a «Competició» cal destacar l'enquadrament de càmera a casa de la veïna, amb l'objectiu

de simular la visió subjectiva d'en Morell a través del telescopi, així com a través de la finestra del seu apartament, a partir de zooms i moviments bruscos que simulen un pols òptic amateur, amb un component còmic que sembla parodiar *La ventana indiscreta* d'Alfred Hitchcock. A «Voluntat», podem trobar-hi força plans contrapicats, un recurs molt útil per tal d'emfatitzar l'objecte protagonista en qüestió: la pedra. Els plans contrapicats són també comuns a «Amor» i a «Gelosia», on es posa en relleu l'acte sexual que es produeix. A «Submissió» i a «Desig» es produeix el mateix efecte: primer, la càmera acompanya la safata del cambrer. Després, la càmera es queda estàtica davant per davant del personatge que fa el monòleg. Es tracta d'un recurs útil per a emular un suposat interlocutor a qui la narradora està explicant els fets, de manera que l'espectador té la sensació de situar-se a l'altre cantó de la taula. Pel que fa a «Compenetració», podem trobar-hi una gran quantitat de primers plans amb les seves corresponents preses fora de pla. Així doncs, durant la conversa telefònica, la càmera només enfoca el personatge que es troba conversant en aquell moment i deixa fora de camp l'altre, creant així la sensació que no podem veure la reacció de l'interlocutor, tal com passa a les converses telefòniques, situació en la qual es trenca la convenció de filmació del diàleg pla-contraplà. A «Ego», com a recurs per emfasitzar l'egocentrisme del protagonista, la càmera segueix tota l'estona al subjecte. El *tràveling* circular que se'ns presenta a «Fe» està absolutament destinat a representar la discussió dels protagonistes, com a recurs per simular el tema central del relat: el fet de donar voltes a un mateix tema sense treure'n l'entrellat (Pons, 1995).

5.3.1. Articulació de la veu narrativa i construcció dels diàlegs

En el procés l'adaptació, modificar la veu narrativa i, consegüentment, la forma dels diàlegs dels relats a un guió amb finalitats audiovisuals resulta imprescindible. Pel que fa al temps de l'enunciat, al text literari la majoria dels relats descriuen accions en present, que succeeixen simultàniament a la narració del relat. Ara bé, també hi ha alguns contes que es refereixen a accions del passat, les quals han tingut lloc anteriorment a l'enunciat, com és el cas de, precisament, els dos que pertanyen a *L'illa de Maians*: «Ego» i «Competició». A la pel·lícula, com és evident, tots els relats fílmics són representats en present, paral·lelament a la projecció. Per altra banda, tal com hem vist, el temps de l'enunciació és molt variable en cadascun dels contes. Ara bé, si hi ha alguna cosa en comú, aquesta és que absolutament tots els relats adaptats a la pel·lícula estan

representats, en el text literari, mitjançant la focalització zero. És a dir, es tracta de relats construïts a partir de la tercera persona del singular, dotat d'omnisciència i d'un domini absolut del temps i de l'espai narratiu. Aquest tipus de focalització, tan comuna en els textos literaris, s'ha conservat en tres dels relats fílmics adaptats: «Competició» i «Despit», en les quals s'utilitza la veu en *off*, i «Amor», en la qual es combina la veu en *off* i el diàleg. En el següent cas, a més, es fa palès el canvi del temps en l'enunciat, així com la reducció d'informació per part de Pons:

Tothom li deia Morell. Ja a l'escola era Morell per tothom. A la universitat, quan tots els altres companys de classe arribaven a aquell grau d'amistat que du a la gent a dir-se pel nom, a ell continuaven dient-li Morell. A les oficines de la companyia naval on treballava, mentre els altres eren Josep, Joan o Maria, ell era Morell. Fins i tot la Babà li deia pel cognom, encara que fos en aquells moments de més intimitat i unglades a l'esquena. (Monzó, 2000:157, «La qualitat i la quantitat»)

Tothom li diu Morell. A l'escola, a la universitat, a l'empresa d'enginyeria on ara treballa. Mentre els altres són Josep, Joan o Maria, ell és en Morell.

–Morell, Morell...

Fins la Babà, la seva nòvia, el crida pel cognom, encara que sigui en els moments de més gran intimitat i unglades a l'esquena. (Pons, 1994, «Competició»)

És precisament el recurs de la veu en *off* que permet que un relat literari mantingui la focalització zero a la seva adaptació cinematogràfica. Pons mobilitza diversos narradors externs al relat per a explicar els esdeveniments, paral·lelament a l'execució d'aquests esdeveniments. És a dir, mentre el narrador descriu les accions, l'espectador va veient com es produeixen. Ara bé, en aquest tipus de relats fílmics el poder visual és molt fort, en tant que hi ha certs elements del text literari que no són explicats pel narrador, sinó que l'espectador és capaç d'observar-les explícitament a l'escena, seguint la màxima *show don't tells*.

Per exemple, el canvi de focalització a «Desig» produeix un canvi en la veu narrativa (de narrador omniscient en tercera persona a narrador protagonista testimoni en forma de monòleg). El fet que el narrador omniscient passi a ser el narrador protagonista del relat fílmic fa que es perdi una part de la informació que la nova narradora desconeix i, per tant, només pot deduir. Aquest canvi en el narrador farà, a més, que el cineasta hagi de crear dos nivells narratius, amb dos espais i temps diferents que s'intercalen. Per una part,

⁸ Vegeu l'annex, apartat 8.5.

trobem el nivell narratiu principal (una situació fictícia creada per a l'ocasió), en el qual la narradora ens explica l'argument del relat fílmic, i, per l'altra, trobem algunes escenes intercalades, en segon nivell, les quals representen les accions descrites i on es mostren explícitament les accions que la narradora explica, com a mitjà per a ampliar la informació que l'espectador rep.

D'altra banda, Pons opta per a utilitzar el recurs dels personatges, representats per actors, qui apareixen en cadascun dels relats fílmics com a narradors del relat. Per fer-ho, és necessari transformar la focalització zero en focalització interna, la qual es manifesta a través de diversos casos. En primer lloc, trobem contes on predomina el diàleg directe entre personatges. Aleshores, Pons opta per suprimir les poques parts en les quals intervé un narrador en tercera persona per a conservar els diàlegs pràcticament intactes. Això succeeix a «Passió», «Compenetració» i «Fe». Per exemple, a «Fe», les semblances entre el relat i el guió fílmic són mínimes, Pons tan sols elideix un parell d'acotacions del conte i altera l'ordre d'algunes frases. L'aparença, per tant, és gairebé idèntica.

–Potser és que no m'estimes.
–T'estimo.
–¿Com ho saps?
–No ho sé. Ho sento. Ho noto.
(Monzó, 1999:33, «La fe»)

–Potser és que no m'estimes.
–T'estimo.
–¿Com ho saps?
–No ho sé. Ho noto. Ho sento.
(Pons, 1994, «Fe»)

En segon lloc, trobem alguns casos en els quals s'introdueix als diàlegs informacions que pertanyen a la narració o bé a diàlegs indirectes per a completar el sentit del relat fílmic. Aquest és el cas de «Voluntat», «Sinceritat», «Ego», «Gelosia» i «Dubte». Per exemple, en el següent passatge de «Sinceritat» es mostra aquest fenomen. En aquest fragment, a més, es fa palès el to humorístic provocat per la comicitat de la conversa cursi, extremadament sentimental, que Pons ha creat a partir de la narració de Monzó:

Per tots dos s'acaba l'època d'amistat i comença el prometatge que els ha de dur al matrimoni. ¿Quan es casaran? Ho decidiran més endavant, ara l'emoció és massa forta. Es miren l'un en els ulls de l'altre i es juren amor i fidelitat eterns. (...) Es prometen també ser del tot sincers l'un amb l'altre; no mentir-se mai.

–Quan ens casarem?
–Ja ho decidirem un altre dia, ara estic molt emocionada.
–T'estimo.
–Jo també.
–Em seràs sempre fidel?
–Sempre. Mai no podria enganyar-te.
–Jo tampoc. Abans em moriria.

–Serem del tot sincers l'un amb l'altre.
Mai no ens mentirem, sota cap concepte
ni amb cap excusa.
–Una sola mentida seria la mort del
nostre amor. (Monzó, 1999:63, «Amb el
cor a la mà»)

–T'estimaré sempre.
–Tota la vida.
–Jo també.
–Jo també.
–Sempre units.
–Units.
–Sempre ens direm la veritat.
–Sempre ens direm la veritat.
–Sempre fidels.
–Fidels.
–Serem del tot sincers l'un amb l'altre.
No ens direm mai cap mentida, sota cap
concepte ni amb cap excusa.
–Una sola mentida seria la mort del
nostre amor. (Pons, 1994, «Sinceritat»)

Per últim, trobem alguns casos de contes on predomina la narració i hi manca diàleg, en els quals Pons ha creat una situació fictícia per tal que el personatge o els personatges protagonistes puguin representar el conte mitjançant la creació de diàleg directe o de monòleg. Això succeeix a «Enteniment», «Honestedat», «Submissió» i «Desig». Per exemple, a «Enteniment», el text literari no conté cap mena de diàleg. El cineasta ha creat una situació fictícia, basada en l'argument del text, en la qual la narració es converteix en el diàleg de dos personatges diferents. En aquest cas, a més, s'ha mantingut clarament un to literari atesa la poca oralitat de les expressions del relat. El mateix efecte succeeix a «Submissió», on es realitza el saló de cafè que descriu Monzó:

La dona que ara pren un gelat de vainilla a la primera taula d'aquest cafè sempre ho ha tingut ben clar. Busca (i buscarà, fins que el trobi) el que ella en diu un home de debò, que estigui pel cas, que no perdi el temps en detalls galants, en gentileeses inútils. (Monzó, 1999:23, «La submissió»)

–Ho he tingut sempre ben clar.
Busco (i buscaré, fins que el trobi)
un home de debò, que estigui pel
cas, que no perdi el temps amb
detalls galants i gentileeses inútils.
(Pons, 2000, «Submissió»)

Així, el personatge que dona vida Anna Lizaran, expressa en primera persona els pensaments, opinions i consideracions ben sabudes pel narrador omniscient del relat homònim.

5.4. La ironia: la figura retòrica monzoniana per excel·lència.

Fins ara s'han comprovat els efectes que les diferents aportacions tècniques han creat a la pel·lícula. Ara bé, l'objectiu d'aquest apartat és comprovar com es resol el trasllat a la pantalla de la figura retòrica de Monzó per excel·lència a partir de les aportacions del cineasta i de la combinació tots els recursos formals emprats per Pons. I és que *El perquè de tot plegat* no només busca reflectir la societat actual: Monzó, a través de diverses figures retòriques, en fa una crítica ferotge:

(...) en Monzó la ironia és el catalitzador que impedeix que el coneixement del passat es transformi en paràlisi o en nostàlgia. En el marc de la postmodernitat, la presència de la ironia ha provocat diàlegs productius amb la història i la tradició, i els contes de Monzó en són un bon exemple. La ironia és, a més, un dels ingredients més significatius de la paròdia. (...) La paròdia és, doncs, un diàleg intertextual en el qual s'ha introduït la ironia. (Lunati, 1999:4)

La ironia es fa palesa de seguida, tan bon punt el lector llegeix el títol, i és que “el títol mateix del recull de Monzó, *El perquè de tot plegat*, subratlla irònicament la impossibilitat de trobar explicacions universals i objectives” (Lunati, 2001:26). El mèrit de Pons, de fet, ha estat transmetre, a partir del to literari donat a la pel·lícula, aquesta sensació irònica que tot ho envolta. Pons juga amb l'absurd, els clixés i els elements prototípics determinats per Monzó per a aportar components que ajuden a reforçar el to irònic. Resulta, precisament, irònic que l'absurd es presenti els relats fílmics més realistes, en comptes dels relats fílmics fantàstics:

En un primer momento, Pons prescinde de lo fantástico. Los dibujos animados y los cuentos tradicionales no satisfarían las condiciones del mundo real y urbano de Barcelona que muy seguramente Pons prefiere. La absurdidad monzoniana invade el film de Pons por otros caminos: la película solo interpreta fílmicamente la absurdidad que puede instalarse en cualquier relación de pareja. (Domènech, 2015:251)

Un dels recursos més aparents per a mostrar aquesta ironia és, precisament, en els fragments de presentació dels relats fílmics per part dels actors, on freqüenten “las sonrisas enigmáticas, las miradas de complicidad y el cruce de brazos en señal de desaprobación” (Domènech, 2015:233). A l'inici del relat «Submissió», per exemple, l'actriu que interpreta a la protagonista, Anna Lizaran, vesteix una dessuadora amb el dibuix de vaquetes practicant diferents posicions sexuals, en relació, talment, a l'argument que se'ns presentarà a continuació: “en «La submissió» (...), la protagonista, descreditant la condició d'igualtat de la dona, situe la seua preferència afectivosexual en

un arquetipus d'home masclista" (Balaguer, 1997:83). La ironia, en aquest cas, rau en el fet que la protagonista desitgi el tipus d'home que, en realitat, cap dona voldria: "tant «La submissió» com «Pigmalió» són textos que (...) requereixen una lectura que en reculli el seu valor d'oposició, és a dir, la seva càrrega irònica" (Lunati, 1999:11). Pons, a més, atorga a la dona un posat i una gesticulació que recorda al prototipus d'home normatiu, blanc i heterosexual: mai mostra debilitat ni sensibilitat, es mostra segura amb ella mateixa –mira a l'espectador directament, en cap moment abaixa el cap o perd el contacte visual– i fuma cigarreta. Es tracta, per tant, d'una crítica a l'heteropatriarcat. Jennifer Brady ho descriu de manera molt encertada:

En «Voluntad», la masculinidad convencional también se desafía a través de muchos niveles. (...) En ese monólogo, la protagonista expone las características violentas y horribles de su hombre ideal con el fin de burlarse de la norma hegemónica de la masculinidad machista. (...) Con todo, al nombrarlos [rasgos del hombre machista], la protagonista parece deslegitimizarlos a través de la ridiculización y la hipérbole. En este sentido, se cruzan las fronteras convencionales entre lo subjetivo y lo objetivo: lo subjetivo llega a ser objetivo y viceversa, y el objeto de una percepción imaginada (en este caso, el hombre ideal) llega a ser sujeto de burla. (Brady, 2015:280)

Pons utilitza de nou les seqüències de presentació de les escenes per reforçar el sentit irònic d'«Enteniment», en el qual "la protagonista designa un mateix tipus de conducta amb dos noms diferents" (Balaguer, 1997:83), una clara referència al poder que té el llenguatge a l'hora de distingir les actituds i els valors morals. Abans de l'escena, per tant, apareixen tots dos actors. L'actriu, disposada davant per davant de l'espectador, pronuncia *enteniment* i, llavors, l'actor, Àlex Casanovas –col·locat de braços plegats i disposat d'una forma distant, tant de la noia com de l'espectador– se la mira amb escepticisme i fa un gest de desaprovació, però de resignació. L'actitud que Pons vol mostrar a través del rictus de tots dos personatges no fa més que representar una premonició dels fets que succeiran a continuació. Aquest detall, juntament amb la interpretació dels personatges, fa que l'espectador percebi la ironia del relat fílmic, la qual vol representar la poca consistència entre valors, actituds i pràctiques vitals i, per tant, la hipocresia del pensament de la noia a través "(d')una mena de buit moral que els fa mantenir disfuncions entre el que volen –diuen que volen– i el que fan" (Balaguer, 1997:83).

Per tant, els fragments de presentació dels diferents relats fílmics resulten una eina clau –de collita pròpia de l'autor fílmic– per atorgar la força representativa que necessita l'adaptació. Els marcs de presentació esdevenen aquella finestreta a través de la qual el cineasta deixa la seva petjada interpretativa:

La claridad expositiva, el laconismo, la ironía y la presencia de interrogantes pertenecen al estilo narrativo de Monzó, y Pons los adapta con maestría en los marcos. Cada uno de ellos es claro y conciso; allí surge la ironía, como se advierte en la sonrisa burlona de Anna Azcona en «Gelosia»; y se cuestiona el título o lo que representa, como se observa en su repetición en «Fe» (Domènech, 2015:233-234)

Un buit moral semblant al d'«Enteniment» apareix a «Gelosia», on una dona, Tamar, practica sexe oral al seu amant: “en aquest relat, el mateix membre serà l'enveja d'Onan, el protagonista, qui s'hi veurà postergat i desatès a causa de l'atracció hipnòtica que aquest exerceix a la seva amant” (Balaguer, 1997:83). Així, per una banda, s'alegra de l'admiració de la noia cap al seu membre, però, per l'altra, irònicament, sent que l'òrgan li treu protagonisme i li roba l'atenció. Es crea en la ment de l'home, per tant, una disgregació entre el seu cos i el seu sexe, parts que tracta de manera diferenciada: se sent gelós del seu propi penis. Aquest relat representa una clara crítica de la masculinitat i de la creença que els homes se senten orgullosos del seu penis. O sigui, capgira el tòpic i presenta una actitud de masculinitat ridícula. Ventura Pons reflecteix a través de diversos recursos audiovisuals –com ara els sons, la il·luminació, els plans, etc.– el canvi d'actitud de l'home al llarg del relat fílmic:

La felación acaba por convertirse en un elemento de disrupción narrativa, marcada visualmente con un cambio inesperado de planos, de color, de perspectiva en ángulos y con la brusca salida de escena de la mujer. Los planos medios y cortos, al igual que los colores cálidos que dominan la primera felación durante la noche, le asignan a esta un intimismo muy directo. El cambio a un plano cenital largo sitúa la escena en un escenario mucho más amplio e impersonal –un almacén medio vacío–, acentuado con un cambio radical de iluminación que pasa a ser natural y mucho más fría, y de sonido ambiental –el diálogo es reemplazado por el ruido de los pájaros que revolotean el almacén, hambrientos–. Los pájaros anuncian el amanecer, pero también simbolizan la decadencia rutinaria de la segunda felación, durante parte de la cual el hombre permanece adormecido. Así, la iluminación, los planos y el sonido nos distancian de la figura masculina desnuda y ahora solitaria que, además, en medio de un plano general, se empequeñece. (Fouz-Hernández, 2015:314)

De fet, una de les escenes que va requerir més exigències tècniques per part del cineasta fou «Competició», adaptació de «La qualitat i la quantitat». En primer lloc, perquè s'hagué de dur a terme una important tasca de reducció i selecció de les escenes més rellevants del conte, que ocupava vint pàgines, i, en segon lloc, perquè la tasca de gravació de l'escena, la qual consisteix en un joc entre dos veïns, va ser de les més feixugues de realitzar (Pons, 1995). El relat fílmic en qüestió és un dels més simbòlics, en tant que expressa, en tota la seva esplendor, l'impuls lúdic dels protagonistes, reflectit així en una societat en la qual té més importància l'aparença que el mateix fet:

La invocació al plaer constitueix una premissa innegociable. Mentrestant, el comportament dels personatges pren un aire de joc i -diríem- fins i tot que en fan una mena de religió profana. És, des d'aquesta perspectiva, que determinades coses –diguem-ne serioses– es viuen a través de la competitivitat, el desafiament, l'espectacle, la intranscendència... Pense, per això, que Ventura Pons ho va encertar quan en la versió cinematogràfica d'*El perquè de tot plegat* va incloure la narració «La qualitat i la quantitat» (...), ja que il·lustra molt expressivament aquesta mena de conducta. En aquest relat, dos veïns es repton en una passió *voyeurista*, on participen la sorpresa, l'emoció superadora, la necessitat d'incrementar l'aposta... Els protagonistes viuen una sèrie de peripècies sexuals des de la desimplicació emotiva. (Balaguer, 1997:84)

En Morell, per tant, no desitja tant tenir relacions amb la veïna, a qui observa embadalit, ni amb altres noies, sinó que vol simular una vida sexual activa per fer-ho creure a la noia. Fa tot el possible, doncs, per aconseguir aquest efecte. Fins i tot contracta dues prostitutes. El plaer de Morell no rau en el plaer sexual, sinó en el plaer que li produeix saber que la veïna l'està veient amb altres noies. En aquest relat fílmic es busca parodiar la societat de les aparences, l'actitud de fingir davant dels altres per a aconseguir un determinat propòsit. L'impuls *voyeurista* es reflecteix a través de les preses subjectives que introdueix Pons, les quals simulen la visió del telescopi i del mateix Morell. A més, la presència musical, en el relat fílmic, és reveladora: no sona cap mena de música quan en Morell practica sexe amb la Babà, la seva xicoteta, o amb altres noies, sinó que només sona una música, elegant i suggestiva, quan apareix la veïna a l'altra banda del telescopi d'en Morell. Aquest recurs emprat per Pons accentua el vertader desig del protagonista. La ironia se subratlla al final del relat fílmic amb la perplexitat del protagonista masculí en veure la seva parella: “la vanitat de Morell és castigada amb la infidelitat de la seva nòvia” (Gregori, 2008:83).

En l'adaptació del relat «Ego», el director aconsegueix accentuar el to irònic del conte original «Barcelona». Una parella manté relacions sexuals dins un cotxe quan, de cop, la noia exclama que el noi només es preocupa per ell. A continuació, comença un monòleg –que dura gairebé tot el relat fílmic– en el qual el noi fa una “reflexió autojustificativa” (Sanuy, 2007:89) sobre la seva pròpia actitud. La ironia rau, precisament, en el fet que critica el seu egoisme mentre no para de parlar d'ell mateix en primera persona, la qual cosa no fa més que corroborar que, definitivament, és un egoista. De fet, en la corresponent presentació del relat fílmic –en la qual apareixen els dos actors que protagonitzen l'escena– l'encarregat d'anunciar-ne el títol és, irònicament, el noi. A més, Pons realitza una sèrie d'aportacions i canvis en el conte original per a accentuar la ironia: se centra en els diàlegs, canvia la localització –de l'interior d'un pis als afores de Barcelona–, segurament per a crear una sensació d'aïllament i singularitat vers el protagonista, i, per últim, també “canvia el final, en què el gest d'apropament eròtic d'ell cap a ella, el converteix en un gest de domini sexual d'ell cap a ella; per tant, remarca l'ego del protagonista” (Sanuy, 2007:89).

A «Sinceritat», la ironia es respira des dels primers segons: la parella es compromet en un ambient romàntic idealitzat, es prometen sinceritat com a condició imprescindible en la nova etapa que enceten i, el següent dia, trenquen perquè no poden deixar d'amagar-se coses. Aquesta escena representa una crítica feroç al matrimoni, a les incoherències humanes i a les contradiccions. Insinua, per tant, la incompatibilitat de la sinceritat i el matrimoni, així com la hipocresia de la parella: el fet de tallar just després de prometre's fidelitat implica que han estat fingint en moltes ocasions fins aleshores.

Al llarg de la pel·lícula hi ha un concepte que es repeteix en diverses ocasions: “*El perquè de tot plegat*, un títol irònicament moralista (...), ens mostra com les coses, en l'esfera del desig, tan bon punt s'aconsegueixen deixen d'interessar” (Balaguer, 1997:83). A «Passió» s'exemplifica clarament aquest comportament: un home no només s'ha afartat de la seva amant, sinó que sol·licita ajuda per a desprendre's d'ella. El component irònic i humorístic ve determinat pel fet que a qui demana desesperadament consell l'home és, paradoxalment, el marit de la seva amant. El marit, per la seva banda, no només no s'estranya de la petició de l'home, sinó que, a més, li dona el consell “casa-t'hi” (Pons, 1994). Pons aconsegueix transmetre molt bé la desesperació de l'amant i la passivitat i indiferència del marit vers la inversemblant situació a través d'un canvi en la ubicació –

en comptes d'un cafè, un bar de copes—, per la qual cosa l'anonimat, la nocturnitat i l'alcohol semblaria que porten a normalitzar una situació que, a priori, és insòlita i hauria de generar un conflicte de triangle amorós. De nou, apareix una crítica a les incoherències i contradiccions:

Monzó modula, en cada relat, una icona ben significativa de les relacions humanes dels nostres dies. Amb habilitat, ens diagrama les tendències contradictòries entre els rols d'home i de dona, o entre els models de conducta de l'ahir i els d'hui. No és gens gratuït que, (...) en la narració «¿Perquè les busques dels rellotges...?» (...), la clau per a liquidar la tirànica absorció amorosa d'una dona siga fer-li una confessió d'amor. (Balaguer, 1997:83)

El relat «Amor» escenifica la brevetat dels desitjos i la caducitat de les fites: el futbolista es passa tot el relat fílmic intentant conquerir una noia que aparenta desinterès cap a mantenir relacions afectives amb ell. Quan, finalment, es mostra tendra i receptiva, llavors és ell qui ja no la desitja. El punt àlgid, però, de la fugacitat es presenta amb «Despit», un relat fílmic en el qual, en poc més de cinc minuts, es creen o es desfan vuit relacions sentimentals “amb l'acceleració pròpia de qui vol enterrar el passat com més ràpid millor” (Monzó: 1999:25). Monzó critica la quotidianitat d'aquest fenomen a través dels noms comuns que atorga als personatges —per exemple, *Xevi*, *Mari* o *Toni*— o, fins i tot, amb noms abstractes que denoten anonimat —com ara *Grmpfo Pti*—. Pons aconsegueix transmetre a la gran pantalla la fugacitat a través del ritme de l'escena “el ritme és molt ràpid, ja que hi ha cinc personatges una gran diversitat d'espais: interiors, exteriors, públics i privats” (Sanuy, 2007:89). Ara bé, la regularització i homogeneïtzació dels noms dels títols dels relats fílmics oculta, una vegada més, un dels trets irònics del conte: el pertinent títol «El cicle menstrual», el qual fa al·lusió, segurament, als estereotipats canvis d'estat d'ànim de la dona durant els diferents estats del cicle, equiparant-ho així a l'exaltació hormonal que transmeten els protagonistes del relat.

La fantasia que reflecteix Pons a «Dubte» —adaptació del conte «La micologia»— a través de diferents recursos audiovisuals, com ara el soroll quan es trenca el reig bord —que recorda a l'onomatopeia que apareix al conte: “plop” (Monzó: 1999:131)—, la veu sobreposada de l'actor que representa el gnom —que clarament remet a l'imaginari folklòric—, així com la seva vestimenta, són els ingredients perfectes per a parodiar, per una banda, l'actitud humana de dubte envers la vida, i, per l'altra, els contes infantils caducs i obsolets:

La indumentària no és l'únic senyal d'identitat del gnom. El seu comportament previsible, la seva consciència de ser un *word-being*, un ésser literari, i la manera de demanar al boletaire que compleixi amb el seu paper a la història, el converteixen en un dels elements claus de la paròdia. (...) Amb el seu comportament gairebé robòtic mostra els senyals de cansament d'unes formes literàries que ja no poden repetir-se sense ironia. (Lunati, 2001:33)

Sens dubte, hom pot trobar ja traces d'una incipient ironia a través de, ni més ni menys, el títol del conte, «La micologia»: “Un altre mecanisme de distanciament irònic el produeix el títol, amb el canvi de registre que suposa el terme científic i la inadequació resultant de la combinació entre aquest i el caràcter de la història narrada” (Gregori, 2008:86). Malauradament, però, la unificació dels títols dels relats fílmics que realitza Pons a la pel·lícula –opta per anomenar-lo «Dubte» –fa que l'espectador es perdi aquest ingredient irònic.

Hi ha encara un altre relat fílmic, però, on es fa paròdia sobre el dubte, juntament amb els estereotips matrimonials: «Fe», en la qual no hi ha, pràcticament, diferències entre el conte i el guió fílmic: “si se lee «La fe» de Monzó a la vez que se escucha «Fe» de Pons –y reitero escuchar y no ver– las diferencias son mínimas” (Domènech, 2015:254). Ara bé, les aportacions que fa Pons al guió original, juntament amb la interpretació dels actors i el *tràveling* circular –que fa referència al fet de donar voltes a un tema– fa que la intencionalitat de l'autor es transmeti amb molta més força. De fet, el mateix Monzó es va sorprendre de la posada en escena del relat (Pons, 1995): “En la adaptació cinematogràfica de «Fe», Pons está obligado a escoger dos actores, a caracterizarlos con un vestuario único y a crear para el relato literario una espacialidad precisa donde los personajes actúan” (Domènech, 2015:254).

6. Conclusiones

En aquest treball he realitzat una anàlisi comparativa del recull de contes *El perquè de tot plegat* (1993) de Quim Monzó amb l'adaptació cinematogràfica homònima, duta a la gran pantalla pel cineasta Ventura Pons l'any 1995.

En primer lloc, he descrit les característiques més definidores de la narrativa de Monzó –d'entre les quals destaca la figura retòrica de la ironia– i he analitzat com han

estat traduïdes per Pons, a través del manteniment de l'estructura fragmentària, de la conservació de la narració ràpida a través de diàlegs dinàmics, així com dels temes principals del recull: la fragilitat de les relacions humanes, la naturalesa voluble dels individus i el tractament paròdic i humorístic del folklore.

He observat la transformació a la pantalla d'un dels elements narratius més característics de l'obra monzoniana: la ironia. Pons ha emprat diversos recursos per potenciar-la, com ara les escenes de presentació dels relats fílmics per a crear comicitat en l'espectador, la interpretació dels actors, el ritme de les escenes, la importància del paper dels títols –tant el títol global com els títols de cada relat–, l'enquadrament, els moviments de càmera i els canvis en l'ambientació de les escenes.

Per últim, s'han fet palesos els canvis en l'articulació del relat literari al relat fílmic. El cineasta ha procurat ser fidel a l'estructura fragmentària original, malgrat que és poc comuna en el món del cinema. Per fer-ho, però, ha introduït diversos elements per a enllaçar i consolidar l'estructura, com ara la introducció del recurs dels marcs inicials amb la presentació de les escenes o la creació d'una construcció simètrica, aconseguida a través de la selecció i disposició estratègica dels diferents contes, així com del recurs de clonar l'escenografia d'alguns dels relats fílmics. A propòsit d'això, he procurat determinar els possibles criteris emprats per a crear una peça fílmica simètrica.

Com a valoració final, es pot determinar que Pons aconsegueix traslladar amb èxit la ironia, l'humor i la paròdia a la pantalla, malgrat l'objectivitat gràfica que aporta un text audiovisual en contraposició amb la subjectivitat que aboca el seu homòleg literari. Tot i la fragmentació, es pot dir que el film funciona prou bé en el seu conjunt –gràcies als esforços de Pons per a cohesionar i homogeneïtzar els diferents relats en una sola peça amb sentit interpretatiu ple–, encara que la crítica mordaç a la naturalesa humana de Monzó queda, en algunes ocasions, una mica diluïda durant el seu trasllat al film, atesa la pèrdua de títols significatius –a causa de la unificació que reben– i la supressió d'algunes narracions.

7. Bibliografia

7.1. Obres objecte d'estudi

Mil cretins. Dirigida per Ventura Pons, amb relats de Quim Monzó [enregistrament de vídeo]. Barcelona: Cameo Media S.L., Els films de la Rambla, 2010, 92 min. Núm. expedient ICIC: 120.625. 2 DVD. Edició que inclou *El perquè de tot plegat*. Dirigida per Ventura Pons, amb relats de Quim Monzó [enregistrament de vídeo]. Barcelona: Cameo Media S.L., Els films de la Rambla, 1995, 90 min. Núm. expedient ICIC: 120.830.

Monzó, Quim (1999): *El perquè de tot plegat*. Barcelona, Quaderns Crema.

Monzó, Quim (2000): *L'Illa de Maians*. Barcelona, Quaderns Crema.

Monzó, Quim (2007): *Mil cretins*. Barcelona, Quaderns Crema.

7.2. Bibliografia general

Alonso, Vicent (1999): «Els vuitanta-sis de Monzó», *Caràcters*, núm. 8, pàg. 13.

Alonso, Vicent (2002): «Redacció, de Quim Monzó, i dues de les seues versions cinematogràfiques», *Caplletra*, núm. 33, pàg. 123-136.

Balaguer Pascual, Enric (1997): «Quim Monzó i la societat postmoderna. 'El perquè de tot plegat': un comentari de text», *Caplletra*, núm. 22, pàg. 81-89.

Balaguer Pascual, Enric (2006): *La totalitat impossible*. València, Generalitat Valenciana.

Balaguer Pascual, Enric (2005): «L'individu postmodern (i globalitzat). A propòsit d'alguns reculls de contes recents», *L'Espill*. Núm. 21, pàg. 153-157.

Ballart, Pere (1992): «De la ironia com a figuració literària», *Els Marges*, núm. 47, pàg. 7-29.

Baltodano Román, Gabriel (2009): «Literatura y cine: una historia de relaciones», *Letras*, núm. 46, pàg. 11-27.

Bernal, Elisenda (2008): «Del escrito al oral: el caso de *El perquè de tot plegat* (Quim Monzó – Ventura Pons)», Brumme, J.: *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pàg. 65-80.

Brady, Jennifer (2015): «Hacer visible lo invisible: subversiones de la masculinidad hegemónica en *El perquè de tot plegat* (1994) y *Carícies* (1997)», Lema-Hincapié, Andrés; Domènech, Conxita: *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pàg. 273-284.

Calero, Joel (2014): «Filmes corales: Vidas cruzadas y la adaptación cinematográfica de Robert Altman», *Ventana indiscreta. Universidad de Lima*. Núm. 12, pàg. 41-45.

- Campo Vidal, Anabel (2004): *Ventura Pons. La mirada libre*. Madrid, Fundación autor. Extractes del capítol "El cine es vida".
- Coll, Glòria (2007): «Works reviewed», *Catalan writing. Who's who*. Núm 1, pàg. 2.
- Correa, David Julián (1997): «Entrevista con Ventura Pons, un director en zapatillas», *Kinetoscopio*, núm 41, pàg. 8-11.
- Domènech, Conxita (2015): «Una piedra parlanchina y un gnomo perverso: Quim Monzó y Ventura Pons en *El perquè de tot plegat* (1993/1994)», Lema-Hincapié, Andrés; Domènech, Conxita: *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pàg. 231-257.
- Diez Puertas, Emeterio (2006): *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Espinós, Ximo (2009): «Les adaptacions cinematogràfiques de la literatura catalana: una panoràmica i un final quasi feliç», *Caràcters*. Núm. 48, pàg. 6.
- Fouz-Hernández, Santiago (2015): «La mirada homoeròtica en el cine de Ventura Pons: de *Ocaña, retrat intermitent* (1978) a *Ignasi M.* (2013)», Lema-Hincapié, Andrés; Domènech, Conxita: *Ventura Pons: una mirada excepcional desde el cine catalán*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pàg. 305-328.
- Frago Perez, Marta (2005): «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, núm 2, pàg. 49-82.
- Gimferrer, Pere (1985): *Cine y literatura*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Gordillo, Inmaculada (2008): «La coherencia de la disgregación en el cine postmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados», *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Núm. 3, pàg. 142-153.
- Gregori Soldevila, Carme (2008): «Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià», F. Carbó, C. Gregori, G. Lluch, R. X. Rosselló i V. Simbor, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 53-91.
- Guardiola, Ingrid (2007): «La lletra filmada. Les adaptacions literàries», *L'Avenç*, núm. 320, pàg. 28-31.
- Gutiérrez, Àlex (2007): «Ja he tocat cadàvers, i sé com s'hi arriba, a ser cadàver», *Benzina*, núm. 22, pàg. 15-21.
- Iribarren Donadeu, Teresa (2012): *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lunati, Montserrat (1999): «Quim Monzó i el cànon occidental: una lectura de Pigmalión», *Journal of Catalan studies*, núm. 2, pàg. 24-59.

- Lunati, Montserrat (2001): «Quim Monzó i la re-escriptura irònica de la fantasia», *Catalan Review*, núm 1, pàg. 23-51.
- Maestre Brotons, Antoni (2006): «La comunicació entre homes i dones en el contes de Quim Monzó. Una anàlisi des del punt de vista de la cortesia lingüística», Blas Arroyo, José Luís; Velando Casanova, Mónica; Casanova Ávalos, Manuela: *Discurso y sociedad: contribuciones al estudio de la lengua en contexto social*. Pàg. 661-676.
- Maestre Brotons, Antoni (2012): «La narrativa experimental de Quim Monzó», Eberhard Geisler i altres autors: *Literatura catalana del segle XX i de l'actualitat*, Frankfurt, Peter Lang, pàg. 99-116.
- Miralles, Guillem (2004): «'No he escrit mai perquè somiés ser un escriptor.' Entrevista a Quim Monzó, escriptor», *Paper de vidre*, núm. 27, pàg. 5-7.
- Montes Velasco, Blanca (2016): *Quim Monzó, entre el relato breve y las pasiones humanas*. Treball de fi de grau. Universidad de Salamanca.
- Muñoz, Josep M. (2016): «Ventura Pons, el cinema de la diferència», *L'Avenç*, núm. 420, pàg. 12-24.
- Peña-Ardid, Carmen (1992): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- Peña-Ardid, Carmen (2007): «El cinema en l'ensenyament de la literatura», Articles: *Revista de didàctica de la llengua i de la literatura*, núm. 43, pàg. 12-39.
- Pons, Agustí (1989): «Quim Monzó, Ferran Torrent, Maria Jaén. La nueva narrativa urbana catalana», *Catalònia*, núm. 13, pàg. 4-7.
- Pons, Margalida (2005): «Aproximació a la narrativa experimental postfranquista», *Catalan review: international journal of Catalan culture*. Vol. 19, pàg. 173-196.
- Pons, Margalida (2007): «La subversió lingüística com a alternativa identitària en la narrativa postfranquista», *Journal of Catalan Studies*, núm. 10, pàg. 104-125.
- Pons, Margalida (2011): «El primer Monzó i l'altre. Lectures lineals i lectures tabulars», *Els Marges*, núm 42, pàg. 50-69.
- Pons, Ventura (1995): *El perquè del perquè. Making off* que conté el DVD *El perquè de tot plegat*. [Enregistrament de vídeo]. Barcelona: Cameo Media S.L., Els films de la Rambla.
- Pons, Ventura (2015): «Agradecimiento y contextualización», *Una mirada excepcional desde el cine catalán*, Barcelona, Iberoamericana Vervuert.
- Pou, Josep Maria (2011): «Setmana de cine, setmana de llibres», *El Periódico*, 22 de gener de 2011, pàg. 56.

- Racionero Ragué, Alexis (2008): *El llenguatge cinematogràfic*. Barcelona, Editorial UOC.
- Rams, Maribel (2014): «La projecció de la ciutat al cinema de Ventura Pons», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 27, pàg. 47-67.
- Riambau Möller, Esteve (1995): *La producció cinematogràfica a Catalunya*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra.
- Ripoll, Josep M. (2010): «L'exposició i el catàleg Monzó: la magnitud de tot plegat i el perquè de la tragèdia», *Serra d'Or*, núm. 605, pàg. 46-51.
- Roig, Sebastià (2003): «Quan el còmic es converteix en literatura», *Item*, núm. 34, pàg. 55-64.
- Romaguera Ramió, Joaquim; Porter Moix, Miquel (2005): *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona. Enciclopèdia Catalana.
- Romaguera Ramió, Joaquim; López Llaví, Josep M^a; Còdol i Solé, Carles (2006): [Conclusions del treball sobre cinema i llengua catalana](#). Plataforma per la llengua. Barcelona.
- Sala, Grifell (1986): «Quim Monzó: Olivetti, Benzina, Maians i encara més coses...», *Revista cultural del Berguedà*, núm. 17, pàg. 11-13.
- Sánchez Noriega, José Luís (2000): *De la literatura al cine*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- Sanuy Burgués, Mercè (2007): «Treballar Quim Monzó a través del cinema», *Articles: revista de didàctica de la llengua i de la literatura*. Núm. 43, pàg. 84-94.
- Serra, Xavi (2017): «[Cinema i literatura catalana: un festeig en vies de consolidació](#)», *Ara*, 18 de març de 2017.
- Silvestre, Jaume (2013): «Els contes de Quim Monzó vistos per Ventura Pons: a propòsit de *Mil cretins*», *L'Aiguadolç, revista de literatura*. Núm. 41, pàg. 27-35.
- Sulbarán Piñeiro, Eugenio (2000): «El análisis del film: entre la semiótica de relato y la narrativa fílmica», *Opción*, num. 31, pàg. 44-71.
- Vanoye, Francis; Goliot-Leté, Anne (2008): *Principios del análisis cinematográfico*. Madrid, Abada Editores.

8. Annex

8.1. Fitxa tècnica del film

Títol	<i>El perquè de tot plegat</i>
Any	1995
Duració	92 min.
Producció	Xavier Basté per Els films de la Rambla S.A. i Cameo Media S.L.
Direcció	Ventura Pons
Guió	Ventura Pons
Basada en relats de	Quim Monzó
Fotografia	Carles Gusi
Música	Carles Cases
Direcció artística	Rosa Ros
Muntatge	Pere Abadal
So directe	Daniel Fontrodona
Intèrprets	Lluís Homar (mestre), Pepa López (muller), Àlex Casanovas (marit), Mercè Arànega (infermera), Paca Barrera (infermera nova), Joan Melchor (metge), Mercè Pons (promesa), Pere Ponce (promès), Anna Lizarran (dona submissa), Camilo Rodríguez (Morell), Vicenta N'Dongo (veïna), Àurea Màrquez (Babà), Jordi Boixaderas (veu en off), Abel Folk (marit), Sergi Mateu (amant), Jordi Bosch (Jaume), Rosa Gàmiz (Carme), Francesc Orella (egoista), Núria Hosta (noia), Beatriz Guevara (Grmpf), Jordi Sánchez (Xevi), Carles Martí (Piti), Helena Colomer (Mari), Joan Matamalas (Toni), Lali Barenys (Anni), Àlex Brendemühl (Eric), Luis Posada (veu en off), Rosa Novell (muller), Jordi Dauder (marit), Anna Azcona (Tamar), Joan Crosas (Onan), Rossy de Palma (bibliotecària), Pere Arquillué (futbolista), Joan Carles Gustems (veu en off), Sílvia Munt (muller), Ramon Madaula (marit), Pepe Rubianes (boletaire), Jorge Roderó (gnom), Pep Sais (veu del gnom).

8.2. Taula 1. Ordenació dels relats del film

Minutatge	Títol del conte a la pel·lícula	Títol del conte al llibre <i>El perquè de tot pegat</i> o <i>L'illa de Maians</i>
00:20-06:00	«Pròleg: voluntat»	«La força de voluntat»
06:00-08:46	«Enteniment»	«L'enteniment»
08:46-14:12	«Honestedat»	«L'honestedat»
14:12-17:10	«Sinceritat»	«Amb el cor a la mà»
17:10-21:11	«Submissió»	«La submissió»
21:11-34:05	«Competició»	«La qualitat i la quantitat» ⁹
34:05-38:28	«Passió»	«¿Per què les busques dels rellotges giren en el sentit de les busques dels rellotges? »
38:28-52:50	«Compenetració»	«Quarts d'una»
52:50-56:06	«Ego»	«Barcelona» ¹⁰
56:06-1:01:56	«Despit»	«El cicle menstrual»
1:01:56-1:07:51	«Desig»	«Vida matrimonial»
1:07:51-1:11:36	«Gelosia»	«La gelosia»
1:11:36-1:17:50	«Amor»	«L'amor»
1:17:50-1:21:45	«Fe»	«La fe»
1:21:45-1:26:30	«Epíleg: dubte»	«La micologia»

8.3. Taula 2. Criteris d'ordenació dels relats filmics

Relats	Temàtica	Tipus de veu narrativa	Durada
«Pròleg: voluntat»	Fantàstica ¹¹	Diàleg	5:40'
«Enteniment»	Realista	Diàleg	2:46'

⁹ Conte que pertany al recull *L'illa de Maians*.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Els elements marcats en gris mostren les peculiaritats de cadascun dels criteris que atorguen simetria a la pel·lícula.

«Honestedat»	Realista	Diàleg	5:26'
«Sinceritat»	Realista	Diàleg	2:58'
«Submissió»	Realista	Monòleg	4:01'
«Competició»	Realista	Veü en off	12:54'
«Passió»	Realista	Diàleg	4:23'
«Compenetració»	Realista	Diàleg	14:22' (més extensa)
«Ego»	Realista	Diàleg	3:16'
«Despit»	Realista	Veü en off	5:50'
«Desig»	Realista	Monòleg	5:55'
«Gelosia»	Realista	Diàleg	3:45'
«Amor»	Realista	Diàleg, veü en off	6:14'
«Fe»	Realista	Diàleg	3:55'
«Epíleg: dubte»	Fantàstica	Diàleg	4:45'

8.4. Taula 3. Relació dels temps d'enunciació al llibre i a la pel·lícula dels relats

Relats	Temps de l'enunciació al llibre	Temps de l'enunciació a la pel·lícula	Minuts que ocupa del film	Pàgines que ocupa del llibre
«Pròleg: voluntat»	Uns dies	Uns dies	5:40'	5 pàg.
«Enteniment»	Uns minuts	Uns minuts	2:46'	3 pàg.
«Honestedat»	Uns minuts	Uns minuts	5:26'	6 pàg.
«Sinceritat»	Unes hores	Unes hores	2:58'	3 pàg.
«Submissió»	Uns minuts	Uns minuts	4:01'	2 pàg.
«Competició»	Uns mesos	Unes setmanes	12:54'	22 pàg.
«Passió»	Uns minuts	Uns minuts	4:23'	3 pàg.

«Compenetració»	Uns minuts	Uns minuts	14:22´	17 pàg.
«Ego»	Uns minuts	Uns minuts	3:16´	5 pàg.
«Despit»	Unes setmanes	Unes setmanes	5:50´	4 pàg.
«Desig»	Unes hores	Uns minuts	5:55´	3 pàg.
«Gelosia»	Unes hores	Unes hores	3:45´	3 pàg.
«Amor»	Unes setmanes	Unes setmanes	6:14´	4 pàg.
«Fe»	Uns minuts	Uns minuts	3:55´	3 pàg.
«Epíleg: dubte»	Unes hores	Unes hores	4:45´	5 pàg.

8.5. Taula 4. Relació entre la focalització i el tipus de narrador dels relats fílmics

Relats	Focalització a la pel·lícula	Tipus de narració	Narrador o narradors principals
«Pròleg: voluntat»	Interna	Diàleg	Mestre
«Enteniment»	Interna	Diàleg	Muller, marit
«Honestedat»	Interna	Diàleg	Infermera
«Sinceritat»	Interna	Diàleg	Promès, promesa
«Submissió»	Interna	Monòleg	Sotmesa
«Competició»	Zero	Veü en off	Extern
«Passió»	Interna	Diàleg	Marit, amant
«Compenetració»	Interna	Diàleg	Jaume, Carme
«Ego»	Interna	Diàleg	Egoista, noia
«Despit»	Zero	Veü en off	Extern
«Desig»	Interna	Monòleg	Muller
«Gelosia»	Interna	Diàleg	Onan, Tamar
«Amor»	Zero	Veü en off, diàleg	Extern
«Fe»	Interna	Diàleg	Marit, muller
«Epíleg: dubte»	Interna	Diàleg	Boletaire, gnom

