

Teresa Iribarren i Donadeu. *Literatura catalana i cinema mut*.
Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i estudis de cultura catalana, 180), 2012, 354 pp.

MARTÍ MARCH MASSÓS
Universitat Autònoma de Barcelona

Literatura catalana i cinema mut és el resultat de molts anys d'estudi, reconeguts fa poc amb el premi Serra d'Or de Recerca en Humanitats 2013. Tot i les més de tres-centes pàgines, inclou només la segona part (revisada) de la tesi que n'és l'origen, presentada l'any 2007 amb el títol *La revolució silenciosa: prosa i narrativa cinematogràfiques dels «silent days»*, i dirigida per l'enyorat professor i mestre Jordi Castellanos, impulsor de vocacions i de treballs com el que ressenyem. En la primera part de la tesi, Iribarren hi dibuixa un mapa de la influència i la recepció del cinema a Catalunya a partir d'un minuciós treball d'hemeroteca. Valdria la pena donar un cop d'ull a alguns d'aquests capítols, publicats en part en articles,¹ perquè ajuden a entendre en el context històric l'exercici comparatiu que es fa a la segona part de la tesi, que, val a dir, n'és el moll de l'os: la interpretació d'obres d'Alexandre Plana, Josep Pla, Carles Soldevila i Francesc Trabal a partir de l'òptica del cinema mut.²

L'objectiu de l'estudi s'exposa clarament a l'inici: «convidar a (re)llegir la prosa i la narrativa d'entreguerres des d'una òptica complementària a la de les lectures que se n'han fet fins avui; i, en darrera instància, redefinir l'espai que ocupen Plana, Pla, Soldevila i, sobretot, Trabal, en el cànon literari català». L'autora és prou clara: es tracta de complementar els estudis literaris des del punt de vista del cinema, examinar el que s'anomena la «literatura cinematogràfica», si bé especifica que utilitza el terme «per una qüestió d'operativitat, i no amb cap ànim taxonòmic». És un exercici habitual en estudis comparatistes estrangers —alguns fins i tot han modernitzat l'*ut pictura poesis* en un *ut cinema poesis*—, amb antecedents a casa nostra, com *Cinema, art i avantguarda (1920–1936)* (2000), de Joan M. Minguet Batllori, que l'autora en part complementa. Però evidentment la influència del cinema no és cosa d'ara, com explica l'autora: ja al seu moment, a banda de certs prejudicis per part d'alguns intel·lectuals de principis de segle XX, alguns crítics, sobretot a partir dels anys vint, des d'Alexandre Plana fins a Ramon Esquerra —introducció

1 Per a una immersió ràpida: Teresa Iribarren, «De cine: la *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut», *Els Marges* 86 (tardor de 2008): 21–40; i Teresa Iribarren, «El primer discurs català d'acreditació artística del cinema. Alexandre Plana i la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* (1920)», *Els Marges* 95 (tardor de 2011): 20–49.

2 Hi faltaria encara l'estudi de Salvador Espriu, publicat abans per separat: Teresa Iribarren, «La primera edició d'*El doctor Rip*: traces cinematogràfiques», *Indesinenter. Anuari Espriu* 3 (2008): 71–98. Com a anècdota, però que fa al cas, aquest any 2013 també se celebra, al costat del d'Espriu, el centenari de Joaquim Amat-Piniella, que escriví un llibre de retrats, *Ombres al calidoscopi* (1933), on apareixen també nombroses referències al cinema i als enginys precinematogràfics.

del comparatisme a Catalunya, també estudiat i reeditat per Iribarren—, despertaren ja l'atenció sobre el pes del cinema en la literatura de l'època.

Des d'aquest punt de vista l'autora fa una excel·lent aportació a una de les èpoques més interessants de la literatura catalana, la de la narrativa dels anys vint —amb ullades als trenta— del segle xx, quan la novella, sobretot, se situa en el centre dels debats i és considerada com el gènere més representatiu de la modernitat, i el motor d'un encara incipient mercat cultural, potencialment de masses, com el que estava creant el cinema. S'afegeix per tant a la bibliografia nombrosa sobre la matèria, des del clàssic *Una generació sense novella?* (1975) d'Alan Yates fins als estudis del mateix Jordi Castellanos, i ho fa des d'una mirada nova. El cinema apareix com una de les vies efectives, reeixides, de renovació de la narrativa. Els escriptors esmentats absorbeixen unes tècniques i uns tòpics, uns models estètics i ideològics, que travessen fronteres amb facilitat, perquè es basen en un llenguatge universal, el del cinema mut i la imatge. A més, el cinema, com a art i no només com a invenció, representa també artísticament la modernitat, i ajuda a renovar la *mimesi* literària, de forma enllaçada amb altres línies de la narrativa d'entreguerres, com el psicologisme, l'humor, etc. Perquè no es tracta d'una modalitat hermètica. El seguit de motius cinematogràfics que van apareixent a l'estudi se situen sovint en una frontera difusa amb la resta d'arts, amb la mateixa literatura o el pensament d'entreguerres. És la feina gens fàcil de l'autora, en cada cas, intentar delimitar-ne, si es pot, l'especificitat cinematogràfica.

Al nostre entendre, però, a banda de l'anàlisi i detecció minuciosa de tècniques i motius cinematogràfics —sovint la terminologia crítica pot ser prescindible—, les millors pàgines de l'estudi es dediquen a interpretar com aquests autors, d'una —si podem dir-ho així— formidable porositat cultural, assimilen els materials que aporta el cinema i els transformen al seu servei. És a dir, en veure com aquesta influència s'integra en una obra que té un sentit propi, un cop passat el primer embadaliment davant la nova joguina cinematogràfica. A més, l'autora no sempre es conforma —o no pot conformar-se, tot i que la tesi en part l'obliga— amb les *ulleres* del cinema, perquè, com adverteix, aquesta línia de recerca en alguns casos «entronca amb operacions intel·lectuals que impliquen alguns cineastes i escriptors destacats de la contemporaneïtat literària europea, com ara James Joyce i Jean Cocteau». Un aspecte que dóna al llibre un major relleu, i obre encara més portes per a l'estudi.

Tot sumari que intentem fer del llibre en simplificarà els continguts. Diguem només, a manera de resum, que d'Alexandre Plana es llegeixen *A l'ombra de Santa Maria del Mar* (1923) i *El mirall imaginari* (1925). En destaquem sobretot l'anàlisi del primer llibre, que és el que dóna més possibilitats des del punt de vista del cinema, per la reflexió sobre la nova «societat de la imatge», i «la problemàtica del desdoblament del món en realitat i reflex fotogràfic i/o cinematogràfic», un tema que va reapareixent constantment en els altres autors. Plana intenta també, en una operació que serà superada per Soldevila a *Fanny* (1929), casar el psicologisme de la novella de moda amb el cinema. Això es troba vinculat amb un dels reptes del cinema mut, el de «la construcció del gruix psicològic dels personatges a través de la imatge».

Si Plana opta pel narrador omniscient, Soldevila a *Fanny* utilitza el monòleg interior. Però a diferència de la versió de James Joyce, i per contenir-ne l'allau verbal, el fa passar per una convenció cinematogràfica, la càmera subjectiva. Soldevila també pren el model del melodrama sentimental de Hollywood, i del music-hall, i s'aprofita de l'obertura moral que impulsa aquest cinema, si bé ni això el salvarà de les crítiques de Manuel de Montoliu. Novament retrobem en *Fanny* el «procés de despersonalització» de l'individu modern, sotmès a la pressió dels nous models de conducta i a l'escissió entre imatge i realitat. L'amalgama entre els aspectes cultes (el monòleg interior, el psicologisme, el freudisme) i populars (el music-hall, el melodrama) té la finalitat de fer viable la novel·la catalana i atreure un públic majoritari, com el del cinema.

L'estudi dedicat a Pla és, respecte als autors comentats, molt més exhaustiu. De fet, l'autora escriu d'entrada que el cinema és «la clau per entendre l'operació literària que articula bona part dels seus primers llibres i que té continuïtat en obres posteriors». Perquè Pla aspiraria a fer una «novel·la cinematogràfica» que no acabarà realitzant, tot i que reprendrà l'intent a *El carrer estret* (1951).³ «Ara bé —explica l'autora—, a *Coses vistes* (1925), *Llanterna màgica* (1926) i *Relacions* (1927), hi ha embrions del que havia de ser la novel·la cinematogràfica». A través del cinema, Pla reflexiona sobre les formes de representar la realitat, i esquiva els patrons novellístics convencionals, la construcció psicològica dels personatges o els discursos sentimentals. Al llarg dels seus viatges, anirà absorbint models culturals diferents, tant cinematogràfics com literaris: per exemple, l'expressionisme alemany, o el cinema avantguardista rus a *Rússia. Notícies de la U.R.S.S. (Una enquesta periodística)* (1925). El seu temperament camaleònic, com diu l'autora, el durà a canviar constantment. I no només s'inspirarà en el cinema mut, sinó també en els espectacles precinematogràfics: són els casos de *Llanterna màgica*, com indica el mateix títol, o *Cartes de lluny* (1928).

Literatura catalana i cinema mut es clou amb un estudi sobre Francesc Trabal en el qual s'obren tants aspectes que hauria valgut la pena dedicar-hi una monografia, com també hauria estat potser necessari amb el cas de Pla. Però és en Trabal on la lupa s'afina i s'esmerça més, perquè es descobreix un joc fabulós, el joc treballià, que no pot ser menystingut, com alerta l'autora, amb reduccions a l'humor gratuït o a l'estirabot. De moment, l'autora ens proposa dues extenses lectures de dues perles treballianes: *L'home que es va perdre* (1929) i *Quo vadis, Sánchez?* (1931).

Iribarren detecta l'interès de Trabal pels nous models de comicitat que aporten Buster Keaton i Charles Chaplin. Però segueix també la pista de l'avantguarda francesa, amb Jean Cocteau, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Erik Satie, René Clair, Man Ray, etc. Són, segons l'autora, «els primers indicis d'una cartografia de difícil interpretació», que caldria seguir estudiant. Perquè: «L'atracció pel cinema i la consciència que aquest nou art ha modelat un nou espectador, l'*homo videns*, fa que en els respectius camps artístics, Cocteau, Picabia, Cendrars, Ray i Clair privilegiïn la reflexió sobre la *mirada*». (L'autora recorda, entre altres

3 Vegeu Teresa Iribarren, «Josep Pla i James Joyce, o el diàleg entre gegants», *Serra d'Or* 534 (juny 2004): 47–50.

coincidències, que l'editorial creada pel Grup de Sabadell es deia justament *La Mirada*). Ara bé, no sabem fins a quin punt diríem que, Trabal, «Conscient d'això, entén que cal reinventar la literatura: les seves novel·les no són tant per ser *llegides* com per ser *mirades*». L'autora vol dir, especifiquem-ho, que hi domina la màxima «*show, don't tell*». Ara bé, quan s'analitza la influència de Cocteau i la concepció lúdica que ambdós tenen de la literatura, posa en relació el sabadellenc amb la crida a revisitar els clàssics que Cocteau fa a *Le rappel à l'ordre* (1926), i llegeix *L'home que es va perdre* damunt el patró de la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri. Una operació intertextual o paròdica, essencialment literària, que s'amplia, de manera més sintètica, a altres préstecs, literaris o cinematogràfics, com Baudelaire, Poe, King Vidor, etc. És un altre punt de vista que permetria fer un estudi, més monogràfic com dèiem, de tota l'obra trabaliana, i que potser facilitaria el lligam de tots aquests elements.

Com en la *Divina Comèdia*, el protagonista, Lluís Frederic Picàbia, també fa el seu viatge pel món de les ombres, on ell és l'única figura real: «I aquí és on Trabal fa la seva gran jugada: incorporar en la novel·la la idea que l'home contemporani conviu també amb figures virtuals». Aquest món virtual, en el cas de *L'home que es va perdre*, segons explica l'autora, es pren del cinema, i comporta una reflexió sobre l'esborrament de les fronteres entre realitat i ficció. Perquè no és només a les sales de cinema on es conviu amb un món d'ombres. El cinema arriba a modificar, amb els seus models de ficció, el comportament de les persones en la realitat, en una nova versió del quixotisme sempitern. En resum, gràcies a la seva habilitat, Trabal demostra, com diu l'autora, per què la novel·la «és considerada com el gènere per excel·lència de la modernitat.»

El llibre es clou amb la interpretació de la novel·la *Quo vadis, Sánchez?*, descrita com un homenatge a l'*splastick* i al cinema de Chaplin i Keaton, que el protagonista imita en les seves aventures, en una trajectòria paròdica del *bildungsroman*. Es detecten paral·lels amb la literatura d'avantguarda: «Trabal no fa altra cosa que inscriure's en les tendències d'avantguarda europees, tan versades a casar esport, cinema i experimentació literària». Però també s'entronca novament amb una altra línia central en el pensament d'entreguerres, la que usa el cinema «per a abordar el conflicte d'identitat de l'individu en el món contemporani». El lector esdevé espectador dels *sketchs* del protagonista, una vida convertida en un espectacle permanent.

Del llibre d'Iribarren només sabríem criticar-ne dues coses. En primer lloc, que quan a l'inici indica que la lectura cinematogràfica, complementària, que proposa, pot dur, tot i que sigui «en darrera instància», a una *redefinició* del lloc que ocupen aquests autors en el cànon, potser s'hauria hagut de descriure, breument, aquest cànon, entrar en diàleg amb aquestes altres interpretacions —sobretot quan s'hi fa, encara que només sigui, una vaga referència, com en els casos de Pla o de Trabal—, confrontar-les amb el text original o esmentar-les almenys a peu de pàgina. És una bona manera de col·laborar a aquesta *redefinició*, obrint davant del lector totes les possibilitats i els arguments, amb la qual cosa s'hauria enriquit també el debat intel·lectual. I en segon lloc, relacionat amb aquest aspecte, a vegades el salt del cinema a la literatura deixa algunes incerteses o fa la sensació que es tensa massa la corda de la interpretació cinematogràfica, i és llavors quan trobem a faltar

que no es posi més en relació la nova interpretació amb altres lectures que també al seu torn poden ser complementàries. Però entenem que no es pot fer tot de cop, i que el llibre en tot cas s'encarrega d'aportar i de construir arguments, lúcids, des de la premissa del cinema, en aquesta direcció redefinidora.

En resum, Teresa Iribarren és ja una de les millors especialistes sobre literatura catalana i cinema de casa nostra. L'estudi, que es dedica aquí al cinema mut, es pot ampliar al cinema sonor, tal com ella mateixa apunta en el cas de *Vals* (1935) de Trabal. O fins arribar a la influència o relació de la televisió, d'Internet, de tot tipus de pantalles i realitats virtuals, respecte a la literatura, el pensament, la llengua o el tipus d'humor d'avui. Amb *Literatura catalana i cinema mut* ha obert moltes vies d'investigació que es poden seguir desenvolupant. De moment, el llibre és una aportació imprescindible per a entendre millor i aprofundir, com vol l'autora, les obres i els autors estudiats.