

**Teoria i consciència del
cinema català en la
historiografia clàssica**



Joan M. Minguet Batllori

En acceptar la invitació a participar en aquesta trobada, he de confessar que el meu propòsit inicial va ser presentar una comunicació que fos conceptualment tendenciosa. I, conseqüentment, tal vegada polèmica. Estic convençut que qualsevol treball historiogràfic traspua sempre una tendenciositat que habitualment es troba subjacent, en estat de latència. No em refereixo ja a aquella tendenciositat o substrat ideològic que conté tot escrit, sigui assagístic o creatiu. Més específicament, vull dir que tota investigació històrica (i bona part de les dades que aquí exposaré formen part d'una investigació molt més estensa) parteix d'unes hipòtesis de treball o d'unes conviccions historiogràfiques que, tot i existir, generalment són ocultades o (dis)simulades al lector. Ben al contrari, aquí jo voldria explicitar aquesta hipòtesi de treball des d'un bon començament per justificar, d'ara en endavant, aquesta hipòtesi amb un seguit d'arguments i de referències històriques. I, paral·lelament, eliminar del meu discurs aquelles referències històriques o aquelles interpretacions que no quadren suficientment amb la meua hipòtesi inicial. D'aquí la tendenciositat a què em refereixo.

Aquesta convicció o hipòtesi de treball prèvia podria formular-se de la manera següent: el *cinema català* és un invent historiogràfic més o menys modern, gestat a partir del final de la dècada dels anys cinquanta, que ha coincidit amb un moment de ressorgiment i de reivindicació dels valors culturals autòctons.¹ M'apresso a dir que,

1. No cal dir que les aportacions de Miquel Porter i Moix dels anys 1958 (*La cinematografia catalana: 1896-1925*, Editorial Moll, en col·laboració amb Guillemette Huerre) i 1961 (la seva participació en l'obra col·lectiva *Un segle de vida catalana: 1814-1930*), són absolutament pioneres —i lúcides— en aquesta construcció d'un cinema català d'evolució aproximadament homogenia

molt probablement, i com deia Oscar Wilde, la missió de l'historiador sigui inventar, i que, per tant, inventar-se i donar cos a la història d'un presumpte cinema català és un fet absolutament legítim. Tan legítim, però, com l'opció contrària, això és, negar l'existència del cinema català com una manifestació plenament definida i incontrovertible. També m'apresso a dir que, òbviament, no estic suggerint que Miquel Porter i tots els posteriors historiadors que, en una mesura o en una altra, hem begut en el seu mestratge quan ens hem enfrontat a la investigació del fenomen cinematogràfic clàssic a Catalunya, ens haguem inventat directors o fets inexistents. Però sí que m'atreviria a dir que, de la successió dels Gelabert, Baños, Togores, Gual, Marro, etcètera, i de les seves conseqüents pel·lícules; o que de la successió de les Hispano, Barcinógrafo, Studio Films, etcètera, i de les seves conseqüents polítiques de producció, no pot extreure's com a conclusió l'existència d'un cinema català. En tot cas, aquests personatges o aquestes productores demostrarien l'existència, això sí, d'un cinema a Catalunya molt fortament implantat. Però no gaire més ni temàticament, ni pel registre de la llengua, ni per la creació d'algun estil cinematogràfic autòcton trobem paràmetres comuns al cinema català. No sembla que hi hagi elements que conceptualment ajudin a percebre un cinema català amb contorns diferenciadors, amb fronteres, respecte al que es feia a la resta de l'Estat espanyol. Més enllà, òbviament, de la convenció que fa que, quan parlem d'«història del cinema català», gairebé tots sapiguem l'embolcall a què ens referim, malgrat que molts no acabem d'escatir el que s'amaga en l'interior del paquet.

No cal dir que aquesta negació historiogràfica del cinema català com un objecte d'estudi comparable a qualsevol altra cinematografia nacional, trobaria algunes excepcions rellevants. Però com que avui ja he avançat que m'havia arroгат el paper d'historiador tendenciós, prefereixo bandejar-les en benefici de la discussió posterior. Així i tot, no crec que aquestes excepcions fossin massa concloents. El cas d'Adrià Gual seria, en aquest sentit, paradigmàtic: autor i director teatral de prestigi, home immers amb plenitud en el sistema cultural català, quan arriba al cinema ha de sucumbir als imperatius comercials i accepta la realització de films molts dels quals, llevat de les versions que fa d'obres dramàtiques seves, s'inspiren en textos insignes de la literatura i de la cultura castellanès. El cas de Magí Murià presenta similituds amb el de Gual: tot i que en alguna ocasió publicà unes reflexions que traspuaven bones dosis de patriotisme cultural, posà en pràctica un cinema en què el contacte amb la cultura catalana quedava molt dissolt, si ens atenem a la constància argumental i temàtica de què disposem dels seus films.

De tota manera, avui no voldria abordar una lectura conceptual del problema, com en alguna altra ocasió he intentat fer.² Ben al contrari, m'agradaria demostrar que l'ús del terme *cinema català* és producte de la historiografia més recent, i comprovem que en el període 1896-1939 trobem molt poques referències, en els textos de l'època —en allò que en podríem dir la historiografia del moment—, sobre la catalanitat cultural del cinema que es fa a Catalunya i, per intensió, a Barcelona. Voldria aportar algunes dades textuais que, al meu entendre, corroboren aquesta visió negativa del cinema català com un fet autònom. Adoptant, doncs, una lectura sincrònica dels quaranta primers anys de segle i comprovant que, en aquells temps, diversos escriptors o intel·lectuals catalans, no solament no tenien consciència que existís un «cinema català», sinó que precisament eren plenament conscients que el cinema que aleshores es feia a Catalunya no tenia cap mena de contacte amb la cultura catalana, la qual cosa els dolia. El que tenien era una consciència més o menys diàfana que a Barcelona es feia cinema espanyol, què el cinema produït a Catalunya no podia subsistir més que projectant-se cap a la Península.

A tall de exemple, i per entrar ja en matèria, el juliol de 1930 apareix, al diari republicà i catalanista *La Publicitat*, una notícia segons la qual Robert T. Kane, delegat de la companyia Paramount a París, havia manifestat que, en les properes setmanes, realitzaria un viatge per l'Estat espanyol per poder decidir la localització d'uns futurs estudis Paramount a Espanya.³ Aquests estudis havien de servir, òbviament, per a canalitzar les versions hispanoparlants de la coneguda productora de Hollywood, un cop consolidada la irrupció del sonor. La primera resposta a aquesta notícia la trobem en la ploma del crític cinematogràfic de *La Publicitat*, Àngel Ferran, que escriu: «El cinema sonor, en donar amb la paraula una nacionalitat als films, havia de posar sobre la taula la importància de l'idioma espanyol». I, més endavant, afegeix que, a propòsit de l'elecció que havia de fer Robert T. Kane, ell es pronuncia a favor de Barcelona i en contra de Madrid com a seu d'uns estudis delegats de la Paramount a Espanya. I ho argumenta dient que tot el que sortia de Madrid «és madrileny, massa localista». Àngel Ferran remarcava: «En una producció, doncs, que s'ha d'escampar pel món de parla espanyola, aquest localisme és un defecte».⁴ Ferran, amb bones dosis de paradoxa cultural, sobretot si tenim en compte que *La Publicitat* era un diari

2. Joan M. MINGUET BATLLORI: «Per una definició cultural del cinema català», a *Revista de Catalunya*, núm. 30, maig de 1989.

3. *La Publicitat*, 4 de juliol de 1930.

4. Àngel FERRAN: «La solució ens ve de fora», a *La Publicitat*, 19 de juliol de 1930. Ferran tornaria a insistir en la idea de Barcelona com a seu d'uns estudis Paramount espanyols en l'article «Roda el món i torna al Born», a *La Publicitat*, 26 de juliol de 1930.

d'esquerres i catalanista, advocava clarament per convertir Barcelona en centre de producció del cinema espanyol. No del cinema català. Tot seguit hi tornarem. Abans, però, voldria tornar enrere per explicar succintament algunes de les referències que, en anys anteriors, he trobat a la descatalanització del cinema català, si se'm permet l'expressió.

L'any 1918, per exemple, Josep Massó i Ventós, poeta i escriptor català, fill del modernista Massó i Torrents, fundador de *L'Avenç*, publica un llibret dins de la prestigiosa —i institucional— col·lecció «Minerva» de la Diputació de Barcelona, és a dir, de la Mancomunitat de Catalunya. Es tracta del volum *Com es confecciona un film*, títol que respon al caràcter didàctic del seu contingut. Una anotació prèvia: no deixa de ser curiós que l'encàrrec (o la iniciativa) d'aquest volum anés a parar a mans d'un escriptor l'únic contacte amb la pràctica cinematogràfica del qual s'havia suscitat un any abans arran de la realització d'un isolat film titulat —en castellà— *La verdad*. ¿Cap dels directors de cinema que habitualment rodaven a Barcelona no tenia la suficient capacitat intel·lectual per a escriure un llibre de característiques estrictament tècniques? En tot cas, tenim en compte que el volum apareixia en una col·lecció institucional de la cultura catalana, Massó incorporava un petit epígraf dedicat a comentar la presumpta catalanitat del cinema fet a Barcelona. Posat en la comesa, d'autor, després d'assenyalar la rellevància de Barcelona com a primer centre de producció d'Espanya, es pregunta: «¿Cap d'aquestes cases, però, encara que un bon sentit català les faci moure, es llançarà al tiratge d'una còpia amb els títols en català per oferir als llogaters de Catalunya?»⁵ En un moment en què la reivindicació cultural nacional es vehiculava més que mai a través de la llengua, la inaccessibilitat del català als títols i als intertítols del cinema produït a Catalunya es convertia en un obstacle i en una paradoxa de difícil resolució.

Pere Llobera abordava la qüestió, uns mesos més tard, des d'una perspectiva més global. Efectivament, el març del 1919 publicava al periòdic *El Día* de Terrassa un article titulat «Un projecte de cinema nacional».⁶ Allà propugnava l'estructuració d'una cadena de producció/exhibició de films realitzats per l'Estat (per un Estat català momentàniament representat per la Mancomunitat) que tindria com a objectiu principal l'obtenció de films didàctics i de cultura. La utopia formulada per l'autor incloïa, tot i que com un apartat secundari, la

5. Josep MASSÓ i VENTÓS: *Com es confecciona un film*, Barcelona, 1918, p. 28.

6. Aquest article va ser reproduït l'any 1935 en un petit opuscle titulat *Cinema d'Estat* editat pel mateix autor. Agraïxo a Joaquim Romaguera la informació facilitada sobre aquest opuscle.

facilitació de «l'ús de les llegendes de films en català». Constatació clara, doncs, i ja coneguda per la historiografia, que en els títols i els rètols explicatius dels films no s'emprava la llengua catalana. El text de Llobera, d'altra banda, ens porta a constatar que la seva obsessió principal no era la consecució d'un cinema català (de llengua i de maneres), sinó que l'Estat sabés aprofitar didàcticament un mitjà que estava més a prop de la perversió que de la formació. (No endebades, les campanyes noucentistes en contra del cinema no eren gaire llunyanes i encara ressorgien ocasionalment.)

A banda d'una tímida reivindicació dels intertítols de les pel·lícules retolats en català que es fa des de les planes de *La Veu de Catalunya* el juliol de 1920, no trobem una reocupació explícita i contundent sobre la catalanitat dels films produïts a Catalunya fins als anys de primera irrupció del sonor —o d'anunci del sonor— al país. En aquest sentit, el mateix Francesc Cambó es refereix al canvi substancial que significa l'eliminació de la mudesa en el cinema: l'octubre del 1930, en la inauguració del curs polític d'Unió Catalana, Cambó suscita el tema de «la transformació del film que, convertint-se en sonor, ha deixat d'ésser internacional per a tornar-se nacional».⁷ Més enllà d'aquesta visió optimista de l'aparició del sonor, posteriorment negada pel mateix transcurs de la història, no he trobat gaires referències més sobre l'aprofitament de la paraula per a catalanitzar el cinema que una encesa polèmica mantinguda a les planes d'algunes publicacions catalanes —i catalanistes— a la tardor de 1930. Una polèmica iniciada arran d'un article de Francesc Trabal escrit com a rèplica indirecta al crític de *La Publicitat*, és a dir, un altre cop l'Àngel Ferran.

Efectivament, Ferran, que ja hem vist que defensava Barcelona/Catalunya com a nucli propulsor del cinema espanyol, amb la qual cosa negava, per implicació automàtica, l'existència del cinema català, publicà unes setmanes després de la seva vindicació d'una Paramount espanyola radicada a Barcelona, un article en el qual insistia en l'argument, però canviava de productora: en aquest cas, el crític maldava perquè la Metro Goldwyn Mayer fes cinema espanyol.⁸ L'escriptor Francesc Trabal respongué uns dies després amb un article en què es preguntava: «El públic català és realment petit, però ¿no creieu que amb el nombre de cinemes que hi ha a Catalunya, tanmateix no podria intentar-se d'implantar una petita indústria cinematogràfica catalana?».⁹ Pocs dies després, Joan Sacs coincidia

7. *Mirador*, núm. 91, 23 d'octubre de 1930.

8. Àngel FERRAN: «El cinema sonor en espanyol», a *La Publicitat*, 7 de setembre de 1930.

9. Francesc TRABAL: «Els músics i el cinema sonor», a *La Publicitat*, 19 de setembre de 1930.

amb els suggeriments de Trabal de constituir productores cinematogràfiques del país i per al país. Sacs afirmava, amb una ingenuïtat tal vegada malaltissa: «El film integralment català no seria tan compromès ni tan car com el film d'exportació, ço que compensaria la seva menor difusió i permetria amb relatiu confort financer emprendre l'experiment, el qual al capdavant no és ni més ni menys desguitarrat que qualsevolga experiment d'implantació de noves indústries».¹⁰ Les proporcions de Trabal i Sacs varen ser respostes en dos fronts. Àngel Ferran ho va fer des de *La Publicitat*, tot remarcant que, en la punyent indústria del cinema sonor, els idiomes minoritaris no rebrien cap atenció de les grans companyies, i recordava que, temps enrere, tampoc no havien triomfat els defensors de retolar els intertítols dels films en català.¹¹ Per la seva banda, Andreu Avel·lí Artís contestava des del setmanari *Mirador* i reblava ben bé el clau: «cal declarar que el film parlat en català és, ara per ara, una utopia». I ho argumentava contundentment: «I, com sigui que a Barcelona no es pot rodar encara un metre de film d'una manera decent; com sigui que sense haver produït una sola cinta muda presentable, la boca se'ns fa aigua parlant de cinema sonor; com sigui que els únics que tenen projectes viables de film parlat en espanyol són els productors estrangers, mirem amb escepticisme el nostre futur cinematogràfic. És clar que la producció vergonyant i deficient sempre trobarà defensa en aquelles dites de “tot és començar”, o bé “la fe fa miracles”, i també “val més poc que gens”. No són aquests, però, els arguments més indicats per a convèncer el nostre capital a embarcar-se en el negoci cinematogràfic».¹² Vagi a la callada que un home tan avesat a la polèmica com Joan Sacs contestà ambdues rèpliques amb uns arguments que, ara per ara, deixo de banda.

Entre 1930 i 1931 trobem encara algunes aportacions al tema, de Francesc Armengol o de Tomàs Garcés, per exemple, però amb un to més o menys reincident amb el que ja hem comentat. I sempre aprofitant l'avinentesa del sonor com a possible revulsiu de la producció. Si de cas, només voldria citar una molt intel·ligent aportació de Josep Vicenç Foix. El poeta, sota el seu conegut pseudònim *Focius*, es feia ressò d'una polèmica suscitada a França entre partidaris i contraris del doblatge. I escrivia, amb tota la sornegueria del món: «Excessiu, no us sembla? ¿I què diria el senyor Morienvall si li asseguressin que hi ha països on en llurs cinemes no es projecta cap

10. Joan SACS (Feliu ELIAS): «El nostre cinema sonor», a *La Publicitat*, 25 de setembre de 1930.

11. A. F. (Àngel FERRAN): «Cinema parlat en català», a *La Publicitat*, 27 de setembre de 1930.

12. Andreu A. ARTÍS, «Optimisme gratuït», a *Mirador*, núm. 88, 2 d'octubre de 1930.

film parlat en la llengua del país? ¿I què diria si li asseguressin encara més: que els diaris escriuen aquests films com a parlats en la llengua del país i que des dels micròfons de les T. S. F. locals els recitadors propaguen els mateixos films com a parlats “en nuestra lengua”?». ¹³ A partir d'aquí, molts pocs textos es refereixen al problema, fins i tot ni a propòsit de la filmació d'*El Cafè de la Marina*. D'altra banda, no cal dir que, durant el franquisme, es parla exclusivament de «cine español», i que, en cap cas, se suggereix la possibilitat que el cine produït a Barcelona durant l'època muda o el posterior focus que significa l'existència dels estudis Orphea impliquin l'essència d'alguna cosa que no sigui integrable en la «historia del cine nacional». El mateix Fructuós Gelabert, quan publica a la primera època —la més ideològica i propagandista— de *Primer Plano* els seus articles «Aportación a la historia de la cinematografía española», no deixa entreveure cap idea autonomista respecte a la història del cinema de l'Estat espanyol. Tampoc no li ho haguessin permès, és clar.

Malgrat que en aquesta trobada les èpoques presents no em pertanyen, no em sé estar d'extrapolar el problema que he intentat plantejar al moment actual. I això per a remarcar que, de vegades, em fa l'efecte que l'obstinació a parlar de cinema català avui dia no és més que una extravagància. O un desig irrefrenable de cercar catalanitat en un mitjà cultural que és essencialment apàtrida. I en el qual es mouen uns interessos no gaire coincidents amb el nacionalisme cultural o amb la cultura nacionalista de cap país: interessos econòmics, d'una banda, els dels productors, distribuïdors i exhibidors, encaminats fonamentalment —i amb ben poques, i més honroses que mai, excepcions— a guanyar diners, i si és en dòlars nord-americans encara millor; interessos creatius i/o egocèntrics, d'una altra banda, és a dir, els interessos dels cinematografistes catalans, més pendents de fer un cinema que temàticament i estilística connecti amb els corrents filmics internacionals, especialment els provinents de la indústria nord-americana, abans que de cercar un cinema amb arrels culturals autòctones, o, si més no, de tradició cinematogràfica més propera. I és que, en el cinema, l'aspecte comercial mana, i els fracassos econòmics i el poc ressò crític de productes culturalment més ambiciosos que aquestes venerades pel poder «comèdies catalanes», presumiblement lligats a una certa cultura catalana literària, menen indefectiblement els seus autors a buscar camins molt radicalment heterogenis. Per posar dos exemples: Manuel Cussó-Ferrer passa de centrar el seu film *Entreacte* (1988) en la poesia escènica de Joan Brossa a dirigir un film sobre la figura del filòsof alemany Walter

13. FOCUS (J. V. FOIX), «Sempre hi ha un pitjor», a *La Publicitat*, 1 de març de 1931.

Benjamin, a *L'última frontera* (1991); o Jordi Cadena abandona la literatura foixiana, que li havia servit de referent en el seu film *És quan dormo que hi veig clar* (1989) per versionar una novel·la de l'escriptor Henry James a *Els papers d'Aspern* (1991). No és que el cinema català no pugui abordar matèries o figures literàries o del pensament universals, però tota cinematografia nacional fonamenta el gruix de la seva producció en temes o en referents culturals autòctons, que són els que poden ajudar a confegir un denominador comú aproximadament definitori. Ben al contrari, el cosmopolitisme creixent de la indústria cinematogràfica (amb una barreja de llengües, de monedes de diferents països, de cobejances de domini de mercats estrangers...) dificulta la definició d'una cinematografia nacional com la catalana, que depèn, a més a més, d'una situació política — constitucional — de perfils poc definits.

En tot cas, tant ara com abans, el que resulta significatiu és que una cultura com la catalana, tan procliu a buscar les «arrels» i a exaltar la seva nacionalitat, hagi descurat tan evidentment un procés de definició del «seu» cinema. Significatiu perquè demostra que, ja en l'època muda, quan Barcelona era un centre de producció i de distribució important, es feia difícil de trobar uns senyals d'identitat autòctons per al cinema realitzat aquí. Em penso que el concepte que pot servir per a subratllar el problema, i discutir-ne els seus aspectes, és aquell que he emprat al començament, el del paquet. El cinema català —i l'establiment de la seva presumpta història— és un paquet del qual coneixem la superfície, el paper que l'embolica (per aproximació cultural, pel lloc de naixement del seu director o del seu productor, perquè ens ho diuen les institucions del país...), però quan escodrim en els paràmetres que han de concretar allò que conté l'interior ens trobem amb un gran desgavell conceptual, en el marc del qual s'arriben a argumentar, com a mostres de catalanitat, elements o trets distintius de difícil sosteniment científic, en els quals, però, no puc —ni dec— entrar ara, abocat com estic a una lectura confessadament tendenciosa de la qüestió, i que dono per provisionalment acabada ara mateix.