

IRIBARREN I DONADEU, Teresa (2012): *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 254 p. (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 180).¹

Rafael Tasis escrivia l'octubre de 1933 a la revista *Mirador*: «No crec que s'hagi fet un estudi documentat de la influència del cinema sobre la literatura». La petició que feia el crític barceloní ha trigat vuitanta anys a fer-se realitat gràcies a l'assaig *Literatura catalana i cinema mut* de Teresa Iribarren i Donadeu, professora de la Universitat Oberta de Catalunya, i editat per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, a qui mai ens cansarem d'agrair la tasca que duen a terme per a donar a conèixer el resultat de les investigacions que es realitzen en l'àmbit de les Humanitats i les Ciències Socials en els territoris de parla catalana. En efecte, Iribarren, en el seu treball, ens apropa a un tema suggestiu i gairebé inexplorat en el terreny de les lletres catalanes: les interrelacions entre la literatura catalana i el cinema mut fins a principis dels anys trenta del segle xx, és a dir, poc després de l'arribada del cinema sonor. Un apunt previ: la majoria de la bibliografia històrica i crítica s'ha decantat per estudiar el tema des del punt de vista dels manlleus que ha efectuat el cinema a la literatura, és a dir les adaptacions cinematogràfiques de textos literaris. Ara bé, el treball d'Iribarren planteja el tema a l'inrevés del que és habitual: els deutes que té la literatura amb el cinema —la modernitat— a partir dels gèneres de la prosa i la narrativa, perquè són els que es fonamenten en la realitat i esdevenen «les maneres literàries més proclius a manllevar el llenguatge i l'univers significatiu de la màquina de reproduir del món contemporani» (p. 12). L'assaig constitueix la segona part —convenientment revisada— de la tesi doctoral de l'autora, *La revolució silenciosa: prosa i narrativa dels "silents days"*, dirigida per Jordi Castellanos, i defensada el 2007 a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha obtingut el Premi Extraordinari de Doctorat; el Premi Lluís Nicolau d'Olwer, de l'Institut d'Estudis Catalans, el 2010; i, la present versió, el Premi de la Crítica Serra d'Or, el 2012; tres prestigiosos guardons que n'avalen la solvència científica. De tota manera, Iribarren ja havia ofert alguns tastos de la tesi: les pàgines dedicades al pensament cinematogràfic d'Alexandre Plana (*Els Marges*, 95) o a l'anàlisi de la novel·la *El doctor Rip*, de Salvador Espriu (*Indesinenter*, 3); un article que entronca amb *Literatura catalana i cinema mut* que, a grans trets, ens ofereix una rigorosa —i, a voltes agosarada— lectura, des d'una perspectiva cinematogràfica, d'una selecció d'obres d'Alexandre Plana, Josep Pla, Carles Soldevila i Francesc Trabal. Una òptica que no deixa de banda les lectures anteriors dels textos escollits però que, alhora, les complementa.

Iribarren dedica el primer capítol del treball a Alexandre Plana i és, probablement, la millor monografia de què disposem sobre un autor sovint oblidat en els estudis literaris del nostre país i que va ser el primer a formular el primer corpus teòric sobre el cinema a Catalunya. La tria es focalitza en els dos reculls de prosa més remarcables que va donar a conèixer. Així, de les cinc peces de què consta *A l'ombra de Santa Maria del Mar* (1923), Iribarren comenta amb especial atenció la que dóna títol al llibre en què Plana intenta construir un univers ficcional inspirant-se en els productes de Hollywood amb la transposició dels codis que li són propis. Aquesta premissa fa que els disset capítols siguin analitzats com a seqüències cinematogràfiques; ara bé, l'autor no va acabar de superar el problema amb què s'havia trobat també el cinema: donar vida interior a uns personatges que pràcticament no parlen, en un intent de sintetitzar llenguatge cinematogràfic i psicologisme. Paga la pena assenyalar que la lectura d'Iribarren del final del relat és coherent amb el que planteja: el protagonista es casa i se sedentaritza, a diferència d'interpretacions anteriors segons les quals cerca refugi en el viatge. L'altre volum, *El mirall imaginari* (1925), també presenta connotacions cinematogràfiques però no són de factura realista sinó que entronquen amb la tradició fantàstica que neix de les projeccions de la llanterna màgica i que Iribarren relaciona amb la filmografia sueca, que destaca pel lirisme i la importància psicològica atorgada al paisatge: la suggestió s'imposa a la ficció gràcies a la importància d'elements volàtils com la pols o el fum o bé al contrast entre quietud i moviment. Dos aplecs incompresos per la crítica coetània tal com evidencia la migrada recepció que van tenir a la premsa.

1. Aquesta ressenya ha estat elaborat en el marc del projecte de recerca *Escriptors catalans de la República (1931-1936)* (FFI2011-25051) del Ministerio de Economía y Competitividad.

Les pàgines sobre Josep Pla representen un nou enfocament a l'hora d'apropar-nos a la seva obra, que és llegida des d'una perspectiva eminentment cinematogràfica. Prèviament a l'anàlisi dels llibres seleccionats —amb bon criteri es parteix dels textos primigenis i no dels modificats per l'autor durant la postguerra—, Iribarren n'estudia el discurs cinematogràfic: Pla, en diversos articles, es va mostrar reticent envers el món del cinema, que considerava una forma essencial per a captar la realitat però en criticava els arguments per l'excessiu sentimentalisme que desprenien. Unes afirmacions que amaguen l'interès pels elements i tècniques del cel·luloide que impregnaran bona part de la producció inicial. Els primers contactes amb el món de la pantalla els trobem a *El quadern gris* —sorprenentment, les citacions són del text de 1966 i no del diari original, de 1918-1919, transcrit el 2004 per Xavier Pla— en què l'autor exposa que el cinema és un espectacle fluix perquè presenta una realitat falsejada o bé explica les relacions que manté amb cinèfils com Alexandre Plana. També hi ha rastres de cinefilia en els primers textos planians a *La Publicidad* o a *La Revista*; d'especial interès és la lectura de les narracions «Negre i taronja», «Herman i Dorotea» i «Nosaltres, els àngels...», publicades el 1924 al número 7 de la col·lecció *Els contestes catalans*, i que evidencien una sèrie d'elements extrets del cinema expressionista alemany: l'omnipresència del clarobscur, el gust pels ambients degradats o el protagonisme de personatges torturats; així, un dels personatges del primer conte «sembla un calc del personatge demoníac que és Caligari, encarnat per l'actor Werner Krauss» (p. 83), o bé la descripció d'un embriac al tercer relat, «forçosament aquesta calvície fa pensar en la de Nosferatu de Murnau (el film és de 1922), figura paradigmàtica del *daimon*» (p. 94).

Entrant en els llibres publicats fins a 1928, Iribarren proposa una anàlisi detallada de *Coses vistes* (1925), que va significar, per a Pla, el pas del periodisme a la literatura. De fet, bona part de les proses adopten figures i concepcions cinematogràfiques amb la finalitat d'arribar al gran públic: serien els casos de «Calella pel gener», construïda a partir d'un muntatge que alterna plans generals i primers plans i que també emula els tràvelings cinematogràfics, o els punts de contacte entre el darrer bloc, «Retrats», i el documental *Gent i paisatge de Catalunya*. Altrament a *Rússia* (1925), un recull d'articles publicats a *La Publicitat*, Pla se serveix del model del documental filmat, del qual manlleva el cinetisme, que li permet articular una visió polièdrica de l'actualitat del país, tot seguint els paràmetres del cinema soviètic. *Llanterna màgica* (1926), en canvi, segueix un patró força similar al del primer llibre; el títol no és només una referència literària, com s'ha indicat sovint, sinó també cinematogràfica, l'invent més popular del precinema, d'on explota alguns recursos: se centra en una figura humana a l'entorn de la qual s'articula un argument mínim que li permet explorar l'humor (converteix la prosa «Montserrat» en una paròdia de les vistes paisatgístiques sobre la muntanya). *Relacions* (1927), en què l'autor intenta fer seves algunes de les aportacions de James Joyce, és, per a Iribarren, el menys cinematogràfic dels primers llibres: els diàlegs s'imposen per damunt de les imatges tot i que el capítol V podria inspirar-se en el film *Hintertrepp* (*Escala de servei*) de Leopold Jessner. Per últim, *Cartes de lluny* (1928) té com a model un altre espectacle precinematogràfic: el panorama. Dos són els elements que el caracteritzen: el moviment (la seva lentitud) i el silenci, mentre que la figura humana queda relegada a un segon terme; no en va l'objectiu principal del volum és mostrar un paisatge i fer-ho de manera innòcua. No és, com l'ha definit la crítica, un llibre realista ni tampoc un simple llibre de viatges perquè Pla, enlloc de descriure les ciutats i la gent que hi habita, es dedica a fer-ho del cel, el mar i els rius. Com bé afirma Iribarren, «*Cartes de lluny* és una reeixida obra que casa tradició i modernitat, literatura i cinema. La prosa de viatges s'imbrica amb l'atracció òptica del panorama, que al seu torn s'agermana amb obres d'alta cultura: dues de les grans produccions dels *silent days*, l'expressionisme alemany i, sobretot, la cinematografia escandinava» (p. 166).

El capítol dedicat a Carles Soldevila, a diferència de l'anterior, se cenyeix a una obra: *Fanny* (1929), potser la novel·la més coneguda de l'autor, i que veu la llum quan el cinema mut ha arribat a la maduresa. Iribarren en proposa una lectura renovadíssima des de l'òptica cinematogràfica i és, des d'aquest punt de vista, que la contextualitza: a finals de la tercera dècada del segle passat, el públic català s'havia acostumat a gaudir de ficcions que presentaven uns arquetips femenins amb uns paràmetres ètics i morals que tenien poc a veure amb els que propugnava el catolicisme. Els manlleus amb el cinema no només fan

referència a la construcció del personatge principal sinó que afecten l'argument, que juxtaposa melodrama i music-hall, per narrar-nos la trajectòria ascendent d'una *star*; o el punt de vista de la càmera subjectiva (el món és copsat a través de la mirada de la protagonista situant-se en un espai a la frontera entre cinema i paraula). Altres exemples d'aquest transvasament són les escenes inspirades en les pel·lícules *The Immigrant*, de Charles Chaplin (p. 178); i *The Crowd*, de King Vidor (p. 189). Ara bé, remarquem que Soldevila s'allunya del final feliç —i sentimental— propi dels films de Hollywood i opta per un de més realista. A més, l'autor intenta casar el cinema amb la fórmula literària que denotava la modernitat i els interessos de l'alta cultura a l'època, el monòleg interior, popularitzat per Joyce. En definitiva, «caldrà, doncs, matisar les lectures canòniques i fer-hi constar que *Fanny* és un dels llegats de narrativa cinematogràfica en llengua catalana més originals del segle XX» (p. 196).

El quart capítol té com a eix Francesc Trabal, un dels autors més remarcables —i, tal vegada, incompresos— de la narrativa catalana del segle passat. Gràcies al buidatge efectuat al *Diari de Sabadell*, Iribarren reconstrueix el pensament cinematogràfic treballat. Són aclaridors els comentaris que hi dedica arran de permeten observar el pas d'un rebuig del maridatge entre cinema i literatura a una acceptació arran de la descoberta de Buster Keaton i el cinema americà, que contraposa a les formes caduques de la comicitat europea. Ara bé serà gràcies a l'escriptor francès Jean Cocteau que agermanarà literatura i cinema amb el repte intel·lectual, el joc amb el lector, per tal d'integrar en el relat una sèrie d'elements extratextuals a partir de múltiples llenguatges estètics, un «trecaclosques intel·lectual» que reclama un intercanvi entre autor i lector per a ser resolt. Un repte que s'entendrà al conjunt de la seva producció tot i que Iribarren el focalitza a les novel·les *L'home que es va perdre* (1929) i *Quo vadis, Sánchez* (1931). Bona part de les pàgines que dedica a la primera intenten desentranar l'espessa malla intertextual que la sustenta i que, com bé s'apunta, va arribar a ser excessiva. Una mostra: les referències a l'artista d'avantguarda francès, Francis Picabia, no són una simple referència, com han indicat els estudiosos, sinó que Trabal se n'apropia també de la trajectòria artística i vital, de la qual el protagonista seria una rèplica fidel. Ara bé, la major influència que detecta Iribarren procedeix de la *Divina Comèdia* fins al punt que considera *L'home que es va perdre*, amb un punt d'exageració, «un *remake* de la cèlebre obra dantiana» (p. 224). La proposta treballada va consistir a infondre una patina de modernitat al text medieval tot buidant-lo del contingut teològic; potser ingènuament l'autor va creure que tot i estrafer-ne personatges i passatges, el lector reconeixeria aquesta nova versió i la saludaria irònicament. Una lúdica i moderna interpretació que Iribarren demostra mitjançant la comparació, degudament comentada, de nombrosos passatges d'ambdues obres i que, és, en alguns moments, potser redundant. Altres rastres intertextuals que actuen en el relat procedeixen del món literari (*Le Plan de l'Aiguille*, de Blaise Cendrars; *Les fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire; o *Els assassinats del carrer de la Morgue*, d'Edgar Allan Poe) i del cinematogràfic (*The Kid*, de Charles Chaplin o *The Crowd*, de King Vidor). De tota manera, aquesta complexa operació intertextual que construeix Trabal no va ser entesa a l'època (ni pels seus col·legues del Grup de Sabadell) ni tampoc ho ha estat per la crítica més recent. L'altra novel·la, *Quo vadis, Sánchez*, també presenta una considerable complexitat intertextual. Paradoxalment es tracta d'una obra que tracta el tema de l'esport però que no es pot qualificar d'esportiva però tampoc és una paròdia ni un simple *divertimento*. I és que, per a Iribarren, es tracta, ras i curt, d'un homenatge narratiu al cinema mut i, més en concret, al gènere de l'*slapstick*: publicada a inicis del sonor, l'obra esdevé l'elogia d'una mena de fer cinema perduda per a sempre. *Quo vadis, Sánchez* és, per tant, l'intent de casar esport, cinema i experimentació literària, uns principis que Iribarren demostra amb una afinada lectura. Per posar només un exemple, ens fa evident com el personatge principal és construït a partir d'una base cinematogràfica: hi trobem tòpics humorístics, l'enfrontament amb la policia, o sentimentals, la tristesa habitual del rodamón chaplinià; o les similituds de caràcter amb el protagonista dels films de Keaton *Battling Butler* i *The College*.

L'arribada del cinema sonor, com bé s'explica a la cloenda, no va suposar, com pensava Sebastià Gasch, la fi del cinema sinó el contrari, la seva consolidació definitiva. Ara bé, la literatura inspirada en els *silent days*, òbviament, entra en decadència, fins a desaparèixer en pocs anys. De tota manera, el nou maridatge entre cinema sonor i narrativa donarà escassos fruits, potser el més reeixit serà una altra novel·la

la de Trabal, *Vals* (1936), que tindrà com a referència els musicals de Fred Astaire. Un incís: no hi dubte que si hi ha una persona idònia per a realitzar la monografia sobre Trabal que fa anys i panys que reclamem els estudiosos —i que vagi més enllà del meritori estudi de Jordi Pinell, *Francesc Trabal i les seves novel·les*, publicat el llunyà 1983— no és altra que Iribarren ja que hi ha escampades al llarg de l'assaig referències a la pràctica totalitat de l'obra de l'autor sabadellenc, cosa que n'evidencia el profund coneixement que en té.

Per tot plegat, només ens resta felicitar Teresa Iribarren per la rigorositat i la qualitat que reflecteix un treball de l'entitat de *Literatura catalana i cinema mut*. No en va, les aportacions que hi desplega sobre la literatura catalana dels anys vint i trenta són múltiples i d'un gran interès. I paga la pena remarcar, una vegada més per si hi hagués algun dubte, les originals i, alhora, acurades lectures d'obres significatives d'Alexandre Plana, Josep Pla, Carles Soldevila i Francesc Trabal, a partir d'uns plantejaments metodològics innovadors que incorporen el model cinematogràfic, i que obligarà, sens dubte, a variar —o, si més no, a revisar— les interpretacions que tradicionalment se n'han fet. I, això, tot s'ha de dir, no és poca cosa.

Josep CAMPS I ARBÓS
Universitat Oberta de Catalunya

LABORDA, Xavier / ROMERA, Lourdes / FERNÁNDEZ Planas, Ana M. (ed.) (2014): *La lingüística en España. 24 autobiografías*. Barcelona: Editorial UOC, 402 pp.

Gratitud. Posiblemente este sea el sentimiento más reiterado a lo largo de las veinticuatro autobiografías y de las casi cuatrocientas páginas de texto (pp. 13-392) de esta valiosa obra. Gratitud a los maestros universitarios, a los primeros maestros de la infancia y del instituto, a los editores, a la familia: una madre (pp. 208, 221), un hermano (p. 100). Lo expresa Miguel Casas a través del viejo refrán «es de bien nacido ser agradecido» (p. 109), tal como le inculcaron sus progenitores. Lo observa Luis Cortés Rodríguez, quien remite a la autoridad de *Don Quijote*: «De gente bien nacida es agradecer los beneficios que se reciben y uno de los pecados que más a Dios ofende es la ingratitud» (p. 144); pasaje al que sigue un rosario de agradecimientos de casi una página entera (pp. 144-145).

Como señalan sus coeditores desde el inicio, *La lingüística en España* es una colección de memorias personales, veinticuatro miradas que retratan vidas pasadas. Uno de los autores, Guillermo Rojo, parece expresar a través de su sentir lo que se diría un posible criterio, no explicitado en el «Prefacio» (pp. 11-12), para la selección de esas veinticuatro miradas:

Tanto en general como en lo estrictamente académico, me siento parte integrante de la generación (la de los nacidos en los quince o veinte años posteriores al final de la guerra civil) que, a mi modo de ver, ha protagonizado el gran cambio que ha convertido a España en lo que es hoy. (p. 352)

Tanto la lista inicial por orden alfabético de autores (p. 5), como el «Índice» general de la obra (pp. 7-10), presentan la nómina de los elegidos, de los que anoto entre paréntesis el año de nacimiento, con la excepción de Milagros Fernández Pérez, de quien no figura dicha información. En aquella primera lista, los 24 autores figuran con los dos apellidos. En el «Índice», al que me atengo aquí, solo algunos:

Joan A. Argenter (1947), Albert Bastardas Boada (1951), Ignacio Bosque (1951), M. Teresa Cabré (1947), María Luisa Calero Vaquera (1956), Miguel Casas (1957), Ramon Cerdà Massó (1941), Luis Cortés Rodríguez (1946), Violeta Demonte Barreto (1944), Josefa Dorta (1956), Maitena Etxebarria Arostegui (1953), Milagros Fernández Pérez, Juana Gil (1955), Ángel López (1949), Francisco A. Marcos Marín (1946), Eugenio Martínez Celdrán (1947), Juan Carlos Moreno Cabrera (1956), Rosa Miren Pagola Petrirena (1949), José Antonio Pascual (1942), Xosé Luís Regueira (1958), Emilio Ridruejo (1949), Guillermo Rojo (1947), Vicent Salvador (1951) y Amadeu Viana (1958).