
XAVIER PÉREZ

LA LITERATURA CATALANA I EL CINEMA

INTRODUCCIÓ

Qualsevol intent d'analitzar els vasos comunicants entre la literatura catalana i el cinema ha de considerar la pràctica de l'adaptació com un fenomen instal·lat, aquí i arreu, a la base mateixa de la producció. La vocació narrativa del cinema –i la consegüent tendència majoritària cap a l'adaptació fílmica d'un material literari previ– no es pot aïllar d'una pràctica històrica localitzada ja en un moment molt primitiu de la producció d'imatges en moviment, on l'adaptació recurrent de textos literaris va quedar establerta d'una forma tan sistemàtica que acabaria resultant quasi consuetudinària.¹

Des dels inicis del cinematògraf, productors i realitzadors van orientar la seva activitat creativa cap a la construcció i transmissió d'històries. Aquest fet convertia el nou art en un clar succedani de formes anteriors de transmissió de la ficció, i, molt específicament, de la novel·la, el conte, i el teatre. D'aquestes tres diferents disciplines, el cinema beu a parts equidistants: es tracta, al capdavant, d'una privilegiada forma de *representació dramàtica*, que permet la conjugació de tants punts de vista i tantes variables espaciotemporals com una *novel·la*, però que consumim, sense interrupcions, a la velocitat sintètica d'un *conte* o d'una *narració curta*.

(1) Es poden consultar, per a aprofundir en el marc d'interrelacions entre cinema i literatura, Peña Ardid (1992) i Sánchez Noriega (2000).

Exactament com a la resta del món, el cinema produït als Països Catalans ha mantingut, des dels seus orígens, una relació molt estreta amb una variada munió d'antecedents literaris que li subministraven arguments narrativament tractats des de les especificitats inherents al llenguatge audiovisual. També, com en la resta de països, la pràctica de l'adaptació no sempre ha distingit (feliçment, dit sigui de passada), entre una *bona literatura* i una *mala literatura*, ni les qualitats intrínseques al producte audiovisual resultant han estat mai limitades per les qualitats prèvies del material adaptat. En la mateixa mesura, l'ús de l'idioma no sempre ha estat contemplat des d'un vessant estructurador essencial, perquè si el fet de la llengua és cabdal per a la creació literària, en el cinema tan sols constitueix un element (i no pas indispensable: vegeu el cinema anomenat *mut*) per a la producció de sentit. Amb bon criteri, la historiografia cinematogràfica catalana dedicada a oferir un seguiment cronològic general s'ha ocupat de la producció realitzada al país, amb independència de la llengua usada (Porter-Moix: 1992). L'elaboració d'un cinema *en català* ha resultat ser sovint una qüestió de política cultural, de caire institucional (per exemple, l'obligatorietat de les anomenades «versions catalanes» en les pel·lícules subvencionades per la Generalitat de Catalunya), o de compromís amb la llengua d'uns determinats autors, però no necessàriament un problema estructural en relació a l'«adaptabilitat» de textos. La transformació d'aquests en un dispositiu narratiu cinematogràfic no depèn mai de la llengua utilitzada en el producte acabat. Que la literatura catalana hagi estat, amb escasses excepcions, adaptada bàsicament per la mateixa cinematografia catalana sols és exponent del seu difícil trànsit, com a tal literatura, en els bescanvis culturals entre nacions.

ELS PRIMERS ANYS DEL CINEMA

Per motius obvis, durant els primers trenta anys de creació cinematogràfica als Països Catalans, els films no contemplaven l'atribut diferenciador de l'idioma (llevat de l'ús escadusser de rètols explicatius, rars vegades assimilables a una intenció lingüística predeterminada i invariable), i era simplement parlant la *llengua del cinema*, que van actualitzar una sèrie de referents literaris, alguns d'ells d'origen català.²

La pràctica comercial i la producció inicial dels films a Barcelona —on excel·leix la tasca peonera de Fructuós Gelabert— no semblen supeditades a cap consigna a favor o en contra de l'adaptació de textos específicament catalans. En el moment en què la producció comença a incorporar arguments basats en conegudes obres literàries, els mateixos realitzadors combinen arbitràriament adaptacions d'obres catalanes amb altres de castellanes, amb un gran predomini d'aquestes darreres. És un fet que, com indica González López (1986:38), una productora com Films Barcelona va definir-se de seguida per la catalanitat dels films (amb la tendència al *film d'art* basat en obres catalanes),³ però el cert és que, durant tot el període, es produeix una perfecta varietat

(2) Per a un estudi detallat de la producció cinematogràfica catalana als anys del cinema mut, vegeu González López (1986 i 1987). Per a rastrejar la presència escassa del català en els rètols i en les primeres pel·lícules sonores, vegeu Romaguera (1992) i Riambau (1994).

(3) La tendència al *film d'art*, nascut a França amb la intenció de portar al cinema grans arguments de la literatura i el teatre filmats amb estatisme i solemnitat, va ser efímera arreu, i a Catalunya es pot fixar, segons González López (1986: 48), entre 1906 i 1910.

d'adaptacions. Respecte a aquesta convivència de temes catalans i castellans (sempre aquests darrers en major proporció) és ben il·lustrativa la tasca d'Adrià Gual per a la Barcinògrafo, una productora nascuda el 1914 amb capital vinculat a la Lliga: dels vuit films que Gual arribaria a realitzar aquell any, l'adaptació de la seva obra *Misteri de dolor* coexisteix sense problemes amb un clàssic castellà com *El Alcalde de Zalamea* (González López: 1986: 44).

Les adaptacions d'obres literàries van articular-se, en aquells temps, com a quadres rememoradors d'algunes situacions dramàtiques contingudes en els textos adaptats, sempre que fossin fàcilment visualitzables. Independentment de la intenció dels seus autors, podien haver assumit, com en altres indrets, una funció situada saludablement al marge de la literalitat dels textos: contribuir a la creació d'un determinat imaginari visual del país. Però aquesta producció iconogràfica que avui posseiria un valuós caràcter rememorador va quedar malauradament desba-llestada per la pèrdua d'una immensa majoria d'aquests films.

Del conjunt de títols que constitueixen aquest primer període de l'adaptació fílmica de textos catalans, es desprèn, en darrer terme, el protagonisme essencial d'Àngel Guimerà. El dramaturg havia estat dels pocs literats catalans que s'havien manifestat a favor del cinema, i, en justa correspondència, seria també dels pocs a qui aquell cinema català –contemporani a ell– recorreria com a font argumental en títols com *Terra baixa* (1907) de Fructuós Gelabert, *Maria Rosa* (1908) de J. M. Codina, *Mar i cel* (1910-11) de Narcís Cuyàs, *La festa del blat* (1914) de Josep de Togores, o *La filla del mar* (1928) d'Adrià Gual. El poder suggestiu que, de cara al cinema d'aquell temps, tenia la seva obra dramàtica és ben evidenciat, a més, per la versió nord-americana de *Maria Rosa*, dirigida el 1916 per un incipient Cecil B. de Mille, i anys més tard, per un autèntic *film maudit* de Leni Riefenstahl: *Tiefland* –sobre *Terra Baixa* i sobre l'òpera conseqüent *Tiefland*, d'Eugene d'Albert– iniciat el 1934, i no ultimada –donades les dificultats i prohibicions que la realitzadora va sofrir a causa de la seva inequívoca vinculació al règim de Hitler– fins al 1954.⁴

EL CAS PEONER D'EL CAFÈ DE LA MARINA

L'ascendent teatral com a punt de partida per a una adaptació cinematogràfica havia de continuar sent un camí de trànsit fàcil per a les noves produccions cinematogràfiques que va comportar l'arribada del sonor. Però les dificultats de sostenir una producció en català havien de convertir l'adaptació d'obres catalanes en fets excepcionals. *El cafè de la Marina*, l'única pel·lícula en català que va ser rodada, durant la dècada dels trenta, als estudis Orpheu –els primers estudis de cinema sonor a tot l'Estat, instal·lats a Barcelona– assenyala una característica essencial del que ha estat, al llarg del segle, la pràctica fílmica als Països Catalans: la justificació

(4) Per a l'esment d'altres adaptacions estrangeres de *Terra Baixa* en els anys del mut, vegeu Riambau (1994), p. 67.

cultural de l'idioma, en el cinema, a partir d'un origen literari que en legitimés l'ús. Si tenia sentit que, contràriament a tantes altres pel·lícules en castellà rodades pels directors catalans als estudis Orphea,⁵ *El cafè de la Marina* estigués parlada en català era, en definitiva, gràcies a l'origen literari de què partia: l'adaptació d'un text teatral català i contemporani, d'èxit absolut entre el públic de l'època. La col·laboració del propi dramaturg, Josep Maria de Sagarra, en l'escriptura del guió, havia d'ajudar a justificar definitivament l'existència d'una versió catalana d'aquest film.⁶

Contràriament a l'obra de teatre en què es va inspirar, *El cafè de la Marina* va constituir, però, un film sense cap èxit de públic, fins al punt que la pel·lícula va ser enretirada després de la seva estrena, el febrer de 1934, sense que es tornés a exhibir públicament (Romaguera i Ramió: 1992, 169-195). La precipitació amb què va acabar el rodatge –que va exhaurir el pressupost abans de temps– degué contribuir a un fracàs que no van solventar ni la bellesa plàstica d'uns decorats acuradament treballats, ni la força intrínseca del text de Sagarra. Però aquest fracàs adverteix també d'una escissió, rars vegades resolta, entre la fortalesa del teatre català per assumir la captació popular de les demandes d'un imaginari nacional en la ficció, i una reiterada incapacitat de la producció cinematogràfica per reelaborar aquest imaginari des d'un llenguatge visual que aspiri a ser alguna cosa més que el gris dipositari de la totpoderosa coartada cultural que el legitima. *El cafè de la marina* podia partir d'un original teatral exemplar, però no és segur que la seva transmutació en film assumís un plantejament cinematogràfic que aspirés a transcendir-lo –fins i tot a costa de negar-lo com a tal text teatral– des de la confiança en els procediments específics del cinema. Les circumstàncies que van marcar el rodatge, i la mateixa singularitat que el caracteritzava al mig de l'auge de produccions rodades en castellà durant aquells anys, no eviten que avui puguem veure, en aquest rotund fracàs, el símptoma col·lectiu d'un raquític plantejament cultural en relació al cinema català, que l'arribada de la guerra no tindria temps de modificar.

LA CULTURA SILENCIADA I EL FRANQUISME

La literatura catalana, impossibilitada d'accedir a la pràctica de l'adaptació cinematogràfica durant el primer franquisme, fa un camí cultural independent a la producció filmica que es pugui realitzar als nostres països. Barcelona i València –focus de producció notables– assumeixen un tipus de creació homologable culturalment a la que es realitza a Madrid: això és, inscrita en la uniformització cultural del franquisme. El 1943, Catalunya acull el rodatge de l'adaptació en castellà de *Solitud* de Víctor Català. El títol del film és *Adversidad*, i la realització –dins un llenguatge eminentment convencional, entroncat amb el moment de producció– recau en Miquel Iglesias. La mateixa Víctor Català –Caterina Albert– arribaria a veure el film, sense sentir-lo ben

(5) El mateix any de producció d'*El cafè de la Marina* –1933– van ser rodades als estudis Orphea onze pel·lícules més, cap d'elles en català (Amorós: 1984, 87).

(6) Se'n féu, òbviament, una altra en castellà, amb una variació en l'equip artístic: Pere Ventaiols, protagonista de la versió catalana, era substituït per Rafael Rivelles en la castellana. El fet de les dobles versions no era extraordinari: eren freqüents les versions bilingües de cintes europees o les castellanes de films americans realitzats per al mercat hispànic, amb canvis puntuals dels intèrprets.

bé com a propi (Torrella Pineda: 1991, 63). És amb producció madrilenya –i òbviament sempre en castellà– que es realitzen, als anys quaranta, algunes altres esporàdiques adaptacions de textos catalans: Edgar Neville adapta *L'auca del senyor Esteve* (1948) de Santiago Rusiñol,⁷ Ricardo Gascón *Don Joan de Serrallonga* (1948) de Víctor Balaguer, i José Luis Sáenz de Heredia la novel·la –ja escrita en castellà originàriament– *Mariona Rebull* d'Ignasi Agustí. Pel que fa a Guimerà, Miguel Zacarías n'adapta *Terra Baixa* el 1950, i Antonio Momplet el 1953 *La filla del mar*, mentre que Sagarra és revisitat per Tulio Demicheli el 1956, amb una versió de *La ferida lluminosa*.⁸ Aquesta escadussera presència d'un origen literari català en alguns productes comercials perfectament estandarditzats no passa de l'anècdota. El camí de la recuperació cultural –únic en què té sentit parlar de la pràctica conscient de l'adaptació literària durant el franquisme– no arriba fins als anys seixanta, quan una de les primeres lleis aperturistes de la dictadura –la de Fraga Iribarne de 1962– accepta l'existència de films parlats en català, sempre i quan parteixin, precisament, d'un original literari també escrit en català. Això va comportar la redacció obligada de novel·les paral·leles que permetessin la creació de nous guions, com el llibre de Jaume Picas *Tren de matinada*, per a possibilitar el film homònim d'Antoni Ribas. També es va fer ús de novel·les contemporànies per a la producció de films com *Vent de grop* d'Aurora Bertrana en relació a *La llarga agonia dels peixos fora de l'aigua* (1970) de Rovira-Beleta. I es va arribar al cas de la politització de l'oportunitat que la llei oferia amb *La resposta* (1969) de Josep Maria Forn, adaptació (malaguanyada per la censura) de *M'enterro em els fonaments* de Manuel de Pedrolo. Però la voluntat d'aprofitar aquesta llei aperturista per plantejar amb ambició cultural l'adaptabilitat cinematogràfica de la literatura catalana va trobar el seu punt àlgid en dues iniciatives protagonitzades per una actriu popular a tot l'Estat, Núria Espert. I el cas és simptomàtic, perquè tant *Maria Rosa* (1966), d'Armando Moreno, com *Laia* (1971), de Vicent Lluch, sobre els respectius textos de Guimerà i d'Espriu, tenen alguna cosa d'esdeveniment cultural exemplar, en uns anys impermeables a la penetració del fet cultural català en el marc cinematogràfic. Ambdós productes reivindiquen la coartada literària prèvia a l'hora de ser afrontats, i esdevenen, per això mateix, subsidiaris d'un abstracte reclam de catalanitat que, una vegada més (i seguint la desafortunada tradició d'*El cafè de la Marina*), poc té a veure amb la pràctica específica de la comunicació cultural entre els dos mitjans.

(7) Una adaptació anterior de *L'auca del senyor Esteve* havia tancat, sense èxit, el període mut del cinema català. Es tracta del film de 1929 de Lucas Argilés, amb guió d'Adrià Gual. Vegeu González López (1986: 128).

(8) Obra que disposa d'una nova versió espanyola, *La herida luminosa* (1998), potser el film més poc celebrat de la trajectòria de José Luis Garcí.

LA ALTERNATIVA POÈTICA: PORTABELLA-BROSSA

Més ruptura ofereixen, des d'una concepció netament fílmica, les experiències desenvolupades en la darrera meitat dels anys seixanta per Pere Portabella. Aquestes són deutores d'una escriptura literària tan incontestable com la del guionista Joan

Brossa, però el resultat es col·loca a l'avantguarda del cinema català. Obres com el curt *No compteu amb els dits* (1965), o el llargmetratge *Nocturn 29* (1968), constitueixen, en tant que sabotatges explícits a una narrativa acadèmica associada a les paral·leles i anquilosadores convencions socials del franquisme, valuoses experiències d'indagació formal integrades a una construcció poemàtica que el talent de Joan Brossa vertebrava amb rigor. Neix, en aquesta insòlita col·laboració entre un poeta tan sovint *visual* i un cineasta essencialment *poètic*,⁹ més voluntat de transversalitat fructífera que en tota la fràgil arquitectura de les operacions culturals de prestigi amb què el cinema català ha assajat, sovint de forma inútil, d'emprendre un pacte amb la literatura que, amb comptades excepcions, ha acabat revelant-se efímer i subsidiari. En plantejar, per contra, una cooperació que no es basa en el model estandarditzat de l'adaptació a l'ús, sinó en una voluntat investigadora d'integració i de síntesi cultural entre paraula i imatge, Portabella i Brossa enceten un projecte de cinema català emparat en les pràctiques culturals de l'avantguarda, que segueix desenvolupant-se, amb el rigor inicial, a obres madures com *Vampyr-Cua de cuc* (1969), o *Umbracle* (1972). Aquests films es poden considerar experiències-límit, al marge del concepte de guió tradicional, però mai del fonament poètic, que, des de l'estructura significant, fa palesa la importància del Brossa-guionista. En la mateixa mesura, la cooperació de Carles Santos a la banda sonora evidencia la recerca d'un esperonador punt de cruïlla entre arts destinades a integrar-se en un registre de cooperació plena, potser allunyada de les masses, però mai de l'imaginari cultural que es volia reivindicar. El resultat és que, avui, l'obra de Portabella acaba sent revisada des de museus i sales d'art (Expósito: 2001), i esdevé, tot i que ell només s'hi sent parcialment adherit, un punt de referència en el record d'aquell moviment alternatiu a les tendències realistes del *nuevo cine español*, aglutinat, durant la segona meitat dels anys seixanta, al voltant del que va ser anomenat *Escuela de Barcelona* (Riambau, Torreiro; 1993). Cal recordar que és aquesta tradició la que esperona, encara, els intents que, amb més o menys fortuna, l'imaginari fílmic de l'avantguarda barcelonina recull ara i adés per plantejar un cinema experimental. Aquest cinema *viu en* una certa idea de la literatura (i no precisament la de la novel·la vuitcentista), sense dependre d'ella. Aquí rau l'interès que ofereix la més agosarada pel·lícula de Jordi Cadena, *És quan dormo que hi veig clar* (1988), sobre poemes de J. V. Foix, en relació a la resta de la filmografia d'aquest autor; o l'eventual joc de troballes que propicien les aventures intermitents de Manuel Cussó Ferrer sobre Peruchó (el curtmetratge *Museu d'ombres*, 1984), el mateix Brossa (*Entreacte*, 1988), o Walter Benjamin (*L'última frontera*, 1991); o, en fi, l'experiència recent del pintor transmutat a cineasta Frederic Amat, amb la visualització fílmica d'un poemàtic guió de Federico García Lorca (*Viatge a la lluna*, 1999) i un altre de Joan Brossa (*Foc al càntir*, 2001). Aquestes experiències discorren al marge del debat habitual sobre cinema i literatura. Però són episodis potser més nuclears a l'hora d'abordar els beneficis d'una autèntica cooperació interdisciplinària: els films es revelen, finalment,

(9) Valgui admetre, aquí, i portada a l'extrem, la diferenciació nascuda de la famosa polèmica Pasolini, Rohmer (1970).

plataformes artístiques on la literatura expressa el seu poder creatiu en relació a un imaginari que el cinema recull des d'una pertinent òptica regeneradora.

LA RECUPERACIÓ CULTURAL

La Transició i, amb ella, l'incipient ventall d'indefinides llibertats que esperonava les iniciatives creatives dels artistes catalans dels anys setanta, és un altre dels moments en què la relació entre cinema i literatura als Països Catalans s'associa quasi mecànicament al fet de la legitimació cultural. Això arriba a projectes que no han reeixit a tirar endavant, però que semblen constituir-se com a immanents horitzons d'expectativa per a una cristal·lització completa d'un projecte col·lectiu de realització cultural (seria el cas del sempre postposat projecte de *Tirant lo Blanc* a càrrec del realitzador Josep Maria Forn).

El cinema català posterior a la mort de Franco alimenta alguns dels seus més grans èxits de públic amb obres que advoquen pel reconeixement també audiovisual del singular patrimoni cultural dels nostres països: *La plaça del diamant* (1983), obra de referència pel que fa a aquesta singularitat cultural reivindicada pel cinema, és el film més significatiu d'una pràctica fílmica que assaja, amb desigual fortuna, revitalitzar l'imaginari literari a partir d'unes propostes cinematogràfiques. Aquesta pràctica, en paral·lel a operacions semblants de països més normalitzats –com França–, revitalitza el passat cultural sota els paràmetres fílmicament acadèmics de la *minisèrie* de prestigi, en uns moments on la televisió es revela fonamental per al finançament de la producció fílmica europea.¹⁰ En aquest sentit, el treball d'adaptació que proposa Francesc Betriu a *La plaça del diamant* no és essencialment divers del que, a un nivell espanyol, realitza Mario Camus amb *La colmena* (1982) o *Los santos inocentes* (1984) sobre els respectius textos de Camilo José Cela i de Miguel Delibes. Aquesta mateixa línia és la que, amb independència dels resultats obtinguts, segueixen *Bearn* (1983) de Jaime Chavarrí (sobre Villalonga), *Laura* (1987) o *La febre d'or* (1991) de Gonzalo Herralde (sobre les respectives obres de Miquel Llor i Narcís Oller), *La punyalada* (1989) de Jordi Grau sobre Vayreda, la sèrie televisiva *Vida privada* a càrrec de Betriu (sobre la novel·la de Josep Maria de Sagarra), o, en relació a un autor contemporani, una altra superproducció històrica com *La teranyina* (1990) de Toni Verdguer, a partir de la novel·la de Jaume Cabré.

La presència d'aquestes produccions en el context de l'audiovisual dels primers anys de la democràcia no hauria de portar-nos a conclusions exagerades. Aquest cinema ha constituït una part important però no massiva ni essencialment significativa del que, des del punt de vista del cinema narratiu convencional, ha atret més els directors catalans. El cinema no marcat per l'imperatiu institucional de la recuperació històrica ha bussejat de manera més ferma i sistemàtica en el camí de la tradició de gèneres –recordem la importància de la narrativa policial durant els anys cinquanta i seixanta a les

(10) De *La Plaça del Diamant*, com serà freqüent en aquella època, se'n fa una versió per al cinema i una altra per a la televisió en format minisèrie.

produccions barcelonines (Espelt: 1998)-, i ha tingut més sistemàtic amor per la visualització urbana en clau contemporània que per grans mitificacions de la història. Aquest cinema no s'acostuma a tenir tant en compte quan es parla d'adaptacions literàries, perquè l'imperatiu de la literatura de prestigi amb majúscules sembla haver-se apoderat del discurs sobre les relacions entre ambdós mitjans. Com refereixen Balló, Espelt i Lorente (1990, p. 130), «fins i tot a l'hora de les adaptacions literàries el cinema català s'ha mostrat més interessat en els mecanismes del gènere, concretament en els de la novel·la més o menys negra, que no pas en els dels grans autors». Cal recordar aquí, independentment de la qualitat dels resultats, l'abundància del cinema narratiu que, durant els anys vuitanta, adapta autors urbans contemporanis com Jaume Fuster, Andreu Martín, Ferran Torrent, Manuel de Pedrolo, o alguns escriptors catalans en llengua castellana com Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza o Juan Marsé (en films que compten tot sovint amb una versió institucional doblada al català). Es tracta d'un ús de la literatura menys reverencial que el que apareix en les grans adaptacions literàries dels autors de prestigi del passat.

Tampoc en aquests casos, tanmateix, l'adaptació problematitza les dificultats de l'intercanvi de llenguatges. Encara que el treball sobre el text previ sigui més desacomplexat i menys pompós (menys obligat a la recreació majestàtica del prestigi original), segueix evidenciant-se la necessitat d'adequar les convencions del cinema a una forma narrativa clàssica: es tracta d'il·lustrar, amb menor o major eficàcia, la peripècia argumental continguda en el text original. El diàleg entre ambdues disciplines queda reduït a un deute subsidiari amb el punt de partida original, que mai no queda superat per una aportació crítica i revolucionària sobre la novel·la de què es parteix.

EL CAS SINGULAR DE VENTURA PONS

La constitució d'un treball d'adaptació que afronti l'especificitat d'ambdós llenguatges sense dissimul, i fent, per això mateix, de la necessitat virtut, és assumida, a Catalunya, per una figura aïllada, persistent i singular. En el cinema de Ventura Pons, la tensió entre text literari i adaptació fílmica no apunta cap a la fidelitat il·lustrativa, sinó cap a un treball de problematització que fa visibles les difícils junctures que acosten i separen alhora els dos camps. Pons no sols no intenta rebaixar la densitat literària del text a què s'enfronta, sinó que es nega a dissimular-la. Els seus films, que es poden degustar sense conèixer les obres originals de què parteixen, disposen tanmateix d'unes particularitats formals nascudes d'aquest deute gens acomplexat amb l'estructura prèvia que els condiona. Són films que fan visible la tensió entre original literari i apropiació cinematogràfica, tot evidenciant els artificis literaris del text de què es parteix. Aquest repte s'inicia amb la posada en cel·luloide d'un recull de contes de Quim Monzó, *El perquè de tot plegat* (1994), i segueix amb quatre adaptacions teatrals, dues sobre textos de Josep Maria Benet i Jornet –*Actrius* (1996) i *Amic/Amat*¹¹

(11) Adaptació de l'obra teatral *Testament*.

(1997), – i dues sobre textos de de Sergi Belbel – *Carícies* (1998) i *Morir (o no)* (1999).¹² Tots cinc films, molt significativament, rebutgen el format *novel·lesc*. En el primer cas, es tracta d'un conjunt de relats curts (quinze en total) filmats amb un sentit de l'ensamblatge que no amaga mai l'artifici de la compilació original. Aprofita, això és cert, el fet que les narracions triades siguin eminentment en present, i que, ja en l'original literari, tendeixin a mostrar més que a explicar. Però l'evidència cinematogràfica dels textos no era tan clara fins que Pons no la va demostrar, a partir d'una apropiació minimalista del superb laconisme de Monzó. Pel que fa a les quatre obres teatrals, estan basades en una construcció en diàleg pràcticament obsessiva, i teixides sobre una estructura visiblement artificial, normalment a partir de petits segments interiors, d'acusada teatralitat. On el llenguatge estàndard del cinema retrocediria –car consideraria els projectes essencialment verbals i estàtics–, Pons introdueix una consciència de teatralitat que, en fregar-se subtilment i entrar en dialèctica amb la matèria del cel·luloide, crea productes dotats d'una escriptura audiovisual singular.

En altres paraules, l'articulació del relat fílmic no posa en primer terme la necessitat il·lustrativa: l'original, no dissimulat, circula amb eficàcia fílmica. Els punts de partida parateatrals conformen una mena de pel·lícules de cambra, on la restricció de recursos fílmics afavoreix la consolidació d'un marc centrípet controlat, que allunya el cinema de les convencions novel·lesques del muntatge centrifugador basat en l'emmirallament amb la literatura vuitcentista que, des dels temps de David Wark Griffith (Gimferrer: 1985, pp. 4-48), preval habitualment quan hom es planteja una adaptació literària. L'evidència del dispositiu contribueix, així, a la construcció del mateix text fílmic. I permet edificar un llenguatge alternatiu –per no imitatiu– al dels paràmetres convencionals de la narrativa cinematogràfica. Pons, potser intuïtivament a l'inici, ha anat desenvolupant de manera cada cop més premeditada aquest sistema. Com ha explicat, «con el tiempo he ido descubriendo el placer de jugar con la estructura y de hallar una construcción narrativa diferente a la convencional» (Campo Vidal: 2000, 68).

Aquest treball sistemàtic, convertit en un autèntic *cas a banda* dins una cinematografia que ha preferit sempre dissimular els processos lingüístics de l'adaptació, proposa, en resum, un model de cooperació entre cinema i literatura on els dos medis resten exemplarment equilibrats. Però que el cinema de Ventura Pons sigui un autèntic cas aïllat no hauria de fer-nos portar les mans al cap. La temptació per la literatura no evitarà mai la qualitat singular d'obres aïllades basades en novel·les, ni construccions fílmiques que aspiren a fer oblidar el marc teatral dels textos escènics sobre els quals s'edifiquen. Podem esmentar, pel que fa al primer cas, *El mar* (1999) d'Agustí Villaronga, modèlic exercici de reducció dels elements novel·lescos a un marc minimalista i claustrofòbic. I, pel que fa al segon, la singular fortalesa de la versió cinematogràfica de *Krampack* (1999), de Cesc Gay, sobre l'obra teatral de Jordi Sánchez. Que la literatura d'un país sigui freqüentment adaptada pel cinema pot ser, en definitiva, un reclam per a l'afirmació vital de la seva cultura. El que no sembla prudent és considerar que una cinematografia pugui sustentar-s'hi prioritàriament.

(12) El procés de què parlem no es pot remuntar al temps on Pons filmava obres de narrativa més convencional com *El vicari d'Olot* (1981), *La rosa del bar* (1986), *Putxa misèria* (1989), o la trilogia de comèdies *Què t'hi jugues Mari Pili?* (1990), *Aquesta nit o mai!* (1991), i *Rosita, please* (1996). A aquesta actitud més convencional, sembla haver retornat el director amb *Anita no perd el tren* (2000), sobre un conte de Lluís Anton Baulenas, i amb l'adaptació en anglès de la novel·la de David Leavitt.

MÉS ENLLÀ DE LA LITERATURA

En l'actualitat, i al marge del cas singularíssim de Ventura Pons, o dels esmentats films de Villaronga o Gay, el cinema amb més projecció cultural que es realitza a Catalunya parteix de paràmetres essencialment antinarratius, estranys a la idea clàssica de novel·lització cinematogràfica. En films com *Tren de sombras* (1997) i *En construcció* (2000) de José Luis Guerin, *Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà, i *L'arbre de les cireres* (1998) o *Pau i el seu germà* (2000) de Marc Recha, l'adaptació literària brilla per la seva absència. D'una banda, l'espai de referència pot ser el cinema mateix, readaptat, reinventat, reformulat, com succeeix a l'abismal construcció poètica de *Tren de sombras*. D'una altra banda, l'ideari de la narració realista (entroncat amb les legítimes aspiracions vuitcentistes de la novel·la com a mirall al llarg del camí) cedeix ara el pas a les possibilitats del documental de creació (*Mones com la Becky*, *En construcció*).

Aquest camí documental, mesclat amb esbossos ficcionals subjectes a una reveladora capacitat d'improvisar, és el que opera, finalment, a la narrativa oberta de Marc Recha en *L'arbre de les cireres* i, sobretot, en *Pau i el seu germà*. En aquest darrer film, la realitat té l'oportunitat de ser expressada des d'uns paràmetres d'observació possibilista, no condicionats per una estructura literària prèvia. La ficció s'organitza a través d'un pretext argumental –la mort d'un personatge reuneix alguns dels seus éssers més pròxims en un petit poble del Pirineu–, però el relat no es supedita a una consigna teleològica, no busca completar-se literàriament, no té una cloenda prefixada en el guió, sinó que s'estructura i es desplega com un encadenat de sediments de realitat, teixit per la sintaxi lliure de l'audiovisual i per la improvisació dels actors. Aquest film no és literari, però assumeix funcions testimonials, socials, de la literatura: ajuda a configurar un imaginari, a donar testimoni d'una realitat. Aquesta adaptació de la realitat a les imatges filmiques és una forma de cooperar amb un projecte cultural que ha de ser realitzat en paral·lel per diferents disciplines –literatura, pintura, teatre, cinema, música...–, no tant des del model clàssic de l'adaptació, com des de la cooperació en objectius comuns: la creació d'identitat cultural, el compromís amb la realitat i la seva expressió.

És des d'aquesta perspectiva que es pot entendre per què aquests films –els de Guerin, Jordà, o Recha– han constituït esdeveniments culturals de primer ordre en el context crític de la cultura catalana dels darrers temps. S'obre aquí un tema de reflexió que depassa feliçment tota subsidiarietat entre llenguatges. D'una banda, es presenta la narrativitat fílmica com un flux de recursos expressius on el guió dramatitzat no és l'únic element a tenir en compte. I, d'una altra banda, s'albira l'oportunitat de revisar les velles qüestions sobre *cinema i literatura*, per entendre la necessitat imperiosa de protegir la capacitat intrínseca de l'obra cinematogràfica per a configurar imaginaris nacionals. En altres mots: es valora la concepció de l'estructura literària com tan sols

H

H

un element –potser dramàticament vertebrador, però mai únic– en l’espai creatiu del cinema, i en la potenciació d’aquest per a l’establiment d’una cultura audiovisual catalana.

XAVIER PÉREZ
Universitat Pompeu Fabra

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMORÓS, A. (1984), «Els estudis cinematogràfics Orphea», *Cinematògraf* 1.
- BALLÓ, J., ESPELT, R., LORENTE, J. (1990), *Cinema català. 1975-1986*, Barcelona, Columna.
- CAMPO VIDAL, A. (2000), *Ventura Pons. La mirada libre*, Huesca, Festival de Cine de Huesca.
- ESPELT, R. (1998), *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona, Laertes.
- EXPÓSITO, M. (ed.) (2001), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, la Mirada / MACBA.
- GIMFERRER, P. (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, P. (1986), *Història del cinema a Catalunya. I. L'època del cinema mut, 1896-1931*, Sant Cugat del Vallès, Amèlia Romero / La llar del llibre.
- (1987), *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- PASOLINI, P. P., ROHMER, E. (1970), *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.
- PEÑA-ARDID, C. (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- PORTER-MOIX, M. (1992), *Història del cinema a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- RIAMBAU, E., TORREIRO, C. (1993), *Temps era temps. El cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- RIAMBAU, E. (1994), *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex.
- ROMAGUERA I RAIMÓ, J. (1992), *Quan el cinema començà a parlar en català*, Barcelona, Institut del Cinema Català.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.
- TORRELLA PINEDA, J. (1991), *Rodatges de postguerra a Barcelona*, Barcelona, Institut del Cinema Català.