



Una imatge val per mil paraules

Jaume Cabré

Al voltant d'Homer

Una vegada hi havia un videoclub ple de pel·lícules i a l'entrada hi havia un rètol lluminós molt bonic que deia el lema d'aquesta casa, que és *una imatge val per mil paraules*. I vet aquí un dia que la clientela ja se n'havia anat, però encara no havien tancat els llums, van entrar al videoclub dues rates, l'Amàlia i l'Amèlia. I van dir: "Què fem avui?" Aleshores l'Amèlia se'n va anar de seguida cap al racó de la sèrie B i va agafar una pel·lícula poc coneguda, mentre que l'Amàlia va agafar *Mort a Venècia*. Llavors la va començar a rosegar i l'Amèlia li va dir: "Què, què te'n sembla?", i l'Amàlia li va contestar: "Mmm... Em va agradar més la novel·la."

Aquesta reacció de l'Amàlia és una reacció molt lògica que moltes vegades la podem haver experimentat nosaltres: tenir una història explicada o que l'hem llegida o l'hem coneguda a través d'una novel·la i després en veiem la versió cinematogràfica. Aleshores diem: "No és això", al marge de la bondat específica que pugui tenir aquella pel·lícula. Això té una explicació molt lògica: el fet que la relació entre la novel·la i el lector sempre és més profunda —des d'un punt de vista teòric— que la relació que hi pot haver entre la pel·lícula i l'espectador, perquè a través de la paraula i només la paraula el lector fa seva una història, fa seu un món, fa seus uns sentiments i uns personatges, unes implicacions, uns interessos d'aquests personatges... I els emmotlla a la seva pròpia biografia, al seu estat d'ànim, a la seva manera d'ésser, converteix la lectura en la seva experiència de novel·la. En canvi, en la pel·lícula hi ha una sèrie d'elements objectius que són tot el treball d'imatge, de realització, de dramatització, de posada en escena. Tot el que al final es converteix en el que és la pel·lícula i que ja et ve donat. Això és així i no és



Fotograma de *Mort a Venècia*

d'una altra manera. Per exemple, si aquella habitació té tres finestres perquè el director de la pel·lícula ha considerat que hi haviem de ser, doncs hi són; en canvi, tu t'imaginaves un sol finestral immens amb una cortina vaporosa. Llavors has d'acceptar aquelles tres finestres. Això fa que la nostra relació amb la versió cinematogràfica de la novel·la que sigui, en aquest cas de *Mort a Venècia*, sempre sigui una relació que ultrapassa el que era relació íntima en la lectura de la novel·la.

De tota manera, l'encàrrec que m'ha fet la universitat és de parlar de noves formes de creació literària. L'encàrrec és temerari perquè jo no en sé, no sóc profeta i no sé què passarà. Per tant, el que intentaré serà navegar, com pertoca en aquesta universitat, mirar de fer-ho amb elegància i procurar que entre tots no perdem el temps. Penseu que aquí, a la universitat més moderna de

Catalunya, la UOC, m'agradaria deixar clar que parteixo de la base per parlar del futur que per a mi una obra moderna, actual i viva és l'obra d'Homer, la *Illiada* i l'*Odissea*. Són obres, si les agafem en un sol sac, sobretot més l'*Odissea* que la *Illiada*, que narren en tercera persona, que passen després a la



primera persona, que fan flashbacks, que comencen al mig sense avisar i el lector es troba dins d'una història que se suposa que ja la sap i si no ja s'hi enganxarà, de cop tiren enrere i fan una sèrie de virtuosismes i d'el·lipsis narratives impressionants. Però el lector ho va entenent tot perquè són obres que, al capdavall, estan plenes d'elements argumentats de gran imaginació. No he entrat, per raons de prudència, en qüestions estilístiques, perquè no conec tant la el grec com per poder fer-ho. M'he hagut de basar per a la seva lectura en les traduccions de la *Ilíada* de Balasch i l'*Odissea* de Riba. Però considero que ens trobem amb aquestes obres davant d'una modernitat absoluta. I això ho dic una mica per provocar però ho dic sentint-ho. Penseu que la creació literària, perquè és d'això del que parlarem, en el fons és més vella que Homer. Sabeu quin va ser el primer poema de la humanitat? El primer poema de la humanitat segurament va néixer amb el llenguatge, i és un moment històric perquè ara el recitaré. Un home o una dona prehistòrica surt de la cova a la matinada, veu la sortida del sol i diu "Oh"; aquest és el primer poema. És l'expressió lingüística d'un estat d'ànim per una raó externa o interna.

Mireu si és antic el fet de la creació literària. Però anem una mica més enllà. Penseu que aquests mateixos habitants d'una cova paleolítica en el moment que es reuneixen per rostir el mamut que han caçat, si una dona els explica com va anar la caça d'aquest mamut s'està convertint en la primera periodista. Penseu que si aquesta mateixa dona està explicant als de la cova com quan ella era jove els seus oncles, per exemple, caçaven mamuts i la tècnica que tenien per a caçar, una tècnica més antiga, tenim la primera historiadora. Però si aquesta dona que ha explicat moltes vegades aquestes escenes de caça, com que els altres no ho poden comprovar, si explica que hi havia un mamut de cinc ullals, que tenia deu potes i una mida que ultrapassava la de tot un ramat de mamuts, és a dir, si comença a exagerar coses, a augmentar-les i a mentir apareix la primera novel·lista. I, amb aquesta mentida o amb aquesta exageració, apareix el que en podríem dir el nucli del mite. I a partir d'aquí podem començar a parlar del caçador amb majúscules. No tenien majúscules en aquells moments però la senyora aquesta quan parlava del caçador ho feia amb majúscules. I si el que està fent és simplement comunicar l'alegria pels filets de mamut que es menjaran en aquells moments ja ens trobem davant d'una poesia molt més elaborada que el primitiu oh.

La prehistòria del cinema

La qüestió és que des d'aquest tipus d'expressió de creació literària fins a avui hem avançat molt poc, perquè el que hem fet és fer el mateix. Allò que moltes vegades heu sentit dir, pel que fa a l'essència de l'expressió, "si ja ho van dir tot els grecs", tirem-ho més enrere "ja ho van dir tot els paleolítics". Llavors què canvia? Doncs canvia el hard, canvia tot el suport de la inventiva de les persones en coses molt divertides com són les profecies que periòdicament es donen de crisi absoluta i total de la literatura. Aquestes profecies són curioses, sobretot en moments —ara parlo ja de la cultura occidental— en que el teatre té molta força, segles XIV, XV, XVI, XVII, XVIII. Hi ha gent que diu: "Això mata la literatura escrita". Ja s'ha vist com l'ha matada. Potser quan la profecia s'ha fet més forta ha estat amb l'aparició, a finals del segle passat i amb la creixença ja dins d'aquest segle, del cinema. "Això matarà la novel·la, segur que matarà la novel·la perquè aquesta forma d'explicar les coses és més total, més global." És cert, tot això és cert i per tant "el cinema matarà la novel·la." Això ja no és cert, el cinema no està matant la novel·la i últimament es comprova que moltes vegades el cinema, i no necessàriament ha de ser així, busca dintre de la literatura per construir la seva versió plàstica i audiovisual.

Penseu que la novel·la i la poesia són gèneres proteics que ho resisteixen tot. Són com les rates, com les nostres estimades rates que hem deixat al videoclub rosegant *Mort a Venècia*. El cinema a poc a poc es posa al costat de la poesia i de la novel·la i es converteix en una forma d'expressió que podem considerar nova. Actualment —haureu sentit dir moltes vegades frases com "la prehistòria del cinema"— ja podem parlar d'èpoques en el camp del cinema. I podem remuntar-nos a fa vuitanta o noranta anys. I



podem constituir mites propis del cinema amb aquelles qüestions tan estranyes que fan molt crítics cinematogràfics als diaris com, per exemple, allò de posar estrelletes a les pel·lícules segons el gust de qui fa el comentari: una pel·lícula de dues estrelles és una pel·lícula "pss", una pel·lícula de tres estrelles és una pel·lícula "déu-n'hi-do", una pel·lícula de quatre estrelles és una pel·lícula "home", i una pel·lícula de cinc estrelles és una pel·lícula "oh". Doncs normalment solen afegir una estrelleta quan s'adonen que la pel·lícula és en blanc i negre. I si la pel·lícula és d'abans dels anys vint, una altra estrelleta. Llavors tenim pel·lícules de set estrelles que són invisibles, que són molt dolentes. Segurament en aquest cas estan confonent l'encant naftalínic que tenen aquestes pel·lícules amb la qualitat. No estic tirant per terra el cinema antic ni molt menys, perquè hi ha obres precioses; hi ha obres mestres com en tot. Però en el cinema veiem potser d'una manera més cruel el pas del temps que no pas el veiem en la literatura. Per què? Perquè en la literatura som nosaltres els que posem les imatges. La manera com el meu estimat Bogart agafa una pistola és ridícula. En aquest sentit és molt més bona *Seven*, que és molt dolenta però allà s'agafen les pistoles d'una manera creïble. I del *Falcó Maltés* dius: "Ai, m'agradaria veure-la feta ara." És allò dels remakes d'*El Carter truca sempre dues vegades*; com que la història és molt bona com més moderna sigui molt millor. Però en fi, per aquí aniríem a parar a altres qüestions que són del tema però que ens n'allunyen.



Cartell de la pel·lícula el Falcó Maltés

Què passa? Doncs que es van fent nous invents. Ara el professor Isidor Marí us ha fet una xerrada amb un suport que m'ha deixat enlluernat, francament m'ha deixat enlluernat. Jo, que sóc un escriptor que fa servir una tècnica que es diu ploma estilogràfica, que al mateix temps que vas escrivint t'ho imprimeix també. És molt més ràpid. Totes aquestes coses me les miro així. Tot i així, he de confessar que amb qüestió de temps i paciència i, sobretot, gràcies als fills —que són els que et posen al dia en aquestes coses— faig servir l'ordinador i cada

vegada el faig servir més perquè, en el moment d'escriure, és una eina que és extraordinària. Perquè recordareu allò de la màquina d'escriure: el títex, una fletxa cap aquí, una altra cap allà, tornem enrere per no repetir trenta pàgines, aleshores més títex i una fletxa que indica que continues per aquí. Fas uns mecanoescrits que semblen més aviat sortits d'una catàstrofe ferroviària. Amb això l'eina de l'ordinador és extraordinària i, evidentment, cada vegada la fem servir més. Però continuo reivindicant el plaer de rascar el paper amb tinta amb el silenci que et dona el fet d'escriure a mà, tot i que d'això no en faig cap batalla ni en presumeixo.



Guionista i novel·lista

De tota manera assistim a nous invents, com per exemple la novel·la per a invidents, la novel·la parlada. Això ja existeix i hi ha llocs on s'utilitza molt. Fins i tot pot existir, i em sembla que ja s'està provant, el llibre electrònic: Es posa el disquet on hi ha la novel·la i l'ha pots llegir en pantalla. Totes aquestes coses, i més que se n'inventaran, faran més pràctica, o no, la lectura. Al final, penso, que es mantindran vius els invents que siguin realment pràctics per a aquest objectiu. Però sempre es necessitarà el soft, sempre es necessitarà el disquet, sempre es necessitarà algú que hagi picat el disquet o que hagi imaginat el que després es picarà al disquet. De tota manera dintre del nostre segle, i al marge dels invents que s'han anat fent, sí que hi ha alguna cosa que ha canviat: La transformació de l'escriptura de creació de paper a audiovisual. Per a mi aquí és on hi ha el gran pas.

L'escriptor audiovisual (normalment se'n diu el guionista) fa literatura però amb eximents i agreujants, la qual cosa no vol dir que faci més o menys literatura. Fa literatura, el què passa es que ho fa d'una manera diferent. Per exemple, el guionista ha de ser prou humil com per saber que ell és només una baula d'una cadena formada per tot un equip de gent que comença amb ell, suposant que ell sigui la gènesi de la idea, i que culmina en el moment en què l'obra es projecta en una pantalla. Però la literatura audiovisual comporta una sèrie de limitacions: Moltes vegades la idea inicial del guionista per raons lògiques de producció s'ha de reajustar. Per exemple: El guionista decideix que en un moment donat sigui un helicòpter el que rescati a una colla de gent, però el productor diu: "Helicòpters, no"; llavors el guionista s'inventa que sigui una furgoneta la que faci aquest fet, però el productor tornar a dir "no" i el guionista no té altre remei que proposar que sigui un cotxe de lloguer (perquè el pressupost no dóna per a més). Així doncs, la història s'haurà de fer amb un cotxe i no amb un helicòpter com el guionista havia pensat en un inici. Al mateix temps, a la creació del guionista s'hi superposa la creació del director i dels actors. Tots aquests factors van fornint el que després serà la pel·lícula. El novel·lista, en canvi, això no li passa. Ell sol és la cadena i ell és el productor i si vol pot posar un, dos, tres i fins quatre helicòpters si vol.



L'esclau de Miguel Àngel

El guionista, per fer la seva obra de creació des de la seva pròpia baula, normalment treballa en equip. Això és una cosa que he descobert d'una manera palesa en la meva feina. I és dur, perquè treballar en equip vol dir revisar la feina d'un altre i trobar-hi els defectes que hi pot haver al mateix temps vol dir deixar que altres revisin la teva feina, que trobin el defectes i empassar-t'ho, ser objectius i veure què és el que fa créixer més les històries. I això en novel·la no sol passar. L'escriptor és un animal solitari, escriu, ell ho fa i ell és el màxim i normalment únic responsable d'aquell llibre que fa. Un guionisme sense equip jo no el concebo sobretot en el terreny de la ficció televisiva.

D'altra banda, una altra cosa que diferencia el guionista del novel·lista és que el guionista ha de saber pensar visualment si no, no se'n sortirà; i al novel·lista li va molt bé pensar visualment però pot prescindir-ne perquè pot arribar a moure's en nivells més abstractes. Llavors, quin és el futur? Doncs el futur exactament jo no el sé. Em sap greu, haureu d'estudiar, investigar i fer la carrera per veure com va això del futur. Però el que sí que veig, al marge dels problemes de la llengua catalana en els quals ara no hi entraré, és que hi ha una situació nova: A mesura que van apareixent noves fornades d'escriptors i guionistes es va veient que el



domini de la llengua el tenen de manera més natural. Jo, i suposo que la majoria dels professors que teniu aquí i molts de vosaltres també, he fet una formació intel·lectual bàsica en castellà i aleshores el fet d'entrar en la llengua de creació suposa un esforç que no té la gent que ja des del començament viu en aquesta llengua. Per tant, necessàriament han d'escriure millor. No vol dir que quan tenen vint anys han de fer obres mestres, però quan facin obres mestres seran més bones. I estic segur d'això. També s'estan creant escoles de creativitat, escoles d'ensenyar a escriure, escoles de tècniques seguint el model del que fa temps que es fa als Estats Units, que segur que també aporten algun element positiu.

De tota manera, amb tot això on vull anar a parar és al misteri de la creació. Per a mi, el misteri de la creació és un gran interrogant. Per què escriu l'escriptor? Per què fa música el compositor? Mireu, no ho sé; però és una necessitat inexplicable. El que vol l'artista és partir de zero, és crear, és fer del no-res. Abans de la música, què hi havia? Res. Llavors a base de sons, a base de silencis, a base de ritme es va construint el que és la música. Abans de la novel·la, què hi havia? Res. Un full en blanc que vas esgarbotant, que saps que allà dintre hi ha una novel·la. Moltes vegades quan començo una novel·la m'he imaginat aquells esclaus de Miquel Àngel que estan emergint de la pedra, perquè estan inacabats, i és la sensació aquesta de l'escultor que veu un bloc de pedra i ja hi veu l'estàtua que vol fer. És qüestió de treure la pedra que sobra, mireu que és fàcil fer d'escultor. Una mica és això. A la vida ja hi és tot, l'únic que cal és fer-ho palès. Però què fa servir el creador? Fa servir la gran metàfora que és l'art, que, en el cas de la literatura, a través del món ens suggereix l'il·limitat. Jo crec que la teoria de la paraula viva de Joan Maragall és la mare dels ous. El valor suggeridor de la paraula. Ara acabo de dir: "La teoria de la paraula viva de Joan Maragall és la mare dels ous"; si dic: "La teoria de la paraula de Joan Maragall és la mare de tots els ous", què ens connota? Saddam Hussein. I en connotar Saddam Hussein ens connota agressivitat, ens connota batalla, ens connota altres coses que no hi eren presents, ens connota aquelles imatges de televisió mig verdoses d'uns projectils que van caient sobre Bagdad... I només dient: "La mare de tots els ous", en comptes de dir: "La mare dels ous." Fixeu-vos com la paraula pot ajudar-nos.

M'ha agradat més la novel·la

El creador, el novel·lista creu, per tant, en el valor de la paraula. Moltes vegades haureu sentit parlar gent que diu que llegeix i diu: "Sí però jo de novel·les no en llegeixo", com dient: "Jo llegeixo coses serioses." Per què? "Home, mira, màxim llegeixo biografies." Per mi això és absolutament legítim però vull fer-hi una petita reflexió. És una translació de l'argument d'autoritat medieval. Ens fa por la ficció i ens trobem més emparats si hi ha una veritat històrica al darrere d'allò que estem llegint. Si estem llegint una biografia de Pau Casals, som nosaltres davant del text, però tenim Pau Casals, que és el que va rebent les patacades i nosaltres ens en podem mantenir a distància. Però si estem davant d'una ficció, estem sols perquè la ficció no existeix: Jo, lector, i la ficció; jo, lector, i la proposta que m'ha fet aquest escriptor. I aleshores la ficció entra directament, no hi ha el referent de dir: "Sí, sí, això era un senyor que tocava el violoncel molt bé." No, aquí és tot allò que et suggereix i entra dintre teu i ho acceptes o no ho acceptes. Dit d'una altra manera, jo no he estat mai a Ferrara, però jo conec pam a pam aquesta ciutat. Per què? Perquè jo tinc la meua Ferrara, jo tinc la Ferrara del Jardí dels Finzi i Contini. Jo tinc la Ferrara de totes les novel·les i tos els contes de Georgio Bassani dintre meu, i aquesta Ferrara no me la pot treure ningú. En aquest sentit, diria que tant se me'n dóna anar a Ferrara o fins i tot diria que no m'agradaria anar-hi perquè em trencaria la meua veritable Ferrara. No tenim temps però m'hauria agradat molt parlar de la veritat en literatura. Ho farem en una altra ocasió.

Lisboa és una ciutat que conec però que per a mi és la ciutat que em presenta António Lobo Antunes, per exemple, en el Manual dels Inquisidors o en aquelles descripcions del Teixó que fa José Samarago a L'any de la mort de Ricardo Reis. Aquelles descripcions del Teixó m'agraden més que el



Teixo que jo he vist en la realitat perquè l'he interioritzat i sobretot perquè l'he pogut rellegir. En aquest sentit, aquesta Lisboa o aquesta Ferrara per mi són la Lisboa i la Ferrara de ficció i per tant les que tinc dintre meu. Són les meves veritables Lisboa i Ferrara.

Fixeu-vos que en parlo amb un cert èmfasi, perquè han entrat dintre meu i perquè m'han agradat molt, perquè per mi l'experiència lectora és un element d'enriquiment personal. Què passa quan anem a un concert? Sentim una música. Què passa després? Quina és la reacció després del concert? La reacció normalment és un acte de covardia col·lectiu. La gent aplaudeix. Jo estic en contra dels aplaudiments al final d'un concert perquè, en el moment en què s'ha acabat la música, aquells dos segons que no arriben a existir mai perquè la gent aplaudeix, són els moments en què t'adones de la comunicació que hi ha hagut. El silenci que queda només és l'eco, perquè els sons s'han anat fonent per les parets, és el moment de màxima comunicació. I això la gent no ho pot resistir. Llavors què fa? S'espolsa de sobre la incomoditat que li suposa allò, la petita llàgrima que podria tenir i es posa a aplaudir i a dir: "Veus que bé que ho han fet? Has vist quin so que ha tret del violoncel o de la viola" I aplaudeix i aplaudeix per treure's de sobre aquesta inquietud. Quan acabem de llegir una novel·la que ens ha agradat moltíssim, no ens posem a aplaudir. Normalment el que fem és deu o quinze segons d'estar callats, tancar la novel·la i tornar-la a obrir, mirar-la, deixar-la... Aquests moments són moments en què tu, lector, has estat creador perquè has compartit aquella creació i has estat en relació íntima amb aquesta creació i has respost amb el silenci. Tot això no canvia, des del Paleolític fins ara no canvia. I la meua aposta és que això no canviarà per més recursos que hi posem a sobre. Sempre per tant la base serà el poder creador de l'escriptor.



L'Alfama de Lisboa

Recordo sempre que era més fort imaginar-me l'emoció que no pas l'emoció. "Oh, que virguer que serà quan un escrit meu el vegi en pantalla", i després quan el veus penses: "Està bé, però a veure: què més?" Amb el pas del temps, després de milers i milers de pàgines i de veure-les en imatges, això ja no reporta cap emoció i en canvi el que sí que em va reportant emoció constantment és el miracle constant de la literatura. Les teves paraules s'han convertit en mons, s'han convertit en personatges, s'han convertit en moviment. Jo recordo que quan vaig començar a escriure quan acabava una novel·la, i m'havia agradat molt i em feia ràbia que s'acabés, la continuava ressuscitant amb un personatge si calia. I aleshores m'adonava que els personatges es movien, es bellugaven en paraules meves. Això per mi és un miracle. I aquest miracle és més fort i més màgic per mi que no pas el d'aquesta translació de veure l'escrit en imatges. Podríem dir, i si ho voleu amb una frase lapidària, que els límits a la literatura només els pot posar la bomba d'hidrogen.

Recordeu, i ja acabo, que havíem deixat l'Amàlia i l'Amèlia al videoclub sota el rètol lluminós del lema de la casa, i en aquesta estona l'Amàlia ja acabat de rosegat *Mort a Venècia*. Fixeu-vos que ha triat *Mort a Venècia* que és una gran pel·lícula de Visconti, que no té res a veure amb la novel·la de Thomas Mann. Però sí que hi té a veure: És la mateixa novel·la però amb una història diferent i per tant és una excel·lent pel·lícula. Però el veredict de l'Amàlia era: "M'ha agradat més la novel·la", i ho continua sent. I quan ha acabat l'últim fotograma de *Mort a Venècia*, l'Amàlia li diu a l'Amèlia: "Creu-me, Amèlia, la meua



experiència em fa dir que això d'aquest rètol més aviat hauria de ser que una paraula val per mil imatges."

Citació recomanada:

CABRÉ, Jaume (1999). "Una imatge val per mil paraules". *Digitum*, núm. 1 [article en línia].
DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/d.v0i1.619>