



DOI: 10.60940/Haide2025.14.10

CLARA PUIGVENTÓS

Universitat de Barcelona
 clpuigvm18@alumnes.ub.edu
 ORCID: 0000-0002-4804-0568

L'APROXIMACIÓ MODERNISTA AL CINEMA EN *UN FILM (3000 METRES)* DE VÍCTOR CATALÀ

THE MODERNIST APPROACH TO CINEMA IN *UN FILM (3000 METRES)* BY VÍCTOR CATALÀ

Resum:

Joan Maragall és una de les influències literàries més importants per a Víctor Català. Tot i partir del modernisme maragallià, Català desenvolupa un estil propi, amb el qual innova també en l'aspecte formal, com es veu en *Un film (3000 metres)*. Estudiant aquesta novel·la, se n'examinarà l'impacte que hi va tenir el cinema de principis del segle XX per situar-la en el seu context i observant la recepció que va rebre. Mitjançant l'anàlisi de tècniques cinematogràfiques i estructures narratives dins de l'obra, el treball destaca com Víctor Català va adoptar i adaptar elements filmics com el muntatge, l'efecte Kuleixov, la fotogènia, els salts temporals i els intertítols. El treball també explora influències no cinematogràfiques com la presència del narrador, el discurs indirecte lliure i les descripcions naturalistes. En última instància, argumenta que la novel·la de Català és una obra pionera que enllaça literatura i cinema, demostrant la visió avançada de l'autora i la seva capacitat per anticipar els avenços teòrics en l'estètica cinematogràfica.

Paraules clau: Joan Maragall — Víctor Català — cinema clàssic — literatura — efecte Kuleixov — influència cinematogràfica

Abstract:

Joan Maragall is one of the most important literary influences for Víctor Català. Although Català's work stems from Maragall's modernism, she develops her own style, through which she also innovates in terms of form, as seen in *Un film (3000 metres)*. Based on this statement, the present work analyzes the impact that early 20th century cinema had on this work, situating it within its context and observing its reception. By analyzing cinematic techniques and narrative structures within the novel, the paper highlights how Català adopted and adapted filmic elements such as montage, the Kuleshov effect, photogeny, temporal leaps, and intertitles into her literary work. The thesis also explores non-cinematic influences such as the presence of the narrator, free indirect discourse, and naturalistic descriptions. Ultimately, it argues that Català's novel is a pioneering work that bridges literature and cinema, demonstrating the author's forward-thinking vision and her ability to anticipate theoretical advancements in cinematic aesthetics.

Key words: Joan Maragall — Víctor Català — classical cinema — literature — Kuleshov effect — cinematic influence

I. Abans del cinema

1. Distanciament literari

L'admiració que Víctor Català sentia per Joan Maragall es fa palesa no només en la correspondència que van tenir entre 1902 i 1911, sinó també amb el mateix recorregut literari de l'autora empordanesa, el qual va començar seguint les passes modernistes de Maragall. Això va fer que la seva amistat es con-

vertís en complicitat, cosa que permetria a Català enviar-li manuscrits, com el d'*El llibre blanc* (Muñoz 49). Aquest recorregut, però, no va trigar a fer un gir atès que la individualitat i eclecticisme de Català la distanciaria literàriament del seu mestre i «heroï», però els uniria intel·lectualment encara més:

Les nostres cartes eren una contínua disputa sobre temes d'estètica literària. Ell era depurat i jo turbulenta. Això el feria. En el fons jo era una derivació de la seva doctrina. Una mena d'última conseqüència davant la qual ell reulava. (Garcés 1753)

L'autora és conscient d'aquest desviament en la doctrina literària maragalliana, i no és l'única a adonar-se'n. Maragall també la descriu amb paraules similars en incloure-la com a autora de l'escola empordanesa: «Víctor Català, que está en el otro extremo, por su crudeza grandiosa e inclinación trágica» (Pr 3 223). Així doncs, tot i mantenir posicionaments estètics divergents, l'un i l'altra es respecten i estan pendents de les seves respectives publicacions.

La cruesa grandiosa i la inclinació tràgica de què parla Maragall es veuen plasmades en una de les obres fins fa poc més desconegudes de Víctor Català: *Un film (3000 metres)* –que originàriament es deia *** (*3000 metres*), títol que es va modificar amb la publicació de l'obra com a volum a Editorial Catalana el 1926 (Font 207). Cal considerar aquesta novel·la com un cas especial, ja que la innovació no es queda simplement en la temàtica i l'argument –que també hi és fonamental–, sinó que també es revela en la forma que li dona. *Un film* està construït a partir d'un nou paradigma narratiu, el qual va crear certa controvèrsia entre els intel·lectuals de l'època: el cinema. «He fet una pel·lícula, –diu l'autora a la nota que precedeix l'obra– amb tota la simplicitat, amb tot el garbuix, amb totes les arbitrietats, amb totes les desmesures... és a dir, amb totes les llibertats que el gènere comporta» (7-8).

Aquestes llibertats de què parla són, primordialment, referents al tema i a l'argument de la novel·la, que s'allunyen de la modernitat i, alhora, dels aires noucentistes. Català entra de ple en una història melodramàtica –un dels gèneres cinematogràfics més populars de l'època– per parlar dels baixos fons de Barcelona. Això li va ser possible perquè la delinqüència i les històries de detectius es trobaven en el primer ordre del dia cinematogràfic. Tot i que entusiasmaven a gran part de la gent, un sector de la població es va posicionar en contra la revolució tècnica que seduïa les masses, justificant que, si la moral dels ciutadans es veia corrompuda, era a causa del que es mostrava a les sales de cinema (González, *Els anys* 317).

Tanmateix, les llibertats també són estilístiques i narratives. Endinsar-se en la creació d'una pel·lícula, o potser més ben dit, d'un guió cinematogràfic, fa que el procés narratiu canviï i provoqui l'aparició de noves tècniques en la literatura, heretades del cinema, com el muntatge i el *flash-back*. De la mateixa manera que el cinema es va construir a partir de la narrativa de la literatura, la literatura es veurà, més endavant, modificada pel setè art. *Un film* és la mostra d'aquesta influència incipient que Víctor Català ja detecta quan la cinematografia té, tan sols, vint anys de vida.



2. El cinema com a nou paradigma

L'interès de Víctor Català per fer un film també es podria entendre com l'oportunitat d'obrir-se un espai per tornar a tractar temes mundans, grotescos i violents dins la literatura de principis del segle XX. Les formes estrictes i arbitràries de l'època no eren adequades per reflectir la «proteica realitat de la vida» (Garcés 1749) que tant li interessava, i, potser per això, l'autora veia el cinema com una escletxa de llibertat. Davant seu va aparèixer un nou camp de creació que li va permetre innovar en la literatura, de forma mal·leable, però fidel a la realitat. Col·locava una càmera davant la ciutat i l'enregistrava tota, –i no només allò que els noucentistes volien mostrar. En definitiva, es va adonar de les possibilitats que li oferien el cinema i el muntatge per crear quelcom diferent, fora de la norma.

I és que, en el moment en què escrivia, el cinema a Barcelona vivia l'època daurada. Després de la seva arribada a la ciutat, en tan sols dos o tres anys es va escampar per tota la ciutat i en tombar el segle tothom ja n'havia sentit a parlar. Es va convertir en un fenomen que atreia les masses (González, *Els anys* 113) a causa de la varietat que oferia: des de reportatges informatius fins a pel·lícules d'aventures, si bé els temes que tractava no formaven part dels interessos més immediats dels intel·lectuals. Tot i l'èxit dels inicis, la pel·lícula d'aleshores no es considerava una obra d'art que pogués tenir valors estètics: ni el Modernisme ni el Noucentisme van parar-li gaire esment. I els artistes estaven dividits. Per una banda, hi havia els que s'hi postulaven en contra. Joan Maragall, com tants d'altres, tot i veure'l com un avenç tècnic, no l'entenia com un progrés en l'esperit humà, i així reflexiona en l'article «Pel·lícula espiritual», del *Diario de Barcelona* del 12 de desembre de 1911:

Este rápido embrutecimiento de las gentes por el cinematógrafo es cosa que empieza a preocupar a los que se ocupan en asuntos sociales. Y es triste cosa, en efecto, que de una invención tan buena, si se la dejara en su lugar, nos vengan tan malos frutos. (Pr 2 829)

Un avís d'incendi en plena regla que, a més a més, es desenvolupa cap a una crítica de la recepció, més que no pas a un atac contra la nova forma artística en si:

Ahora, invitados por la multiplicidad de estas exhibiciones, por su rapidez, por su funesta baratura, la gente ha vuelto al dramón espeluznante o insulso, con la agravante de que en él no queda ya siquiera aquel grano de vida que le comunicaba la representación directa por actores vivos; ahora ni esto: el torpe interés de lo que pasa; y que pase aprisa de modo que el espíritu no logre ni un momento de elevación en la inspiración de una frase o de un gesto, que quede bien ligado al bajo interés de la acción, que quede bien terre à terre, bien a gates. (831)

«Les sales de cinema invitaven a la corrupció moral» (González, *Els anys* 116) i els valors estètics del moment es difuminaven en la pantalla que ensenyava escenes de sexe i violència al públic. No era res que pogués aspirar a la representació artística i als valors morals pels quals lluitaven els intel·lectuals burgesos, ja que no es considerava una forma de cultura, sinó un mer entreteniment.

Pel que fa a la diferència en aquest tema, es podria aplicar el que va expressar Víctor Català respecte a una altra qüestió: «Maragall i jo érem ben distints. El seu horror a la violència, per exemple, ens separava. Jo accepto la violència, ell l'eliminava aristocràticament» (Garcés 1752). Potser per això, l'autora empordanesa s'aproximava més a les idees del cinema que, per altra banda, tenien Adrià Gual i Àngel Guimerà. Ells van entreveure els trets que podrien haver connectat amb el Modernisme. El cinema hauria pogut ser el vehicle de renovació ideològica, artística i social de Catalunya per la facilitat que tenia per arribar a totes les capes socials (González, *Els anys* 48). La mateixa divisió es podia observar entre la resta d'intel·lectuals i escriptors europeus que, amb més o menys interès, s'aproximaven al futur setè art. Els avantguardistes espanyols els van abraçar amb ganes gràcies a l'èxit comercial, així com la Generació del 27, que veia el seu potencial cultural, econòmic polític i social; mentre que la Generació del 98 no va parar-hi gaire atenció (Vázquez Abeijón 29-30).

A França, la situació era semblant. Autors com Gide es van interessar per la imatge animada i es van consagrar a les sales de cinema, temptejant reflexions al seu voltant, i al voltant de l'experiència de l'espectador (Abadie 183). Proust, en canvi, tot i haver-se interessat sempre pels avenços i les invencions tècniques, no en fa gaire esment; fet que lamenta Fabien Dubosson, qui creu que l'autor de *La recherche* té un estil literari del tot cinematogràfic:

Il est fait non seulement de ce qu'on voit mais de l'invisible, de l'ubiquité, de la multiplicité des temps et des sensations, de la superposition constante du présent et du passé ; toutes choses enfin qui sont portées à leur quintessence dans les plus grands moments du cinéma. (Dubosson 7)

De fet, l'afició que Víctor Català tenia pel cinema, malgrat que no tenim notícia de quins films havia vist, es podria vincular amb la capacitat de democratització d'aquesta art: tant obrers com burgesos podien entretenir-se davant d'un (melo)drama, gènere en auge entre 1913 i 1916 (González, *Els anys* 357), segurament a causa del fet que, com apunta Eichenbaum («Problemas» 52), a diferència del teatre, el cinema permetia a l'espectador una contemplació solitària i íntima de la pel·lícula. La intimitat, doncs, també ofería un espai per a la reflexió i l'aparició d'uns ideals que els intel·lectuals negaven al setè art emergent. Potser per això, *Un film* prenia la forma del cinema: per intentar acostar la literatura a totes les classes socials, per escampar els ideals literaris entre tota la societat. Per lluitar, de nou, contra una elit que s'estancava en la monogàmia. El cinema li ofería la llibertat de la impuresa més vital.

En efecte, el cinema li permetia tot això perquè en aquella època feia temps que se sentia la necessitat de tenir un nou art de masses, els medis artístics del qual fossin accessibles a una «multitud» urbana privada de folklore específic («Problemas» 49). En el moment en què la gent va tenir un nou mitjà on canalitzar les idees, la literatura que imités aquest mitjà circularia ràpidament i es podria imposar a les idees literàries dominants del moment.

3. L'opinió pública

Després de deu anys sense publicar res, l'obra amb què retornava no va agradar a la crítica: els contemporanis de Víctor Català no van saber capir el canvi en el seu estil. La *captatio benevolentiae* que



impregna la nota inicial justifica la violència i l'estil sota la idea que no fa literatura, sinó cinema i que, per tant, el lector no s'ha d'esperar res més que una història per passar l'estona:

Mes, també dóna bo d'entrar-hi una estoneta al cine, de tant en tant, quan no hi ha altra feina a fer. [...] Les mateixes truculències exhibides, pel seu nombre i extremitat, et vénen a dir que va de falla i que no cal que t'hi enfondis. (*Un film* 7).

Malgrat tot, Domènec Guansé va ser dur i, titllant el pròleg d'«excusa entretinguda», va fer cas omís dels advertiments de l'autora. Va llegir *Un film* com si fos una novel·la corrent, de manera que va lloar tots aquells procediments propis del realisme i que l'autora ja havia fet servir en les obres anteriors:

Mentre el seu argument isolat, cauria aviat de les mans per arbitrari i folletinesc, és en alguns dels seus episodis on trobem tot l'encís, tot el veritable interès de la novel·la. [...] En aquests episodis, Víctor Català no emprà cap procediment cinematogràfic ni folletinesc. Torna simplement al seu procediment realista (655-656).

I va censurar aquells trets cinematogràfics que, tot i dir que a l'obra no n'hi havia o n'hi havia ben pocs, li van captar l'atenció: la manca de bellesa, la poca submissió del protagonista i la successió d'episodis que impedeixen el desenvolupament ordenat de l'argument. Totes aquestes traces del cinema de l'època que impregnen la literatura queden etiquetades com a naturalistes i, així, s'estableix una manera de llegir i entendre *Un film* que no és la que li pertoca ni la que volia l'autora: com una novel·la i prou.

La crítica de Domènec Guansé, però, tenia una justificació. L'estil de Català defugia qualsevol motlle o dogma, però la seva independència literària s'ajustava als postulats modernistes. *Un film*, a més, qüestionava els cànons noucentistes –que defensava Guansé– amb una proposta allunyada del seu ideal urbà i mostrava una altra cara de la ciutat, plena de misèria i delinqüència. I encara, tot això ho va fer a partir del model del cinema, símbol de l'entreteniment de les masses, i posant èmfasi en el caràcter anticultural d'allò que passaria entre les pàgines, per ressaltar el desacord que promulgaven les elits. Això va implicar que fos «objecte d'atac per part del grup noucentista que l'acusava de tenir una visió excessivament negra de la realitat» (Font 206). Jordi Castellanos veu la referència al cinema com una simple ironia de Català contra els noucentistes (58), per situar-se als antípodes del que ells admiraven, però s'oblida de les tècniques que sí que són presents en l'obra i que pocs autors van saber veure.

La crítica de Guansé va marcar una manera de llegir l'obra que va eclipsar altres opinions, però no va ser l'única que es va fer. A l'altre extrem, hi va haver els elogis d'Octavi Saltor. Tot i que va detectar algunes mancances causades per intentar plasmar una forma concreta a través d'un mitjà que no era el seu –el cinematogràfic en el literari–, va saber veure aquells elements que traspassaven la pantalla per caure en el paper i els va valorar positivament. Curiosament, eren els mateixos que criticava Guansé –la manca de bellesa i la successió d'episodis que impedeixen el desenvolupament ordenat de l'argument:

Un film és un assaig arriscat i complex, per tal de donar a les pàgines estàtiques d'un novel·lista greu la vivacitat i el dinamisme d'una acció de pantalla, amb tota la nombrosa divergència d'elements i la volguda complicació truculent que un argument cinematogràfic comporta. (Saltor)

Tot i la intuïció que va tenir Saltor per veure els elements cinematogràfics obrint-se pas en la narrativa literària, és un tema que s'ha tractat poc en els estudis que s'han fet sobre l'autora de l'Empordà. Amb tot, cal no oblidar la importància de l'aportació que Català fa de manera visionària; l'expansió del cinema comporta l'aparició de les primeres teories que n'estudien les tècniques i la forma, i, per descomptat, analitzen els punts d'intersecció amb les altres arts, com la influència dels seus mètodes aplicats a la literatura. Com diu Irene Muñoz a la seva tesi, això és, sense dubte, «un signe de modernitat» (329).

II. Entre el cinema i la literatura

1. Qüestions generals

Quan es parla de Víctor Català com a visionària amb motiu de l'escriptura d'*Un film*, no és només perquè és capaç de traduir el llenguatge cinematogràfic al llenguatge literari en un moment en què el cinema tot just despunta. És una visionària perquè anticipa les teories del cinema que tot just comencen a gestar-se, la majoria de les quals no començaran a circular fins als anys vint, quan l'autora ja ha completat la novel·la.

Tanmateix, aquesta traducció és plena d'imperficcions. Malgrat el desig de Català de crear una pel·lícula, quan el lector s'endinsa en l'obra no es troba un guió cinematogràfic que detalla els plans, els moviments dels personatges o fa apunts sobre el vestuari dels actors, sinó, més aviat, un seguit d'imatges enllaçades per la veu d'un narrador omniscient. Es detecten, doncs, certs elements propis de la novel·la dels quals l'autora no es pot desprendre i que no es considerarien propis d'una pel·lícula –són aquells a què Domènec Guansé (655) es va aferrar per criticar el caràcter filmic anunciat al pròleg.

Cal dir que Víctor Català no és l'única autora que rep la influència cinematogràfica. Sandra Vázquez mostra la idea d'alguns autors sobre les teories *prefilmiques* –per exemple, en el teatre de Zola–, però continua amb una anàlisi exhaustiva de la influència de les estructures narratives del cinema en la literatura espanyola (Vázquez 33) i en autors contemporanis de Català. Altres autors han examinat aquestes mateixes influències en altres escriptors francesos –i Proust se n'emporta la palma– els quals comparteixen, en menor o major mesura, els trets de l'autora catalana que es comentaran a continuació, però tractar-los aquí suposaria desviar-nos de l'objectiu principal que ens ocupa.

Ara ha vingut el moment, per una banda, d'enfrontar-nos a les estratègies cinematogràfiques que l'autora trasllada de la pantalla al paper i que es relacionaran amb les teories contemporànies de l'època sobre el setè art. I, per altra banda, es posaran de manifest aquelles característiques novel·lesques que s'han mantingut i s'intentarà explicar per què l'autora no les va adaptar: per desconeixement?, per voluntat? Això ens permetrà reflexionar sobre la influència del cinema en la literatura i els seus punts



d'intersecció per, a continuació, poder definir millor què era el cinema per a Víctor Català després de fer aquesta aposta en la novel·la.

2. Elements cinematogràfics

El naixement de la teoria del cinema es pot situar l'any 1911, quan Ricciotto Canudo publica *La nascita della settima arte* i en reivindica el caràcter estètic davant l'exploació que n'ha fet la indústria comercial: «Si bien los muchos y nefastos tenderos del cine han creído poderse apropiarse del término "Séptimo Arte" que da prestigio a su industria y a su comercio, no han aceptado, empero, la responsabilidad impuesta por la palabra "arte"» (15). Això obre una petita finestra per reflexionar sobre el potencial estètic del cinema envers les primeres concepcions i per entendre per què cada cop més apareguin crítics i cineastes que facin la seva aportació, cosa que cap dels seus creadors s'hagués pogut imaginar:

La idea de que el cine pudiera ser un arte no surgió en la inventiva de sus propios creadores. Ni Thomas Alva Edison, ni los hermanos Auguste y Louis Lumière, ni siquiera el imaginativo Georges Méliès, parecen haber tenido una concepción estética del cine durante los primeros años del nuevo invento. Para ellos, como para buena parte de la humanidad, el cine podía ser un registro de la realidad superficial, o un ingenioso dispositivo para el espectáculo o el entretenimiento. Pero creían firmemente que más allá de ese nivel no había mayor futuro. El cine era, en el mejor de los casos, un hijo ilegítimo del teatro y de la fotografía. (Romaguera 13)

Així doncs, durant els primers anys, els teòrics malden per trobar l'essència del cinema, allò que el diferencia de les altres arts, sobretot del teatre i la fotografia. Això és el que Louis Delluc (1920) descriurà com la *photogénie*. El fet que sigui un art que conjuga l'expressivitat de l'artista amb el domini de la tècnica desemboca, també, en un seguit d'idees que giren al voltant del vessant físic del procés de creació, la materialitat i la composició, que construeixen significat en la pel·lícula. Aquests punts de vista entronquen amb les idees postulades pel formalisme rus sobre la novel·la: «quieran explicar cómo los mecanismos literarios producen efectos estéticos y dónde reside la diferencia entre lo literario y lo extraliterario» (Viñas 356), les quals devien influir en el pensament dels autors russos que es van dedicar a la crítica cinematogràfica. Kuleixov (1922), Pudovkin (1926) i Eisenstein (1926), per exemple, se centraven a investigar els mecanismes que transformaven la imatge en una realitat cinematogràfica (Pudovkin 369).

I com es pot relacionar tot això amb Víctor Català? És improbable que ella hagués llegit els teòrics del cinema, les propostes dels quals es van publicar als anys vint, quan la novel·la de l'autora ja era gairebé completa. Ara bé, els punts de connexió amb el món eslau no són inexistents del tot. A l'epistolari que mantenia amb Joan Maragall, es fa palesa la influència dels autors russos quan el poeta li escriu el 10 de febrer de 1904:

Bé comprenc que s'avingui tant amb els novel·listes russos: vostè mateix en té la intensa sobrietat, una mena de fatalisme, i el sentiment de la vida agut fins el dolor. A mi em plauen també moltíssim, però el meu novel·lista és Dickens (i això que no soc prou fort en anglès per llegir-lo en son màgic estil). (OC I 948)

Va ser gràcies a *La Renaixensa* que es va aproximar a autors com Tolstoi, Turguènev, Txèkhov, Korolenko o Gorki. D'aquest últim, Pudovkin en va adaptar una novel·la, *La mare* (1907) l'any 1926. Malgrat que és difícil establir una connexió genètica entre l'autora i els teòrics, el que sí que es pot extreure de la proximitat en les dates d'uns i l'altra és que el canvi conceptual vers el cinema, tot i despuntar, és global. De fet, a la carta precedent que envia a Maragall, Víctor Català destaca dels novel·listes el seguit de característiques que incorpora a *Un film* i que li marcaran el camí narratiu següent: «en fi, son los novel·listes moderns que m'agraden més, per son intensíssim sentiment de la vida, i per son art pur, sens extravagàncies, *pose*, peus forçats ni *réclame* de cap mena» (Català, *Obres completes* 1802).

2.1. El muntatge

El cinema mut es va valdre del muntatge per configurar el significat de les imatges dins d'un film. El director aconseguia, de forma meditada, un efecte concret segons la manera en què ordenava els plans (Balázs 371). Així doncs, amb aquesta tècnica es podien alterar paràmetres com el temps –escurçant o allargant les escenes–, la continuïtat –explicant històries paral·leles o una de sola– i l'associació d'idees –que s'explicarà amb més detall amb l'efecte Kuleixov.

En literatura, i sobretot en l'obra de Víctor Català, també hi apareix el muntatge: l'autora decideix ordenar les escenes d'una determinada manera i enllaçar-les, o no, amb les següents per crear efectes de continuïtat, tensió o sorpresa. Només cal pensar, per exemple, en com el final de l'obra es tanca circularment, tot enllaçant amb l'inici de la història quan es revela la identitat de la mare del protagonista..

Així, doncs, el primer element que es descriu en parlar d'una obra acostuma a ser l'estructura. Els crítics d'*Un film* ho van fer així: es van adonar, primer de tot, de l'estructura, mal anomenada *fulletonesca*, composta per episodis aparentment inconnexos que desviaven l'atenció de l'argument principal. Però aquesta estructura aparentment complicada és una tria d'autora que té en compte la construcció i el muntatge de l'argument per a les seves finalitats narratives, que eren entretenir i retratar la vida que li era font d'inspiració:

Insistia en el fet que el document, *el tros de vida*, com deien els naturalistes, era pel desenvolupament de la seva creació un punt de partida, un estímul a través del qual ella posava en marxa tota la seva dinàmica imaginativa, tot el seu gran poder d'elecció i de síntesi que fa possible l'art amb totes les seves conseqüències.
(Capmany 1861)

En efecte, aquesta construcció que es podria assimilar al *collage* és la manera en què la vida es representa: una persona es constitueix a partir dels fragments del seu dia a dia –quan va a comprar, quan és a la feina, quan arriba a casa... Així, doncs, troba un model que reflecteix la diversitat humana que tant l'estimulava (Garcés 1749).



El model del muntatge, emperò, és una de les primeres tècniques cinematogràfiques que es descriuen, no simplement des del punt de vista de la producció, en què s'encola la pel·lícula, sinó com a mecanisme per convertir-se en un element artístic (Pudovkin 367). La vitalitat que aquest mètode proporciona a l'autora catalana es pot assimilar a les consideracions que Pudovkin fa sobre el muntatge cinematogràfic. Per a ell, enregistrar un objecte amb la càmera no significa dotar-lo de vida, ja que és una «cosa muerta [...]». Sólo cuando el objeto es cogido en una multitud de fotogramas individuales y resulta síntesis de diversas formas particulares, la imagen adquiere vida fílmica» (368).

Igualment, Víctor Català no es limita a descriure una escena i presentar-la objectivament, sinó que la posa en relació amb altres elements, situacions i descripcions per dotar-la del caràcter polièdric que afegeix cada visió particular de l'escena. Veure com personatges desconeguts, descrits de manera atzarosa, *in medias res*, van establint connexions amb els personatges secundaris i acaben incidint directament en el protagonista crea un efecte de desenllaç excepcional, tal com si hi hagués l'eclosió d'alguna cosa atès que «el montaje es ese momento creativo por el cual de una fotografía inanimada brota la viva forma cinematográfica» (368).

Un exemple, que podem trobar en *Un film*, d'aquest estil que va trenant a poc a poc els esdeveniments és el cas del senyor Grisau. Quan s'inicia l'explicació del parentiu d'aquest personatge desconegut es van fent pinzellades de la seva personalitat, que també apareix en altres escenes. No és fins a una vintena de pàgines més endavant, després d'establir lligams comuns entre diferents personatges, que «es conegueren el senyor Grisau i en Nonat» (*Un film* 228). I cal afegir que també Carme Gregori (129), que sol fer servir etiquetes genettianes que es juxtaposen semànticament als recursos propis del muntatge (per exemple, la focalització) s'endinsa en l'element cinematogràfic, com ara el *tràveling* (129).

2.2. L'efecte Kuleixov

Continuant amb la idea del muntatge i la creació del sentit a través de la composició i manipulació de les imatges, cal introduir l'efecte Kuleixov, el qual demostra que el muntatge de dos plans consecutius genera contingut gràcies a la interpretació psíquica que en fan els espectadors. Va ser descrit per Lev V. Kuleixov, que es va adonar d'aquest fenomen durant la realització de *Proekt inzenera Praitá* (1918), on la impossibilitat tècnica de gravar alhora els personatges i els cables elèctrics que havien de mirar va obligar a dividir l'escena en dos plans diferents, així que, «al combinarlos por el montaje [Kuleixov] construyó un espacio unitario e imaginario» (Gubern 299).

La generació d'un efecte concret en l'espectador a partir de la inferència que fa de dues imatges en contacte també és present en l'obra de Català. Sorprèn, en la lectura, trobar-hi aquest mecanisme aplicat a la literatura, però és el que passa quan Maria Gallinaire reflexiona sobre com actuar davant del protagonista, després que aquest últim els hagi anat a veure buscant algun rastre del seu parentiu. Mentre ella pensa en veu alta, el seu marit observa les gallines que es barallen pel gra del cabàs:

La situació era massa complicada perquè en Jepet pogués arriscar-se a formular opinió. S'ho deixà córrer, entregant-se del tot a la inèrcia del seu pensament, mentre seguia d'esma els moviments de les gallines. Una de roja, amb els ulls de color d'oli, cresteta petita i retallada i sagineres penjant, com les d'una oca, després de mirar de molt en baix i en l'aire, havia saltat dins del cabàs. [...] Mentrestant la Maria anava enraonant sola, entre l'absència mental d'en Jepet i els catifets de les gallines. (*Un film* 47-48)

Així doncs, en aquesta escena hi ha dues imatges que contrasten: d'una banda, la de la Maria que pensa què convé dir al jove, mentre en fa una descripció, i, per altra banda, la de les gallines que en Jepet contempla, i de les quals en destaca una que puja al cabàs del gra i no permet que les altres en mengin, guardant-se el banquet per a ella. El lector entén llavors –i més quan rellegeix l'obra– que l'autora està assenyalant, ja de bon principi, el caràcter del jove protagonista: cobejós, egoista i acaparador.

2.3. La fotogènia

«¡La fotogenia, en cambio, es la afinidad entre el cine y la fotografía!» Això ho afirmava Louis Delluc (331), per defensar aquest aspecte de la fotografia que va traspasar al cinema i que, segons ell, ningú no aconseguia entendre. En els inicis del cinema –i encara ara–, la fotogènia era considerada aquella qualitat de les persones i els objectes de sortir afavorits davant la pantalla, de la mateixa manera que en la fotografia ho eren les persones que quedaven ben retratades. Delluc, en canvi, entén per fotogènia allò que, tant en la fotografia com en el cinema, no és bell, sinó que és capaç de captar i exaltar les qualitats pròpies del que s'enregistra.

La bellesa, en la fotogènia de Delluc, fa referència a la intenció de copsar l'espontaneïtat i l'atzar de la realitat, sense artificis ni complicacions, despullant al màxim la matèria: «¿cómo convencerles de que una buena foto (cinematográfica) es precisamente la que no tiene aspecto artístico? ¡En el cine todo tiene que ser natural! ¡Todo tiene que ser simple!» (Delluc 333). Aquí semblaria que rebutja tota tècnica o manipulació de l'enregistrament, però no. El muntatge és necessari per al film i el que reivindica el crític francès és que, simplement, no ha de ser visible per a l'espectador. D'aquesta manera, es pot generar un aspecte més real, més viu.

Així mateix, cal tornar a la idea de vitalitat que es busca en el cinema també amb el muntatge, i que Víctor Català plasma en la novel·la. Si, a més, s'agafen les característiques que Delluc atribueix a la fotogènia –imperfecta, atzarosa, simple, natural i despullada d'artifici– i es comparen amb les que l'autora utilitza per justificar la seva obra al pròleg a tall de *captatio*, és inevitable establir-hi una relació:

He fet una pel·lícula [...] amb tota la simplicitat, amb tot el garbuix, amb totes les arbitrietats, amb totes les desmesures... [...] en la seva cruesa neta [...]. L'autor ha posat a servei de l'argument llegendes despulades de verbes retòriques i vanitoses, [...] de jocs vistosos i enlluernadors de prestimans de la ploma. (Català, *Un film* 8)

Sembla clar, doncs, que en la novel·la de Català s'hi trobarà, també, la fotogènia de les pel·lícules, ja que les descripcions de l'autora, tot i ser abundants, són justes i precises, i es limiten a mostrar amb



senzillesa les escenes a través de la visió del narrador i dels ulls d'altres personatges, mantenint la naturalitat dels fets. Potser és al final de la novel·la quan aquestes característiques es fan més paleses, a causa de la cruesa amb què es narren les escenes, sense embuts, però tampoc sense floritures, com l'assassinat de la Pelada:

Impotent, amb els ulls injectats de sang i llançant escumeralls per la boca, hagué de presenciar com el Valencià es llançava de nou sobre la Pelada, ja caiguda en terra, i, tal com si el ganivet se li hagués amossat amb la sang, maldant d'una manera que feia esgarriar, li tallava el cap en rodó i després, amb aquell cap a la mà, se li anava atansant, atansant an ell... (*Un film* 380)

O també quan fereixen el protagonista: «En Nonat tenia una ferida horrible; la barra, destrossada, enmig de borbolls de sang i grumolls de carn viva, ensenyava les esquirlas d'os» (*Un film* 402). En ambdós casos, «la càrrega visual de determinades escenes d'acció també resulta d'una plasticitat que les aproxima al cinema» (Gregori 128), i qualsevol que se les miri sentirà la vivacitat de l'experiència tal com si fos ell qui l'estigués presenciant.

2.4. Els salts temporals

El concepte de fotogènia de Louis Delluc va ser reprès, uns anys més tard per Jean Epstein, que el va ampliar tot proposant unes condicions concretes per definir –potser amb més exactitud– què era fotogènic en el cinema, sobre el qual, cal recordar-ho, encara es discutia si era un art o no. Així, doncs, un element central que es caracteritza com a fotogènic, segons el cineasta polonès, és la seva mobilitat: «el aspecto fotogénico de un objecto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo» (Epstein 337). El temps és la nova perspectiva amb què un cineasta ha d'aprendre a treballar per dominar l'art cinematogràfic, tant pel que fa als salts endavant i enrere, com al domini de les temporalitats en històries que es creuen de manera simultània. De nou, es troben exemples de cada un d'aquests tipus temporals en la novel·la de Català.

En primer lloc, hi trobem la retrospectió, que potser és la tècnica més emprada per l'autora. Tot just després de l'incipit de l'obra es remunta a explicar el passat de Maria Gallinaire i en Jépet. De fet, aquest mètode li va ser criticat per abusar-ne: «A cada nou personatge que es presenta, l'autor recula i ens en conta la història i ens posa en antecedents de la seva ascendència» (Guansé 655). Aquests antecedents, però, no són en va, ja que permeten que el lector estableixi connexions posteriors entre personatges que acaben sent rellevants.

En segon lloc, hi ha els salts endavant (narrativament: les prolexis) que, si bé menys freqüents, també són un recurs força emprat per l'autora. En aquest cas, però, acostumen a ser premonitoris i sentenciósos, sobretot perquè qui conviu amb en Nonat Ventura queda tacat per la desgràcia i la mala sort. A mesura que avança la novel·la, el lector es va fixant en aquest element repetitiu i tràgic, tot i que a l'inici poc s'ho espera. És per això que, potser, un dels salts endavant més colpidors d'*Un film* succeeix quan

en Nonat s'acomiada del seu mestre manyà i decideix abandonar Girona per anar cap a Barcelona. L'amo queda desolat, afectat pel «cop mortal» que li ha causat el fillol, però no pot evitar que el noi se'n vagi. Abans de començar el nou episodi a la capital, l'autora obre una petita finestra al futur per tancar completament l'etapa de joventesa i no tornar-ne a parlar: «com liquidació final de la seva vida gironina, de la seva primera i fresca joventut, va saber-ne noves precises vint mesos després, pel Granaire, amb qui topà un diumenge en la plaça de Catalunya» (*Un film* 75). És el Granaire qui li conta la situació llas-timosa en què es troben la casa i el manyà des que va marxar. I després Català reprèn la història allà on l'havia deixada, just quan en Nonat abandona l'amo.

Un tercer i últim mecanisme temporal amb què l'autora demostra una bona solvència és amb la simultaneïtat; és a dir, amb la narració de dues escenes paral·leles, però de forma alternada. Aquesta innovació ja va ser introduïda per Griffith, en establir el recurs del muntatge alternat com un dels més rendibles, cosa que avui en dia es pot trobar recreada de moltes maneres diferents (Gregori 129). Un exemple extret d'*Un film* que ho exemplifica és el moment en què, a casa de la tia d'en Peroi, homes i dones se separen i es preparen per anar a dormir: «tot despullant-se, en Nonat hagué de rebre, malgrat el seu cansament, les confidències del company, que ja no era mestre de retenir-se més. [...] En aquella mateixa hora mare i filla canviaven, a son torn, impressions» (85-86).

Víctor Català té un control absolut de la temporalitat: cerca en el passat més remot l'origen d'un personatge de qui resseguirà la trajectòria i, quan sigui rellevant per al protagonista, en continuarà parlant fins que en pugui resoldre l'avenir. A vegades, amb tan sols una frase sentència el futur sencer d'un personatge, com és el cas de l'amo manyà.

2.5. Els intertítols

Un altre dels elements que l'autora trasllada de la pantalla al paper són els intertítols. El cinema mut els emprava per suplir les mancances que hi podia haver a l'hora de narrar una història sense so. Borís Eikhenbaum diferencia dos tipus d'intertítols: els de diàleg i els narratius. Els primers seguirien la naturalitat de la seqüència fílmica; els segons, tanmateix, no. Els intertítols narratius són aquells que fan aclariments o guien la temporalitat de la pel·lícula. I que, per Eikhenbaum, demostren «la insuficiente imaginación cinematográfica del director» («Problemas» 56), que hauria de fer servir les imatges com a signe narratiu.

Independentment de la traça del cineasta, en el cinema de l'època hi havia els dos tipus d'intertítols i Víctor Català els incorpora a *Un film*, fidel a la realitat del que veia a les sales de projecció. Tots els diàlegs de l'obra, per descomptat, s'haurien de presentar en aquest format, però també els marcadors temporals que empra a l'hora de dirigir les escenes o fer aclariments sobre l'escena següent: «la cosa havia anat de la següent manera» i «acomboiant els fets diversos amb el fil de la cronologia, seguim-li el pensament a la dama» (*Un film* 306, 382).



2.6. La temàtica

Finalment, i abandonant les característiques més aviat formals que s'han comentat fins ara, cal parlar de l'argument de l'obra, el qual respon, també, a un criteri cinematogràfic.

L'auge del melodrama els anys anteriors a l'inici de la publicació d'*Un film* està ben documentat: el gènere, que entre 1906 i 1910 havia representat un 16,5 % del total de la producció fílmica a Catalunya, va arribar a representar un 34,3 % del total entre 1911 i 1914 (González, *El cine* 476). *Sacrificio* (1914), produït per Hispano Films és un exemple d'aquest tipus de pel·lícules, en què, en tan sols mil cinc-cents metres, s'hi barregen l'honor burgès, malalties, morts per suïcidi i infart, infidelitats i una lliçó moral sobre com la dilapidació dels diners i les infidelitats culminen en una tragèdia— que, en aquest cas, acaba bé.

Això demostra l'interès per a aquest tipus d'històries que «en general són pel·lícules “de sèrie” o “episodis”, amb una trama abundant en crims i misteris, sustentada sobre una xarxa de delinqüència organitzada [...] amb suspens i molta acció i violència» (González, *Els anys* 295). Aquesta descripció dels films de l'època podria servir indistintament com a text de contracoberta per a la novel·la de Català, que tracta —entre molts altres temes— la violència i la criminalitat de Barcelona. Això ho fa a través d'una estructura fragmentada, oferta al públic de forma seriada amb les entregues periòdiques a la revista *Catalana*, a tall d'episodis com els que es projectaven al cinema.

En definitiva, cal considerar, tal com diu Carme Gregori, que si bé «cap d'aquests recursos és exclusiu del cinema o inèdit en literatura [...] el seu ús resulta significatiu en una novel·la que s'autoproclama cinematogràfica» (128). De fet, és l'acumulació de tots aquests recursos i la seva presència abundant la que podria, realment, indicar el caràcter cinematogràfic d'*Un film*.

3. Elements no cinematogràfics

3.1. La presència del narrador

El conjunt de característiques cinematogràfiques confereixen a la novel·la l'aire fílmic que l'autora tenia present. Tanmateix, la presència d'elements que no pertanyen a aquest àmbit —i que es considerarien completament habituals— sobten, precisament, per no encaixar en el marc proposat en el pròleg: el lector d'aquella època podia quedar desconcertat en trobar elements que eren difícils de traslladar a la pantalla gran del moment, si en realitat estava *mirant* una pel·lícula.

Un dels primers elements no cinematogràfics que apareix és el narrador omniscient; però no la classe de narrador que guia a través d'interfílms, que sí que és propi del cinema mut, sinó d'un narrador metanarratiu que trenca amb la quarta paret i dialoga directament amb el lector:

I el bord contà sa història; una història compendiada, que anava directament al gra, deixant la palla de tota vana retòrica; història que nosaltres, menys pressarosos i pot ésser quelcom millor enterats que el mateix protagonista, perfilarem i completarem per a major intel·ligència dels lectors. (*Un film 22*)

El procediment d'adreçar-se als lectors demostra, per una banda, que hi ha certs aspectes que no es poden traduir fàcilment d'un art a l'altre. Cal tenir en compte, a més, que l'autora escriu de forma literària un relat pensat per projectar-se al cinema, però sense fer un guió cinematogràfic com els que existeixen avui en dia, sinó que ho fa pensant en una forma agradable per als lectors. És per això que cal que es mantinguin certs procediments literaris. D'altra banda, que Víctor Català no traslladi tots els procediments del muntatge a la novel·la, demostra la intuïció d'un potencial del setè art que es comença a comprendre: «es imposible dejar de ver que en el cine está a punto de ocurrir algo» (Astruc 220). I això que està a punt de passar és l'assoliment d'un llenguatge propi del cinema que sigui capaç d'expressar qualsevol realitat, de manera que no sigui menys impossible explicar una història a través de la novel·la que a través del cinema. Així doncs, en aquesta no-adaptació es crea un espai per reflexionar sobre com es podria aconseguir la manera d'expressar aquests trets literaris en el cinema futur, com podria ser, per exemple, la veu en *off* que apareixerà amb el cinema sonor.

Els talls narratius que s'exemplifiquen a continuació també es poden entendre com una forma de transició entre escenes:

T'hauríem fet mercè, bon llegidor, d'aquest episodi, que lliga tant amb la nostra història com el rètol del barber amb son ofici, si no fos que mai hi és de més, en aquest temps de positivisme i ingratitud, esmentar les belles accions, anc que sigui estirant-ho una mica pels cabells. [...] tal volta no et desplagui aquesta petita referència d'ell, donat lo que havia de passar.

Que fou lo següent:

(*Un film 311*)

Aquest procediment no deixa de ser una marca, una tria de l'autor que la diferencia dels altres per crear efectes estilístics únics, de la mateixa manera que un cineasta triaria uns plans i il·luminacions concrets per expressar el seu pensament (Eikhenbaum, «Problemas» 61).

3.2. El discurs indirecte lliure i els monòlegs interiors

En relació amb l'apartat anterior, una característica pròpia de la literatura difícil de traduir al cinema són els discursos que representen el fil de pensament dels personatges, com quan la Pepa pensa en els beneficis que pot tenir si fa que la Carmeta vagi a viure amb ella:

La Carmeta no era ja per casar-se, per consegüent, podia comptar amb ella per sempre més; tenia si fa no fa el seu temps, i no li desitjaria la mort per heretar-la; era un escarràs de primera i li faria de minyona amb poca



més despesa que la vida, i com no tenia parent ni herent llevat d'ella, la recaptaria per a no perdre-la, i a més no trauria res de casa per a donar-ho a anants i vinents. (*Un film* 198)

Si bé els intertítols podrien ser una solució, la finalitat del cinema d'entreteniment no és llegir tota l'estona –fet que pot trencar el ritme de la pel·lícula–, sinó endinsar-se en la fluïdesa de les imatges. En el moment en què arriba el cinema sonor, s'obre una escletxa perquè aquest tipus de discursos tinguin cabuda en el discurs fílmic. Com que Català encara no té un sistema per reproduir-ho, manté el model literari, el discurs indirecte lliure i el monòleg interior:

La Carmeta, quan era una rata, havia sentit parlar a la seva àvia i a altres donetes velles dels endimoniats, dels posseïts. [...] Doncs, bé; o ella estava endimoniada, ella havia caigut en les grapes del mal esperit... o era cert allò que sospità el metge: que venien de nissaga de boigs i eren boigs tant el seu germà com ella... (174)

3.3. Les descripcions naturalistes

Un altre dels grans elements formals que destaquen per ser pròpiament literaris són les descripcions. Insistim-hi: el lector no es troba amb un guió cinematogràfic *per se*, sinó amb un guió cinematogràfic en forma de novel·la. Això fa que els trets dels guions –indicacions sobre els plans i els moviments de la càmera, acotacions– no apareguin en el text.

Les descripcions, doncs, reben unes interpretacions ambigües: per una banda, van ser criticades per ser massa naturalistes, potser fins i tot psicològiques –tot i que aquest punt es podria discutir: «la seva finalitat és de fer tan lògica la psicologia dels personatges, que no puguin obrar d'altra manera de com ho fan» (Guansé 655). Però, per altra banda, un guió cinematogràfic requereix detalls i precisions, així com bones descripcions físiques i psicològiques dels personatges perquè els actors puguin representar a la perfecció el seu paper en la història. Per exemple, quan es produeixen canvis interiors en els personatges, o es parla del seu comportament no hi ha acotacions, sinó descripcions acurades i detallades amb pulcritud:

Tenia feina abundantament embastada sempre per a aquells homes, plans en curs d'execució en què tots podessin intervenir i lluir-se, mes no aimava barrejar-se amb ells, preferint treballar isoladament i reservant per a si les ocasions més arriscades i polides. (*Un film* 326)

Tanmateix, el fet que no apareguin acotacions es pot justificar davant de la creació d'una pel·lícula en forma de novel·la. Per a un lector que no hi està acostumat, llegir un text amb acotacions que van afegint de forma esquemàtica informació sobre els personatges pot significar la interrupció de la continuïtat de la lectura.

Si el que vol l'autora, tal com diu al pròleg, és que el lector visqui una estona de «repòs espiritual», una novel·la «anotada» no faria més que anar en contra d'aquests propòsits. Així, doncs, Víctor Català busca incorporar allò que pot fer cinematogràfica la literatura, però no adapta allò que no es pot traduir o que no és propi del medi literari. Com diu al pròleg: «i com que sóc persona de tractar, dintre les meves possibilitats, a cada un segons li correspon, m'agrada també de guardar, escrivint, els miraments deguts a cada gènere, no confonent ni barrejant els termes i condicions d'uns i altres» (*Un film* 7).

3.4. La quantitat d'escenes

Un últim apunt sobre l'estructura de la novel·la. Si bé és veritat que el format amb múltiples històries que s'acaben enllaçant amb l'argument principal responen al muntatge fílmic, també ho és que la quantitat elevada d'anècdotes secundàries –unes vint, entre les quals es poden trobar la història entre en Peroi i la Carlota, el desenllaç fatídic d'en Rovira i la trobada entre la Jesusa i el senyor Grisau– inscrites en *Un film* podria ser difícil de replicar en l'àmbit cinematogràfic de l'època en què es va publicar. Els constants salts temporals, que reprenen al final de la novel·la personatges secundaris que han aparegut al principi poden generar confusió en el lector-espectador.

Ara bé, com destaca Eikhenbaum:

Antes de la invención del cine y de la consideración del montaje, la literatura era el único arte capaz de desplegar argumentos de estructura compleja y fábulas paralelas, de cambiar libremente el lugar de la acción, de recalcar detalles, etc. Hoy, con el cine, muchos de estos privilegios ya no son monopolio de la literatura. La dinámica cinematográfica, también en eso, se ha demostrado suficientemente poderosa. (60)

Al final, tot el que cal és que es desenvolupi un llenguatge cinematogràfic que, a través dels propis mitjans, sigui capaç d'expressar el mateix que la novel·la fa a través dels seus. Víctor Català recull els canvis que s'esdevenen al voltant del cinema: el pur entreteniment comença a prendre forma estètica i les minories s'adonen d'una nova bellesa que, tot i partir de la literatura, no trigarà a fer un camí independent (Lukács 71). Tot això es manifesta, en l'obra, a través de les declaracions del pròleg –que responen a la visió popular d'aquest desenvolupament tècnic– i de la incorporació d'elements cinematogràfics en l'obra –que responen a l'evolució artística que pateix aquest art incipient, i que encara han de consolidar-se i distanciar-se de la literatura.

4. El llenguatge del cinema

Ara bé, que el cinema arribés a aquest estadi d'autonomia, va haver de créixer acompanyat del que les altres arts li podien deixar. És per això que alguns procediments del cinema són similars als de la literatura, sobretot en l'estadi primerenc en què es troba. Així doncs, no cal oblidar que «la literatura, al igual que el teatro, [...] fecunda al cine y contribuye a su desarrollo» (Eikhenbaum, «Problemas» 60). A més a més, per bé que el cinema sigui mut en els seus inicis, no es desprèn de la funció de la paraula, en



tant que igualment construeix un discurs («Literatura» 200). El cinema té en comú amb la literatura que ambdós funcionen com a mitjans per narrar, però ho fan a partir de diferents procediments: «lo literario parte de la palabra para enunciar “sucede esto y luego aquello”, y el cine muestra imágenes en las que ocurre esto más esto más esto» (Baltodano 20).

De tota manera, el cinema troba un llenguatge propi, cap a finals dels anys vint, que li permet un desenvolupament autònom: «ha encontrado por fin su verdadero camino, liberándose de la absurda sujeción a formas de arte ajenas» (Pudovkin 370). I un cop emancipat, es veu sotmès a les mateixes lleis que les altres arts, que fan que es relacionin entre elles; de manera que, així com la literatura havia influenciat el cinema, el cinema també influenciarà la literatura. Aquest estudi de l'encreuament de les fronteres entre manifestacions artístiques rebrà, posteriorment, el nom d'*intermedialitat* (Gregori 122-123).

I, tal com apunta Baltodano Román, tot i que la investigació de la influència del cinema en la literatura s'hagi centrat en l'adaptació de novel·les a la pantalla gran,

Las influencias se gestan en niveles profundos. No se trata de identificar engañosas equiparaciones literarias de artificios fílmicos, sino de reconocer cómo el discurso de la imagen en movimiento amplía los horizontes de la escritura. Entre los aportes más significativos del cine a la literatura se encuentran: los motivos de la cultura popular, el diálogo intertextual, la economía expresiva, la fragmentación y el uso reiterado de perspectivas. (25)

Totes aquestes característiques són les que s'han detectat reiteradament en la novel·la de Víctor Català, ja que el transvasament d'influències entre les dues arts va començar amb els inicis dels debats cinematogràfics, en els quals s'emmarca l'obra de Català: «en los años veinte, se produjo una fructífera permeabilidad de un medio a otro e incluso un saludable desembarco de autores españoles en la ribera oscura de la industria hollywoodiense» (Moya 87), que també s'estenia en el panorama europeu (Gregori 119).

A més, l'autora devia ser conscient d'aquest intercanvi d'influències i entenia les relacions que s'establien entre ambdues arts, ja que declara que: «el novel·lista cedeix accidentalment sos estres al filmaire, per al qual no resen certa mena d'obligacions ni puritanismes» (*Un film* 8).

III. Després del cinema

1. Una definició

Si tornem al pròleg d'*Un film (3000 metres)*, Víctor Català no sembla conscient de totes aquelles característiques cinematogràfiques que incorpora en la novel·la per crear una pel·lícula. De fet, aquells atributs a què fa referència no se centren a subratllar-ne una perspectiva estètica –perquè encara no hi havia un corrent de pensament cinematogràfic al darrere–, sinó una visió particular del que ella entenia per cinema.

A primer cop d'ull, pot entendre's que l'autora es limiti al caràcter comercial del cinema contra el qual Canudo va escriure el *Manifest*: ella vol entretenir, tal com feia el cinema de l'època, i tal com era considerat pels crítics noucentistes: quelcom que no és art —«el cine estaba considerado como un arte "vulgar", "bajo", solamente bueno para la multitud» (Eikhenbaum, «Problemas» 50). Tanmateix, també hi detecta els elements estètics i els traspasa al paper. Llavors, quina és la idea que Víctor Català té del cinema?

Últim retorn al pròleg: «amb tota la simplicitat, amb tot el garbuix, amb totes les arbitrarietats, amb totes les desmesures... és a dir, amb totes les llibertats que el gènere comporta» (*Un film* 8). Per un costat, es pot dir que és innegable que, per a Víctor Català, el cinema és llibertat. Si bé, com ha vist la crítica al llarg dels anys, *Un film* «havia començat com una reacció en contra del Noucentisme, es converteix [...] en una altra cosa: una novel·la inclassificable, inetiquetable, proteica, oberta, impossible d'integrar en cap dels nous debats [de la literatura catalana]» (Casacuberta 149). I tot això perquè, a part de voler reintegrar-se en aquest panorama, el seu estil únic li feia entendre l'escriptura com quelcom subversiu que no havia de respondre a cap mena de responsabilitat ni adhesió a cap moviment: «Víctor Català no escriu per obtenir l'aquiescència dels doctes, sinó que escriu perquè sí, amb la despreocupada intranscendència d'entretenir unes hores d'oci i de tedi» (Capmany 1854).

Per l'altre, i vinculat a la idea de subversió, la llibertat que li va donar el cinema és el de crear quelcom nou, de portar al límit la seva escriptura fusionant dos gèneres de trajectòries paradoxals: la longeva literatura i el nounat vuitè art. El cinema li permet fer l'exercici formal de traslladar al paper les característiques de la pantalla —que hàbilment recull en un parell de frases:

En primer lloc, la simplicitat que fa referència a la psicologia dels personatges. Si s'analitza el protagonista, es veu que, malgrat la intriga, és bastant pla. La seva motivació inicial és la de descobrir la pròpia ascendència i continua així al llarg de l'obra, mantenint una actitud narcisista i calculadora, sense que hi hagi res que el faci canviar. La senzillesa també es pot trobar en l'argument, que coincideix amb l'objectiu del protagonista, i no deixa de ser una història de delinqüents a la ciutat de Barcelona, esquema prototípic de les pel·lícules de l'època, adornada amb les interrupcions d'altres personatges igualment simples:

És evident que a l'àvida coneixedora [Caterina Albert] no se li escapava la trivialitat de les històries que li eren contades, sense paraules, en el clar-obscur del llenç cinematogràfic. Però també devia comprendre [...] que eren una nova versió sempre renovada de la gran aventura de viure [...] i és per això que el públic s'hi embadaleix, com ella mateixa s'hi embadaleix. (Capmany 1864)

En segon lloc, les arbitrarietats. Víctor Català empra l'arbitrarietat per deixar els personatges lliures, sense lligar-los ni obligar-los a fer el que no segueixi l'ordre de les seves accions: «Mes jo no en sé de parar-los-hi els passos als meus personatges. Quan dintre meu sento que han de fer un determinat camí, vaig seguint-los mansament, sens atrevir-me a intervenir per aturar-los abans d'hora» (*Obres completes* 1811). L'actitud de l'autora entronca amb la idea cinematogràfica més primitiva dels germans



Lumière quan van enregistrar *La sortie de l'usine* (1895): plantar una càmera a l'escena i seguir els passos dels protagonistes, deixant-se guiar pel seu ritme i entretenir-se amb les seves accions atzaroses.

I, en tercer lloc, les desmesures, tant les de l'estructura –perquè no posa fre a les anècdotes i retrospeccions constants– com les del contingut –disposada a mostrar les vileses de la societat urbana. En definitiva, mostra les desmesures de la vida que tant l'entusiasmava i tant li agradava retratar, i que també era senzilla i arbitrària. Víctor Català troba que el cinema li proporciona la forma adequada per representar-la: «allò era vida!... Allò era *la vida!*...» I, poc a poc, un desig frenètic, gairebé afrodisíac, li abrusà les entranyes...» (*Obres completes* 99).

Així, doncs, Víctor Català escriu des de la llibertat de no adherir-se a cap moviment literari, sense dictàmens que li diguin què ha de fer. I per aconseguir això tria un gènere que li ho permet fer, a causa del seu baix prestigi dins l'àmbit intel·lectual.

Ara bé, equiparar la novel·la i el cinema no només rebaixa l'estatus de la primera, sinó que eleva el del segon. En el mateix moment en què desprestigiava, potser, la seva obra equiparant-la a un producte de masses, estava elevant el cinema al grau de producte artístic amb potencial i camp per recórrer. El fet d'igualar-los permet que hi hagi una intuïció sobre el que pot arribar a ser el cinema: un art de ple dret. Per això, aquesta obra, escrita des de la consciència de fer una pel·lícula i, per tant, retratar-ne un seguit de característiques, obre una escletxa que ens permet reflexionar sobre el cinema d'aquella època: Era realment només per a les masses? Es podria arribar a considerar un art?

Un film recull de forma indirecta els debats de principis dels anys vint a Catalunya. Tot i que els intel·lectuals estaven dividits, la concepció vers el cinema començava a canviar. Les possibilitats estètiques del cinema començaven a aflorar. I és per això que Víctor Català en detecta els recursos i és capaç de plasmar-los en la novel·la, amb la cautela inicial de saber si aquest experiment agradarà als seus lectors. Això ens demostra, també, la gran intuïció teòrica que té l'autora, anticipant les teories que no trigaran a sorgir durant els anys següents.

2. Una conclusió

Que Víctor Català és una visionària no es pot posar en dubte. Malgrat que la seva obra sigui i hagi estat considerada una reacció contra el Noucentisme i hagi pres uns caires allunyats del Modernisme sota el qual s'emparava Maragall, la presència de la gran quantitat d'elements cinematogràfics adaptats a l'obra denoten que hi ha quelcom més enllà de la simple plasmació d'uns trets: hi ha l'ebullició d'un debat, en el qual ella participa amb aquesta novel·la, sobre el futur del cinema que tot just despunta. L'autora s'anticipa a les aportacions del cinema que el sustenten avui en dia fins a considerar un art de ple dret, a partir de la idea que tots tenen en comú: que el cinema és vida i que, com a tal, és forma artística. I és la vida, amb tota la simplicitat, arbitrietats i desmesures que conté, que permet a l'autora crear amb llibertat, tot explorant els límits de l'art. Com ella mateixa va declarar:

I no obstant, és que pot tenir límits l'obra d'un artista? No crec que unes normes morals puguin frenar-la. Crec elemental advocar per la independència de l'art. Gràcies a aquesta independència he pogut ser fidel a la meua vocació, que tothom hauria volgut intervenir. (Víctor Català recollit a Capmany 1860)

IV. Bibliografia

Abadie, Karine. «André Gide, l'homme ordinaire du cinéma». *Bulletin des Amis d'André Gide*, núm. 199-200, 2018, p. 173–86.

Astruc, Alexandre. «Nacimiento de una nueva vanguardia: la "Caméra-Stylo"». Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra, 1989, p. 220-224.

Balázs, Béla. «El montaje» Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos, Disciplinas, Innovaciones*. Cátedra, 1989, p. 371-386.

Baltodano Román, Gabriel. «La literatura y el cine: una historia de relaciones». *Letras*, núm. 46, 2009, p. 11-27.

Canudo, Ricciotto. «Manifiesto de las Siete Artes». Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos, Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra, 1989, p. 14-18.

Capmany, Maria Aurèlia. «Els silencis de Víctor Català.» Català, Víctor. *Obres completes*. Selecta, 1972, p. 1853-1868.

Casacuberta, Margarida. *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. L'Avenç, 2020.

Castellanos, Jordi. «La identitat qüestionada. *Un film (3000 metres)*, de Víctor Català». *Els Marges*, núm. 82, 2007, p. 56-75.

Català, Víctor. *Obres completes*. Selecta, 1972.

— *Un film (3000 metres)*. Club Editor, 2015.

Delluc, Louis. «Fotogenia.» Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos, Disciplinas, Innovaciones*. Cátedra, 1989, p. 327-333.

Dubosson, Fabien. « "Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, Fantomatique ". Entretien Avec Jérôme Prieur». *Relief*, vol. 19, núm. 1, jul 2025, p. 149-161, <https://doi.org/10.51777/relief23699>. Consulta: 22 jun 2025.

Eikhenbaum, Boris. «Literatura y cine». Albera, François. *Los formalistas rusos y el cine*. Ediciones Paidós, 1998, p. 197-202.

— «Problemas de cine-estilística». Albera, François. *Los formalistas rusos y el cine*. Paidós, 1998, p. 45-75.



Epstein, Jean. «A propósito de algunas condiciones de la fotogenia». Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos, Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra, 1989, p. 335-340.

Font, M. Rosa. «Un film (3000 metres): la resposta de Víctor Català als models noucentistes». *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís / Víctor Català*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 203-224.

Friis, Cecilia. *Abandoned Children in Literature: The Orphans in JK Rowling's Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Lund University Publications, 2013.

Garcés, Tomàs. «Conversa amb Víctor Català». Català, Víctor. *Obres completes*. Selecta, 1972, p. 1747-1755.

González López, Palmira. *El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923*. Universitat de Barcelona, 1984, <https://www.tdx.cat/handle/10803/22696#page=1>. Consulta: 12 maig 2025.

— *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Ed. 62, 1987.

Gregori Soldevila, Carme. «Cinema i literatura: Un film (3000 metres), de Víctor Català». *Rivista Italiana di Studi Catalani*, núm. 10, 2020, p. 113-130.

Guansé, Domènec. «Les Lletres». *Revista de Catalunya*, vol. V, núm. 30, desembre 1926, p. 654-664.

Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, 1987.

Guyaux, André. «Baudelaire fait son cinéma». *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Dramatica*, núm. 69/2, 2024, p. 51-60.

Lukács, Georg. «Reflexiones sobre una estética del cine». *Sociología de la literatura*. Península, 1973, p. 71-76.

Maragall, Joan. *Obres completes* [OC]. Selecta, vol. I-II, 1960.

— *Prosa* [Pr], ed. crítica de Lluís Quintana Trias i Ignasi Moreta, toms 1-3. *Obres completes*, vol. II-IV. Ed. 62, 2024.

Muñoz i Pairet, Irene. «Joan Maragall i Víctor Català, des del seu epistolari (1902-1911)». *Haidé. Estudis maragallians*, núm. 4, 2015, p. 41-51.

Newton, Joy. «Zola and Eisenstein». *The French Review. Special Issue*, núm. 44/2, 1971, p. 106–116.

Pudovkin, Vsevolod Ilarionovitch. «El montaje en el film». Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos, Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra, 1989, p. 367-370.

Ródenas de Moya, Domingo. «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte.» *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica (celebrado en La Coruña los días 6, 7 y 8 de abril de 1995)*. Universidade da Coruña - Servizo de Pu-

blicacions, 1997, p. 85-104.

Romaguera i Ramió, Joaquim i Homero Alsina Thevenet. *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos, Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra, 1989.

Sadoul, Georges. «Victor Hugo et le cinéjéma». *Europe*, núm. 74, 1952, p. 229.

Saltor, Octavi. «*Un film (3000 metres)*, novel·la de Víctor Català». *La Veu de Catalunya*, 31 març 1927, p. 7.

Vázquez Abeijón, Sandra. «Influencia del cine de los orígenes en la literatura española del siglo XX». *El Genio Maligno*, núm. 20, 2017, p. 27-43, <https://elgeniomaligno.eu/influencia-del-cine-de-los-origenes-en-la-literatura-espanola-del-siglo-xx>. Consulta: 12 abril 2025.

Viñas, David. *Historia de la crítica literaria*. Ariel, 2017.

Rebut el 12 d'octubre de 2024
Acceptat el 29 de juliol de 2025