

Noucentisme i cinema còmic

Teresa Iribarren (Barcelona)

«Fa pocs dies, un amic em comentava que la negativa del Noucentisme català a tenir en compte l'art més noucentista (és a dir, del segle XX), que és el cinema, assenyala molt bé les limitacions d'aquest moviment i sobretot les mancances dels homes que, auspiciant-lo, van detenir l'hegemonia intel·lectual a Catalunya durant dues dècades.»

Enric Sòria, «Damnosa Hereditas», *En el curs del temps. Un itinerari a través de vuit-cents anys de literatura catalana*, 2010.

«Fui anoche al cinema. Voy al cinema con cierta regularidad y lo declaro sin rubor alguno. En cada programa suelo hallar una película o una escena que me conmueve.»

Myself [Carles Soldevila], «La consciencia tranquila», *La Publicidad*, 11 d'abril de 1920.

■ 1 La lectura canònica de *L'abrandament*: proposta de revisió¹

La publicació de *L'abrandament* el 1918 s'ha contemplat sempre com un punt d'inflexió del Noucentisme, un moviment que arriba al seu zenit el 1918 (Panyella, 1996: 15). La *nouvelle* és la resposta de Carles Soldevila a la crida carneriana per posar fi a la sequera de producció novel·lística del decenni, de la qual la *intelligentsia* noucentista se'n sent responsable per haver-la associada amb la vulgaritat i al mer reflex de la realitat (Yates, 1975: 109–146; Aulet, 1996: 118), i que no ha permès la primordial creació i consolidació d'un públic lector en català. Tal com indica Castellanos, no és fins al 1917 que el Noucentisme pren consciència que en el seu pro-

1 Aquest article s'inscriu en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) (2014, SGR 285), reconegut per l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, i en el projecte amb el número de referència FFI2014-52989-C2-1-P, finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

grama cultural no ha tingut en compte el mercat del llibre. Fins aleshores el moviment s'ha «organitzat al marge de les lleis de l'oferta i la demanda» (Castellanos, 1996: 17) i ha postergat la novel·la (Arnau, 1987: 10). A fi d'esmenar el destret, el mateix Enric Prat de la Riba impulsa la creació de l'Editorial Catalana, una iniciativa de clar rerefons polític patrocinada per Francesc Cambó, que aspira a comercialitzar títols de qualitat amb l'objectiu de promoure la lectura en català, i que serà dirigida pel poeta noucentista més preminent: Josep Carner.

L'abrandament, publicada en el segell Biblioteca Literària, de l'Editorial Catalana, és encapçalada per un programàtic pròleg de qui n'és director. La peça que dona títol al llibre, per bé que Carner indica que «no és sinó un conte que ha anat dilatant-se» (p. 15),² és presentada en la coberta com a “novel·la”, una classificació genèrica en part legitimada pel fet d'estar seguida de narracions més breus, els contes *La sospitosa voluptat*, *Lalí* i *La fortuna dels Molines*. S'han considerat peces literàries clau de la producció del període tant la *nouvelle* com la presentació carneriana, de palmari to preceptiu. L'elogiós prologuista hi destil·la tot un ideari estètic en exaltar les virtuts d'«una novel·la novíssima [...] d'acord amb la més aguda sensibilitat moderna» escrita, tanmateix, per «un novel·lista de temperament clàssic» (p. 7). Carner saluda «el Benvingudíssim» (p. 16) Soldevila, del qual aplaudeix l'absència de pintoresquisme, el caràcter mundà i les similituds que presenta amb l'art de La Bruyère; d'aquí que Carner afirmi que l'obra és d'evident filiació francòfona. Així mateix elogia el tractament del llenguatge soldevilià, empeltat del «bell parlar» dels poetes, que exalça com a model per als futurs autors del gènere ubic per excel·lència, la novel·la, que compta amb el privilegi d'arribar a un públic més ampli que no pas la poesia. La bonhomia humorística amb què tracta la institució matrimonial i la puresa i la claredat de la prosa són algunes de les virtuts que fan assegurar a Carner que *L'abrandament* és tota «una fita» (p. 8), «una bella aportació lúcida a la saó catalana que comença» (p. 11). Això és, l'exhortatiu i optimista Carner identifica l'obra de Soldevila com el primer brot d'una factible i desitjable branca novel·lística catalana que maridaria el bon gust burgès i l'estètica de la *pièce bien faite*.

El nostre propòsit és demostrar que, malgrat que Carner propugni l'encaix de *L'abrandament* en els paràmetres estètics noucentistes, una lectura

2 Totes les citacions del llibre (sense correcció ortogràfica) són de la primera edició de l'obra, que és referenciada a la bibliografia. En el cos de l'article només hi farem constar el número de pàgina.

que ha estat refermada per Alan Yates³ i per la majoria d'estudis posteriors (Pàmies, 1994; Castellanos, 1996) –llevat de Carme Arnau (1987: 92), que l'etiqueta de costumista–, l'obra del cinèfil Soldevila (Iribarren, 2012: 167–196) també s'inscriu en unes coordenades narratives foranes i extraliteràries: la *nouvelle* és de filiació cinematogràfica. Així, si bé convenim amb Carner que, certament, el patró narratiu de Soldevila «és ben francès» (p. 15), pensem, tanmateix, que no és perquè s'emmiralli en La Bruyère, sinó perquè imita els codis dels curtmetratges còmics produïts per la casa Pathé, com els que protagonitza Max Linder, una de les primeres estrelles mundials del cinema i el més prestigiós dels artistes còmics francesos (Abel, 1994: 388), inspirador de la figura de Charlot. Però el cinema còmic francès no seria l'única pedrera de la qual Soldevila extreu material narratiu i formal: el novel·lista també rep l'influx de les produccions de Hollywood que tant admira (Iribarren, 2008).

Tot i que Carner hagi fet públic el seu anticinematografisme, com molts altres autors noucentistes (González, 1985; Minguet, 1986), no creiem que al pròleg vulgui eludir la matriu fílmica de la narració. Senzillament, Carner té les mires posades en l'exaltació de la poesia, el gènere hegemònic per als noucentistes. Així, com succeeix en diverses obres d'inspiració cinematogràfica publicades en anys posteriors d'Alexandre Plana, Josep Pla, Francesc Trabal o el mateix Carles Soldevila, entre d'altres, en l'exegesi coetània no se sol contemplar el deute del text literari amb la gran pantalla (Iribarren, 2012).⁴ Aquesta obliteració de l'empremta cinematogràfica és especialment significativa si es té en compte que *La fortuna dels Molines*, la història d'uns nous rics que volen imitar l'*American way of life*⁵ –un dels temes més

3 Alan Yates (1975: 158) escriu sobre la *nouvelle*: «El seu “classicisme” –la trama unifilar, l'escenari elegant i artificial, l'enfocament limitat, el distanciament, l'estil àtic– marca de nou el límit del que el Noucentisme podia rendir en prosa narrativa».

4 El fenomen, tanmateix, no és exclusiu de la literatura catalana: Goldberg i Avanzino (1979: x) lamenten que sovint els crítics literaris no tinguin en compte que els escriptors que estudien han estat influïts pels films còmics, com és el cas de *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, inspirada en Chaplin i Laurel i Hardy.

5 El març de 1929 Soldevila dedicarà tres articles a analitzar el paper que té el cinema en la difusió de l'*American way of life*. En el primer l'escriptor constata la influència que el cinema nord-americà exerceix sobre els costums d'arreu: «Les nostres modes, els nostres posats, les nostres ambicions, pateixen d'uns anys ençà la constant influència de les modes, els posats i les ambicions que promulguen els dictadors d'Hollywood» (Soldevila, 1929a). L'endemà, tanmateix, matisa aquesta influència: relativitza la capacitat del la filmografia de Hollywood com a agent exportador d'americanisme perquè, al capdavall, «els films americans són un producte més internacional que no nacional» (Soldevila, 1929b). Amb tot, en un tercer «Full de dietari» s'avé a acceptar que els films americans,

recurrents en la filmografia de Hollywood, tal com consigna el crític cinematogràfic noucentista Alexandre Plana—,⁶ a més de contenir referències explícites al cinema, finalitza amb una estratègia de clausura filmica: la fosa en negre.⁷ Soldevila, que vol revestir de modernitat la seva *opera prima* en l'arena novel·lística, enfila el camí més expeditiu per captivar uns lectors que cada vegada són més cinèfils i que consumeixen tota mena de productes culturals populars derivats de la pantalla, des dels arguments filmics publicats a les pàgines de la premsa periòdica i a les revistes cinematogràfiques⁸ fins a obres literàries que han estat adaptades al cinema (Llobet, 2012: 39): empeltar en la narrativa catalana fórmules del millor que fins al moment ha produït la indústria cinematogràfica, el cinema còmic (Goldberg i Avanzino, 1979: IX). Això és, el gènere filmic menys deutor de la tradició literària —i que anys més tard serà exaltat per Francesc Trabal a *Quo vadis Sánchez?* (1931), tot un homenatge a l'*slapstick* (Iribarren, 2012: 293–330).

El jove Soldevila sap molt bé que per fer de mascaró de proa de la novel·la catalana i situar-se sota l'ègida de la *intelligentsia* ha de seguir els mots d'ordre clau del Noucentisme: arbitrarisme, urbanitat i mediterranisme. Però també és conscient que per captivar el lector ha d'abandonar els

mitjançant «l'estímul visual», han imposat clarament uns models quant al «benestar i el confort», que ell valora en termes positiu: «No sé si a alguns capitalistes d'Europa els fa nosa de veure els obrers transatlàntics anant a la feina en automòbil, rentant-se molt completament en lavabos brillants, vestint, si fa o no fa, com a senyors; cuinant en belles cuines elèctriques, etc., però és evident que la lliçó, considerada en ella mateixa, no conté cap element condemnable» (Soldevila, 1929c).

- 6 L'autor observa: «*Un hombre y sus millones* sirve perfectamente para ilustrar esas consideraciones sobre Tom Moore. El día que el espacio nos permita ensayaremos la clasificación general del film americano. Entre sus categorías deberemos señalar la fundada en la inutilidad de la posición social de los hombres. Son muchos los films en que vemos lo poco de que sirven los dólares en un país de millonarios» (Plana, 1920a).
- 7 A l'inici del relat la veu narrativa explica que els Molines van «al cinematògraf un cop a la setmana» (p. 173) i més endavant es dona a entendre que la filla, Rosa, es deleix per convertir el seu entorn en una rèplica del món que exhibeix la pantalla: «La Rosa aprecia en el vestir, damunt de totes les coses. Es migrava davant dels aparadors de joieria i en el cinema. Aquells moblatges espetarrants, aquells vestits fastuosos!...» (p. 181–182). Aquesta al·lisonadora paràbola sobre la vacuïtat de la prosperitat econòmica es clou amb una fosa en negre: «S'ha fet vespre. Entra la cambrera. / —Volen que encengui el llum?/ Li diuen que no. Tanmateix s'estimen més romandre dins d'aquesta penombra, sense que l'un pugui ésser vist de l'altre» (p. 188).
- 8 Alexandre Plana (1920b) en dona fe: «Las revistas consagradas al cinema y los periódicos dedican el espacio debido a publicar los argumentos de los films más recientes, antes o después de ser puestos a la venta.»

dictats elitistes que han impedit la consolidació d'un públic català. D'aquí que s'aventuri a acostar-se als popularíssims codis narratius i plàstics dels films còmics, tot trufant-los amb la ironia tant del gust noucentista i un barcelonisme amable (aliè a la conflictivitat social que en aquell moment convulsa la ciutat), de manera que quedin perfectament integrats en una narració impregnada de civilitat, i esquivar així les previsible diatribes anti-cinematogràfiques de *l'establishment*. És a dir, pren l'opció als antípodes de Víctor Català, que el 17 d'abril de 1918 comença a publicar a la revista *Catalana* (fins al setembre de 1921) la novel·la explícitament cinematogràfica,⁹ *** (*3.000 metres*), una «obra esperpèntica, truculenta, estrambòtica» (Yates, 1975: 139) inspirada en un model de llargmetratge en crisi: la dels carregosos serials fulletonescos.

L'audàcia soldeviliana consisteix a imbricar en *L'abrandament* allò que en l'escenari noucentista és antagònic: la inspiració popular d'arrel filmica – practicada amb gran èxit per bohemis del Paral·lel com ara Joaquim Montero, Lluís Capdevila o Amichatis (Arévalo, 2002)– i el programa estètic de l'elit cultural. La subtileza del manlleu intertextual de la peça literària respecte de la pantalla, una estratègia que emergirà amb força a partir de la campanya cinematogràfica capitanejada per Alexandre Plana a *La Publicidad* el 1920 (Iribarren, 2011), ha propiciat que en els relats del Noucentisme, lògicament molt més versats a enllaçar literatura amb les arts i disciplines clàssiques, no contemplin l'empelt del cinema al cor mateix de la creació novel·lística del moviment (Murgades, 1976; Jardí, 1980; AA.DD., 1987; Perán et al., 1994; Panyella, 1996; Pericay i Toutain, 1996; Marí, 2009; Panyella, 2010) –fins i tot quan aborden la cultura cinematogràfica de l'època (Porter, 1996: 257–271)–, molt menys explícit que l'empelt cinematogràfic en la poesia d'avantguarda (Molas, 1987; Minguet, 1987, 2000). Només Joan Pàmies, en la introducció a una reedició de *L'abrandament*, apunta la filiació cinematogràfica de la *nouvelle*, de la qual es fa eco Xavier Duran (1995: 29): «L'esquelet narratiu recorda les notes d'un guió cinematogràfic, concís, esquemàtic i despullat de tot allò contingent o innecessari» (Pàmies, 1994: 22).

Per demostrar la naturalesa cinematogràfica de *L'abrandament*, que és d'un abast molt més profund que l'apuntat per Pàmies, procedim a rellegir l'obra amb un microscopi de lent cinematogràfica, capítol a capítol. Aquesta revisió minuciosa ens permetrà anar identificant els elements expressius que s'inspiren en la pantalla i posar en relleu que la veu narrativa s'articula

9 Víctor Català afirma: «he fet una pel·lícula».

segons els esquemes narratius de contrastos propis del cinema mut, en especial del cinema còmic, i el dictat del “*show, don't tell*”, tan habitual en la literatura inspirada en la pantalla.

■ 2 L'empremta cinematogràfica de *L'abrandament*

El cinematografisme de *L'abrandament*, una narració humorística sobre una dissortada i breu vida conjugal emmarcada en l'àmbit domèstic, és molt més rellevant que no pas en el conte *La fortuna dels Molines*. Com acabem d'assenyalar, l'hàbil Soldevila hi sintetitza cinematografisme amb els valors noucentistes de l'arbitrarisme i la urbanitat, que orquestra amb l'estilització lingüística prescriptiva del moviment. L'exempció del dramatisme en benefici de l'equilibri narratiu i l'exposició del conflicte resolt en clau humorística evita els recursos xarons i es manté sempre enfaixada dins de les formes benpensants i de l'ètica catòlica. Els trets de comicitat són molt similars als dels films protagonitzats per la primera figura mundial del cinema, el còmic Max Linder. Aquestes similituds ens legitimen a especular que possiblement l'escriptor s'hi inspi, juntament amb produccions nord-americanes, com les de la Keystone Film Company de Mack Sennett.

El protagonista de *L'abrandament* comparteix amb els personatges de Max el perfil del burgès de pega. Max encarna molt sovint la figura del solter, nuvi o marit tot just casat, amant de la vida confortable, materialista d'horitzons limitats i vida insubstancial, tot un dandi que es distancia dels caràcters més picants propis d'obres autòctones que exploten còmicament la institució matrimonial.¹⁰ Justament, una de les temàtiques recurrents dels curtmetratges de Linder és la vida conjugal: *Max célibataire*, *Max et sa belle-mère*, *Un mariage forcée*, *Un mariage à l'américaine*, *Le baromètre de la fidélité*, *Max se marie*, *Max ne se mariera pas* i *Max wants a divorce* són només alguns de molts dels seus films que giren entorn de malastrugues relacions sentimentals. Totes elles són obres que parodien el melodrama romàntic (Lanzoni, 2005: 40). Per bé que les cintes de major llargada permeten articular trames més complexes que els curtmetratges, els personatges continuen sent plans, estereotipats, tallats segons els patrons dicotòmics dels gèneres masculí i femení. Quan es publica *L'abrandament* la celebritat de l'actor és ben viva a Barcelona: el 1917 comença a editar-se el «periòdic satírico-il·lustrado-popular» *Max Linder* (Bufort, 1985: 65).

10 No oblidem que el tema és un tòpic gastadíssim i sempre en voga en la comèdia popular. En aquest sentit no està de més recordar que *Amichatis* i Lluís Capdevila estrenen el 22 de maig de 1915 *L'alegria del solter o home casat burro espallat* (Arévalo, 2002: 183).

Més enllà dels probables manlleus de les cintes de Linder, Soldevila explota el cinema en molts altres sentits. L'empremta es fa evident en la concepció estructural de l'obra (els vint capítols solen ser concebuts a manera de breus seqüències cinematogràfiques), en la presentació d'alguns marcs narratius (predomini dels espais interiors), en la càrrega significativa d'objectes i signes lluminosos, en la plasticitat de l'acció, en la revelació del món interior a través del gest i la mirada del mim, i el mutisme. L'assimilació de les maneres pròpies de l'*art muda* a Soldevila li va com l'anell al dit per acomplir el seu propòsit paròdic, i el model de Linder li evita caure en el xaronisme burlesc dels espectacles populars.

D'entrada, és possible que el nom de Lluçia, el gris conco de 48 anys, protagonista de la poc afortunada aventura matrimonial, sigui ben significatiu: el barceloní és un home que, en la seva plàcida condició de solter, no té altra preocupació que *mirar* (així, la relació amb l'acció de llucar o amb Santa Llúcia adquireix ple sentit). Els ulls —com els de l'actor cinematogràfic— són la part més reveladora del seu ésser.

Igual que en el cinema, la llum dona la clau de l'escenografia i es converteix en vehicle significatiu que supleix la manca de diàleg. En el capítol I apareix Lluçia, convalescent, i Angelina, que el vetlla. Angelina és la germana soltera de Lluçia, l'*àngel de la guarda* que vetlla pel manteniment del benestar familiar. La seva primera funció narrativa és *modular* la llum de la cambra del convalescent: «deixà caure les cortines sobre la finestra i, de puntetes, sortí de la cambra enfosquida» (p. 20). Aquesta foscor, d'acord amb els dictats de la pantalla, indica que s'inicia una combinació de *flash-back* i *flashforward*. La veu narrativa descriu les imatges oníriques del protagonista. Així, Lluçia assisteix a una desfilada de

moltes imaginacions diverses; però en mig de cada una, insospitadament, sorgeix un menjar o altre. [...] Adés caminava entre els dos taulells d'un bar infinit: desfilava per davant de totes les laminadures creades per la cuina universal. Ara s'abandonava als records. No evocava solament els exquisits, els selectes: es complaïa en la memòria mateixa d'unes mongetes tendres, d'un bacallà i uns musclos a la marinera que menjà fa quatre anys en una sòrdida barraca de la Barceloneta. En els camps que fantasiava tot eren fruiterars, branques vinclades sota el pes deliciós dels préssecs i les prunes. (p. 20)

La recuperació de Lluçia es correlativitza a través d'una explícita objeclització, sense necessitat d'usar la paraula, i ben fàcil de descodificar per a l'espectador: «Els plats s'apilen sobre el llit, i En Lluçia els buida amb una golafreteria salvatge.» (p. 23).

La comunicació entre ambdós personatges s'estableix a través de la mirada. En l'escena muda els senyals lluminosos (en aquest cas, una sobreposició) són els delegats de transferir significat: «Mirant-lo, Angelina oblida les precaucions, i un moments s'abandona a l'esperança. Tots dos somriuen. En algun racó de la cambra lluu, imperceptible, l'arc de Sant Martí» (p. 22–23). Angelina deixa entrar de nou la llum per tal que tots dos puguin imaginar felices imatges de futur (altra vegada, un *flashforward*): «Després que ell ha fet una digestió voltada de tenebra, silenci i soledat, Angelina retorna a la cambra, mig obre els porticons i s'asseu al capdavant del llit» (p. 23). La llum és també l'element que indica el pas del temps i l'encarregada de clausurar el capítol: «Ja és cap al tard. Els porticons, mig oberts, donen una claror lletosa i esmorteïda» (p. 25).

El capítol II, clarament introspectiu, se centra en la *mirada* de Llucià, convalescent, i en les imatges que, a manera de *flashback*, desfilen davant d'ell. Un cop llevat (va fins a la saleta de música mentre li endrecen la cambra perquè, com Max Linder, és un inútil per a les feines domèstiques), redescobreix els objectes amb la mirada. L'escenari és disposat de manera que permet una comprensió visual del desplegament narratiu. Llucià rememora el passat. L'acció es formalitza amb un recurs propi de la pantalla: «Guaïta llargament els retrats dels pares dins les negres motlures ovalades.» (p. 28). El pensament en la germana s'objectualitza amb la llum: «Àdhuc en els dies que la seva vida era una llumeta feble a punt d'apagar-se, el nom d'Angelina s'associava dintre seu amb una sensació tendra i germanívola.» (p. 28). Recorda les visites durant els dies que ha estat allitat com una successió (en moviment) de primers plans de rostres: «Té idea que tota la parentela ha desfilat per la seva cambra: cosins segons, oncles llunyans, ties remotes, han entrat de puntetes per abocar damunt del llit rostres contrets per un somriure fictici» (p. 28–29). Quan torna a la seva habitació l'escenografia ha canviat: els *objectes* són signes visuals indicadors de bons auguris.

El capítol III s'inicia amb una escena articulada segons un dels llocs comuns de la narrativa cinematogràfica: la contemplació del paisatge a través de la finestra. Tal com dicta la preceptiva noucentista, la imatge forneix una visió de la Barcelona amable, en harmonia amb la natura circumdant. Els elements destacats són de gust filmic: la llum, el reflex, els elements vaporosos (el fum i els núvols), i el contrast entre immobilitat i moviment. Ben significatiu és que en aquest capítol Soldevila faci referència dues vegades al mot “panorama”, un dels espectacles precinematogràfics:

En Lucità, que tot just s'acaba de vestir, obre de bat a bat les dues finestres: un sol clar inunda la cambra. El mar, allà baix, és d'argent viu. Les teulades de moltes cases reintellen fins a enlluernar. Vora la carretera un pilot d'herba molla fumeja tènuament.

En les muntanyes hi ha una immobilitat graciosa com de peresa. I també la ciutat, ací i allà velada de boires, sembla que encara no s'hagi deixondit de la sopor nocturna. Lucità s'embadaleix mirant els tramvies petits que marxen per les llargues vies de l'Eixample. Aquell tren mateix que s'albira de lluny, vers la marina, avança amb lentitud!

Tots aquests moviments pausats entre la quietud solemne de la serra i la lluïssor extàtica del mar, fan un goig! Lucità se sent envaït d'una onada de lirisme barcelonista. Crida imperiosament la seva germana

—Angelina! *Lina!* Deixa't estar de fer puntes i vine a badar davant d'aquest panorama únic.

Angelina es recolza en l'ampit de la finestra, i ell comença a parlar com un al·lucinat. (p. 31–32)

Però a Angelina el que li atreu és una altra visió: «en lloc de guaitar el panorama, el guaita a ell amb un defalliment feliç» (p. 33). Aquesta mirada reveladora és la manera que té el cinema mut d'evocar els sentiments dels personatges, d'articular amb codis gestuals un psicologisme poc complex.

La recuperació de Lluçia en la casa de Vallvidrera es plasma visualment mitjançant una ingesta desmesurada d'aliments (ben fàcil de representar en la pantalla). Així, Angelina es converteix en espectadora de la voracitat del germà (com el lector), la qual, mitjançant el llenguatge ocular, dona a entendre els sentiments que li provoca: «Cada àpat, davant la visió dels menjar apilats en el plat del germà, la germana desvia la vista amb una secreta horror» (p. 34). Lluçia, al seu torn, es consagra a la vida contemplativa: «Obre el periòdic, però a penes el llegeix: gairebé sempre contempla el mar, la ciutat o les serres; molta estona s'encanta mirant el cel entre el fullatge obscur dels pins» (p. 35). Curt: és un conco badoc del més pur estil carnerià.

I és que Lluçia no és un home d'acció: «vivía mirant les coses i les persones, parlant i sentint parlar» (p. 36). A més, un dels seus esplais predilectes és *contemplar* visions en què projecta els seus desitjos (a manera de *flash-forward* cinematogràfic): «la imaginació li fugia vers una constel·lació de somnis irrealitzables; però per subtil privilegi assistia a l'esclat dels seus propis anhels com a un espectacle impersonal. En retornava tranquil i enlluernat, com si vingüés d'una aviada de coloms en dia de sob» (p. 36).

En el capítol IV s'escenifica l'entrada en escena de la futura esposa. La veu narrativa presenta el jacent Lluçia en el seu habitual descans primaveral al turonet de les farigoles, que és interromput pels *moviments* d'un grup de quatre dones que s'instal·len a prop seu. Entre elles hi ha Adelaida. La

reacció de Llucià es llegeix en la seva mirada: «va començar a mirar-les amb una hostilitat rancuniosa» (p. 37). Ben aviat, però, la mirada es modula, abandona el seu estat contemplatiu i esdevé *voyeur*: «Espiaava els nou vinguts i llurs maniobres» (p. 38). I es concentra en una figura que «romania dreta i immòbil» (p. 38): «Llucià la mirava» (p. 38). És tot un reclam en clau cinematogràfica per a l'observador: «la senyoreta del llibre guanyava un relleu prestigiós. El seu vestit, d'una afectada simplicitat, i el seu redreçament d'espatlles, li daven una certa retirada a les protagonistes de certes pel·lícules americanes» (p. 39). El narrador insisteix: «Llucià la mirava» (p. 39). Aquesta insistència emula la fórmula fílmica per posar de manifest l'atracció física que sent el personatge masculí envers el femení; això és, la plasmació plàstica del lloc comú de l'amor a primera vista, que inscriu la narració en el terreny sentimental, motor i eix de la història. Llucià «s'abandona lleialment a la contemplació» (p. 40) del grup. Ella llegeix. «Llucià la mira» (p. 40), el narrador –emulant el cineasta– insisteix. El capítol, pràcticament sense diàleg, ve a ser la transcripció d'una seqüència cinematogràfica de flirteig visual.

El primer signe d'interès d'Adelaida vers Llucià es revela un dia de pluja –la pluja sol ser, en el cinema, moment *pregnant*.¹¹ L'escena es presenta amb un *raccord* d'imatges ben sintètiques i prou eloqüents del paisatge i dels personatges silenciosos, que comuniquen mitjançant la gesticulació teatral del cinema mut: «Plou des de la matinada. El vel de l'aigua oculta Barcelona i el Tibidabo. Els panells s'omplen de tolls, i cada pendís esdevé una torrentera vermella. Llucià té un llibre a les mans. Angelina cus. Tots dos callen. En llur silenci no hi ha cap pensament comú» (p. 46). El mutisme és interromput per Adelaida, que ve a conversar amb ells. Llucià pronuncia uns mots massa explícits entorn de les relacions entre dones i homes, que crea una situació tensa: «Aquell mutisme i aquelles actituds quasi teatrals, eren sentides, expressaven una autèntica situació d'esperit?» (p. 49). Després d'aquest dia llur relació es consolidarà ràpidament. Llucià no prendrà consciència del seu enamorament fins que ell mateix ho expressa amb una acció cinemàtica: la persecució. Una persecució que, tal com està plasmada, sembla un calc de les corredisses dels films còmics que trobem en Edison, els de Ferdinand Zecca per a la Pathé, o els *slapsticks* de Marck Sennett

11 Jordi Balló (2000: 133) explica que la pluja en el cinema «és un instrument formal que transmet necessàriament intensitat, atenció, és un “moment *pregnant*”, segurament alguna imatge inoblidable», i per això «da pluja sol presidir els clímaxs, joiosos o tràgics, perquè és sota la pluja on s'efectua moltes vegades l'acció decisiva, la que marca la necessitat d'afirmar-se contra el perill de tota dissolució».

(Goldberg i Avanzino, 1979: 43). La corredissa permet formular visualment la pulsio eròtica del protagonista però alhora la buida de contingut sexual en benefici de l'humor blanc noucentista. Per a reblar l'eloqüència del seu moviment, el sentiment de Llucià es manifesta en clau plàstica, correlativitzat a través d'un símil:

Anant per la carretera del Tibidabo descobrí al lluny la silueta d'Adelaida. Impensadament, es posà a córrer com un vailet de deu anys. I, mentre corria, pensà que feia una cosa insòlita i poc avinguda amb la serietat de la seva persona: la mateixa Adelaida, ¿què diria si es girava i el veia? Qualsevol asseguraria que ell estava enamorat d'Adelaida. Moderà una mica la carrera: es reduí a marcar un pas gimnàstic que hom podia creure un recurs contra el fred.

Adelaida era lluny encara. Ell seguia trotant i pensant. Encara que les seves insinuacions signifiquessin alguna cosa, no eren pas un lligam indissoluble. Es veia com un minyó que fa volar un estel: l'estel tiba... però, abans no l'arrossegui, pot obrir les mans i abandonar la corda. (p. 53-54)

En el capítol VI s'explica que Adelaida Marquet «no era un estel, joguina frèvola, supeditada als corrents atmosfèrics» (p. 55), sinó una persona que sap molt bé el que vol. D'aquí que cerqui un escenari ideal (emmarcat per dos espais simbòlics clau, Barcelona i Montserrat) per insinuar-se a Llucià: «El pla de Barcelona s'estenia a una banda, tot aclarit de sol. A l'altra banda Montserrat resplendia amb una aparença etèria, sobreixint d'un embolcall de boires rosades» (p. 55). Ella lamenta que quan tornin a la ciutat ja no els envoltarà «aquest decorat silvestre» (p. 56). Llucià té una revelació, una il·luminació: «Li juro que mai no m'he vist amb tanta claredat com ara» (p. 58). Es prometen.

Angelina opta per mantenir-se al marge de la relació entre el seu germà i la futura cunyada. Decideix desaparèixer del *panorama*, de la història amorosa: «ja ha resolt que no intentarà ni tan sols presentar-se com un núvol gris en el fàcil panorama d'aquest prometatge» (p. 60). Desitja fer-se invisible segons la fórmula del *flo* cinematogràfic: «Voldria fondre's amb un moviment imperceptible, com un paisatge en el capvespre» (p. 63).

Una e·lipsi narrativa estalvia reportar tot el procés de prometatge i condueix l'acció fins a la nit anterior a les noces, focalitzada en un neguitós Llucià. L'escena inicial del capítol VIII s'articula seguint la plantilla de l'*slapstick*. El gag s'emmarca en l'habitació del nuvi. Llucià, víctima de l'insomni, sent les campanades de mitja nit. Està nerviós: «Aquests darrers dies ha viscut dins d'un remolí vertiginós» (p. 65). Per lluitar contra l'insomni acluca els ulls, però de cop s'aixeca per buscar el rellotge: pateix perquè no

confia en la puntualitat de la cambrera. Torna al llit, però el soroll del rellotge no el deixa dormir. Després encén el llum i s'alça de nou per comprovar que la corbata és a punt. Torna al llit però segueix intranquil: «desfilaven pel seu cervell un munió de consideracions relatives al seu tarannà, a la influència de la tenebra i a la lassitud com a causa d'insomni» (p. 66). Un mosquit que gira entorn del seu cap el desvetlla altra vegada. Intenta matar-lo. La manera de fer-ho és de factura pròpia dels films de la factoria de Sennett:

Un mosquit! El llum el devia haver atret, i es devia haver escolat pel balcó mig obert. Li gira al voltant del cap. Escolta el seu murmurí, que s'apropa i s'allunya interminablement. Alça la mà per esclafar-lo tan bon punt es deturi sobre el seu rostre. Dues o tres vegades pega infructuosament. Pausa. Temptativa d'adoptar una actitud estoica. És debades. Torna a bufetejar-se sense solta ni volta, posseït d'una furor sanguinària. A la fi es convencé que el mosquit no l'havia ofès ni tan sols tocat. Cantava, seguia cantant al seu entorn. (p. 66–67)

Mentre decideix si s'aixeca o no per encendre una pastilla insecticida veu que es fa de dia: «adreçà els ulls al balcó. Clarejava. Va dir-se: “Has perdut la nit”. Renuncià al repòs i s'eixoriví tot d'una» (p. 68). Al matí, durant la cerimònia, Lluçia ho veu «tot a través d'una mena de mareig entenedridor» (p. 68) —com en un *flou*. Ben poc còmode se sent, durant el silent passeig nupcial per Barcelona (la fórmula sinècdòquica que usa el cinema mut per imprimir dinamisme a la representació del sagrament del matrimoni), en adonar-se que és objecte d'un *voyeurisme* general: «tots els ulls eren fits en ell i en la seva muller» (p. 70). La parella de nuvis fins i tot suscita comentaris obscens. Ell no pot pronunciar cap mot; a Adelaida sembla que això no li importi pas: «en tota la passejada no trobà un sol mot escaient per a dir. L'Adelaida semblava ben avinguda amb aquest mutisme» (p. 70).

El veritable impacte s'esdevé quan entren en la cambra on han de passar la nit de noces: «Prengué Adelaida de la mà. Travessaren la llinda. La cambra era tota il·luminada. Els llençols blancs i emmidonats, plens de randes, resplendien. Els mobles feien olor de fusta nova i de vernís posat de fresc. La parella, de cop, es veié dins del mirall. Ella es ruboritza una mica» (p. 71). Com en el cinema, la imatge especular és especialment carregada de significació: ja només cal consumir el matrimoni.

Però la narració, és clar, defuig el sentimentalisme i l'erotisme. Els capítols IX, X, XI i XII són brevíssimes seqüències que plasmen el vertiginós deteriorament de la felicitat conjugal, totes elles articulades en forma de

diàleg, amb un ús *avant la lettre* de l'el·lipsi al més pur estil Orson Welles, segons Pàmies (1994: 27). La dictadura d'Adelaida s'imposa. Fins i tot obliga el calçasses del marit a desfer-se del costum de dur sempre la clau de casa a sobre. El poder d'Adelaida es revela, a manera de focalització filmica, mitjançant el petit objecte domèstic: «La clau resta penjada, amb les altres: darrera la porta» (p. 78). En el capítol XIII dos objectes (els obsequis del dia de Reis) adquireixen també protagonisme: el collaret de perles que Lluçia regala a Adelaida i l'espasí que ell rep a manera de burla.

En el capítol XIV es mostra fins a quin punt la llar conjugal queda tota desangelada quan la dominant Adelaida marxa d'estiu a Viladrau. Ben mirat, l'escenografia ve a ser premonitòria: els mobles coberts amb teles blanques són signe de dol en les llars catalanes. El domini de l'esposa es fa notar arreu, en detriment del confort burgès de Lluçia:

El dia 15 de juliol Adelaida ha partit cap a la muntanya. El pis resta endreçadíssim. Tots els quadres són coberts de paper de seda; tot els llums són embolicats amb glasses: únicament el del menjador deixa pendent, fora l'embolcall, la tímida bombeta que il·luminarà els àpats nocturns del senyor Montoriol. Ha desaparegut la quincalla de sobre el piano, i els jocs de cafè i cervesa que decoraven el trinxant i el bufet.

Dues figures de guix, imitació bronze, i un gerro de ceràmica japonesa, han fugit de llurs pedestals. A la taula del menjador no es posa tapet: resta el linòleum a la vista, brillant com una superfície oliosa.

Cadires enfundades, sofàs enfundats. Lluçia sent una tristor profunda. (p. 88–89)

Lluçia ha esdevingut un infeliç. S'ha quedat sol amb la minyona, a qui ara veu com un àngel alliberat d'Adelaida. Li llegeix la felicitat en els ulls: «com més hi pensa, més admira aquesta criatura angèlica. És petitona, de físic insignificant, de cabells negres i d'ulls clars, candorosos. Aquests ulls mostren una felicitat absoluta, a hores d'ara» (p. 93). De nou, uns ulls reveladors de la interioritat psicològica.

En el capítol XVI assistim a una escena urbana en què la natura, per reblar la desesperació de Lluçia, es revolta en contra de l'infeliç. Lluçia se'n actitud reflexiva en «una tauleta de l'Orxateria Valenciana» (p. 97). Mentre contempla passar els tramvies evoca imatges del passat, que se li apareix a manera de *flashback* cinematogràfic: «D'aquí estant veu amb una exactitud fotogràfica l'època del seu prometatge. Es veu i se sent ell mateix a Vallvidrera. Es veu i se sent tan bé que s'apunyegaria. Parla amb vehemència i escolta sempre la resposta que desitja, mira amb il·lusió, i no veu altra cosa que un paradís imminent. Era boig» (p. 98–99). Els seus pensaments es veuen interromputs pel canvi de temps, que dona peu a la descrip-

ció plàstica d'una escena de caos urbà (que contrasta violentament amb els pensaments sobre el paradís i Viladrau), protagonitzada pel moviment (amb el *topos* del moviment giratori inclòs). El quadre imita la plantilla d'una escena de carrer de l'*slapstick*. L'episodi, val a dir-ho, té una funció narrativa molt secundària (el tradicional mal auguri climatològic). Tot fa pensar que la dilatació d'aquesta escena respon a la voluntat d'exhibir cinematogràficament una estampa urbana (amb persecució, pla general i pla de detall):

l'oratge pacífic s'ha convertit en huracà furios. Les taules resten desertes en pocs segons. Llucià paga i fuig. La ventada continua amb força creixent i porta gotes de pluja. Els llocs de venda ambulants (plàtans, taronges, gelats) s'han plegat sobre ells mateixos amb un prudent instint de caragols. Un quiosc de periòdics ha retirat cuita corrents el seu cinyell de paperam voleiadís. Un senyor persegueix el barret, que li fuig veloçment i hàbilment, com si fos una bestiola plena de malícia. Baten portes i finestres. En algun lloc hi ha trencadissa de vidres. Els dependents mercantils, vibrants d'entusiasme mariner, fan giravoltar el torn en el qual la vela s'embolica. Els arbres es bressen amb una mena de desesperació dramàtica. El tròlei d'un tramvia branda a l'entorn del cable, produint un espurneig sinistre.

Les senyores, sota les robes lleugeres, han posat pell de gallina, i experimenten un vague terror que gairebé les fa córrer.

Llucià també s'apressa: li fa pena de veure's enmig de la tempesta amb el seu impeccable pantaló de franel·la blanca i les seves sabates de lona. (p. 100)

Com sovinteja en el cinema mut, els elements es revoltent contra el protagonista, víctima alhora de la ironia del narrador: Soldevila utilitza el recurs sinecdòquic de la revelació del personatge a partir d'una part del cos o un accessori de vestit, emulant el revelador primer pla en la pantalla.

En el capítol XVII Llucià va a Viladrau. També la seva arribada es narra en clau cinematogràfica: «És nit fosca quan hi arriba. Els reflectors de l'automòbil enlluernen la gent que espera a la plaça. Hi ha cridadissa, salutacions, besades, estretes de mà» (p. 101). El retrobament entre marit i muller és fred. Aquella nit Adelaida prefereix anar amb Eulàlia al casino. S'insisteix en la idea que Adelaida és eixuta i encarcarada (el seu posat, com el de l'actriu en la pantalla, és ben revelador: «es mou tot el dia amb un encarcament especial que no desplaça un sol cabell ni entela l'esmalt de les ungles», p. 103). A més, també és insensible i antiromàntica. Així, la llum de la nit —a diferència d'Eulàlia— la deixa indiferent: «Fa una nit meravellosa. El cel límpid de muntanya brilla esplèndidament i amb una dolcesa!...» (p. 103). El contrast entre ambdós personatges femenins és subratllat de manera ben explícita. Mentre que en entrar al Casino Eulàlia expressa la

seva recança per no poder gaudir d'una nit tan agradable, Adelaida ni tan sols la mira i entra decidida. Aquesta nit Adelaida fa una escena que posa en ridícul el matrimoni Montoriol.

Quan Llucià s'assabenta del numeret de l'esposa, abandona tot compungit el billar. Com que ell sí que té un esperit sensible decideix passejar «sota la llum dels estels» (p. 107). En acostar-se a la casa d'estiueig cerca signes de la seva esposa, amb qui tem acarar-se: «adreçà els ulls a la finestra de la seva cambra, els porticons eren closos i, a través de les clivelles, traspuaven llum» (p. 108). Llucià està tan obsessionat amb l'esposa que se li apareixen imatges de la seva «*toilette* nocturna»: «veia talment Adelaida anant del tocador al lavabo, descloent estris i ampolletes, fent-se friccions i untaments» (p. 108). Però aquestes cinematogràfiques visions són interrompudes per una veu que el crida: «Era Eulàlia, recolzada en l'ampit de la seva finestra: en la foscor, blanquejava el seu rostre, els seus braços i la clara brusa que duia» (p. 109). Entre Eulàlia i Llucià s'estableix un corrent de simpatia que els aboca a la confiança. Però Llucià es fa enrere: «aquestes esclatxes resplendint en la finestra d'Adelaida li imposaren reserva: s'acovardí. Només tingué coratge per a sospirar» (p. 110). Al final, Eulàlia s'acomia: la foscor creixent embolcalla Llucià, simulant una eloqüent fosa en negre, metàfora d'un home *en dissolució*.

La clara silueta s'esvaí de sobte: el marc de la finestra restà tot fosc, i Llucià se sentí més abandonat que mai.

D'esma continuà pujant entre faigs i castanyers, que entenebrien progressivament la seva ruta. (p. 111)

Mentre passeja decandit, Llucià recorda una aventura amorosa de joventut, a manera de *flashback* que conté escenes pròpies de la pantalla (expectació creada per un accident de trànsit, accions paral·leles en habitacions contigües, *voyeurisme*, nits d'insomni amb visions): «Els episodis li revenien a la memòria il·luminats per una claror novella» (p. 112).

Després d'una nova el·lipsi narrativa, s'explica que Adelaida contreu una malaltia de l'aparell digestiu (capítol XIX). Segueix diverses dietes que no li fan cap bé i, aconsellada per la senyora Ferrer («reia de tot cor, lluint dos rengles de dents lluminoses: semblava un anunci de dentífric», p. 124), decideix posar-se en mans del doctor Maristany. Maristany presenta una idiosincràsia pròpia de personatge filmic: es caracteritza pel seu mutisme i la seva acció es limita al moviment. Les visites consisteixen a tirar al ventre de la malalta pólvores de talc i fer-li un massatge (escena usual en films

picants). Prova la concepció cinematogràfica d'aquest capítol el detallisme amb què es descriu el massatge (primer pla dels dits *enfarinats* del metge i de la pell d'Adelaida) i la dilatació d'una escena argumentalment molt secundària en una narració de naturalesa sintètica i el·líptica. Adelaida, narcisista, cerca signes de la seva recuperació interrogant el mirall: contempla «el prodigi davant el mirall de tres llunes» (p. 126). Llucià també es converteix en espectador (les revelacions són sempre oculars): «El seu marit, excepcionalment admès a una d'aquestes contemplacions, resta bocabadat» (p. 126).

Un cop recuperada, Adelaida s'embarca en una acció trepidant: reformar la casa de dalt a baix: «Apunta preus i fa pressupostos. Pren mesures sense repòs: el seu cinyell habitual, estant per casa, és una cinta mètrica» (p. 128). Prendrà l'estratègia d'*observar* altres cases i dones de la burgesia per prendre'n model. La seva és una mirada amb valor sinecdòquic, com la del cineasta: «Gairebé mai no esguarda els ulls de la interlocutora: més aviat li observa els peus per valorar el calçat que hi porta, o bé les mans per mor dels anells o bé el pentinat per tal de descobrir secrets de perruqueria» (p. 129). Per contrast, Llucià decideix secundar un nou dictat: «“Vegetar en la penombra”» (p. 128). L'esquemàtica dicotomia (com al cinema mut) llum-moviment i fosc-paràlisi són el correlat de l'estat emocional de la muller i el marit, respectivament.

En el darrer capítol, el XX, s'esdevé la mort d'Adelaida. Aquesta vegada ha agafat el tifus. Amb la fredor i l'obsessió per les convencions socials que la caracteritzen, la mateixa Adelaida orquestra l'escenografia de la seva mort. Així, ordena: «La cambra que avisi tots els veïns i compri una dotzena de candeles. Obriu l'armari, i en el calaix segon, a mà dreta, trobareu una tovallola brodada per a posar-la damunt la gira del llençol. Enceneu tots els llums de la casa i deixeu oberta la porta del saló» (p. 132). L'escena conté diversos elements del ritual mortuori: «Li feren les creus» (p. 132). Una vídua pren la mà de les amistats «i, vulgues no vulgues, els conduïa davant del cadàver i els obligava a mirar-lo d'aprop» (p. 133).

La següent escena és un lloc comú de la pantalla i de la narrativa cinematogràfiques: l'enterrament i el seguici fúnebre (com en el passeig nupcial, el cinema lògicament opta per mostrar la comitiva, per imprimir moviment al ritu litúrgic). La seqüència del cementiri és un espectacle patètic. Els enterraments han de buidar la sepultura perquè està ocupada. L'acció encadena un joc de mirades i una corredissa. Les dues seqüències que la segueixen són ben eloqüents: el contrast amb la lluminària de la ciutat i l'emotiu retrobament entre Llucià i Angelina. L'amor fraternal s'expressa aquesta vegada a través del gest: la redemptora abraçada del retrobament.

En aquesta ocasió, s'imbriquen perfectament els codis expressius de la pantalla amb el referent literari –evidentment, en clau irònica– del retorn de l'heroi a la dona de la llar després d'un *viatge* èpic, com Ulisses:

Gairebé tots els acompanyants decantaren els ulls de la fúnebre maniobra. Alguns els adreçaven al paisatge cercant-hi una distracció o un encoratjament. No assolien una cosa ni l'altra. Vesprejava i el fred esdevenia agressiu. Les planures del Prat i del Llobregat, que s'albiraven d'allí estant, eren plenes d'ombra i de malenconia. Una boira grisenc assenyalava el curs ondulant del riu.

Closa la sepultura, Lluçia i el seu seguici davallaren amb pas accelerat fins a l'esplanada on esperaven els cotxes.

Era fosc quan entraven a ciutat. La gentada que omplia els carrers, la lluminària de les botigues, la gran remor dels vehicles, l'arrecerament dels edificis, causaren a Lluçia una mena de confort inesperat.

Nogensmenys, en arribant a casa abraçà la seva germana amb una emoció profunda. No deia res: sanglotava i les llàgrimes li corrien rostre avall. Potser en tota la vida no s'havien abraçat d'aquella manera, tot i haver-se estimat sempre entranyablement.

Els parents i els íntims que encara romanien a la casa guaitaven l'escena amb el cor commogut, però no en capien la significança. Només Angelina, a través d'aquell silenci sanglotant, oïa el confús penediment del germà que torna a la llar després de dos anys de viatge innecessari i ple de riscos. (p. 134–135)

Angelina torna a casa. El restabliment de l'antic ordre domèstic es formula correlativament a través dels objectes i dels escenaris, segons el dictat del "*show, don't tell*": «Llençols i estovalles eren plegats segons la pauta antiga. Desaparegueren gran nombre de coixins llampants que envairen tots els sofàs i cadires, se suprimí la rigorosa clausura d'algunes cambres» (p. 136). El moment més revelador en aquest sentit és quan el submís Lluçia segueix el suggeriment d'Angelina de tornar a anar a l'Ateneu i, abans de marxar, pren «la claueta del pis» i la col·loca «a poc a poc en el seu portaclaus» (p. 138). El petit objecte explicita –novament, amb ironia– la *grandesa èpica* del moment: l'home ha reconquerit el seu espai de confort i rutina. Com el cineasta, la veu narrativa subratlla la transcendència de l'escena (per això pretén emular l'efecte de ralenti): «Angelina (capint tota la significança d'aquell acte) mirava el seu germà i somreia amb una angèlica ironia» (p. 138). La narració es clou, doncs, amb una significativa mirada d'Angelina. És a dir, de l'*àngel* vencedor.¹²

12 En edicions posteriors la narració no acaba aquí. La recuperació d'un major grau de tranquil·litat es visualitza a través de l'actitud i la gestualitat de Lluçia, que reprèn els posats antics. No obstant això, l'assoliment de l'antiga pau anterior ja no és possible. Lluçia té visions que el turmenten: se li apareix Adelina amb gest de menyspreu i ulls burletes.

■ 3 Cloenda

En els relats sobre el Noucentisme, que usualment presenten una òptica multidisciplinària, el cinema hi sol tenir un paper tangencial o pràcticament nul. La contundència del blasme contra la pantalla per part de l'establishment noucentista, que han consignat els historiadors del cinema, i la descoberta molt tardana de la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* encapçalada per Alexandre Plana, no han contribuït a conferir al cinema un rol en les exposicions ni de l'ideari ni de la creació artística i literària del moviment. Tanmateix, la lectura atenta de *L'abrandament* des del prisma filmic ens ha permès assegurar que l'obra seminal de la represa de la novel·la és deutora de la cultura cinematogràfica. Més concretament, del gènere que hi excel·leix i que gaudeix de major acceptació entre el gran públic: el cinema còmic, la forma narrativa de la pantalla menys supeditada a la tradició literària.

D'una banda, hem observat que el protagonista presenta força similituds amb una de les figures filmiques més populars de la Barcelona de l'època: l'estrella del cinema còmic francès Max Linder. De l'altra, hem identificat múltiples elements d'articulació narrativa i d'expressió estilística que són clarament deutors dels codis semiòtics i de la plasticitat del cinema mut. Soldevila els emprà per construir una amable paròdia de melodrama sentimental que transcorre sobre l'escenari d'una Barcelona aliena a la conflictivitat social del moment. L'humor i el desenrotllament cinemàtic i visual del conflicte amorós obeeixen a l'objectiu d'enllaminir el migrant públic lector de novel·la catalana.

Així doncs, sostenim que *L'abrandament* no hauria de romandre en el canó solament pel fet de ser el primer brot de l'anhelada producció novel·lística noucentista. Aquesta peça, que en resposta a la pulsio renovadora de Soldevila s'inspira en el flamant art de l'era elèctrica, bandera de la modernitat del nou-cents, cal contemplar-la com un dels primers transvasaments de la pantalla a l'alta cultura literària catalana. Certament, l'estratègia soldeviliana tindrà continuïtat: la revitalitzadora influència que exerceix el cinema en la prosa és una operació interartística que emergirà amb força els següents decennis. De fet, dos dels seus fruits més remarcables són *Fanny* (1929), del mateix Soldevila, i *Quo vadis Sánchez?* (1931), de Trabal, la novel·la catalana més deutora del cinema còmic mut.

Més enllà de mirar d'enriquir la lectura de *L'abrandament* i de connectar l'obra amb els corrents de renovació novel·lística europeus i nord-americans que s'imbriquen amb l'emergent cultura visual de masses, l'objectiu d'aquest assaig és, en darrera instància, animar els historiadors del Nou-

centisme a tenir en compte el fet cinematogràfic en els relats històrics i estètics del moviment; en especial, quant a la producció literària. ■

■ Bibliografia

■ Fonts primàries

- Soldevila, Carles (1918): *L'abrandament*, Barcelona: Editorial Catalana.
- (1929a): «Una nova onada proteccionista», *La Publicitat*, 20 de març.
- (1929b): «Els films americans i el caràcter nacional», *La Publicitat*, 21 de març.
- (1929c): «L'americanisme-ambient», *La Publicitat*, 22 de març.
- Plana, Alejandro (1920a): «Los films. Un hombre y sus millones. Programa Goldwyn. Intérprete: Tom Moore», *La Publicidad*, 9 de març (nit).
- (1920b): «Los films. Temas con variaciones. Del argumento de un film», *La Publicidad*, 23 de juny (nit).

■ Fonts secundàries

- Abel, Richard (1994): *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*, Berkeley: University of California Press.
- AA.DD. (1987): *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa curs 1984–85*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Arévalo, Just (2002): *La cultura de masses a la Barcelona del Nou-cents*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Arnau, Carme (1987): «Crisi i represa de la novel·la», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (eds.): *Història de la literatura catalana*, x, Barcelona: Ariel, 9–101.
- Aulet, Jaume (1996): «El Noucentisme literari», in Gabriel (dir.), 105–138.
- Balló, Jordi (2000): *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*, Barcelona: Empúries.
- Bufort i Pedro, Eduard (1985): «La premsa cinematogràfica a Barcelona: 1910–1931», *Cinematògraf* 2, maig, 59–88.

- Castellanos, Jordi (1996): «Mercat del llibre i cultura nacional (1882–1925)», *Els Marges* 56, 5–38.
- Duran, Xavier (1995): «Paper i cel·luloide», *Serra d'Or* 431, 28–29.
- Gabriel, Pere (dir.) (1996): *Història de la cultura catalana*. Vol. VII: *El Noucentisme: 1906–1918*, Barcelona: Edicions 62.
- Goldberg, Mast / Avanzino, Linda (1979): *The Comic Mind*, Chicago: University of Chicago Press.
- González, Palmira (1985): «Els intel·lectuals catalans i el cinema (1896–1923)», *L'Avenç* 79, 41–68.
- Iribarren i Donadeu, Teresa (2008): «De cine: La *intelligentsia* catalana reverència Hollywood a l'època daurada del cinema mut», *Els Marges* 86, 21–40.
- (2011): «El primer discurs català d'acreditació artística del cinema. Alexandre Plana i la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* (1920)», *Els Marges* 95, 20–49.
- (2012): *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Jardí, Enric (1980): *El Noucentisme*, Barcelona: Proa.
- Lanzoni, Rémi Fournier (2005): *French Cinema: from its beginnings to the present*, New York: Continuum International Publishing.
- Llobet Domènech, Jordi (2012): «La lectura de novel·les a les biblioteques populars, 1918–1922», *Els Marges* 98, 25–43.
- Marí, Antoni (2009): *La imaginació noucentista*, Barcelona: Angle Editorial.
- Murgades, Josep (1976): «Assaig de revisió del noucentisme», *Els Marges* 7, 35–53.
- Minguet i Batllori, Joan M. (1986): «El Noucentisme contra el cinematògraf. La campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*», *Cinematògraf* 3, 19–68.
- (1987): «Les avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del cinema. Textos i teories: 1917–1931», *Cinematògraf* 4, 19–101.
- (2000): *Cinema, modernitat i avantguarda (1920–1936)*, València / Barcelona: Edicions 3i4.
- Molas, Joaquim (1987): «Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat-Papasseit», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (eds.): *Història de la literatura catalana*, IX, Barcelona: Ariel, 328–376.

- Pàmies, Joan (1994): «Introducció», in: Soldevila, Carles: *L'abrandament*, Barcelona: Columna, 9–29.
- Panyella, Vinyet (1996): *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2010): «El Noucentisme», in: Bou, Enric (ed.): *Panorama crític de la literatura catalana*. Vol. v: *Segle XX. Del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona: Vicens Vives, 270–303.
- Perán, Martí et al. (1994): *El Noucentisme: un projecte de modernitat*, Barcelona: CCCB.
- Pericay, Xavier / Toutain, Ferran (1996): *El malentès del Noucentisme*, Barcelona: Proa.
- Porter, Miquel (1996): «Cultura cinematogràfica», in Gabriel (dir.), 243–272.
- Rousset, Jean (1981): *Leur yeux se rencontrèrent*, París: José Corti.
- Yates, Alan (1975): *Una generació sense novel·la*, Barcelona: Edicions 62.

- Teresa Iribarren, Universitat Oberta de Catalunya, Estudis d'Arts i Humanitats, Avda. Tibidabo, 39–43, E-08035 Barcelona, <tiribarren@uoc.edu>.

Zusammenfassung: In den Studien zur katalanischen Literaturgeschichte wird die Veröffentlichung des Werkes *L'abrandament* von Carles Soldevila im Jahre 1919 als ein Wendepunkt im literarischen Kontext des *Noucentisme* dargestellt: es bedeutet den Startschuss der Wiederaufnahme des Romans. Das berühmte Vorwort des Dichters Josep Carner geht dem Werk von Soldevila voran; ein Vorwort, in dem Carner die katalanischen Schriftsteller ermahnt, wieder Romane zu schreiben; eine Literaturgattung, die bis dahin vom *Establishment* des *Noucentisme* vernachlässigt worden war. Mein Ziel ist es, diese *Novelle* aus einem kinematographischen Blickwinkel zu interpretieren, der die herkömmliche Auslegung des *Noucentisme* ergänzen soll. Eine genaue Lektüre des Werks *L'abrandament* soll helfen zu zeigen, dass Soldevila, ein überzeugter Kinoliebhaber, sich bei der Konzeption seines Erzählstücks vom Stummfilm inspirieren lässt. Als Kette von Sequenzen gebaut, nach der Sprache des animierten Bilds gegliedert und mit einer Hauptfigur von filmischer Natur – eine Kopie des Komikers Max Linder – stellt dieses literarische Stück eine der ersten Umformungen aus der Leinwand innerhalb der katalanischen Hochkultur dar. ■

Summary: According to the studies of the history of Catalan literature, the publishing of *L'abrandament*, by Carles Soldevila, in 1918 represents a turning point in the literary context of the *Noucentisme*: it is the beginning of a new novel resumption. The work by Soldevila is preceded by the famous prologue signed by the poet Josep Carner, a piece in which he urges Catalan writers to cultivate the genre that had previously been banned by the *noucentista* establishment: the novel. Our goal is to make an exegesis of the *novelle* from the film scope, as a complement to the canonical interpretation made through the *noucentist* aesthetics. By the close reading of *L'abrandament* we try to show

that the cinephile Soldevila was inspired by silent films when he conceived his narrative piece. Built like a string of sequences, articulated according to the codes of the animated image, and starring a character of film nature – very similar to the comic actor Max Linder–, this piece is one of the first literary transfers of the screen to the high Catalan culture. [Keywords: Noucentisme, Catalan novel, comic cinema, Carles Soldevila, Josep Carner, Max Linder, humor] ■