

Rivista Italiana di Studi Catalani

La *Rivista Italiana di Studi Catalani*, pubblicata con periodicità annuale in formato cartaceo, è la prima e unica rivista scientifica italiana di catalanistica finalizzata allo studio e alla riflessione critica sulla cultura catalana in ogni sua manifestazione, nel segno della più ampia interdisciplinarietà. Patrocinata dall'AISC, di cui accoglie l'espressione culturale, è aperta alla comunità scientifica e accademica internazionale e si propone come strumento di diffusione della ricerca individuale e di gruppo, nazionale ed estera, d'incoraggiamento del confronto a livello sovranazionale su temi di ricerca nell'ambito della catalanistica, a partire dalla tradizione epistemologica consolidata per favorire l'avanzamento dei metodi d'indagine e delle conoscenze e per promuovere il rinnovamento della ricerca nel settore attraverso il dialogo costante con altre aree disciplinari. Accoglie contributi scientifici originali e inediti a tema libero (articoli, note, recensioni) e proposte per la sezione monografica di carattere filologico, letterario, linguistico, artistico, storico e culturale in senso lato, con estensione temporale dalle origini alla contemporaneità.

Indicizzazione nei database internazionali:

ANVUR (Classe A), ERIH+, Latindex, CARHUS Plus, NSD - Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers, MLA International Bibliography, MIAR - Matriu d'Informació per a l'Anàlisi de Revistes.

Menció de la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya a Itàlia 2015.

Direzione scientifica

Patrizio Rigobon (Università "Ca' Foscari" di Venezia e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans), Maria Teresa Cabré (Presidente della Secció Filològica dell'Institut d'Estudis Catalans), Claudio Venza (Università degli Studi di Trieste).

International Advisory Board

Lola Badía (Universitat de Barcelona), Enric Bou (Università "Ca' Foscari" di Venezia), Kálmán Faluba ("Eötvös Loránd" Tudományegyetem, Budapest), Maria Grossmann (Università degli Studi dell'Aquila), Jaume Martí Olivella (University of New Hampshire, Durham, NH), Joan Ramon Resina (Stanford University, Stanford, CA), Roser Salicrú i Lluch (Institució Milà i Fontanals, C.S.I.C. e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans), Tilbert Dídac Stegmann (Goethe-Universität, Frankfurt am Main), Giuseppe Tavani † (Professore emerito, Università di Roma La Sapienza).

Direzione editoriale

Veronica Orazi (Università degli Studi di Torino e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans).

Redazione

Gabriella Gavagnin (Universitat de Barcelona), Barbara Greco (Università degli Studi di Torino), Elena Pistolesi (Università per Stranieri di Perugia), Úrsula Vacalebri Lloret (Università degli Studi di Torino e Universitat d'Alacant).

Università degli Studi di Torino

Dip.to di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

via Verdi, fronte n. 41 – I-10124 Torino

veronica.orazi@unito.it

<https://www.ediorso.it/riscat/index.html>

Pubblicazione periodica annuale registrata presso il Tribunale di Alessandria al n. 32/2015 (4 maggio 2015) ISSN 2279-8781 ANCE 206402

Direttore Responsabile: Lorenzo Massobrio

Rivista Italiana di Studi Catalani

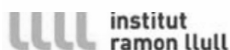
10 (2020)



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume edito a cura di V. Orazi

pubblicato con contributo di fondi:



Dipartimento di LLSCM
Università di Torino



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



La Rivista Italiana di Studi Catalani è patrocinata da:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Direcció General de Política Lingüística



Generalitat de Catalunya
Govern de la Catalogna
Delegazione in Italia

© 2020

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi 47 – I-15121 Alessandria

tel. +39 0131 252349 fax +39 0131 257567

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica: ARUN MALTESE (bibliotecnica.bear@gmail.com)

Grafica della copertina: PAOLO FERRERO (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISSN 2279-8781

ANCE 206402

ISBN 978-88-3613-071-9

Indice

VICENT MARTINES

Faïdits i la seua lluita segons la “Cançó de la croada contra els albigesos”. Mimesi literària, resistència i ‘realpolitik’ 1

ADRIÀ MARTÍ-BADIA

La recepció dels postulats de la filologia romànica internacional sobre la llengua catalana en el conjunt de la catalanofonia (1854-1906) 29

ANNA CIOTTA

Verso il dipinto “Spiaggia di Portici” di Mariano Fortuny y Marsal: gli studi preparatori del MNAC di Barcellona e del Meadows Museum, SMU, di Dallas 65

SEZIONE MONOGRAFICA

Esriptures hipertextuals (1900-1936)

CARME GREGORI SOLDEVILA

Cinema i literatura: “Un film (3000 metres), de Víctor Català 113

ÀNGEL CANO MATEU

El mite de Jesús Infant: dues reescriptures literàries de Jacint Verdaguer i Josep Carner 131

JORDI MALÉ

Ressons bíblics en l’obra de Carles Riba. Quatre versicles 155

GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ

El moment editorial d’Irene Polo. Una proposta per a l’estudi de les relacions transtextuals en “La fascinació del periodisme” 173

LLUÍS QUINTANA TRIAS

Josep Pla: una reescriptura incessant 189

NOTE

PAULA MARQUÉS HERNÁNDEZ

- Sobre la vacuïtat i la innocuïtat de la societat contemporània.*
Una nota al voltant de la prosa d'Empar Moliner 205

ATTUALITÀ

PATRIZIO RIGOBON

- Versi preziosi: cinque recenti poesie di Antoni Canu* 217

- Tavola rotonda *La Catalogna, l'Europa, la democrazia* 227

RECENSIONI

T.S. Harrington, *A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An America View on the Catalan Drive for Independence*, València, PUV, 2019, 290 pp. (I. Lo Giudice), pp. 259-264; *Catalonia, Iberia and Europe*, a cura di D. Duarte e G. Vale, Roma, Aracne, 2019, 364 pp. (P. Rigobon), pp. 265-269; J.C. Moreno Cabrera, *L'imperi de la llengua comuna. Guia de l'imperialisme lingüístic espanyol*, Argentona, Voliana Edicions, 2018⁴, 228 pp. e J.C. Moreno Cabrera, *Determinació nacional. Catalunya davant l'ofensiva espanyolista (2009-2018)*, Argentona, Voliana Edicions, 2019, 196 pp. (X. Ferré Trill), pp. 270-274; *La vida marítima a la Mediterrània medieval*, a cura de L. Badia, Ll. Cifuentes i R. Salicrú i Lluch, Barcelona, PAM, 2019, 396 pp. (V. Orazi), pp. 275-279; *Tripulacions i vaixells a la Mediterrània medieval*, a cura de R. Salicrú i Lluch, Barcelona, PAM, 2019, 426 pp. (V. Orazi), pp. 280-284; *Curial e Güelfa*, edició crítica de R. Aramon i Serra, text revisat per J. Santanach, A.-J. Soberanas i J. Torró, estudi i notes de L. Badia i J. Torró, Barcelona, Editorial Barcino, 2018, 451 pp. e *Curial e Güelfa*, versió de Ll.-A. Baulenas, Barcelona, Editorial Barcino, 2018, 3 voll., 141 + 216 + 179 pp. (K. Faluba), pp. 285-292; Ausiàs March, *Un male strano. Poesie d'amore*, a cura di C. Nadal Pasqual e P. Cataldi, Torino, Einaudi, 2020, LII + 180 pp. (P. Rigobon), pp. 293-297; Joan Pujol, *Els poemes de Lepant*, a cura de E. Miralles i P. Valsalobre, Barcelona, Editorial Barcino, Biblioteca Barcino 12, 2019, 192 pp. (O. Maymó Gatell), pp. 298-303; Margarita Xirgu, *En primera persona. Entrevistes i declaracions públiques*, a cura d'A. Ayats i F. Foguet, Barce-

lona, Departament de Cultura de la Generalitat, 2020, 473 pp. (R. Aran Vilà), pp. 304-311; *Gaziel i Josep Pla: Estimat amic. Epistolari 1941-1964 i textos complementaris*, a cura de M. Llanas, Barcelona, Edicions Destino, 2018, 265 pp. (X. Ferré Trill), pp. 312-315; Mercè Rodoreda, *Teatre*, a cura de E. Gallén i G. Guerra, Barcelona, IEC - Fundació Mercè Rodoreda, 2019, 342 pp. (V. Orazi), pp. 316-318; Enric Valor, *Four Valencian Fairy Tales*, translated by P. Scott Derrick and M.-Ll. Gea-Valor, introduction by J. Martines Llinares, Santa Barbara (CA), Publications of eHumanista, 2020, 66 pp. (V. Vidal), pp. 319-321; Alda Merini, *Balades no pagades*, trad. di N. Albert, Calonge (Mallorca), Ossos de Sol 48, 2019, 232 pp. (P.J. Martorell), pp. 322-323; August Bover, *Cloc!*, Tarragona, Arola Editors, 2014, 107 pp., *Beabà*, Tarragona, Arola Editors, 2014, 127 pp., *Tornaveu*, Tarragona, Arola Editors, 2018, 78 pp. (V. Orazi), pp. 324-327; Gemma Gorga, *Instruments òptics, Strumenti ottici*, trad. di G. Vincenzi, Roma, Edizioni Ensemble, 2019, 105 pp. (F. Esposito), pp. 328-334; Maria Grazia Calandrone, *Sèrie fòssil*, trad. di N. Albert, Ibiza, Edicions Aïllades - Ibiza Editions, 2019, 162 pp. (G. Gavagnin), pp. 335-338; Sebastià Portell, *Ariel i els cossos*, Barcelona, Editorial Empúries, 2019, 263 pp. (E. Simeoni), pp. 339-341; Eva Baltasar, *Boulde*, Barcelona, El Club Editor, 2020, 160 pp. (P. Marqués Hernández), pp. 342-343; Manuel Molins, *Teatre complet 1*, Introduccions de F. Foguet, S. Škrabec, M. Molins, València, Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i Investigació, 2019, 1287 pp. (P. Rigobon), pp. 344-348; *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat*, a cura de I. Marcillas i B. Sansano, València, PUV, 2019, 534 pp. (M. Moreno), pp. 349-352; Jaume Lloret i Esquerdo, *Els titelles al País Valencià*, Alacant, PUA, 2019, 415 pp. (V. Orazi), pp. 353-355.

Sezione monografica

Esriptures hipertextuals (1900-1936)

A cura de Carme Gregori Sodevila

Carme GREGORI SOLDEVILA

Universitat de València
cgregori@uv.es

Cinema i literatura: “Un film (3000 metres)”, de Víctor Català¹

Resum

En 1926, en plena represa del gènere novel·lístic en la literatura catalana, Víctor Català va publicar la seua segona novel·la, *Un film (3000 metres)*, prèviament publicada en fascicles. La declarada vinculació amb el cinema feta des del títol instaura un pacte de lectura determinat i representa una presa de posició en relació al gènere. L'article posa en context i analitza la concepció del cinema com a mitjà d'expressió per part de l'autora, així com la influència del relat fílmic en el discurs narratiu de la novel·la.

Paraules clau: Víctor Català, cinema, novel·la, narrativa catalana dels anys 20, intermedialitat.

Abstract

In 1926, during the revival of the novel genre in Catalan literature, Víctor Català published her second novel, *A film (3000 meters)*, previously published in installments. The declared link with cinema expressed in the title establishes a precise reading pact and represents a position taken on the genre. The article contextualizes and analyses the author's conception of cinema as a means of expression, as well as the influence of film narrative on the narrative discourse of the novel.

Keywords: Víctor Català, cinema, novel, Catalan fiction from the 1920s, intermediality.

1. Introducció

En 1918, en el primer número de la revista «Catalana», Víctor Català va començar a publicar en fascicles una novel·la amb el títol (*3000 metres*);

¹ Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el “Modernisme” hasta 1939*. Els estudiosos interessats tenen més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques, en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en <<http://www.uv.es/ironialitcat/>>.

el que, en opinió de l'autora, havia de ser «una novel·leta»² d'un centenar de quartilles es va allargar durant vora quatre anys, fins al número 97, aparegut al juny de 1921. En 1926, la novel·la va ser editada en tres volums per Llibreria Catalònia, amb el títol definitiu *Un film (3000 metres)*. La novel·la és una aposta decidida de l'autora per retornar a la vida pública, després d'una llarga etapa de sequera literària: «Amb *Un film* voldria reincorporar-me, després d'una pila d'anys de silenci, al moviment literari català»³; i, ahora, és una resposta conscient al debat sobre el conreu del gènere, tal com es pot deduir d'un altre fragment de l'entrevista amb Tomàs Garcés: «La novel·la catalana és, encara, un gènere vuitcentista. Qui ha respost a la crida de J.M. de Sagarra, sinó els autors madurs: Santamaria, Bertrana, Coromines?»⁴.

La recepció de la novel·la⁵, a pesar de merèixer notes i ressenyes positives, com ara, la del crític de «La Vanguardia», que parlava d'«este extraordinario "Film"»⁶, va quedar marcada per una lectura en negatiu de Domènec Guansé a la «Revista de Catalunya»⁷. Joan Triadú explica de manera tan sintètica com clara la mala fortuna de la segona de les novel·les de l'escriptora: «la publicació d'*Un film*, en plena maduresa de l'autor, provocà una decepció gairebé irritant, confirmada pel fet que en publicar-se la primera edició de les *Obres completes* de Víctor Català (Editorial

² V. CATALÀ, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1972, p. 1811.

³ T. GARCÉS, *Conversa amb Víctor Català*, dins «Revista de Catalunya», III, núm. 26, agost 1926, p. 134.

⁴ T. GARCÉS, *Conversa amb Víctor Català*, cit., p. 134.

⁵ Sobre la recepció d'*Un film (3000 metres)* han escrit M.R. FONT, *Un film (3000 metres): la resposta de Víctor Català als models noucentistes*, dins *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, a cura d'E. Prat i P. Vila, Barcelona, PAM, 1993, pp. 203-224; F. BARTRINA, *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*, Vic, Eumo, 2001; M. MADRENAS – J. RIBERA, *Víctor Català, la negativa noucentista i les novel·listes dels anys vint i trenta*, dins *II Jornades d'Estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català)*, 1869-1966, Ajuntament de L'Escaló - PAM, 2002, pp. 299-310; J. CASTELLANOS, *La identitat qüestionada: Un film de Víctor Català*, dins «Els Marges», LXXXII, pp. 56-75; M. CORRETGER, *Les raons d'una incomprensió. Crítica i epístoles entre Domènec Guansé i Víctor Català (1926-1931)*, dins «Els Marges», XC, 2010, pp. 40-67; M. CASACUBERTA, *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*, Barcelona, L'Avenç, 2019.

⁶ *Un film, por Víctor Català*, dins *Libros y revistas*, «La Vanguardia», 5-XI-1926, p. 11.

⁷ M. CORRETGER, *Les raons d'una incomprensió*, cit., p. 42.

Selecta, 1951), amb un estudi preliminar de Manuel de Montoliu i la intervenció de l'autora amb pròlegs i ordenació de textos, la segona novel·la no hi fou inclosa»⁸. La comprensió i la valoració de la novel·la han canviat substancialment en els darrers anys; després de la reivindicació de M. Aurèlia Capmany, l'estudi de Jordi Castellanos⁹ marca un punt d'inflexió en la consideració d'*Un film*. En el present treball, però, no és el nostre propòsit indagar en les qualitats literàries de l'obra, sinó posar en context i analitzar la relació que la novel·la de Víctor Català estableix amb el cinema.

2. Títol i prefaci: el contracte de lectura

El títol d'una obra, situat en el lloc de la màxima visibilitat i amb la responsabilitat d'exercir funcions tan crucials com la identificació i, generalment, la descripció del text que anuncia i encapçala, és un element indispensable en el procés de comunicació literària. La identificació o designació és l'única de les funcions obligatòries del títol perquè el títol és el nom de l'obra, però aquesta funció és impossible de separar de les altres assenyalades per Genette¹⁰ perquè la designació mai no pot resultar neutra, aïllada del significat: «sous la pression sémantique ambiante, même un simple numéro d'opus peut s'investir de sens»¹¹.

Pel que fa a la funció descriptiva, hem de considerar el títol de la novel·la de Víctor Català com un títol remàtic perquè indica la classe de text, seguida d'una de les condicions del text com a objecte. La primera part del títol –*Un film*– especifica l'adscripció genèrica de l'obra a una classe de relats, la dels relats cinematogràfics, mentre que la segona –*3000 metres*– fa referència a un tret formal propi d'aquesta classe de relats: el metratge o extensió de l'obra. En general, els títols remàtics no acostumen a presentar conflictes d'interpretació; més aviat al contrari, opten per

⁸ J. TRIADÚ, *Viatge de retorn a Víctor Català*, dins «Serra d'Or», CXX, 1969, p. 51.

⁹ M.A. CAPMANY, *Els silencis de Caterina Albert*, dins V. CATALÀ, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1972, pp. 1851-1868; J. CASTELLANOS, *Víctor Català*, cit.

¹⁰ G. GENETTE, *Seuils*, París, Seuil, 1989. Genette hi distingeix quatre funcions del títol: la d'identificació o designació, la descriptiva, la connotativa i la seductora. Cal dir que, per a Genette, la darrera d'aquestes funcions seria «d'efficacité douteuse».

¹¹ G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 88.

descriure les obres mitjançant unes adscripcions genèriques o uns trets formals que no suscitin controvèrsia. En la novel·la de Víctor Català, per contra, el títol ens aboca a la perplexitat i a la paradoxa perquè apel·la a una condició i unes característiques literalment impossibles per al text literari. Com ha advertit Vanoye¹², aplicant la teoria del signe de Hjelmslev a la distinció entre narració fílmica i narració escrita, en la forma de l'expressió, el relat escrit opera amb signes gràfics mentre que el fílmic ho fa amb imatges i, en la substància de l'expressió, el primer treballa amb frases, paràgrafs, capítols, etc., i el segon amb el muntatge d'imatges. En aquest sentit, el títol de la novel·la de Víctor Català deixa de ser una descripció inequívoca per a convertir-se en una instrucció de lectura carregada d'ambigüitat.

Aquesta ambigüitat o contradicció l'haurà de resoldre el lector, el qual haurà de dotar de significació el caràcter cinematogràfic de l'obra, però també activa el contingut de la funció connotativa del títol. En efecte, la referència al cinema incorpora un valor connotatiu que té a veure amb el prestigi de modernitat o el descàndid cultural del nou mitjà cinematogràfic, segons les opinions, molt dividides en l'època d'escriptura de l'obra, mentre que, amb l'especificació del metratge, fa referència a un determinat format, el dels films d'aventures seriats o en episodis que, en el període 1915-1918, sobrepassen els 4000 metres, mentre que immediatament abans el metratge normal se situava entre 1200 i 2000 metres¹³.

El caràcter enigmàtic del títol obliga l'autora a comentar-ne l'abast i el sentit en el «Déu te guard» que encapçala l'obra, un prefaci auctorial, datat en 1919, que acompanya la primera edició en forma de llibre, i que, a pesar de la brevetat, aconsegueix bona part de les funcions pròpies d'aquests textos liminars¹⁴. Víctor Català afirma, d'entrada, que la modèstia del "rètol" es correspon amb la modèstia de les seues pretensions, una declaració d'intencions que, aparentment, busca posar de manifest la limitada ambició de l'obra, alhora que construeix una defensa destinada a neutralitzar-ne les possibles crítiques. La humilitat del propòsit s'associa a l'entreteniment d'un gènere –el cinematogràfic– que l'escriptora defineix com a desmesurat, truculent, fantasiós i inversemblant, per a concloure: «una pel·lícula,

¹² F. VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, París, Nathan, 1989, p. 42.

¹³ P. GONZÁLEZ, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987, pp. 166 i 295.

¹⁴ G. GENETTE, *Seuils*, cit., pp. 182-218.

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»¹⁵.

Aquest «Déu te guard» també procura determinar el públic lector al qual s'adreça o, si més no, precisar-ne el tipus de lectura que se n'espera, una altra de les funcions que poden acomplir els prefacis:

Caríssim llegidor, si traspasses la llinda d'aquest llibre i et poses a seguir l'argument que en les seves planes es descabdella, «no te llaimes a engañu», no et queixis, després, pel que hi trobis, no m'exigeixis que et doni més del que t'he promès, car jo no t'he promès, avui per avui, més que una pel·lícula (pp. 169-170)

És a dir, l'escriptora identifica com a «film» la seua novel·la amb la voluntat de subratllar-ne el caràcter d'entreteniment popular. El to emprat arriba a fregar l'autodenigració i a negar el caràcter literari de l'obra:

Per a tu i per a mi, no sigui més que una estona de repòs espiritual aquesta llarga successió d'escenes més o menys pobres de substància i de vestidura. [...]

La poca o molta solvència literària que tu m'hagis amablement concedit per obres anteriors, queda desada en aquesta ocasió; no et fa fermaça de res. El novel·lista cedeix accidentalment sos estres al filmaire, per al qual no resen certa mena d'obligacions ni puritanismes (p. 170).

Els termes de l'*excusatio* són explícits i reiterats, però tampoc no ens pot passar per alt la *captatio benevolentiae*, d'intenció persuasiva, que amaga en el fons una valoració positiva de l'obra. No és la primera ocasió en què Víctor Català fa ús d'aquesta estratègia; bastarà recordar la modèstia irònica del *Prec* que obri els *Drames rurals* o el *Pòrtic* de *Caires vius*¹⁶. Si l'autora, com recorda a l'inici del prefaci i com confessava a Tomàs Garcés¹⁷, retorna amb aquesta novel·la a l'escena literària catalana, després

¹⁵ V. CATALÀ, *Un film (3000 metres)*, dins *Obres Completes*, cit., pp. 169-427, a la p. 170. Totes les citacions de la novel·la corresponen a aquesta edició; d'ara endavant només n'indicarem les pàgines entre parèntesis.

¹⁶ Cfr., en aquest sentit, C. GREGORI SOLDEVILA, *La ironia en la narrativa breu de Víctor Català: "Drames rurals", "Ombriúoles" i "Caires vius"*, dins *Ironies de la Modernitat. La ironia del Modernisme al Noucentisme*, a cura de V. Simbor, Barcelona, PAM, 2015, pp. 108-109.

¹⁷ T. GARCÉS, *Conversa amb Víctor Català*, cit., p. 134.

d'una «llarga pausa», no és per oferir als lectors una obra d'ínfima qualitat. El posat humil és un simple subterfugi, com demostrarà també la defensa que en farà després de rebre'n crítiques negatives. Com es pregunta Castellanos, «No deu ser que, precisament, tantes justificacions no són altra cosa que una jugada de distracció?»¹⁸.

Víctor Català respon per carta la crítica de Domènec Guansé¹⁹, ratificant-se en els seu propòsit en escriure la novel·la i assumint-ne tota la responsabilitat. En l'article *Parlant d'«Un film»*, publicat a la revista «L'Avi Muné» en 1927, encara serà més explícita i més contundent a l'hora de justificar la novel·la: atribueix el desconcert de la crítica al trencament de les fórmules consagrades i explica que les opcions d'enfocament i els procediments de reproducció triats havien de ser necessàriament diferents als de *Solitud* perquè la segona novel·la respon a una visió diferent²⁰. A la vista d'aquests testimonis, no podem sinó confirmar que la modèstia d'intencions i de resultats exhibida en el prefaci d'*Un film* és aparent i cal llegir-la antifràsticament.

3. Partidaris i detractors del cinema

En el context d'escriptura i publicació de la novel·la de Víctor Català, els intel·lectuals catalans es troben dividits entre els qui celebren o aprofiten les possibilitats expressives del cinema, considerat com un art nou, i els qui el blasmen, foragitant-lo de l'espai cultural, per a presentar-lo com un vulgar espectacle de masses. Entre aquests darrers, cal comptar-hi Santiago Rusiñol o Joan Maragall, mentre que Adrià Gual o Josep M. de Sagarra en serien partidaris²¹, igual que Llorenç Villalonga, qui, en un article de 1925 publicat a «El Día», defensava el potencial creatiu del cinema i el considerava a l'alçada artística del teatre o de la novel·la²². D'altra banda, per

¹⁸ J. CASTELLANOS, *La identitat qüestionada*, cit., p. 59.

¹⁹ M. CORREGER, *Les raons d'una incomprensió*, cit., pp. 64-66.

²⁰ Cfr. E. PRAT, *Textos de Víctor Català i Joaquim Ruyra publicats a la revista L'«Avi Muné» de Sant Feliu de Guíxols*, dins *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, a cura d'E. Prat i P. Vila, Barcelona, PAM, 1993, pp. 400-402.

²¹ P. GONZÁLEZ, *Els intel·lectuals catalans i el cinema (1896-1923)*, dins «L'Avenç», LXXIX, 1985, pp. 41-68.

²² V. SIMBOR, *Llorenç Villalonga, ironista i jogasser*, Barcelona, PAM, 2013, pp. 139-140.

part de l'Església s'adverteix de l'extrema perillositat que, des del punt de vista moral, representa el cinema. Així, per exemple, com reporta Palmira González²³, mossén Eudald Serra i Buixó publicava en 1918, a «Lo Missatger del Sagrat Cor de Jesús», una sèrie de tres articles sota el títol general *La maledicció del cine* i títols particulars encara més eloqüents: *L'escola del crim*, *La pertorbació de les facultats* i *la desmoralisació* [sic] i *La sala de la prostitució*.

En el panorama europeu, les coses no són gaire diferents pel que fa a les valoracions oposades del cinema per part dels intel·lectuals, encara que sí que s'observa una major influència tècnica del relat fílmic en la literatura de determinats autors. Entre els contraris al cinematògraf, es poden esmentar noms de tant de relleu com els d'Anatole France, D.H. Lawrence o Georges Bernard Shaw. D'altra banda, hi trobem un nombre creixent d'escriptors que traslladen a la seua obra les novetats del llenguatge cinematogràfic: des dels futuristes i la poesia visual d'influència cubista, fins a les narracions i les novel·les d'autors com Bontempelli, Pirandello, Blaise Cendrars, Joyce o Virginia Woolf²⁴. Com resumeix Paolo Brandi:

sono questi gli anni, tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Novecento, in cui intellettuali e letterati cominciano a riconoscere nel nuovo mezzo il simbolo dei ritmi, delle percezioni, dell'immaginario, delle esperienze e dello spirito dell'uomo e della civiltà moderni: la pagina letteraria, che tenta di interpretare quella modernità, inizia ad accogliere a livello lessicale, sintattico e strutturale i suggerimenti di un'espressione che si presenta straordinariamente al passo con i tempi²⁵.

En el cas de Víctor Català, el fet mateix de titular *Un film* la seua novel·la equival a una presa de posició; com ha advertit Castellanos²⁶, la invocació del cinema s'ha d'entendre com una resposta amb un punt d'arrogància a la crisi creativa personal i als atacs rebuts des de les files noucentistes. I més si tenim en compte els arguments adduïts per l'autora en l'article escrit en defensa de les crítiques rebudes per la novel·la, on reivindica la legitimitat de la seua proposta, del tot diferent a *Solitud* però igualment vàlida, en uns termes que descriuen algunes de les característiques subratllades per l'estètica cinematogràfica:

²³ P. GONZÁLEZ, *Els anys daurats*, cit., p. 317.

²⁴ P. BRANDI, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2007, pp. 15-51.

²⁵ P. BRANDI, *Parole in movimento*, cit., pp. 30-31.

²⁶ J. CASTELLANOS, *La identitat qüestionada*, cit., p. 57.

En lloc dels atardaments delectables de la contemplació beata, les celeritats nervioses de l'impuls dinàmic desfermat; en lloc dels casticisms propis dels ambients purs, l'allau turbulent dels mitjos intervinguts per tota mena d'elements aleatoris, així lingüístics com morals; en lloc d'una austeritat poc menys que religiosa, per la que tota transgressió percebuda fibla com un pecat mortal, una llarguesa indulgent, una lògica inexigència de puritanismes desfiguradors. En una paraula: la lliure expansió d'un hom per a una nova expressió novel·lística, que obeeïa a les lleis particulars, a un sentiment de *propietat* determinada, diversa de l'altra, però tan legítima com la que més²⁷.

4. El cinema dins el món diegètic d'*Un film (3000 metres)*

Al llarg de la novel·la, els personatges fan esment del cinema en tres ocasions, totes tres situades en el tram final, en la cinquena i la sisena part. En la primera, Nonat, el protagonista, veu que, per a entrar a robar a casa de la senyora Pepa, els seus companys «es lligaven un mocador a la cara, a estil de cine» (p. 367). La imitació del comportament vist de manera recurrent en la pantalla mostra que el cinema és un mitjà que té una influència constatable en els hàbits i formes de vida del públic.

En el segon cas, és en Biolet, el cirabotes, qui, arran de l'assassinat de la senyora Pepa, explica «la bogeria que ell tenia per veure al cine i llegir als papers els crims de tota mena» (p. 373). Ara, l'al·lusió al cinema serveix per a presentar-lo com un mitjà d'entreteniment popular, associat a uns determinats gèneres relacionats amb les aventures i la intriga, que posen de relleu els elements macabres i violents. Amb això, Víctor Català no fa més que reflectir la realitat del context barceloní; com apunta Palmira González, en el període 1915-1918, el gust del públic comença a decantar-se cap a les pel·lícules d'aventures, per sobre del melodrama que triomfava en els anys anteriors: «En general són pel·lícules “de sèrie” o “episodis”, amb una trama abundant en crims i misteris, sustentada sobre una xarxa de delinqüència organitzada (“sectes secretes”), un detectiu a tall d'un “Nick Carter”, “Fantomas”, “Judex”, amb suspens i molta acció i violència»²⁸.

El tercer exemple el trobem al final de la novel·la, quan Nonat sent el mot «presidi», pronunciat en la sentència, i aquest terme li activa una visió o un record:

²⁷ E. PRAT, *Textos de Víctor Català*, cit., pp. 401-402.

²⁸ P. GONZÁLEZ, *Els anys daurats*, cit., p. 295.

Era quelcom que havia vist al cine, en una il·lustració... no sabia on. Fons de roques; una mina, una pedrera, etc.; una munió d'homes amb pales, amb picots, bellugant com formigues sobre aquell fons àrid... Van vestits com disfresses, com pallassos de terrible mal gust: unes calces folgades i un ample sac de Pierrot, a llistes travesseres... La més propera d'aquelles disfresses gira el cap i guaita apagadament a n'En Nonat... Porta un casquet d'eunuc sobre el cap d'eunuc, tot repelat (p. 426).

En la visió del protagonista d'*Un film*, podem observar com el tòpic cinematogràfic substitueix el referent real, segurament desconegut, per a conformar l'imaginari col·lectiu. L'uniforme de presidiari descrit, amb el teixit de ratlles horitzontals i el casquet es correspon, per exemple, al que porta Chaplin en *The Adventurer* (1917), estrenada a l'Estat Espanyol amb el títol *Charlot presidiario*.

Si hem precisat que les tres referències cinematogràfiques se situen en la part final de la novel·la és perquè no és descartable que l'autora que –recordem-ho– va anar escrivint i publicant l'obra al llarg de prop de quatre anys, subratllés els referents cinematogràfics al final del procés d'escriptura. En suport d'aquesta hipòtesi tenim un exemple, a l'inici de la novel·la, en què l'imaginari que alimenta la fantasia del personatge és encara estrictament literari. Quan Nonat pensa en els seus orígens, com en un somni, «li brollava davant dels ulls una mena de màgic teler on infinitat d'argentins fils d'aranya anaven creuant-se i entrecreuant-se ells amb ells, teixint com uns tapissos que ondulaven quietament, com panys de glassa, al vent de la fantasia, i on, en seguit posa i xucla, s'hi dibuixaven escenes diverses i canviant» (p. 183). A pesar de «dibuixar escenes», el narrador qualifica les fantasies de Nonat de «novel·les fragmentàries», de «món de faula», en comptes de recórrer al símil cinematogràfic.

5. La influència del relat cinematogràfic en *Un film*

En general, la crítica ha coincidit a assenyalar que *Un film* connecta amb l'estètica del fulletó, tot i que literàriament dignificat i sense incórrer en l'esquematisme maniqueu ni els excessos melodramàtics habituals en les formes populars del gènere. En realitat, tot i que no ens hi podem endinsar, perquè no és l'objectiu del present treball, en aquesta novel·la Víctor Català manté molts dels elements característics del seu personal univers literari: el tema de la identitat, ara en forma de recerca dels orígens per part del protagonista, el qual s'interroga contínuament sobre qui és i quin és el seu lloc al món; el fatalisme com a cosmovisió subjacent, recurrentment

al·ludida per Nonat i recordada pel narrador²⁹, o la ironia, amb una importància clau per a la modalitat d'ironia del destí, que retrobem com a fil conductor en moltes altres obres de l'autora³⁰.

Tornant al fulletó, Jordi Castellanos considera que la connexió que la novel·la de Víctor Català estableix amb el cinema és senzillament «la coincidència del cinema de l'època amb la narrativa del fulletó»³¹ i descarta que calga buscar grans novetats tècniques en l'aproximació declarada al gènere cinematogràfic.

No podem oblidar tampoc que el melodrama fulletonesc triomfa dins la producció fílmica de l'època, en resposta als gustos dels espectadors. Palmira González ha pogut constatar que, en el cinema català, a partir de 1911 «el melodrama d'ambientació realista contemporània s'imposà clarament sobre el film d'ambientació històrica»³², i les dades de producció permeten etiquetar l'etapa 1911-1914 «Cap a l'imperi del melodrama». L'escriptora mateixa reclamava en el prefaci –recordem-ho– aquesta dimensió d'entreteniment desmesurat i inversemblant per a la seua novel·la.

La lectura de l'obra mostra d'una manera evident que *Un film* no és *Manhattan transfer* (1925), coetània de la novel·la de Víctor Català i una de les novel·les més representatives de la influència tècnica del cinema sobre la narrativa literària. Ara bé, hem de concloure que, des del punt de vista tècnic, no hi ha cap aproximació, ni que siga parcial o limitada, al nou llenguatge cinematogràfic? Què hi ha d'aquells «enfocaments i procediments de reproducció distints», d'aquelles «celeritats nervioses de l'impuls dinàmic desfermat» defensades per l'autora? Per aquest camí, ens endinsem en el territori de la intermedialitat. A partir dels conceptes d'intertextualitat de Kristeva, d'hipertextualitat de Genette o d'interdiscursivitat de Segre, s'ha desenvolupat l'estudi teòric de les relacions establertes entre diferents arts, sota l'etiqueta d'intermedialitat, posada en circulació des dels anys vuitanta per a explicar les relacions que creuen les

²⁹ Cfr. J. CASTELLANOS, *Víctor Català*, dins *Història de la Literatura Catalana*, a cura de M. de Riquer, A. Comas i J. Molas, Barcelona, Ariel, 1986, vol. VIII, pp. 579-623; V. SIMBOR, «*Solitud*», més enllà de la «realitat poètica» naturalista, dins *Miscel·lània Joan Fuster*, a cura d'A. Ferrando i A. Hauf, Barcelona, PAM, 1989, vol. I, p. 303-316.

³⁰ C. GREGORI SOLDEVILA, *La ironia en la narrativa breu*, cit.

³¹ J. CASTELLANOS, *La identitat qüestionada*, cit., p. 58. Per la seua banda, T. IRIBARREN, a *Noucentisme i cinema còmic*, dins «*Zeitschrift für Katalanistik*», XXIX, 2016, p. 225, considera que la novel·la de Víctor Català s'inspira en el model de llenguatge «dels carregosos serials fulletonescos».

³² P. GONZÁLEZ, *Els anys daurats*, cit., p. 158.

fronteres entre manifestacions artístiques. La intermedialitat, doncs, dona compte dels casos en els quals l'intertext del text literari pertany a àmbits com el de les arts visuals (pintura, cinema) o la música. En un sentit ampli, Wolf defineix la intermedialitat com qualsevol transgressió de fronteres entre mitjans diferents³³; en un estudi posterior, precisa que la relació intermedial «denotes, from a mainly synchronic perspective and with reference to individual artefacts, gestation, similarity, combination, or reference including imitation, but it may also designate, from a diachronic, media-historical perspective»³⁴.

Quan Víctor Català, en el prefaci, presenta la seua «pel·lícula» com una «llarga successió d'escenes» (p. 170), podem intuir que l'estructura de la novel·la, dividida en sis parts, està inspirada en les sèries cinematogràfiques, també al·ludides per la precisió del metratge feta des del títol de la novel·la. Les declaracions de l'autora venen a corroborar aquest model, en el qual la història es fragmenta en diversos episodis, que hereten la intriga o el punt d'inflexió final del fulletó, i que s'allarga per extensió i per incorporació d'històries secundàries. En carta al seu editor, Francesc Matheu, l'escriptora, per disculpar la llargària que anava prenent la que, en principi, havia de ser una «novel·leta», confessava que havia deixat fluir les peripècies dels personatges, sense sotmetre-les a la disciplina d'una estructura prèvia: «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»³⁵. I, en la conversa amb Tomàs Garcés, explicava que havia augmentat la història del protagonista amb tot un seguit de fils argumentals subordinats: «El llibre s'ha anat fent bocí a bocí, com tots els meus, però es diferencia dels altres en què hi recullo tota mena d'adherències, que no sacrifico a l'acció principal»³⁶.

Un altre dels elements que pot constituir una connexió del “film” de Víctor Català amb el cinema és la intencionalitat de basar el projecte en la

³³ W. WOLF, *Intermediality*, dins *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan, London, Routledge, 2005, pp. 252-256.

³⁴ W. WOLF, *Intermediality and the Study of Literature*, dins «CLCWeb. Comparative Literature and Culture», XIII, 3, 2011, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>>.

³⁵ V. CATALÀ, *Obres Completes*, cit., p. 1811.

³⁶ T. GARCÉS, *Conversa amb Víctor Català*, cit., p. 134.

narració, sense límits i sense restriccions, d'una història. Jordi Castellanos interpreta la caracterització que Víctor Català fa de la seua novel·la en l'article publicat a «L'Avi Muné», reproduïda més amunt, com una aposta per la narrativitat, per la concepció de la novel·la com un format que té com a propòsit el relat d'una història: «representa un posicionament antinoucentista atrevit i desafiant. I una afirmació, al capdavant, d'allò que Alexandre Plana havia definit com la “voluptat de narrar”»³⁷.

Un dels creadors del llenguatge fílmic, el director nord-americà David W. Griffith, instaura la concepció, posteriorment generalitzada, que el cinema és un mitjà d'expressió que serveix per a contar històries. El cinema no narratiu és una pràctica inusual abans dels anys trenta o quaranta del segle XX i, encara, més tard, és únicament un producte per a minories³⁸. En efecte, com ens recorda Vanoye, els inicis del cinema suposen la trobada del nou mitjà amb la narrativitat i els procediments de filmació que van desenvolupant-se, se subordinen al projecte narratiu i es constitueixen, d'entrada, com a procediments narratius³⁹. La voluntat de «contar una història» com a objectiu essencial és el que s'anomena «eufòria narrativa» perquè el relat assumeix eufòricament la narrativitat⁴⁰. Per tal de mantenir l'eufòria narrativa i la situació privilegiada que l'espectador (o el lector) ocupa, cal eliminar qualsevol traça de l'enunciació escrita o fílmica. Com rebla Vanoye: «En effet, toute conscience du fait que les éléments du récit ont été choisis, organisés, soumis à une instance narrative extérieure à la diégèse nuirait aux phénomènes de “croyance” et de “connivence»⁴¹. Així, doncs, l'eufòria narrativa exigeix minimitzar les marques d'enunciació: en el relat escrit, per exemple, prescindint de les funcions extranarratives del narrador i, en el relat fílmic, mitjançant l'anomenat muntatge transparent.

El cinema mut té un component que pot assimilar-se a una veu narrativa extradiegètica que posa de manifest la presència d'una instància narrativa: els intertítols escrits de caràcter narratiu. En aquest sentit, el seu nivell

³⁷ J. CASTELLANOS, *La identitat qüestionada*, cit., p. 61.

³⁸ P. GIMFERER, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2012, p. 21.

³⁹ F. VANOYE, *Récit écrit*, cit., pp. 192-193.

⁴⁰ L'eufòria narrativa, tal com la concep Vanoye, no s'ha de confondre amb el concepte de relat eufòric que designa la trajectòria d'ascens social del personatge (Cfr. *Diccionario de teoría de la narrativa*, dir. J.R. Valles Calatrava, Salobreña, Editorial Alhulia, 2002, pp. 361-362).

⁴¹ F. VANOYE, *Récit écrit*, cit., p. 197.

d'eufòria narrativa serà menor que el del cinema sonor, que, normalment, es basa íntegrament en la imatge i les veus dels personatges.

Des d'aquesta perspectiva, *Un film* fa palesa la presència contínua i invasiva de la veu narrativa, amb un ús recurrent de les funcions extranarratives que deixen en suspens la narració de la història i, en conseqüència, en redueixen l'eufòria narrativa. Així, podem trobar-hi nombrosos exemples de funció d'organització, on el narrador es refereix al text narratiu amb un discurs metanarratiu: «història que nosaltres, menys pressarosos i pot ésser quelcom millor enterats que el mateix protagonista, perfilarem i completarem per a major intel·ligència dels llegidors» (p. 177); o «Acomboiant els fets diversos amb el fil de la cronologia, seguim-li el pensament a la dama» (p. 408). També hi ha algun exemple de funció comunicativa, en què el narrador apel·la al narratori i a la situació narrativa: «El llegidor haurà endevinat sense esforç que aquella dona era la Carmeta» (p. 313) o «T'hauríem fet mercè, bon llegidor, d'aquest episodi, que lliga tant amb la nostra història com el rètol del barber amb son ofici» (p. 363), que inclou també una altra funció d'organització. Més abundant resulta l'exercici de la funció ideològica, mitjançant la qual el narrador comenta i opina sobre els personatges, que hi apareix constantment: «explica en un castellà treballós i ridícul –propi del veritable indocte que ell era– el que havia passat» (p. 288) o «El misteri noble i poètic de la sang que duia, en passar per ses artèries endurides de vell libidinós, es dissolia en la més baixa i grotesca bestialitat» (p. 301). El narrador no estalvia el distanciament irònic envers els personatges, que és una manera de fer-se visible i apel·lar a la complicitat del narratori: «A En Rovira li semblà, en aquell moment, que s'enduia, pel capbaix, la princesa d'Astúries, i d'aleshores en avall no hi veié més que pels ulls gairebé cecs de la seva muller» (p. 243) o com quan descriu la «rúbrica laberíntica» de Peroi, «on hi havia de tot: espirals rinxolades, arcs, circumferències, rectes, corbes, mixtes, trencats, afegidures, tot a discreció, tal com si fos un projecte embrionari de serralleria, fet per un manyà boig» (p. 207).

El narrador també centra l'atenció sobre ell mateix quan atura la narració de la història per a deixar anar digressions reflexives: «Els sentiments penetren en les ànimes per camins desconeguts o brollen a l'imprevist de fonts misterioses que havien romàs closes i insospitades fins a un moment donat» (p. 324); «el *gust*, aqueixa beata llum artificial de la civilització, única que enllumena, que fa sorgir de l'obscuritat la veritable senyoria i crea distincions graduades entre els mortals» (p. 337).

En una novel·la que s'autoproclama un film, resulta escassament cinematogràfic que el narrador opte per resoldre expeditivament el relat que el protagonista fa a Maria i Jepet de la seua vida amb l'ús del discurs

narrativitzat: «I el bord contà sa història; una història compendiada, que anava directament al gra, deixant la palla de tota vana retòrica» (p. 177), per a passar, tot seguit, a relatar extensament en tercera persona aquesta mateixa història, en comptes de cedir-li la paraula en estil directe al personatge. També s'adiu poc amb les exigències de la sintaxi fílmica que el narrador interrompa el relat per informar sobre els antecedents dels personatges que apareixen a la història, sense cap motivació, més enllà de la voluntat d'enriquir-ne el coneixement que en tenim els lectors i d'anar estirant fils secundaris des de la història principal. El relat dels antecedents dels diferents personatges és sistemàtic i arriba a remuntar-ne els orígens més d'un segle, com s'esdevé amb el senyor Grisau, del qual sabrem com va arribar el seu avi a terres catalanes en temps de la Revolució francesa; en alguna ocasió, el narrador introdueix la història passada del personatge a partir d'una pregunta retòrica, com ocorre amb la Pelada: «Qui era la Pelada?» (p. 354), que s'apressa a contestar detalladament.

Tot plegat, ens mostra una veu narrativa pròpia de la novel·la del segle XIX. Com ja hem esmentat a l'inici de l'article, l'autora defensava, en la conversa amb Tomàs Garcés, que «la novel·la catalana és, encara, un gènere vuitcentista»⁴² i, amb *Un film*, en bona mesura, ho corrobora. És igualment cert, d'altra banda, que el cinema va prendre de la narrativa realista del segle anterior molts dels seus recursos expressius. Hom conta que Griffith va respondre als dirigents de l'estudi per al qual treballava, que es mostraven alarmats per les innovacions que introduïa en la narrativa cinematogràfica, que ell feia exactament com Dickens però servint-se de les imatges⁴³. Això és cert, sobretot, pel que fa al desenvolupament del muntatge com a estructura de la narració fílmica; tanmateix, l'omnipresència del narrador pròpia de la novel·la vuitcentista va en direcció contrària a l'essència del llenguatge cinematogràfic.

En canvi, Víctor Català sí que aprofitarà altres elements de l'estètica del cinema per al seu film, sobretot parant una atenció especials als elements visuals. En primer lloc, cal destacar que les descripcions físiques, tant de personatges com d'espais, estan fetes molt sovint des de la visió que en tenen els personatges, de manera que s'integren dins la narració de la història, sense suposar-ne una pausa. Així, la descripció de Nonat ens hi és oferida des dels ulls de Maria i Jepet:

⁴² T. GARCÉS, *Conversa amb Víctor Català*, cit., p. 134.

⁴³ P. GIMFERRER, *Cine y literatura*, cit., p. 15.

marit i muller veieren un jove alt i escardalenc, de rostre escaient i posat desimbolt, que se'ls guaitava fent la mitja rialla.
 [...] Aleshores la Maria se'l guaità bé. Era un home de rostre bell i aspecte molt agradable, sempre amb la mitja rialla a la boca ben dibuixada, però amb una mirada quelcom penetrant, quelcom dura, en uns ulls entre clars i foscos, d'un color blau-verdós ben igual que el del porró que hi havia sobre la taula (p. 175).
 Clavà els seus ulls inquisitius en el foraster, resseguí sa cara fresca i gràcil, sos pòsits senyorívols, el vestit nou i polit, les sabates enllustrades, llampeguejants bo i amb aquella escassetat de claror... (p. 176).

I la descripció de molts dels altres personatges ens seran presentades des de la visió de Nonat, com passa, per exemple, amb el Valencià: «En Nonat mirà a l'home. Sota la gorra vella, entreveí una cara de llautó, unes celles espesses, un nas arremangat, uns ulls petits, de mirada encauada, un bigoti xinès, d'extrems penjants i un pessic de llavi sec i moradós. Seguia al cap un coll prim, unes espatlles cantelludes i un cos remirgolat» (p. 351). En el cas dels espais, trobem que, a més de la visió subjectiva, Víctor Català introdueix una altra novetat revitalitzada pel cinema: la descripció ambulatòria, en la qual l'observador es troba en moviment. Així, per exemple, la descripció de Barcelona ens arriba des de la impressió que, des del tramvia, en té un Nonat acabat d'arribar, que el narrador introdueix intensificant el verb de percepció visual: «En Nonat mirava, mirava...» (p. 214). O ens n'ofereix el paisatge contemplat des del tren:

El Senyoret, no saciat ni avorrit encara per l'abús de viatjar, deixava enganxar amb curiositat la mirada vagarívola en els menuts accidents del paisatge, que anaven desfilant amb volubilitat caleidoscòpica; ara un turó coronat per una masia, ara una alzina de soca retorçada, ara un camp sienós on el parell pintava amb l'arada una ampla franja musca, ara un ramat que s'esgranava pel rocatell d'un pendís, ara tres vailets en renglera que feien, amb posat desvergonyat, pam-i-pipa al tren... (p. 344).

En altres ocasions, la focalització en el protagonista es resol també en un efecte de càmera subjectiva que ens mostra el que veu el personatge, de vegades fent servir el recurs de l'espill com una pantalla que en retorna la pròpia imatge:

Tot pujant l'escala, veí reflexar-se en el gran mirall del replà aquelles figures correctament abillades, amb robes que semblaven d'estrena, i enmig d'elles, fent com una dissonància, un abric de barreja anglesa, folgat, a la moda de la temporada anterior (p. 273).

[...]

Abans de ficar-se al llit, s'espitegrà amb violència la camisa, dret davant del

mirall. La fina creu blavosa feia com un escut protector sobre la pell de seda del seu pit (p. 287).

Les «celeritats nervioses» descrites per la veu narrativa es poden apreciar en el ritme sincopat d'algunes escenes puntuals, no per escasses menys significatives:

Fou un moment únic... En el rostre de neu de donya Tulita, el pànic hi posà una expressió d'alegria monstruosa, frenètica; ses mans aletejaren exasperadament; son cos fluctuà endavant i endarrera, com un tronc asserrat; la boca muda, s'eixamplà terriblement, en una aspiració suprema... (p. 422).

[...]

De sobte, la filera es trenca en sec, com una cadena de la qual es desprèn una anella... Un home corre andana enllà, com un llamp, pel mig dels passatgers... Estupefacció general... Instant de confusió... Crits, corredisses, *altos* precipitats... L'esclafit d'una descàrrega, amb els màusers a mig engaltar... (p. 427).

La càrrega visual de determinades escenes d'acció també resulta d'una plasticitat que les aproxima al cinema, com ara, en la persecució entre l'automòbil conduït per Salvi i el de la Cònsola, de la qual en podem veure un fragment a tall d'exemple:

En Salvi, sense avís previ, se'ls disparà al damunt, furient, com una nau que entra a l'abordatge, i els cenyí, amb una corba atrevisíssima, que posà a llepar-se les dues carrosseries; després s'aturà davant dels fanals, gairebé en sec, durant un fragment de segon... Xiscles sobtats de dona, un «¡Bruto!» percutent, dos punys amenaçadors, emergiren, alhora, de l'automòbil de la Cònsola (p. 403).

És cert que cap d'aquests recursos és exclusiu del cinema o inèdit en literatura, però és igualment cert que el seu ús resulta significatiu en una novel·la que s'autoproclama cinematogràfica.

D'altra banda, quan el cinema inicial va trencar amb l'espai escènic de filiació teatral per a concebir-se i desenvolupar-se narrativament, algunes de les innovacions que van contribuir a configurar el nou llenguatge, i que devem en gran mesura a Griffith, van ser la concepció del muntatge com la part essencial de la creació cinematogràfica, la valoració dels detalls mitjançant enquadraments en primers plans o els plans alternats⁴⁴. Totes aquestes aportacions van arribar ràpidament a les nostres pantalles perquè,

⁴⁴ P. GONZÁLEZ, *El cine mudo*, Barcelona, UOC, 2008, pp. 49-52.

a la fi de la I Guerra Mundial, el 90 per cent del cinema que es veu a Europa és made in USA⁴⁵.

En la novel·la de Víctor Català es pot observar la influència d'alguns d'aquests recursos de muntatge cinematogràfic. Per exemple, els procediments de focalització que emfasitzen els elements de la descripció, en primers plans, mitjançant un efecte de zoom⁴⁶, com ara, quan se'ns descriu Nonat en un cotxe de cavalls i el narrador passa de la col·locació del personatge en el seient als detalls concrets i significatius de la imatge:

Encreuà els peus; per damunt la sabata baixa de pell de Rússia se li veia el prim de la cama, finament modelat per un mitjó de sedalina verd fosc. La cara permaneixia obstinadament oculta per la capota, però sobre el genoll es veia una mà amb guant de fil a mig posar i jugant distretament amb el pareller (p. 233).

O, en la imatge que tanca la novel·la, amb el cadàver estès a terra de Nonat que «envia al món, com una eterna despedida, el miroteig de ses dents blanques, guspirejants de sol...» (p. 427).

També hi podem trobar algun exemple de *tràveling*, com, per exemple, en la següent escena, que es correspondria a un moviment de *tràveling* frontal de profunditat d'aproximació, on l'arribada del personatge des del fons de la sala descriu, primer el desplaçament per a, en acabant, descriure els detalls del rostre que ha quedat en primer pla:

Venint del fons de la peça, i brandant d'una banda a l'altra com una nau, s'apropà lentament cap a ells una caricatura animada: un home baix i immensament gros, amb la cara distesa i el ventre movable, com aquelles que amb molles es fingeixen els pallassos. Sota el nas prominent, hi tenia un bigotet fosc, ridículament petit per l'amplada de la cara i semblant a dues sangoneres, clavades una a cada banda del llavi (p. 322).

Un film també incorpora la tècnica anomenada simultaneisme, introduïda, com tantes altres innovacions, per Griffith, que fa del *crossing up* un dels recursos més rendibles del muntatge cinematogràfic. En la novel·la de Víctor Català, els plans alternats encara mantenen fórmules d'introducció que en precisen la simultaneïtat amb marques temporals, com podem observar en el següent exemple, que narra, en paral·lel, el moment

⁴⁵ P. GONZÁLEZ, *El cine mudo*, cit., p. 54.

⁴⁶ F. VANOYE, *Récit écrit*, cit., p. 93.

de retirar-se a les cambres respectives de Nonat i Peroi, d'una banda, i de Janeta i Carlota, de l'altra:

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 (pp. 218-219).

6. A tall de conclusió

La novel·la de Víctor Català té una ambició literària i un afany de renovació tècnica major del que declarava l'escriptora en el prefaci i major també del que va saber veure la crítica durant molt de temps. La declaració feta des del títol, l'hem d'interpretar com una declaració d'intencions que representa una aposta per un mitjà d'expressió artística nou, feta en un context en el qual encara dominen les veus contràries a la consideració cultural del cinema. En aquest sentit, ja és de destacar la modernitat de Víctor Català, una escriptora que –recordem-ho–, quan es publica *Un film*, té més de cinquanta anys. A més de reciclar els materials del fulletó, recuperats i posats a la moda pel cinema, amb la voluntat de decantar el seu projecte literari cap a una narrativitat sense restriccions, l'escriptora assaja alguns dels recursos de l'estètica cinematogràfica. En aquest sentit, destaca sobretot la importància concedida a la mirada dels personatges, el caràcter accelerat i visual d'algunes escenes o la descripció ambulatòria. I, ni que siga tímidament, el simultaneisme. Tot i aquest mèrit indiscutible, el resultat es troba limitat per la tècnica vuitcentista emprada en la construcció de la veu narrativa. Un narrador invasiu i omnipresent que llasta l'agilitat de la història, n'entrebanca l'eufòria narrativa i en resta una part de la versemblança per a un lector del segle XX.