

# El primer discurs català d'acreditació artística del cinema

## Alexandre Plana i la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* (1920)

TERESA IRIBARREN I DONADEU *Universitat Oberta de Catalunya*

RESUM: L'article treu a la llum el primer discurs teòric d'acreditació artística del cinema formulat per Alexandre Plana al diari *La Publicidad* el 1920.

PARAULES CLAU: Alexandre Plana, *La Publicidad*, cinema, escriptors catalans

ABSTRACT: The article brings to light the first theoretical defence in Catalonia of the cinema as an art, made by Alexandre Plana in the newspaper *La Publicidad* in 1920.

KEYWORDS: Alexandre Plana, *La Publicidad*, cinema, Catalan writers

Després, el món ha donat voltes i voltes, i ara el cinema no és ja una cosa poca-solta, sinó que és una pròpia meravella, d'un interès social i artístic que fa feredat.

Josep M. de Sagarra, *La Publicitat*, 17-II-1924

En general, les aproximacions a la vida intel·lectual catalana dels anys vint solen passar per alt l'existència d'un discurs coral i de primer ordre entorn del fet cinematogràfic fora dels cercles avantguardistes. Sigui per la manca d'una tradició de recerca interdisciplinària, sigui per la persistència d'antics prejudicis envers la pantalla o, tal vegada, perquè els autors que no abracen la causa avantguardista fan menys explícits els deutes contrets amb la pantalla (llevat de Víctor Català, autora d'*Un film: 3.000 metres*), el cas és que ben pocs estudis sobre el món lletrat del decenni donen compte

NOTA. Aquest article és un subcapítol –reelaborat– de la tesi doctoral *La revolució silenciosa: prosa i narrativa cinematogràfiques dels "silent days"*, dirigida pel Dr. Jordi Castellanos, que va ser defensada el 29 d'octubre de 2007 a la UAB.

de com la cinefilia arriba a fer forat entre la intel·lectualitat catalana més enllà de Joan Salvat Papasseit, Josep Maria Junoy, J.V. Foix, Salvador Dalí o Carles Sindreu.

Sens dubte, les aportacions que han estat bàsiques per al coneixement del discurs cinematogràfic català dels anys vint són de Joan M. Minguet i Batllori. Minguet, que ha reconstruït la trajectòria del pensament filmic durant aquest període, consigna com cada vegada més membres de la *intelligentsia* catalana se sumen a l'acreditació pública de la pantalla.

En diversos treballs, com ara *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, Minguet sosté que en la segona meitat dels anys vint eclosiona el reconeixement del cinema per part dels homes de lletres. L'estudiós fa una relació de les revistes culturals catalanes del període que tracten la pantalla: *D'Ací i D'Allà*, *La Nova Revista*, *Gasetta de les Arts* i *Mirador*. Del conjunt de textos publicats destaca la importància dels dos articles d'Alexandre Plana apareguts a *La Nova Revista* el 1927, «Del cinema dins el sistema de les Belles Arts».<sup>1</sup> La reflexió de Plana, segons que estima Minguet en un altre lloc, «resulta gairebé revolucionària».<sup>2</sup> En l'exegesi dels textos, Minguet destaca la sentència que encapçala el discurs de Plana: «Cal fer una afirmació prèvia: el cinema és una de les belles arts». Minguet afirma que l'«asserció, dita amb una tal contundència, no tenia cap precedent important en l'àrea cultural catalana ni tampoc en l'espanyola; no podia assentar-se en cap tradició intel·lectual que hagués manifestat amb anterioritat unes opinions similars. Ben al contrari, aquesta opinió, i expressada amb tal força, no deixava de tenir aires d'originalitat i d'innovació».<sup>3</sup> Amb tot, assenyala que la vindicació artística del cinema per part de Plana arriba «amb molt retard»; a França, aquesta mena d'«operacions cultistes» ja s'havien realitzat «molts anys abans».<sup>4</sup>

Per bé que cal valorar molt positivament el conjunt de les aportacions de Minguet, noves troballes hemerogràfiques fan que calgui revisar la datació i l'esbós de catalogació dels primers textos cinematogràfics, com també la figura de Plana: el díptic teòric aparegut a *La Nova Revista* el 1927 no constitueix, com veurem tot seguit, la primera preconització cultista del cinema formulada per l'escriptor.

En aquest estudi assajarem de demostrar que l'acreditació del cinema com a art es congriarà el 1920 a *La Publicidad*, essencialment en l'edició nocturna (que veu

1. A. PLANA, «Del cinema dins el sistema de les Belles Arts I», *La Nova Revista*, núm. 3, març 1927, p. 234-237; *ibidem*, «Del cinema dins el sistema de les Belles Arts II. De les influències entre la literatura i el cinema», *La Nova Revista*, núm. 7, juliol de 1927, p. 229-233.

2. J. M. MINGUET I BATLLORI, «Les avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del cinema. Textos i teories: 1917-1931», *Cinematògraf*, núm. 4, 1987, p. 19-101 (citació p. 33).

3. J. M. MINGUET I BATLLORI, *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, València-Barcelona: Edicions 3 i 4, 2000, p. 30.

4. J. M. MINGUET I BATLLORI, «El cinema en l'encadenament cultural català (Intel·lectuals i cinema a Catalunya, 1896-1939)», *Faig Arts*, núm. 35, 1986, p. 36-43 (citació p. 40).

la llum el 18 d'octubre de 1919), quan un conjunt molt heterogeni d'escriptors desembarca en la capçalera burgesa poc abans d'esdevenir una de les principals tribunes de l'establishment literari català.<sup>5</sup> La passió cinèfila serà capaç d'aglutinar en el si del rotatiu autors provinents dels més diversos estrats culturals, amb idearis estètics distints, i fins i tot oposats. Hi figuren alguns dels grans noms del Noucentisme, com ara Alexandre Plana, Josep Carner i Carles Riba; personatges que es mouen per esferes culturals populars i marginals, com Lluís Capdevila; els avantguardistes Joan Salvat-Papasseit, Torres Garcia i Millàs-Raurell; i fins i tot un jove i jove Josep Pla, entre d'altres. En aquesta ben nodrida i eclèctica plataforma es desenrotllarà una autèntica campanya de defensa i promoció de l'art de les ombres que tindrà un doble vessant: d'una banda, textos crítics i teòrics, que evidencien la clara preferència per la cinematografia de Hollywood;<sup>6</sup> de l'altra, peces creatives de matriu cinematogràfica (sobretot contes signats pels autors tot just esmentats), que aquí no analitzarem per raons d'espai.

En certa manera, aquesta campanya ve a ser una tardana contrarèplica de la «Campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*» abanderada per Ramon Rucabado. No es pot perdre de vista que el 1919 l'inquisidor Rucabado dicta l'abrandada conferència d'oprobri del cinema a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona. Com se sap, a mitjan 1920 el discurs rucabadià serà publicat en forma d'opuscle per l'Editorial Catalana amb la rúbrica *El cinematògraf contra la cultura i els costums*.<sup>7</sup> La recepció de l'opuscle posa de manifest la manca de consens que existeix entre la *intelligentsia* catalana quant a la pantalla: *La Veu de Catalunya* fa propaganda de les tesis de Rucabado (cosa prou lògica, atesa la vinculació entre el diari i l'Editorial Catalana); fins i tot reproduceix el primer capítol de l'opuscle, «L'ofensiva del cinema» (16 de juliol).<sup>8</sup> En canvi, des de *La Publicidad*—com veurem tot seguit—l'aparició del pamflet propicia burles i atacs.

Ara bé, la campanya de *La Publicidad* no pot entendre's només com una contraofensiva a la satanització *ad nauseam* del cinema per part de l'apocalíptic Rucabado i els seus acòlits. Per damunt de tot, el que inspira la campanya és la necessitat de començar a articular al si de l'hegemònica *galàxia Gutenberg* un discurs crític i teòric sobre l'art de les ombres, ateses les extraordinàries dimensions culturals, socials i econòmiques que ha adquirit. Més enllà de la consciència d'aquesta fretura, hi ha la voluntat d'homologar-se amb les dues cultures veïnes, que ja compten amb

5. El rotatiu es catalanitza l'1 d'octubre de 1922, quan esdevé òrgan d'Acció Catalana.

6. Sobre aquesta qüestió, vegeu T. IRIBARREN, «De cine: la *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut», *Els Marges*, núm. 86, 2008, p. 21-40.

7. R. RUCABADO, *El cinematògraf contra la cultura i els costums*, Barcelona: Editorial Catalana, 1920.

8. Per a més informació sobre l'opuscle de Rucabado, vegeu J. M. MINGUET I BATLLORI, «Un peoner de l'estètica cinematogràfica: Ramon Rucabado», *L'Avenc*, núm. 47, març de 1982, p. 48-51.

revistes de prestigi que aborden la pantalla des d'una òptica culturalista. Així, els homes tipogràfics de *La Publicidad* enfilen l'estela de la prestigiosa revista *España* (fundada per Ortega y Gasset, entre d'altres, que des de l'octubre de 1915 compta amb els avaladors del cinema Alfonso Reyes i Martín Luis Guzmán) i d'una de les principals capçaleres culturals franceses, *Le Crapouillot* (que aborda la imatge animada amb mires obertes i avançades i que, justament la primavera de 1920, dedica un número especial al cinema). A més, en endegar el procés d'acreditació de la cultura filmica l'establishment català troba una oportuniíssima manera d'encarrilar-se en la modernitat i d'annexionar-se a la nova tribu global de l'era elèctrica.

El poeta i prestigiós crític literari Alexandre Plana, autor de l'*Antologia de poetes catalans moderns* (1914) i mentor de Josep M. de Sagarra i de Josep Pla, és qui prendrà l'estendard i convidarà des de la secció «Los films» a seguir el camí de Damasc de la pantalla, qui els descobrirà l'abast del flamant tremp narratiu que emana del *tapis roulant*. És en bona mesura gràcies a ell, influent tertulià de l'Ateneu Barcelonès, que els escriptors veuran en el cinema no només l'art per excel·lència del món contemporani, sinó també una nova i inesgotable pedrera per alimentar, sobretot, la ficció en català. No es pot perdre de vista que la narrativa catalana, a les acaballes del Noucentisme, malda per trobar noves fórmules que propiciïn no sols una revifada sinó, si pot ser, una reinvençió que li permeti situar-se al nivell de les millors produccions novel·lístiques europees (i, així, ajudar a fer bullir l'olla als escriptors amb problemes de professionalització, no cal dir-ho).

Malgrat que fins fa ben poc no han estat mai tinguts en compte ni des del camp dels estudis filmics ni des dels literaris,<sup>9</sup> el conjunt de textos de «Los films» és una aportació teòrica de primer ordre entorn del fet cinematogràfic i, alhora, una peça important per entendre millor aquella producció literària dels anys vint i trenta que s'inspira –en major o menor grau– en la pantalla, sigui avantguardista o no.

## Els inicis

Una breu nota anònima de les acaballes de 1919 evidencia que Josep M. de Sagarra, que publica crítiques de cinema en l'edició del matí de *La Publicidad* (i també alguna en l'edició de nit), és vist, aleshores, com la figura que encapçala la justa reivindicació del cinema:

9. Amb tot, Iolanda Pelegrí informa sobre les activitats cinematogràfiques del poeta: «Cap als darrers anys de la dècada dels vint, Plana abandonà gradualment la crítica de llibres i es dedicà a la de noves arts com el cinema i els discos, i intensificà la dedicació a les arts plàstiques» («Pròleg» a A. PLANA, *Les valors del nostre renaixement*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-15, [citació p. 7]). Més avall esmenta la secció «Los films» i, en les taules cronològiques, fa constar que el 1924 Plana publica articles sobre cinema a *La Noche*.

Van transmutándose las valoraciones estéticas del «film». Ya José María de Sagarra, no obstante sus clásicas dilecciones, ha pronunciado delicadas palabras de elogio a esas pantallas diversas y someras.<sup>10</sup>

Sagarra signa el primer comentari cinematogràfic de 1920 que es publica en l'edició de nit: «Charlot y sus imitadores».<sup>11</sup> L'escriptor parteix de l'assaig sobre el riure i la comicitat de Bergson per analitzar els ressorts humorístics del «caso más grande de excentricismo que se da actualmente en el mundo civilizado: [...] Charlot».<sup>12</sup>

Plana, tanmateix, ben aviat pren el protagonisme a Sagarra quan enceta la secció «Los films» en l'edició de nit, que tindrà continuïtat (tot i ser força irregular) fins al mes de setembre, quan s'estronca sense cap mena de justificació pública. La rúbrica inaugural, «Declaración de propósitos y algunas consideraciones iniciales sobre el cinema»,<sup>13</sup> posa en relleu que l'escriptor té una consciència molt clara del caràcter fundacional del seu text. D'acord amb la preceptiva de la *captatio benevolentiae*, Plana assegura que les cròniques tenen un «propósito llano, sin intenciones de trascendencia», i de seguida encarrila el text vers un aspecte que esdevindrà fonamental en el seu sistema crític: planteja la necessitat d'interrelacionar literatura i cinema.

No será posible evitar las incursiones de la literatura en el dominio de estas confidencias. [...]

La literatura tiene en la plástica su principal punto de apoyo. Alude a los sentidos para hacerse comprender. En consecuencia, su importancia es innegable en los comentarios que puedan hacerse de un «film». En nuestras confidencias no podemos garantizar la ausencia de un elemento que tanto nos puede servir.

Otra razón nos justifica. La literatura interviene en la elaboración misma del «film». Hay cintas cinematográficas que al parecer son de celuloide, pero examinadas con detención denuncian los lugares comunes de la literatura como su materia única. Los «films» italianos suelen ser una prueba de ello. La impresión que nos producen es exactamente la misma que no habría ofrecido una novela de Matilde Seras, en el caso más favorable, o una novela de Carolina Invernizzio, la mayor parte de las veces. Los «films» franceses nos acercan a las impresiones de una buena representación teatral. Suelen tener

10. «Notas breves», *La Publicidad*, 2-XII-1919 (nit).

11. J. M. DE SAGARRA, «Charlot y sus imitadores», *La Publicidad*, 20-I-1920 (nit).

12. *Ibidem*.

13. A. PLANA, «Declaración de propósitos y algunas consideraciones iniciales sobre el cinema», *La Publicidad*, 24-II-1920 (nit).

calidad de diálogo correcto, ingenioso y superficial. Alguna vez, Le Bargy o Henri Krauss han logrado infundirle un estremecimiento dramático. Recordemos *La muerte del duque de Suiza* o *Los miserables*. El teatro está más lejos de la literatura de lo que se cree comúnmente. Esta queda en segundo plano.

El «film» americano logra casi siempre una calidad distinta de la novela o de la obra teatral. Suele tener una calidad de visión directa de la vida, porque sus intérpretes procuran imitar la vulgaridad y la gracia de que está tejida la realidad. La literatura queda en tercer plano, generalmente oculta para el espectador. Esta es la primera ventaja de los «films» de Norte América.<sup>14</sup>

D'entrada, adverteix que necessita servir-se de l'utilitatge propi de la tradició literària per construir el seu discurs teòric, quelcom prou raonable si tenim en compte que, com diu Minguet, no existeix cap tradició intel·lectual autòctona sobre cinematografia que pugui ser un referent de partida.<sup>15</sup>

Plana justifica la seva opció assenyalant els punts de contacte entre literatura i pantalla. Així, invertint en certa manera la lògica, parla de plasticitat i de percepció sensorial amb relació a la primera i de novel·la i teatre quant al cinema. És important subratllar com argumenta l'elogi dels films nord-americans: la seva preeminència artística per damunt dels italians o francesos obeeix al fet que el component literari hi resta ocult de resultes d'haver sabut crear un llenguatge expressiu propi que escapa de les convencions. Plana assenjala la xarxa de relacions interartístiques que el cinema estableix amb d'altres disciplines i identifica l'element que el singularitza:

El cinema es la metáfora más utilizable en nuestro tiempo para significar la brevedad y cambio de las cosas humanas. Antes se tomaba como imagen la rosa, que dura lo que un día, o los ríos que caminan hacia el mar. Un «film» cualquiera es una imagen más exacta, más hermosa, más comprensible de lo mismo.

Esto no quiere decir que el cinema no sea un arte. Hay quien asegura que es la quinta de las artes, si se acepta que sólo había cuatro, o la décima, si se quiere que las artes sean nueve como las musas.<sup>16</sup> Aunque ocupe el último

14. *Ibidem*.

15. En aquest sentit, Plana és doblement pioner, ja que la comparativa entre cinema i literatura no és pròpia de la reflexió filmoliterària primerenca, segons Vicente Sánchez-Biosca: «En efecto, en el curso de este momento germinal para la reflexión cinematográfica que fueron los años veinte, años formativos, como se les suele denominar, el cine no fue cotejado básicamente con la literatura, sino más bien con el resto de las artes.» (V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «El montaje: entre cine, literatura y plástica», dins C. PEÑA ARDID (Coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel-Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses-Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, p. 93-108, [citació p. 96]).

lugar, en el orden cronológico, es seguramente la más comprensiva de todas las artes. Participa de las cualidades de todas ellas y añade a esas cualidades la exclusiva de otras. Un «film» obedece a las mismas leyes de proporción y perspectiva a que la escultura y la arquitectura están sometidas; presenta la misma escala de valores, tasas y contrastes que son la esencia formal de la pintura; describe los sentimientos humanos con una fuerza impulsiva comparable a la mejor poesía lírica; tiene su punto de contacto con la música en la gimnasia rítmica, que de una manera más o menos consciente ordena los movimientos de los actores; es un arte que en nuestro tiempo substituye la eficacia de los espectáculos clásicos en los anfiteatros y en los circos; es decir, la eficacia de permitir un público innumerable, aunque más distribuido.

Es un arte popular, accesible a todos, al alcance de todas las inteligencias y de todas las fortunas, sin que por eso haya de descender a un tema de puro interés sociológico. Que los dioses de Grecia y Roma le libren de ello. Y por último, tiene el cinema una condición exclusiva. La de la simultaneidad más perfecta que se ha conocido nunca. Un mismo artista –un Charlie Chaplin, una Madame Bartet o un Massine– puede actuar a la vez en millares de puntos del globo. Es por eso, que el cinema es (pedimos perdón antes de decirlo) el verdadero y único «esperanto».<sup>17</sup>

Així, el signe cinematogràfic, que s'alimenta d'una rica pluralitat de significants d'altres sistemes artístics, ha esdevingut la veritable *koiné* del món modern, el que en possibilita la condició d'universalitat.

L'endemà de la publicació d'aquest article, l'anònima secció «Notas breves» de l'edició nocturna de *La Publicidad* es fa ressò de l'inici de l'activitat de Plana i se'n congratula:

#### Crítica

Nuestro Alejandro Plana ha dirigido su sagacidad crítica hacia las pantallas del «cinema». [...] Desde ayer, nuestro Alejandro Plana será el espectador del «film» en voz alta...

Se percibía la ausencia de un hombre atento, críticamente atento, a los cuadros dinámicos del cinematógrafo. Porque el cinematógrafo ya no era un producto de los aledaños del arte, cuyo comentario pudiera dejarse a hom-

16. Aquesta consideració sembla apuntar que Plana desconeix els textos del primer teòric del cinema, Ricciotto Canudo, que el 1914 va encunyar el qualificatiu de «setè art». En canvi, que parli de «desena musa» indica la possibilitat que conegui el discurs de Jean Cocteau sobre cinema.

17. A. PLANA, «Declaración de propósitos y algunas consideraciones iniciales sobre el cinema», *La Publicidad*, 24-II-1920 (nit).

bres de los extramuros de la belleza. El «film» exigía una comprensión de ritmo elevado. (Fuera de algunas palabras privadas de Ortega y Gasset y de algunas notas marginales de Alfonso Reyes, el «film» no había hallado en España un ámbito de seriedad intelectual.)

[...]

Alejandro Plana rasgará nuestros párpados a la contemplación de esa belleza esencial del «film». Con un delicado gesto confidencial de hombre que ocupa la butaca contigua a la nuestra, irá señalando a esas anécdotas, pobladas de alusiones categóricas. Porque cada «film» es como una cifra canónica de nuestra civilización orientada hacia una plenitud energética.<sup>18</sup>

Així doncs, Plana cobrirà una necessitat imperant en donar cobertura intel·lectual al cinema, la forma d'art que millor tradueix l'esperit dels temps moderns.

Encara l'endemà s'insisteix des de la mateixa secció a celebrar l'inici de la tasca de Plana. Els entusiastes mots exhibeixen no només una sòlida base de coneixements sinó també una maduresa crítica entorn d'aquesta fórmula d'art, en uns termes molt similars als del crític. Com Plana, l'articulista relaciona cinema i literatura:

Para Alejandro Plana

Contemplando ayer una película «Goldwin», nos ratificamos en que el cinematógrafo es una invención yanqui de resuelto perfil autóctono. Sus problemas de expresión allí obtuvieron su más fino claro obscuro de emoción. En aquella civilización matinal aprendió su turgencia, su agilidad, su perspicaz gesto, sus temas someros... Hombres como D.W. Griffith, Thos H. Juce, John Jasper, Stuart Paton y Hugo Ballin le dotaron de una estructura canónica. Aquellos «regisseurs», de tan maravillosa técnica, ocuparán en las estéticas de pasado mañana un rango tan clásico como el de los pintores que lograron nuevas disposiciones de luz. Por su experiencia técnica exaltaron al cinematógrafo hasta los ritmos perennes de la belleza. Combinaron las fuerzas plásticas de la realidad con una álgida velocidad lírica.

Hasta ahora el ademán yanqui es el más adecuado para los esquemas del cinematógrafo. Por eso tienen sus «films» una coloración étnica, un propósito racial, una evidencia de democracia. Todos sus datos manan fresca [sic] de ese panorama de prisas vitales.

En el «film» vierten los yanquis sus afanes épicos y líricos. Mientras que sus libros son deficientes, sus películas son perfectas... Jack London y Rex

18. «Notas breves», *La Publicidad*, 25-II-1920 (nit). L'articulista deu conèixer textos cinematogràfics d'autors tan prestigiosos com Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes publicats a la revista *España*, dirigida per Ortega y Gasset.



Beach, sus dos novelistas típicos, adquieren, expresados en las pantallas, un espesor de humanidad que no tienen en sus páginas...<sup>19</sup>

Però l'articulista anònim no és l'únic que acull amb efusió l'empresa de Plana i que li atorga la importància que mereix. El diari *El Fígaro* de Madrid ho fa en termes gairebé idèntics:

Acaba de producirse un hecho periodístico singular, a pesar de esperado. Un periódico que recoge todas las voces y todas las visiones de Barcelona como espectáculo, LA PUBLICIDAD, en su edición de la noche acaba de confiar la crítica cinematográfica a un gran escritor, doblado de crítico y poeta, Alejandro Plana. Federico Onix, en Madrid, creemos que se dedicó a extraer estética del «cine»; pero en Barcelona no se había pasado de los reclamos administrativos y de algunas divagaciones sentimentales. Y ahora, el primero de los críticos teatrales inicia la crítica cinematográfica trascendental.<sup>20</sup>

El comentarista parafraseja el primer article de Plana i conclou:

Los críticos rompen la marcha hacia el «cine». Los autores catalanes, Guimerá, Rusiñol, Iglesias, no lo aman mucho, y aun quizá lo aborrecen. Pero los jóvenes, no. José María de Sagarra sería capaz de dar un libro de versos por una película hecha para Mary Pickford.<sup>21</sup>

No deixa de ser significatiu que, fins i tot des de Madrid, se saludí amb aplaudiments que Plana i Sagarra, finalment, abanderin l'acreditació pública del cinema al si de *La Publicidad*.

### **La crítica cinematogràfica**

El 4 de març de 1920 Plana publica la seva primera crítica cinematogràfica. El comentari d'*El buen ladrón* –un film sobre un tema tan genuïnament nord-americà com l'èpica del buscador d'or– respon a un clar propòsit didàctic: sumari de l'argument, valoració de l'actor, i reflexió sobre aspectes diversos del llenguatge

19. «Notas breves», *La Publicidad*, 26-II-1920 (nit).

20. «La crítica de cine», reproduït a *La Publicidad*, 4-III-1920 (nit).

21. *Ibidem*.

cinematogràfic. Plana fa veure fins a quin punt el cinema és la causa de la creixent fascinació que hom sent per la societat nord-americana. La pantalla ha propiciat que elements d'una cultura llunyana, als quals la màgia del cel·luloide confereix una atracció ben particular, formin part de l'imaginari col·lectiu universal:

Llegamos a Alaska. El médico y el ex presidiario viven en la misma casa de madera; una de esas casas que son elemento esencial del «film» americano, y que a nosotros nos encantan. Los muros levantados con troncos recién cortados, oliendo todavía a savia; los rifles cruzados en la pared, junto a un espejo o bajo un retrato de Lincoln; unas camas de camarote, y una mesa con unas botellas encima.<sup>22</sup>

Pocs dies més tard apareix la ressenya d'*Un hombre y sus millones*. Plana elogia la interpretació del protagonista (que compara amb Chaplin), intenta demostrar que es tracta d'un nou film sobre les vàcues tribulacions amoroses d'un milionari nord-americà, i aprofita l'ocasió per anunciar que, quan disposi de més espai, assajarà «la clasificación general del *film* americano».<sup>23</sup>

El comentarista de «Notas breves», però, se li avança i cataloga els elements configuradors del cinema produït als Estats Units en un text significativament titulat «Una nueva épica».<sup>24</sup> L'indueix a fer-ho un article aparegut a la revista francesa *Comaedia* signat per Olivier S. Michelin, un crític que convida a inspirar-se en els grans monuments literaris per a superar la vulgaritat del cinema nord-americà.<sup>25</sup> La contundent anatemització de la tesi de Michelin posa en relleu l'alta consideració artística que l'articulista té de la pantalla:

Para el señor Olivier S. Michelin el «cinema» carece de dimensiones estéticas. No ha percibido esa trama de normas donde inscribe sus anécdotas. Porque hay «films» de tal calidad canónica que parecen cuadros de Rafael o de Picasso, por lo rigurosamente calculados. Los que elaboran las películas yanquis usan de unas ponderaciones de valores, que en las estéticas de pasado mañana tendrán una madurez de abolengo...

Desde que Hugo Münsterberg diseñó la psicología del cinematógrafo van cambiando las valoraciones de la belleza del «film». Se empieza a sospechar

22. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 4-III-1920 (nit).

23. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 9-III-1920 (nit).

24. «Notas breves», *La Publicidad*, 10-III-1920 (nit).

25. A Catalunya, el debat sobre l'adaptació dels clàssics no quallarà fins anys més tard: vegeu-ho a T. IRIBARREN I DONADEU, «Literatura i cinema: notes sobre l'adaptació cinematogràfica (1930-1936)», dins DA, *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Lleida, 2009*. Volum II; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, p. 397-405.

que el «film» puede ser el instrumento escénico que reclaman los tiempos nuevos —de un barroquismo íntimo que aspira a un clasicismo objetivo, de máquinas en vez de estatuas abstractas erigidas en las colinas históricas. Porque el «film» tiene una turgencia de ritmos, una amplitud de formas, una movilidad de estructuras que no tiene el teatro exhausto de contenidos vitales. [...]

El «film» instaure una épica novísima, quizás larvada en aquellos folletos de Fredericq Day, que compuso el romancero de Buffalo Bill. Una épica que también irradian hasta las novelas de Jack London y de Rex Beach, novelas preñadas de todos los temas cinematográficos: los negocios trepidantes; la pugna por la mina; el asalto del rancho del Oeste, los domadores de automóviles y el friso de caballos galopantes sobre el largo horizonte escarpado, las blancas perspectivas del Canadá, erizadas de coníferas...

El «film» no puede ser un órgano de arqueología, como quiere el señor Olivier S. Michelin, sino un órgano de actualidad, de épica actual.<sup>26</sup>

Tres dies més tard, un cinèfil anònim informa sobre la fundació a França del *Cine Club*, que publicarà un butlletí quinzenal dirigit per Louis Delluc, «cuya sagaz competencia en los problemas de la pantalla había sido demostrada en aquel libro *Cinema et Cie*».<sup>27</sup> La iniciativa és celebrada perquè es considera que així es confereix al cinema una «nueva consagración», «un máximo prestigio». Encara tres dies després s'informa que la revista francesa *Le Crapouillot* ha publicat un número monogràfic consagrat al cinema, qualificat d'antològic. A més, s'apunta el contingut dels articles de Jean Galtier-Boissiere, Paul Reboux, Marcel Gromaire, Alexandre Arnoux i Jean Gabriel Lemoine, s'informa de les múltiples notes sobre els actors més populars de la pantalla que hi apareixen, i es destaca la coincidència de la interpretació que s'hi fa de Chaplin amb la que fa Josep M. de Sagarra. El comentarista de «Notas breves» consigna que els textos presenten «un elevado tono intelectual» a fi d'articular «una estética del film».<sup>28</sup> I, una vegada més, acaba insistint en la necessitat de bastir un discurs crític autòcton entorn del cinema. Enlluernat pel lliurament de *Le Crapouillot*, espera els intel·lectuals catalans a emmirallar-s'hi amb ànim fecundador: confia que la influència del veïnatge cultural amb França s'exerceixi aquesta vegada en benefici del cinema.

En la pàgina següent apareix un llarg comentari de Plana sobre una figura destacada de l'*star-system* nord-americà: Douglas Fairbanks. El crític intenta dilucidar les raons de l'èxit de Fairbanks:

26. «Notas breves», *La Publicidad*, 10-III-1920 (nit).

27. «Notas breves», *La Publicidad*, 13-III-1920 (nit).

28. «Notas breves», *La Publicidad*, 16-III-1920 (nit).

El valor de Doug no está a nuestro modo de ver en su agilidad, ni en su manera de reír ni en sus condiciones físicas. En nada de eso se señala como un caso extraordinario. Es verdad que salta por encima de las sillas sin descomponerse el frac, que tiene una risa abundante y comunicativa, y que el público femenino acoge su presencia en la pantalla con un leve murmullo aprobatorio.<sup>29</sup>

Segons ell, el secret de l'actor consisteix a saber encarnar com ningú l'home corrent, «sin un gesto declamatorio, sin mostrar una jactancia molesta». Plana esbossa els trets que caracteritzen l'heroi filmic nord-americà –Fairbanks en seria el paradigma– i el diferencia de l'italià i el francès:

Salta, corre, ríe, contrae las mandíbulas, se lía a puñetazos o trepa por una fachada sin darse importancia, sin mesarse los cabellos como un actor italiano; sin adoptar una «pose» gallarda como un actor francés. [...]

El actor de cinema italiano suele dirigirse al público, como si avanzase hasta las candilejas para recitar el monólogo de Hamlet. El actor francés está ligeramente cohibido por el decorado en que se mueve, como si estuviese en las tablas. Los actores de Norte-América, y entre ellos Doug, prescinden de la «mise en scène» y del público. Por este motivo han conseguido un predominio evidente. Gracias a ellos, el arte cinematográfico se ha independizado de las demás artes.<sup>30</sup>

La següent crítica apareix en l'edició matinal: Plana denuncia que els detractors del cinema esgrimeixin prejudicis morals sense conèixer de primera mà les pel·lícules (es refereix, és clar, a Rucabado). Per desarmar-los els convida a veure *Una lección de la vida*. Mary Pickford hi ha resolt «de una manera maravillosa el problema de las relaciones entre la moral y la estética».<sup>31</sup> Aquest és un dels factors que, segons ell, expliquen la seva popularitat, juntament amb la preferència de Pickford per encarnar personatges i problemes quotidians. La interpretació *natural* de l'actriu infon «realitat» a la pantalla i, en conseqüència, l'eleva a la categoria d'exemplaritat.

Su alegría se traduce tanto por los movimientos de las manos, como por la expresión del rostro. Está, por lo tanto, más cerca de la realidad.

La alegría ha sido siempre el mejor camino para la moral. Caminar hacia el bien entre espinas y tinieblas, no puede tener la misma eficacia que seguir

29. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 16-III-1920 (nit).

30. *Ibidem*.

31. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 24-III-1920 (matí).

al margen de unos árboles tocados por el sol. La verdad gana en volumen si la llevamos al campo del cinema.<sup>32</sup>

Tot seguit, el crític exposa una de les estratègies bàsiques que el cinema mut utilitza per a construir un film d'intenció exemplar:

Como el mejor método para conocer la bondad de una cosa es someterla a comparación con las demás, los «films» que encierran una finalidad directa o indirectamente moral, se desarrollan utilizando la luz del contraste del claro obscuro. En ese «film» la encontramos también. Mary Pickford sabe unir los dos sectores contrastados –de luz y de sombra– en una suave penumbra, para que el espectador no se dé cuenta de los cambios de situación ni de las líneas excesivamente acusadas.<sup>33</sup>

Amb ànim didàctic explica que la llum, a la pantalla, adquireix un valor semàntic, de subratllat, gràcies al qual l'actriu pot actuar de manera menys afectada. Plana traça sumàriament el drama de la protagonista: Nelly ha de triar entre dues opcions polaritzades: el món opulent de l'avi, milionari egoïsta, o la vida senzilla del pare, sociòleg generós. Nelly –no podia ser altrament– tria aquesta darrera, que és la *vida* per antonomàsia. Les imatges que mostren la *vida*, la *realitat*, són les que Plana transcriu:

Los chicos juegan sobre el barro, ruedan los vendedores ambulantes de hortalizas; las ropas puestas a secar penden en cuerdas que atraviesan el aire; hay balcones de madera con escalera que comunican los de abajo con los de encima; se ven unos tiestos, unos cristales sin cortina, un italiano con acordeón, un irlandés irascible y unos cuantos indígenas de coraza excelente.<sup>34</sup>

La càmera, per tant, no es limita a plasmar la realitat més autèntica, sinó que li dóna un altre gruix: focalitza la lent en el detall, en la figura o en un paisatge i, només pel fet de prioritzar aquesta mirada, hi transfereix una significativa càrrega dramàtica. La realitat filtrada per l'òptica cinematogràfica té una altra dimensió. I el que sedueix tant Plana (mentor de Pla, no ho perdem de vista!) és que la captació del món referencial en el cinema reveli tan poc l'artifici propi de tota forma artística: sosté que la realitat cinematogràfica es revesteix d'una autenticitat que no tenen altres llenguatges plàstics

32. Ibidem.

33. Ibidem.

34. Ibidem.

o verbals, encotillats per convencions de tradició secular. A tall de conclusió, sintetitza: *Una lección de vida* conté els requisits bàsics d'una obra popular: «Es simple de líneas, con unos contrastes marcados, escenas movidas y un buen final».<sup>35</sup>

Dies més tard, Plana defensa que el component moral sigui minimitzat i explica per què en cap cas una pel·lícula s'ha de convertir en una obra de tesi. Creu que el film d'intenció satírica *Toda una dama*, interpretat per Madge Kennedy, n'és un bon exemple: la moral es redueix «a las proporciones de un ligero comentario al margen del asunto principal».<sup>36</sup> L'anàlisi de les primeres seqüències de *Toda una dama*, en què apareix una comissió (integrada pel patronat de l'església, el capellà i el cap de la policia) que ha d'avaluar la moralitat d'un nou espectacle de varietats, deriva en la categorització d'algunes essències bàsiques del cinema:

La pantalla nos ofrece alternativamente el aspecto de la sala y el del escenario, como si estuviésemos en una plataforma giratoria. Esta facilidad con que el cinema nos muestra las diversas perspectivas de un mismo lugar –facilidad que sólo comparte otra arte plástica: la escultura– es uno de los medios más poderosos que tiene el cinema para aplicar la ley del contraste, base tanto de lo trágico como de lo cómico. Vemos al corro femenino con los labios pintados para enfocar mejor las sonrisas, moviendo los brazos hacia la derecha y hacia la izquierda, avanzando hasta la batería y retrocediendo hasta el paisaje del fondo que se estremece y cruje ligeramente. Y vemos en seguida las filas de butacas, los espectadores absortos, sonrientes, entornando los ojos para ver mejor entre las luces eléctricas de la batería. Un espectador limpia rápidamente los cristales de sus anteojos. Otro levanta el cuello del gabán para ocultar los gruesos prismáticos que dirige hacia el tejido sonrosado de las mallas. [...]

Estas escenas con que empieza el «film» son algo plásticamente perfecto. En ellas, la moralidad es sólo una instancia, una leve insinuación que no necesita palabras.<sup>37</sup>

Plana explica com l'alternança del pla i el contraplà és una de les tècniques de l'art del contrast que és el cinema. Aquest senzill mecanisme de muntatge permet visibilitzar l'acarament de dos mons oposats que la sala fosca reuneix en un *vis à vis*: l'escenari i el públic. Plana consigna aquí un dels grans temes recurrents del cinema: la contemplació de l'espectacle i la figura del *voyeur*, que s'erigeix com una potent icona del *moviegoer* (d'evident propòsit autoreferencial).

35. *Ibidem*.

36. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 1-IV-1920 (nit).

37. *Ibidem*.

El següent article és sobre Charles Chaplin. Plana assegura que Charlot «serà el primero entre los clásicos para el futuro».<sup>38</sup> D'entre totes les seves virtuts, la que creu més destacable és «haber deslindado en su arte lo que es esencial y lo que es anecdótico».<sup>39</sup> El considera l'artífex d'una nova comicitat en exhibir un «rostro normal, sin desfigurar» i impregnat d'una «leve melancolía».<sup>40</sup> Charlot deixa enrere l'antiga concepció del *clown* d'arrel circense en apostar pels «elementos primarios y permanentes».<sup>41</sup> Llevat d'algun gest essencial, no cau en la repetició; quan es repeteix dins d'un mateix film, el que cerca és convertir un gest en «un *leit-motiv* de su vena cómica».<sup>42</sup> I recorre al paràmetre literari per sospesar el seu art: «Tiene la calidad cómica de Rabelais, de Sterne y de Jules Renard. Tiene la alegría infantil del primero; el sentimentalismo contenido por la ironía, del segundo; y del tercero, la aguda percepción del detalle. Trasladando a un plano plástico, las cualidades que los tres desarrollaron en un plano literario».<sup>43</sup>

El següent comentari sobre cinema el signa Carles Soldevila i és tota una declaració de principis. El títol de l'article, «La conciencia tranquila», delata fins a quin punt existeix encara molta hostilitat devers la pantalla. Soldevila escriu:

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. Además, no he creído nunca que el cinematógrafo sea una cosa fundamentalmente nociva. La angélica bondad de Maragall sufrió un error al condenarlo, y al proponer que se convirtiese en un simple auxiliar de la pedagogía. No nos extraña. El bueno de Maragall si llega a presenciar el nacimiento de la Imprenta también se hubiese precipitado a condenarla en nombre de la estética y de las costumbres.

¿Excita las imaginaciones infantiles? ¿Aumenta la turbación de los adolescentes? Seguramente. Pero el teatro, el libro, la danza y diez cosas más, producen esos mismos efectos indeseables.<sup>44</sup>

Soldevila acaba assegurant que, al capdavant, el cinema reportarà coses positives. De fet, i encara que no ho digui, ell ha estat dels primers a empeltar amb èxit el

38. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 6-IV-1920 (nit).

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. MYSELF [Carles Soldevila], «La conciencia tranquila», *La Publicidad*, 11-IV-1920 (matí).

cinema en la literatura: *L'abrandament* (1928), presidida pel cèlebre pròleg de Carner, és una reeixida narració de matriu cinematogràfica.<sup>45</sup>

El 16 d'abril apareix un nou comentari soldevilià sobre un invent que s'ha provat al Dring Lane Theatre de Londres: un giny que permet projectar imatges cinematogràfiques a plena llum del dia. Es tracta, ni més ni menys, d'un precedent del televisor. Soldevila estima que l'invent tindrà unes conseqüències extraordinàries: «será posible que, sin preparación alguna, se proyecten películas en los hospitales, en las escuelas, en los restaurantes y en los domicilios particulares».<sup>46</sup> Un comentari, val a dir-ho, ben clarivalent.

Plana publica el 13 d'abril la ressenya d'*Intolerancia*. La crítica de Griffith evidencia que Plana gaudeix d'una sensibilitat i d'una comprensió cinematogràfiques molt afinades:

*Intolerancia* es un «film» en el que no hay otra cosa que escenografía. El asunto es desordenado, mezclado y de interés relativo. Los artistas que lo interpretan son de una mediocridad decisiva para borrar el poco interés que pudiera quedarnos por el asunto. Y no obstante, ha de reconocerse, que *Intolerancia*, con sus seis partes, sus escenas innumerables y miles de personas en escena, es uno de los «films» más importantes que ha producido la industria norteamericana.<sup>47</sup>

Dit altrament: *Intolerancia* demostra que el cinema no pot cedir el protagonisme a la «*mise en scène*». Al fil d'aquesta observació recorda les grans produccions italianes del decenni precedent:

La industria italiana ha producido obras considerables en este orden de película escenográfica: *Julio César*, *Quo vadis*, *Atila*, *Cabiria*. Se hablaba de cientos de caballos y de miles de personas, aunque no se citasen las toneladas de yeso, que era lo principal. En la película escenográfica, la comparsaría y el yeso son la principal materia. El actor, en cambio, es un elemento secundario. [...] En esos «films» la mímica no encuentra espacio; pasaría inadvertida y se prescinde de ella. Un desfile de cien comparsas agitando espadas de madera es algo de primera necesidad. Un rostro expresivo en medio de una muchedumbre, sería una gota de agua a distinguir entre la lluvia. [...] En ese «film» se ha satisfecho

45. Vegeu T. IRIBARREN I DONADEU, *La revolució silenciosa: prosa i narrativa cinematogràfiques dels "silent days"*, tesi doctoral dipositada a la UAB, 2007, p. 130-141.

46. MYSELF [Carles Soldevila], «Luz nueva», *La Publicidad*, 16-IV-1920 (matí).

47. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 13-IV-1920 (nit).



una finalidad que un escritor señalaba no hace mucho como propia del cinema: la de presentar como intérprete a la multitud. [...] El cinema es la única arte plástica que hace posible la expresión mímica multiforme y variable, de ese personaje anónimo de mil cabezas, que es la multitud.<sup>48</sup>

Una vegada més, Plana fa pedagogia filmica: explica que la multitud anònima en moviment o en actitud expectant, multicefàlica, és un dels motius per excel·lència del cinema.<sup>49</sup>

Especialment interessant és el següent text de «Los films». L'escriptor categoritza: «la plástica y la literatura se influyen mutuamente. Es decir: es de primordial interés para el cinema». <sup>50</sup> Apunta el benefici que aquest agermanament pot reportar als escriptors, en especial l'adopció d'unes fórmules que acostin el text literari a un producte de masses com és el cinema: «Si Sardou hubiese sido un artista cinematográfico hubiera alcanzado un éxito increíble. Lo mismo podría decirse de Walter Scott». <sup>51</sup>

La crítica de *Lo más sublime*, interpretada per Tom Moore i Madge Kennedy, és una encesa defensa del film intranscendent, d'ambicions molt mesurades, i de l'actuació «natural». Dels actors comenta:

Cuando [Moore] se pone serio no ha de fruncir las cejas, se limita a distender por un momento su sonrisa. Madge Kennedy añade a sus movimientos menudos y rápidos otro que es esencial: el de cubrirse la barbilla con una mano extendida, apoyando el índice o el anular en el labio interior, sacudiendo después toda la mano como un pájaro aturdido. Este movimiento sirve para subrayar el de sus ojos muy abiertos, que parecen asombrarse mucho de algo que no tiene ninguna importancia.

Impresión de naturalidad. Sensación de optimismo.<sup>52</sup>

A propòsit del film, Plana planteja un dels problemes més importants amb què es topa el cinema mut: la dificultat per recrear plàsticament la psicologia dels personatges. És el *topos* de l'handicap del mutisme. La pantalla només ha sabut

48. *Ibidem*.

49. Josep Pla l'incorporarà amb molta fortuna en la descripció d'un míting a *Rússia: Noticias de la URSS. Una encuesta periodística* (Barcelona: Edicions Diana, 1925, p. 181-182).

50. A. PLANA, «Los films: *Madame Du Barry*», *La Publicidad*, 21-IV-1920 (matí).

51. *Ibidem*. Que en aquests moments Plana contempli la influència cinematogràfica en la literatura en termes sociològics demostra que té molt present que aquesta pot ser una de les vies de solució del gran problema de la literatura catalana a les acaballes del Noucentisme: la inexistència d'un públic lector consolidat de resultes, en bona mesura, de la desatenció envers la narrativa. La reflexió de Plana autoritza a pensar que l'adopció d'estratègies pròpies del cinema, capaces de connectar amb les masses, no obeeix només a raons estètiques, sinó també sociològiques.

52. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 27-IV-1920 (nit).

traçar perfils psicològics manllevant fórmules de la novel·la, però, com Plana assenyala reiteradament, aquesta estratègia no sol reeixir. En aquests moments, per a Plana, l'essència del film és, per principi, antipsicològica.

Un «film» necesita una escena central, en que la emoción llegue a grado de tensión más alto. Cuando todas las escenas se suceden con una misma intensidad, dentro de un mismo tono, se hace más difícil sostener el interés. La plástica del cinema reclama un perfil definido, agudo, relieves de luz y de sombra bien recortados y distintos. Las brumas de la literatura la perjudican.

El cinema tiene además una desventaja respecto de la novela. El novelista dispone de tiempo y espacio para convencer al lector de que no es tan absurdo como parece lo que está contando. Lo que no es verosímil puede llegar a parecerlo. En cambio, en el cinema, los hechos se presentan escuetos, sin comentario al margen, sin consideraciones ni digresiones que los atenúen. El sentimentalismo que en la literatura puede provocarse con medios lícitos, es difícil de obtener en el cinema. Se cae muy pronto en la esfera de acción de lo ridículo.<sup>53</sup>

En fi: el cinema té unes lleis pròpies, que no són les de la literatura. Val a dir que la triangular imbricació cinema mut-psicologisme-narrativa el du de cap: n'és una evidència la novel·la cinematogràfica que publicarà el 1923, *A l'ombra de Santa Maria del Mar*, de factura psicològica.

El maig de 1920 Plana publica tres crítiques. La primera és sobre la producció berlinesa *Un billete de lotería*, que aplaudeix per la perfecció constructiva i el tractament del detall. Amb tot, creu que la cinta posa en evidència que l'actor germànic no domina el registre humorístic. Emparant-se en Taine, recorda que art i geografia «mantienen una rigurosa relación científica».<sup>54</sup> Això explicaria que la filmografia alemanya no hagi reeixit en el cinema còmic.

La segona crítica és sobre una producció francesa: *Yo acuso*, d'Abel Gance. Abans d'abordar-la, Plana estableix una diferenciació entre dues concepcions bàsiques d'obres bèl·liques: aquella en què la guerra és purament espectacle, i aquella que aconsegueix presentar-la amb «volumen y densidad de carne humana».<sup>55</sup> Considera que si bé en la literatura hi ha exemples il·lustres d'aquesta darrera, com Henry Barbusse o Henry Malherbe, no succeeix el mateix en el cinema. *J'accuse* no deixa de ser, al capdavant, un film de guerra més, com molts d'altres de la casa Pathé o la casa Gaumont. Així, tot i no caure en els errors de les

53. *Ibidem*.

54. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 11-V-1920 (nit).

55. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 18-V-1920 (nit).

cintes de Griffith i de dir que hi ha «alguna escena admirable», l'únic realment encomiable del film són els actors «de pura escuela francesa» (només ells aconseguen evocar les pàgines de *Le Feu*), a més de les escenes secundàries que, com sempre en el cinema francès, «suelen compondre maravillosament», amb un realisme «sobri i exacto».<sup>56</sup> De nou, Plana aplaudeix el realisme d'un film.

En la tercera crítica explica com la dualitat de la societat nord-americana, l'Est i l'Oest, té la seva correspondència en dues escenificacions i figures cinematogràfiques radicalment distintes, perfectament codificades, els signes de les quals el *moviegoer* reconeix de tant com han desfilat per davant de la seva retina.

Los films nos muestran gráficamente la diferencia. Las grandes ciudades, puertos del Atlántico, como Nueva York, Boston o Baltimore, o más al interior, como Chicago se representan en el cinema 1°. Por un automóvil que se detiene ante una casa oscura de ladrillo, cuadrículada por ventanas, con unas armaduras de escaleras de hierro, que siguen en zig-zag una parte de la fachada. 2°. Por un interior en que vemos unos cómodos butacones panzudos ante la chimenea encendida, cerca de una mesa en la cual cinco o seis libros muestran los lomos de encuadernación y una botella de whisky luce con reflejos metálicos. 3°. Por la antesala de un despacho con una valla de madera, una máquina de escribir y una pequeña vidriera con estas letras: "Private". La representación gráfica del Oeste suele ser un amplio paisaje de montañas en ondulación enorme con bosques tupidos, blancos caminos que serpentean como ríos inmóviles, o bien en poblados de casas de madera en donde se levanta de súbito una nube de polvo envolvente, apareciendo unos hombres a caballo, de anchos sombreros y camisas holgadas. Son alternativamente una cuadrilla de bandidos y los mineros aterrorizados por el «sheriff». [...]

En el cinema, el hombre del Oeste es franco, leal, sin segundas intenciones, fácil el engaño del hombre del Este, advertido y hábil en la trama de los negocios. Si esos films se fabricasen en otro país, los americanos protestarían, seguramente. Parece que tiendan a demostrar cómo la base de la vida mercantil en Nueva York o en Chicago sea la destreza como el hombre del Este hace caer en su trampa al hombre del Oeste, apoderándose de sus concesiones mineras o especulando en la compra de sus manadas de bueyes. En realidad no hay otra cosa que un aprovechamiento de aquella ley del contraste, esencial en el arte cinegráfico, que exige la mayor diferencia posible entre dos hombres: el uno, muy malo y el otro demasiado bueno; el uno con el corazón en la mano y el otro con el corazón en el bolsillo.<sup>57</sup>

56. *Ibidem*.

57. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 25-V-1920 (nit).

El que subratlla Plana és un fenomen de gran rellevància: el cinema ha esdevingut el principal element configurador de l'imaginari (europeu) sobre els Estats Units.

Arran de la publicació del pamflet de Ramon Rucabado, *El cinematògraf en la cultura i en els costums*, Carles Soldevila publica un nou article sobre cinema. Per deslegitimar Rucabado, Myself (Carles Soldevila) assegura que no pateix cap de les conseqüències «tòxiques» que el moralista atribueix als *moviegoers*. Ho diu sense embuts: sosté que Rucabado exagera i denuncia que no juga net: «sólo cita los epígrafes de las series catastróficas; omite las de esas comedias norteamericanas, cada día más numerosas, que enseñan a reír y a sonreír de la mejor manera posible».<sup>58</sup> Assegura que el públic no és tan dèbil i impressionable com Rucabado es pensa, i que les noves generacions cada vegada estaran més «vacunades» contra les possibles influències negatives del cinema.

El mes de juny Plana elogia una nova pel·lícula de guerra: *Sobre las ruinas del mundo*. El crític en valora la factura documental i aprofita l'ocasió per advocar per una concepció mimètica de la pantalla:

Pero un cinema a base de imaginación pura, no es recomendable. El cinema necesita una inyección no interrumpida de realismo. El cinema ha de parecer a menudo que es un simple documento de la vida diaria, que no inventa nada, que se limita a reflejar lo que ha ocurrido en algún rincón de la tierra. Claro está que para obtener ese efecto de realismo se necesita en primer término una fuerte y equilibrada imaginación. No obstante, es una imaginación que se oculta, como una corriente de agua bajo el suelo.

El realismo de *Sobre las ruinas del mundo* es de esta naturaleza.<sup>59</sup>

Per això estima que aquest film és, juntament amb *Charlot, soldado*, una de les millors obres del gènere.

L'endemà, la secció «Notas breves» conté un poètic comentari en què, possiblement per primera vegada, apareix Josep Pla en un context en què s'interrelaciona creació literària i cinema:

Fidias y Douglas Fairbanks

Casanovas, enhiesto, presencia el baile, con sus ojos grises a través de las gafas... Sonríe, cuando pasa una grave ráfaga de canto gregoriano entre las melodías picantes y frescas de banalidad... Con unción de platónico del *bar* sorbe el líquido yanqui, por el tubito amarillo de la paja... Parece un vaquero del Far West con su ancho sombrero, de color de niebla... Tiene las recias

58. MYSELF [Carles Soldevila], «La exageración apostólica», *La Publicidad*, 26-V-1920 (matí).

59. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 1-VI-1920 (nit).

espaldas de uno de esos héroes de *film* que entran en una cantina, a beber una copa de *sherry*, montados en su caballo y esgrimiendo su pistola... Pero sus lentes le eximen de su corpulencia, dotándole de un gesto apacible de hombre que ha superado su frenesí, para dedicarse a producir eternidad, con las pupilas absortas en aquellos ejemplos amados por Winckelmann,...

Al otro lado del taburete de José María Junoy hay un taburete vacío. Es el taburete donde se sentaba nuestro admirado Pla...<sup>60</sup>

El següent text de «Los films» combina la reflexió moral amb un comentari tècnic. En primer lloc, Plana, com ha fet Soldevila, desautoritza Rucabado, el cap visible de la croada catalana contra el cinema. Plana exposa alguns punts d'*El cinematògraf en la cultura i en els costums*. Per bé que li dóna la raó quan Rucabado afirma que el cinema és l'art de la suggestió, intenta demostrar a través d'un exemple concret l'absurditat dels seus prejudicis morals. Amb l'anàlisi de la primera escena d'*El desterrado* pretén fer evident que considerar el film només des del punt de vista de la moral més conservadora impedeix apreciar no només obres de qualitat sinó també obres moralitzadores. Com és habitual en els seus comentaris, el crític reclama l'atenció sobre un aspecte del llenguatge cinematogràfic:

Y en segundo término, el espectador se ha dado cuenta de la importancia decisiva que tiene en todo «film» la primera escena. El carácter y fuerza de la primera escena influye en el interés que pueda mover su desarrollo posterior. Cuando en la primera escena se logra concentrar la atención de los cinco sentidos en una única atención visual, fácilmente se conseguirá mantenerla en el resto de la acción. El truco más elemental del acto cinegráfico es disponer la primera escena de modo que el espectador no pueda deducir de ella la índole y tendencia de los hechos que seguirán. Por ejemplo, es esencial que no pueda juzgar de la moralidad de la película por lo que ocurra al principio.<sup>61</sup>

Especialment revelador és el comentari que Plana publica el 15 de juny, que s'inicia amb una reflexió d'ordre sociològic: el cinema ha esdevingut «la invenció mecànica que mejor se adapta a las necesidades del hombre que trabaja ocho horas».<sup>62</sup> S'ha convertit en la forma d'oci per excel·lència de la vida moderna usurpant a la novel·la l'espai que aquesta ocupava en la societat tradicional. Altra vegada acara cinema i literatura:

60. «Notas breves», *La Publicidad*, 2-VI-1920 (nit).

61. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 8-VI-1920 (nit).

62. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 15-VI-1920 (nit).

Antes del cinema, no se conocía mejor derivativo que la lectura de una novela. Esta era la solución solitaria. Las demás soluciones, como el amor, tenían el inconveniente de ser aplicables tan sólo en ocasiones determinadas. El cinema ha venido a substituir, con ventaja, a la novela. Las historias conmovedoras se desarrollan en la pantalla con más rapidez que en el libro y con una mayor plasticidad. No hay que fatigar la imaginación para forjarse el aspecto físico de los personajes, ni hay que soportar las largas reflexiones morales al margen de la acción. Las mismas descripciones del lugar donde los personajes se mueven, descripciones que en el libro ocupan páginas y más páginas, son comprendidas en el «film» con una simple ojeada. El cinema responde, por lo tanto, a las condiciones de la vida actual y especialmente, en cuanto ofrece una economía de tiempo.<sup>63</sup>

Aquest enaltiment de la parquedat descriptiva del cinema ve a ser, no cal dir-ho, tota una lliçó d'ordre estètic per als novel·listes catalans.

Igualment interessant és la lúcida explicació sobre els mecanismes que impulsen l'home a anar al cinema després de la jornada de treball:

El hombre que vive de una realidad desmenuzada por la técnica de los negocios, siente inconscientemente el deseo de encontrarse con algo que sí representa a la realidad en sus tres dimensiones, en su longitud, en su latitud y en su profundidad. No obstante rehuye la realidad escueta y desnuda, y se siente atraído por la realidad compuesta y dramatizada, es decir, por la ficción de la realidad. Así vemos al hombre tiranizado por las ocho horas de oficina encantarse ante una película en que aparece una mesa de escribir, un teléfono y un calendario, y cuya heroína es una mecanógrafa. Nace el encanto de la seguridad de que no ha de prolongarse mucho la escena en que la protagonista escribe al dictado. Si no fuera así, si esa escena durara un cuarto de hora, el público se impacientaría a pesar del realismo absoluto que entonces tendría el «film». Y el más indignado sería el hombre que ha trabajado ocho horas. Sonríe, en cambio, al comparar la cantidad de tiempo en que se ve trabajar a los personajes y la cantidad de tiempo en que se les ve distraerse por los motivos más diversos. Esto es la ficción. La realidad es lo contrario. Pero nos inclinamos resueltamente por la ficción. Es decir, cedemos ante la ilusión, necesidad vital.<sup>64</sup>

63. *Ibidem*.

64. *Ibidem*.

Si el cinema té tants adeptes és perquè se situa en la intersecció entre una de les condicions essencials del cinema, l'especular (al *moviegoer* li complau emmirallar-se en la pantalla, com el lector en les novel·les), i l'ancestral necessitat humana de nodrir-se de matèria ficcional. D'aquí l'èxit de la cèlebre Mary Pickford, l'actriu de la naturalitat: «parece una muchacha de la calle que por unos días se haya resignado a hacer su vida diaria ante un aparato cinematográfico. Ningún gesto denuncia en ella su profesión de artista». <sup>65</sup> Els cineastes i actors de Hollywood saben molt bé que els processos d'identificació asseguren la clientela. Per al crític, aquesta és una de les claus que expliquen l'èxit de les produccions nord-americanes.

### El discurs teòric

El 23 de juny, el contingut i la forma de la secció «Los films» canvia. Plana abandona la ressenya en benefici de la teorització estricta, concebuda com a *work in progress*. Inaugura aquesta nova sèrie de textos la reflexió sobre l'argument. Entén que aquest, tot i ser un dels components essencials de la pel·lícula, té una «importancia de segundo grado»: <sup>66</sup> el protagonisme rau en la interpretació. A Plana no li passa desapercebut que aquest fenomen no només s'explica per les lleis internes del cinema, sinó també per un factor de naturalesa econòmica: l'*star-system* s'està consolidant com un dels pilars de la cada vegada més potent indústria cinematogràfica nord-americana. És per això que els cineastes es consagren a catapultar actors i actrius. Plana certifica que l'estratègia de Hollywood funciona: el públic sol dir «Vamos a ver a Douglas Fairbanks». <sup>67</sup> Amb tot, assegura que si les productores tinguessin en compte que un bon argument garanteix una «perfecta calidad cinegràfica», aleshores el cinema «sería la más perfecta de todas las artes plásticas, por contar con los medios más directos de expresión». <sup>68</sup> Ara com ara, l'excessiva dependència de la fotografia és el llast que impedeix al cinema esdevenir la primera de les arts. Sempre que la preocupació per la imatge passa a un primer pla el film se'n ressent, perquè la recreació estètica de determinades escenes sol atemptar contra una de les lleis bàsiques de la gran pantalla: el cronometratge. Per a ell, la complexa arquitectura fílmica ha de reposar sobre el pilar argumental, i no sobre el fotogràfic.

65. Ibidem.

66. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 23-VI-1920 (nit).

67. Com és sabut, la transcendència de l'*star-system* no només té conseqüències d'ordre social, com el naixement del fenomen *fan*, sinó també d'ordre cultural. Algunes d'aquestes estrelles, per exemple, apareixen en obres narratives catalanes, com les de Plana, quelcom ben lògic atès que aquests nous ídols formen part del món referencial de què es nodreix la novel·la.

68. Ibidem.

Plana no fa aportacions substancials noves en l'article següent, el contingut del qual queda resumit en el darrer paràgraf:

El cinema, como todas las artes, descansa en la ley de la proporción. Que la escenografía no llene sólo el espacio disponible, ni que falte en absoluto. Que la escenografía sea un elemento de segundo término, sin convertirse en protagonista único. Y, principalmente, que se tenga en cuenta que el hilo de la acción debe estar en el argumento del film, no en los elementos dispuestos para desarrollarlo.<sup>69</sup>

L'endemà Ramiro de Maeztu titula la crònica que escriu des de Londres «Cinematógrafo».<sup>70</sup> Es tracta d'una nota de societat: consigna l'expectació que ha generat el viatge de noces de Mary Pickford i Douglas Fairbanks a Anglaterra. Les paraules de l'autor denoten la simpatia que li desvetlla la parella cinematogràfica per antonomàsia i, al capdavall, pel cinema. L'escriptor basc exhibeix també la seva cinefília sense prejudicis des de *La Publicidad*.

Plana inicia el següent lliurament confessant el seu deute amb Alexandre Arnoux, crític cinematogràfic de *Le Crapouillot*, del qual comenta algunes observacions tècniques, com la intervenció del director d'escena en el procés de muntatge del film, que afecta l'argument i la interpretació de l'actor. Plana convé amb Arnoux que el problema essencial del cinema mut és la dependència de la paraula —és a dir, dels cartells— per a traçar el món interior dels personatges.

El cinema es, en este sentido, un arte intermedio entre la novela y el género dramático, en cuanto las palabras que componen los carteles se refieren a la vida interior de los personajes, en contraste con la plasticidad de las escenas que se suceden en la pantalla.<sup>71</sup>

Plana, com Arnoux, creu que el cinema ha de trobar les seves fórmules expressives pròpies a l'hora de confegir arguments i poder prescindir del llast *literari* dels inoportuns cartells, això és, emancipar-se de la cultura grafocèntrica.

Dies més tard insisteix en el problema: «¿El autor cinegráfico, debe traducir sus ideas en palabras, o debe expresarlas directamente en imágenes?»<sup>72</sup> Posa un exemple per demostrar que unes imatges ben triades poden ser tant o més efectives que uns mots en el cartell i, indubtablement, els resultats s'obtenen amb una economia de temps molt

69. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 1-VII-1920 (nit).

70. R. DE MAEZTU, «Cinematógrafo», *La Publicidad*, 2-VII-1920 (matí).

71. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 14-VII-1920 (nit).

72. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 23-VII-1920 (nit).



més gran. Creu que el cinema ha d'evolucionar cap a una bona entesa entre l'autor (el guionista) i el director d'escena. Només així l'argument serà «como un dibujo lineal, de trazos sutiles, casi invisibles». <sup>73</sup>L'argument del film és diferent del teatral o del novel·lístic: s'ha de circumscriure en el terreny de la plasticitat i servir també, «a la cuarta dimensión», <sup>74</sup> una qüestió que es compromet a tractar en un futur article.

A principis d'agost, Soldevila publica «El cinema y la vida», un article que aborda fenòmens d'ordre psicològic i sociològic desencadenats per la pantalla. L'autor assenyala diferents signes que evidencien la penetració que ha tingut la cultura cinematogràfica en la societat. La gent exclama: «Mira; igual que en las películas», o «esto parece cosa de cinematógrafo»; <sup>75</sup> moltes dones s'emmirallen en actrius com ara Mary Pickford i Pearl White, de la mateixa manera que molts homes volen emular Douglas Fairbanks i Charles Chaplin; i els rics de nou moblen les cases prenent per model les luxoses llars que apareixen a les pel·lícules nord-americanes. Amb tot, Soldevila assegura que la realitat del món segueix sent la mateixa que abans de la invenció del cinema. I en aquest punt fa una reflexió prou aguda:

La vida, en sus líneas esenciales, está como antes de la invención de la fotografía animada. No es que ella cambie de aspecto: es más bien que nuestros órganos perceptivos cambian de aptitudes. Vemos lo que antes no veíamos.

El cinematógrafo no ha hecho más que instruir nuestros ojos y nuestros nervios para que pudiera descubrir un género de belleza, un género de burla, un género de tontería, que, poco más o menos, son tan viejos como el mundo.

Estoy convencido de que si me dejasen presenciar directamente una serie de escenas prehistóricas, exclamaríamos: “¡Ah, qué película más interesante!” <sup>76</sup>

Curt: el cinema ha canviat definitivament la percepció de la realitat. L'espectador de cinema mira el món altrament, perquè la pantalla ha establert un nou contracte amb la realitat. La modernitat de l'*homo videns* és determinada per la nova mirada, una activitat sensorial que pren ara una nova significació i que acapara l'interès del món de l'art.

«Los films» de l'11 d'agost se subtitula «Reglas para comparar el argumento de un film». <sup>77</sup> Tot ell gira entorn del guionista i crític nord-americà Mr. Powell. Plana s'entreté a desgranar les principals directrius de la preceptiva powelliana i mostra el seu acord o desacord en diferents punts. Sosté com ell que el cinema, art industrial, adequa la imaginació segons les necessitats d'aquest producte de consum. Això

73. Ibidem.

74. Ibidem.

75. MYSELF [Carles Soldevila], «El cinema y la vida», *La Publicidad*, 7-VIII-1920 (matí).

76. Ibidem.

77. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 11-VIII-1920 (nit).

explica que un dels temes recurrents dels films sigui la possessió de riquesa. Powell aconsella construir arguments senzills i evitar qualsevol complexitat intel·lectual. Per al nord-americà, l'argument és com un esquelet: sosté el cos però no es veu. Plana va més enllà: creu que totes les seqüències del film han de mantenir una relació d'equilibri amb el conjunt. El cinema respon a unes lleis «casi tan regulares como las leyes de la física».<sup>78</sup> I, arribat en aquest punt de l'argumentació, Plana amolla una afirmació d'una transcendència enorme: «el cinema es superior a los demás géneros literarios».<sup>79</sup> Així doncs, tot i el risc de guanyar-se la confrontació amb la plana major noucentista, el crític de la galàxia Gutenberg reconeix categòricament la preeminència de la pantalla per damunt de la literatura.

Un cop formulada aquesta contundent declaració, Plana prossegueix indicant que el guionista ha de conèixer les lleis que regeixen el singular univers filmic. La llei més bàsica és reeixir en el plantejament del conflicte, saber presentar el xoc «entre una voluntad y las fuerzas que le son contrarias».<sup>80</sup> Fins aquí, Plana subscriu Powell. En canvi, qüestiona l'esquema narratiu bàsic quadripartit que recepta Powell: 1) presentació del protagonista; 2) aparició de l'obstacle; 3) el protagonista lluita contra l'obstacle, amb avenços i retrocessos, i 4) superació de l'obstacle i obtenció de la felicitat. Plana objecta que no contempli «toda otra previsión, o no admitir siquiera que pueda ocurrir lo contrario, que el obstáculo sea más fuerte que la voluntad de vencerlo».<sup>81</sup> Evidentment, ell no aprova que el producte cinematogràfic se sotmeti a la tirania de formulismes excessivament pautats. I encara anuncia altres desavinences amb Powell, que tractarà en l'article següent, «La cuarta dimensión del cinema».<sup>82</sup>

En aquest nou article –d'argumentació menys consistent– Plana assegura que la solució optimista de Powell delata que el nord-americà desconeix l'existència de la quarta dimensió cinematogràfica. Tot seguit explica amb detall en què consisteix aquesta quarta dimensió.

A las tres dimensiones que sitúan los cuerpos en el espacio, añade una cuarta dimensión que los sitúa en el tiempo. El cinema no se limita, como la pintura y la escultura, a evocar el volumen de las cosas y su relación de proporciones con el medio ambiente, sino que señala, más o menos exactamente, la línea y duración de sus movimientos.

La armonía de un cuadro cinegráfico nace de la articulación de sus cuatro dimensiones.

78. Ibidem.

79. Ibidem.

80. Ibidem.

81. Ibidem.

82. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 18-VIII-1920 (nit).

[...] una escena cinegràfica es sempre una serie unida de gestos, menos libres de la espontaneidad, más sujetos a una ley de proporción que no puede infringirse sin que la armonía total se altere. La rapidez de los movimientos se encuadra dentro de límites fijos. Más allá de estos límites, la impresión cinegràfica es imposible. Por otra parte, una escena puede inmovilizarse en la pantalla en cualquier momento, y la misma escena puede repetirse todas las veces que se desee en tanto resista el celuloide de la cinta. El movimiento puede ser medido exactamente.

No obstante, no aludimos a una medición física, sino a una medición mental. Del mismo modo que no necesitamos una cinta métrica para juzgar de las proporciones de una estatua, la armónica o disarmónica duración de una escena –en relación con el largo, ancho y profundo del paisaje exterior o interior en que se desarrolla– es de apreciar visualmente como ejemplo o como excepción del canon establecido.<sup>83</sup>

La transferència emotiva del film s'aconsegueix només quan se sap orquestrar la distància (les tres dimensions) i el *tempo* idoni, que té una naturalesa molt diferent de la concepció temporal del teatre. El temps de la narració filmica, explica, té unes lleis pròpies.

Al principi de setembre, i en l'edició del matí, Plana torna a insistir en la importància de la dimensió temporal com a factor determinant de la construcció argumental i focalitza l'atenció en el ritme:

En la composición de un film hay que tener en cuenta –como en la composición de una sinfonía– la aceleración, la disminución y las pausas del movimiento, es decir, el ritmo.

Sería monótono el desarrollo de un film en que los movimientos guardaran siempre la misma velocidad inicial. Es preciso alternar los períodos de presión y despresión del ritmo para no fatigar la atención y para mantener viva la sensación de realidad. [...]

Puede hacerse observar que la máquina cinematográfica puede alterar la realidad de los movimientos, haciéndoles aparecer a nuestros ojos más rápidos o más lentos, y concluir de ello que la medición del tiempo en el cinema es una simple ficción, o aún más, una mixtificación.<sup>84</sup>

L'arbitrarietat temporal és, doncs, una de les lleis que singularitzen el cinema.

83. *Ibidem*.

84. A. PLANA, «Los films», *La Publicidad*, 3-IX-1920 (matí).

## La fi de la campanya cinematogràfica

Amb el text d'inici de setembre tot just comentat el discurs cinematogràfic de Plana s'estronca de manera brusca –això és, a mig *work in progress*– sense que se'n doni cap explicació. Significativament –diríem– succeeix ben pocs dies després d'haver fet la contundent declaració que podria haver contrariat els escriptors noucentistes menys cinèfils. Des d'aleshores els comentaris sobre cinema de *La Publicidad* minven i, en encetar-se el 1921, s'esllangueixen cada vegada més. La inexplicada desaparició de Plana i la remissió del cinema a *La Publicidad*, ¿cal atribuir-la a la compromesa declaració formulada uns dies abans? Fa de mal dir...

En tot cas, del gener de 1921 cal tenir en compte dos fets. Primer: deixa d'aparèixer una de les parcel·les cinematogràfiques, «Notas breves», que és substituïda per «Pall Mall». I segon (aquest, molt més revelador i segurament de més transcendència): Carner es manifesta en contra del cinema en un sonat acte públic. El 28 de gener, el poeta dicta la conferència «El petó en la poesia, el cinematògraf i la vida real» al Círcol Artístic, un tema sobre el qual ja havia publicat un article a *Catalunya* el 1913.<sup>85</sup> En la ressenya de l'acte, el comentarista de *La Veu de Catalunya* assenyala que hi assistí «un públic distingidíssim, en el qual abundaven belles dames, literats i artistes».<sup>86</sup> Reporta que per a Carner el cinema resulta immoral «per la pobresa de sentiments i de recursos».<sup>87</sup> Segons el sumari que apareix a *La Publicidad*, fins feia ben poc tribuna privilegiada del cinema, Carner hauria dit el següent:

Donde la degradación del beso es más evidente es el cinematógrafo –así en la pantalla, como en el público expectante. El arte mudo, reducido a transmitir por medio de la mímica todos los idilios, ha de precipitar por fuerza los acontecimientos. No puede entretenerse como la vida real, como el teatro, a describir la iniciación del amor y su paulatino crecimiento; de golpe y porrazo, ha de servir a su clientela una representación plástica; ha de hacer que los protagonistas se besen a los pocos segundos de haberse conocido.

El besuqueo de las parejas que aprovechan la tiniebla cinematográfica, tampoco merece las simpatías de José Carner. Opina que tales parejas se besan tanto porque carecen de palabras, porque no saben qué decir... Así como el beso verdadero es la comunión de dos pensamientos, el beso

85. BELLAFILA, «El bes en el cinematògraf», *Catalunya*, núm. 299, 26-VII-1913, p. 354.

86. «Una conferencia de Carner», *La Publicidad*, 31-I-1921 (nit). Carner aborda el motiu osculatori de manera antitètica al to admiratiu usat per les revistes cinematogràfiques espanyoles dels anys vint i trenta (vegeu R. GUBERN, *Proyector de luna. La generació del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 1999, p. 82).

87. *Ibidem*.

automático de la penumbra cinematográfica es la comunión de dos tonterías.<sup>88</sup>

Només Josep Pla farà sentir la seva veu a *La Publicidad* per lamentar les prevençions artístiques i morals de Carner envers el cinema. A parer seu, si bé la conferència va començar amb bon peu gràcies a l'humorisme, «la seriedad nos aguló la fiesta». Pla, lacònic, reporta l'essència del missatge carnerià: «El poeta del beso es Shakespeare. El cine es una cosa pobre y el beso de cine es un beso de subasta o de monte de piedad. Y finalmente, debemos besarnos, pero con modales y urbanidad».<sup>89</sup> Per a Carner la literatura i les bones maneres són al capdavant de tot; el cinema, que és a la cua, cal que s'hi mantingui. Encastellat en els seus principis artístics i morals, justament contravé el que defensava Plana l'estiu anterior.

Especulem: ¿els mots de Carner són la punta de l'iceberg d'una anticinefilia encara latent que, tal vegada, desencadena una lluita en pro i en contra de la pantalla portes endins de *La Publicidad*? ¿Són actituds com la de l'influent Carner –o, potser, sobretot la d'ell– el que provoca la desbanda de cinèfils de *La Publicidad* a les acaballes de 1920? Ara com ara no tenim prou elements per fer cap consideració en ferm en aquest sentit. Sigui com sigui, la tasca de Plana com a crític i teòric de cinema no es reprèn fins que una altra plataforma –significativament, nocturna, d'expressió castellana, i no governada per l'establishment literari– li atorga de nou una tribuna: es tracta del rotatiu *La Noche*, que veu la llum l'1 de novembre de 1924.

Indubtablement, els textos que conformen la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* tenen un gran valor. D'una banda, constitueixen la primera defensa del cinema com a art formulada des de Barcelona. De l'altra, permeten entendre fins a quin punt el cinema envigoreix la institució literària catalana: la col·lació de la pantalla amb la literatura va tenir un gran rendiment tant teòric com creatiu que, cal subratllar-ho, de cap de les maneres se circumscriu a l'avantguarda. Del destil·lat en destaquen, sobretot, els llibres de prosa i narrativa cinematogràfiques que ben aviat publiquen dos col·laboradors de *La Publicidad*: *A l'ombra de Santa Maria del Mar* i *El mirall imaginari* d'Alexandre Plana i *Coses vistes, Rússia, Llanterna màgica, Relaciones* i *Cartes de lluny*, del seu deixeble Josep Pla.

En fi, amb la recuperació del discurs fundacional d'acreditació artística del cinema, peça clau del patrimoni cultural català oblidada a l'hemeroteca durant

88. *Ibidem*.

89. J. PLA, «El besar, cosa fina», *La Publicidad*, 29-I-1921 (nit). Pla recrearà literàriament aquest episodi en la prosa «Josep Carner, conferenciant», molt més salpebrada i irònica (J. PLA, *Retrats de Passaport. Obres Completes*, núm. 17, Barcelona: Destino, 1970, p. 183-193).

massa anys, confiem haver contribuït a fer créixer la figura d'Alexandre Plana, primer teòric de la pantalla a Catalunya, i a aportar claus de lectura de textos de matriu cinematogràfica que es van publicar a l'època daurada del cinema mut.<sup>90</sup>

90. Vegeu T. IRIBARREN I DONADEU, «Pla i el cinema expressionista alemany», dins PONS, A.; SKRAVEC, S. (curadors), *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, vol. I, Barcelona: Institut Ramon Llull, 2007, p. 210-211; i ídem, *Literatura catalana i cinema mut. Alexandre Plana, Josep Pla, Carles Soldevila i Francesc Trabal*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (en premsa).