



# Versions d'un Secret (i III)

M.S. Font

**D**e les tres fonts per estudiar *El Secreto de la Pedriza* que ens proposàvem estudiar ja en el primer article de la sèrie Secrets (TM 50 i TM 52), en aquesta ocasió en i amb la intenció de cloure la sèrie en el present article, ens caldrà tractar-ne finalment la tercera.

En el primer article de la sèrie temp-tejàvem una possible cronologia de les tres fonts (novel·la, pel·lícula i novel·leta cinematogràfica), donàvem ja llavors per segures dues de les dates: la primera, en aparèixer fou la novel·la, març de 1921, i amb posterioritat la pel·lícula que s'estrenà en una primera versió el

gener de 1926.

Però el problema sorgeix a l'hora de situar cronològicament la tercera font. I no només quan es tracta d'atorgar-li una data d'aparició, sinó, també, respecte a les altres fonts.

Quan a l'esmentat article proposàvem el criteri de la lògica a la qual la sotmetèrem, tot sem-

blava indicar, que, com a fet habitual en aquest tipus de publicacions, s'aprofitava la ben entesa de l'estrena de la pel·lícula per publicar una sinopsi o resum de l'argument, acompanyat del moments gràfics més atractius a l'espectador. Segons aquesta tesi, la publicació de la novel·leta seria en tot cas, posterior a la data de la primera o segona estrena. Però, si anam més enllà d'aquest argument i sentim la necessitat de cercar una resposta a les dues versions de la mateixa pel·lícula i a la poca transcendència de la novel·la en aquesta: ¿tendria alguna relació aquesta novel·leta precisament amb les diverses versions de la pel·lícula? ¿Podria donar-se el cas que l'aparició de la tercera de les fonts sorgís com a sinopsi d'un hipotètic segon guió que amb el temps es convertiria en la segona i definitiva de les versions? ¿Respondria doncs, a

la síntesi de l'argument de la segona versió de la pel·lícula, mentre que la novel·la seria la font principal de la primera de les versions i que no ens ha arribat fins avui?...

En tot cas, i mentre no tinguem noves dades per redundar en llur estudi, passem a l'anàlisi. Què és després de la seva lectura? En primer lloc, es constata novament que la pel·lícula té com a referent llunyà i prou llunyà la novel·la del mateix títol (com recorda el subtítol de la novel·leta). En segon lloc que, dels possibles tractaments a l'hora de fer-ne un resum (el primer, resumir simplement l'argument com a sinopsi de la pel·lícula, o el segon, que consistiria reproduir part de la trama de la pel·lícula emprant part dels seus explícits intertítols), s'opta en aquesta ocasió per la segona opció. I sobretot a les primeres pàgines en què es pren al peu de la lletra la transcripció dels intertítols que en aquest cas, com ja citàvem anteriorment, tenen la virtut de reelaborar fidelment, sensacions, perfils psicològics, suspens, intrigues i altres recursos cinematogràfics dels quals gaudeix la pel·lícula que reforcen encara més l'efecte visual d'una trama prou efectista.

Assistim, doncs, a una segona reelaboració de l'adaptació filmica que, com podem comprovar en altres casos, són la finalitat primera d'aquest tipus de la literatura cinematogràfica. Així doncs, es reconeix en la novel·leta la filiació al producte final, la pel·lícula com a tal, per damunt de la sinopsi d'un argument que ben bé podria haver-se gestat (no és aquest el cas) sense tenir el referent de la pel·lícula.

De les mancances del cinema de l'època (el so, la manca de precisió dels recursos filmics i l'absència, encara, d'una tradició filmica prou sòlida per part públic), mancances que es reforcen respectivament amb l'excessiva expressivitat dels actors amb la reiteració dels arguments, mostrant tots els punt de vista possibles, amb l'ús dels intertítols per recolzar l'argument, i finalment la facilitat de lectura gestual com a referent primer de les psicologies del personatge, també són tengudes en

compte a l'hora de elaborar la sinopsi. Sense que sien deliberadament emprats com ho són els intertítols a la pel·lícula, a la novel·leta, bé per el·lipsi o paralipsi, s'empen una mena d'aquest recurs cinematogràfic per tal d'evocar un referent que parteix d'un fet visual (recordem que es tracta d'una sinopsi no d'un argument, sí un producte visual). Estam parlant dels successius incisos en els diàlegs que actuen de la mateixa manera que els intertítols a la pel·lícula i que a diferència d'altres recursos literaris emprats en altres tècniques narratives, proposen uns referents amb alt contingut de referència visual. Tal volta aquests són els fets que a la vegada que l'apropen a la pel·lícula, responen a la intenció i finalitat d'aquest tipus de literatura.

I precisament la manca del referent gràfic en la reelaboració d'un argument amb tant recolzament visual, resta suplida per un total de cinc il·lustracions que podem fàcilment identificar com extretes de la pel·lícula. Cinc moments clau del seu argument (a la coberta, ens mostra a la parella en actitud de parella d'enamorats, preludi del contingut de la novel·leta; la segona el vèritx en el segon triangle amorós de la pel·lícula, el carabiner Canales; la tercera ens presenta precisament la seva mort; la quarta mostra a la germana del protagonista que amb un gest molt referencial de la psicologia del seu personatge, actuant de contrapunt a la imprudència de l'heroi i la última ens mostra un dels moments més efectius de la pel·lícula en què el protagonista pren consciència de víctima que coincideix amb l'instant en el qual sorprèn a la seva al·lota fent allò que hauria d'estar fent amb ell en la intimitat, però que malauradament opta per fer amb un altre).

Bé fos la publicitat de la pel·lícula, la intenció de l'autor, bé l'afany de perpetuar en la memòria dels espectadors del moment un argument filmic, podem pensar amb el pas del temps, aquesta sí que en fou una bona publicitat que no s'allunya excessivament de la que solem trobar-nos avui per avui en les darreres produccions cinematogràfiques. □

