

Convulsions, negacions, i alguna cosa més que paraules: algunes notes entorn del cinema català

BRAD EPPS *Harvard University i University of Cambridge*

RESUM: Examina alguns dels dubtes, crítiques, desqualificacions, reptes i possibilitats entorn del cinema català i del cinema a Catalunya.

PARAULES CLAU: Cinema català.

ABSTRACT: Looks at some of the doubts, criticisms, and disqualifications aimed at Catalan film, as well as the challenges it faces and the possibilities opened to it.

KEYWORDS: Catalan film.

Per a Jordi Castellanos: mestre, col·lega, amic

«Són visions anguniosament trontollantes: una convulsió gris al capdavall d'una llança de claror, de blancor brutal, entre tenebres»: amb aquestes paraules alhora poètiques i angoixoses, Eugeni Ors descriu –i despatxa– el cinema en una glosa publicada el 30 d'abril de 1906 (ORS 1996, p. 100). Com força altres crítics, artistes i intel·lectuals de la seva època, Ors veia amb mals ulls l'arribada del cinematògraf, aparell que rebatejà, en la glosa aquí citada, «cimatófago». La designació, divertida però gens caritativa, no sols constituïa un híbrid «bastard» –com va dir Havelock Ellis del neologisme «homosexual»– de trets catalans i castellans (l'accentuació, la terminació) sinó també una referència a una parla determinada: la de «la gent del Paralelo» (ORS 1996, p. 100). Com és ben sabut, el «Paralelo», o Paral·lel, era aleshores una zona popular plena de cabarets, teatres, *music-halls*, cafès, sales de ball i barraques cinematogràfiques on l'espectacle estava a l'ordre del dia. Per al propulsor de l'estètica «arbitrària» amb el seu «substratum teoritzat del classicisme» (ORS 1906, p. 3), el «Paralelo» i la seva bigarrada i dinàmica gent

es trobaven a anys llum de la civilitat organitzada i selecta que Ors associava a la idealitzada serenor del Mediterrani. A la natural lluminositat blava del mar s'hi oposava, cridanerament, la mecànica «convulsió gris» del cinematògraf, generador d'un «món de deliri» que «[e]sclata ... del no res. Viu un minut» i «de sobte, impensadament, mor», fent «un tremolor últim» mentre que «la negra boca del caos se'l menja» (ORS 1996, p. 100). La voracitat del cinematògraf semblaria ésser d'una força tan anorreant que l'anomenat setè art tindria poc a oferir a la nova cultura catalana –si no fos la seva destrucció i desaparició.

Dos anys després d'haver relacionat el cinema amb quelcom d'antropòfag, delirant i epilèptic,¹ però, Ors havia canviat de parer, almenys parcialment. Tot i asseverar que «el cinematògraf com tantes altres invencions, pot tenir sos perills morals», en una glosa del 21 de febrer de 1908, Ors matisava el seu judici condemnatori del fet cinematogràfic (ORS 2001, p. 77). No és que hagués deixat de compartir (tot i que per raons més estètiques que no pas morals) «la doctrina intervencionista del senyor [Ramon] Rucabado», qui s'esgargamellava contra «aquest problema públic candent de la immoralitat del cinematògraf», ni tampoc que hagués deixat de declarar-se «partidari de la Censura en totes les formes inferiors d'espectacle» o d'ensumar «el perfum de catàstrofe que es respira dins els cinematògrafs», sinó que havia arribat a copsar-hi un valor anteriorment insospitat davant del qual «no vol[ia] callar el seu entusiasme»: la capacitat documentària i fins i tot dialèctica del cinematògraf (ORS 2001, p. 78). Doctorat en filosofia amb una tesi sobre «Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del Espacio-Tiempo» (ORS 2001, p. 79, n. 3), Ors albirava en el cinema una relació amb algunes de les grans qüestions de la filosofia i la ciència, i així anticipava alguns estudis cinematogràfics, com els de Jean Epstein i Henri Bergson i, més recentment, Mary Ann Doane, sobre la famosa paradoxa de Zenó. Juntament amb una valoració pròpia de l'alta cultura que tant estimava, Ors hi detectava uns valors fortament moderns i gairebé «populars»:

una joventut com la del Nou-cents, portant ja des de la infantesa formada l'ànima en l'exercici d'ubiquïtat que proporcionen els cinematògrafs, les targetes postals (silenci, snobs de l'estetisme!) i tants altres medis contemporanis d'informació, ha d'entrar en la vida ja molt diferentment armada que qualsevol dels individus no aventurers de les generacions anteriors. [ORS 2001, p. 78]

No deixa d'ésser significatiu que un dels grans «snobs de l'estetisme» fes una defensa, en curiosa harmonia amb els actuals estudis culturals, no sols del cinema-

1. «Dins una llum lívida, les presses, les angúnies, els esveraments, les decisions súbites, les solucions bojes, la dansa epilèptica de la natura i dels homes, de la vida i la mort» (100).

tògraf sinó també de les targetes postals com a «instrument[s] documentari[s]» i «medis [...] d'informació» que captaven, congelaven i conservaven tot allò de més bellugadís i efímer, de més «trontollant» i «delirant».

L'ambivalència que experimentà Ors respecte a la productivitat i reproductibilitat cinematogràfiques, sense ésser equiparable a la que havia d'experimentar Walter Benjamin, ideològicament als antípodes del glosador català, és tanmateix un fet que cal tenir en compte a l'hora d'abordar el cinema en un context més concret, atent a allò documentat i no sols a «l'instrument documentari». La ubiqüitat aventurera que Ors trobava en la mobilitat de la càmera remetia, al capdavant, a una generació específica, «la del Nou-cents» i, per tant, a un programa polític-cultural específic, el Noucentisme. Malgrat les seves reverberacions internacionals, el Noucentisme fou un projecte pregonament català, lligat, segons explicitava el mateix Ors en una glosa del 29 de juny de 1906, a «*La Nacionalitat Catalana* den Prat» (ORS 1906) i amarat de noves expressions dels suposadament vells valors «racials» i «espirituals» catalans. Aquestes precisions són necessàries perquè, malgrat la seva ja esmentada ambivalència envers el cinema i el seu posterior apropament al règim espanyolista de Franco, Ors assenyalà a finals de la primera dècada del segle XX un possible ús noucentista del cinematògraf i, per tant, un possible cinema català. Aquesta possibilitat aniria convertint-se en realitat, encara que sota signes i consignes culturals diferents, amb la consolidació d'una infraestructura industrial i els esforços de «pioners» com Fructuós Gelabert, Segundo de Chomón i els germans Baños; amb l'adaptació filmica d'obres d'Àngel Guimerà i altres escriptors catalans per part de Gelabert, Joan Maria Codina i Josep de Togores; amb la creació de la primera revista cinematogràfica seriosa a Espanya, *Arte y Cinematografía*, publicada entre 1910 i 1936 a Barcelona; amb la celebració del primer curs acadèmic sobre estètica cinematogràfica, organitzat per Guillem Díaz-Plaja a la Universitat de Barcelona l'any 1932; i, de manera molt més important, amb la inauguració, de nou a Barcelona l'any 1932, dels primers estudis sonors de tota la península.²

També són necessàries aquestes precisions perquè encara avui en dia hi ha persones, fins i tot experts, que neguen l'existència d'un cinema català. Que en serveixi d'exemple l'intercanvi següent entre la periodista Inés Gallastegui i el celebrat crític i historiador del cinema espanyol Santos Zunzunegui:

Gallastegui: ¿Existen el cine vasco, el andaluz, el catalán...?

Santos Zunzunegui: No merece la pena perder mucho tiempo en ese tipo de querellas, que es lo que son en el fondo. Sólo sirven para afianzar localismos excluyentes. [GALLASTEGUI 2008]

2. Es tracta d'Orpheo Film[s], estudis cinematogràfics fundats per Camille Lemoine i Francisco Elías i ubicats en un dels edificis de la recentment clausurada Exposició Internacional de 1929.

Resulta instructiu contrastar les paraules de Zunzunegui, de 2008, amb d'altres d'Àngel Ferran, de 1930, sobre el cinema fet a la capital espanyola: «Madrid [...] té una tara i és el seu localisme; el que surt de Madrid és madrileny; les característiques locals hi són més marcades que enlloc» (FERRAN 1930). No és pas la meua intenció assimilar la postura de Zunzunegui a una de madrilenya (ni tan sols suggerir que hi hagi una postura madrilenya), sinó remarcar senzillament quatre fets: 1) que el debat entorn dels localismes té una història llarga i complexa; 2) que els qualificatius de madrileny i, per extensió, d'espanyol tampoc s'escapen d'actituds i acusacions localistes; 3) que la història de la producció cinematogràfica a l'Estat Espanyol és, com a mínim, «bicapital», i 4) que aquesta bicapitalitat implica, necessàriament, una força cultural pluralista dins d'una universalitat teòrica i tecnològica. Ja abans de l'adveniment del sonor pròpiament dit (el cinema s'acompanyava de bell antuvi de suplementos verbals i musicals), Alexandre Plana va celebrar el cinema com l'únic «esperanto» de debò, i així anticipava els debats de caire nacional i plurinacional que es desfermarien arran de l'arribada del sonor i, per tant, del cinema parlat, uns debats que han estudiat detalladament Romaguera i Ramió (1992), Porter i Moix (1992) i Rimbau (1994). D'estudis i estudiosos que no «perden el temps» amb «querelles» com la del mateix Zunzunegui n'hi ha, és clar, molts altres, com també hi ha institucions públiques i fundacions privades com la Filmoteca de Catalunya i l'Institut del Cinema Català i, malgrat la repressió franquista i tota mena de pressions multinacionals, una àmplia llista de pel·lícules rodades a Catalunya i en català.

En diversos aspectes, els debats que encara perduren entorn de l'existència o la viabilitat del cinema català recorden els que circulaven els anys 20 en relació amb l'existència o la viabilitat de la novel·la catalana. L'analogia s'esquerda, però, perquè ni Sagarra ni Riba posaven en dubte l'existència o la viabilitat de la llengua catalana com a eina i matèria d'una literatura catalana. Ara bé, en l'època moderna, imaginar-se una generació –o una cultura– sense cinema seria tan estrany, violent o empobridor com imaginar-se'n una sense novel·la. Aquest és el parer d'Arnaldo Olivar, citat en un article incisiu de Ramon [Terenci] Moix de 1967; segons Olivar: «el cinema català podrà ser sempre que Catalunya existeixi» (MOIX 1967, p. 14). Moix sembla estar-hi d'acord, però fila més prim, tot fent una distinció entre un cinema català i un cinema de Barcelona, el primer caracteritzat aleshores –quan amb prou feines s'havia efectuat una pàl·lida i fràgil «obertura»– per un costumisme arcaic de caire rural exemplificat per les poques pel·lícules que el règim havia autoritzat en català (*Maria Rosa, El Judes, La ferida lluminosa, Verd madur*), i el segon, per una voluntat bilingüe que en la pràctica pública es limitava al monolingüisme castellà. Ara bé, aquest mateix cinema barceloní, sempre segons Moix, també es caracteritzava per la seva assimilació d'influències exteriors, és a dir, internacionals, fossin en la línia d'un realisme de denúncia (*Brillante porvenir, Los*

felices sesenta, Vida de familia, La piel quemada) o en la línia d'un experimentalisme «que huele a barrio residencial» (*Fata Morgana, Ditirambo vela por nosotros, Circles* de Ricardo [Bofill i] Levi) (MOIX 1967, p. 11).

Ara bé, si per una banda Moix, conegut cinèfil i escriptor en llengua catalana i castellana, afirma que «el cine catalán tiene, en principio, la misión de ser vehículo del idioma, largamente dejado de lado», per altra banda reconeix que «el espectador catalán espera de su lengua, en cine, bastante más que palabras» (MOIX 1967, p. 13). Aquest «més que paraules» es pot entendre, evidentment, com l'eclosió de la imatge visual i d'una gamma immensa de sorolls ambientals i artificials, però també, potser, com un «menys que paraules», com un retorn al silenci –un silenci ara perfeccionat, sense el brogit que abans feia el cel·luloide en el seu recorregut pel projector.³ Al costat, doncs, del cinema conversacional i fins i tot xerraire (en el millor sentit del terme) de Ventura Pons, cal situar el cinema més reservat, més marcat per allò no dit, de Pere Portabella, Marc Recha o Albert Serra. Entre les convulsions ambivalents d'un Ors i les negacions impacients d'un Zunzunegui, entre crítiques, censures, dubtes i desqualificacions de caire moral, estètic i (cripto)nationalista, hi ha, al cinema fet a Catalunya, al cinema català, moltes paraules i, és clar, força més que paraules.

Bibliografia

À. FERRAN, «La solució ens ve de fora», *La Publicitat*, 19-VII-1930, sense paginació.

I. GALLASTEGUI, «España también necesita películas comerciales pero bien fabricadas» [entrevista amb Santos Zunzunegui], *Ideal.es* <www.ideal.es/granada/20080125/cultura/santos-zunzunegui-espana-tambien-20080125.html>, 2008.

R. MOIX, «Entre un cine de Barcelona y un cine catalán: Introducción a una problemática», *Nuestro Cine*, núm. 61, abril de 1967, p. 9-15.

E. D'ORS, «Enllà i la generació noucentista», *La Veu de Catalunya*, 29-VI-1906, p. 3.

E. D'ORS, «El “cimatòfago”», dins *Glosari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 100-101.

E. D'ORS, «Del cinematògraf», dins *Glosari 1908-1909*, Barcelona: Quaderns Crema, 2001, p. 77-79.

3. Queda, és clar, tot aquell cinema produït i/o ambientat a Catalunya però parlat no sols en castellà –abans, durant i després del franquisme– sinó en anglès, francès, japonès i d'altres idiomes, un cinema que es podria considerar català no *malgrat* la seva internacionalitat, sinó *gràcies* a ella, en reconeixement d'una llarga tradició d'obertura al món feta de pressions econòmiques, coaccions polítiques, interessos creats, migracions socials, afinitats electives, visions cosmopolites i àdhuc aspiracions revolucionàries.

A. PLANA, «Declaración de propósitos y algunas consideraciones iniciales sobre el cinema», *La Publicidad*, 24-II-1920, edició nocturna, sense paginació.

M. PORTER I MOIX, *Història del cinema a Catalunya (1895–1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

E. RIAMBAU, *Paisatge abans de la batalla: El cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona: Quaderns de Comunicació, 1994.

J. ROMAGUERA I RAMIÓ, *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*, Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català, 1992.