

Fulls de la **R**evista



Il·lustracions de Pep Caballé

De la influència del cinema en la literatura

Mariàngela Vilallonga

Si la literatura explica històries i el cinema també, és comprensible que s'hagi establert al llarg d'aquests cent anys d'existència del cinema una interrelació entre ambdós, i tota relació implica un joc d'influències mútues, en aquesta ocasió la influència del cinema sobre la literatura d'una banda i la influència de la literatura sobre el cinema de l'altra. Al llarg d'aquest segle de vida s'han escrit textos amb la sola finalitat de ser convertits en pel·lícules, però al mateix temps s'han fet versions cinematogràfiques de moltes novel·les. Coneixem prou bé, sembla, la influència de la literatura sobre el cinema, perquè s'ha fet ben explícita en la majoria dels casos. Però, i la influència inversa? A vegades conscientment, i a vegades no, l'escriptor trasllada a la seva obra literària elements diversos procedents d'altres autors, d'altres creacions escrites. Però, recrea també imatges cinematogràfiques? Per a aquests Fulls de la Revista hem demanat a uns quants escriptors amb llarga obra publicada que reflexionin per escrit i breument sobre aquesta qüestió, que ens expliquin si el cinema els ha influït en la seva creació literària, i si és així com perceben aquesta influència i quina o quines pel·lícules han tingut presents a l'hora de crear les seves o alguna de les seves novel·les. Les respostes que segueixen ens ofereixen seqüències heterogènies amb diferents protagonistes que interpreten els seus propis guions.

M. ÀNGELS ANGLADA

Imatges, paraules, moviment...

GAIREBÉ TOTS els escriptors som afeccionats al cinema; ara, trobo difícil d'escatir, fora de casos cercats, les petges d'aquest bell art de narrar en l'obra personal. De vegades, ho penso modestament, s'ha exagerat força la influència del cinema en la literatura. Les obres del vell Homer són plenes d'escenes d'una plasticitat i un realisme —o d'un onirisme— que anomenaríem cinematogràfics si es tractés d'un creador actual.

Pel que fa als meus llibres, en dues avinenteses em refereixo directament a pel·lícules, i en tots dos casos es tracta del cinema de Luchino Visconti, que admiro profundament. *Vaghe stelle della Orsa* apareix en el llibre *Viola d'amore*, i *La mort a Venècia* en el pròleg de *Les germanes de Safo*. En el primer llibre, la visió del film obre els ulls d'un dels personatges sobre la seva relació amb la germana. Pel que fa al segon cas, la referència em serveix per comparar els efectes de la bellesa en el protagonista... i en Safo.

D'una manera més amagada, és molt possible que el record d'un film, d'una escena concreta potser, s'hagi infiltrat en les meves planes sense que en sigui conscient, tal com de vegades la memòria d'un quadre, més sovint la d'una música. Només reconec una petja de la qual no m'havia adonat abans de pensar en aquestes ratlles: sense aquells films que van sovintejar, fa molts anys, sobre l'amnèsia —*Recuerda* i companyia— possiblement no hauria introduït a *Artemisia* un personatge que està afectat d'una forma d'aquesta pèrdua de memòria, l'amnèsia lacunar.

«Els poltres s'alçaven enlaire, feien veloços la ruta, les ratxes de pols cobrien sempre l'auriga... les llandes feien només una minsa rodera en la sorra finíssima. Davant del grup s'aturà, i la suor s'escolava al sòl, del pit dels cavalls i de les seves crineres». Una escena de la *Ilíada* que clou aquestes notes i en justifica el començament.

JORDI ARBONÉS (NIF)

Un arxiu imaginari

SEGURAMENT les pel·lícules que durant una època em van influir més van ser *Repulsió*, de Polanski, i *Erasehead* i *Blue Velvet*, de David Lynch. El que més m'atreia d'aquests films era el seu món claustrofòbic, l'exposició d'uns personatges que vivien condemnats pel seu propi univers, del qual sorgien monstres egòlatres que era difícil saber a quin pla de la realitat pertanyien. Monstres que acabaven encaixant en la vida quotidiana dels personatges, i que lentament els encaminaven cap a un destí delirant. I el deliri, convertit en quotidià, al final crea una atmosfera angoixosa, inquietant. Possiblement, la influència d'aquestes pel·lícules va afavorir que escrivís la narració *Cresta*, que en essència segueix les pautes de claustrofòbia fatalista que descriuen Polanski i Lynch (de *Cresta*, el director Jordi Cadena n'ha fet un llargmetratge, encara no estrenat, titulat *Nexe*, el qual recull a la perfecció tota la desesperació i l'esperança d'aquells éssers solitaris que són víctimes de la seva pròpia imaginació).

Les influències, però, tant les cinematogràfiques com les literàries, són difícils de detectar, ja que el volum de pel·lícules vistes i de llibres llegits dona forma a un imaginari interior



completament assumit, molt difícil de destriar i qualificar. Un desitjaria, com a escriptor, que la major influència fos la vida mateixa, però no pot escapar-se de quedar subjugat per l'obra dels altres, per les múltiples representacions que de la vida fan altres escriptors i els cineastes.

I, al capdavant, he retornat als clàssics, a Fritz Lang i a la bellesa del seu expressionisme, o a la impecable força narrativa d'Alfred Hitchcock, del qual admiro l'estricta eficàcia del *McGuffin*, la capacitat d'utilitzar només allò que és imprescindible per explicar una història i el ritme interior de cada escena.

ASSUMPCIÓ CANTALozELLA

Un punt de confluència

QUE EL CINEMA ha tingut i té influència sobre la meua manera d'imaginar els mons literaris sembla cert. Vaig començar a plantejar-me aquesta possibilitat al començament que escrivia, i, precisament, gràcies a la impressió dels lectors-lectores. «Quan llegim les teves novel·les sembla que veiem una pel·lícula», em deien i em diuen.

És a partir d'aquesta constatació dels qui s'han apropat als meus escrits que he intentat prendre consciència de la influència del cinema en el meu procés de creació i m'he adonat que quan inicio una novel·la em comporto mentalment com si, amb un objectiu a les mans, anés filmant una escena, uns personatges. Fins al punt que, sovint, els espais físics concrets on s'esdevé una acció els vaig descobrint amb l'objectiu. I l'objectiu m'obre una porta i m'ensenya una estança que jo no havia vist mai. I l'estança conté uns objectes a dins, un mobiliari, unes parets. I de cop l'objectiu m'enfoca un racó de l'estança amb què no comptava, un racó inesperat. Ara em fita un personatge, s'hi apropa, se centra en el seu rostre, en els ulls. Tinc un primer pla definitiu. I no s'atura aquí, l'objectiu, sinó que penetra dins el cervell del personatge i en capta les oscil·lacions, veu què pensa, què sent, què imagina... Després, l'objectiu se separa de nou i m'allunya el personatge i me'l retorna de mica en mica al mig de l'escena i me'l confon finalment amb el marc físic, figura perduda al mig dels objectes.

Tot i aquesta experiència que acabo d'exposar, quan la Montserrat Minobis va intentar escenificar uns fragments de la

meva novel·la de *La visita de Truda* per al programa de televisió L'Odisea, em manifestà que era ben difícil passar a nivell d'acció les escenes del llibre. I això que, segons va dir-me, la novel·la semblava molt visual.

Vaig pensar que era lògic. Les obres escrites tenen un espai absolutament propi i genuí. El del signe lingüístic. En les obres escrites el món es conforma per mitjà de la paraula. I la paraula no és imatge visual. La paraula suggereix la imatge al receptor-lector. I el receptor-lector decodifica la paraula i es fa seva la imatge que la paraula suggereix –o el concepte, tant se val–. I d'aquesta complexa dialèctica, quasi màgica, en sorgeix l'obra literària acabada.

Influència del cinema? Potser sí. O potser simplement un punt de confluència: la mirada a través de l'objectiu.



MIQUEL FAÑANÀS

Flaixos difuminats

LA MEVA EXPERIÈNCIA, personal i intransferible, em fa dir que, efectivament, hi ha una influència del món del cinema en alguna de les coses que he escrit. És una influència determinant? És poca o és molta? És volguda o involuntària? Aquí sí que se'm fa molt difícil poder definir amb precisió el nivell d'influència, el grau d'ascendència de la imatge per damunt de la paraula escrita.

El cert és, però, que aquesta influència existeix i, a més, es nota. Quan vaig arrencar les primeres ratlles de la novel·la *L'Any de la Serp* tenia a la ment unes imatges cinematogràfiques, l'origen de les quals va poder endevinar perfectament el director d'*El Periòdic* Antonio Franco quan va fer-me la presentació del llibre a Girona. El primer paràgraf de la novel·la diu: «S'havia passat tota la tarda amb els ulls fixos en aquell enorme ventilador que penjava del sostre i que, de fet, no servia per a res. Les aspes eren excessivament lentes per renovar mínimament l'atmosfera carregada i, a més, feien una fressa, flap-flap-flap, que arribava a

ser obsessiva». Franco, cinèfil empedreït com jo mateix, va endevinar immediatament que l'escena era inspirada en les primeres imatges d'*Apocalipsis Now*, la coneguda pel·lícula de Francis Ford Coppola.

És clar que segurament han pesat molt més les influències d'altres lectures, les vivències personals, l'exercici del periodisme escrit durant molts anys, l'experiència del dia a dia, les xerrades amb els amics, els viatges, la curiositat, els apunts, la memòria. Són molts anys, però, de cultura cinematogràfica perquè no sigui evident que aquest ha deixat el seu pòsit. Des d'aquelles primeres sessions de diumenge a la tarda al «Centro Cultural» o al cinema Familiar han passat uns quants anys i, amb ells, pel·lícules de tota mena, bones i dolentes, divertides i avorrides, inoblidables i perfectament oblidables.

Una llarga, duradora i constant afició a un art, en aquest cas el cinema, segur que s'ha de fer perceptible a l'hora d'escriure històries de ficció i de voler imprimir-hi un determinat ritme narratiu. És, potser, una influència de flaixos difuminats, d'imatges disperses, de moments concrets de films memorables, que deixen un sabor indefinit de cultura transportada.

JOSEP M. FONALLERAS

La meva Audrey

ARA MATEIX no sabria dir si, en allò que podríem anomenar la meva obra (ai, senyor, quatre papers!) hi ha gaire salabor de cinema. Si com aquell que surt de l'aigua i, al cap d'una estona, desvatgat, es llepa els braços que encara recorden el contacte amb el mar, jo m'entretingués a buscar aquest gust de sal mig amagat en les meves narracions, així, sense rumiar-hi gaire, hi podria trobar un personatge que diu que no està disposat per res del món a perdre's una pel·lícula d'Audrey Hepburn, esplèndida senyoreta, i un altre que imita un altre personatge de Peter Handke, quan explicava tot l'argument d'una pel·lícula de l'oest amb un jutge i una forca, i que mira d'explicar una pel·lícula on em sembla que hi surt Robert Taylor i una noia desgraciada que es veu empesa a exercir la prostitució en un pont de Londres per culpa d'un malentès monumental.



Els sóc franc: la pel·lícula d'Audrey Hepburn era *Vacaciones en Roma* i he de reconèixer que no era cap gran pel·lícula, a pesar de l'interès fenomenal que tinc per aquesta mena de pel·lícules una mica cursis i per totes les pel·lícules on treballa el senyor Spencer Tracy.

Per entendre'ns: no sé si he parlat gaire de cinema o si, en les meves narracions, el cinema és gaire important. A mi em sembla que sí, encara que no es noti, que tampoc no ho sé del cert. A mi, si més no, m'agrada bastant, i hi ha pel·lícules que, com a persona que mira pel·lícules, m'han arribat –si em permeten– al fons del cor. Dir-les, ara, em faria ser una mica pedant o un massa idiota i no tinc cap interès a ser ni a semblar cap de les dues coses.

Els puc ben assegurar, tanmateix, que la senyoreta Audrey Hepburn, una fotografia de la qual presideix el meu estudi i em fa companyia, és –per a mi– un dels tresors que tinc més en compte.

ÀNGELS GARDELLA

Cinema i literatura

QUAN JO TENIA sis o set anys la meua àvia em duia cada diumenge a la tarda al cinema: sessió doble. El meu avi venia les entrades del Cinema El Jardí –ara teatre municipal. Al cap d'una estona, quan havia tancat la taquilla, venia a trobar-nos. L'avantatge principal d'aquest entreteniment, segons la meua família, és que era de franc.

Cap allà als deu o dotze anys, hi vaig començar a anar amb els amics. El ritual del cinema de la tarda del diumenge va durar molt de temps. Va ser paral·lel a la missa del matí. Tant per a la missa com per al cinema la meua fe era cega. A missa, però, m'hi avorria i al cinema no m'hi vaig avorrir mai. Avorrir-se al cinema demana una certa dosi d'esperit crític i un ventall d'opcions alternatives que jo no tenia.

Era una d'aquelles criatures que, desconeixent l'engany de la ficció, em preguntava com era possible que els actors es deixessin matar només per distreure'ns. Als sis o set anys jo era la ingenuïtat en estat pur. De nits somiava amb els monstres de la pantalla. M'aterriï tant, que finalment els meus pares es van tornar selectius i no em deixaven anar a veure segons quines pel·lícules. Ni Dràcula ni Frankenstein no van poder entrar en els meus somnis. Un dia recordo que en feien una de romans –*Ben-Hur*– i vaig pregar insistentment a la meua germana gran que no anés a la sessió de nit. Em feia por que les quàdrigues aconseguissin sortir de la pantalla i atropellessin el públic. No exagero: a la tarda jo m'havia salvat pels pèls!

És lògic que en la «tàbula rasa» de la meua innocència el cinema de diumenge a la tarda hi marqués una traça inesborrable. No enyoro pas gaire, però, aquella perfecta innocència que més aviat em feia patir.

De fet, la fascinació per la ficció mai no m'ha abandonat del tot. M'agraden les pel·lícules i les novel·les com més perfecte és l'artifici narratiu. Ara, però, de vegades em resisteixo a deixar-me arrossegar i busco els mecanismes d'aquest artifici. Aquesta resistència és un llast de l'edat i de l'ofici. Ara pateixo menys, però també m'encanto menys. La innocència no es recupera. De vegades, però, quan escric, penso que el meu lector ideal seria un albat capaç de creure's els meus llibres amb la mateixa intensitat i candidesa que jo vivia la funció doble dels diumenges a la tarda. Tornar a la puresa perduda en la puresa d'un altre.



SALVADOR OLIVA

Cine, novel·la, poema narratiu

EL CINEMA no està condemnat a ser necessàriament narratiu. Normalment ho és perquè depèn d'una inversió econòmica forta, i, com que la gent que va al cine, vol històries, i com que ningú no arrisca milions sense un mínim de seguretat, el noranta-nou coma nou per cent de les pel·lícules expliquen històries. Els escriptors de ficció en prosa, que són els que expliquen històries tenen, en el cinema, una tradició cultural que els pot influir perfectament, tot i que el material amb què expliquen la història és, per als novel·listes, la llengua i res més, mentre que els que fan cinema tenen, a més a més de la llengua, la imatge en moviment i la música. Allò que arriba als sentits del lector és llengua. Allò que arriba als sentits de l'espectador és llengua, imatge en moviment, i, esporàdicament, música. Aquesta diferència posa límits a la influència del cine sobre la novel·la (i no viceversa). Per exemple: una carona bonica, o una cançó, sempre faran més impacte en el cine que en una novel·la. Un monòleg interior, en canvi, se sent millor en una novel·la que en una pel·lícula. Els que comparin la cançó del tenor i l'escena final d'*Els morts* de James Joyce amb *Els morts* de John Huston entendran a la perfecció la diferència que he esmentat.

Pel que fa a la poesia narrativa, que també explica una història, el paral·lisme amb la novel·la és un miratge. Quan em vaig posar a escriure *Fugitiu*, jo ja sabia que, encara que algú pogués dir que era una novel·la en vers, en realitat no era sinó un poema narratiu. La diferència és essencial. En un poema narratiu, la llengua funciona amb els recursos propis de la poesia. En una novel·la en prosa no, o almenys no tant: no hi ha rima, i tampoc no hi ha tanta profusió de figures (o de llenguatge figurat). Tot autor d'un poema narratiu sap que, per a ell, l'obra reposa més sobre el llenguatge que sobre la història; reposa, sobretot, en l'ús que fa del llenguatge per explicar una història. Per al novel·lista, no tant. Per a ell, l'estructura de la història és quasi tan important com l'ús que fa del llenguatge.

Conclusió: difícilment un poeta pot competir amb la novel·la o el cine. El somni del novel·lista, d'altra banda, sembla ser el de

rebre la trucada d'un productor de cine demanant-li els drets per fer una pel·lícula de la seva novel·la. Mai, ni un productor de cine ni un novel·lista han demanat a un poeta els drets per fer una novel·la o una pel·lícula d'un poema. I amb això ja està tot dit.

MIQUEL PAIROLÍ

No expliqueu pel·lícules

EL CINEMA és narrativa, com la novel·la o el conte. A l'origen, al nucli primitiu d'una pel·lícula o d'una novel·la –parlarem de novel·la per referir-nos a qualsevol forma de literatura de ficció– hi ha el mateix: una història. Aquesta història, si és rigorosa, sempre gira a l'entorn d'algun dels grans mites: el viatge, els vincles familiars (com ara el fill pròdig), el poder del destí, etc. *Apocalypse Now*, que és la pel·lícula que prefereixo, barreja amb gran habilitat uns quants d'aquests mites centrals de la narrativa i no és casualitat que tingui un vague origen literari en una novel·la de Joseph Conrad.

Cinema i literatura, doncs, parteixen d'un tronc comú i tant escriptors com cineastes n'haurien de ser conscients, tot i que massa sovint veiem cineastes que menyspreen la literatura i escriptors que volen ignorar el cinema. Ara bé, un cop admesos aquests orígens compartits –i el fet que la condició prèvia per a l'existència d'una bona pel·lícula és que hi hagi un bon guió– em sembla que convé que els escriptors, a l'hora d'escriure, oblidin el cinema i que els cineastes, a l'hora de rodar, oblidin la literatura.

La novel·la és una construcció verbal i allò a què ha de posar més atenció un escriptor és a l'ordenació de les paraules, als sentits que posseeix el text –als explícits i als implícits–, a calibrar si la forma que pren cada paràgraf és exactament la que ell vol. Tot això no té res a veure amb el cinema.

Hi ha una altra qüestió bàsica, encara. Com que la gent que hem viscut al segle XX hem vist, en general, moltes pel·lícules, ens hem acostumat a imaginar en forma d'enquadrament cinematogràfic, amb primers plans, plans de detall, plans mitjans, etc. Un novel·lista treballa molt amb la imaginació i ha de procurar superar aquesta manera d'imaginar. Per un motiu fonamental: perquè l'enquadrament cinematogràfic és

reduccionista i limitat. Un novel·lista, quan imagina una situació, ha de procurar que la seva ment abasti un camp molt més ampli i complex que el que pot oferir un enquadrament cinematogràfic. No solament ha de ser més ampli en un sentit visual sinó que també ha d'imaginar, per exemple, olors, el sabor que conserva a la boca un personatge, el que pensa un altre personatge durant una conversa, detalls, tots ells, que no pot captar l'enquadrament cinematogràfic.

Finalment només apuntaré que detesto aquesta mena de novel·les –particularment policíiques o escrites per joves ignorats– que són com una pel·lícula explicada. Escriure és molt més que explicar pel·lícules.

ANTONI PUIGVERD

Trufos del seductor

SI EL CINEMA és l'art del segle XX, jo dec ser un supervivent d'èpoques remotes. No solament perquè no hi entenc i n'he vist poc, sinó perquè em costa fins i tot d'anar-hi. Quan, però, m'instal·lo en la penombra d'una sala (i em vaig acostumant a l'aire que entre els meus veïns i jo arribem a espesir quasi tant com un formatge), resulta que tinc tendència a ser molt benevolent i que qualsevol cosa em diu alguna cosa. Quan hi sóc pel tros, per tant, constato que el cinema té totes les condicions per exercir l'art de la suggestió amb una eficàcia incontestable gràcies, en primer lloc, a l'efecte d'una llum molt potent que trenca la fosca per un sol punt i obliga l'espectador a fixar-se en la narració que aquest únic punt de llum desplega. Però la gràcia d'aquest mecanisme no prové del fet que possibiliti l'obligació de mirar, sinó de la falta de consciència que l'espectador té de ser obligat. Quan llegim, quan mengem i fins quan copulem (i en qualsevol activitat, per plaent que sigui), hem d'obligar-nos una mica: som nosaltres que dominem el joc de l'activitat i sempre hi ha la possibilitat de despistar-se, d'emmandrir-se, de badar. Al cinema, en canvi, les imatges lluminoses i gegants en moviment sorgeixen d'un únic punt en la fosca i obliguen, per allunyar-se'n, a tancar els ulls. La televisió ha copiat el mecanisme i ens l'ha portat a casa on, per més que hi regni, perd eficàcia, perquè les cases són un camp abonat a la dispersió i al guirigall. La televisió és una companyia familiar més i, per tant, susceptible, alhora, d'atenció i dispersió. La gent es distreu vagament amb la televisió i, en canvi, es concentra al cinema. El teatre (com que es produeix en la foscor solemnitada d'una sala pública) també tenia el mecanisme de l'obligació suggestiva. Però només tenia aquest. El cinema l'hi ha robat i n'hi ha sumat moltes altres: el gigantisme de les imatges en moviment; la força dels colors; una immensa capacitat de simular realisme; la facilitat narrativa de les imatges; l'oferta il·limitada d'escenaris. Etcètera. Hi ha, finalment, una virtut excepcional del cinema que cap altra invenció humana pot facilitar tan bé: la possibilitat de practicar-hi el «voyeurisme» i la xafarderia que són dues de les quatre o cinc grans passions universals: tot el ventall de pulsions que hi ha entre l'amor platònic i l'onanisme, al cinema, hi són, no ja permeses, sinó francament incentivades. Potser per això, la pel·lícula més lúcida que he vist (però ja he dit que n'he vistes poques) és *La finestra indiscreta* d'Alfred Hitchcock, perquè parla de tot això que el cinema fa i en parla sense que sembli que en parli.

