

LA INFLUÈNCIA DEL PRIMER CINEMA EN LA RENOVACIÓ DE LA PERIODÍSTICA CATALANA D'ENTREGUERRES

JOSEP MARIA CASASÚS I GURI

El concepte narratiu del cinema, les tècniques del guió i del diàleg que són pròpies d'aquest mitjà de comunicació i fins i tot els seus mites i el seu imaginari van influir directament, i també indirectament, en el procés de renovació del periodisme català d'entreguerres, procés que es va accelerar notablement en els primers anys del decenni dels anys trenta del segle actual.

Cal aclarir que, en aquest ordre de coses, el cinema va influir molt parcialment, tanmateix, en la periodística. Segons la meua hipòtesi inicial de treball, el cinema només fou un factor més dels molts que contribuïren a la renovació de les tècniques professionals del periodisme català en aquell període decisiu de la seva modernització tardana.

Tot i això, la influència del cinema en la renovació de la periodística catalana dels primers decennis de segle no es va limitar a produir els efectes més obvis, esperats i naturals, com foren l'aparició de la crítica especialitzada en cinema o la reflexió teòrica sobre aquest nou mitjà de comunicació social.

L'esperada aparició d'una crítica i d'una teoria específiques

És cert que els progressos del cinema en els anys d'entreguerres van provocar directament el naixement d'una nova modalitat de crítica, la cinematogràfica. En aquesta incipient variant especialitzada del periodisme d'opinió excel·liren professionals que també conreen el comentari, la crònica i el reportatge sobre el mateix món del cinema i de l'espectacle en general (eren els casos de Joan Tomàs i de María Luz Morales). Però també començaren a escriure en aquell temps periodistes dedicats només al cinema (eren els casos de Josep Palau i de Josep Carner-Ribalta). Hi havia un tercer grup que compatibilitzava l'atenció al cinema, certament esporàdica, amb la informació i la crítica literàries o amb unes altres feines

periodístiques generalistes o especialitzades (eren els casos de Cèsar August Jordana i de Guillem Díaz-Plaja).

El creixement del cinema com a fenomen cultural i de masses també va atreure l'atenció de periodistes interessats en la reflexió teòrica primerenca respecte a la comunicació social. Podem trobar aproximacions al fenomen del cinema, adés analítics, adés polèmiques, en fragments de l'obra d'Eugeni d'Ors, Josep Morató i Grau, Antoni Rovira i Virgili, Josep Pla, Eudald Serra i Ramon Rucabado i Comerma.

Però, més enllà de l'esperada aparició d'una crítica i d'una teoria dedicades específicament al cinema, el nou mitjà de comunicació va influir, de manera menys evident, en unes altres manifestacions de l'activitat periodística, professió que, a la Catalunya d'entreguerres, havia entrat en una fase decisiva de renovació.

Aquest influx de la cinematografia en la modernització de la periodística catalana es va reflectir, lògicament, en els avenços del fotoperiodisme; però també, i molt particularment, en l'aparició de nous gèneres redaccionals i en les innovacions d'estil i de composició introduïdes en el discurs textual d'alguns periodistes de la generació aleshores jove.

La comunicació sobre la influència del cinema en la renovació de la periodística catalana que presento en aquesta V Conferència Anual de la Societat Catalana de Comunicació és, en definitiva, la primera aproximació a una recerca més àmplia i aprofundida, els resultats més complets de la qual seran exposats en la lliçó inaugural del curs acadèmic 1995-1996 de la Universitat Pompeu Fabra, que m'ha estat encarregada pel rector, Enric Argullol.

Influència del cinema en la concepció de nous gèneres redaccionals

Alguns periodistes de la nova generació d'entreguerres que treballaren per a les grans revistes il·lustrades catalanes del seu temps hi assajaren fórmules innovadores de reportatge que manllevaven enfocaments de l'actualitat, i fins i tot recursos visuals, que eren desenvolupats per la nova retòrica cinematogràfica.

A la revista *Imatges*, dirigida per Josep Maria Planes en iniciar-se el decenni dels anys trenta, una reportera joveníssima, Irene Polo, va idear la recepta enginyosa de l'«entreviu sobtat». Es tractava d'una hàbil i agosarada combinació de text i fotografia. L'escomesa sobtada del personatge per la periodista era captada per un fotògraf amagat dins d'un cotxe. La fórmula era presentada amb solucions que evocaven la narració cinematogràfica:

plans obtinguts des de l'automòbil dels periodistes mentre perseguien l'automòbil del personatge, imatges del personatge reflectides sobre la carrosseria lluent del seu cotxe, plans amb el personatge caminant pel carrer, mig girat o d'esquena.

Un dels treballs més memorables que Irene Polo va realitzar d'acord amb aquests criteris, inspirats per la cinematografia, fou l'interviu sobtat —i frustrat— que la jove reportera va intentar fer a Francesc Cambó i que es va publicar en un número d'*Imatges*. Aquest reportatge, abundantment il·lustrat, revela també una voluntat professional d'aprofitar amb originalitat les possibilitats d'obtenir fotografies instantànies i espontànies, possibilitats que oferien les noves càmeres lleugeres, com la Leica.

També a la revista *D'Ací i d'Allà*, dirigida per Carles Soldevila —i rigorosament estudiada pel professor Joan Manuel Tresserras—, un periodista especialitzat en tennis, Carles Sindreu, va assajar una nova fórmula de reportatge que era eminentment gràfica. El va publicar al número 178 d'aquest magazín, el corresponent a la tardor de l'any 1934. És un reportatge basat en una seqüència de nou fotografies de Studio Batlles, dominades per primers plans de campions catalans de tennis del moment (Budy Maier, Eduard Flaquer, Artur Suqué, Rosa Torras i Francesc Sindreu). El text quedava reduït a unes lleus pinzellades, extremament sintètiques, a la manera d'uns apunts d'acompanyament del material gràfic, material que era extraordinàriament hegemònic en aquella memorable peça periodística. El text, com en el guió de cinema, estava allí al servei de la concepció visual del reportatge.

Ultra aquests dos exemples rellevants de l'influx del cinema en la configuració de nous gèneres redaccionals, a la mateixa revista *D'Ací i d'Allà* de la darrera època hi ha solucions de disseny dels directors artístics de la publicació, Frisco-Llovet, que no poden amagar pas que s'havien abeurat en les fonts plàstiques del cinema o, si més no, de l'imperi de la nova comunicació visual, aleshores encara en una fase incipient d'expansió. És el cas de la disposició tipogràfica en forma de piràmides que substituïen les convencionals columnes rectangulars en un reportatge sobre un país aleshores tan exòtic com era Egipte. Es tractava, doncs, d'un remarcable exercici d'hipotiposi tipogràfica: l'evocació d'un ambient mitjançant una representació gràfica simbòlica.

Influència del cinema en la renovació del discurs periodístic

El cinema emergent va suggerir noves fórmules narratives a alguns periodistes joves de la generació d'entreguerres. Fou el cas de textos esparsos d'Artís-Gener (*Tísner*), de Joan Tomàs, de Francesc Trabal i de Josep Manyé (*Jorge Marín*), als quals em referiré amb un cert detall.

Abans, però, cal remarcar que el cinema, com la nova novel·la i el gran reportatge internacional, també va aportar elements per a la configuració retòrica de l'imaginari periodístic. Així va succeir amb el naixement del neologisme *transmiserià*, inventat per Just Cabot i usat per Carles Sentís en una sèrie gairebé llegendària de reportatges. I així va succeir també en la invocació del món dels gàngsters pel ja esmentat Artís-Gener en els reportatges d'investigació sobre l'assassinat dels germans Badia.

El terme *transmiserià* de Cabot és, des de la perspectiva retòrica, una catacresi associativa, amb efectes de paronomàsia, del mot *transsiberià*, que invocava «el tren de les novel·les i les revolucions de Rússia», segons que ha explicat el seu popularitzador, Carles Sentís, en la recent edició en llibre d'aquest cicle de reportatges.¹

També als agosarats reportatges d'investigació i de denúncia publicats per Artís-Gener entre juny i juliol del 1936 a propòsit de les indagacions sobre l'assassinat dels germans Badia hi ha una rica constel·lació d'imatges manllevades al nou imaginari cinematogràfic. Al reportatge publicat al diari *La Rambla* l'1 de juliol de 1936² l'anglicisme *gangster* actua com un condensador semàntic molt ric de significats. El mot emprat estalviava paraules perquè era farcit dels continguts plàstics que havia congriat l'univers de simbolismes del cinema de l'època.

Ultra aquestes al·lusions d'Artís-Gener i de Sentís a la nova cultura popular configurada pel cinema i per la narració d'aventures, es poden observar influències cinematogràfiques en les tècniques redaccionals aplicades a alguns textos del mateix Artís-Gener, i també de Joan Tomàs, Francesc Trabal i Josep Manyé, per exemple.

La informació esmentada d'Artís-Gener sobre el cas dels germans Badia apareix desplegada segons la tècnica del suspens, pròpia de tota la retòrica clàssica del relat (és la figura retòrica de narració coneguda com a sustentació narrativa). Però era també una tècnica àmpliament emprada per la nova narrativa cinematogràfica.

També en alguns reportatges de Joan Tomàs, els quals tracten justament del món del cinema i de l'espectacle, trobem així mateix molts recursos de dialogisme retòric, configurats per l'art teatral, però perfeccionats pel guió cinematogràfic. El reportatge sobre els Douglas Fairbanks, pare i fill, que

1. Carles SENTÍS, *Viatge en el Transmiserià*, Barcelona, La Campana, 1994, p. 11.

2. Hi ha un estudi detallat d'aquest treball d'Artís-Gener al meu llibre *Periodisme que ha fet història*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya i Diputació de Barcelona, 1991, p. 115-119.

Tomàs va publicar al *Mirador* de 24 de març de 1934 és molt representatiu d'aquesta influència cinematogràfica.³ El periodista hi va narrar el pas de tots dos actors per alguns locals nocturns de Barcelona i hi va reproduir diàlegs sobtats o d'ambient, molts de corals, a la manera d'un gran retaule cinematogràfic.

Un altre periodista d'aquella generació, Francesc Trabal, va conrear durant un quant temps l'articulisme humorístic, concretament al *Diari de Sabadell*, del qual fou director. A la sèrie d'articles publicats amb la rúbrica «D'un dia a l'altre», Trabal va emprar sovint agosarats efectes pragmàtics inspirats en el guió i la narració cinematogràfics. L'exemple més destacat és l'article intitulat «Escena amorosa»,⁴ on només hi ha dues frases col·loquials: l'una al començament de l'escrit i l'altra al final. La resta són frases integrades solament per punts suspensius. Es tracta d'una enorme el·lipsi d'arrels cinematogràfiques. Era una difícil comunicació del sobreentès, en què Trabal va reeixir, si més no en aquesta peça antològica. Els punts suspensius aconsegueixen en aquest article la funció pragmàtica d'una presuposició o implicació discursiva, construïda amb l'ajut d'informació contextual i contextual de la qual disposava el lector. Són la representació escrita de les remors en el cinema sonor. En certa manera, aquests punts suspensius treballans eren una onomatopeia el·líptica, forçada, evidentment, per la retòrica del cinema.

Aquesta tradició primerenca de la influència del cinema en la concepció i la disposició del text periodístic es va perllongar, durant la postguerra, en alguns dels grans reportatges de Josep Manyé (*Jorge Marín*) per al setmanari *Destino*, aplegats més tard en llibres. Al cèlebre reportatge de Manyé intitulat «La taverna del botxí»⁵ hi ha molts recursos d'evocació visual del personatge, dels seus gestos i del seu entorn que revelen una certa filiació cinematogràfica (per exemple, la del botxí-taverner que pressiona la palanca de la font de cervesa de barril com si pressionés la palanca que desferma el mecanisme de la forca que posa fi a la vida d'un condemnat). I en un altre reportatge excel·lent de Jorge Marín, l'intitulat «Con la cabeza de Cromwell

3. He publicat un comentari d'aquesta peça de Joan Tomàs al número de la revista *Cultura* (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya) corresponent al mes de març de 1995.

4. Aquest article és inclòs en el següent llibre d'antologia d'articles de Francesc TRABAL, *De cara a la paret*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 172.

5. Es pot trobar la versió catalana d'aquest reportatge a l'antologia següent de Josep MANYÉ *Una Barcelona a Anglaterra*, Barcelona, Selecta, 1957, p. 189-206.

en mis manos»,⁶ s'hi observen elements d'escenificació de la troballa macabra i de suspens narratiu amb la qual la descriu que palesen un estil inspirat en el relat cinematogràfic.

En aquella generació modernitzadora hi hagué, però, periodistes totalment impermeables a la influència cinematogràfica, com fou el cas de Josep Pla. No solia anar al cinema. No hi anava, segons ell, no pas perquè no li agradessin tant les coses «pintades» (les del cinema) com les «viscudes» (les de la vida). No hi anava perquè, «ja posats en la realitat morta», el que li agradava més encara a ell era «la realitat fòssil, mineral, de la metafísica». Triar per triar irrealitats, preferia la metafísica al cinema.⁷

6. Podeu trobar aquest reportatge en el següent llibre d'antologia de reportatges de Josep MANYÉ (Jorge Marín) *La Venus de Trafalgar Square*, Barcelona, Destino, 1976, p. 275-288.

7. Josep PLA, *Humor, candor...*, dins *Obra completa*, vol. 24, Barcelona, Destino, 1973, p. 207.