

LITERATURA I CINEMA:  
NOTES SOBRE L'ADAPTACIÓ CINEMATogrÀFICA  
(1930-1936)

I

Des dels primers balbuceigs, el cinematògraf es desenrotlla en dues grans línies —si ens permetem una simplificació enorme, certament, però molt operativa. La primera, encetada pels germans Lumière, pretén capturar i projectar imatges del món. Els brevíssims curtmétratges són estampes urbanes o paisatgístiques i cròniques de diversos indrets geogràfics. En aquest cas, doncs, la pantalla articula purament una mirada especular. La segona línia, inaugurada pel prestidigitador Méliès, és la que introdueix en el contínuum d'imatges el llevat de la ficció, que converteix el *tapis roulant* en un relat (el cineasta filma des de *Hamlet* fins al *Viatge a la lluna* i la *Ventafocs*). Un relat que Méliès acompanya amb components com ara la màgia, el meravellós i els trucs òptics; tot plegat converteix la màquina del real en la màquina de la irrealitat, del somni. En el decurs dels primers anys del cinematògraf aquestes dues grans línies tenen continuïtat i es beneficien, és clar, dels enormes avenços tècnics i semiòtics que experimenta.

A hores d'ara comptem ja amb força estudis que ens informen de la recepció crítica del cinema mut a Catalunya per part d'una intel·ligència eminentment grafocèntrica que, amb cura, ha d'aprendre a posar-se un barret nou: el de crític cinematogràfic. La recepció per part de la plana major noucentista presenta una dualitat clara, que respon a la doble naturalesa del cinema: el gènere de la crònica i el documental és encensat pel seu potencial educatiu, mentre que es blasma amb ferotgia i contumàcia el cinema que explica històries. Els curtmétratges i —més endavant— els llargmétratges de factura narrativa són insistentment atacats per aquells homes de lletres que volen deslegitimar les relacions, segons ells, parasitàries que el cinema estableix amb la literatura. Unes relacions que són especialment mal vistes quant a les adaptacions cinematogràfiques, perquè el fenomen de l'adaptació és contemplat amb gran astorament com una jibarització dels grans clàssics. Els homes de la galàxia Gutenberg, és clar, entenen que el cinema, aquesta fórmula d'oci de masses

amb tantes pretensions, no sols està envaint el *seu* territori lletrat, sinó que amb la seva embranzida colonitzadora també fa trontollar l'antic sistema de la institució literària.

Per bé que en aquest paper ens centrarem ens els primers anys de l'adveniment del sonor, crec que és convenient fer referència a dos textos fonamentals de la teoria cinematogràfica catalana, encara que se situïn cronològicament en dates més reculades. Es tracta de dos articles escrits per la figura indiscutiblement capdavantera en l'acreditació i teorització del cinema a casa nostra, que és l'escriptor Alexandre Plana. El primer text és l'article inaugural de la campanya cinematogràfica de *La Publicidad* (Iribarren 2007: 151-198). L'article es titula «Declaración de propósitos y algunas consideraciones iniciales sobre el cinema», i es publica el febrer de 1920. D'aquest text tan primerenc de Plana m'interessa subratllar dues coses: la primera, que des dels seus inicis el pensament entorn del fet cinematogràfic s'articula en relació amb la literatura i la canviant dinàmica que el món lletrat i la pantalla han establert des del tombant de segle. I la segona, la que Plana formula de la següent manera:

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.

Dit altrament: Plana posa en primer terme la capacitat que té la pantalla de desliteraturitzar-se. Val a dir que aquesta expertesa és un dels arguments bàsics de l'acreditació del cinema. I és en bona mesura aquest talent desliteraturitzador el que explica —segons Plana i molts d'altres— la supremacia de les produccions nord-americanes —llegiu, és clar, de Hollywood— per damunt de les europees (Iribarren 2008).

I, encara, del desenrotllament del discurs entorn del binomi literatura i cinema a Catalunya al llarg dels anys vint i trenta, cal subratllar-ne una qüestió fonamental, per bé que mai no es formularà de manera explícita: es tracta d'un discurs que s'articula amb el teló de fons del torneig entre Europa i els Estats Units per l'hegemonia cultural. Fem-ho fàcil: la *intelligentsia* catalana contraposa la llarga herència literària i artística i el prestigiós patrimoni dels clàssics amb què compta Europa, a la migradesa del bagatge cultural d'uns Estats Units que —acaba reconeixent la *intelligentsia* cada cop més cinèfila— sap desplegar una enorme maquinària industrial capaç d'excel·lir en el producte que abande-  
ra la modernitat, el cinema.

L'altre text de què volem parlar és la segona part del díptic que Alexandre Plana va publicar a *La Nova Revista*, intítulat «Del cinema dins del sistema de les belles arts», i que du el subtítol «De les influències entre la literatura i el cinema». En aquesta breu peça assagística Plana afirma que el «més inquieta-

dor és, no cal dir-ho, el corrent nascut entre la literatura i el cinema», i reconeix que en un principi les relacions entre literatura i pantalla van ser nefastes, perquè sota el jou de la literatura «davallava el cinema a la condició de trist comentari plàstic de la pitjor literatura, pastada amb grumolls de fulletó i suc de pornografia, o esdevenir la caricatura d'aquest teatre, tan francès, en el qual els personatges i l'acció són el de menys» (Plana 1927: 230). Vet aquí un element important: bona part del descrèdit de l'adaptació cinematogràfica es fonamenta en les males versions de la literatura fulletonesca (un fenomen que desapareix ja abans de l'adveniment del sonor). Plana adverteix que una bona obra literària en cap cas garanteix la qualitat de l'adaptació, com demostren moltes cintes. Ara bé, Plana defensa amb fermesa el fenomen de l'adaptació cinematogràfica: «Tot el que pot contar-se per escrit pot descriure's també amb una successió d'imatges» (Plana 1927: 230-231). Així, es mostra en desacord amb aquells que asseguren que no es pot dur *La cartoixa de Parma* de Stendhal a la pantalla, i proposa un criteri a l'hora de triar del cànon literari les obres més idònies per ser adaptades al llenguatge fílmic: el de la plasticitat per damunt del psicologisme. Amb tot, proposa Joseph Conrad com l'autor més escaient en aquest sentit, perquè, a banda de la naturalesa plàstica de les seves narracions, els seus personatges presenten una gran profunditat psicològica.

Més enllà de la qüestió del cànon, en el text apareixen dues altres idees que cal subratllar: Plana s'aventura a dir que un gran autor com Proust potser deu la capacitat analítica a la influència de la pantalla, i considera que l'adaptació cinematogràfica serà la fórmula vicària dels clàssics: «Les edicions d'Alexandre Dumas pare aviat seran perfectament supèrflues. La glòria literària d'algunes obres, com *Els Miserables*, perdurarà perquè no caldrà llegir-les» (Plana 1927: 233). Doncs bé, aquestes són unes idees que, com veurem tot seguit, apareixeran en el centre del debat entre literatura i cinema així que arriba el sonor.

## II

Parlem, ara ja sí, dels primers anys dels *talkies*. I pensem que convé fer-ho primer en relació amb la línia inaugurada pels Lumière. Com en l'època del cinema mut, la crònica i el documental no van suscitar un gran debat. El que van suscitar va ser una gran admiració. Una admiració pràcticament sense fissures, i que perdurarà a mesura que avancin els anys. El cas més paradigmàtic en el gènere documental és el del cineasta Robert Flaherty, que va rebre crítiques entusiastes ja durant els *silent days* per part d'autors com Josep M. de Sagarra o Aurora Bertrana, sobretot, amb els films *Nanuk l'esquimal* (1922) i *Moana* (1926). Flaherty continuarà sent aplaudit amb films sonors, en especial amb *Man of Aran* (1934). Com dèiem, aquests films no representen cap problema als escriptors. Per què? Perquè en aquesta mena de cintes el cinema

s'endinsa en uns territoris que no són els lletrats: s'orbiten en el terreny de l'antropologia, de l'etnografia, de les ciències naturals, de la geografia, de la pintura, de la fotografia i, en tot cas, del reportatge periodístic.

Prova del bon predicament que tenia el gènere entre la intel·ligència catalana és el film *Gent i paisatge de Catalunya* (1926), un documental en el qual —com molt bé indica el títol— es mostren imatges de diferents indrets del país amb una càrrega simbòlica molt evident (Montserrat), escenes folklòriques (sardanes), gestes esportives, i figures rellevants, com ara actors, cantants, esportistes i, sobretot, escriptors. Així, el film, concebut per Josep Maria de Sagarra i Alexandre Plana (els principals crítics cinematogràfics de *La Publicidad*, juntament amb Soldevila), amb els quals col·laborà Francesc Madrid, exhibia escenes com ara la tertúlia de l'Ateneu, amb una nodrida nòmina de figures lletrades; una reunió de la Fundació Bernat Metge, o alguns escriptors *en pantouffles*, això és, en escenes domèstiques. Els escriptors catalans, doncs, en relació amb aquest gènere fílmic, se sentien còmodes a l'hora de cofar-se diferents barrets: el de cineasta, el d'actor, el de guionista i el de crític. Així doncs, la traumàtica arribada del cinema parlat no afectà aquest discurs admiratiu en relació amb els gèneres documental i cronístic: la possibilitat de poder enregistrar el so, un cop resolt els problemes tècnics dels primers temps, no feia altra cosa que proporcionar un valor afegit a aquests dos gèneres.

On de debò l'adveniment del cinema parlat va esdevenir revolucionari i polèmic va ser en els gèneres que es vertebraven en la narració. La paraula, que fins aleshores havia estat gairebé patrimoni exclusiu de les seculars arts literària i musical, feia una entrada de cavall sicilià en la pantalla. I esgrimint aquesta flamant possibilitat expressiva, el *Verb*, molt reforçada per la música i la dansa quan convenia (o no, ai las!), el cinema anava deixant enrere la genuflexió davant la consagrada literatura. Ara, el que sí que li va interessar al cel·luloide va ser mantenir el pacte de vassallatge que significava l'adaptació cinematogràfica. És més, el va reforçar. Perquè un dels fenòmens que va estimular l'adveniment del sonor va ser, justament, el de l'adaptació fílmica: hi va haver una veritable eclosió de versions de novel·les i peces teatrals. I aquest fenomen de la indústria cinematogràfica, orquestrat des de ben lluny de la institució literària catalana, va tenir-hi els seus efectes: entre d'altres, va estimular el debat entorn del binomi literatura-cinema, va fer que força escriptors públicuessin un nombre molt estimable de crítiques sobre adaptacions (el nombre creixent d'adaptacions va implicar un creixement proporcional de les crítiques cinematogràfiques; Josep Palau o Rafael Tasis, per exemple, arriben a mostrar un interès preferent a comentar-les), i fins i tot va fer que es reformulessin polítiques editorials.

L'adveniment del sonor, a més, va produir un fenomen ben singular en relació amb el fenomen de l'adaptació. Si en el llarg i costós camí que va viure l'acreditació del cinema un dels arguments bàsics va ser justament la indepen-

dència respecte de les altres arts, i es contemplava com a clau de l'artisticitat de la pantalla la capacitat de desliteraturitzar-se (com ja apuntava Alexandre Plana el 1920, o Josep Palau el 1928, en un article de títol tan significatiu com «Independència del cinema»), amb l'arribada dels *talkies* les coses es trabuquen. L'acreditació del sonor reposarà en bona mesura damunt del (ara sí!) feliç maridatge entre cinema i (alta) cultura lletrada: bona part dels homes de la galàxia Gutenberg es trauran el barret davant de moltes adaptacions dels grans textos de la literatura europea a la pantalla.

El discurs sobre les adaptacions cinematogràfiques que es desenrotlla a Catalunya a partir de l'adveniment del sonor abraça qüestions de diversos ordres, algunes d'elles aparegudes ja durant els *silent days* i, és clar, està totalment condicionat a les estrenes que brinda la indústria cinematogràfica. I no creiem que sigui ociós fer notar que aquest discurs català sobre el fenomen presenta una singularitat remarcable: el gènere en què es formula és bàsicament el de la crítica cinematogràfica, i el seu eix vertebrador són unes realitats culturals foranes; això és, aborden textos literaris i produccions filmiques que no són vernacles. I, com que és sobretot en el marc d'aquesta mena de textos que es desenrotlla el discurs crític i teòric entorn de les relacions literatura-cinema, el discurs presenta uns trets inèdits en la institució literària catalana: glamur, aire multicultural, dinamisme —el *tempo* dictat per l'actualitat de les cartelleres— i una capacitat per connectar amb una franja de lectors molt àmplia.

D'aquest discurs crític i teòric sobre l'adaptació cinematogràfica assenyalarem les cinc principals qüestions d'interès (d'una manera ben sumària, ateses les dimensions d'aquest paper):

1) La instrumentalització de grans escriptors amb voluntat legitimadora. Un dels arguments adduïts pels *hommes de lettres* és asseverar que si els grans autors, com ara Shakespeare o Goethe, haguessin conegut el cinema l'haurien cultivat. Per bé que es tracta d'un novel·lista britànic i no català, paga la pena llegir a tall d'exemple les paraules de H.G. Wells, volgudament polèmiques, que encapçalen la primera plana del lliurament de *Mirador* del 30 d'abril de 1936:

Si Shakespeare hagués conegut el cinema, estic convençut que hauria abandonat el teatre... Quin altre autor ens dóna més que ell el sentiment que li han fet nosa les restriccions escèniques, l'han paralytat les limitacions de temps i espai?... I ja no parlo de la seva preocupació constant d'utilitzar la música per a sostenir l'acció dramàtica i vivificar els seus personatges (Fransales 1936: 1).

2) La revisió del cànon des de l'òptica de l'adaptació. En aquest sentit cohabituen dues opinions: els qui creuen que tota gran obra literària pot ser traslladada a la pantalla —com defensava Alexandre Plana ja a l'època del cinema mut—, i els qui entenen que cal repensar el cànon en funció del potencial que enclou cada obra quant a l'adaptació fílmica. En general, el criteri que

s'imposa és el de la plasticitat. Així, Josep Palau (1932) sosté que el criteri estètic és el que fa que Goethe, escriptor amb una gran preocupació per la visualitat, sigui un autor idoni per a l'adaptació (sobretot el *Werther*, però també el *Faust*). Al seu torn, Ramon Esquerra, en el recull assagístic *Lectures europees* (Esquerra 2006 [1936]), sosté que la narrativa de Joseph Conrad escrita abans de la invenció del cinema presenta una textura de concepció fílmica. Esquerra (2006 [1936]: 121) escriu:

[...] molt abans que el cinema arribés a aconseguir la difusió que té avui dia hi havia escriptors que empraven els mateixos procediments tècnics que avui el cinema ha popularitzat. És a dir, que abans de l'aparició de la tècnica cinematogràfica hi havia qui emprava els mateixos procediments traduïts en paraules. No tan sols per la gran plasticitat i per la manera especial de presentar-les, de manera que llegint-los sembla talment que assistiu a la projecció d'una cinta. El cas potser més característic de tots és el de Joseph Conrad, l'escriptor anglopolonès.

Ara bé, el mateix Esquerra, que és molt sever quan blasma la majoria de les adaptacions cinematogràfiques de novel·les conradianes, adverteix que prioritzar la plasmació en la pantalla d'aquesta naturalesa plàstica no garanteix en absolut un bon resultat quan es perden de vista altres components essencials de la narració, com és el gruix psicològic dels personatges. Per això, de totes les adaptacions d'obres de Conrad que ha vist, només salva *Paradisos peril·losos*, una cinta inspirada en *Victory*.

3) La (in)fidelitat respecte al text literari d'origen (en termes molt similars al concepte del *traduttore-traditore*). Un dels exercicis crítics més comuns és acarar el text original i l'adaptació cinematogràfica per treure a la llum semblances i diferències, gairebé sempre per valorar si el cineasta ha estat a l'alçada de l'escriptor. Aquesta activitat crítica presenta un interès singular quan es tracta d'escriptors vius: així, se segueix amb atenció l'afer Dreiser-Sternberg (Theodor Dreiser du als tribunals el cineasta perquè considera que l'adaptació d'*Una tragèdia americana* no és respectuosa amb l'original), i es contrasta amb l'actitud permissiva d'Erich Maria Remarque, que no va protestar per la factura banal que presentava la versió fílmica de l'exitosa novel·la de guerra *Res de nou a l'Oest*. Molts escriptors catalans expressen preocupació pel fet que els cineastes no facin una bona lectura del text literari, que siguin massa literals, o que es mostrin incapaços de crear una peça artística pròpia; aleshores acusen el cinema de ser «teatre filmat».

4) La professionalització de l'escriptor. Des de l'època del cinema mut s'havia vist com el cinema anava dictant cada vegada més canvis al si del mercat literari i de la premsa, i obria un camp d'expectatives enormes de professionalització a l'escriptor, sobretot en l'àmbit anglosaxó. No cal dir que es mirava amb particular admiració el valencià que havia fet les Amèriques, Vicente Blasco Ibáñez. Només cal llegir l'homenot que Josep Pla (1972: 144-148) li dedica, en

què l'escriptor de Palafrugell relata meravellat com als anys vint el novel·lista guanyava diners a cabassos a Hollywood. Des del punt de vista de l'adaptació es veia com l'establiment de contractes comercials entre l'escriptor i la pantalla podia proporcionar rèdits econòmics en aquells països amb una indústria cinematogràfica potent (que no era el cas de Catalunya) gràcies a la venda de drets d'autor (i, a Catalunya, del traductor) i al major volum de vendes de llibres que representava l'èxit obtingut per l'adaptació. Això explica que la figura britànica que té més predicament en aquest sentit sigui H.G. Wells, l'escriptor a qui Hollywood havia rebut amb els braços oberts, i que quan estrenava adaptacions a Barcelona aconseguia vendre (encara més) llibres (com ara *L'home invisible*).

5) La funció culturalista de l'adaptació. Les bondats educatives de l'adaptació cinematogràfica des del punt de vista de divulgació dels grans clàssics és un dels arguments de què se serveixen els defensors del gènere. D'una banda, es valora el poder que té el cinema, l'art de les masses, per fer conèixer els grans noms i els grans arguments de la literatura universal, així com també la literatura popular i folklòrica. De l'altra, s'estima que gràcies a la influència benefactora de la literatura clàssica, el cinema es dignifiqui i prengui una major volada intel·lectual i artística. Els més optimistes, doncs, veuen els beneficis de la retroalimentació entre text literari i pantalla.

6) L'adaptació com a fórmula vicària del text literari. Els més pessimistes contempen l'altra cara de la moneda de la qüestió anterior (la 5): es pregunten si es produirà un procés de substitució de la literatura pel cinema. Per bé que el procés de pantallització del món encara és molt progressiu, el que es ve a plantejar és si, a la llarga, es produirà la substitució de la paraula escrita per la nova cultura audiovisual, de la biblioteca per la sala de cinema. Amb tot, la idea predominant en aquest sentit és que no cal alarmar-se, perquè el cinema no acabarà mai substituint el clàssics, i que, en el millor dels casos, pot fer-ne propaganda.

### III

Després d'haver repassat les qüestions nuclears del debat que es desenrotlla en la Catalunya de preguerra entorn de l'adaptació cinematogràfica, acabarem fent referència al boom d'estrenes que s'esdevé entre final de 1935 i principi de 1936, atès que representen el punt àlgid del discurs sobre el tema. Aquest boom, a l'entorn del Nadal, consisteix en l'arribada a les pantalles catalanes d'unes adaptacions de primer ordre: el *David Copperfield* de George Cukor, *Crim i càstig* de Josef Von Sternberg, *Anna Karenina* de Clarence Brown (protagonitzada per Greta Garbo) i, sobretot, el *Somni d'una nit d'estiu*, de Max Reinhardt. Per tant, es tracta d'una campanya nadalenca que du a les sales de cinema les puntes de llances de la literatura europea: Charles Dickens, Fio-

dor Dostoievski, Lleó Tolstoi i, per damunt de tots ells, el geni absolut: William Shakespeare.

Els comentaris que apareixen en la premsa a l'entorn d'aquestes adaptacions solen presentar un interès de primer ordre, perquè arriben a plantejar a fons qüestions d'abast semiòtic i estètic quant a la lletra escrita i la cultura audiovisual, i perquè són formulats des d'un ric punt de vista interdisciplinari (en el cas del *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, per exemple, s'analitza la imbricació del text literari, de la imatge fílmica de Reinhardt i de la música de Mendelssohn). La disparitat d'opinions en relació amb aquests films, sobretot de l'adaptació de Reinhardt, i l'interès públic que genera, propicia que el 10 de gener de 1936 *La Vanguardia* arribi a publicar una enquesta sobre el gènere (que és publicada de manera incompleta el 7 de març de 1936 al *Diari de Sabadell*, i que evidencia que el debat entorn del fenomen ha pres un gran protagonisme). L'enquesta s'intitula «¿Qué opina Vd. de la adaptación de los clásicos al cinema?».

Dels sis escriptors enquestats, tres es mostren a favor de l'adaptació dels clàssics, i tres en contra. Josep Millàs-Raurell defensa que el classicisme i el cinema formen un «connubio perfecto» i propugna el respecte a l'obra i la voluntat d'infondre artísticitat a l'adaptació; Carme Montoriol, si bé reconeix els problemes que entranya l'adaptació, creu que és molt recomanable pel fet de posseir un gran potencial culturalista quant a la difusió dels clàssics, i Carles Soldevila sosté que les adaptacions no sols són convenientes, sinó necessàries, atès que infonen dignitat i categoria a la pantalla. A més, Soldevila defensa que es filmin no només textos clàssics, sinó també obres decimonòniques, com ara de Tolstoi i de Dickens. Soldevila avala la seva opinió apel·lant l'exemple de dues grans adaptacions: el *Somni d'una nit d'estiu* de Reinhardt i el *David Copperfield* de Cukor.

Els contraris a l'adaptació cinematogràfica són Joan Estelrich, que declara que el cinema en cap cas no pot ser una fórmula vicària del text literari i que la pantalla no pot suplir el poder imaginatiu de la lectura; Josep Maria López-Picó, que no aporta cap argument, es mostra molt taxatiu: «Nunca la más perfecta de las interpretaciones plásticas tendrá el poder creador directo de la palabra», i Lluís Nicolau d'Olwer, que si bé es mostra obertament reticent a les adaptacions, admet que hi pugui haver alguns textos teatrals aptes per ser traslladats a la pantalla.

Des de la mateixa tribuna, cinc dies més tard Soldevila s'apressa a fer unes quantes puntualitzacions sobre els seus comentaris en l'enquesta; senyal que deuria ferir algunes susceptibilitats. En l'article, intítulat «Los clásicos en el cine», l'escriptor, un dels cinèfils amb més llarga trajectòria en l'acreditació de la cultura fílmica, admet amb contundència les limitacions de l'art cinematogràfic. Segons ell, el cinema encara és lluny de ser la digna hereva dels clàssics. Els textos literaris, en convertir-se en imatges, «aunque se trate de imágenes parlantes, pierden, se empobrecen». I afegeix (Soldevila 1936):



Dios nos libre de negar este hecho y de pretender por asomo que unas películas, por admirables y perfectas que fuesen, pueden recoger la esencia del clasicismo literario y ahorrarnos la lectura de Homero, de Shakespeare, de Cervantes o de Balzac. Nada de eso.

Emparant-se en el pragmatisme, però, defensa la utilitat de les adaptacions. Amb uns arguments que traeixen la seva mirada eurocèntrica, sosté que els tres grans gèneres clàssics (la poesia, el teatre i la novel·la) posseeixen el màxim rang artístic, molt per damunt dels guionistes i de les novel·les nord-americanes d'èxit. Tanmateix, assegura que les adaptacions estimulen la lectura dels clàssics per l'efecte de la retroalimentació. Per a Soldevila, doncs, l'excel·lència continua sent patrimoni de la gran tradició literària —europea, és clar.

En fi, aquestes noves declaracions públiques de Soldevila demostren que el debat entorn de les adaptacions és una qüestió espinosa que encara incomoda els *hommes de lettres* de pell més fina. Ben mirat, des de l'esfera lletrada encara hi ha qui, a mitjan anys trenta, contempla amb displicència la pantalla quan aquesta té *infules* literàries.

TERESA IRIBARREN I DONADEU  
Universitat Oberta de Catalunya

#### BIBLIOGRAFIA

- [Anònim] 1936: «¿Qué opina Vd. de la adaptación de los clásicos al cinema?», *La Vanguardia*, 10 de gener, 15.
- Esquerra 2006 [1936]: Ramon ESQUERRA, *Lectures europees*, edició i pròleg de Teresa Iribarren i Donadeu, Berga / Manresa, l'Albí & Faig.
- Fransales 1936: Jacques FRANSALLES, «Quan H.G. Wells ens parla de cinema», *Mirador*, 36 (30 d'abril), 1, 4.
- Iribarren 2007: Teresa IRIBARREN i DONADEU, *La revolució silenciosa: prosa i narrativa cinematogràfiques dels «silent days»*, tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- 2008: Teresa IRIBARREN, «De cine: la *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut», *Els Marges*, 86, 21-40.
- Palau 1928: Josep PALAU, «Independència del cinema», *La Nova Revista*, 17 (maig), 60-63.
- 1932: Josep PALAU, «Goethe i el cinema», *Mirador*, 164 (24 març), 4.
- Plana 1920: Alexandre PLANA, «Declaración de propósitos y algunas consideraciones iniciales sobre el cinema», *La Publicidad*, 24 de febrer.
- 1927: Alexandre PLANA, «Del cinema dins el sistema de les belles arts (II). De les influències entre la literatura i el cinema», *La Nova Revista*, 7 (juliol), 229-233.
- Pla 1972: Josep PLA, *Homenots. Tercera sèrie*, Barcelona, Destino («Obra Completa», 21).
- Soldevila 1936: Carles SOLDEVILA, «Los clásicos en el cine», *La Vanguardia*, 15 de gener, 7.

