

Melodrama, fulletó literari i film revolucionari: dues visions de La verdad sobre el caso Savolta

Vicente J. BENET
Universitat Jaume I

I

Enmig de la revolució bolxevic, tant el comissari d'instrucció pública Lunatxarski com el propi Gorki recomanaren la representació del famós melodrama *Les deux orphelines* (ENNERY-CORMON 1874) amb la intenció que, després d'un necessari *aggiornamento* que traslladàs els problemes de la França de Lluís XV al present revolucionari, les masses populars trobassen un tipus de representació tan commovedora amb els seus sentiments com suficientment didàctica per a transmetre les consignes polítiques del nou estat en formació (1). Enfront de l'experimentació avantguardista, d'orientació revolucionària i populista, però inquieta per estimular afectivament i intel·lectual el públic al qual es dirigia, alguns comissaris polítics preferiren allunyar-se d'aquestes actituds mitjançant la promoció de pràctiques artístiques antiintel·lectuals. Aquestes estaven abocades més cap a l'exaltació enfervorida i irreflexiva de la sentimentalitat, tot utilitzant per a això, paradoxalment, un tipus de valors de procedència inequívocament burgesa. Com més tard demostraria l'estalinisme amb la seua liquidació de les avantguardes plàstiques, literàries o cinematogràfiques per mitjà dels postulats de l'anomenat «realisme socialista», el món no era un lloc per a ser pensat, sinó un espai en el qual el destí, la desgràcia o la suprema intel·ligència (en les formes de les purgues, la invasió alemanya o la infalibilitat del líder) envoltaven la vida del desprotegit espectador o lector.

En aquest procés fou essencial el paper estructural que, per a la conversió de l'intel·lectualisme avantguardista en empatia realista, va complir el tipus de construcció melodramàtica. El melodrama popular, nascut amb la revolució francesa, suposà la millor font de transmissió d'uns valors ètics que, des de la ideologia burgesa, acabada d'accedir al poder polític, s'escamparen amb eficàcia per la resta del cos social. Caracteritzat per un mode de representació de la realitat en el qual es pretenia un enganxament fort del públic a les històries mitjançant una apel·lació directa als seus afectes i sentimentalitat i per una disposició de la informació narrativa per la qual tot coneixement s'aprofitava des d'una perspectiva

dramàtica com a *efecte* sobre l'espectador (2), arribà a convertir-se en un model de representació que va impregnar amb les seues fórmules enunciatives altres àmbits literaris o de l'espectacle. Utilitzant també aquestes fórmules de manera recurrent i repetitiva, tancant el camp d'expectatives de les narracions en un registre prou limitat de variables, accentuant la hiperemotivitat i el maniqueisme de les històries, sotjades sovint per la força del destí, va aconseguir convertir-se en el gènere popular per excel·lència. Un món de víctimes innocents i criminals sense escrúpols determinava un tipus de narració poc oberta a matisacions.

En el curs del temps aquest gènere que, com acabem de dir, havia trobat els seus orígens en el camp de l'espectacle, començà a estendre's igualment per l'àmbit més prestigiós i reservat de la literatura escrita, sobretot la novel·la. Aquest tipus d'efecte resultava conseqüent amb el procés que portà a la literatura a convertir-se en un mode d'entreteniment d'un públic cada vegada més abundant, directament proporcional a l'alfabetització dels grups socials marginats de la lectura fins a aquell moment.

D'aquesta manera, algunes de les característiques que es troben a l'origen del melodrama començaren a traslladar-se inevitablement al si de la literatura. Des d'una perspectiva molt general, aquesta translació va afectar la narrativa en un doble vessant. Pel costat més empíric, suposà l'aparició de la novel·la fulletonesca, que es convertiria en un gènere fonamental de la literatura popular del segle XIX i en un autèntic paradigma de l'orientació genèrica i especialitzada (en el segle XIX apareixeran també els altres gèneres bàsics de la novel·la, com ara el policíac, la ciència-ficció, el misteri...) que inevitablement haurà d'apostar per la seua condició d'entreteniment de masses, com assenyala amb precisió Todorov (3).

Però, per l'altre vessant, no sols es va establir com un tipus de fórmula (corresponent a les estratègies narratives de cada gènere en la literatura de masses) recurrent en l'ús del material literari i adaptable de manera més o menys mecànica. Es tractava també d'un *efecte*, un component que, des d'un punt de vista teòric, apareix impregnant no sols el fulletó, sinó també la literatura en general i sobretot l'orientada sota les tendències realistes o naturalistes.

El procés pel qual, al llarg del segle XIX, la tradició melodramàtica comença a trobar un lloc fàcil de reconèixer en la literatura o el teatre considerats *highbrow*, es correspon amb l'assentament de la novel·la com a forma d'entreteniment des del romanticisme. Es pot observar clarament en autors com Balzac, Turgueniev, James (nosaltres podríem afegir Galdós o, fins i tot, part de Clarín entre els més importants) i es rastrejable en el treball discursiu del material narratiu mitjançant un procés que Peter Brook, en un llibre fonamental, ha orientat cap a un *excés* significant (4). Aquest excés es pot relacionar amb el treball de l'enunciació i en el mode per mitjà del qual es pretén la incorporació del lector a l'experiència del text.

En aquest procés, seràn necessaris la penetració afectiva en la història narrada per una elaboració psicològica dels personatges o del treball metafòric obert en els objectes, el plantejament d'un tipus de temporalitat interna a la història en la qual acaben cobrant una densitat dramàtica per la seua evocació i irreversibilitat elements d'aquesta mena que han estat estudiats amb detall per alguns crítics (5) i que penetren definitivament en l'àmbit de la novel·la des d'una tradició que li era aliena.

Entreteixint-se cada vegada més en l'evolució dels corrents dominants de la novel·la del segle XIX, la construcció melodramàtica es convertí en un dels components del nou art de masses sorgit en la transició cap al nou segle, el cinematògraf (6). Aquest heretaria dels cànons novel·lístics que li serviren com a model gran part de les estratègies relacionades amb la disposició del material narratiu o la caracterització dels personatges. Gràcies a aquest tipus de treball, el cinema dels primers temps començaria a abandonar els components espectaculars que l'acompanyaren en el seu naixement i passaria a orientar-se definitivament, almenys en el seu vessant dominant, cap al camp narratiu (7).

II

Alguns crítics ja han senyalat l'enorme dependència que la famosa novel·la d'Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* (publicada amb gran èxit l'any 1975) té amb alguns gèneres de la literatura popular com ara el policíac, el fulletonesc o, fins i tot, la novel·la gòtica (8), a banda de les innumerables paròdies de gèneres històrics que van des de la literatura religiosa (les delirants lletres de Nemesio Cabra Gómez) fins a la novel·la noucentista (como passa amb gran part de les descripcions assumides per la primera persona del narrador quan s'identifica amb Javier Miranda). La caracterització dels personatges, manipulats sovint tant per altres personatges com pels esdeveniments històrics; també la manera en què s'estructura la narració, mantenint una intriga suportada per l'element criminal i per les passions que mouen els protagonistes; els temes exposats (amors, arribisme, ambicions, lluita de classes, crims...) o el pes dels fets històrics determinants en l'evolució de la trama representen les connexions que el text literari manté amb la tradició de la qual es proclama hereu d'una manera més o menys òbvia.

Però, per un altra banda, hi ha alguns aspectes encara més importants, vinculats al treball discursiu, al mode com s'ordena la història en la seua materialitat, al domini de les tècniques de la distribució narrativa, que aporten, entre d'altres motivacions, una de singular importància: la remissió des de l'enunciació a una hipotètica figura del lector com a constructor de la novel·la.

Efectivament, el sistema d'ordenació del material narratiu sembla reclamar, en la primera part del text, un tipus de lectura que vol fugir del marc físic de la narració amb les seues convencions tècniques del fulletó per a combinar-hi material de procedència diferent. Un començament (corresponent a la primera part del llibre i en grau decreixent en l'ús del treball calidoscòpic de la informació narrativa) en el qual s'alternen distintes tècniques narratives, distintes figures del narrador operant en diferents persones gramaticals; una suspensió de la coherència de la focalització observable en la informació que els personatges tenen dels esdeveniments material aparentment documental de tot tipus incloent instàncies, fragments de diaris, registres judicials. Tots aquests elements barrejats presenten un cos de narració en el qual sembla privilegiar-se la posició del lector, autèntic punt de convergència on el trencacaps de la història de l'assassinat de Savolta començarà a recompondre's d'alguna manera.

Mitjançant un treball que pot relacionar-se amb certes estratègies del muntatge cinematogràfic, la informació sembla presentar-se fragmentada, trossejada, amb la intenció de trobar un punt de fuga idealment construït en l'espai del lector. Així i tot, aquesta sensació estrictament formal no pot amagar un treball perfectament planificat que enllaça tant amb les estratègies del gènere policíac como sobretot amb les del fulletó. En aquest sentit, la multiplicació de veus i les incoherències en la focalització intenten disfressar des dels efectes de versemblança (des de les dades aparentment documentals o els salts temporals que ens condueixen del present al record dels mateixos esdeveniments sense solució de continuïtat, o la manca d'informació per a la comprensió de la història per part del seu personatge/narratori principal, Javier Miranda) el propi treball d'escriptura que posa dempeus la narració i que, aparentment, de forma tan sincera, es mostra amb tota la seua trossejada nuesa.

En resum, aquestes estratègies i efectes de versemblança semblen voler traslladar l'espai teòric del narrador no sols al lloc que li correspon d'acord amb les expectatives del gènere, és a dir, l'omnisciència des de la qual es pot distribuir tant les pulsions dels personatges com la intervenció del destí o el pes de la història, sinó arribar un pas més enllà per a definir un tipus de treball que caracteritzaríem com a demiúrgic i en el qual és fonamental operar amb el lector de manera directa, dosificant la seua incorporació al text des d'un aparent oferiment d'una tasca de recomposició de la narració tan fictícia com la història bastida. La pregunta: qui parla *ara*? disfressa en el seu interior una pregunta més bàsica: qui parla?, que resta perduda en un procés en el qual el lector se sent partícip.

Per tant, el problema de la demiúrgia no se situa en l'hipotètic espai de l'autor, sinó en el de l'escriptura i la lectura; no mostra en la materialitat del text un simple virtuosisme tècnic o un enginy en les combinacions, sinó un

reclam de la lectura com a procés d'enunciació, d'ordenació del material literari que va funcionant com a cimbell perquè el lector penetri en l'experiència del trànsit per la novel·la com a element de la seua construcció. Per a aconseguir això, el material disposat per al seu reconeixement ha de resultar-li familiar, revelar-li el que ja coneix a través d'un procés intertextual que respon directament al context de la lectura (9). D'ací precisament sorgeix la font del desigual material que a poc a poc serà dominat, a la vegada que la història es va desenvolupant, amb l'aparició d'una veu narradora cada vegada més poderosa i distant del propi narratari al qual, en els moments inicials, li va prestar les seues competències, la de Javier Miranda, fins a la seua absoluta imposició en la part final del llibre.

En aquest procés de disfressa el «pastiche» intertextual, que com veiem és l'element que facilita l'entrada del lector en el joc, és un efecte fonamental. El seu desplaçament progressiu per la veu omniscient està determinat pel pes que els propis esdeveniments de la trama van assolint en el procés d'autonomització que es produeix cap al final de la novel·la. La barreja de materials aparentment heterogenis però meticulosament enllaçats per correspondències causals, o sorpresivament interromputs en els moments de climax com exigeixen els cànons del *cliffhanger* folletinesc, deixarà pas a una linealitat relacionada amb el ritme dramàtic de la història. Un dels símptomes més evidents d'aquest procés és, per exemple, el fet que la ironia esperpèntica (10) del començament (referida als noms i als cossos dels personatges, però igualment tractada a l'episodi de la manifestació nacionalista catalana o en la visita al cabaret on treballa Maria Coral) es va traduint, amb el pas del temps, en una ironia amarga sublimada en la conclusió de l'obra amb la redempció de la figura de Lepprince als ulls de Maria Rosa Savolta. Com en la millor tradició naturalista, el pes dels esdeveniments que la història posa en peu afecta a la mateixa estructura, de manera que, per a poder construir el final, la narració ha de respondre al paper configurant del temps de la ficció. El pas del temps deixa la seua petjada en l'estructura de la novel·la i, presentant-se com a metàfora d'un dolor del passat que no es pot soterrar, assumeix en el tancament la millor articulació melodramàtica (11).

III

La verdad sobre el caso Savolta, pel·lícula dirigida per Antonio Drove en 1979, palesa clarament des dels títols de crèdit el fet que, més que pretendre adaptar-la, únicament s'inspira en la novel·la homònima. En aquest sentit, el film s'ofereix com una alternativa fortament ideologitzada de l'ambigu text literari (12). Com a oposició simètrica a les dues cites que encapçalen la novel·la, hi ha dues cites que tanquen el film i que, a manera de reflexió dels

esdeveniments narrats, opta per oferir a l'espectador una doble solució sobre la qual pot reflexionar: concretament, una crítica (Proudhon) o una exaltació (Brecht) de la violència.

Mes enllà, però, dels aspectes relacionats amb el paratext, hi ha problemes que considerem més importants i que diferencien radicalment els dos texts. Per una part, i com a aspecte més evident, la linealitat narrativa de la pel·lícula suprimeix la disposició calidoscòpica de la primera part de la novel·la. És aquest un efecte fonamental perquè la disposició de la informació narrativa presente un aspecte més contradictori intel·lectualment. Amb la finalitat de deixar de costat el problema de la intriga policíaca o el sistema hermenèutic associat a la resolució del crim, la linealitat de la història permet que la cadena causal dels esdeveniments quede centrada en els conflictes socials i no en el misteri fulletonesc que la novel·la utilitzava amb gran rendiment. Per això, el trànsit per la narració reclama sempre una anàlisi en la qual és implícit un registre ideològic. La insistència en mostrar, no una burgesia industrial destruïda per l'ambició (com en la novel·la) sinó la part més descarnada de la lluita de classes i l'inici del feixisme en un període molt concret de la història catalana, impregna el desenvolupament de l'estructura narrativa com un element cada vegada més determinant.

Per tal d'aconseguir això, aspectes substancials de l'actitud enunciativa de la novel·la hagueren de ser abandonats en el camí, i no sols parlem de components de la història. La característica ironia esperpèntica que mencionàvem abans és matisada sistemàticament. No hi ha entrada irònica als personatges o a les situacions, sinó una pretensió de traduir cada gest i cada moment a un registre ideològic. Com assenyala el director del film: «La narrativa de la pel·lícula no pretende ser subjectiva, no es lírica, sino que pretende ser épica, en sentido brechtiano. Quiere presentar un proceso y sus implicaciones sociales (13).» Des d'ací podem comprendre com l'articulació narrativa dependrà molt d'aquestes finalitats i el treball de l'enunciació sabrà discriminar, per mitjà del muntatge, el seu funcionament en el cos del film.

Al començament de la pel·lícula ens trobem amb una escena particularment interessant per a analitzar el funcionament d'aquests processos. Després que un obrer ha sigut assassinat per uns matons, els treballadors de la fàbrica Savolta escolten les explicacions d'un dels seus directius, el sinistre Claudedeu (Ettore Manni). Dos espais semblen definir-se tant físicament com pel treball de la planificació. D'una banda, en el pis superior Claudedeu, el cap de policia, els administratius i els sicaris de l'empresa. De l'altra, en el inferior, els obrers. L'arenga de Claudedeu, justificant el crim que ell mateix ha ordenat com un enfrontament entre socialistes i anarquistes, té el suport d'un contrapicat sobre el seu rostre i el del cap de policia tant en primer pla com en pla mitjà. Els obrers,

mentrestant, apareixen en picat, en un pla de conjunt, sense individualitzar-los. L'alternança d'aquest confrontament sense possible resolució pel propi disseny de la planificació es trenca amb l'aparició de la vídua de l'obrer mort. Despertats pel dolor de la dona, els obrers comencen a acusar d'assassins els seus patrons i és en aquest moment quan, finalment, també comencen a individualitzar-se els seus rostres interrompent, per efecte sonor, el discurs de Claudedeu. Observem com s'ha passat de la massa sotmesa per la planificació a un altra d'individualitzada i activa entre la qual, per cert, es troba la posició de la càmera no ja en picat en enfocar als obrers, sino a la seua mateixa altura. En aquest moment de climax s'arribarà, tanmateix, a un trencament de l'instant produït per l'entrada d'un element estrany en aquest espai que semblava correspondre únicament als obrers. Parlem de l'aparició del propi Savolta (Omero Antonutti) que amb les seues ordres des de l'espai dels obrers acaba amb l'enfrontament topològic ocupant precisament el centre del espai que passa a ser sotmés (14) En aquesta escena, en la qual encara no apareixen els personatges fonamentals del film (Miranda, Leppince o Pajarito de Soto) es concentra, no obstant això, el que pareix narrativament més important per al registre discursiu. El conflicte narratiu es plantejarà, abans de tot, com un conflicte entre classes, un element bàsic per a comprendre el desenvolupament posterior dels esdeveniments.

I en aquest sentit, cobra una importància fonamental en l'estructura narrativa la conversió dels conflictes narratius en conflictes ideològics mitjançant l'operació de la pròpia construcció narrativa. La història es desplega després de l'arrancament tot mostrant com els obrers preparen una vaga contra la fàbrica mentre Leppince (Charles Denner) comença a manipular a Javier Miranda (Ovidi Montllor) per a desarticlar-la i eliminar Pajarito de Soto (José Luis López Vázquez), un dels líders que a més a més coneix informació comprometedora. És interessant que la conspiració dels obrers es planeja en un cinema, aspecte que dóna versemblança a la incorporació al món de la diègesi d'una sèrie d'imatges documentals dels esdeveniments històrics més importants del període en el qual està inclosa la ficció, és a dir, la Gran Guerra i la Revolució Russa. Aquestes imatges apareixen en la primera part de la pel·lícula per a desaparèixer quan la trama es consolida, amb un tipus de procés paral·lel al de la novel·la. Però el que ens sembla més destacable és que la narració aconsegueix incorporar al seu si i a la seua estructura aquest temps històric (en un principi no diegètic) per a justificar-ne la clausura. La impossibilitat —ficcional i històrica— que Miranda puga matar a Leppince és assumida per la narració com a necessària per al seu tancament (15). La rugositat del temps històric que ha penetrat definitivament en la narració es revela amb el pseudocollage final que presenta els assassinats massius d'obrers per part dels pistolers de la patronal organitzats pel propi Miranda i les imatges (de

nou documentals) de la instauració de la dictadura pel General Primo de Rivera (16). Una veu narradora (en *voice over*) dóna suport a aquests fets contant-los des d'una omnisciència ja no amagada.

IV

Però aquest plantejament absolutament invers al de la novel·la pel que fa al seu compromís social no pot evitar el pés innegable del que, en el fons, era el component fonamental d'aquella: el melodrama. La trama de la narració té, en certa manera, dos finals.

Ja hem parlat del que acaba incorporant la Història (ara diríem amb majúscules) a la resolució de la trama narrativa que sustenta tant les històries (en minúscula) dels personatges com l'actitud enunciativa que pretén centrar-se en un episodi de la lluita de classes en la Barcelona dels anys deu i vint. No obstant això, abans del tancament definitiu, un altre pseudocollage ha tancat de manera abrupta i particularment violenta totes les possibilitats narratives desenvolupades des del començament, amb la mort condensada en pocs minuts de Pajarito de Soto, l'afusellament dels anarquistes innocents i el suïcidi de Teresa. Deixant desarticulada tota la trama narrativa amb el pes superior de la història, que destrueix sense contemplacions els personatges més innocents, un tipus d'identificació sentimental comença a aparèixer com a sublimació de les intencions ideològiques del film. L'escena posterior al collage només deixarà com subjectes de reflexió per a l'espectador els assassins i ambiciosos Lepprince i Miranda. Abans de la reflexió, però, els seus afectes hauran sigut convocats, de manera típicament melodramàtica, per a determinar-la. Com Lunatcharski o Gorki sabien bé, la reflexió més eficaç ha de venir sempre després de l'emoció.

NOTES

(1) *cfr.* Julia Przybos: *L'Entreprise Mélodramatique*. París: Librairie José Corti, 1987, pag. 193.

(2) *cfr. Ibid.* Capítol 8.

(3) *cfr.* Tzvetan Todorov: *Poétique de la Prose*. París: Editions du Seuil, 1971, pag. 56. A més a més, és evident en la literatura de masses actual la permanència del gènere fulletonesc a les populars «romances» anglosaxones, la literatura de les revistes del cor, etcètera.

(4) Peter Brook: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* New Haven: Yale University Press, 1976. Per a observar el seu funcionament, no sols en la novel·la sinó també

en altres gèneres dramàtics, fins i tot en el nostre segle, cfr. Robert Bechtold Heilman: *Tragedy and Melodrama*. Seattle: University of Washington Press, 1968.

(5) Aquest tipus de treball, fonamental a l'elaboració de la novel·la durant el segle XIX, seria heretat en tota la seua complexitat pel cinema dels primers temps. Per a un estudi d'aquests processos, molt importants per a la teoria narrativa fílmica, cfr. Juan Miguel Company: *La realidad como sospecha* València/Minneapolis: Hiperión, 1986.

(6) Al respecte hem de recordar el seu funcionament com espectacle vinculat a l'origen del cinema com a entreteniment popular i les connexions amb el vodevil, la fira o el circ, llocs on va produir-se el seu naixement.

(7) D'aquest procés, ens hem ocupat en dos articles anteriors: «Montaje y Narratividad en el cine primitivo» en *Archivos* n. 2, 1989 pags. 94-100; i en «Narration in Progress: Narrativity and Its Reception in Early American Cinema» en Antonia Sánchez Macarro (ed.) *Studies in American Literature* València: Facultat de Filologia, 1991, pags. 87-96.

(8) Com assenyala, per exemple, Jordi Costa Vila: «El autor contra su ciudad» en *Quimera* n. 66-67, pag. 39.

(9) Desenvolupat en altres treballs posteriors de Mendoza com *Sin noticias de Gurb* (1991) o el recent fulletó olímpic: «La visión del Archiduque» publicat en *El País* a l'estiu de 1992.

(10) No oblidem que l'esperpent valleinclanesc es presentava com una reacció front a la tradició melodramàtica convertida en un recurs imperant a la literatura espanyola de principis de segle, tant al teatre (Echegaray, Benavente...) com a la novel·la (en part de Galdós, però bàsicament en una immensa quantitat de mediocres escriptors del període)

(11) Al voltant de la funció del temps en el tancament de la narració, cfr. Janice Best: «Dégradation et génération du récit. Entropie et chronotopes littéraires» *Poétique* n. 84. Novembre de 1990, pags. 483-498; i, fonamentalment, el treball de Paul Ricoeur *Tiempo y Narración* Madrid: Ed. Cristiandad, 1987 (3 vol.)

(12) Ambigüitat fàcilment detectable,ensem, en el propi paratext que emmarca la novel·la. Junt a una mostra d'humor negre cervantí que entronca amb el registre més esperpèntic del text, apareix una cita de W. H. Auden de to molt diferent que recordem al lector: «The class whose vices/ he pillored was his own./ now extint, except/ for long survivors like him/ who remember its virtues.»

(13) En Francisco Llinás y J. Pérez Perucha: «Nunca estuvimos en el rio Mississippi. Entrevista con Antonio Drove» *Contracampo* (12) Maig, 1980, pag. 26.

(14) No podem deixar de mencionar que també hi ha una figura estranya l'espai superior de Claudedeu. Es tracta de Rovira (Alfredo Pea), empleat de la oficina del qual els patrons desconeixen la seua filiació anarquista. La

seua presència en aquesta escena inaugural del film queda reforçada per un efecte de muntatge a l'interior del pla mitjançant una sèrie de reenquadres que li connecten i distancien al mateix temps de l'espai dominat per Claudedeu.

(15) «La película cuenta la historia de una derrota,... si Miranda mata a Lepprince rompe totalmente con su carácter social... Hubiera sido totalmente falso que le matara, porque Lepprince hubiera quedado revestido por la caracterización del mal, cuando se dice textualmente que detrás de él hay la Banca y el gran capital. Y hay una tercera razón: está la verdad histórica, aquello acabó en una dictadura. Y, aunque sea una ficción, *Savolta* está construida sobre un entramado social e histórico que no se puede traicionar» Entrevista amb Antonio Drove ja citada, pàg. 29.

(16) Denominem pseudocollage als brevíssims fragments narratius que expliquen una successió d'esdeveniments concentrant-se en un gest o acció, de manera que confirmen una mateixa idea narrativa des d'escenes diferents.