Espriuana: recreacions de Salvador Espriu
editat per Maria Dasca i Maria Moreno Domènech

Les dues adaptacions fílmiques de la novel·la *Laia* (1932)

Maria Dasca
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya

Abstract In this chapter, the novel *Laia* (1932) and its two film adaptations –directed by Vicent Lluch in 1970 and by Lluís Danés in 2016– will be examined comparatively. First, the role assumed by cinematic adaptations in the dissemination of Catalan literature will be explained. Next, the three works under study will be contextualized and, applying the theoretical framework proposed by Sánchez Noriega (2000), some of the procedures used by the two filmmakers to convey the meanings of the written text from the perspectives of story (diegesis) and discourse (plot) will be analysed.

Keywords Adaptations. Narratology. Catalan cinema. Novel. Salvador Espriu.

Sumari 1 La literatura catalana i el cinema. – 2 Contextualització de la novel·la i de les dues pel·lícules. – 3 Anàlisi. – 4 Conclusions.

Edizioni Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 48
e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 979-12-5742-102-1 | ISBN [print] 979-12-5742-103-8

Peer review | Open access
Submitted 2026-02-04 | Accepted 2026-04-19 | Published 2026-11-18
© 2026 Dasca | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/007

1 La literatura catalana i el cinema

Com és sabut, les relacions entre la literatura i el cinema s'inicien amb l'invent del cinematògraf, en el moment en què la tasca dels productors i dels realitzadors s'orienta cap a la creació de relats. El nou art s'inspira, per tant, en unes formes textuals prèvies, procedents de la novel·la, el conte i el teatre. En aquest sentit, les adaptacions fílmiques[1] d'obres narratives o teatrals formen part d'una pràctica habitual en la història del cinema, i es beneficien de diversos avantatges, com la popularitat de l'obra literària adaptada o l'interès divulgatiu que la versió pugui suscitar, un interès que també pot ajudar a legitimar la translació. Tampoc podem deixar de banda la dimensió econòmica que suposen les adaptacions: el fet que l'obra literària adaptada sigui coneguda o gaudeixi de prestigi pot fer que la pel·lícula tingui més èxit i arribi, potencialment, a un públic més ampli que el de l'obra de partida. En sentit invers, l'adaptació d'una obra pot contribuir a canonitzar-la i a potenciar-ne la projecció més enllà del sistema literari al qual pertany. Aquest darrer procés és el que fa que les adaptacions cinematogràfiques de novel·les, contes i obres teatrals hagin esdevingut un instrument clau en la constitució del sistema cultural català, especialment en aquelles etapes, com els anys seixanta o la transició, en què hi ha la necessitat de crear plataformes culturals adaptades al nou públic, que responguin als interessos de la societat de masses postindustrial emergent en aquell moment. En aquest marc les adaptacions literàries han estat enteses com a instruments de legitimació cultural: han ajudat a la difusió i a la patrimonialització del repertori literari.

A finals de la dècada dels seixanta el cinema es converteix en una peça clau en la modernització de la cultura catalana, i en una eina imprescindible per a l'ús i la difusió de la llengua. En aquell moment les produccions cinematogràfiques es beneficiaren de la creació d'una sèrie plataformes culturals (associacions i grups teatrals, discogràfiques, estudis de publicitat i de disseny, indústria editorial, etc.) que no només els permetien comptar amb un mínim d'infraestructura tècnica i humana, sinó que també els oferien, potencialment, una bona difusió entre el públic. El principal repte d'aquestes iniciatives era crear, per primer durant el franquisme, cinema en català pensat per als nous gustos (Espinós 2009). Això

1 El concepte 'adaptació' s'ha d'entendre a partir de la definició que proposa Sánchez Noriega: «proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico» (Sánchez Noriega 2000, 47).

fou possible durant l'etapa en què Manuel Fraga Iribarne fou ministre d'informació i turisme (1962-1969), en què les projeccions cinematogràfiques en català foren permeses sempre que fossin adaptacions d'obres literàries (Gubern 1983, Pérez 2002, 51). Malgrat les dificultats imposades per la censura i el caràcter deficitari de moltes produccions (que rebien subvencions més o menys generoses segons la qualificació ministerial i depenien, en part, del mecenatge privat), en el tombant dels seixanta als setanta s'estrenen diverses pel·lícules, que, per primer cop d'ençà de 1939, són en català. El 1969 Miquel Porter i Moix s'hi referia en un article a *Serra d'Or*, on destacava, per motius diferents, tres films: *Palabras de amor* (1968), d'Antoni Ribas, basat en la novel·la *Tren de matinada* (1968), de Jaume Picas; *La respuesta* (1969), de Josep M. Forn, basat en *M'enterro en els fonaments* (1967, escrita el 1962), de Manuel de Pedrolo; i *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1969), de Francesc Rovira Beleta, basat en *Vent de grop* (1967) d'Aurora Bertrana (Porter i Moix 1969).[2] Més endavant, Porter i Moix considerarà que aquestes pel·lícules, que tingueren una fortuna molt desigual, responien a la crida feta per Jaume Vicens Vives a *Notícia de Catalunya* (1960). L'historiador havia defensat que calia crear un imaginari sobre el país que en reflectís la consciència social i nacional, i que complementaria la tasca duta a terme pels historiadors, els sociòlegs i els economistes (Porter i Moix 1992, 290).

De tota aquesta producció cinematogràfica, la crítica n'ha destacat dues adaptacions, la de *Maria Rosa* (1964, estrenada a Barcelona el 1966), a càrrec d'Armand Moreno, que havia comptat amb Vicent Lluch com a ajudant de direcció, i la *Laia* dirigida pel mateix Lluch (1970) (Pérez 2002, 51). Ambdues tenien com a protagonista una de les actrius més importants del moment, Núria Espert, i responien a una ambició artística que les diferenciaven de la producció cinematogràfica anterior. Pel que fa a l'obra seleccionada, cal destacar l'aposta per dos autors consagrats: el primer (Guimerà) continuava sent un dels noms de referència en els escenaris de postguerra,[3] el segon (Espriu) s'havia convertit en reconegut i popular gràcies, primer, a la publicació, el 1960, de *La pell de brau* i, després, a les representacions escèniques fetes per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i més especialment, la *Ronda de mort a Sinera* de 1965. Com és sabut, al darrere d'aquestes adaptacions trobem, a més de Ricard

2 Aquestes pel·lícules es van estrenar el 1968, 1976 i 1969, respectivament.

3 L'obra de Guimerà havia estat objecte d'escenificació a partir de 1946, gràcies a la companyia de Maria Vila i Pius Daví. En el marc dels Festivales de España (1954-1977) s'estrenarà la *Maria Rosa* de 1963, interpretada per Núria Espert, i sota la direcció de Juan Germán Schroeder. Sobre la recepció del teatre de Guimerà en la postguerra, i les dificultats de copsar-ne, i actualitzar-ne, els elements de modernitat, vegeu Aran, Ayats, Gallén, Guerra i Romaní, 2025, especialment les pàgines 14, 80 i 195-201.

Salvat, Maria Aurèlia Capmany, que aconseguirà els drets d'autor per a l'adaptació fílmica de 1970 (Riambau 1999, 16). Lluch, que ja havia estrenat tres llargmetratges, havia apostat per un dels escriptors més representatius del resistencialisme cultural en el moment de la seva consagració. La relació d'Espriu amb el cinema havia començat, però, molt abans, als anys trenta, quan s'interessà per la modernitat que representaven, en aquell moment, les pel·lícules expressionistes alemanyes, que pogueren influir-lo en l'escriptura d'*El doctor Rip* (Iribarren 2008).

Per bé que el període de la transició és molt fructífer en adaptacions literàries (Pérez 2002, 53),[4] especialment de novel·les emblemàtiques del vuitcents i de la postguerra, com *La febre d'or*, *La plaça del Diamant* i *Bearn. La sala de les nines*,[5] caldrà esperar fins al 2016, tres anys després de la celebració de l'Any Espriu (2013), perquè hi hagi una nova adaptació de *Laia*, en aquest cas dirigida per l'arenyenc Lluís Danés.[6] Els motius que poden justificar aquest llarg parèntesi són tres. En primer lloc, hi ha la preferència, durant els primers anys de la democràcia, pel cinema de gènere, i especialment el policíac (Pérez 2002, 53), que es concreta en adaptacions de novel·les de Jaume Fuster, Manuel de Pedrolo, Andreu Martín o Ferran Torrent. La novel·la de gènere té, endemés, uns trets que la fan especialment adaptable a la pantalla: poca profunditat psicològica, importància de l'espai i de l'acció, ús de personatges i de patrons narratius ja fixats, i interès comercial. En segon lloc, hi ha les dificultats intrínseques al text de *Laia*, unes dificultats que es concreten en la diegesi (Espriu opta per un narrador de focalització zero) i en el discurs (l'estructura temporal, els elements psicològics i l'ús de diferents registres). En tercer lloc, cal tenir en compte que el model de 'cinema de prestigi' o '*heritage film*', en el qual podem inscriure aquestes adaptacions, havia estat qüestionat i es considerava inoperatiu. Impulsat a Europa als anys setanta, implicava que les pel·lícules s'havien de basar en

4 La iniciativa no és només catalana sinó que s'emmarca en un programa general de recuperació del patrimoni literari endegat durant la transició. Cal recordar que el 1979 el Ministeri de Cultura estatal creà un concurs per a promoure «la producción de material filmado de carácter cultural destinado a su programación en televisión y a su exhibición y distribución a través de otros medios» (Sánchez Noriega 2000, 52). Una de les condicions per participar-hi era que la pel·lícula es basés en obres literàries de prestigi. És a través d'aquest ajut que *La plaça del Diamant* de Betriu obtingué una part del finançament.

5 La novel·la d'Oller fou adaptada per Gonzalo Herralde el 1991, la de Rodoreda, per Francesc Betriu el 1983 i, finalment, la de Villalonga, per Jaime Chávarri, també el 1983.

6 Cal recordar, tanmateix, que durant la transició es feren adaptacions televisives de l'obra espriuana. Una de les més conegudes és la versió de «Tereseta-que-baixava-les-escales», amb guió de Capmany i Espriu, i realització de Mercè Vilaret, que es va emetre al programa Lletres Catalanes el 21 de febrer 1978. El vídeo es pot consultar a l'Arxiu TVE Catalunya: `www.rtve.es/play/videos/teatre-a-larxiu/arxiu-tve-catalunya-lletres-catalanes-tereseta-baixava-lescaleta/4772214/`.

uns materials nobles, extrets d'obres literàries o d'episodis històrics significatius, i els havien de recrear a partir de formats neoclàssics. Als cinemes catalans dels noranta la fórmula ja no funcionava, no només perquè partia de models estètics obsolets, sinó també perquè no es disposava «ni dels mitjans, ni de la inspiració dels models canònics del gènere» (Quintana 2008, 109). Passat el 2010, l'any de l'estrena de *Pa negre*, l'adaptació que Agustí Villaronga fa de la novel·la homònima d'Emili Teixidor, alguns crítics, com Àlex Gorina, reprendran la discussió sobre la necessitat de fer adaptacions literàries i pensaran en el cas específic d'Espriu. Més concretament, Gorina defensarà la necessitat d'utilitzar els formats televisius per oferir una nova versió de *Ronda de mort a Sinera* que pugui respectar-ne la teatralitat (Gorina 2014).

Com veurem en l'apartat següent, els directors de les dues pel·lícules analitzades semblen ser conscients de totes aquestes dificultats, atès que opten per adaptar *Laia* a una proposta estètica que, tot i ser diferent de l'original, pretén mantenir-ne alguns elements distintius. Per aconseguir-ho, però, hauran d'enfrontar-se a tres obstacles: la distància amb el context de publicació de l'original, que es donà a conèixer el 1932;[7] la reconstrucció del temps intern del discurs (la història es desenvolupa entre 1860 i 1880); i la relació que el públic ha tingut amb la novel·la, i amb l'obra d'Espriu en general, en dos moments: quan es converteix en el poeta nacional (Gassol 2006, 295-6) i quan, després de la mort, ja és un autor canònic, l'obra del qual forma part dels programes educatius (Cadenes 2024). Per abordar totes aquestes qüestions, es contextualitzaran les tres obres (a partir de la bibliografia crítica que s'hi ha referit) i, després, s'analitzaran els procediments a què recorren Lluch i Danés per tal de fer la transposició diegètica i discursiva del material textual. En aquest sentit, la novel·la i les dues pel·lícules seran entesos com a textos que expliquen una història segons un discurs, el qual inclou un conjunt de procediments (Sánchez Noriega 2000, 41). És justament aquesta narrativitat compartida el que permet fer la translació i el que fa possible l'anàlisi comparativa.

2 Contextualització de la novel·la i de les dues pel·lícules

Estructurada en vint-i-tres capítols d'extensió breu, *Laia* porta el subtítol *Unes esvanides ombres del nostre mar.* Es configura com

7 S'indica l'any de la primera edició. Cal recordar, però, que Espriu la revisarà en quatre edicions posteriors, de 1934, 1952, 1968 i 1972. Per a l'estudi utilitzo l'edició crítica i anotada, a cura de Víctor Martínez-Gil i Gabriella Gavagnin, publicada per Edicions 62 i el Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu el 1992.

un retaule d'«estampes bàrbares» –l'expressió és del crític Rafael Tasis (Delor 1993, 59)–, que conformen el microcosmos, marcat pel clarobscur, d'un poble mariner. La història se centra en la vida de Laia, des de la infantesa fins a l'etapa adulta, i inclou nombroses referències al món d'«ombres esvanides», i en part titellesc, que l'envolta. Espriu recorre a la narració en tercera persona per explicar, fragmentàriament, alguns episodis biogràfics de la protagonista, centrant la tensió dramàtica en el motiu del triangle amorós i alternant el diàleg amb fragments descriptius de to líric. La història es desplega cronològicament, tot i que conté dos capítols, el XVI i el XX, que inclouen una analepsi (que fa referència al passat esplendorós de la nissaga Vallalta) i una prolepsi (quan Esteve s'imagina, en el futur, matant Quelot).

L'argument és senzill: Laia és una noia marginada per tothom perquè té atacs epilèptics i la seva mare beu. Es casa amb un pescador pobre, Quelot, que la pega. El naixement d'un nen ferit de la medul·la augmenta la seva solitud i les reaccions violentes del marit. Per alliberar-se'n, té una relació amb el company de barca del Quelot, l'Esteve. El promès de la seva única amiga, Anton, s'enamora d'ella i se suïcida. Arriba la pesta, que s'emporta la vida del fill de Laia, del mossèn i de la dona més rica de la comunitat, que rep el malnom de 'la Fragata'. Delmat per la mort, el poble fa la processó de Setmana Santa. Durant una tempesta de xaloc, Laia prega perquè Quelot, que és al mar, s'ofegui, però no mor ell sinó Esteve. A l'entorn d'aquesta trama, focalitzada en la imatge de la dona-serp (Delor 1993, 99), provinent de la literatura modernista,[8] Espriu basteix un món propi, amb personatges, temes i motius que reprendrà en obres posteriors, i a través del qual expressa la seva visió «pessimista, amarga, negra» de l'existència humana (els adjectius són del mateix Espriu).[9] En aquest món, que sorgeix de la mitificació del passat, així com de la geografia i la cultura popular d'Arenys de Mar (Espriu, Nogueras, Pons 1983), hi recrea els mites d'Èdip i d'Antígona, a més d'introduir-hi figures, com el rodamon, de ressonàncies shakespearianes. Unes ressonàncies que també trobem en la 'filosofia de secà' del personatge de Moles, que afirma que «mort i vida s'empaiten i joguinegen amb els homes, que riuen i ploren, ja se sap, sempre sols» (Espriu 1992, 74-5).

Més enllà de la distància temporal esmentada en l'apartat anterior, la principal dificultat que han de vèncer els directors de les dues adaptacions és de caràcter narratiu. La força de *Laia* recau en dos

8 La crítica hi ha destacat la influència de l'obra de Prudenci Bertrana, Víctor Català, Joaquim Ruyra, així com d'Unamuno i Valle-Inclán (Delor 1993, Castellanos 2009, Martínez-Gil 2010, Gassol 2021, 509-11).

9 Espriu utilitza aquests adjectius en una carta a Josep M. Boix i Selva de 24 d'agost de 1931, escrita mentre redactava la novel·la (Delor 1993, 31).

dels trets que han estat considerats menys adaptables al llenguatge cinematogràfic: la profunditat psicològica i la voluntat d'estil (Sánchez Noriega 2000, 57). Pel que fa a la primera qüestió, la crítica ha destacat que la novel·la se situa a cavall entre el realisme mimètic i el realisme deformant (Gavagnin, Martínez-Gil 1995). L'aproximació realista és el que permet al narrador indagar en la psicologia d'alguns personatges, com Laia, mossèn Gaspar o Anton, i desenvolupar una trama regida per una causalitat tràgica; mitjançant la deformació, en canvi, es basteix l'imaginari grotesc, present sobretot en l'ambientació de la taverna de mariners (capítols IX i XX). Pel que fa a la segona qüestió, la voluntat d'estil, la crítica ha destacat el sincretisme de l'obra espriuana, un sincretisme que a *Laia* s'expressa en la tensió entre la fragmentació i la unitat. La fragmentació és estructural: cada capítol constitueix una unitat, i cada unitat es relaciona amb la resta a través d'una xarxa d'històries, mitjançant les quals s'expressa una determinada cosmovisió. En conjunt, la trama argumental queda afeblida pel propòsit especulatiu o filosòfic (Martínez-Gil 2003, 28). Cal recordar, també, la importància que tenen, en aquesta cosmovisió «pessimista, amarga, negra» de la vida, els episodis dedicats a la Setmana Santa i a la pesta, dos capítols (el XV i el XVII), centrats en el col·lectiu, que no només contribueixen a crear una atmosfera tètrica i funesta sinó que connoten simbòlicament i filosòficament tot l'univers recreat.

La primera versió de *Laia* (1970), protagonitzada per Núria Espert i Paco Rabal, i estrenada el setembre de 1971, és del valencià Vicent Lluch. Instal·lat a Barcelona des del 1941, la seva trajectòria professional es veié clarament marcada per la repressió franquista, atès que fou penalitzat per haver participat com a soldat de l'exèrcit republicà durant la Guerra Civil (Riambau 1999, 12). Format en el teatre, s'inicià en el cinema com a ajudant i secretari de direcció, fins que el 1956 pogué estrenar el seu primer llargmetratge, *La espera* (Riambau 1999, Romaguera 2005, 368). *Laia* és el seu quart i últim film, i és fruit de la relació que havia establert amb Armand Moreno i Núria Espert el 1962, quan participà com a coguionista a *Trigo limpio*, d'Ignasi F. Iquino. El guió l'escriví amb Jaume Vidal i Alcover,[10] que vetllà per mantenir la fidelitat a l'obra original, i comptà amb la supervisió del mateix Espriu. Maria Aurèlia Capmany, que havia col·laborat, com a actriu, amb la pel·lícula anterior de Lluch, *El certificado* (1968), sortí a la fitxa tècnica de *Laia* com a assessora, Fabià Puigserver s'ocupà de l'ambientació i del vestuari, i Armand Moreno, de la producció (Fernández Colorado 1999, 29;

10 Jaume Vidal Alcover i Vicent Lluch van col·laborar en tres projectes: *Laia*, *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga (que no s'arribà a fer perquè no es va poder comptar amb el permís de l'autor) *i Els darrers dies*, original del primer.

Romaguera 2005, 355). *Laia* fou finançada, en part, gràcies al capital aportat pel mecenes Francesc Vives Reguant, que permeté crear les Producciones Artísticas Cinematográficas (Films PAC), i tingué 125.573 espectadors (Riambau 1999, 16-17).

Es conserva una carta manuscrita d'Espriu a Lluch, del 13 de març de 1972, on li comenta que ha anat a veure la pel·lícula i la considera «digníssima» (Soler, Cerdán 1999, 23). Li han agradat especialment les escenes finals, la fotografia de Joan Amorós i el treball interpretatiu d'Espert, i li ha desagradat la narració, que, al seu entendre, és «una mica confusa». També es mostra cautelós sobre la recepció del film: pensa que la pel·lícula serà vista com a massa «ibèrica» –el 1932 Guansé, en referir-se al component cru i supersticiós de la novel·la, també l'havia etiquetada amb el mateix adjectiu (Delor 1993, 45)– o «massa catalana». La valoració d'Espriu fa diana en un dels aspectes més evidents de l'adaptació, que l'allunya de la diegesi de la novel·la: en lloc d'optar per una focalització zero, es recorre a una focalització interna. És Laia qui explica la seva vida i ho fa a partir d'una estructura circular: des del present, que coincideix amb el desenllaç de la novel·la, la protagonista recorda diversos episodis del passat. El desordre cronològic en l'aparició d'aquestes prolepsis biogràfiques, tot i ser indici de la confusió mental en què es troba el personatge, introdueix una complexitat que dificulta la comprensió del film. Aquesta dificultat, de fet, ja fou interpretada com a problemàtica per la productora, i provocà desavinences en el muntatge que n'allargaren la finalització (Riambau 1999, 17).

La pel·lícula, rodada en diverses localitzacions de la costa catalana l'estiu de 1969, rebé una advertència de la censura, que obligà a retocar l'única escena en què apareix un nu (17). Es tracta de l'escena en què la Laia adolescent, interpretada per la filla d'Espert, Alícia Moreno, es banya al mar. Pel que fa a la recepció, *Serra d'Or* li dedicà dos articles: en el primer, una entrevista als dos guionistes i a l'assessora, es destaca el procés d'adaptació, la tria de localització, i el paper del color en la fotografia (Bou Cabré 1970); en la segona, una crítica de Claudi Montañà, es considera que l'adaptació és massa literària i que hi ha escenes del tot sobreres: o bé perquè són anacròniques (l'escena de cavalls colpejant Laia) o bé perquè són gratuïtes (la imatge de pèrdua de l'ull a causa d'una pedrada) (Montañà 1971). Per al crític, però, el principal defecte de l'adaptació ha estat reduir tot el *pathos* de la història al personatge de Laia, cosa que ha fet desaparèixer «el valor de mosaic col·lectiu» de l'univers espriuà (59).

La segona versió de *Laia*, de 2016, anirà a càrrec de Lluís Danés, que té una llarga trajectòria en el món de les arts escèniques.[11] Danés ja va ser el responsable de l'escenografia del concert que es va fer, el 10 de juliol de 2013, a Arenys de Mar, i que va ser l'acte central de l'Any Espriu.[12] La *Laia* de 2016 és una pel·lícula per a televisió, coproduïda per Brutal Media, Televisió de Catalunya, l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) i l'Ajuntament d'Arenys de Mar. S'ha difós a partir de la plataforma pública 3cat (des d'on encara es pot visionar) i de dues plataformes privades: Filmin i Netflix. La iniciativa forma part de la política de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals de crear continguts per a plataformes en línia, tot aprofitant la popularitat d'alguns dels actors i actrius de la 'casa', com Ivan Benet, Roger Casamajor i Miquel Fernàndez (que interpreten, respectivament, els papers de Quelot, Esteve i Anton) o Montserrat Carulla i Pep Cruz (que fan de Teresa Vallalta i mossèn Gaspar). També compta amb dos guionistes de llarg recorregut: Lluís Arcarazo (responsable de les telesèries *Teresina S.A.*, *Poble Nou*, *Nissaga de poder* o *El cor de la ciutat*, entre d'altres) i Maria Jaén (que ha col·laborat amb Arcarazo en el guió del segon film de Danés, *La vampira de Barcelona*, 2020).

La *Laia* de 2016 no és, però, el primer muntatge que Danés ha dedicat a Espriu. El 1995 va fer una adaptació de «Tereseta-que-baixava-les-escales» a Arenys de Mar; i el 2013 dirigí, per encàrrec del Memorial Democràtic, l'espectacle-homenatge a les víctimes de la Guerra Civil *El meu poble i jo*, basat en poemes d'Espriu, que es representà al Teatre Nacional de Catalunya. El rodatge de *Laia* es feu, en quinze dies, l'octubre de 2015, en dos espais: la platja arenyenca del Cavalló (els exteriors) i una nau del mateix poble (els interiors). Després d'una preestrena, a Arenys, el juliol de 2016, en el marc de la festa major, la pel·lícula s'emeté en directe per TV3 el 15 de setembre de 2016. Mònica Planas li dedicà una crítica a la secció 'Crítica TV' del diari *Ara*, on considera que el telefilm té sensibilitat, i mostra un bon bagatge professional i un bon domini del llenguatge audiovisual (Planas 2016). L'aposta de teatralitzar l'espai on té lloc la història permet, al seu entendre, crear un muntatge metafòric que

11 Danés ha participat en espectacles d'òpera i circ, i de teatre visual i d'objectes. A Viquipèdia es pot consultar la relació completa de seva obra escenogràfica, fílmica i audiovisual. De la llista, i amb relació al tema espriuà, destaca l'espot *La pell de brau*, que va servir per difondre la manifestació independentista de l'11 de setembre de 2012, en el qual diverses personalitats de l'àmbit cultural llegeixen un fragment del poema XXXVIII de *La pell de brau*.

12 El concert, amb direcció musical de Xavier Lloses, i presentat per Toni Puntí, va ser emès en directe per TV3. L'espectacle incloïa textos llegits, poemes cantats i exercicis acrobàtics.

és reforçat per l'ús del color i dels elements simbòlics, i el predomini de plans curts.

Abans de passar a l'apartat d'anàlisi, caldria subratllar que la versió de 2016 es fa tenint present la de 1970, amb la qual cosa es pot veure com una interpretació no només actualitzada (i adaptada al format televisiu) de la novel·la, sinó també com a correcció d'alguns defectes que la crítica retragué a la primera, relacionats, com hem vist, amb el muntatge. En totes dues, a més, i en relació amb el tractament del material literari, els directors opten pel procediment de la reducció, que és el més habitual en les adaptacions literàries (Sánchez Noriega 2000, 69-70). El resultat són dues pel·lícules d'uns 90 minuts. Aquesta reducció opera tant en l'eliminació de les accions i dels personatges més allunyats de la història de Laia[13] com en l'atenuació o supressió d'alguns registres (especialment l'elegíac i el grotesc). La continuïtat entre una adaptació i l'altra es palesa, a més, en els cartells de les dues pel·lícules, de color negre i blau, on apareix un primer pla de Laia, lleugerament de perfil, amb els cabells a lloure. La identificació del personatge amb el mar es plasma, en el cartell de 1970, en el fons blau clar i en el dibuix d'una barca i onades que surt a la part inferior, i, en el de 2016, en la reproducció de les ones sobre el cabell, el coll i l'espatlla de Laia. Per bé que, en tots dos casos, es destaca el fort protagonisme femení, el caràcter de Laia es sintetitza de manera antagònica: en la primera, el rostre de Núria Espert, mig cobert per l'ombra, llença una mirada perduda; en el segon, l'actriu Miranda Gas adopta, en canvi, una actitud desafiadora i sensual: aixeca el cap cap amunt, amb els ulls tancats i la boca entreoberta. Mentre que en el primer cartell predomina un sentiment gris i angoixat que en els seixanta podia remetre's a l'existencialisme, en el segon preval una imatge explícitament eròtica.

13 En la versió de Lluch s'eliminen els personatges de la mare, el rodamon, els parroquians de la taverna i el mossèn; en eliminar-los desapareixen el registre grotesc i les ressonàncies amb l'obra shakespeariana i horaciana. Hi ha un canvi en la trama: s'introdueix un trencament (temporal) en la relació d'Esteve amb Laia, i una ampliació: no s'aclareix si Anton acaba sent amant de Laia, però s'afegeix una escena en què Laia intenta convence'l perquè no abandoni la seva promesa, Anneta. En la de Danés s'eliminen molts dels personatges del poble (el cor de dones, per exemple, queda reduït a tres senyores vestides de negre), per bé que es mantenen la mare, el rodamon i els jugadors de la taverna. A més de mantenir-los, se'ls dona un paper més actiu i se'ls creen diàlegs: el rodamon arriba al poble predicant l'anticrist, la mare diu a Quelot que la seva filla és com una escórpora, molt fina però amb espines, i els parroquians insinuen a Quelot que la seva dona l'enganya. Aquests ampliacions fan que els personatges perdin el caràcter d'esbós o de titelles.

3 Anàlisi

Un pla estàtic inicial, focalitzat en el mar, es fon amb una imatge, també estàtica, del nucli antic d'Arenys. Un tràveling recorre els carrers, les parets i les façanes del poble, enquadrant-ne alguns detalls, per després oferir, de nou, una panoràmica, ara dinàmica, del mar i, després, del cementiri. La música, melancòlica i evocadora, d'Ángel Arteaga permet unir els diversos enquadraments i acompanya l'espectador a l'espai on tindrà lloc la principal acció del film: l'interior de la casa, molt fosca, de Laia. La diegesi de la pel·lícula de 1970, tanmateix, no recau en el personatge, sinó en una veu en off, que explica, en primera persona, els records de Laia, reprenent, en el monòleg, fragments de la narració d'Espriu.

La narració es desplega en dos plans temporals: el del present i el d'un passat que s'expressa en forma de records. En el present només s'inclou un moviment: el desplaçament de Laia a la platja, on espera l'arribada del marit i de l'amant, que, com altres pescadors, han quedat atrapats pel temporal de xaloc. Pel que fa al passat, els records s'introdueixen aleatòriament, en aquest ordre: naixement del fill deforme, atac epilèptic, relació amb l'Esteve, casament amb Quelot, jocs i rivalitats en l'etapa d'infantesa, obsessió d'Anton per Laia i suïcidi, epidèmia de còlera, mort de la Fragata, i pregària a Sant Roc. Aquesta organització es justifica per un leitmotiv de la narració: Laia és víctima d'una societat que no l'entén i que la condemna a ser infeliç. La seva insistència a presentar-se com a innocent i a explicar la seva vida com a resultat d'una sèrie d'absurds (el primer dels quals és el casament amb el Quelot) la justifiquen davant el públic i doten la narració d'una coherència psicològica absent en la novel·la. Una altra diferència és que l'ostracisme que pateix el personatge no s'explica a partir de la genètica (al film no apareix cap mare alcohòlica). Aquest element, d'ascendència naturalista i modernista, molt probablement s'elimina perquè podria semblar massa anacrònic per al públic d'inicis dels setanta.

La crítica més recent de la *Laia* de Lluch ha considerat que un dels defectes de l'obra és el desequilibri provocat entre la voluntat de traslladar el llenguatge poètic (a través de la veu en off) i la necessitat de donar versemblança a uns escenaris i una interpretació de caràcter realista (Selva Masoliver 1999, 57). Aquesta tensió, anàloga a la que es crea entre el realisme mimètic i el deformant que vèiem en la novel·la, no arriba a resoldre's a causa de l'ús de la veu en off, que, en el cinema, a diferència de la literatura, tendeix a restar naturalitat i a provocar un efecte d'estranyament en l'espectador (Sánchez Noriega 2000, 58). No hi ha, en conjunt, una cohesió entre la narrativa visual (els nombrosos primeríssims plans i els enquadraments focalitzats en detalls) i la sonora (que pretén reforçar la dimensió elegíaco-lírica de la història). Pel que fa als aspectes positius, la crítica

valorà els recursos fotogràfics, sobretot l'ús de foses que permeten encadenar les analepsis amb el present, tot al·ludint simbòlicament a la naturalesa evanescent de la memòria (Selva Masoliver 1999, 57).

Quant a la dimensió simbòlica de l'obra, la versió de Lluch introdueix un element argumental que no surt a la novel·la, i que contribueix a la cohesió estructural del monòleg: Laia és vista per Quelot, els altres nens i les veïnes com un ésser incapaç de plorar. Aquesta incapacitat per al plor té diverses interpretacions: quan la protagonista és víctima dels altres (els nens o el marit quan la peguen, els veïns quan la critiquen) és indici de la seva fortalesa; quan el seu fill deforme brama, la no-reacció pot ser explicada per un bloqueig emocional. Només al final, quan Laia s'assabenta que Esteve ha mort, que Quelot ha sobreviscut a la tempesta i que la seva vida fatalment continuarà igual, pot plorar. Les seves llàgrimes, però, resten incompreses. Aquest fil conductor, que permet tancar circularment el relat, és explorat a partir de la tensió entre la vida interna del personatge (els records) i l'externa (el que els altres veuen en ella), i és reforçat amb el recurs de l'ocularització interna secundària (Arocena 1999, 66, Gaudreault, Jost 1995, 141-3). La càmera adopta el punt de vista ocular del personatge; i l'espectador s'identifica amb aquest punt de vista a través d'un muntatge que alterna plans i contraplans. La tensió entre allò intern i allò extern no suposa, tanmateix, una transformació psicològica del personatge, sinó que es justifica, en el passat, a partir d'una transformació física, en el pas de nena rebeca a adolescent de gran bellesa, que embruixa els homes amb la mirada. Aquest darrer tema, que és molt important en la novel·la, és minimitzat en la pel·lícula, on el centre d'interès és la manera com el patiment de Laia, que és presentat com un conflicte intern, s'externalitza i s'explica a través de l'ocularització i de la inserció de fragments diegètics externs a la trama, que foren considerats d'una notable modernitat. Un dels procediments més destacables en aquest sentit és el que apareix en el moment en què Quelot, embriac, apallissa Laia (capítol IX). Espriu expressa aquesta violència recorrent al llenguatge oníric:

> Es desanellaven a batzecades i penjaven dels arbres crescuts a la planura del mar, els arbres que creixien per damunt del vent i de les ones als grans altars dels temporals del mar. Treien les llengües lascives i esguardaven Laia amb ulls endins dels quals glatien els sentits d'un exèrcit d'homes. Cavalcaven més tard amb la llevantada i esperonaven els cavalls amb paraules d'odi. (Espriu 1992, 77-8).

Per explicar aquesta agressió, i conservar-ne la força expressiva, a la pel·lícula s'opta per alternar plans (focalitzats en Laia) i contraplans (focalitzats en Quelot) i inserir, en el muntatge, imatges borroses de

cavalls i monstres.[14] Com a acompanyament sonor tenim els plors de la criatura i els crits d'en Quelot: «Serpent! No ploraràs, no...». La seqüència s'acaba amb la sobreposició de la imatge del cos ajagut de la Laia adulta amb la de la Laia nena, que té un atac epilèptic quan és a la platja.

L'ús de materials narratius diversos ha fet que la pel·lícula hagi estat etiquetada, a la vegada, de moderna i de naturalista. Moderna pels salts temporals bruscos, l'absència de nexes, i l'ús d'una escriptura que «exagera la parcialidad de los propios puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, se muestra desnuda en sus propias intervenciones, proponiéndose como filtro explícito de la realidad» (Casetti i De Chio *apud* Arocena 1999, 69). Naturalista per l'ús de la veu en off (la instància narrativa a partir de la qual s'organitza tot el material diegètic, des d'un únic punt de vista), la importància de la dimensió psicològica i la versemblança en el tractament de l'espai i de les relacions humanes (Pons 1999, 72). Per entendre-la, caldria situar-la en el marc de l'imaginari cinematogràfic del moment i analitzar-la a partir de l'interès de Lluch a adaptar-se, tímidament, als llenguatges d'avantguarda, representats, en aquell moment, pels cineastes de l'Escola de Barcelona, entre d'altres. Com ha destacat Pons (77), caldria relacionar-la, per exemple, amb l'aproximació que Rovira Beleta feu al protagonista de *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1969), també focalitzada en la seva interioritat. O amb *Il Gatopardo* (1963), de Visconti, la seqüència inicial de la qual ha estat comparada amb la de *Laia* perquè també es basa en un muntatge encadenat, que alterna escenes externes amb escenes d'interior de la casa, on es mostra un grup de persones quietes, resant.

Quan Danés versiona *Laia* és conscient que la seva proposta (que és la seva primera pel·lícula) ha de ser molt diferent a la de Lluch. En una entrevista afirma: «No vull un espectacle teatral, sinó una pel·lícula teatral amb tocs de Fellini, del neorealisme italià i marcadament mediterrània» (Márquez 2015). Els trets més distintius de l'adaptació es poden relacionar amb aquesta afirmació. D'una banda, destaca l'ús d'una escenografia circular, feta per Sylvia Steinbrecht, instal·lada a la platja i només oberta per la part que dona a mar. De l'altra, crida l'atenció el component plàstic i sonor del material audiovisual, que dona expressivitat a les escenes eròtiques i a les relacionades amb la mort. En diversos moments del film, les imatges del mar i del cos de Laia es poden associar al poder fatal que exerceix en el seu entorn, mentre que les centrades en la dansa de la mort de Verges (un recurs que Danés afegeix *ad hoc*), es poden interpretar com un *memento mori* (adreçat a Anton, Esteve o el fill de Laia, que

14 Aquestes escenes segurament van ser interpretades per l'Esbart Verdaguer, que participà en la pel·lícula.

no té nom). Es tracta, per tant, de recursos diegètics posats al servei dels dos eixos centrals de la narració: l'amor i la mort, que ajuden a traslladar una part del component simbòlic present en la novel·la, però que també en deformen el tractament (en l'obra d'Espriu només hi ha una descripció eròtica –la del bany de Laia, al capítol III–, en la de Danés, n'hi ha moltes).[15]

En conjunt, l'adaptació respon a la voluntat d'oferir al gran públic una obra més explícita que la d'Espriu,[16] amb un ritme més ràpid. A diferència del guió fet per Lluch i Vidal i Alcover, que reproduïa molts fragments del text original, i els adaptava de la tercera a la primera persona, el d'Arcarazo i Jaén utilitza poc el text d'Espriu i opta per un registre de català col·loquial més neutre. També s'hi afegeixen molts diàlegs, que amplien la informació que l'espectador té sobre els personatges, disminuint-ne els aspectes desagradables. Aquests afegits concerneixen principalment les relacions entre les dones (Laia, Anneta, Paulina) i els homes protagonistes (Quelot, Anton, Esteve). Anneta s'esplaia en la descripció del festeig amb Anton i retreu a Laia que enganyi el marit; Quelot prepara una joguina per al seu fill i explica als seus companys que no vol que sigui un mariner pobre com ell. Tant Laia com Paulina assumeixen un rol més actiu en les seves relacions amb els homes: s'inclou una escena de seducció de Laia cap a Anton inexistent en la novel·la; Paulina s'insinua a Esteve i els dos tenen una relació el dia del casament de Laia. Un dels personatges que més canvis pateix en l'adaptació és en Quelot: a causa dels rumors sobre les infidelitats de la seva dona, esdevé, a més d'agressiu, gelós. Laia és víctima de diferents agressions sexuals per part del marit, que, tot i es presenten fora de camp, són ben explícites. Aquest llenguatge contrasta amb la forma elusiva amb què Espriu relatava la violència a la novel·la –l'explicava, recordem-ho, fent ús del llenguatge oníric.

En una entrevista feta amb motiu de l'estrena, Danés presenta la pel·lícula com una versió lliure de la novel·la (De Gràcia 2016). Partint de la circularitat de l'espai, vol explicar l'opressió que el poble de Sinera exerceix contra Laia, un personatge tràgic, que té el destí marcat. Per al director la història de la protagonista és tan important com la del seu

15 La pel·lícula inclou escenes eròtiques que afecten el triangle principal (entre Laia, Quelot i Esteve), però també la parella que formen Esteve i Paulina. En la seqüència dedicada a la nit nupcial –que Espriu resol amb aquest paràgraf «El nou matrimoni es va quedar sol. Laia s'atansava als vidres d'una finestra. Rera, el marit. Les teules regalimaven d'aigua. La boira mullava pedres i façanes i tenia la vila sota el seu esclavatge» (Espriu 1993, 69)– a la pel·lícula es transforma en tres escenes explícitament sexuals: la de Laia i Quelot, la de Paulina i Esteve i una tercera escena, més il·luminada, amb Esteve, Quelot i Laia.

16 Aquesta voluntat explícita afecta la localització: a la pel·lícula la història té lloc a Sinera; en l'última versió de la novel·la no hi surt el topònim.

entorn, en la mesura que és el poble qui determina el caràcter i la vida de Laia. El subtítol del film, «Era filla de pescadors i va ser batejada amb un nom que ningú no recordava, però li deien Laia», provinent del primer capítol (Espriu 1992, 8), ja se centra, indirectament, en la dimensió col·lectiva del relat i en la importància que té la comunitat en el que s'esdevindrà. A diferència de la *Laia* de Lluch, d'una foscor omnipresent, la de Danés és molt més clara i lluminosa (l'espai exterior està ple de llençols blancs i les parets de les cases són també blanques). Aquesta lluminositat queda ben manifesta a la primera seqüència del film, que s'inicia a la platja i alterna el passat amb el present. S'encadena un pla, en color, del fons del mar amb un primer pla, en blanc i negre, de Laia amb els ulls tancats. Després d'obrir-los, s'inicia la baralla amb la colla de Santa Tecla, que és presentada a través de l'alternança de plans i contraplans, focalitzats en fragments dels cossos dels nens. Mitjançant l'ús del picat i el contrapicat, es mostra l'atac epilèptic de Laia, que s'acaba amb les puntades de peu dels altres nens i els crits «Serpent, serpent!». Després, s'aixeca, es treu la roba i es banya. Durant el bany, que és filmat des del fons marítim, veiem el cos nu de la Laia adulta nedant. En total, en poc més de quatre minuts, la pel·lícula ha comprimit els tres primers capítols de la novel·la, on es descriuen l'atac epilèptic, la baralla amb els Calderins, i el bany a través del qual Laia es transformarà en la dona que embruixa els homes. La separació entre el passat (infantesa) i el present (adultesa) és explicitada amb el canvi de color (blanc i negre versus color) i el fil musical creat per Xavi Lloses (que l'espectador només sent en el present).

En els fragments referits a la Laia nena predomina l'ocularització interna primària, ja que s'hi mostra, en la materialitat del que veiem, la presència subjectiva d'un ull que actua d'instància narrativa (Gaudreault, Jost 1995, 141-3). Quan Laia, per exemple, entreveu els rostres dels nens que l'ataquen, la càmera els mostra a través d'un flou, que evidencia les dificultats que té el personatge per veure'ls. A la pel·lícula no hi apareixerà cap més referència a l'etapa d'infància, excepte a la seqüència final, inserida just després de l'episodi que en la novel·la és el desenllaç («Tornada», capítol XXIII), quan Laia s'assabenta que l'Esteve ha mort ofegat i Quelot ha sobreviscut a la tempesta. Espriu descriu aquesta escena amb una gran sobrietat estilística i emocional:

> Al cap de molta estona, la barca entrava a la badia, i en saltava un sol home, el patró. Unes veus li varen preguntar per l'Esteve, i l'arribat assenyalava vagament endins. Buscava després la Laia i l'agafava amb duresa per l'esquena. Que no li deia res? Les campanes de la parròquia tocaven a difunts, i la gent desfilava a poc a poc cap a les cases. En Quelot i la seva dona eren dels últims, dues ombres als carrers silenciosos. L'home caminava davant Laia i movia els braços com si encara remés. S'aturava de tant en tant

> i es recolzava, per no caure, a les parets. Estava rebentat, i la dona s'endarreria i romancejava en lloc d'ajudar-lo. Es va tombar. Que no el sentia? Es va estranyar en adonar-se que ella plorava. (Espriu 1992, 228-30)

La pel·lícula, en canvi, opta per dramatitzar aquest moment. La càmera ens mostra, en un mig pla, Laia plorant, amb una posició corporal que recorda la d'una *mater dolorosa*. El personatge es queda quiet (no segueix el marit cap a casa, com fa en la novel·la) i les dones dels altres pescadors, vestides de negre, l'encerclen i la cobreixen amb un mantell, també negre. En l'encadenament, es passa d'un pla horitzontal al picat, que mostra la massa negra que formen totes les dones unint-se. Una fosa uneix aquesta imatge amb la següent, focalitzada en un niu de formigues. La càmera mostra com uns nens juguen, Laia els convida a anar a l'ermita de Sant Roc, tots els nens la segueixen excepte Quelot, el «capità», que esclafa una formiga entre els dits i diu «No et pensis que podràs fugir». Aquestes dues seqüències pretenen reforçar, en el primer cas, el simbolisme ambigu de l'acció (el gest de les dones pot significar empara, però també repressió) i, en el segon, el destí tràgic que s'imposa a la protagonista. En aquesta ocasió, però, la seva desgràcia no es deu tant a la idea de fat inexorable (que en la novel·la d'Espriu responia a una cosmovisió existencial) sinó que té una causa concreta: la set de venjança del nen Quelot des del mateix dia en què la conegué.

Pel que fa a l'ordre de l'enunciació, la pel·lícula respecta escrupolosament l'estructura de la novel·la (excepte en la seqüència final abans comentada). Després de la seqüència referida a la infantesa (la prolepsi inicial), la narració es focalitza en el motiu del triangle amorós. Les tensions entre Laia, Quelot i Esteve es manifesten en l'espai públic: al pati central, que és encerclat pel decorat de cases, i a la platja, en el moment en què entren o treuen la barca. Tant els espais oberts com els tancats tenen una càrrega semàntica fonamental: a través d'ells s'estructuren i connoten les relacions. Pel que fa als oberts, destaca el pati, que és el lloc on juguen els nens, arriben un rondallaire i el rodamon, les dones xerren i cusen, i hi ha una font des d'on Laia flirtejarà amb Esteve i, després, Anton. Quant als espais tancats (la casa de Laia i dels Vallalta, l'església i la taverna), Danés hi vincula un conjunt de recursos visuals i sonors que reforcen el sentiment de mort i opressió. Són espais que contrasten amb els exteriors per la foscor. Aquesta foscor també es reproduirà en les seqüències dedicades a la pesta i a la Setmana Santa (que es representen de nit, i són il·luminades per torxes), al cementiri i a la taverna. L'ús d'una ambientació de clarobscurs vol provocar un efecte grotesc anàleg al que veiem en el text d'Espriu, sobretot en les escenes de joc de la taverna (que Lluch havia eliminat) o la del

banquet nupcial (una seqüència afegida per Danés, que hi incorpora un acordionista cec).

4 Conclusions

Les dues recreacions cinematogràfiques de la novel·la d'Espriu han posat en evidència les dificultats intrínseques a l'adaptació del llenguatge literari a l'audiovisual, que es manifesten, principalment, en la impossibilitat de mantenir el punt de vista narratiu, la vertebració del temps del relat i del temps de la història, o la intertextualitat amb altres obres literàries. Aquestes adaptacions permeten, alhora, constatar la centralitat que té la literatura en la tradició cinematogràfica catalana (especialment a partir de la transició) i la funció patrimonitzadora de l'audiovisual. Tot i que *Laia* presenta unes característiques estilístiques (psicologisme, ús de diversos registres, fragmentació, dimensió conceptual i filosòfica) que la fan poc adaptable, el fet que dos directors, en moments històrics ben diferents, la triïn ha de ser vist com una mostra de l'interès que l'obra d'Espriu suscita –un interès que recau, principalment, en la fascinació que genera la protagonista. L'anàlisi comparativa de les dues adaptacions permet aprofundir, principalment, en els procediments que Lluch i Danés empren a l'hora de traslladar el material literari i adaptar-lo no només a l'audiència que tenen davant (de 1971 i 2016, respectivament) sinó també als seus particulars llenguatges creatius. Com hem vist, Lluch aposta per una interpretació naturalista, de caràcter psicologista, de *Laia*, molt marcada per la veu en off, però trenca puntualment amb la versemblança diegètica introduint, en el muntatge, escenes que no tenen una relació realista amb la narració, però sí simbòlica. Danés, en canvi, opta per convertir la novel·la en un espectacle visual, determinat per l'espai. La teatralitat de l'escenografia vol provocar un efecte de realitat similar al que l'espectador experimenta a la platea, a la vegada que serveix per organitzar el material narratiu, establir les relacions entre els personatges i caracteritzar-los. El muntatge crea un contrast simbòlic entre les escenes de llum i les de foscor, i utilitza la banda sonora per reforçar l'expressivitat d'algunes seqüències. En conjunt, però, la *Laia* de 2016 és molt més explícita i directa, més espectacular i menys ambigua, que la d'Espriu.

Bibliografia

Aran, R.; Ayats, A.; Gallén, E.; Guerra, G.; Romaní, M. (2025). *El debat teatral a Catalunya: antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques del 1939 al 2020. I: Estudi introductori*. Barcelona: Institut del Teatre; Diputació de Barcelona.

Arocena, C. (1999). «Distorsiones». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 61-70.

Bou Cabré, E. (1970). «*Laia*, un film de Vicent Lluch». *Serra d'Or*, 124, 71-3.

Cadenes, N. (2024). «Laia, i foris!». *Els Marges*, 133, 69-72. https://doi.org/10.60940/ElsMargesv133np2024id428899.

Castellanos, J. (2009). «L'herència modernista en la narrativa d'Espriu: un camí cap a l'expressionisme». *Indesinenter*, 4, 19-42.

Danés, L. (2016). *Laia. 3.cat*. https://www.3cat.cat/3cat/laia/video/5618406/.

De Gràcia, R. (2016). Sense títol. *Estat de Gràcia* (8 de setembre). https://www.3cat.cat/3cat/estat-de-gracia-de-18-a-19h/audio/932030/.

Delor, R. (1993). *Salvador Espriu. Els anys d'aprenentatge. 1929-1943*. Barcelona: Edicions 62.

Espinós, X. (2009). «Les adaptacions cinematogràfiques de la literatura catalana: una panoràmica i un final quasi feliç». *Caràcters*, 48, 6.

Espriu, A.; Nogueras, N.; Pons, M.A. (1983). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Barcelona: Curial.

Espriu, S. (1992). *Laia. Obres completes*. Edició crítica i anotada amb un estudi introductori a cura de V. Martínez-Gil i G. Gavagnin. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.

Fernández Colorado, L. (1999). «Filmografía». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 26-35.

Gassol, O. (2006). «Verdaguer, Maragall, Riba, Espriu. L'evolució de la imatge de poeta nacional durant la postguerra». Panyella, R.; Marrugat, J. (eds), *L'escriptor i la seva imatge: contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, 271-98.

Gassol, O. (2021). «Salvador Espriu». Castellanos, J.; Marrugat, J. (dirs), *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Editorial Barcino; Ajuntament de Barcelona, 507-34.

Gaudreault, A.; Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratologia*. Trad. de N. Pujol. Barcelona: Paidós.

Gavagnin, G.; Martínez-Gil, V. (1995). «*Laia* o la tensió entre el conflicte psicològic i l'espectacle grotesc». *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra: edició en homenatge als 10 anys de la seva mort*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 71-105.

Gorina, À. (2014). «Deures candents». *El Temps*, 1588, 18 de novembre, 76.

Gubern, R. (1983). «La censura cinematogràfica i la 'qüestió lingüística' sota el franquisme». *L'Avenç*, 59, 38-40.

Iribarren, T. (2008). «La primera edició d'*El doctor Rip*: traces cinematogràfiques». *Indesinenter*, 3, 71-98.

Lluch, V. (1970). *Laia. Unes esvanides ombres arran de mar*, 1 disc òptic (DVD).

Márquez, T. (2015). «*Laia*, de Lluís Danés». *El Punt Avui* (19 de setembre).

Martínez-Gil, V. (2003). «Salvador Espriu o la nostàlgia de la novel·la». *L'Avenç*, 283, 27-9.

Martínez-Gil, V. (2010). «La mirada correctora d'Espriu sobre Ruyra». *Indesinenter*, 5, 17-42.

Montañà, C. (1971). «*Laia* de Vicenç Lluch». *Serra d'Or*, 140, 59.

Pérez, X. (2002). «La literatura catalana i el cinema». *Caplletra*, 33, 47-58.
Planas, M. (2016). «*Laia*: quan el talent supleix la manca de recursos». *Ara* (16 de setembre).
Pons, J. (1999). «Del Pop-Art al Flower-Power». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 70-82.
Porter i Moix, M. (1969). «Sobre les actituds recents del cinema a Barcelona». *Serra d'Or*, 122, 75-7.
Porter i Moix, M. (1992). *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura.
Quintana, À. (2008). «Un cinema que ha emergit des dels marges de la cultura». Isart, R.M.; Lleó, A. (eds). *Arts sòlides o líquides? Les arts visuals als Països Catalans (1975-2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 103-22.
Riambau, E. (1999). «La difícil supervivencia de un francotirador». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 12-17.
Romaguera, J. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Pròleg de J. Urrutia. Barcelona: Paidós.
Selva Masoliver, M. (1999). «La inconveniencia de los deseos». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 52-61.
Soler, G.; Cerdán, J. (1999). «Fragments d'un retrat impossible (recull de textos sobre i de Vicenç Lluch)». Cerdán, J. (ed.), *Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, 18-25.