
Cinema, llenguatge i narració

PID_00258313

Javier Moral Martín

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores



Javier Moral Martín

Índex

Objectius	5
1. Cinema i llenguatge	7
1.1. El cinema com a llenguatge	7
1.1.1. El cinema busca el seu propi llenguatge	9
1.1.2. Les gramàtiques cinematogràfiques	11
1.2. Llenguatge verbal enfront de llenguatge cinematogràfic	12
1.2.1. Signes verbals enfront de signes visuals	13
1.2.2. Semiòtica i llenguatge cinematogràfic	22
1.3. Heterogeneïtat del llenguatge cinematogràfic	23
1.4. Matèries expressives del llenguatge cinematogràfic	26
2. Cinema i narració	30
2.1. Relat/narració/diegesi	31
2.2. Què és un relat?	33
2.3. Elements de la dimensió narrativa: existents, esdeveniments i transformacions	37
2.4. Qui i com s'explica una pel·lícula?	40
2.4.1. Veus narratives	41
2.4.2. Punt de vista i focalització	44
3. Gèneres cinematogràfics	46
3.1. Gènere literari, gènere cinematogràfic	47
3.2. El punt de vista del gènere cinematogràfic	48
3.3. Gènere i indústria	49
3.4. Primer estudi de cas: el <i>biographical picture</i>	51
3.4.1. Orígens del gènere <i>biopic</i>	51
3.4.2. Estabilitat del gènere	53
3.4.3. Ideologia i <i>biopic</i>	55
3.5. Segon estudi de cas: el melodrama	57
3.5.1. Els orígens del melodrama	57
3.5.2. Aspectes formals del melodrama cinematogràfic	58
Bibliografia	65

Objectius

- 1.** Comprendre l'experiència cinematogràfica a partir de la seva condició de sistema comunicatiu.
- 2.** Analitzar els fonaments del cinema com a llenguatge audiovisual.
- 3.** Valorar els fonaments narratius del discurs cinematogràfic.
- 4.** Entendre la funcionalitat narrativa, temàtica i figurativa dels gèneres cinematogràfics.

1. Cinema i llenguatge

1.1. El cinema com a llenguatge

Un pensament molt arrelat en la consideració del cinema és la seva condició lingüística. Atès que les pel·lícules exposen idees, esdeveniments, informacions, emocions, etc., se sobreentén que el cinema és un fenomen comunicatiu i que està, per tant, sotmès a unes regles i codificacions que permeten la seva lectura. Es tracta de l'existència d'un llenguatge audiovisual propi i específic, consideració que ha estat un dels fils teòrics més poderosos i persistents en tota la història del mitjà.

En el fons, es tracta d'una valoració que ha servit tradicionalment per a defensar l'existència del cinema com un mitjà d'expressió artística particular, netament diferenciat dels altres llenguatges però alhora, i per aquesta condició, com a mitjà que pot i ha de formar part de l'esfera estètica.

I és que, lluny de ser exclusiva de l'anàlisi fílmica, l'analogia lingüística és una característica comuna de la pràctica totalitat de les recerques teòriques dutes a terme entorn dels objectes estètics. De fet, com a disciplina humanística, va escriure Omar Calabrese (2004, pàg. 26-27), la història de l'art està

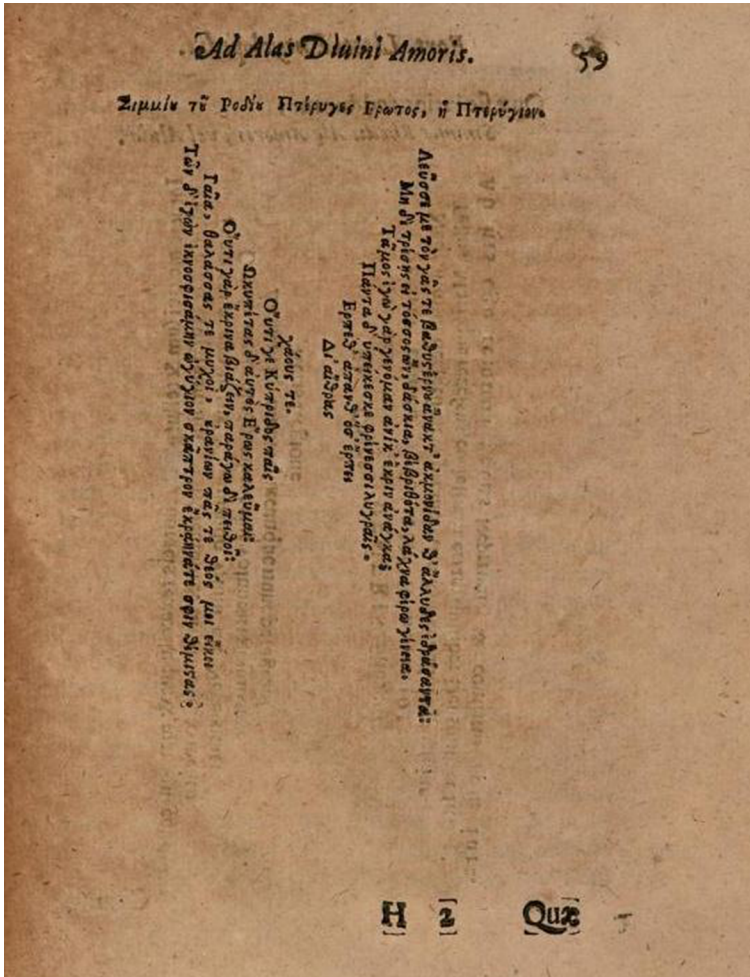
«fortament obstinada, des dels seus orígens, a estudiar les imatges *com a llenguatge* [...] En efecte, els fenòmens expressius són estudiats com a *representacions* d'un significat, i, encara que no exactament així, com les llengües naturals».

Probablement, els orígens d'aquesta equiparació es poden rastrejar en les emblematiques mitografies i llibres de símbols que van sorgir en l'antiguitat clàssica, van perviure en l'edat mitjana encara que de manera subterrània i tangencial, per a reparèixer amb força durant el Renaixement tardà al nord d'Itàlia. Aquest ressorgiment està íntimament relacionat amb l'interès profund de l'època pels vestigis del passat. En efecte, embarcat l'esperit humanista en la lectura d'aquella antiguitat erigida en el model a seguir, es van realitzar nombrosos i sistemàtics estudis sobre la numismàtica i les mitografies, dedicats al desxiframent dels significats ocults en les imatges dels grans mestres clàssics.

A més, l'estesa afició del segle XV pels jeroglífics i, en general, la sorprenent florida de noves tipologies artístiques que combinaven l'*ars pictoria* amb l'*ars poetica* (una mateixa idea era expressada doblement en una paraula i una imatge, cas dels cal·ligrames), van ajudar a configurar una manera de pensar la imatge en termes estrictament retòrics: el quadre podia (i s'havia de) llegir mitjançant

la interpretació correcta dels codis simbòlics posats en joc (una imatge significa tal virtut, un Déu es representa en una postura concreta, amb uns determinats trets, atributs, gamma cromàtica, etc.).

Cal·ligrama atribuït a Símmies de Rodos, segle IV aC



Font (domini públic): https://commons.wikimedia.org/wiki/category:Calligrams#/media/File:Simmias_de_Rhodes_-_Les_Ailes.jpg

Aquesta concepció encaixava a la perfecció amb l'esperit renaixentista que, com va recordar Tatarkiewicz:

«pensava al·legòricament, sent comú la convicció que tot es pot expressar per mitjà d'un signe, una paraula, una noció, una ensenya o un emblema. I que cada idea i cada concepte, fins al més abstracte, a més es pot representar amb una imatge» (Tatarkiewicz, 2004, pàg. 281).

És a partir d'aquest moviment decisiu que es va instituir definitivament una manera de pensar la imatge en termes estrictament retòrics: el quadre podia (i s'havia de) llegir mitjançant la interpretació correcta dels codis simbòlics posats en joc (una imatge significa tal virtut, un Déu es representa en una postura concreta, amb uns determinats trets, atributs, gamma cromàtica, etc.).

La imatge es constituïa així com una mena de text visual que pot ser descrit mitjançant l'anàlisi de les unitats significatives mínimes que la componen (el criteri és determinat perquè poden ser nomenats, és el cas de les figures), per a descriure, posteriorment, les relacions jeràrquiques que determinen els diferents nivells de referència (de significats) posats en joc.

1.1.1. El cinema busca el seu propi llenguatge

Des del moment en què el cinema es va començar a pensar com a art autònom, va assumir aquesta tradició analítica íntegrament. Com a representació d'un significat, la pel·lícula es podia caracteritzar com una estructura binària composta, igual que les llengües naturals, per una capa de l'expressió (significant) i una capa de contingut (significat). La capa de l'expressió seria el que veiem a la pantalla, mentre que la capa del contingut seria allò que significa el que veiem a la pantalla.

L'analogia lingüística és antiga i ja apareix en els escrits dels primers teòrics del cinema. La trobem, per exemple, en la concepció primigènica del cinema com a fusió total de les arts que va proposar Ricciotto Canudo. Així, el 1927 va escriure:

«El cinema, multiplicant el sentit humà de l'expressió per la imatge, aquest sentit que solament la pintura i l'escultura han conservat fins a nosaltres, formarà una llengua veritablement universal de caràcters encara insospitats. Per això, li és necessari conduir tota la "figuració" de la vida, és a dir, de l'art, cap a les fonts de tota emoció, buscant la pròpia vida en si mateixa, pel moviment. [...] Nou, jove, vacil·lant, busca les seves paraules i la seva veu. I ens condueix, amb tota la nostra complexitat psicològica adquirida, al gran llenguatge veritable, primordial, sintètic, el llenguatge visual, fora de l'anàlisi dels sons» (Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, 1927; citat a Aumont, 1985, pàg. 163).

La cita il·lustra gran part de les idees que s'havien anat gestant des de mitjan dècada anterior en l'àmbit de la incipient teoria i crítica cinematogràfica que el mateix Canudo havia ajudat a construir amb la seva defensa del cinema com el setè art. I ho feia, a més, mostrant la importància de les imatges en moviment en la consecució d'aquest autèntic llenguatge visual, que no tenia res a veure amb l'anàlisi dels sons.

Per descomptat, que naixés com a art mut i en blanc i negre (encara que és ben sabut que des dels seus orígens un personatge, acompanyat musicalment, comentava les imatges i resultava habitual l'acolorit de les pel·lícules) va afavorir precisament un tipus de teorització cinematogràfica que concebia el film exclusivament com un *llenguatge d'imatges*. Va ser així com va sorgir el prolífic assumpte de l'específic cinematogràfic; tema que va aconseguir un alt grau de teorització en els escrits de nombrosos autors-directors dels anys vint i trenta. Des de dos entorns geogràfics es van plantejar les teories més agudes i interessants sobre la idea del cinema com a llenguatge. D'una banda, els autors formalistes russos que, en els seus orígens literaris, van elaborar enèrgiques

defenses del cinema com a llenguatge. De l'altra, se situa el grup dels «impressionistes» francesos com Jean Epstein, Louis Delluc, Abel Gance o Germaine Dulac al capdavant.

Aquesta última ho va exposar amb rotunditat: cal «despullar el cinema de tots els elements que li són impersonals, buscar la seva autèntica essència en el coneixement del moviment i dels ritmes visuals, és la nova estètica que apareix en la llum d'una alba propera» (citat a Romaguera, 1998, pàg. 98). A allò que es va dedicar l'autora i que va desenvolupar en pel·lícules com a *L'invitation au voyage* (1927) o en la seva aproximació posterior al «cinema pur» amb *Danses espagnoles* (1928) i *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929).

No obstant això, va ser l'hongarès Béla Balázs l'autor que va abordar per primera vegada l'estudi del llenguatge cinematogràfic de manera directa en el seu assaig titulat «El hombre visible», publicat el 1924. En aquest, situava la imatge en el centre de la recerca, valorant tant la importància de la seva construcció interna (la variabilitat d'enquadraments i distàncies possibles entre l'espectador i l'escena representada) com de la seva posada en relació mitjançant l'operació del muntatge.

Malgrat les diferències i matisos entre autors, en general es tractava de comprendre l'especificitat del llenguatge cinematogràfic i fer-ho a partir de la seva diferenciació del llenguatge verbal.

Aviat, de totes maneres, a causa que precisament aquesta especificitat descansava en un criteri material (la distinció entre les arts resideix en la pertinença a una esfera sensorial), la qüestió del filmic específic va esdevenir profundament problemàtica. Sobretot a partir de la sonorització del film. En efecte, malgrat que solament estava sonoritzada parcialment, des que l'èxit de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) convencés definitivament el públic i la indústria cinematogràfica que el so havia arribat per a quedar-se (al començament de 1928, a més de la Warner, la Paramount i Loew van començar a negociar amb la Western Electric), va quedar patent la feblesa de l'argumentació essencialista en la seva definició d'un llenguatge cinematogràfic assentat en la imatge.

Va ser llavors quan es va fer necessària la cerca de tot tipus de solucions teòriques intermèdies que, fins i tot acceptant que el film està constituït per imatges, sons, veus i textos, no comprometessin el seu aparent caràcter lingüístic. Com a màxim, es va arribar a una mena de síntesi de les diferents matèries implicades o, com va indicar Garroni a propòsit del *Nuevo Laocoonte*, a la jerarquitització dels diferents mitjans expressius. Des d'aquesta perspectiva, la imatge visual exercia la funció decisiva d'aquest llenguatge primari com a guia; per contra, la dimensió sonora (tant verbal com musical), i també el text escrit, apareixerien com a nivells subsidiaris o afegits, és a dir, que eren dependents d'aquell i, per tant, gairebé no eren rellevants en l'anàlisi del film.

D'aquí el desinterès o la impugnació oberta de gran part d'aquests autors pel fet que el consideraven una dramaturgia externa a les necessitats i possibilitats expressives del mitjà audiovisual: el guió i la història eren els materials amb què es podien construir les novel·les i les obres de teatre, però no el cinema, que semblava estar cridat per a realitzar altres gestes més estètiques. Les propostes elaborades des del cinema d'avantguardes, aquest és el cas del cinema gràfic desenvolupat per Viking Eggeling (*Diagonal symphonie*, 1921-1923), Hans Richter (*Rhythmus 21, 23 i 25*, 1921-1925) o Walter Ruttmann (*Berlin, Symphonie einer Grosstadt*, 1927), no per casualitat cineastes que provenien de l'àmbit de la pintura, buscaven precisament reconduir el cinematogràfic cap al territori de l'abstracció visual i l'absència de qualsevol reminiscència narrativa.

1.1.2. Les gramàtiques cinematogràfiques

Una vegada acceptada de manera generalitzada l'existència d'un llenguatge cinematogràfic particular, va proliferar, al llarg de la dècada dels anys cinquanta, l'escriptura de manuals sobre la gramàtica del cinema que permetessin conèixer-lo millor i sistematitzar-lo. Una definició clàssica de Robert Bataille a *Grammaire cinématique* (1947) ho il·lustra a la perfecció:

«La gramàtica cinematogràfica estudia les regles que presideixen l'art de transmetre correctament les idees per una successió d'imatges animades, que formen un film» (citat a Aumont, 1985, pàg. 168).

Aquesta definició exposa, de manera implícita, la seva dependència del model normatiu de les gramàtiques tradicionals del llenguatge verbal. Així, prenen d'aquestes la terminologia i el plantejament general, és a dir, parteixen dels plans (que són considerats sinònims de les paraules), a partir dels quals construeixen una nomenclatura (l'escala dels plans) i prescriuen la manera en què s'han d'estructurar en seqüències (enteses com a «frases cinematogràfiques»), enumerant a més els signes de puntuació que permeten posar en relació aquests enunciats lingüístics (tall, fos encadenat, cortinetes, etc.).

Encara que aquests manuals suposaven una sistematització necessària dels recursos formals audiovisuals, resultaven excessivament normatius per a les possibilitats expressives i estilístiques de la pràctica cinematogràfica. En aquest sentit, una superació parcial de la normativitat d'aquestes primeres gramàtiques cinematogràfiques (i que en realitat s'interessaven més per l'estilística que per la gramàtica en sentit estricte) va venir dels escrits de Jean Mitry, que a *Estética y psicología del cine* (2002) reafirmava l'analogia lingüística malgrat que ampliava les seves bases. De fet, per a aquest autor, resultava especialment important no reduir el llenguatge cinematogràfic al llenguatge verbal, una forma particular, va escriure, d'un fenomen més general:

«Resulta evident que un film és quelcom molt diferent a un sistema de signes i símbols. Almenys, no es presenta com *solament* això. Un film és, *abans de res*, imatges, i imatges d'*alguna cosa*, que tenen per objecte descriure, desenvolupar, narrar un esdeveniment o una successió qualssevol d'esdeveniments. Però aquestes imatges, segons la narració triada, s'organitzen com un sistema de signes i de símbols; es converteixen en símbols o es poden convertir en aquests *per afegiment*. No són únicament un signe, com les paraules, sinó un objecte, una realitat concreta: un objecte que es carrega (o a què es carrega) d'una significació determinada. En això el cinema és un llenguatge: *es converteix* en un llenguatge en la mesura en què *primer* és representació, i en favor d'aquesta representació; és, si es vol, un llenguatge de segon grau» (Mitry, 2002, pàg. 52).

1.2. Llenguatge verbal enfront de llenguatge cinematogràfic

Malgrat les diferències que hi ha entre la comunicació visual i la comunicació verbal assenyalades per Jean Mitry, entre d'altres, encara hi ha una consideració persistent de tots dos processos com a fenòmens homòlegs. No en va, un dels problemes més arrelats en l'anàlisi visual resideix en l'assimilació habitual de l'instrumental semiològic d'origen verbal. Així, per llenguatge visual, s'entén l'estructura organitzadora dels estímuls percebuts pel sentit de la vista en un sistema constituït per un significat (o pla de l'expressió) i el seu correlat, un significat (un pla del contingut).

Serveixi d'exemple un error persistent que encara avui es planteja en àrees com el disseny i, fins i tot, la pintura. Atès que llegim el text escrit d'esquerra a dreta, hi ha una tendència generalitzada a suposar que «llegim» la imatge segons la mateixa direcció, és a dir, que la nostra mirada escombra la imatge d'esquerra a dreta. Segons aquesta homologia, es pot construir compositivament una estratègia lectora que ens permet jerarquitzar i estructurar significativament una imatge. L'important, el destacable de la imatge, hauria d'ocupar el costat esquerre de la composició, mentre que el menys important, el secundari, s'hauria de situar a l'angle dret de la composició.

La realitat, per contra, és molt diferent. No en va, hi ha altres contextos en què la lectura esdevé de dreta a esquerra i no per això es deixa d'entendre una imatge. I és que si la mirada es caracteritza per alguna cosa és per la seva irregularitat. En efecte, la manera en què l'ull s'abalança sobre la imatge no segueix criteris de «lectura» anàlegs al text escrit, sinó que resulta un procés molt més aleatori. L'ull projecta mirades de manera alternativa i força irregular sobre tota la superfície fins a assimilar un conjunt global, detenint-se, això sí, en aquells elements que més criden la seva atenció per les característiques formals (grandària, color, posició, etc.) que presenten. La «lectura» de la imatge dependrà, per tant, en gran manera de la disposició dels elements presents en la imatge. I aquí és on resideix gran part de la potència retòrica dels discursos visuals: l'organització intencionada de la imatge atenent criteris de composició, color, contrast, etc. afavoreix la densitat i profunditat significat de les imatges.

1.2.1. Signes verbals enfront de signes visuals

Parlar de significació implica, primer de tot, parlar dels processos i els elements que permeten aquesta significació: és a dir, implica parlar de signes.

Una definició preliminar del signe pot ser la següent:

Un **signe** és quelcom que està al lloc d'una altra cosa, és a dir, es tracta d'un element comunicatiu la característica central del qual és que reemplaça, representa o ens remet a una altra cosa diferent de si mateix.

Un exemple senzill el trobem en els senyals de tràfic: el senyal d'stop, per exemple, significa parar. És a dir, la imatge (hexàgon vermell amb lletres en blanc) està en substitució d'una acció: detenir-se. Òbviament, perquè algú obeeixi i es pari davant del senyal, ha de saber el que significa aquesta imatge, o el que és el mateix, ha de conèixer el codi que relaciona l'objecte amb l'acció.

La cosa resulta, no obstant això, una mica més complexa quan entrem a valorar signes visuals en què la relació de substitució o representació és més complexa (cas de la pintura figurativa, la fotografia i el cinema). És per això que, abans d'entrar a valorar les possibles similituds i diferències entre el llenguatge verbal i el llenguatge cinematogràfic, convé fer un petit incís sobre les similituds i les diferències que presenten les seves unitats mínimes: els signes visuals i els signes verbals.

En primer lloc, el signe verbal està compost per dos elements en correlació: el **significant** i el **significat**:

- El **significant** és una imatge gràfica (lletres escrites) o una petjada acústica.
- El **significat** és una imatge mental, un concepte o idea que es vincula al significant.

El signe verbal, per tant, està compost per un significant que es pot percebre pels sentits (lletres o so), i que substitueix o està al lloc d'una imatge mental que és el significat: la paraula «gos», per exemple, ens remet a un animal que tots coneixem.

Gos
Dog
Chien



Font (Creative Commons CC0): <https://pxhere.com/es/photo/1375670>

(imatge sensorial / significant)

(concepte / significat)

Un dels aspectes més importants del signe verbal resideix en el fet que la relació que s'estableix entre el significat i el significat és convencional, és a dir, no hi ha cap vincle de necessitat entre els dos termes: s'articulen segons una correlació completament immotivada. Podria ser aquesta com qualsevol altra. Aquesta condició podem confirmar-la amb facilitat si comparem les diferents llengües: el significat «gos» (entès com a mamífer domèstic de la família dels cànids segons la RAE) té diferents significants segons l'idioma: en anglès s'expressa com *dog*, en francès *chien*, etc.

En segon lloc, el llenguatge verbal es caracteritza pel que es coneix com la doble articulació:

- Primera articulació, tot enunciat lingüístic es pot descompondre en unitats mínimes de significació: els monemes. Aquestes unitats no són paraules, encara que poden coincidir de vegades. /Gos/, per exemple, està compost per dos monemes, /go/ i /s/.
- Segona articulació, tot enunciat lingüístic es pot descompondre en un nombre finit d'unitats mínimes de significació: els fonemes (les lletres, escrites o sonores). A /gos/, per exemple, es poden distingir els fonemes següents: /g/, /o/, /s/.

Aquesta doble caracterització permet al llenguatge verbal poder construir un nombre infinit de missatges a partir d'un nombre reduït d'unitats. No obstant això, sembla esdevenir tot el contrari en l'àmbit del visual.

En primer lloc, el que veiem a la pantalla no es pot descompondre en sentit estricte en unitats visuals mínimes: la imatge es dona en continuïtat. Com va exposar Christian Metz en un conegut text titulat «El cine: ¿lengua o lenguaje?», en la imatge resulta impossible separar el significat del significat. Im-

possibilitat que invalida una possible doble articulació i, per tant, la impossibilitat que el visual pugui ser considerat com un llenguatge en els mateixos termes que el llenguatge verbal. És a dir, no disposa d'un nombre finit i concret d'unitats mínimes invariants que permetin articular-se entre si per a construir un nombre infinit de continguts. Dit d'una altra forma, la imatge no es pot descompondre com si fos un text de lletres i paraules, sinó que es dona a l'experiència perceptiva en continuïtat.

És per això que el semiòleg considerava el film, més aviat, com un fenomen semiològic en sentit genèric. A partir d'aquesta doble negació, confirmava Metz el caràcter eminentment sintagmàtic del cinema:

«missatge ric amb codi pobre, text ric amb sistema pobre, la imatge cinematogràfica és, abans de res, parla» (Metz, 1964, pàg. 93).

En segon lloc, a diferència del signe verbal, la relació que s'estableix entre el significat i el significat en el signe visual és parcialment convencional. És a dir, entre els dos elements hi ha algun tipus de vinculació motivada originada en la similitud, analogia, etc. de la imatge i allò que representa. Per exemple, una fotografia d'un gos serà comprensible per qualsevol espectador al marge de la seva procedència geogràfica o idioma.

Arribats a aquest punt, una bona manera d'intentar abordar el problema de la imatge potser sigui acudir al Diccionari de la Reial Acadèmia Espanyola per a veure com defineix l'expressió *imatge*. En aquest sentit, com a primera acceptió, la RAE recull les definicions següents:

- «Figura, representació, semblança i aparença d'alguna cosa».
- «Estàtua, efígie o pintura d'una divinitat o d'un personatge sagrat».
- En termes òptics, defineix la imatge com una «reproducció de la figura d'un objecte per la combinació dels rajos de llum que procedeixen d'aquest».
- També accepta un sentit retòric, pel qual la imatge és una «representació viva i eficaç d'una intuïció o visió poètica per mitjà del llenguatge».

Excepte l'última definició, que al·ludeix explícitament el llenguatge verbal (o escrit), les tres anteriors es refereixen a la imatge com alguna cosa que, percebent-se mitjançant la visió, representa o reproduïx un altre objecte. Reprenen així el significat etimològic del terme, procedent de la paraula grega *eikon*, que pot ser definida com una representació visual que posseeix alguna semblança amb l'objecte que representa, i també de la posterior arrel llatina *imago*, que pot ser definida com a «figura, ombra o imitació».

Així doncs, en virtut de les accepcions que recull la RAE, podem subratllar dues condicions necessàries per a poder parlar d'imatge. La primera es refereix al canal perceptiu pel qual l'aprenem, és a dir, la manera sensorial que activa l'estímul visual enfront d'altres estímuls de tipus auditiu, tàctil o odorífer.

La segona es refereix a la necessitat d'assemblar-se, imitar, ser anàleg a, posar-se al lloc d'una altra cosa, etc. Reapareix, així, de nou la relació motivada i no convencional que regeix la lectura de la imatge enfront de la convencionalitat del signe verbal. És precisament aquesta peculiaritat la que dota la imatge d'espessor (una imatge sempre és polisèmica, en un grau més gran que qualsevol enunciat verbal), alhora que dificulta la seva anàlisi. Gran part de la literatura sobre la lingüística dels fenòmens visuals s'ha d'enfrontar al problema del referent, a l'estudi i definició de les característiques que presenta el vincle que s'estableix entre l'objecte i la seva representació. Una problemàtica que se situa en el mateix cor dels signes visuals, com podrem analitzar en l'epígraf següent.

El problema de l'analogia

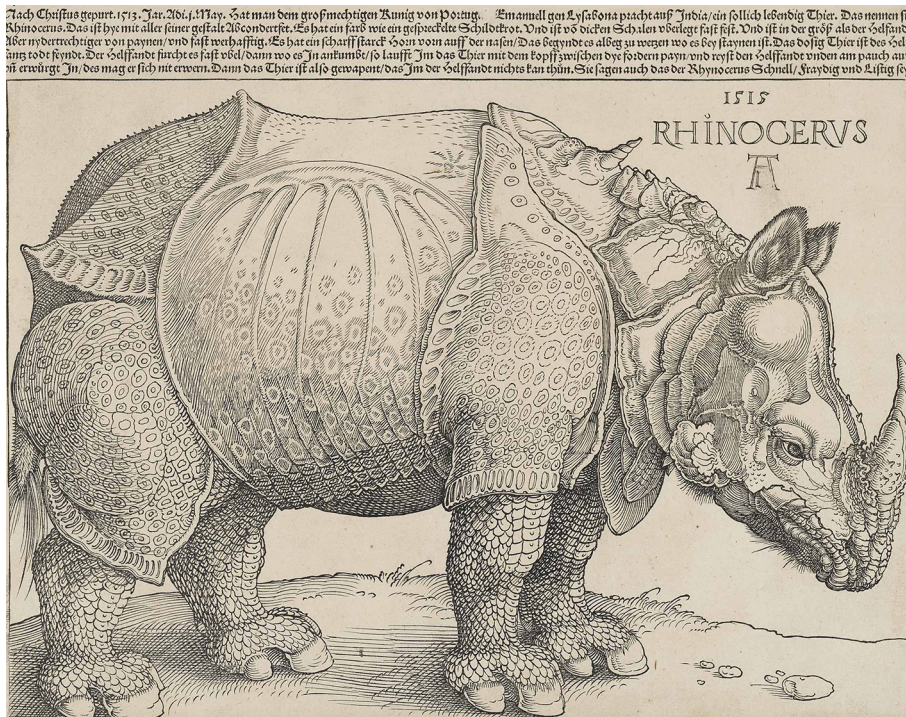
Convé insistir a subratllar la convencionalitat que regeix l'univers de les imatges, rebutjant la noció tradicional de realisme o relació directa i immediata entre una imatge i el que representa. L'equívoc sorgeix, bàsicament, de creure en l'existència d'una relació directa entre la imatge i una realitat objectiva, consistent amb si mateixa. Tot el contrari, la «realitat» es presenta com l'inabastable, un tot heterogeni i canviant que solament pot ser informat per l'home mitjançant la seva simbolització en sistemes i models que el construeixen com una realitat determinada culturalment.

Lluny d'equiparar-se a la «realitat», per tant, el referent ho fa a la «realitat» que una societat proposa com a natural, realitat que implica un complex agregat de codis de comportament, lleis, usos socials, etc., l'única finalitat dels quals consisteix en presentar aquesta realitat anàloga a aquella altra inaccessible.

És per això que no hi ha un realisme absolut, una capacitat de copiar exactament el real. Tot el contrari, com el seu propi sufix indica (-isme), el realisme es tracta més aviat d'una tendència, d'un estil i, per tant, d'una concepció particular de la representació que enfonsa les seves arrels a la base perceptualista que regeix la representació occidental des del Renaixement. No en va, poca cosa hi ha entre el realisme proclamat pel pintor francès Courbet durant el segle XIX amb, per exemple, el realisme socialista hegemònic en les arts de la Unió Soviètica durant gran part del segle XX, o l'hiperrealisme nord-americà dels anys setanta.

Dit d'una altra forma: la realitat no és fixa perquè també canvien les societats i, sobretot, com aquestes construeixen la seva realitat. O el que és el mateix: tota imatge implica la participació activa de l'espectador que projecta sobre aquesta uns coneixements i uns esquemes perceptius i cognitius amb els quals descodifica la imatge.

L'historiador de l'art Ernst Gombrich, que entén la percepció visual com un procés que implica un sistema d'expectatives que poden ser afirmades o rebutjades en virtut de la seva confrontació amb l'experiència visual, ha aportat nombrosos exemples sobre aquest procés dinàmic en la captació i plasmació de la semblança de les imatges. En el seu clàssic *Arte e ilusión* (1997), argumentava aquest procés al llarg de la història de la representació: de la «veritat» que el faraó Tuthmosis va decretar respecte a les plantes que apareixien grafiades en la seva crònica pictòrica de la campanya de Síria fa més de tres mil anys (i que, no obstant això, encara avui, resulta difícil als botànics posar-se d'acord sobre quines plantes podien ser), al famós gravat en fusta de l'artista Albert Dürer d'un rinoceront al començament del segle XVI.



Font (domini públic): https://es.wikipedia.org/wiki/rinoceronte_de_durero#/media/File:D%C3%BCrre%27s_Rhinoceros,_1515.jpg

La particularitat d'aquest cas va ser utilitzada per Gombrich per a argumentar de manera summament eficaç la implicació cognitiva i social dels artistes i de les imatges en la seva representació del real. Expliquen algunes cròniques de l'època que l'artista va arribar a assegurar-se davant d'un exemplar de rinoceront per a poder dibuixar-lo fidelment. En realitat no va ser així. L'artista «va completar» el gravat a partir dels seus coneixements sobre els animals exòtics, arribant a realitzar una obra que, malgrat les limitacions i distorsions respecte a un rinoceront real, va servir de referent –d'esquema en termes de Gombrich– a múltiples i posteriors artistes que també van dibuixar rinoceronts.

Molts d'aquests, que es vanaven, fins i tot, de la seva valentia quan se situaven davant de l'animal, van cometre els mateixos errors i «prejudicis» que el seu antecessor. És el cas de James Bruce, que el 1790 va publicar un dibuix criticant les imperfeccions que havia comès Dürer, a pesar que el seu també tenia nombrosos errors.

Per tant, en la construcció d'una imatge sempre estan operant certs valors culturals que la condicionen. No obstant això, sembla evident que, des que va aparèixer la imatge fotosensible, l'analogia, la semblança, etc., es va avançar i es va aprofundir en la impressió de la realitat de les imatges. És més, si la mimesi depèn de la similitud entre l'experiència perceptiva d'una imatge i l'experiència perceptiva de l'objecte real, es pot afirmar que la iconicitat és una qüestió de grau i que, per tant, en comparació d'un dibuix lineal o un pictograma, una fotografia estimularà en l'espectador una estructura perceptiva més propera a què estimularia l'objecte real.

Així doncs, podem afirmar que hi ha uns «indicis» que afermen l'efecte de versemblança de la imatge. Es tracta dels **indicadors d'analogia**, en paraules de Jacques Aumont, que distingeix entre indicadors perceptius, com l'indicador de profunditat que és vàlid per al procés de la visió, i els indicadors d'analogia que es produeixen en la imatge encara que estiguin destinats a ser percebuts. Entre aquests últims hi ha

«tots els indicadors espacials, estàtics com la perspectiva, dinàmics com el paral·lelisme del moviment si la imatge inclou el moviment, però també hi ha indicadors que juguen amb la llum, amb el color, amb l'expressivitat de les matèries, etc., categories que han donat lloc a codificacions particulars al llarg de la història de la representació, i sobretot en la pintura» (Aumont, 1992, pàg. 217).

La perspectiva, és a dir, la transformació geomètrica que projecta l'espai tridimensional sobre un espai bidimensional segons unes regles concretes, és un dels indicis més importants d'analogia. I d'entre tots els sistemes perspectius existents, és la perspectiva *artificialis* la que ha intentat traslladar de manera més fidel al format bidimensional la perspectiva natural que actua a l'ull humà. Es tracta d'un sistema de representació sistematitzat no per casualitat en el Renaixement amb el canvi epistemològic profund en la consideració de la realitat. Va ser així com va sorgir la noció d'un espai sistemàtic, és a dir, la idea d'un espai infinit i homogeni, ordenat matemàticament, que podria ser transformat per l'home fins al més ocult dels seus racons. Les regles que regeixen la perspectiva són les que ordenen aquest espai.

Icona, índex i símbol

El filòsof nord-americà Charles Sanders Peirce va establir, a la fi del segle XIX, una classificació de gran arrelament en la semiòtica visual. Es tracta de la distinció entre índex, icona i símbol.

A l'**índex**, el significat i el significat guarden una relació de contigüitat, o de causa/efecte. És el cas, per exemple, del raig, que indica que s'apropa una tempesta, del fum, que pressuposa l'existència d'un foc, o d'una petjada al terra, que indica que algú per allí va deixar una marca. Tradicionalment, una semiòtica visual de tall comunicacional, aquella que descansa en la tríade emissor-missatge-receptor, ha descartat la consideració d'índex com a signe visual atès que es tracta d'un missatge sense emissor o, més concretament, d'un missatge procedent d'una font natural.



Font (Creative Commons CC0): <https://pxhere.com/es/photo/700418>

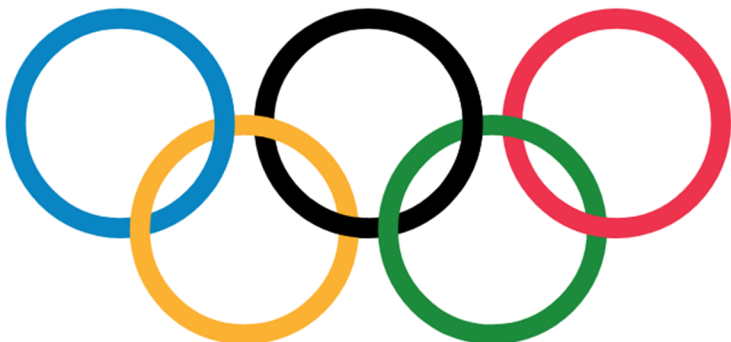
En segon lloc, hi ha les **icones**, que són signes semblants a l'objecte a què remeten; és a dir, un retrat s'assembla al seu retratat i un dibuix d'un gos té unes característiques similars a un gos real. Es poden establir, com ja hem comentat, nivells d'iconicitat en una representació. El quadre de la Mona Lisa, per exemple, o qualsevol imatge fotogràfica o cinematogràfica, estableixen una semblança molt alta amb l'objecte representat. Per contra, la creu cristiana posseeix una iconicitat baixa, ja que la relació de semblança és força reduïda i esquematitzada.



Font (domini públic): https://es.wikipedia.org/wiki/La_gioconda#/media/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_d%27Oncina_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg

Els **símbols**, per contra, es relacionen arbitràriament amb l'objecte portat a col·lació (la balança per a simbolitzar la justícia, un colom per a significar la pau), és a dir, no mantenen cap relació motivada; la relació que s'estableix entre el significat i el significat és totalment convencional i, per tant, cultural:

la balança com a símbol de justícia es comprèn en un entorn social concret, mentre que resultarà il·legible en altres entorns. És el cas evident del llenguatge escrit i, en el terreny visual, dels senyals de circulació, dels logotips i dels símbols com els anells olímpics o el símbol de la pau.



Font (domini públic): https://es.wikipedia.org/wiki/anillos_ol%C3%ADmpicos#/media/File:Olympic_flag.svg



Font pròpia

La tríada, malgrat la seva aparent capacitat explicativa i la seva utilització comuna, no obstant això, té problemes importants. De fet, la semiòtica ha estat especialment bel·ligerant respecte al model, sobretot pel que fa a la icona. Sebeok, per exemple, ha assenyalat la feblesa de la tripartició, ja que un signe pot ser simbòlic i icònic alhora, com per exemple la bandera dels Estats Units, «des del moment en què les seves set bandes vermelles horitzontals alternant amb les sis blanques estan per cada colònia fundada, mentre que els seus cinquanta estels de la part que solament és blava corresponen a cada estat de la Unió» (Sebeok, 1996, pàg. 37). Però també pot ser un índex i una icona, com en la fotografia i el cinema, en què l'objecte deixa una petjada fotosensible en la pel·lícula gràcies a la seva irradiació lumínica. Per no dir que la immensa majoria de les icones transmeten nombrosos missatges connotatius i simbòlics, com ocorre per exemple amb la creu cristiana.

Per a Umberto Eco (1977, pàg. 325-360), el problema principal en la valoració signífica de la icona resideix a acceptar que pugui establir una funció semiòtica, és a dir, que el vincle que s'institueixi entre l'expressió i el contingut (entre el significat i el significat) sigui de tipus arbitrari o cultural, condició necessària perquè puguem parlar de signe. Per a això, va realitzar una crítica severa d'«algunes idees ingènues» sobre els signes icònics:

- 1) Tenen **les mateixes propietats** que l'objecte (definició de Charles Morris).
- 2) Són **semblants a l'objecte** (definició de Pierce).

3) Són **anàlegs** a l'objecte.

4) Són **motivats** a l'objecte.

I els seus contres:

5) Els signes icònics estan **codificats arbitràriament**.

6) Els signes icònics són analitzables en **unitats pertinents** i codificades, i permeten una **articulació** múltiple com els signes verbals.

Bàsicament, Eco reprenia i ampliava moltes de les apreciacions de Gombrich a propòsit de la convencionalitat de les imatges, localitzant sempre en tota icona un condicionament cultural que resulta, per tant, parcialment motivat. En resum, tota icona està codificada culturalment i, per tant, tota analogia o semblança és produïda i ha de ser apresada. O en paraules d'Aumont (1992, pàg. 214),

«les imatges analògiques, doncs, sempre han estat construccions que barrejaven en proporcions variables la imitació de la semblança natural i la producció de signes comunicables socialment».

I és que fins i tot en les tècniques fotosensibles, suposadament aquelles que són més objectives i presenten un major grau d'iconicitat, també operen determinats codis i esquemes culturals. No en va, qualsevol que tingui unes mínimes nocions de fotografia sabrà que, a l'hora d'immortalitzar un objecte, ha d'escollir entre un nombre determinat d'objectius, decidir quina obertura tindrà el diafragma, seleccionar un enquadrament concret d'entre tots els possibles i, finalment, revelar a la cambra fosca o retocar a l'ordinador el que la càmera ha fotografiat. Totes aquestes eleccions ja suposen una manera de modelització, i també una manera de donar forma a la realitat.

El mateix es pot dir de la imatge cinematogràfica, que també està determinada per codificacions culturals. Tot espectador s'enfronta a la pantalla en virtut d'uns esquemes perceptius i cognitius que determinen la seva lectura de les imatges en moviment. Es pot assenyalar sobre aquest tema, per exemple, la coneguda reacció del públic davant el primer pla durant les primeres sessions del cinematògraf. Espantats per la presència d'una representació descomunal, fora de l'escala humana tal com estaven acostumats a contemplar en les representacions pictòriques, el primer pla va ser qualificat de monstruós. Solament després que els espectadors interioritzessin l'«anormalitat perceptiva» que suposa veure que un cap pot arribar a mesurar un metre, el primer pla va passar a formar part de la resta de recursos cinematogràfics.

Així mateix, la coneguda llegenda apòcrifa del pànic que suscitava *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, dels germans Lumière, en les primeres projeccions de les acaballes del segle XIX es pot justificar en els mateixos termes. Un espectador d'avui que s'imagini l'escena li pot resultar, si més no, sorprendent

l'actitud d'aquests honorables burgesos davant una imatge pàl·lida i mancada de color. No obstant això, acostumats a una representació immòbil de la realitat, la sensació de moviment del tren (juntament amb la marcada diagonalitat de la seva trajectòria) suposava un plus de realisme que desbordava qualsevol esquema perceptiu previ dels espectadors i mitigava les carències formals i materials de partida.

1.2.2. Semiòtica i llenguatge cinematogràfic

Hem vist que la consideració del cinema com a llenguatge, per tant, és un territori antic que va nodrir gran part dels primers debats cinematogràfics del començament de segle. No obstant això, després d'aquestes primeres aportacions «essencialistes» (Louis Delluc, Jean Epstein, etc.), el nou paradigma semiòtic que va sorgir en el context d'una revaloració de la semiòtica en els anys setanta va perseguir la superació de la utilitat metafòrica del concepte lingüístic, aprofundint en les estructures i bases sobre les quals es construiria aquest llenguatge.

L'italià Emilio Garroni, que va centrar gran part de la seva atenció en el cinema, es va erigir com un dels exponents més lúcids al debat quan va assenyalar que el problema principal en l'establiment d'uns models efectius no resideix en l'existència d'un hipotètic llenguatge cinematogràfic (o musical, o pictòric, o de qualsevol altre mitjà d'expressió no verbal en què prevalgui la funció estètica), sinó en l'adopció d'un únic i excloent punt de vista que assumeix com a irrellevants tots aquells possibles models que coexisteixen, o poden coexistir, amb aquell del llenguatge verbal.

Per al teòric italià, el punt d'arrencada de l'equivalència lingüística residia, bàsicament, en l'evidència comunicativa del film: lloc que tota pel·lícula narra o mostra coses que signifiquen, s'admet l'existència de determinades eleccions que revelen la presència d'uns codis o estructures que fan possible la significació, postulant-se fàcilment la seva condició de sistema significant.

No obstant això, Garroni va posar de manifest els problemes d'aquesta perspectiva quan va qüestionar el conegut text *El cine: ¿lengua o lenguaje?*, en què Christian Metz defensava que el cinema no és una llengua en sentit estricte ja que no posseeix els trets bàsics de les llengües naturals (ni la doble articulació ni una referència paradigmàtica pròpiament dita), sinó que és, més aviat, un fenomen semiològic en sentit genèric; és llenguatge.

Davant aquesta argumentació, Garroni va fer notar que, per a Metz, l'absència d'una autèntica llengua cinematogràfica vindria determinada pel caràcter icònic de la imatge, per la seva absoluta transitivitat; si la imatge s'imposa en la seva presència, és precisament perquè es tracta d'una entitat que manca d'una autèntica oposició *in absentia* a l'estil de la llengua. És per això que la imatge no troba la seva equivalència lingüística en la paraula sinó en la frase, d'aquí

la declaració metziana que «un primer pla d'un revòlver no significa "revòlver" (unitat lèxica purament virtual), sinó que significa, almenys i sense entrar en connotacions: "heus aquí un revòlver"» (Metz, 2002a, pàg. 91).

Ara bé, si aquesta definició evita la concepció de la imatge en termes d'unitats mínimes de contingut (plans-paraula), no és menys cert que segueix fent-ho en termes lingüístics atès que s'interessa únicament pel contingut substancial de la imatge (el que veiem en pantalla, el seu valor iconogràfic) i no per la seva estructuració formal (com s'estructura això que veiem a la pantalla). És a dir, Christian Metz intentava localitzar l'estructura lingüística a partir dels continguts verbals que presentava la pantalla (o el que és el mateix, a partir d'una traducció verbalitzada del visual) en lloc de localitzar aquesta estructura al marge dels elements i figures que apareixen en la imatge.

De fet, encara que resulta obvi que un revòlver en l'enquadrament és sempre un revòlver, aquesta perspectiva no té en compte altres opcions analítiques que interroguin la imatge com a fenomen semiòtic no estrictament lingüístic-verbal. Altres opcions d'anàlisi que permetin la construcció d'altres models basats, per exemple, en la relació fons-figura (el primer pla del revòlver pot ser analitzat com a diferent del revòlver filmat en un pla general), o en relació amb els eixos verticals-horitzontals compositius (un primer pla centrat del revòlver pot ser considerat com un element diferencial respecte al revòlver descentrat).

1.3. Heterogeneïtat del llenguatge cinematogràfic

Per a Garroni, la primacia lingüística-verbal en l'anàlisi de la imatge fílmica s'assentava en la indistinció entre dues operacions tractades habitualment com a sinònimes des de la semiologia: traduir i conèixer. Traduir equival a determinar equivalències o diferències entre missatges que pertanyen a sistemes semiòtics o lingüístics diversos, mentre que conèixer consisteix en la re-estructuració d'un sistema donat amb vista a explicar-ho més enllà de la seva dicibilitat. La diferència esdevé crucial: tots els fenòmens semiòtics són traduïbles al llenguatge verbal, però aquesta possibilitat no exclou que puguin ser abordats mitjançant altres operacions cognoscitives a partir de models i codis no lingüístics.

Una reducció d'aquest tipus, va escriure l'italià, va constituir una semiologia que solament considerava les equivalències que a nivell del missatge es podien establir entre la llengua i el llenguatge cinematogràfic. Més que analitzar la imatge audiovisual en els seus possibles components semiòtics, es reformulava mitjançant equivalents lingüístics verbals, confinant tot el problema en l'àmbit dels significats i la seva adequació amb les llengües naturals: aquest segment fílmic equival a aquesta proposició verbal, aquesta seqüència vol dir tal cosa.

Les limitacions derivades d'aquesta manera d'entendre l'experiència comunicativa cinematogràfica ha impedit, tradicionalment, la valoració figurativa dels aspectes espacials (circular/poligonal, continu/discontinu, etc.), lumínics o cromàtics que concerneixen, per exemple, l'activitat arquitectònica, empo-brint i banalitzant tots aquells processos comunicatius no verbals (entesos com a conjunt de consideracions emotives, de comportament i espai-perceptives) involucrats de manera diferent, en la vivència d'un edifici del segle XIII respecte a un altre del XV.

Per exemple, Víctor Nieto Alcaide (1978) valorava precisament en un llibre interessant, *La luz, símbolo y sistema visual*, les implicacions existents entre la llum i l'espai com a mètode de recerca dels significats posats en joc per l'arquitectura; si la catedral gòtica, per mitjà de l'articulació de les vidrieres, creava un espai cromàtic fortament simbòlic, l'església renaixentista va buscar la naturalització lumínica evidenciant el canvi religiós operat en aquest moment.

Un dels equívocs principals de l'argumentació homogeneïtzadora per la qual el cinematogràfic pot ser entès en termes lingüístic-verbals consisteix en el fet que assumeix, implícitament, una relació de necessitat entre el llenguatge i el codi. En efecte, aquesta perspectiva infereix, de la unicitat material (de les imatges, de les paraules, de la matèria expressiva en definitiva), l'existència d'un únic codi capaç de retre compte exhaustivament del llenguatge a què es refereix.

La situació, per contra, dista de ser tan senzilla ja que la correspondència biunívoca no és una condició necessària (ni tan sols freqüent) en la comunicació, en què diferents codis es poden manifestar en un mateix llenguatge i viceversa, en diferents llenguatges pot actuar un mateix codi. És més, per a Garroni no solament no existeix cap manifestació semiòtica estrictament homogènia, sinó que tampoc no es pot parlar d'un codi específic des d'un punt de vista estrictament teòric. Ni tan sols en el llenguatge verbal, que sempre és una confluència de referències diverses. Si, en general, preval la referència lingüística, no és menys cert que també es poden aplicar referències mètriques, entonacionals, etc. que permeten, entre altres coses, analitzar i comprendre els fenòmens lingüístics com la poesia.

No es pot obviar, de totes maneres, l'evolució del mateix Christian Metz en l'acceptació de la complexitat i heterogeneïtat del «llenguatge cinematogràfic». Així, a *Lenguaje y cine* (1973), va acceptar algunes afirmacions de Garroni encara que mantenint unes altres com, per exemple, la possibilitat d'una certa especificitat fílmica que dependria no tant de la dada sensible com d'uns codis específics cinematogràfics.

D'igual manera a *Más allá de la analogía*, reconeixent l'existència d'una actitud intel·lectual sobre l'estudi de la imatge que resumia com una «detenció sobre la iconicitat» (actitud característica d'aquell moment inaugurat per Charles Sanders Peirce), advocaria clarament per la seva superació i l'acceptació d'una pluralitat còdica en la constitució de la imatge:

«No hi ha cap raó per a suposar que la imatge posseeixi *un codi* que li sigui específic de principi a fi i que l'expliqui completament. La imatge està *informada* per sistemes molt diversos, alguns dels quals són pròpiament icònics mentre que uns altres també apareixen en missatges no visuals» (Metz, 2002b, pàg. 172).

En definitiva, que un missatge sigui visual (o verbal) no vol dir que tots els codis que l'estructuren ho siguin sinó, senzillament, que es desplega en un únic canal sensorial. L'error radica a considerar l'homogeneïtat com un tret material del fenomen empíric quan, en realitat, és una premissa exclusiva de la recerca, és «una característica exclusiva d'una construcció analítica formal, que per definició no pot coincidir amb el pla de les manifestacions semiòtiques concretes» (Garroni, 1973, pàg. 344). L'aparent simplicitat còdica d'alguns missatges prové del fet de posar «entre parèntesi» certes referències a models no funcionalitzats com si no fossin essencials. És el cas, per exemple, del missatge científic, en què es mantenen implícits altres models funcionals com a rítmics o d'entonació.

Tot el contrari ocorre en aquells missatges que considerem artístics, que actualitzen explícitament la referència a més d'un model. És el que ocorre d'una manera exemplar en la poesia, en què conflueixen diversos models, i és precisament en la seva interacció (rítmica, mètrica, entonacional i verbal) on es pot valorar la comunicació poètica.

Per tant, podem afirmar que és la realització simultània de diversos models el que permet parlar de llenguatge en sentit estricte (verbal, pictòric, cinematogràfic), però com a llenguatge heterogeni, «específic i no específic alhora».

És el que ocorre d'una manera privilegiada en el film sonor, en què les diferents matèries expressives que el componen (visual, sonor, sonor-verbal i sonor-musical) s'entremesclen modificant-se recíprocament, constituint un sistema complex encara que en la seva manifestació semiòtica s'apropi molt a una unitat homogènia. Solament quan un «sistema de sistemes» (Metz, 1973, pàg. 92) o un «repertori» en la terminologia de Garroni, poden ser superades les visions simplistes i metafòriques de l'analogia lingüística. En aquest sentit, el llenguatge cinematogràfic ha de ser concebut com un sistema heterogeni compost per sistemes (formals) homogenis.

Amb aquest canvi de perspectiva, el llenguatge cinematogràfic deixaria de considerar-se una estructura forma/contingut per ser considerat més aviat en relació amb:

«una multiplicitat de models, cadascun dels quals (almenys en un grau de generalitat suficient) no sigui necessàriament pertinent solament per als fenòmens cinematogràfics concrets i entri en una relació mútua i sistemàtica amb altres models, en la caracterització formal "composta" del més difuminat i fragmentari nivell del llenguatge del film» (Garroni, 1973, pàg. 320).

1.4. Matèries expressives del llenguatge cinematogràfic

Així doncs, qualsevol aproximació que intenti comprendre seriosament què signifiquen les pel·lícules ha de tenir en compte que es tracta d'una experiència comunicativa desenvolupada mitjançant diferents mitjans expressius que es coordinen entre si. I és que, si en última instància resulta més fàcil elaborar models d'anàlisi amb arts que utilitzen solament un mitjà expressiu, la situació esdevé més complexa en el mitjà cinematogràfic les matèries expressives del qual són diverses i estan interrelacionades.

Una reordenació de l'heterogeneïtat del film exigeix distingir entre els diferents significants que implica, és a dir, els diferents materials sensibles amb què s'entretreixeixen els seus signes.

En una primera segmentació, podem definir dos grans tipus de significants:

- Els significants visuals.
- Els significants sonors.

Els significants visuals es refereixen, lògicament, a aquells que es relacionen amb el canal sensorial visual, mentre que els significants sonors es perceben mitjançant el canal sensorial auditiu. Si els primers es poden dividir entre les imatges (en moviment i fixes) i els signes escrits (ja que aquests són llegits per mitjà del seu visionat), els segons al seu torn es poden subdividir en tres categories: les veus, els sorolls i la música.

Així doncs, es pot dir que la comunicació audiovisual cinematogràfica es caracteritza per la coexistència coordinada de cinc tipus de significants:

- **Imatges.** Que poden ser fixes o en moviment, de procedència fotosensible o animades. Es tracta, sens dubte, d'una de les matèries principals del cinema.
- **Signes escrits** (notacions gràfiques en la terminologia de Christian Metz), que inclouen intertítols, títols de crèdits, però també aquells textos presents en l'enquadrament i que formen part de la posada en escena. Sobre aquest tema, la filmografia de Peter Greenaway resulta proverbial: el títol de *Zoo* (1985, disponible a Filmin) es constitueix com una mena de text-imatge que es dona a veure alhora que es dona a llegir des que apareix per primera vegada (01:30). O les lletres del restaurant de *El cuïner, el lladre, la seva dona i el seu amant* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989).

O *The Pillow Book* (1996, disponible a Filmin), en què els cossos dels personatges es converteixen de manera reiterada en suports gràfics.

- **Veus** (o sons fònics) que es poden coordinar amb les figures que apareixen en pantalla (els diàlegs), però que també es poden contraposar a aquestes generant altres efectes. La modernitat cinematogràfica va operar en l'escissió que esdevé entre la banda de la imatge i la banda del so, denunciant la falsa naturalitat sobre la qual s'havia construït el llenguatge clàssic. A *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959, disponible a Filmin), per exemple, la paraula i la imatge se superposen i es complementen en sentits molt més complexos que els que ha utilitzat tradicionalment el cinema clàssic.
- **Sorolls.** Que poden formar part de l'univers diegètic representat, però que també es poden situar en la seva exterioritat, connotant la representació. Gran part de la potència discursiva de *El fill de Saül* (*Son of Saul*, de László Nemes, 2016, disponible a Filmin), per exemple, descansa en una utilització aclaparadora del so fora de camp que afebleix sonorament l'univers concentracionari del film.
- **Música.** Que pot formar part de l'univers diegètic representat (una orquestra que toca a l'espai escènic, habitual per exemple en el cinema biogràfic musical), però que també es pot situar en la seva exterioritat: la banda sonora, que serveix per a caracteritzar el to general del film o que pot arribar a remarcar algun element precís, com en el cas del famosíssim assassinat de la dutxa de *Psicosi* (Alfred Hitchcock, 1960), la violència de la qual no seria la mateixa sense la violència exercida pels violins que simulen ganyetades sobre la pell, obra del celebèrrim compositor cinematogràfic Bernard Herrmann. Però la banda sonora també pot bascular entre els dos extrems, com ocorre a *Moulin Rouge* (John Huston, 1953), en què els compassos que inicien l'acció formen part, en principi, de la banda sonora fins que l'espectador descobreix finalment que forma part de la diegesi.

És important remarcar la importància d'aquestes cinc matèries expressives com a components bàsics que permeten la construcció del sentit. Solament des de la globalitat de la seva interacció es pot comprendre la possibilitat de significació de l'experiència cinematogràfica.

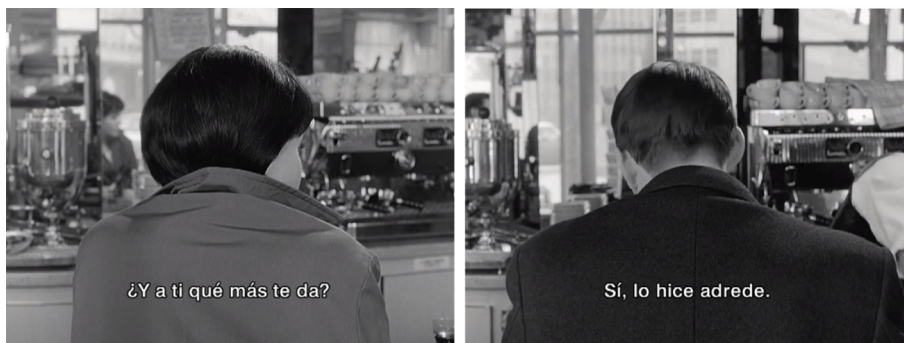
Aquest sentit, no obstant això, es desplega en diferents nivells.

En primer lloc, mitjançant la posada en relació de les diferents matèries expressives amb l'àrea expressiva a què pertany. És a dir, les imatges remetent òbviament a altres imatges: a la pintura, a la fotografia, a altres imatges audiovisuals, etc. D'igual manera, la música remet a altres músiques, a altres instrumentacions, ritmes, notes, etc., mentre que les veus i els textos escrits porten a col·lació altres construccions verbals com la literatura, el text teatral, etc.

En segon lloc, mitjançant la juxtaposició i coordinació jerarquizada de les diferents matèries expressives. Per exemple, sembla clar que, en general, la matèria expressiva fònica ha exercit una funció guia en la construcció del discurs cinematogràfic clàssic, d'aquí la rellevància que adquireix el guió i els diàlegs en gèneres com la comèdia d'embolics. En aquests, la resta de matèries expressives se subordinarien a la trama narrativa i desenvolupament del guió. No obstant això, fins i tot dins del mateix territori clàssic, podem trobar gèneres com el musical en què la condició de funció guia seria assumida per la música o, en el *blockbuster* d'acció, la imatge (en una coordinació estreta amb el soroll).

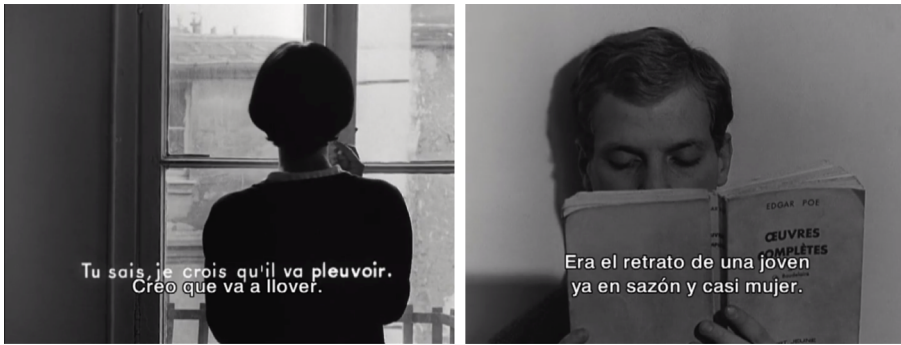
Però també aquesta coordinació es pot fer des de la diferència. No en va, una gran part de la potència discursiva de la modernitat cinematogràfica es va asentar sobre una dissociació activa entre la imatge i la paraula. El cinema de Jean-Luc Godard és especialment actiu sobre aquest tema. En la primera seqüència de *Vivre sa vie* (1962, disponible a Filmin), per exemple, el cineasta enquadra dos cossos d'esquena que mantenen una conversa. Remarcant l'efecte d'estranyament per no veure'ls parlar, la protagonista pronuncia en diverses ocasions una frase amb una tonalitat i entonació diferent (i a tu què més et dona?).

Fotogrames de *Vivre sa vie*



Font: Jean-Luc Godard (1962)

Però és, sobretot, en l'última seqüència (01:10:00) quan la dissociació entre la imatge i la paraula, entre el que veiem i el que sentim, aconsegueix el seu grau més alt. La conversa del començament de l'escena apareix subtítulada i no podem veure les boques dels actors (no obstant això sona la banda sonora). Després d'uns minuts, escoltem la veu del mateix Godard per mediació d'un personatge de què no veiem la seva boca.

Fotogrames de *Vivre sa vie*

Font: Jean-Luc Godard (1962)

En definitiva, el reconeixement de les diferents matèries expressives que componen la pel·lícula, i també la seva coordinació entre si i la seva posada en relació amb altres àrees expressives, permet comprendre el potencial de significació que ofereix l'experiència cinematogràfica. I ho fa, per descomptat, en termes molt més complexos i profunds que si valorem una pel·lícula des de la perspectiva reduccionista de la forma/contingut o del seu homòleg lingüístic expressió/contingut.

2. Cinema i narració

Gairebé sembla una obvietat. La pràctica totalitat d'espectadors que acudim al cinema (o que traiem el cap a la resta de pantalles: televisió, tauleta, ordinador, telèfons, etc.) anem a veure pel·lícules que expliquen històries. I és que, com hem assenyalat en la unitat temàtica anterior, la narrativitat aviat es va enganxar al discurs cinematogràfic per a no abandonar-lo més que esporàdicament. No obstant això, al començament del nou mitjà, la cosa no estava tan clara. Una vegada que es va aconseguir la síntesi del moviment amb les experimentacions de Muybridge, Marey, Edison o els Lumière, les possibilitats del mitjà resultaven extremadament àmplies: es va prendre consciència de la capacitat de registre, però encara no s'era conscient de les seves capacitats narratives. És més, és coneguda la incapacitat d'alguns dels primers inventors per a vaticinar el que seria la gran via d'expansió del cinematògraf: la narració. Els germans Lumière, per exemple, empresaris procedents de la burgesia industrial de Lió, van considerar el cinema com una «invenció sense avenir», un entreteniment típic dels espectacles firals, l'atracció dels quals derivava, bàsicament, de la novetat tècnica que aportava.

En definitiva, el cinema i la narració són dos elements diferents que han estat posats en relació en virtut d'una condició històrica i és, per tant, una vinculació construïda, no natural. Aquesta naturalització ha afavorit que la immensa majoria d'anàlisis filmiques i històriques s'hagi centrat en la gran forma narrativa. Més concretament, en aquella forma narrativa que constitueix el llargmetratge. I encara més, aquella forma narrativa que constitueix el llargmetratge de ficció, territori privilegiat en la mostració dels mons possibles.

Així doncs, els nombrosos estudis sobre la història del cinema es constitueixen gairebé exclusivament com a històries del cinema narratiu, privilegiant aquells exemples que resulten més fèrtils des de la perspectiva narratològica, sociològica, semiòtica, psicoanalítica, etc., és a dir, aquelles pel·lícules que més coses diuen.

En gran manera, la vinculació tradicional de la figurativitat en la història de la representació –pictòrica, escultòrica, gràfica– amb la narració es va constituir en la condició de possibilitat de l'acostament del cinematògraf a la narració. No en va, al caràcter fortament figuratiu de la imatge fotosensible que perllongava la tradició pictòrica de constituir-se com un doble de la realitat, el cinema va afegir el moviment. Però al marge del plus de veracitat perceptiva que atorga en la representació, el moviment apareix com una condició estretament vinculada amb la narrativitat, com ha posat en relleu l'anàlisi estructural del relat: el relat mínim es caracteritza per la transformació d'un estat inicial en un altre final, transformació que implica necessàriament un moviment.

Gran part de l'embranchida que ha tingut l'estudi sobre la narrativitat, tant en el terreny literari com en el cinematogràfic, ha estat determinada per la consolidació i desenvolupament de la narratologia, disciplina derivada de la semiòtica que es dedica a l'estudi estructural dels relats, és a dir, a comprendre i posar en relació els elements i components que defineixen el text narratiu, i també les relacions que estableixen en la generació d'uns significats interpretables per un subjecte.

Troblem els antecedents de la narratologia en el llibre clàssic de Vladímir Propp titulat *Morfología del cuento*, en què donava compte de les parts constitutives subjacents dels contes populars. El redescobriment, en els anys seixanta, de l'estudi rus per semiòlegs com Tzvetan Todorov, i també el desenvolupament de l'antropologia estructural duta a terme per Claude Lévi-Strauss, i especialment el seu *Análisis estructural de los mitos*, se situen sobre la base del desenvolupament narratològic contemporani.

L'aportació principal de la metodologia narratològica resideix a proposar un sistema de descripció dels textos que ordeni i faciliti la creació de models narratius abstractes i comuns a totes les espècies narratives, condició necessària per a poder establir comparacions i generalitzacions coherents sobre els processos narratius. Així, la teoria narratològica aporta determinats elements d'anàlisi com són les tipologies i funcions dels personatges, l'ordenació del temps i la durada dels esdeveniments, l'espai i la seva organització, les funcions i posició del narrador, la diferència de sabers entre el narrador, els personatges i l'espectador, etc. El seu caràcter estructural i el seu alt grau d'abstracció es constitueixen, així, com recursos extremadament valuosos per a l'anàlisi de la imatge narrativa, permetent, a més, valorar la narració de manera independent al suport emprat per a la seva realització. Dit d'una altra manera, la narratologia ajuda a comprendre millor tant els textos narratius literaris com els cinematogràfics.

En els apartats següents, estudiarem alguns dels principis bàsics de la narratologia a partir de la investigació dels seus autors més destacats.

2.1. Relat/narració/diegesi

Parlar de narració implica portar a col·lació nombrosos conceptes i denominacions no sempre coincidents. Depenent d'autors, perspectives teòriques i plantejaments d'anàlisi, es pot estar parlant de coses diferents. És per això que, atesa l'ambigüitat i l'amplitud dels conceptes relacionats amb la narració, sembla pertinent intentar delimitar *a priori* la condició narrativa. Una temptativa que, fet i fet, resulta molt fèrtil és la distinció que va proposar Gerard Genette en el seu clàssic *Figuras III*, volum publicat el 1972 i considerat com un dels textos fundacionals de la narratologia.

En aquest, Genette proposava superar el model diàdic que havia sustentat l'estructuralisme literari a proposta de la lingüística i que considerava la narració a partir de la distinció entre el discurs i la història. Per història s'entén el què s'explica, és a dir, els esdeveniments i els agents que els protagonitzen. Aquests esdeveniments transcendeixen generalment el marc de la narració i són disposats posteriorment a l'enunciat segons una forma concreta. Pensem, per exemple, amb *Gone with the Wind* (*El que el vent s'endugué*, Victor Fleming, 1939). La història que explica la pel·lícula, basada en la novel·la de Margaret Mitchell, narra el periple d'Scarlett O'Hara, jove vanitosa que s'enamora d'Ashley Wilkes i que, després de la guerra de Secessió, acaba casada amb Rhet Butler.

La història, per tant, transcorre al llarg d'una dècada, temps incommensurable per a qualsevol narració fílmica. És per això que aquesta història és comprimida i organitzada segons una disposició concreta dels esdeveniments. Aquesta organització concreta, és a dir, aquest com s'explica això que s'està explicant, és el discurs i afecta diferents nivells narratius: el temps, l'espai, els personatges, les accions, etc.

Gerard Genette partia d'aquesta divisió per a proposar una visió més àmplia i comprensiva del narratiu, a partir de la distinció de tres instàncies complementàries però diferents:

- Relat
- Narració
- Història

El relat seria l'enunciat, el mateix text narratiu entès com un tot significat: la novel·la, el poema, la pel·lícula, etc. Es pot definir, llavors, com el discurs que permet materialitzar la història. És en aquest sentit que la història i la narració no existeixen per al lector/espectador si no és per mediació del relat. Ara bé, Genette abordava els enunciats literaris i, per tant, conformats únicament per la llengua, de manera que si traslladem el concepte de relat cinematogràfic hem de tenir en compte, com hem apuntat en l'apartat anterior, que el cinema comprèn imatges, paraules, mencions escrites, sorolls i música. És a dir, una heterogeneïtat de matèries expressives que comporta la complexitat en l'organització i anàlisi del relat fílmic.

Per **narració** Genette entén l'acte narratiu productor del relat. Es tracta llavors del fet o acció –verbal en l'àmbit literari, audiovisual en l'àmbit cinematogràfic– que converteix la història en un relat, en un tot significat. Per extensió, també entén per narració el conjunt de la situació real o fictícia en què té lloc l'acte narratiu, és a dir, el conjunt de relacions que estableixen entre si l'enunciat (el narrat) i l'enunciació (el que narra), instància que disposa de manera concreta i determinada els esdeveniments en l'acte narratiu.

Finalment, la història pot ser considerada com el conjunt dels fets o esdeveniments narrats. Seria el que s'ha narrat, el contingut narratiu, al marge de la intensitat o feblesa dramàtica dels esdeveniments. Com analitzarem amb més detall, aquest contingut es presenta d'acord amb un doble ordenament lògic i cronològic que és disposat per la narració en el sentit postulat pel narratòleg.

Genette també va utilitzar el terme **diegesi**, encunyat i analitzat en l'àmbit cinematogràfic per Etienne Souriau el 1953, en la seva obra *L'univers filmique*. Aquest autor parla de la diegesi per a referir-se a l'univers creat al voltant del conjunt d'esdeveniments que formen la història:

«La diegesi és tot el que pertany, dins de la intel·ligibilitat de la història relatada, al món proposat o suposat per la ficció» (citada a Gaudreault i Jost, 1995, pàg. 43).

Per a Aumont (1996, pàg. 114), la diegesi és tot el que la història evoca o provoca en l'espectador, i Bordwell (1995, pàg. 67) la defineix com el món global que es desenvolupa al voltant de la mateixa.

Així doncs, podem designar el terme *diegètic* com tota la informació que l'espectador pugui imaginar, suposar i deduir de la història per mitjà del que apareix en el relat. En definitiva, l'univers diegètic es correspon amb tot allò que defineix i engloba la història en un marc geogràfic, històric i social determinat. En aquest sentit, el diegètic no seria totalment homòleg a la utilització que fa Genette, entès com a sinònim d'història. Sinó que, en general, els teòrics del cinema prefereixen distingir entre la història com a successió d'esdeveniments de diegesi en sentit estricte que seria, més aviat, l'univers dramàtic representat.

2.2. Què és un relat?

Un element fonamental dels relats és que qualsevol lector/espectador reconeix sense equivocació que està davant una narració. Aquesta constatació es converteix en el punt de partida de l'anàlisi realitzada per Christian Metz en la seva obra *Ensayos sobre la significación en el cine* (1972) i que, més que proposar un model alternatiu als ja plantejats per altres autors, proposava reflexionar sobre les condicions de possibilitat d'aquests models a partir de l'interrogant següent: «En què es reconeix un relat, prèviament a tota anàlisi?».

Com a resposta, el semiòleg proposava cinc criteris que poden ser utilitzats per a reconèixer un relat.

Un relat té un principi i un final.

La construcció d'un relat implica la successió d'uns esdeveniments que es caracteritzen per una situació inicial i una situació final. Es tracta d'un axioma que resulta vàlid per a tot tipus de relat, tant aquells que es consideren tancats

com, per exemple, el relat biogràfic (la seqüència cronològica que va des del naixement a la mort del protagonista defineix el seu espai-temps narratiu), com aquells considerats oberts, que es tanquen en una mena d'espiral sense fi.

Els casos que aparentment no són clausurats, com ocorre de manera habitual en el cinema modern, cal matisar que el que no es clausura és la informació imaginativa del lector/espectador, però no així la materialitat de la seqüència narrativa, que sempre té un punt final. Dit en paraules de Christian Metz:

«Els relats tradicionals i "tancats" són seqüències clausurades d'esdeveniments no clausurats; els relats amb "fals final" a què tan procliu es mostra la modernitat cultural són seqüències clausurades d'esdeveniments no clausurats» (Metz, 2002a, pàg. 50).

En aquest sentit, el relat es constitueix com un tot, com una unitat significant i estaria configurat, segons la tripartició clàssica establerta per Aristòtil en l'antiguitat clàssica, per un principi, un desenvolupament i un final.

Així doncs, podem dir que el relat es defineix per la successió d'esdeveniments relacionats entre si segons un esquema de causa i efecte pel qual diversos esdeveniments estableixen una relació de necessitat segons un doble ordenament lògic i cronològic.

El relat és una seqüència temporal.

Un relat no és solament una seqüència temporal, diu Metz, sinó doblement temporal. No en va, en tot relat s'estableixen inevitablement dues temporalitats: el temps de la cosa narrada i el temps del relat. És a dir, d'una banda, se situa la temporalitat que caracteritza els esdeveniments narrats (temps del significat), i, de l'altra, la temporalitat que es defineix en l'acte de narrar (temps del significant).

L'ordenació dels esdeveniments en el relat, fins i tot en el cas que segueixin el mateix ordre cronològic de la història, és una de les variables que la narració fa seva per a la construcció del relat. De fet, la successió temporal es constitueix en la condició mínima perquè un grup de fets puguin configurar una història.

El més destacable, en qualsevol cas, respecte a la doble temporalitat del relat és que la fricció que s'estableix habitualment entre els dos temps (ja hem parlat de la dificultat que hi hagi una homologia plena entre el temps de la història i el temps del discurs; en parlarem amb més detall més endavant) permet constatar que una de les funcions del relat consisteix en transformar un temps en un altre. Aquesta transformació dona lloc a les diferents alteracions temporals del relat que, en paraules de Gerard Genette (1989), afecten l'*ordre*, la *durada* i la *frequència*.

Tota narració és un discurs.

Un discurs definit en oposició al món real perquè és proferit per algú. És a dir, la narració posa en joc en el relat una sèrie d'enunciats, que reclamen la figura del subjecte que els enuncia i que s'encarrega de la gestió, disposició i organització d'això que és l'enunciat. Es tracta d'una instància enunciativa que ha rebut diverses denominacions: Albert Laffay parlava, per exemple, d'un *gran imaginador*, mentre que André Gaudrault proposava la denominació del *meganarrador*. Enfront d'aquesta figura se situa el receptor d'aquest missatge articulat com un relat, és a dir, el *narratori*. Aquest últim, en el context fílmic en què ens movem, rep el nom d'*espectador*.

L'antropomorfització habitual d'aquestes designacions no s'ha de confondre amb les figures dels narradors delegats que expliquen la història des del seu interior. La instància enunciativa sempre se situa fora del relat i, en l'àmbit cinematogràfic, es tracta, en realitat, de la pel·lícula tal com disposa les seqüències construïdes a partir de la conjugació de les diferents matèries expressives, com va anotar Christian Metz:

«L'enunciador és la pel·lícula, la pel·lícula és el focus que actua com a tal, orientat com a tal, la pel·lícula com a activitat» (Metz, 1991, pàg. 26).

Un exemple especialment interessant sobre la funció i existència de la instància enunciativa és, sens dubte, el cinema clàssic. No en va, una gran part de la seva eficàcia (però també de la crítica per nombrosos teòrics i corrents cinematogràfics) resideix en l'ocultació de la seva condició de discurs mitjançant la dissimulació de les petjades que evidencien l'existència que algú ho organitza d'una manera determinada.

El cinema clàssic nega així la seva opacitat discursiva, es constitueix com una història explicada per ningú que es desenvolupa al marge d'una instància o entitat que expliqui aquests esdeveniments. A la manera d'una finestra oberta al món que permet veure, però que impedeix ser vist (d'aquí la impossibilitat de la mirada a càmera dels personatges, prohibició major ja que posaria en relació dues instàncies situades en universos sense possibilitat de contacte: personatges i espectadors), el cinema clàssic s'ha bolcat tradicionalment cap a la saturació del referent (l'univers representat) per a evitar que l'espectador s'adonés de l'artifici que s'estava construint al voltant d'aquest.

S'origina així una *censura radical de l'enunciació* que, per a Roland Barthes, també caracteritzava el discurs de la història positivista:

«Reflux massiu del discurs cap a l'enunciat i també (en el cas de l'historiador) cap al referent: no hi ha ningú allí per a assumir l'enunciat» (Barthes, 1970b, pàg. 45).

No obstant això, l'evacuació completa de l'enunciació en cap cas no resulta impossible, com va assenyalar Todorov de manera concisa però contundent:

«El llenguatge mai no pot desaparèixer completament convertint-se en un pur mediador de la significació; de la mateixa manera, tampoc no pot dissimular per complet el seu procés d'enunciació: la intervenció del parlant serà mínima però mai nul·la» (Todorov, 1971, pàg. 113).

És per això que l'absència del *gran imaginador* que narra la història solament ho és de manera il·lusòria: fins i tot la pel·lícula més *transparent* presenta alguna petjada que denuncia la presència enunciativa. Es tracta del que, des de la lingüística, es denomina com a díctic, element que proclama l'existència d'una instància que profereix el discurs. Un dels més evidents, sens dubte, és la utilització d'una banda sonora que no forma part de la història, sinó que es constitueix en la seva exterioritat: la música extradiegètica. Un altre exemple clar el trobem en la utilització d'intertítols que aporten informació espai-temporal: dates, llocs, etc. que remeten a aquesta instància que selecciona i disposa els elements d'una manera determinada.

La percepció del relat com a real té com a conseqüència que irrealitza la cosa-explicada.

Una irrealització que no la trobem en la temàtica més o menys fantàstica del relat, sinó en la distància dels esdeveniments narrats amb l'aquí i ara en què habita la realitat. És igual el petita que sigui aquesta distància, sempre hi ha una separació entre els fets esdevinguts i els fets escenificats (per a il·lustrar-ho, Metz va utilitzar l'exemple extrem d'un manifestant que escolta la manifestació a què assisteix per la ràdio).

Fins i tot en els relats factuais basats en històries reals, esdevé aquesta irrealització. Encara que solament es vegin afectats un dels dos paràmetres (o l'aquí o l'ara): és el que ocorre amb els relats de la vida quotidiana en què està implicat l'aquí o els reportatges televisius «en directe» en què està implicat l'ara. En tots aquests, afirma Metz, la irrealitat s'instal·la en el seu si «des del moment en què el percep com a narrat».

Així doncs, independentment d'escenificar una història real o fictícia, una narració sempre és una representació d'aquesta i no pot ser considerada com la realitat, sinó que ha de ser considerada com una figuració de la història.

El relat és un conjunt d'esdeveniments ordenats en seqüències.

Aquesta caracterització implica una doble consideració: d'una banda, que l'esdeveniment és la unitat fonamental del relat i, de l'altra, que aconsegueix el pla discursiu mitjançant la seva ordenació sintagmàtica en unitats narra-

tives mínimes. Organització segons uns llaços que són temporals i espacials però també lògics (o causals), responsables que cada unitat trobi el seu lloc en el relat «perquè hi va haver o perquè hi hagi aquesta altra unitat» (Todorov, 1971, pàg. 128).

2.3. Elements de la dimensió narrativa: existents, esdeveniments i transformacions

Per la seva banda, una definició valuosa sobre la narració és la definició aportada per Francesco Casetti i Federico di Chio (1995, pàg. 154):

«La narració és, de fet, una concatenació de situacions, en què tenen lloc els esdeveniments i en què operen personatges situats en ambients específics».

Tres serien, segons els autors, els elements decisius en la consideració de la dimensió narrativa:

- 1) *Succeeix alguna cosa*, és a dir, ocorren «esdeveniments» i, per tant, accions.
- 2) *Li succeeix a algú o algú fa que succeeixi*, és a dir, que els esdeveniments i accions sempre afecten els personatges (herois, víctimes, etc.).
- 3) *El succés canvia la situació a poc a poc*, és a dir, esdevé una transformació, una variació pel que fa a un estat precedent que, en qualsevol cas, no evita que es pugui tornar a la situació d'origen (pensem en una comèdia en què es trenca una parella i, després de tot un seguit d'esdeveniments, es tornen a reunir).

És a partir d'aquests tres factors estructurals que Casetti i di Chio identificaven les tres categories subjacents: els **existents**, els **esdeveniments** i les **transformacions**.

Els **existents** inclourien tot allò que es presenta a l'interior de la història i que pot sumir-se, bàsicament, en dues subcategories: personatges i ambients.

Encara que intuïtivament es poden distingir les dues subcategories en virtut del caràcter animat (personatges) o inanimat (ambients), de vegades hi ha dubtes. No en va, es tracta de subcategories que es diferencien amb claredat en narracions pròpies del cinema clàssic en què l'ambient es construeix com una mena de fons sobre el qual emergeix amb claredat la figura: el personatge. Per contra, en narracions típiques de la modernitat, els rols poden arribar a difuminar-se o a intercanviar la seva posició fons/figura. Per exemple, en la cinematografia del cineasta rus Andrei Tarkovsky, la naturalesa arriba a constituir-se en primer terme i a actuar com un autèntic personatge.

És per això que els autors proposen uns criteris de diferenciació que no solament permet distingir-los, sinó també elaborar una gradació en les dues subcategories:

- **Criteri anagnòric.** Els personatges se solen caracteritzar per un nom propi, condició que els atorga una identitat clarament definida (sia un ésser humà o un huracà en els films de catàstrofe), enfront de l'ambient que sol ser anònim, no identificat.
- **Criteri de rellevància.** Relacionat amb el pes que adquireix en la narració, és a dir, la rellevància que assumeix en el desenvolupament de la història. A major pes, lògicament, més a prop estarà del rol del personatge, mentre que, a menor pes, estarà més a prop de la funció ambient.
- **Criteri de focalització.** Vinculat amb l'atenció que es reserva als elements dins del procés narratiu. Per exemple, el personatge sol aparèixer en un primer pla enfront de l'ambient, que sol ser enquadrat en plans generals. D'igual manera, el personatge sol actuar com l'agent sobre el qual pivota la narració, erigint-se en el focus de l'atenció.

Els **esdeveniments** es poden dividir, al seu torn, en dues grans categories segons sigui l'agent que els provoca: en cas de tractar-se d'un agent animat, s'ha de parlar d'accions, mentre que si l'agent és un factor ambiental o qualsevol col·lectivitat anònima, s'ha de parlar de successos.

Les accions poden ser analitzades des de diverses perspectives, de les quals Casetti i di Chio en destaquen tres: com a comportament, com a funció i com a acte.

- Com a **comportament**, l'acció pot ser definida com una acció atribuïble a una font concreta i que s'inscriu en unes circumstàncies determinades: «El comportament és, de fet, principalment, la manifestació de l'activitat d'"algú", la seva resposta explícita a una situació o a un estímul» (pàg. 169). Per tant, hi poden haver comportaments voluntaris o involuntaris (segons la intencionalitat), conscients o inconscients, individuals o col·lectius, únics o repetitius, etc.
- Com a **funció**, l'acció ha de ser analitzada des d'un pla formal, com a tipus estandarditzat. Algunes de les funcions descrites per la narratologia dels estudis de Vladimir Propp, són: la privació, que té lloc principalment a l'inici de la narració i actua com a disparador de l'acció, el viatge, que pot ser tant físic com mental o psicològic, la prova, en què el personatge ha de demostrar els seus coneixements i habilitats, la celebració o reconeixement del rol del protagonista, etc.
- Com a **acte**, l'acció es constitueix com un element relacional entre personatges i pot ser de dos tipus: element relacional d'estat (enunciat d'estat) o

element relacional d'actuació (enunciat d'actuació). La privació, per exemple, és un enunciat d'estat ja que assenyala una situació estable d'un personatge pel que fa a un altre element: algú està pres, per exemple, implica una manca de llibertat (no és lliure, encara que se suposa que vol ser-ho). El viatge, per contra, és un enunciat d'actuació ja que implica una transformació o canvi del personatge: és el cas d'aquest algú que, estant pres, aconsegueix escapar.

Les **transformacions** es poden analitzar des de tres grans perspectives: com a canvis, com a processos i com a variacions estructurals.

- Com a **canvis**, les transformacions poden ser analitzades des de dos punts de vista: des de la perspectiva del personatge (no en va, són els subjectes que les provoquen, les pateixen, etc.) o des de la mateixa acció i la seva condició d'agent del canvi (impulsa la transformació, la realitza, etc.).
- Com a **processos**, les transformacions es configuren com a formes recurrents de canvis, com a tipus habituals en les narracions. En aquest sentit, les transformacions poden ser qualificades com a processos de millora o, al revés, com a processos d'empitjorament. Els *happy end* habituals de la comèdia nord-americana clàssica pertanyen a les primeres, mentre que la mort, la separació o l'absència que regeix els programes narratius dels protagonistes melodramàtics formen part dels segons.
- Com a **variacions estructurals**, és a dir, com a «operacions lògiques que estan a la base de les modificacions del relat», Casseti i di Chio assenyalen cinc grans transformacions: la saturació, en què la situació final no és més que la conclusió lògica de la situació d'origen (com en la comèdia sofisticada nord-americana en què la trobada dels protagonistes ja pressuposa el final feliç), la inversió, en què la situació final és la inversa de la situació de partida (*Edip rei* és un dels seus exemples més clàssics), la substitució, en què la situació d'arribada sembla que no té a veure amb la situació de partida (*L'Avventura*, de Michelangelo Antonioni, 1960, disponible a Filmin, seria un exemple interessant sobre aquest tema), la suspensió, en què la situació d'arribada no resol totalment la situació de partida i, per tant, la narració queda trencada i l'estancament, que representa una autèntica no-variació en què el tema retorna insistentment sense avançar cap a cap situació.

2.4. Qui i com s'explica una pel·lícula?

D'acord amb el que ja hem assenyalat en els apartats anteriors, una conclusió evident és que no hi ha un relat si no hi ha una instància que ho relati. Tota narració és percebuda com a tal perquè algú la refereix al lector/espectador (dit en termes de teoria de la comunicació: perquè un emissor fa arribar el missatge a un receptor).

La situació és més complexa en el relat cinematogràfic que en el relat literari, ja que pot mostrar les accions sense que una veu les refereixi (és el que Gaudreault denomina «mostració»), a més que disposa de diverses matèries expressives per a vehicular la història. No en va, la presència de la instància enunciativa en la pel·lícula es pot rastrejar en totes aquestes: la veu *over*, la música extradiegètica, la inscripció dels intertítols que aferren espacialment i temporalment l'acció, etc. són algunes de les més evidents. El mateix ocorre en l'àmbit de la imatge. Gaudreault i Jost (1995, pàg. 52), per exemple, van enumerar sis casos en què es podia rastrejar la presència d'aquest organitzador:

- El subratllat del primer pla.
- L'ús del punt de vista per sota del nivell dels ulls.
- La representació d'una part del cos en un primer pla.
- L'ombra d'un personatge.
- La utilització d'un *caché* (espiell) o qualsevol element que remeti a una mirada.
- El tremolor de la imatge que delati l'existència d'una càmera que filma.

Així doncs, la constatació que tot relat és explicat per algú porta a col·lació dues qüestions complementàries i estretament entrelaçades, que s'han de tenir en compte sobre aquest tema, estudiades en profunditat per Gerard Genette (1989):

- D'una banda, la «manera» del relat. És a dir, la manera en què l'autor gestiona la informació que ofereix al lector o, en altres paraules, com se'ns presenta la història narrada. Especialment rellevant per als nostres interessos resulta la perspectiva utilitzada per la narració, és a dir, el punt de vista que utilitza la narració per a transmetre la informació. Un punt de vista que pot ser omnipotent respecte als esdeveniments (ho sap tot) o parcial (solament sap algunes coses), tal com il·lustra a la perfecció la conversa mantinguda entre Hitchcock i Truffaut sobre l'efecte sorpresa: no és el mateix que l'espectador conegui des del principi de l'escena que sota la tau-

la hi ha una bomba a punt d'esclatar, que l'espectador descobreixi, amb l'esclat, que hi havia una bomba amagada sota la taula.

- D'altra banda, la «veu» del relat, és a dir, com es manifesta la instància narrativa i qui és o són els que expliquen els esdeveniments. Especialment rellevant per als nostres interessos resulten el nivell del narrador (si està fora o dins de la història que explica) i la persona gramatical (si és un personatge de la història o exterior a la història que explica).

Aquests dos aspectes que estan íntimament relacionats i que, de vegades, se superposen són els que analitzarem detalladament en els apartats següents.

2.4.1. Veus narratives

Hi ha, doncs, una mena d'instància enunciativa, meganarrador, narrador en primer grau, etc. que disposa el material narratiu i el fa intel·ligible per a l'espectador per mitjà dels canals auditius i visuals. Es tracta de la figura del narrador omniscient, tan habitual en l'àmbit literari, a què se li pressuposa que coneix tots els detalls de la història que es narra.

Però al marge de la presència d'aquest meganarrador, el cinema presenta una tendència natural a la delegació narrativa, és a dir, a l'articulació narrativa en diferents instàncies que se situen en diferents nivells i es coordinen per a la construcció del relat a partir de les seves «veus».

En aquest sentit, és habitual en una narració cinematogràfica que el meganarrador (o narrador en primer grau) cedeixi el seu lloc a un subnarrador (o subnarradors) que es fa càrrec, de manera explícita, de la narració i exerceix d'intermediari entre la narració i l'espectador. Aquests narradors de segon grau poden adquirir dues aparences, segons Sarah Kozloff (1988, pàg. 97-99):

- Poden ser narradors marc, que són aquells que comencen la seva narració amb les primeres imatges de la pel·lícula però no són visualitzats en cap moment.
- Poden ser narradors inserits, que comencen a narrar després que la història hagi començat i són visualitzats en l'acte de narració.

Aquests narradors, en cap cas, no s'han de confondre amb la figura del gran imaginador, que sempre està per damunt, tutelant i omplint, mitjançant les diferents matèries expressives, els buits de la narració delegada. No en va, convé insistir que el meganarrador és heterogeni, mentre que el narrador delegat és homogeni, és a dir, és un narrador verbal que relata verbalment els esdeveniments. Aquesta condició té lloc, fins i tot, quan apareix figurativament en

el film. En el cas que la seva narració doni lloc a una narració audiovisual, és el meganarrador l'encarregat de gestionar audiovisualment aquest relat, i no el narrador delegat.

S'accepta comunament la classificació dels narradors delegats a partir de la terminologia emprada per Gerard Genette (*Figuras III*), ja que resulta força sistemàtica i de fàcil aplicació en l'àmbit cinematogràfic. En aquest sentit, el narratòleg estableix una distinció preliminar entre les dues categories abans de proposar una tipologia dels narradors:

- Segons el nivell narratiu.
- Segons la persona gramatical.

Segons el nivell narratiu, és a dir, segons les relacions que el narrador manté amb la història que explica, el narratòleg distingeix entre tres tipus:

- **Nivell extradiegètic.** Posició ocupada per la primera instància narrativa que se situa, per tant, fora de la història.
- **Nivell intradiegètic** (o diegètic). El dels esdeveniments narrats i els personatges.
- **Nivell metadiegètic.** Nivell en què se situarien els esdeveniments narrats per un narrador intradiegètic, com en el cas emblemàtic de *Les mil i una nits* en què Sheredaze, cada nit, explica un relat.

Segons la persona gramatical, és a dir, segons el grau de participació del narrador en la història que explica, podem parlar de dos tipus de narrador:

- **Narrador heterodiegètic**, que està absent de la història que explica. No és, per tant, un personatge de la mateixa.
- **Narrador homodiegètic**, que sí que està present en la història que explica com a personatge.

Una distinció important entre els dos tipus resideix en el fet que, si l'absència del narrador heterodiegètic és absoluta, la participació del narrador homodiegètic en la història narrada pot variar: pot ser protagonista de la mateixa o exercir un paper secundari dins de la història que narra. Joe C. Gills ens narra en passat els motius que el van portar a la seva mort en una piscina a *El crepusculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950), la qual cosa il·lustraria el primer cas; la figura d'Scout, a propòsit del programa narratiu d'Atticus Finch i la seva lluita contra el racisme a *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962, disponible a Filmin), és un bon exemple de la distància del narrador enfront de la història

que explica. Encara té una distància més gran Ellis Boyd a *Cadena perpétua* (Frank Darabont, 1994), que narra la història del jove banquer Andy Dufresne, al capdavant, protagonista del film.

A partir de la combinació de les dues categories, nivell narratiu (extradiegètic o diegètic) i narrador (heterodiegètic o homodiegètic), podem establir els narradors delegats següents:

- **Narrador extradiegètic i heterodiegètic.** Aquell que narra des de l'exterior de la història uns esdeveniments en què no està present. Es tracta de la típica figura del narrador omniscient literari (no en va, resulta molt habitual en les adaptacions cinematogràfiques de novel·les). És el cas de pel·lícules com *El quart manament* (*The Magnificent Amberson*, 1942, Orson Welles, disponible a Filmin), que comença amb una veu *over* (del mateix Welles) que exposa l'inici de la magnificència de la família Amberson, presentant alguns dels seus membres, i també l'època a què pertanyien. O *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975); aquí una altra veu *over* narra, al llarg de tota la pel·lícula, aquelles qüestions que resulten importants per a la narració. O *L'edat de la innocència* (Martin Scorsese, 1993), el narrador de què intervé en moments concrets per a emfatitzar uns fets determinats de la història.
- **Narrador extradiegètic i homodiegètic.** Es tracta d'aquell narrador que, des de fora de la història, participa com a personatge. Per aquest motiu, en l'àmbit cinematogràfic, aparegui sempre com una veu *over*. És el cas, per exemple, dels films en què un personatge rememora una història que li va ocórrer en el passat, com per exemple *El sud* (Víctor Erice, 1983) o *Un dels nostres* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), en què els seus protagonistes refereixen la seva pròpia història de la vida.
- **Narrador intradiegètic i heterodiegètic.** És el cas en què un personatge es converteix en un narrador d'històries en què no participa. És el cas emblemàtic d'Scherezade a *Les mil i una nits*, el rol de la qual no és excessivament habitual en el cinema, encara que es poden localitzar casos com *El besó de la mujer araña* (Héctor Babenco, 1985), en què Molina explica al seu company de cel·la una història que ell no ha protagonitzat, però que la coneix per altres fonts.
- **Narrador intradiegètic i homodiegètic.** És el cas d'un narrador en segon grau que és, a més, partícip dels esdeveniments que narra. Ja hem citat *El crepúsculo de los dioses*, *Matar a un ruiseñor* o *Cadena perpetua*, a què es podria afegir *Perdición* (Billy Wilder, 1944), en què el protagonista, Walter Neff, justifica el relat de la seva història (l'assassinat de Dietrichson després d'enamorar-se de la seva dona) mitjançant un enregistrament en un dictàfon dirigit al seu company de treball, Barton Keyes. El mateix es pot dir de *Pickpocket* (Bresson, 1959, disponible a Filmin), que es construeix a partir de la confessió epistolar del protagonista dels esdeveniments. O *La naranja*

mecànica (Kubrick, 1971), en què el seu protagonista, Alex, assumeix les funcions de narrador en la pràctica totalitat de les escenes, oferint en una narració *over* tant la descripció del que succeeix com les seves sensacions i estats d'ànim.

2.4.2. Punt de vista i focalització

L'exemple anteriorment assenyalat, a propòsit de la conversa entre Hitchcock i Truffaut, posa en evidència que la problemàtica no radica tant en qui explica els esdeveniments, sinó en quin és el focus o perspectiva que emprà el relat per a explicar-los. Com va assenyalar Mieke Bal (1985, pàg. 107), sempre que la narració presenta els esdeveniments d'una història, ja es tracti de fets reals o de ficció, ho fa des d'un cert angle o punt de vista, és a dir, des d'una forma específica de veure les coses.

Així, es pot dir que les relacions de coneixement que s'estableixen entre el narrador i el personatge, a partir d'aquesta disposició, es poden resumir en la tríada proposta per Tzvetan Todorov (1972):

- **El narrador sap més que els personatges.** Disposició típica del relat clàssic; es tracta del narrador omniscient que ho coneix tot dels personatges, tant les seves accions com les seves emocions i pensaments.
- **El narrador sap el mateix que el personatge.** El narrador no ens pot oferir, per tant, una explicació dels esdeveniments abans que els personatges hagin format part d'aquests. És una disposició típica dels relats moderns.
- **El narrador sap menys que el personatge.** Menys freqüent, encara que present en algunes pràctiques literàries del segle XX, aquesta disposició impedeix que el narrador pugui conèixer els pensaments i emocions del personatge.

Per a evitar la implicació massa visual del concepte de punt de vista, visió, etc., Gerard Genette proposava utilitzar millor el concepte de focalització. Igual que Todorov, partint de les diferents relacions que es poden establir entre el personatge i el narrador, arribava a la tripartició següent dels relats:

- **Relat no focalitzat** (o focalització zero). En el terreny cinematogràfic, es tracta de la construcció habitual del discurs clàssic. *El naixement d'una nació* (Griffith, 1915, disponible a Filmin), un dels exemples clau que posa els fonaments de la discursivitat clàssica, es construeix des d'aquesta focalització omniscient.
- **Relat en focalització externa.** El narrador no penetra en cap de les consciències dels personatges, de tal manera que l'espectador ho veu tot des de fora. Es tracta d'una focalització habitual en el cinema negre, en els

gèneres d'intriga i misteri. Per exemple, a *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) o a *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), l'espectador acompanya el detectiu en la resolució de l'enigma.

- **Relat en focalització interna.** Els personatges filtren la història per mitjà de la seva consciència. Pot ser una focalització fixa (explica un sol personatge, com ara *Amadeus*, Milos Formen, 1984, en què tota la narració és vehiculada pel músic Salieri), variable (diversos personatges se superposen explicant la història consecutivament com ara *Cortina rasgada*, Hitchcock, 1966) o múltiple (el mateix esdeveniment és evocat en diferents moments des de personatges diferents, com per exemple *Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950).

No obstant això, i d'acord amb la seva utilitat, no podem oblidar que la proposta de Genette se circumscriu en la narrativa literària i, per tant, en un mitjà verbal. La qüestió resulta més complexa en un context predominantment audiovisual com és el cas del cinema. Gaudreault i Jost (1995, pàg. 139) han incidit sobre aquest tema assenyalant la indistinció entre saber i veure en el concepte de focalització genettiana.

Per a evitar aquesta indistinció, els autors, a partir dels treballs preliminars de François Jost, proposen diferenciar amb nitidesa el punt de vista cognitiu, propi del saber, i el punt de vista perceptiu, en aquest cas la visió. Per a això, van introduir el concepte d'**ocularització** per a definir la relació entre el que es veu per mitjà de la càmera i el que el personatge veu, juntament amb el d'**auricularització**, per a exposar les relacions.

D'igual manera que el narratòleg va establir una tipologia de la focalització, Gaudreault i Jost proposen una tipologia dels diferents graus d'ocularització, distingint entre l'**ocularització zero** (no hi ha una relació entre el que la càmera mostra i el que veu el personatge) i l'**ocularització interna**, quan la imatge està aferrada a un personatge. En aquesta última, distingien al seu torn entre ocularització interna primària (en la imatge se suggereix l'existència d'un cos o una mirada que permet identificar el personatge) i ocularització interna secundària, en què l'existència del personatge s'infereix mitjançant la construcció en *raccord* (com el pla-contrapla) o mitjançant una convocació verbal (un personatge parla a la càmera anomenant un altre personatge).

3. Gèneres cinematogràfics

Algunes de les qüestions analitzades en els apartats anteriors sobre el llenguatge i la narració es poden entendre millor si les posem en relació amb les pràctiques genèriques que regeixen l'univers cinematogràfic. No en va, els gèneres es construeixen en virtut d'unes similituds textuais que permeten el reconeixement dels espectadors i la seva adhesió a aquests. Per exemple, la codificació del gènere musical s'assenta en la subordinació generalitzada de les matèries expressives verbals –i fins i tot visuals– a la música. D'igual manera, es construeix habitualment a partir d'un narrador omniscient i en virtut de la seva condició acceptada d'espectacle. En termes visuals, el gènere es caracteritza pel dinamisme i una marcada plasticitat, alternant diferents punts de vista i enquadraments; en definitiva, una concepció del coreogràfic que transcendeix el profílmic per a acabar de definir-se en el muntatge. Aquesta és l'espectacularització que va portar fins als seus cims més alts el cineasta Busby Berkeley (per exemple, a *La calle 42*, de 1933).

La indústria apel·la habitualment la marca genèrica com a forma de fidelització i els espectadors recorren a aquestes etiquetes per a poder seleccionar d'entre tots els cinematogràfics possibles que se li ofereixen. Així, un anirà a veure una pel·lícula de terror, una pel·lícula d'acció o una pel·lícula musical.

No obstant això, encara que sembla evident que tot espectador pot reconèixer amb facilitat a quin gènere pertany una pel·lícula, l'extrema complexitat del debat genèric requereix l'anotació d'alguns problemes que han impedit l'establiment d'uns pressupostos solvents capaços de respondre els interrogants clàssics: «Què és un gènere? Quines pel·lícules són de gènere? Com sabem a quins gèneres pertanyen?» (Altman, 2000, pàg. 291). Unes qüestions, sens dubte, de difícil abordatge que, lluny de concitar unes respostes unànimes, romanen obertes i en contínua reelaboració.

Aquesta indeterminació té a veure, en gran manera, amb el fet que el gènere cinematogràfic és un fenomen multidimensional (Neale, 2002, pàg. 2) que pot –i ha de– ser analitzat des de diferents punts de vista que no sempre són coincidents. És per això que podem afirmar que es tracta d'un fenomen que abasta diferents realitats i recorre les diferents fases de la creació i circulació cinematogràfica.

Sobre aquest tema, podem resumir aquest ampli panorama en dues grans perspectives d'anàlisi:

- En primer lloc, ens trobem amb la materialització discursiva d'un grup de pel·lícules que presenten trets comuns situats en nivells diferents que, en la seva coordinació, confereixen a aquestes pel·lícules un cert aire de

família. Per exemple, perquè una pel·lícula sigui considerada un musical, no solament ha de contenir música (al cap i a la fi, pràcticament totes les pel·lícules contenen música), sinó que s'ha de convertir en un element estructural de la pel·lícula.

- En segon lloc, s'ha de tenir en compte la recepció de l'obra que s'empara, explícitament o no, en els models genèrics habitualment reconeguts pels espectadors, i també en el màrqueting del producte audiovisual per part de les productores o distribuïdores. Així, per mitjà de la conversa virtual mantinguda entre la indústria i el públic, mecanisme homeostàtic que regula les variacions genèriques mitjançant la dialèctica productiva repetició/variació, es pot ajustar la competència genèrica, entesa com el conjunt de regles i restriccions que l'espectador-lector coneix. És el que Christian va denominar el plaer del gènere: «Obres com aquesta procuren als seus espectadors, si coneixen les regles del joc, alguns dels plaers "estètics" més vius que hi ha: plaers de complicitat, plaers de competència, plaers micro-tècnics, plaers de comparacions en un camp tancat» (Metz, 2002b, pàg. 262).

3.1. Gènere literari, gènere cinematogràfic

El concepte de gènere cinematogràfic procedeix directament del pensament literari. L'interès i la necessitat de la teoria literària per a establir unes categories que li permetessin organitzar l'enorme corpus literari van afavorir el desenvolupament d'un instrumental útil i precís en la tasca. Però aquesta translació passiva no està exempta de problemes, ja que resulta extremadament complicat valorar el fenomen genèric en dos àmbits tan diferents.

És per això que mereix la pena posar en relleu un aspecte que, encara que evident, necessita ser reafirmat amb rotunditat: hi ha una dificultat important, terminològica però també metodològica, per a establir equivalències entre les demarcacions que retallen la geografia literària respecte de la geografia cinematogràfica. En efecte, com va intuir Genette (1979, pàg. 85) i va explicitar Alan Williams¹, gèneres fílmics com el western, la ciència ficció, etc. semblen tenir poc en comú amb la tragèdia, la novel·la epistolar o els gèneres poètics literaris.

No obstant això, l'assimilació passiva de l'utilitat literari per part dels teòrics i crítics cinematogràfics resulta generalitzada, indiferenciant entre dos objectes que en virtut de les matèries expressives que impliquen (verbal el text literari, verbal i audiovisual la pel·lícula), presenten certes divergències que resulten decisives en l'anàlisi genèrica. No en va, en el terreny cinematogràfic no es poden desestimar aquells possibles codis visuals que permeten distingir les diferents categories.

⁽¹⁾Williams, A. «Is a Radical Genre Criticism Possible?». *Quarterly Review of Film Studies* (vol. 2, núm. 9). Citat a Neale (2000, pàg. 20).

És el cas, per exemple, dels codis lumínics implicats en el cinema negre o els gèneres de terror, la funcionalitat dramàtica del color en els gèneres melodramàtics i, en general, tots aquells problemes derivats dels procediments de figurativització visual que excedeixen la succinta codificació iconogràfica del tipus «barrets + pistoles + cavalls + desert = western», o «barrets + metralleres + vehicles + ciutat = cinema negre».

Amb tot, i malgrat els nombrosos indicis que suggereixen la *no homologia* entre els objectes literari i fílmic, ha estat habitualment en el nivell extratextual on s'han situat unes discrepàncies que tenen a veure, sobretot, amb els processos i dinàmiques de producció tal com va exposar Altman: les connexions del gènere cinematogràfic amb la totalitat del procés de producció-distribució-consum «el converteixen en un concepte més ampli que el gènere literari tal com s'ha entès habitualment» (Altman, 2000, pàg. 36). Una apreciació que hauria de ser convenientment matisada, ja que el fenomen genèric també ha resultat decisiu en l'àmbit literari des de la constitució de la societat de masses, com ha assenyalat, entre d'altres, Jean Marie Schaeffer (1988).

La genericitat, per tant, no seria exclusiva del mitjà fílmic, sinó de les dinàmiques productives vigents en les societats capitalistes avançades. Com a màxim, tenint en compte que el cinema es va erigir en el mitjà hegemònic d'entreteniment del segle XX (coincidint no casualment amb la industrialització de l'esfera cultural), es podria dir que quantitativament la dialèctica repetició/variació ha aconseguit un perfil més definit en el camp audiovisual. No per casualitat, un gran nombre de gèneres cinematogràfics van iniciar la seva marxa precisament amb la consolidació de l'*studio system* en els anys trenta, període decisiu en la configuració industrial de l'univers fílmic, com veurem més endavant.

3.2. El punt de vista del gènere cinematogràfic

Una qüestió no gaire tractada en el debat cinematogràfic, encara que essencial per a entendre les lògiques genèriques, va ser exposada amb claredat per Tzvetan Todorov quan va subratllar que l'examen de les obres literàries, des del punt de vista d'un gènere, és diferent de l'examen de l'«especificitat» de l'obra particular (aquell que ha de «descobrir una regla que funcioni per mitjà de diversos textos»: la llei del gènere (Todorov, 1972, pàg. 9). En efecte, s'oblida massa sovint que el punt de vista triat per l'observador retalla, delimita i defineix el seu objecte d'estudi, el construeix: «Per ventura és necessari recordar que, a partir de Kant, ja no s'ignora que és el mètode qui crea l'objecte, que l'objecte d'una ciència no ve donat per la naturalesa, sinó que representa el resultat d'una elaboració?».

En aquest sentit, si es té en compte que el fenomen empíric és heterogeni per definició, s'ha d'acceptar que cap perspectiva analítica no pot esgotar-lo completament des de tots els angles; inevitablement, l'elecció d'un emplaçament específic sobre el qual s'edifica la recerca suposa l'exclusió d'altres postures que construirien objectes amb problemes (i solucions) diferents.

Així doncs, hem de subratllar que parlar de gènere suposa adoptar un punt de vista que destaca certs trets pertinents per a la categorització de les pel·lícules. Concretament, un punt de vista encarregat de localitzar els valors comuns, les similituds i recurrències entre els diferents textos (a nivell visual, narratiu, temàtic, etc.), en detriment d'altres perspectives que prioritzin els trets específics textuals.

Diguem-ho de manera senzilla: no és que les pel·lícules de John Ford o Alfred Hitchcock pertanyin a un gènere determinat, sinó que *des d'un punt de vista determinat* es pot estudiar la seva participació en uns models d'escriptura en virtut d'unes semblances respecte als trets i recurrències que delimiten aquests models. Una intervenció que, en qualsevol cas, no exigeix la presència en el film de tots i cadascun dels trets característics del gènere en qüestió; una cosa és el model formal teòric i una altra el fenomen empíric.

Aquest punt de vista, lògicament, no esgota la possibilitat d'analitzar aquestes mateixes pel·lícules des d'una altra perspectiva que, prioritzant nous marcs de referència comparatius, posin en evidència l'existència de certes marques autorals aïllables i singulars (que, de totes maneres, solament podran ser definides com a tal a partir de la seva comparació amb unes normes que aparentment no comparteix o transgredeix), o certes similituds comunes respecte a un marc cultural determinat geogràficament. Aquest és el cas de les *savies nutrícies* que vertebraren els diferents cinemes nacionals i permeten establir diferències significatives entre els cinemes com el realitzat a Espanya i el que es desenvolupa a Alemanya.

3.3. Gènere i indústria

Seguint les aportacions rellevants de Rick Altman respecte a la pregunta «d'on vénen els gèneres?» i acceptant amb aquest els resultats escassos que sempre obté aquella actitud arqueològica que esgota la seva tasca en la localització del primer film-origen del gènere estudiat, sembla més útil valorar el procés genèric com un procés continu de mestissatge en forma de creació de cicles que evolucionen al mateix temps que evolucionen els espectadors i les mateixes estructures cinematogràfiques.

En aquest sentit, sembla clar que un entorn industrial potent estableix mecanismes i dinàmiques assentades en la dialèctica repetició/variació que sembla insuflar vida als gèneres. Per això mereix la pena apropar-nos a la dècada dels anys trenta i la maduresa de l'*studio system* nord-americà, per a poder entendre l'impacte de les dinàmiques productives en la implantació de les diferents categories genèriques. En efecte, el control oligopòlic per part de les grans «societats cinematogràfiques» dels mitjans de producció, distribució i exhibició, juntament amb l'adopció d'estratègies productives d'altres sectors industrials (tendents a l'especialització i divisió laboral, com els procediments de manufactura descentralitzada provats per primera vegada en els anys vint a la Ge-

neral Motors Automobile Corporation), van resultar, a la fi, decisius en la dialèctica estandardització-diferenciació que va governar la topografia cinematogràfica dels anys trenta.

La majoria d'edat del model industrial va trobar el seu rostre manifest en l'inici del sistema de l'equip de producció i la proliferació dels equips de «producció per unitats» (Bordwell i altres, 1997, pàg. 357-359), que aprofundia en les dinàmiques d'especialització que ja s'havien iniciat en el sistema del productor central (vigent des de 1914 fins a la segona meitat dels anys vint). La idea és atribuïda a David O. Selznick i Lewis Milestone com a resposta als descensos de l'assistència a les sales de 1926 i 1931, i que havien generat la sensació que la producció estava excessivament «estereotipada» a causa que, en el sistema del productor central, un sol individu havia de supervisar i produir entre trenta i cinquanta pel·lícules a l'any.

El pas a una producció assentada en unitats especials consistia en el fet que cada productor adjunt s'havia d'encarregar de la realització de sis o set pel·lícules anuals com a màxim. Una reordenació que, en el cas de Columbia, el primer estudi a engregar la nova organització l'octubre de 1931, va situar Harry Cohn com a vicepresident a càrrec de la producció i Sam Briskin, Jack Bachman, Ralph Block i J. K. McGuinness com a productors adjunts.

Ràpidament, el model es va imposar en la resta de *majors*, propiciant l'especialització gradual dels estudis en gèneres particulars a partir de fórmules narratives d'èxit incipient (obligats per imperatius econòmics, els productors solament tenien en consideració els resultats de les taquilles en les primeres setmanes de l'exhibició). Si aquests cicles funcionaven, eren «assimilats» per la resta de *majors*, que introduïen petites variacions amb el seu «segell», com és el cas del cicle de terror iniciat per la Universal. De fet, si el gènere existia abans dels anys trenta, la *major* va crear un nou cicle basat en monstres amb *Dràcula* (Tod Browning, 1930), *Frankenstein* (James Whale, 1931) o *The Mummy* (*La mòmia*, Karl Freund, 1932). Posteriorment, després de l'èxit provat de la fórmula en taquilla, les altres *majors* es van llançar a la realització de projectes similars, com la Paramount amb *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) o l'RKO amb la celebèrrima *King Kong* (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933).

En aquests moments, és molt coneguda la importància de l'empresa dels germans Warner en l'enfortiment del fenomen genèric, emblemàtics representants d'una política de producció barata i eficaç basada en l'aprofitament de l'organització i jerarquització de les maneres productives i, fins i tot, humanes, segons Gomery; l'empresa familiar dels germans Warner «va tenir l'equip de gestió més estable entre les grans societats de l'era dels estudis» (Gomery, 1991, pàg. 138). Sí, com s'ha assenyalat habitualment, la *major* va exercir una tasca decisiva en l'aparició del cinema de gàngsters. De la Warner són títols tan em-

blemàtics com *Little Caesar* (*Hampa Dorada*, Mervyn LeRoy, 1931, disponible a Filmin), *Public Enemy* (*El enemic públic*, William Wellman, 1931) o *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932, disponible a Filmin).

També el musical, després de la generalització del cinema sonor posteriorment de l'èxit de *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), en realitat més una pel·lícula de cantant que un autèntic musical, es va establir a mitjan anys trenta, quan va abandonar definitivament la rígida mirada teatral (caracteritzada per la frontalitat i l'estatisme) i va atorgar un rol important als efectes dinàmics i plàstics que es basaven tant en l'escenografia com en el muntatge, doble funció que està definida amb claredat en l'obra del cineasta Busby Berkeley i la seva coneguda *La calle 42* (*42nd Street*, 1933), però sobretot amb el cicle protagonitzat pel duo format per Ginger Rogers i Fred Astaire, entre aquestes, *L'alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*, 1934), *Barret de copa* (*Top Hat*, 1935), *En aires de dansa* (*Swing Time*, 1936), *Ballems?* (*Shall We Dance*, 1937) o *Amanda* (*Carefree*, 1938).

Per a entendre millor les dinàmiques genèriques que es van assentar en aquest període, analitzarem dos exemples que resulten molt reveladors dels diferents elements i nivells que operen en la construcció i posada en circulació dels gèneres cinematogràfics. Així doncs, parlarem en primer lloc del gènere biogràfic, el *biographical picture* o *biopic*, i en segon lloc, ens centrarem en una de les categories més persistents en l'univers cinematogràfic: el melodrama.

Els punts de vista que utilitzarem per a comprendre els dos gèneres són complementaris: en el cas del *biopic*, ens situarem més aviat en una perspectiva històrica que intentarà desentranar com es va gestar i establir el gènere a mitjan dècada dels anys trenta, mentre que per al melodrama utilitzarem una perspectiva més aviat teòrica, posant en relleu aquelles recurrències i similituds temàtiques, narratives i figuratives que permeten reconèixer un determinat aire de família en les pel·lícules melodramàtiques.

3.4. Primer estudi de cas: el *biographical picture*

3.4.1. Orígens del gènere *biopic*

En el desenvolupament i consolidació d'un gènere tan arrelat en la cinematografia nord-americana com és el film biogràfic a la fi dels anys trenta, va resultar decisiva la participació de la Warner. No en va, Altman va rastrejar minuciosament els orígens del gènere a partir de *Disraeli* (Afred E. Green, 1929), producció de prestigi de la Warner sobre l'escriptor i polític britànic que va aconseguir un èxit inesperat: va obtenir un premi de l'Acadèmia al millor actor, es va mantenir sis mesos en cartellera a Nova York i va recórrer una triomfal carrera internacional, amb 1.697 dies consecutius en prop de 29.000 sales diferents i un total de més de 170 milions d'espectadors (Altman, 2000, pàg. 67).

No obstant això, al marge de la impossibilitat d'utilitzar una terminologia genèrica inexistent en el vocabulari del moment, afirmar en l'actualitat que *Disraeli* és el primer *biopic* de la història seria, per Altman, el típic error de com la crítica defineix habitualment els gèneres de manera retrospectiva; l'única cosa que va fer *la major* quan va produir el film va ser triar un guió d'èxit provat en l'escena teatral a partir de l'obra escrita per Louis Napoleon Parker el 1911, recurrent per a això a una de les grans figures del moment, George Arliss.

És més, l'èxit de la cinta no va radicar en la narrativa biogràfica, sinó en una temàtica centrada en la història britànica, «les seves intrigues polítiques i lluites internacionals; en un segon pla, l'obra parava esment a temes financers, al món jueu i a l'art de l'oratòria i en última instància, també es tenia en compte el seu director, Alfred E. Green i l'origen teatral de la cinta» (Altman, 2000, pàg. 67). Va ser a partir d'aquesta *lectura* del film que l'estudi va posar a treballar les seves dues estrelles angleses en nòmina (Arliss i John Barrymore) sota les ordres novament de Green en produccions d'un marcat to «britànic», com és el cas de *The Green Goddess* (Alfred E. Green, 1930, sobre la història d'un indi potentat que reté un grup de presoners britànics) i *The Man from Blenheim* (Alfred E. Green, 1930), pel·lícules també procedents dels escenaris teatrals que van donar bons resultats en taquilla en les primeres setmanes d'exhibició a Nova York i a Los Angeles.

La senda de l'èxit no es va repetir amb *Sweet Kitty Bellairs* (Alfred E. Green, 1930); el fracàs de la producció basada en la vida d'una heroïna musical britànica del segle XVIII va motivar que l'estudi abandonés la via musical, concentrant-se en els ambients polítics i financers, com és el cas d'*Old English* (Alfred E. Green, 1930, que va obtenir les xifres inicials més altes de totes les produccions de la Warner de 1930) i *The Millionaire* (John Adolphi, 1931), pel·lícula l'èxit de la qual va propiciar la fructífera col·laboració d'Adolphi i Arliss al llarg de vuit produccions. Entre les més importants, destaquen *Alexander Hamilton* (1931), centrada en les relacions sentimentals del polític, escriptor i fundador del primer partit de la història dels Estats Units, i *Voltaire* (1933), publicitada significativament com «els *affaires* de Voltaire» en un intent de capitalitzar la tendència sentimental iniciada per l'anterior.

El 1933, Zanuck, que havia estat el responsable de producció des de 1931, va abandonar la Warner per a fundar la 20th Century Pictures, arrossegant amb si el prestigiós actor perquè protagonitzés una sèrie de pel·lícules sobre la vida d'estrangers famosos. Ansiós per llançar la nova companyia amb una sèrie de prestigi, va situar Arliss al capdavant de films com *The House of Rothschild* (Alfred L. Werker, 1934) i *Cardinal Richelieu* (Rowland V. Lee, 1935), alhora que altres actors de l'estudi protagonitzaven pel·lícules més o menys biogràfiques, com la ja citada *The Affairs of Cellini*, *The Mighty Barnum* (Walter Lang, 1934) o *Clive of India* (Richard Boleslawski, 1935). Posteriorment, amb la fusió de la 20th Century i la Fox, Zanuck va ser nomenat vicepresident encarregat de la producció, situant Kenneth Macgowan al capdavant de les biografies històriques; començament d'una fructífera col·laboració no exempta de conflictes,

com *Lloyds of London* i *Suez* (Allan Dwan, 1938), a què es van sumar *Five of a Kind* (Herbert I. Leeds, 1938), *The Story of Graham Bell* (Irving Cummings, 1939), *Jesse James* (1939) i *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939).

3.4.2. Estabilitat del gènere

Així doncs, lluny de considerar *Disraeli* com el primer *biopic*, és preferible datar l'estabilització discursiva del gènere en la seva fecunda pol·linització genèrica durant la segona meitat de la dècada. De fet, la respectabilitat aconseguida pel gènere en aquests moments queda demostrada en el fet que les dues pel·lícules que van obtenir l'Oscar el 1936 i 1937 estaven basades en personatges reals: *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936, disponible a Filmin) repassava la vida del famós i aclamat productor i creador musical nord-americà Florenz Ziegfeld, i *The life of Emile Zola* versava sobre el famós escriptor francès.

A la vitalitat de la Warner i la 20th Century Fox, cal afegir les pel·lícules produïdes en aquests mateixos anys per l'MGM, com és el cas de *The Barretts of Wimpole Street* (*Las vírgenes de Wimpole Street*, Sidney Franklin, 1934, basada en la relació entre els poetes Elizabeth Barrett i Robert Browning), *Viva Villa!* (Jack Conway, 1934), *Parnell* (John M. Stahl, 1937) o *Marie Antoinette* (W. S. Van Dyke, 1938); les realitzades per l'RKO com *Annie Oackley* (George Stevens, 1935), *Daniel Boone* (David Howard, 1936) o *Mary of Scotland* (John Ford, 1936) o, fins i tot, la Paramount, que va produir *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) i ja una mica més tard, *Geronimo* (Paul Sloane, 1939).

De totes maneres, la Warner es va seguir mantenint com la columna vertebral del gènere, responsable principal de la popularització del *biopic*. Sense encongir-se amb la sortida de Zanuck i Arliss, va continuar la senda biogràfica després de nomenar Hal B. Wallis com a principal executiu de producció. Wallis, que va continuar el sistema de producció per unitats, treballava el 1937 amb sis productors adjunts especialitzats, mentre que Lou Edelman s'encarregava de les pel·lícules de «titulars» basades en esdeveniments recollits pels diaris (la paternitat dels quals sembla haver estat de Zanuck); Henry Blanke es va concentrar en films biogràfics juntament amb el director William Dieterle, el director de fotografia Tony Gaudio i l'actor Paul Muni, autèntics artífexs de la notorietat del gènere.

Dieterle, que havia estudiat a la seva Alemanya natal amb el director de teatre Max Reinhardt (influenciat per l'estètica del *Kostümfilm*, va arribar a dirigir i interpretar un film sobre «el rei boig» Ludwig II el 1930, *Ludwig II, König von Bayern*), va emigrar aquest mateix any al continent americà, on va començar a treballar a la Warner, al principi dirigint les versions alemanyes de la *major* (sota la direcció de Blanke), posteriorment pel·lícules de sèrie B, entre 1931 i 1934, fins a dirigir la seva primera producció de sèrie A, *Madame Bu Barry* (1934), propera al terreny biogràfic. El seu èxit definitiu, no obstant això, va arribar amb la realització de *The Story of Louis Pasteur* (1936), pel·lícula que malgrat no comptar amb l'entusiasme de Jack Warner (poc convençut de les possibili-

tats comercials del film, va imposar a Blanke un pressupost de 260.000 dòlars enfront del milió que solien costar altres pel·lícules de la *major*) va aconseguir un gran èxit en taquilla, situant-se en la llista dels Top Money Making Films de 1935-1936. A més, juntament amb la candidatura a la millor pel·lícula, va aconseguir tres Oscar de l'Acadèmia: Paul Muni per la seva interpretació (també va ser la primera estatueta a la millor interpretació principal que aconseguia l'estudi), per la millor història original i per l'escenari.

Animats per l'inesperat triomf, l'estudi va realitzar ràpidament *The White Angel* (1936), sobre la infermera Florence Nightingale (considerada la mare de la infermeria moderna), acceptant gairebé al mateix temps un projecte sobre el paper que havia exercit l'escriptor Émile Zola a *Affaire Dreyfus: The Life of Emile Zola*. Encara que Wallis assessorava personalment aquesta última, era supervisat per Henry Blanke, i malgrat comptar amb el doble de pressupost que el film sobre Pasteur, encara estava molt lluny d'altres produccions de l'estudi com *Captain Blood* (Michel Curtiz, 1935) o *Anthony Adverse* (Mervin LeRoy, 1936).

Significativament, que tota pel·lícula de gènere es construeix a partir d'altres precedents que li serveixen de guia resulta evident quan es comparen les dues produccions: *The Life of Emile Zola* va ser deliberadament concebuda de la mateixa manera que la seva predecessora, i publicitada com a tal («Pasteur combatia els bacteris, Zola es va oposar a les mentides..., com Pasteur, que va haver de fer front a nombrosos obstacles, Zola va haver de patir la calúmia, la presó, l'exili i la deportació» (Coursodon, 1991, pàg. 105).

Les ensepegades constants de Wallis i Blanke al llarg de tota la producció posen de manifest dues maneres d'entendre el gènere, discutint a propòsit del maquillatge de Muni (Wallis volia que es reconegués l'actor, Blanke era partidari d'una major semblança amb el model), per la distribució dels actors (Wallis volia Josephine Hutchinson per al paper de la dona de Zola; Blanke objectava que ja havia actuat com a esposa de Pasteur), pels decorats (quan Wallis va rebutjar contractar un decorador exterior per a garantir una major autenticitat, Blanke va amenaçar amb dimitir) i, fins i tot, pel rodatge: Wallis volia que s'afegissin plans de la reacció del públic en la defensa de Zola, a què Blanke es va negar argüint raons artístiques i econòmiques (per contra, va ser Blanke qui va exigir que es refessin les escenes entre Zola i Cézanne atès que va considerar que l'actor que encarnava aquest últim resultava «mediocre»).

Malgrat les desavinences i el mal ambient de producció, l'èxit va ser rotund i va convertir *The Life of Emile Zola* en la pel·lícula més prestigiosa de l'estudi en la dècada, rebent els elogis de la crítica (la societat de crítics de Nova York la va consagrar com el millor film de l'any i a Muni com el millor actor), i competint en vuit categories dels Oscar (encara que solament en va aconseguir tres, d'entre els quals destacava el de millor pel·lícula, aconseguit per primera vegada per l'estudi).

Com no podia ser d'una altra manera, el nou triomf va encoratjar l'equip Wallis-Blanke-Dieterle a embarcar-se en l'ambiciosa superproducció *Juarez* el 1939, projecte extremadament complex que va resultar un gran fracàs comercial; aparentment, el pas de l'àmbit científic a la intriga política entorn de l'indi «senzill sortit del poble» que va enderrocar l'emperador imposat per Napoleó III a Mèxic no va despertar l'interès dels seus veïns del nord. Sigui com sigui, el fiasco de *Juarez* pot ser vist com l'inici de la decadència del cicle biogràfic de la Warner, els símptomes d'esgotament de la qual es van deixar sentir a *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940, disponible a Filmin), clar exemple de *biopic* contaminat de la proposta d'històries inspirades en l'actualitat (amb Edward G. Robinson com a paper principal, el film relata la història del científic que va descobrir la vacuna contra la sífilis), i l'última de les recreacions vitals de la Warner, *A Dispatch from Reuter's* (1941, repetint amb Robinson), sobre l'empresari i fundador de la famosa agència internacional de notícies Paul Julius Reuter.

3.4.3. Ideologia i *biopic*

Un aspecte a tenir en compte en aquestes produccions, i que una anàlisi que només estigui atenta a les pràctiques industrials passa per alt, consisteix en la selecció dels subjectes biografiats d'entre tots els possibles. En efecte, amb la consolidació del gènere en el context nord-americà i malgrat la pervivència d'alguns films sobre personatges de la reialesa, l'interès espectacular durant els anys trenta se'n torna cap als grans estadistes (polítics, líders, etc.) i científics. Una modulació que aconsegueix un sentit ideològic ple si es compara amb les conclusions aportades per Leo Lowenthal en el seu treball exhaustiu sobre les revistes populars nord-americanes en la primera meitat del segle XX (moment d'eclosió d'un nou model periodístic sorgit de les necessitats de la incipient societat de masses). Quan va verificar l'augment imparable de les seccions biogràfiques (que van aconseguir el seu cim després de la Segona Guerra Mundial), Lowenthal va constatar el desinterès progressiu per les figures polítiques i personatges del món dels negocis i la indústria (que va definir com a «ídols de la producció»), en detriment d'aquells *grans homes* procedents del món de l'espectacle i de l'esport («ídols del consum»), convertits en l'estereotip hegemònic des de la segona meitat de la dècada dels quaranta fins a l'actualitat.

Aquesta configuració pot ser extrapolada a l'àmbit filmic segons Georges Cus-ten, que va confirmar, recolzant-se en la recerca del sociòleg, una evolució similar en el terreny cinematogràfic, dividint la producció de *biopics* durant l'*studio system* en dos grans períodes separats per la Segona Guerra Mundial; si en el primer (1927-1940), dominat conjuntament per la Warner, la Fox i l'MGM, van destacar els personatges pertanyents a la reialesa o l'elit política i empresarial, en el segon (1941-1960), dominat bàsicament per la Fox, ho van fer els esportistes i, sobretot, els *entertainers*: actrius, músics i, en general, personatges de l'espectacle.

Aquestes rellevants modulacions espectaculars, i també la consolidació del gènere en els anys trenta, podrien ser explicades parcialment atenent el convuls i complex context històric de l'Amèrica del Nord *postcrack*. De fet, com va plantejar Guiliana Muscio, sembla clar que el *New Deal* impulsat per l'Administració Roosevelt, després de la seva arribada al poder el 1932, va determinar la cinematografia del període fins al punt que es pot llançar «la hipòtesi que hi ha una homologia entre el cinema clàssic hollywoodià i el *New Deal*, sobretot des del punt de vista de la seva funció ideològica, ja que tots dos tracten d'aconseguir l'estabilització social i l'articulació d'un nou americanisme» (Muscio, 1996, pàg. 15). En efecte, les conegudes reformes no van tenir lloc solament en el pla socioeconòmic, sinó també en la constitució d'un projecte ideològic i polític que promogués la recomposició identitària d'una nació terroritzada, incapaç d'entendre com l'economia capitalista més potent del món es va esfondrar el dimarts negre i l'atur, la gana i l'escassetat sumien el país en una crisi sense precedents. En aquest sentit, el missatge newdealista va trobar en el mitjà cinematogràfic un extraordinari vehicle «transmissor» del nou esperit refundador (convertides en una manera barata d'evasió, les sales de cinemes es van omplir en els anys posteriors al Crac del 29), participant activament en la construcció d'un nou perfil nacionalista que confirmava, des del punt de vista general, «l'individualisme, el pragmatisme i la pròpia iniciativa –és a dir, les bases ideològiques del sistema americà, fins i tot, en els anys més foscos de la Gran Depressió» (Muscio, 1996, pàg. 30).

No és d'estranyar, per tant, la revaloració en aquests moments d'un cert realisme fílmic i interès pel social (que va cristal·litzar en el cinema de gàngsters), o la consolidació del *biopic*, dues cares (una, econòmica, i una altra, identitària) d'una mateixa situació adversa.

D'acord amb aquests elements, sembla raonable afirmar que un gènere construït sobre la centralitat motora d'un protagonista que aconsegueix el triomf social per mitjà de l'esforç individual, el sacrifici i l'enfrontament contra poderoses forces impersonals (sia les convencions socials o els abusos d'un sistema injust) resultés atractiu tant per al projecte regeneracionista encapçalat per Franklin Delano Roosevelt com per una ciutadania profundament desemparada. És l'hora d'un relat biogràfic en què l'heroïcitat del *gran home* abraça un programa narratiu que desemboqui, manifestament, en la conjunció.

És el moment, en definitiva, de l'elit política i empresarial, i també d'aquells científics que fan avançar el món cap a un futur pròsper i sense conflictes. A més dels ja citats, destaca el significatiu díptic *Young Tom Edison* (*El jove Edison*, Norman Taurog, 1939) i *Edison, the man* (*Edison, l'home*, Clarence Brown, 1940), films que conjuminen exemplarment els dos rols, empresari i científic. És el torn, en suma, d'un heroi victoriós i triomfal, com avança el text que obre *Young Tom Edison*:

«Aquesta és una història de valor. El valor i el triomf d'un jove típic americà».

3.5. Segon estudi de cas: el melodrama

3.5.1. Els orígens del melodrama

L'origen del melodrama se situa en l'àmbit literari i, al llarg del segle XIX, va acabar abastant manifestacions tan diverses de la literatura popular com poden ser el fulletó d'aventures o la novel·la rosa, subgèneres en què es reiteren d'una manera o una altra claus narratives que encara avui són fàcilment localitzables. L'infortuni i l'adversitat que pateixen certs personatges, la seva incapacitat per a aconseguir complir el seu programa narratiu, són alguns dels elements melodramàtics per excel·lència.

La vinculació del cinema amb el melodrama és molt estreta. Tant que no pocs autors el consideren com un arxigènere o categoria contenidora de grans gèneres, fins al punt de preferir parlar del melodramàtic abans que de melodrama. Sense arribar tan lluny, Jacques Goimard (1977), per exemple, després d'estudiar cinquanta-dos films pertanyents al període clàssic hollywoodià (mostra seleccionada entre els anys 1931 i 1949), va realitzar un diagrama titulat, metafòricament, *La rosa dels gèneres*, en què donava compte de la centralitat del melodrama en l'univers genèric, establint vincles entre la categoria i gèneres aparentment allunyats de l'òrbita melodramàtica com el western o el cinema negre.

Es tracta d'un vincle de llarg recorregut des que el cinema es va decantar amb claredat per la narrativitat durant la segona meitat de la primera dècada del segle XX. Reperent la dramaturgia melodramàtica literària, encara que passada pel tamís del seu homòleg teatral (tant en la importància exercida per la música com en la cura del detall de la posada en escena), el cinema es va nodrir aviat dels materials temàtics i tècniques expressives del melodrama.

Coneguda és la filiació declarada per David Wark Griffith, la procedència originària del teatre del qual (primer com a actor, després com a dramaturg) li va servir com a fèrtil període d'aprenentatge sobre la narrativitat melodramàtica que més tard aplicaria en el mitjà cinematogràfic. De fet, des dels seus primers curtmetratges a *Biograph* fins a les seves obres mestres més reconegudes (*El naixement d'una nació*, *The Birth of a Nation*, 1915, i *Intolerància*, *Intolerance*, 1916, disponibles a Filmin), l'estructura melodramàtica vertebrava la narració.

Però va ser segurament amb l'arribada del cinema sonor quan el melodrama va trobar la seva formulació més refinada. No en va, va portar amb si la restauració del valor dramàtic que adquiria la paraula i les seves diferents modulacions, i també la renovada vinculació del gènere amb el seu origen musical mitjançant la intervenció d'una banda sonora que puntuava els valors dramàtics i emotius dels esdeveniments en la pantalla.

3.5.2. Aspectes formals del melodrama cinematogràfic

Dos aspectes essencials i complementaris han estat posats en relleu, tradicionalment, en la construcció melodramàtica:

- D'una banda, una vocació metafòrica arrelada en la disposició del gènere per dir la mateixa cosa un nombre il·limitat de vegades. En efecte, enfront d'altres gèneres en què la trama avança a mesura que els personatges descobreixen nous esdeveniments (el cinema de detectius, per exemple), el melodrama tendeix a desenvolupar estructures narratives circulars en què el conflicte temàtic és reiterat de manera insistent. A *Carta d'una desconeguda* (*Letter From An Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948, disponible a Filmin), per exemple, s'explicita des del mateix començament del relat que la protagonista està morta per no haver estat corresposta pel personatge masculí. Tota la pel·lícula s'encarrega de donar forma insistentment d'aquests desacords a partir d'aquest moment.
- De l'altra, el caràcter irreversible del temps, condició que té com a correlat que el protagonista no aconsegueixi els objectius traçats al començament de la narració. De fet, el fluir vital dels personatges melodramàtics apareix sempre amb el signe de la pèrdua: ara ja no es té el que abans sí que es va tenir. Jean Pierre Coursodon, en la seva caracterització del melodrama sentimental –*women pictures*– dels anys trenta, va posar en relleu la impossibilitat que l'heroïna finalitzi el programa narratiu en conjunció amb el seu objecte de desig, el galant ben plantat (Coursodon, 1996, pàg. 245-248). Això és el que defineix el programa narratiu de Lisa a *Carta d'una desconeguda*: morir sense haver aconseguit l'amor que tant desitjava.

Aquesta doble caracterització se situa en la superfície del relat melodramàtic com a estratègies que revelen una estructura narrativa basada en la no consecució dels objectes desitjats pel protagonista: exemplarment, la reunió amorosa.

Vocació metafòrica

El primer dels trets, la metaforicitat melodramàtica, es construeix sobre la sinonímia, propietat homòloga a la coneguda densitat del gènere. En efecte, la tradicional i vaga noció crítica que en aquest ocorren moltes coses sembla estar relacionada amb una articulació narrativa concreta per la qual, segons una distinció narratològica clàssica, el relat melodramàtic es decantaria pels **nuclis** en detriment de les **catàlisis**. Així, mentre que els **nuclis** constitueixen els nusos que possibiliten l'avenç de la història (inaugurant o conclouent una incertesa), les **catàlisis** són més aviat de naturalesa complementària i solament serveixen per a omplir l'espai narratiu sense modificar substancialment la narració (Barthes, 1992, pàg. 9-43).

En aquest sentit, sembla evident que, a diferència dels gèneres com el musical, regits pels moments buits en què la pantalla es converteix en una mena d'univers plàstic, el melodrama es construeix igual que el *biopic* des dels moments plens, aquells que fan avançar la trama. És per això que en el melodrama se suprimeixen aquelles seqüències insignificants o poc rellevants per al protagonista, subjecte immers en un vertiginós encadenament causal d'ensopegades que li impedeixen revertir la seva destinació infausta.

Aquesta inclinació permet explicar, en termes una mica més formals, aquella vaga noció crítica que en el melodrama «ocorren moltes coses». La idea tradicional de la desmesura melodramàtica, d'una densitat específica del gènere caracteritzada per un excés no acomodable en el relat a causa de la distribució dels problemes «de manera realista» (Nowell-Smith, 1977, pàg. 117), sembla estar relacionada amb la saturació de **nuclis** que organitzen la narració melodramàtica que, com a trajectòria, i igual que ocorre amb el *biopic*, exigeix la detenció del relat en aquells jalons que resulten decisius en la comprensió global del protagonista.

Però no solament en els plans temàtic i narratiu opera la vocació metafòrica. També en el pla expressiu es veu confirmada la densitat del gènere: començant per la imatge i continuant per la música.

No en va, com s'ha assenyalat habitualment, la imatge sol exercir una funció dramàtica important en el melodrama, operant cap a la visibilitat de l'estat anímic del personatge o subratllant el nucli temàtic del conflicte narratiu. Per a Nowell-Smith, per exemple, la posada en escena i la música en el melodrama no serien solament instruments capaços d'eleva l'emocionalitat d'algun element de l'acció, sinó, en certa manera, elements substitutius (Nowell-Smith, 1977, pàg. 117).

És el mateix que ha assenyalat Pablo Pérez Rubio:

«El melodrama explota al màxim el caràcter polisèmic i connotatiu de la imatge cinematogràfica, per a convertir-se en un sistema tendent al clàssic pel que fa a les estratègies dramàtiques, però ple d'expressivitat i d'una posada en forma carregada d'una densitat significativa enorme» (Pérez, 2004, pàg. 254).

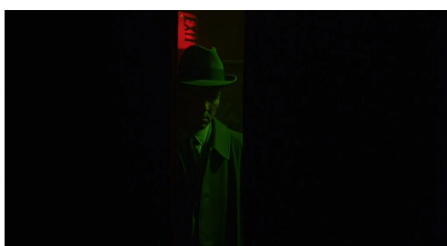
Si hi ha un cineasta que il·lustri a la perfecció la densitat temàtica i expressiva del melodrama, aquest és sens dubte Douglas Sirk i els films que va dirigir durant els anys cinquanta. De fet, com hem assenyalat en nombroses ocasions, les pel·lícules de l'alemany exposen clarament el seu nucli temàtic en els primers compassos del relat, eliminant tot vestigi de suspens i recorregut sorprenent; la resta de la narració s'encarrega d'escenificar variacions d'una mateixa impossibilitat. Així, a *Escrit en el vent* (*Written on the Wind*, 1956), el nus dramàtic descansa en la impossibilitat que governa la relació dels personatges: Kyle Hadley, fill díscol del gran magnat del petroli marcat per la castradora presència paterna, es casa amb l'emprenedora i atractiva Lucy Moore per a major desconsol de Mitch Wayne, personatge amb el qual manté una ambi-

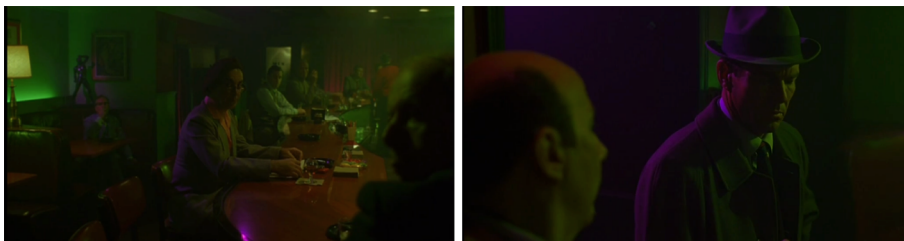
valent relació atès que representa totes les virtuts de què manca. Quadrant el cercle hi ha Marylee Hadley, testimoni impotent que contempla com el seu amor per Mitch s'esvaeix en l'interès d'aquest per la seva cunyada.

La manca i insatisfacció que presideix les accions dels personatges (que solament parcialment serà resolta amb la mort de Kyle) és remarcada, redundantment, per la resta de matèries expressives: la música, per descomptat (composta per Frank Skinner, un dels grans mestres del melodrama), però també la imatge. Així, en l'arrencada, els enquadraments del vehicle travessant veloçment un espai fantasmàtic i de marcada composició a-cèntrica, o l'amenaçadora ombra dels arbres sobre la casa, anticipen el fatídic moment del tret.

La decisiva funció de la imatge en el melodrama sirkià és corroborat, fefaentment, per *Lluny del cel* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002, disponible a Filmin). La seva minuciosa revisió incideix en el bigarrament del color com a element connotatiu dels conflictes psicològics dels personatges. D'igual manera, tal com ocorre en el melodrama *Com un torrent* (*Some came running*, Vincent Minelli, 1958), on l'ambient etílic i nocturn dels bars i locals privats estava marcat de manera cromàtica (les refulgents i elèctriques llums de neó dels rètols de la paret) i expressiu (el gir de la càmera sobre el seu eix), el film de Todd Haynes també construeix uns espais caracteritzats per la diagonalitat. Així, el caràcter marcadament negatiu dels ambients homosexuals pels quals passeja el marit de la protagonista a *Lluny del cel* és assenyalat, figurativament, mitjançant l'ocupació de verds i blaus àcids (a diferència del món familiar, banyat per la suavitat dels tons vermellorsos i daurats), i també amb el torcement del punt de vista i el desequilibri compositiu (en un dels enquadraments més explícits, quan el personatge es dirigeix al bar gai, 00:15:35, la càmera gira gairebé 45° cap a l'esquerra).

Fotogrames de *Lluny del cel* (*Far from Heaven*)





Font: Todd Haynes (2002)

La música també requereix una menció especial, atès que és la matèria expressiva fonamental en la caracterització del gènere. José Luis Téllez ho va descriure pertinentment:

«*Drama*, per tant, amb *música*. Ja no amb il·lustracions intercalades, amb paisatges sonors a tall de cortines separadores, sinó amb un discurs paral·lel genuí que reforci les seves significacions i que, sobretot, intensifiqui la seva potència emocional» (Téllez, 1987, pàg. 27).

És per això que potser resulti més pertinent parlar de funció guia coordinada entre les dues matèries de l'expressió, connotant a l'uníson el contingut melodramàtic; i és que, com escrivia Chion,

«abans que servir el film, la música el simbolitza, expressa succintament el món que li és propi» (Chion, 1997, pàg. 207).

Irreversibilitat del temps i petjades de l'absència

El segon dels aspectes, l'implacable pas del temps i les seves desoladores conseqüències, esdevé essencial en la caracterització melodramàtica. La circularitat de *Allò que el vent s'endugué* descansa, principalment, en l'oposició entre un passat ple per als personatges (el gloriós Sud) i un present caracteritzat per la manca i la pèrdua de l'estil de vida.

La repetició amb variació de les dues escenes següents ho explicita amb claredat: en la primera, una jove Escarlata i el seu pare contempen les seves possessions en la plenitud de la manera de vida del sud. En la segona, després de la guerra i les contrarietats per les quals ha passat la protagonista, ha de fer front a un futur molt més difícil, sense el suport del seu pare, que ja ha mort.

Fotogrames d'*Allò que el vent s'endugué* (*Gone with the wind*)



Font: Victor Fleming (1939)

Però és en el rostre de la protagonista on els estralls del temps deixen la seva petjada en tota la seva intensitat dramàtica. El rostre jovial i alegre d'una despreocupada Escarlata que dona començament al relat contrasta amb la seva última aparició en la pantalla, de rigorós dol per l'absència del pare i amb els ulls coberts de llàgrimes. La poca saturació de color remarca encara més si és possible el penós periple del personatge.

Fotogrames d'*Allò que el vent s'endugué* (*Gone with the wind*)



Font: Victor Fleming (1939)

No obstant això, la irreversibilitat del temps és formalitzada de manera habitual en el melodrama mitjançant el desordenament cronològic de la història. Es tracta d'una alteració que té lloc, generalment, mitjançant la convocatòria del *flashback*, recurs que troba ple sentit melodramàtic gràcies a la seva condició «fatídica i aclaridora» (Bourget, 1985, pàg. 143), que es converteix en la inapel·lable clau interpretativa de la ferida oberta que arrossega el protagonista.

En efecte, en el melodrama, el passat s'inscriu com el principi de la història en sentit cronològic, però també com a causa primera, origen d'un conflicte que solament pot donar com a resultat la infelicitat del present des del qual es parla. *Carta d'una desconeguda*, com ja hem exposat, transcorre a partir de diferents *flashbacks* que exposen, de manera «fatídica i aclaridora», per què Lisa no tenia una altra opció que morir sola i abandonada en un hospici allunyat: no va saber entendre que Stefan era un subjecte incapaç d'estimar. D'igual manera, altres melodrames com *Que el cel la jutgi* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1946), o *L'amor que mata* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1946), inclouen el salt temporal com a element essencial en la construcció causalitzada de la cadena narrativa.

Estretament vinculat amb la condensació del temps en el melodrama, Juan Miguel Company (1987, pàg. 27) també va destacar la funció dels objectes quotidians en l'aferrament del drama vital dels protagonistes. Convertits en una mena de precipitació del temps, aquests objectes s'investeixen de les càrregues afectives que projecta la mirada del personatge, miralls identificatius de la seva desgràcia que, alhora que atenuen, signifiquen l'absència dolorosa.

Els exemples es multipliquen en el gènere: l'escalinata cremada de la mansió imponent de Els Dotze Roures a *Allò que el vent s'endugué* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), que emergeix com a símbol devastat pel temps que marca l'esfondrament de l'univers de la protagonista, o la butaca de cuir del començament de *Des que vas marxar* (*Since you went away*, John Cromwell, 1944, disponible a Filmin), que es converteix en la petjada punyent del marit absent (encara que tot el relat es construeixi precisament al voltant d'aquest), són, en paraules de l'autor, els objectes que venen a textualitzar de manera fantasmal l'absència d'aquells altres objectes primigenis ara perduts.

Bibliografia

- Aumont, J.** (1985). *Estética del cine*. Paidós: Barcelona.
- Aumont, J.** (1992). *La imagen*. Paidós: Barcelona.
- Altman, R.** (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M.** (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R.** (1970a). «El efecto de realidad». A: Diversos autores *Lo verosímil* (pàg. 95-101). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R.** (1970b). «El discurso de la historia». A: Diversos autores *Estructuralismo y literatura* (pàg. 37-50). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barthes, R.** (1974). «Introducción al análisis estructural del relato». A: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bordwell, D.** (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D.; Thompson, K.** (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D.; Staiger, J.; Thompson, K.** (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bourget, J. L.** (1985). *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock.
- Brunetta, G. P.** (1983). *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith, 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.
- Buscombe, E.** (1971/1995). «The idea of Genre in the American Cinema». A: B. K. Grant (ed.). *Film Genre Reader* (pàg. 11-25). Austin: University of Texas Press.
- Calabrese, O.** (2003). *El lenguaje del arte*. Madrid: Cátedra.
- Canet, E.; Prosper, J.** (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Chatman, S.** (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chion, M.** (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Company, J. M.** (1987). «Dulces prendas por mí mal halladas». A: V. Ponce (ed.). *Sobre el melodrama* (pàg. 18-25). Generalitat Valenciana.
- Courtès, J.** (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires: Hachette.
- Coursodon, J. P.** (1991). *La Warner Bros*. París: Centre Georges Pompidou.
- Coursodon, J. P.** (1996). «La evolución de los géneros». A: E. Rimbau; C. Torreiro (coord.). *Historia general del cine, vol. VIII: Estados Unidos (1932-1955)* (pàg. 225-307). Madrid: Cátedra.
- Custen, G.** (1992). *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Dulac, G.** (1998). «Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral». A: J. Romaguera; A. Thevenet (ed.). *Textos y manifiestos del cine* (pàg. 89-99). Madrid: Cátedra.
- Eco, U.** (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- García Jiménez, J.** (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Garroni, E.** (1975). *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gaudreault, A.; Jost, F.** (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G.** (1974). «Fronteras del relato». A: *Análisis del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Genette, G.** (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- Goimard, J.** (1976). «La rose des genres à Hollywood». *Positif* (núm. 177). París.
- Gombrich, E. H.** (1997). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gomery, D.** (1991). *Hollywood: el sistema de estudios*. Madrid: Verdoux.
- Greimas, J. A.; Courtés, J.** (1992). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kozloff, S.** (1988). *Invisible Storytellers*. Berkeley: University of California Press.
- Metz, C.** (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Metz, C.** (1974). «La gran sintagmática del cine narrativo». A: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C.** (1991). *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck.
- Metz, C.** (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), vol. 1*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C.** (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), vol. 2*. Barcelona: Paidós.
- Muscio, G.** (1996). «El New Deal». A: E. Rimbau; C. Torreiro (coord.). *Historia general del cine, vol. VIII: Estados Unidos (1932-1955)* (pàg. 15-41). Madrid: Cátedra.
- Neale, S.** (1983). *Genre*. British Film Institute.
- Neale, S.** (2000). *Genre and Hollywood*. Nova York: Routledge.
- Nieto Alcaide, V.** (1978). *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.
- Nowell-Smith, G.** (1977). «Minelli and melodrama». *Screen* (vol. 18, núm. 2, pàg. 113-118).
- Pérez Rubio, P.** (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Propp, V.** (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Sebeok, T. A.** (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Schaeffer, J. M.** (1988). «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica». A: M. Garrido (comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pàg. 155-179). Madrid: Arco Libros.
- Schatz, T.** (1981). *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Filadèlfia: Temple University Press.
- Stam, R.; Burgoyne, R.; Flitterman-Lewis, S.** (1999). «La narratología fílmica». A: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, W.** (2002). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos / Alianza.
- Télez, J. L.** (1987). «Melo/Drama». A: V. Ponce (ed.). *Sobre el melodrama* (pàg. 26-31). Generalitat Valenciana.
- Todorov, T.** (1971). «Poética». A: Diversos autors *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada.
- Todorov, T.** (1972). «Las categorías del relato literario». A: Diversos autors *Análisis estructural del relato* (pàg. 155-192). Barcelona: Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T.** (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Zunzunegui, S.** (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.