

---

# Retòriques dels sistemes formals narratius i no narratius en el cinema

---

PID\_00258309

Javier Moral Martín

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores

---



**Javier Moral Martín**

# Índex

<b>Objectius.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Sistemes cinematogràfics narratius i no narratius.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Sistemes formals narratius.....</b>	<b>11</b>
2.1. Sistema formal narratiu clàssic .....	12
2.1.1. Estudi de cas: <i>Moulin Rouge</i> .....	13
2.2. Sistema formal narratiu modern .....	25
2.2.1. Espai .....	26
2.2.2. Temps .....	31
2.2.3. Causes i efectes .....	34
<b>3. Sistemes formals no narratius.....</b>	<b>37</b>
3.1. Sistemes formals categòrics .....	37
3.2. Sistemes formals retòrics .....	39
3.3. Sistemes formals associatius .....	41
3.4. Sistemes formals abstractes .....	43
<b>Bibliografia.....</b>	<b>57</b>



## **Objectius**

- 1.** Entendre i distingir els sistemes narratius dels no narratius.
- 2.** Conèixer les bases formals i estilístiques dels sistemes formals narratius i no narratius.
- 3.** Comprendre els vectors de l'espai, el temps i la causalitat en els sistemes formals narratius.

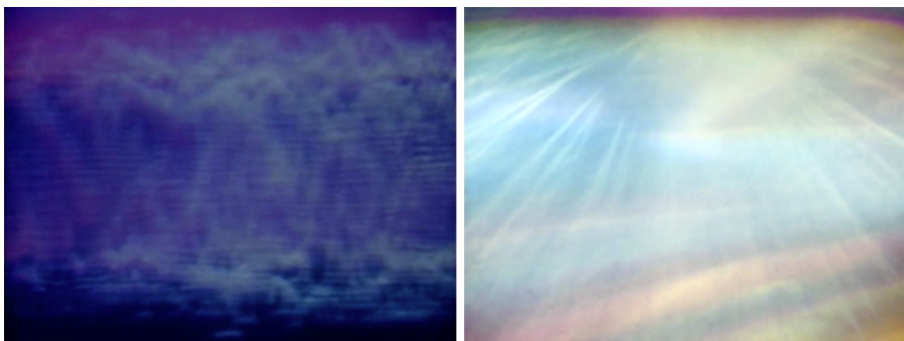


## 1. Sistemes cinematogràfics narratius i no narratius

La narrativitat ha estat present en el cinema des de molt aviat. Una vegada que es va aconseguir la síntesi del moviment a la fi del segle XIX, i una vegada que va passar la novetat perceptiva de la imatge en moviment, el cinema es va decantar per explicar històries. El binomi que es va establir va ser tan fort que la narrativitat es va enganxar amb força al cos del cinema, fent gairebé homòlegs els dos termes: cinema i narració són dos termes amb un eix comú.

Des del punt de vista teòric, aquesta situació no ens ha de fer oblidar que hi ha altres sistemes cinematogràfics que se situen en les antípodes de la narració, que es construeixen, per dir-ho així, a-narrativament. És el cas del cinema abstracte i del cinema gràfic que es va produir en els anys vint, que va tenir una embranzida important en els anys setanta i que en l'actualitat, gràcies a les possibilitats obertes del cinema digital, estan en perfecte estat de salut. L'obra de Jordan Belson, per exemple, es concep com una autèntica experiència sensitiva en què l'ús del color i l'abstracció que domina la pantalla eviten qualsevol interpretació narrativa.

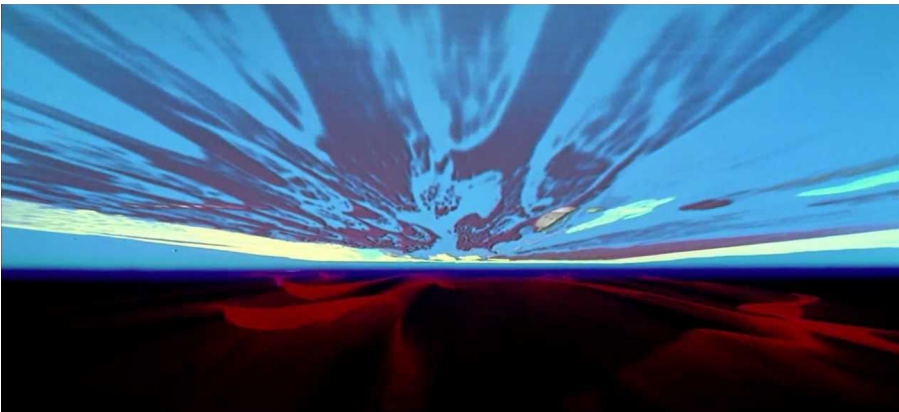
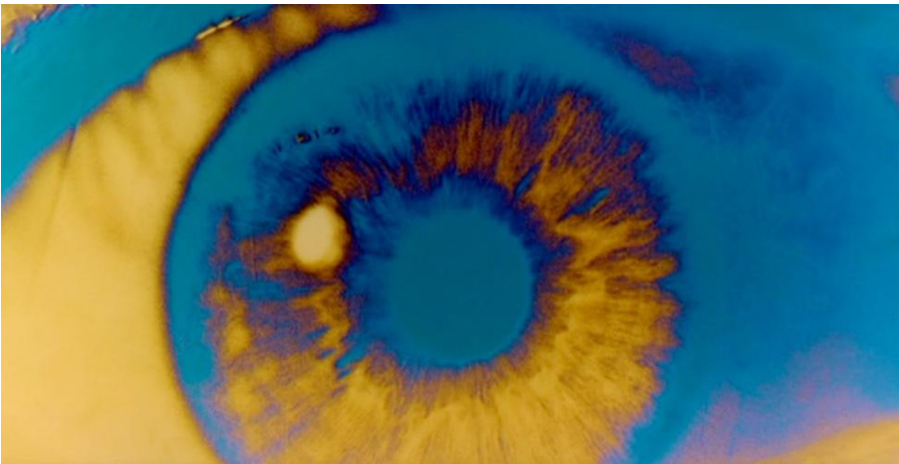
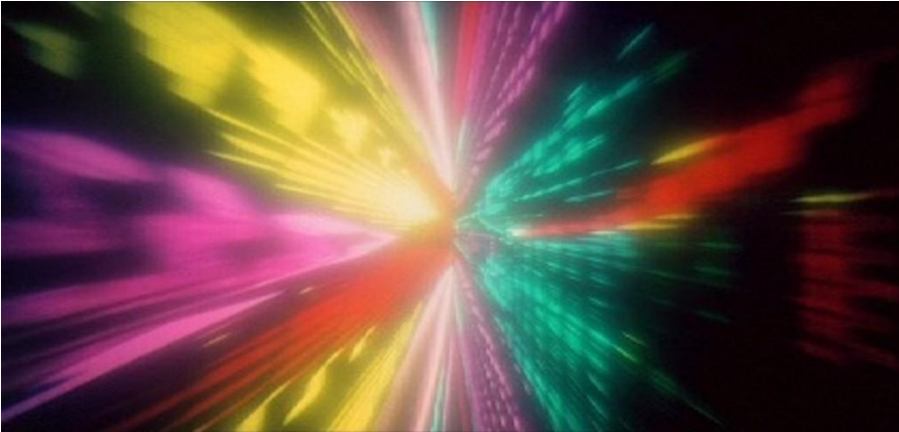
Fotogrames d'*Epilogue* (Jordan Belson, 2005)



Però al marge d'experiències límit que tenen el seu encaix en el camp cultural artístic (i, per tant, es nodreixen d'herències particulars), de totes maneres no és fàcil establir una distinció categòrica entre allò narratiu i allò no narratiu en el camp cultural cinematogràfic. I és que en el cinema narratiu no tot és forçosament narratiu o representatiu, ja que disposa de tot un seguit d'instruments formals (color, fosos, panoràmiques, etc.) que transcendeixen la narrativitat en sentit estricte. Per exemple, es pot considerar la llarga seqüència del viatge a les estrelles del protagonista de *2001: Una odissea de l'espai* (Stanley Kubrick, 1968) com a narrativa?

La conversió de la pantalla en una imatge completament abstracta, poblada de colors saturats i brillants, transcendeix la narrativitat en sentit estricte, oferint-se a l'espectador com una experiència estrictament visual i sensitiva.

Fotogrames de *2001: Una odissea de l'espai* (Stanley Kubrick, 1968)



Al revés, es pot anotar la mateixa feblesa. El cinema que es pretenia surrealista, per exemple, es construeix precisament a partir de la desarticulació de les bases narratives i institucionals de les maneres de representació cinematogràfiques dominants, fent de l'atzar, l'humor i la provocació oberta les seves estratègies discursives principals. Pel·lícules com *Entr'acte* (René Clair, 1923), *Le retour à la raison* Emak Bakia (1926), *L'étoile de mer* (1928) i *Les mystères du Château de Dé* (1929), de Man Ray, *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928), o *Un chien andalou* (Buñuel i Dalí, 1929, disponible a Filmin) i *L'âge d'or* (Luis Buñuel, 1930, disponible a Filmin), se situen precisament al costat mateix de la possibilitat de la narració, dins i fora alhora. La distribució i interrelació



dels elements a *Entr'acte*, per exemple, permet elaborar una mena d'hipòtesi narrativa: hi ha un tret, un home que cau des de la balconada, un enterrament i una resurrecció.

D'igual manera, *Un chien andalou* juga constantment amb associacions d'idees que no invaliden la sintaxi narrativa però la desborden a partir d'un treball sistemàtic contra els fonaments de la narració:

- Els rètols temporals que apareixen en diferents moments («Hi havia una vegada», «Vuit anys després», «Cap a les tres del matí», «Setze anys abans», «A la primavera»), dilueixen el fil cronològic i, per tant, la possibilitat de situar les accions en un moment determinat.
- El marc espacial deixa de construir-se com una entitat prou homogènia perquè l'espectador el pugui percebre com un espai homòleg la seva pròpia realitat.
- Les relacions causals es trenquen i les accions es constitueixen segons una relació associativa o formal, i els personatges no es defineixen segons unes entitats fixes i constants, sinó que es despleguen en diferents figures.

El mateix Buñuel va exposar amb claredat l'única regla que va seguir, al costat de Dalí, en la creació de la pel·lícula:

«No acceptar cap idea ni imatge que pogués donar lloc a una explicació racional, psicològica o cultural. Obrir totes les portes a l'irracional. Solament admetre les imatges que ens impressionaran, sense intentar esbrinar per què» (Buñuel, 2000, pàg. 118).

Per tant, l'oposició entre el narratiu i l'a-narratiu s'ha de concebre com un eix gradual abans que categòric, és a dir, de més a menys narratiu. D'aquesta manera, podríem parlar de diversos nivells de narrativitat, com han destacat Casetti i Di Chio (2009). Aquests autors distingeixen entre:

- **Narració forta**, exemplar en el cinema clàssic, posa l'èmfasi en el conjunt de situacions estructurades i correctament entrelaçades entre si. L'entorn en què es desplega aquesta narració tendeix al global, i la narració s'organitza entorn d'objectius i valors clarament definits: heroi/vilà, policia/criminal, vaquer/indi, etc.
- **Narració feble**, suposa un desplaçament dels equilibris proposats per la narració forta. Les situacions perden cohesió i es relaxen els vincles d'interrelació. D'igual manera, l'entorn perd capacitat de cohesió i els objectius i valors perden definició: herois i vilans no es distingeixen amb tanta claredat, i els protagonistes veuen minvades les seves capacitats de motor narratiu.
- **Antinarració**; es tracta d'una mena d'aprofundiment en els valors que defineix la narració feble. La fragmentació substitueix la narració orgànica,

l'eix de valors es veu disminuït dràsticament i el lligam causal és substituït en no poques ocasions pel lligam casual dels esdeveniments.

Queda per parlar del no-narratiu o abstracte, categoria no valorada per Casetti i Di Chio que, no obstant això, resulta extraordinàriament rellevant per a l'anàlisi estètica i lingüística del cinema per dues qüestions:

- D'una banda, permet comprendre formes d'interpel·lació i interacció amb l'espectador que resulten summament diferents a com ho han fet les formes narratives.
- De l'altra, l'estudi dels fonaments formals i materials de l'experiència cinematogràfica permet ampliar les possibilitats retòriques en la constitució audiovisual del cinema.

## 2. Sistemes formals narratius

A partir d'una definició clàssica de la narració com una «cadena d'esdeveniments amb relacions causa-efecte que transcorre en el temps i a l'espai», Bordwell i Thompson (1995) estableixen la seva caracterització dels sistemes formals narratius.

En primer lloc, aborden la dependència que s'estableix entre les causes i els efectes i que, generalment, tenen a veure amb els personatges, encara que també poden ser desplegades per altres causes, com en el cinema de catàstrofes naturals o animals salvatges, com en la sèrie de *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). No obstant això en aquests casos, una vegada que aquests incidents naturals ja han establert la situació, són els personatges els que fan avançar la trama en virtut dels desitjos o els objectius que persegueix: sobreviure el terratrèmol, matar l'esqual que ha motivat el pànic en la comunitat, etc.

Els personatges, doncs, són entitats que es constitueixen a partir d'una sèrie de trets i que són concebuts per a exercir una funció causal en la narració. En el cinema clàssic, per exemple, es converteixen en el centre de tota l'estructura narrativa.

En segon lloc, aborden l'element temporal en la relació de les causes i els efectes, tenint en compte les distorsions clàssiques que s'institueix entre el temps de la història representada i la seva selecció i posterior organització en la pel·lícula. Es tracta, en definitiva, de les anacronies clàssiques estudiades per la narratologia (ordre, durada i freqüència), que permeten reconstruir el temps cronològic (i, per tant, sense cap significació) en un temps ordenat en termes de lògica relacional i significativa.

En tercer lloc, assenyalen la importància de l'espai en l'articulació narrativa. Encara que no estiguin clarament definits ni la causalitat ni la temporalitat en una pel·lícula, sempre succeeix en un lloc concret, per molt abstracta que resulti la posada en escena. L'espai, entès de manera global dins de la història, pot ser mostrat íntegrament o romandre fora de camp.

La detallada caracterització de Bordwell i Thompson resulta, no obstant això, massa àmplia. Com veurem, el cinema ha utilitzat el temps, l'espai i els efectes causals de manera extremadament heterogènia i diferent. Poc d'això diuen els autors, que no aprofundeixen en les propostes de cineastes com Jean-Luc Godard o Alain Resnais. Dona la sensació que el sistema formal narratiu en què estaven pensant en la seva anàlisi del sistema formal narratiu s'apropa molt a la formulació estandarditzada del gran cinema clàssic.

Per a ampliar una mica més aquesta caracterització a altres formes més problemàtiques d'interrelació entre el temps, l'espai i la causalitat, plantejarem en els apartats següents una segmentació que resulta sobretot operativa i en què distingirem dos sistemes formals narratius:

- Un sistema formal narratiu clàssic, en què els diferents elements es coordinen entre si en honor de la unitat i el sentit precís.
- Un sistema formal narratiu modern que opera precisament contra aquesta unitat i problematitza amb els diferents elements en joc.

### 2.1. Sistema formal narratiu clàssic

El sistema narratiu clàssic pot ser considerat com un sistema narratiu fort, en què els diferents elements que influeixen en la construcció narrativa es relacionen segons un conjunt de situacions ben dissenyades i perfectament entrelaçades (Casetti i Di Chio, 2009, pàg. 188). A més, si tot relat es construeix sobre la interrelació de tres sistemes –una lògica narrativa basada en la causalitat, un sistema temporal i un sistema espacial–, la narració clàssica es defineix per la subordinació dels valors temporals i espacials a la lògica narrativa, aquella que regeix les relacions causals i les determinacions que fan avançar la història segons la successió indefectible causa/efecte.

És per això que el relat clàssic és una entitat tancada en el pla espacial i temporal, però no en el narratiu, que funciona obrint nous desenvolupaments segons una motivació dels personatges que és, sobretot, d'ordre psicològic, les accions dels quals s'enllacen en el pla sintagmàtic fins a la conclusió de la història.

- **A l'espai.** L'organicitat és la marca més gran del model narratiu clàssic: la il·lusió d'uniformitat i infinitat que constitueix l'univers narratiu ha de romandre incòmode, sempre actualitzable per l'espectador, que ha d'entendre perfectament on estan els personatges. Però, juntament amb aquesta capacitat, en què exerceix una funció rellevant el valor descriptiu i cartogràfic, l'espai també pot assumir una funció simbòlica i temàtica, contribuint a visualitzar en la pantalla els conflictes narratius que s'estan desplegant: l'elecció del punt de vista, la relació dels personatges en el camp i la seva posició respecte a la càmera poden ajudar, així, a definir temàticament la història.
- **En el temps.** El sistema clàssic explicita amb claredat el marc temporal en què es desenvolupen els esdeveniments perquè l'espectador no es perdi i compregui sempre, en tot moment, a quin punt de la història està. Per a això, utilitza tots els recursos disponibles al seu abast com, per exemple, la utilització de cronòmins (dates, indicis temporals del tipus «fa una estona», «diversos dies després», etc.) que revelen què hi ha davant i què hi

ha darrere. A més, igual que en el terreny espacial, sobre aquesta condició referencial que fixa la cronologia dels esdeveniments, el temps també opera en el territori de la connotació per mitjà de les anacronies habituals (durada, ordre i freqüència) en el relat clàssic.

Des d'una perspectiva filosòfica, Gilles Deleuze va definir aquest model narratiu amb la denominació d'imatge-acció. Per al filòsof, es tractaria d'una categoria pròpia del realisme cinematogràfic en què el mitjà i les seves forces actuen sobre el personatge llançant-li un desafiament, obligant-lo a reaccionar i modificar, a cada pas, la seva relació amb l'entorn. Acció-reacció, situació-personatge es configuren llavors com a termes «a la vegada correlatius i antagònics» d'una forma narrativa orgànica, articulació inexorable de les seqüències segons la dinàmica causal situació-acció-situació (Deleuze, 2001, pàg. 204).

### 2.1.1. Estudi de cas: *Moulin Rouge*

Per a exemplificar la poderosa capacitat narrativa del sistema formal clàssic, utilitzarem *Moulin Rouge* (John Houston, 1952), pel·lícula que manifesta amb una claredat meridiana els elements que configuren la narració segons Bordwell: els episodis que constitueixen la història de la vida del pintor Toulouse Lautrec es vinculen, a partir d'una successió inexorable d'esdeveniments, segons les dinàmiques causa/efecte, que es despleguen en un espai i temps determinat que afermen aquesta causalitat.

El film del reconegut director pertany al gran període clàssic de Hollywood de la dècada dels anys cinquanta, que posa en relació dues tipologies que han establert vinculacions fèrtils al llarg de la història del cinema: la biografia i el melodrama. Es tracta, no per casualitat, de dues categories que estan, al seu torn, estretament vinculades amb el narratiu en els termes descrits per David Bordwell (1996, pàg. 14):

«Causalitat, conseqüència, motivacions psicològiques, l'impuls cap a la superació d'obstacles i la consecució d'objectius. La causalitat centrada en els personatges –és a dir, personal o psicològica– és l'armadura de la història clàssica».

Aquesta és la recreació que elabora John Huston sobre la vida del pintor francès en el París de les acaballes del segle XIX; història centrada en el personatge com a entitat psicològica que reacciona als esdeveniments segons una progressió ineludible que defineix el seu programa narratiu. No en va, sorprenentment, *Moulin Rouge* inclou episodis ficticis que remarquen, encara més si és possible, la incapacitat del protagonista per a invertir una destinació que l'empeny als excessos que el portaran a la tomba. En aquest sentit, podem dir que John Huston dona forma a un melodrama «de manual», suplint la seva menor familiaritat amb la categoria amb un compendi ajustat dels seus fonaments principals.

## Espai

A *Moulin Rouge* operen de manera complementària les dues funcions espacials anteriorment assenyalades: una funció descriptiva i referencial, i una altra funció simbòlica i connotativa.

En primer lloc, trobem la funció referencial. Obligat per un coneixement general sobre els sabers icònics de l'espectador mitjà sobre una història, tot discurs cinematogràfic ha d'oferir una «impressió de realitat» perquè el que ocorre a la pantalla pugui ser sancionat com a *veritable* per l'espectador.

Es tracta d'una condició que afecta, de manera decisiva, tots els elements visibles en la imatge. D'aquí la importància de tots aquells detalls que no tenen cap funció narrativa i que Roland Barthes (1970, pàg. 99) va anomenar el *real concret* en la narració realista: petits gestos codificats dels actors, vestuari reconoscible del període, i també detalls de l'*atrezzo* i escenogràfics, etc., que es constitueixen en elements aliens a l'anàlisi funcional de la narració però que formen part d'aquella hipertròfia descriptiva, la notació de la qual en els intersticis de l'estructura narrativa consisteix, bàsicament, en activar de manera persistent la seva funció denotativa.

Així, l'espai es converteix en un element que, a més de dotar d'unitat i uniformitat l'univers diegètic representat per la història, adquireix una primera funció assenyalant l'espectador de manera emfàtica: «Això que veieu és real, ha ocorregut». A *Moulin Rouge*, aquesta funció és anticipada en el text escrit de la capçalera: «La seva paleta està endurida, secs els seus pinzells, però el geni de Henri de Toulouse-Lautrec està tan fresc i viu com el dia que els va deixar. Ara, per breus moments, *seran retornats* a les seves mans, i ell, el seu temps i la seva benvolguda ciutat viuran de nou».

La rellevància que adquireix la veu passiva en el text fa explícit el replegament manifest de la instància enunciativa. Es tracta d'una absència que diu a l'espectador: a partir d'aquest moment, coneixereu tots els detalls de la vida del pintor, el període que li va tocar viure, els llocs per on va transitar i els esdeveniments que van constituir el seu relat vital.

Situats, per tant, ja dins del relat, els diferents espais de *Moulin Rouge* es constituïran amb el signe referencial: el palau familiar, la golfa on pinta, els carrers i els barris baixos de París i, sobretot, el famós cabaret parisenc que dona títol al film i que, apareix, no casualment, quan comença el relat.



Fonent des d'una vista exterior de l'entrada del famós local que recull l'afluència massiva d'espectadors, el canvi d'eix ens situa dins del lloc.



Quiet durant els segons que dura el fos, l'aparell arrenca llavors seguint la riuada de gent que, pujant per les escales situades al costat de l'entrada, s'acomoda al costat de la banda de música. Sobrepassant el grup, encara que s'ha detingut sobre aquest uns instants, continua el seu moviment recorrent lateralment el pis superior, atapeït d'espectadors que es mostren ansiosos davant l'espectacle.



Seguint el gest d'un d'aquests, la càmera inicia llavors un recorregut descendent fins a enquadrar els models i les ballarines recognoscibles dels cartells del pintor, entre aquests *La Goulué*, cos que roman al centre de l'enquadrament mentre la càmera es retira fins a situar-se en les altures, sense cap punt de vista diegètic que justifiqui la seva posició, donant per conclòs el llarg moviment.



Tots els detalls necessaris en la caracterització del local i del París de les acaballes del segle XIX ja han estat mostrats aquí. La popularitat de l'espectacle que reuneix els públics més disperss, els poms de banderoles franceses subjectes a les baranes de fusta, els balls de moda, el catàleg exuberant del vestuari de l'època, o la separació de les classes socials per plantes (el poble a dalt, els burgesos a peu de pista)... Tot això, a més, permet transformar la música, en principi percebuda com a extradiegètica, en una música diegètica (no és banal el gest ja que la música extradiegètica, allunyada a més del to alegre que presideix l'activitat dels músics, solament apareixerà amb la mostració del cos del protagonista).

Una motivació idèntica guia el *travelling* que acaba amb la presentació figurativa del petit Gran Artista, moviment que s'inicia amb dues joves atractives que es vanen de la fatxenderia dels homes madurs mentre beuen xampany (es comporten com si fossin poderosos, «com Hèrcules», apunta una, però al final sempre han de recórrer a les sales per a reanimar-los, respon l'altra amb sorna). A la taula del costat, dos joves atractius aparentment ben abillats resulten no ser tan rics: un d'aquests no es pot treure ni tan sols les sabates xopes perquè no porta mitjons. Abandonats per la càmera, deixen l'enquadrament en una dama elegant madura que lliura una propina substanciosa al cambrer davant la mirada satisfeta del seu jove acompanyant; a la taula següent, al contrari, un elegant madur commina la seva bella acompanyant, el gest de la qual denota el més gran dels avorriments, perquè pagui com si fossin seus els diners. Clausurant el moviment, després d'enquadrar dos cinquantins solitaris que miren de gairell la parella, apareix per fi Toulouse, assegut a la seva taula mentre se serveix una copa que es beu d'un glop.







Es tracta d'un compendi extraordinari sociològic del públic assistent al Moulin Rouge que mostra l'ambient *fin de siècle* parisenc. Però encara podem dir alguna cosa més: el desplaçament de la càmera transcendeix la funció descriptiva per a afirmar la posició protagonista del pintor. I és que, un detall revelador, el *travelling* no ha començat en aquest, sinó que ha desembocat en aquest, marcant amb precisió el pacte que s'establirà a partir d'aquest moment entre els subjectes implicats en la imatge: personatges dins de la història i espectadors fora d'aquesta. Així, si a l'interior de la història el film defineix amb rotunditat Toulouse Lautrec com l'espectador atent de la variada fauna que pobla el local, al seu exterior, per contra, es converteix en l'objecte últim de la mirada de l'espectador, que comença així a retallar-lo del fons narratiu, atorgant-li a més una clara característica: sap dibuixar i beure, com confirma la jove cambrera a què demana un altre conyac.

Sobre aquest primer nivell de denotació (merament descriptiu i persuasiu) que defineix la funció referencial, l'espai del Moulin Rouge també treballa en el nivell de connotació (plenament simbòlic i significatiu): al marge d'un treball escenogràfic minuciós, l'espai opera cap a la constitució del drama vital del protagonista.

Ja hem vist com el dinamisme de la càmera i l'excentricitat que domina l'enquadrament (la torba de clients s'amuntega al voltant de la pista, els ballarins executen balls coreogràfics per tota la pantalla), juntament amb la vivacitat cromàtica i lumínica en tons càlids del lloc, o la culminació apoteòsica de la seqüència (els rostres gojosos, els palmells frenètics que donen compte de la gaubança generalitzada), l'assenyalen com a espai de festa i diversió: res dolent sembla esdevenir al Moulin Rouge i així ho reconeix el mateix protagonista.

Però aquesta valoració tan positiva solament ho és il·lusòriament. No en va, es tracta d'una caracterització activa en què encara no hem vist el pintor de cos complet. En efecte, la mostració de la invalidesa de Toulouse solament té lloc una vegada que l'espectacle ha acabat, una vegada que els músics han deixat els seus instruments i els ballarins han desaparegut de l'escena; és a dir, una vegada que l'oripell i el món de les aparences s'esvaeix per a mostrar l'espai/temps del real, aquell en què el protagonista exhibeix a l'espectador la seva ferida.

L'esplendor del començament cedeix el pas llavors a la penombra i la tonalitat grisenca inunda l'enquadrament. Una jove es dedica a les tasques de neteja, les llums es comencen a apagar i els últims clients es retiren del local, moment

en què el pintor s'aixeca per fi de la taula deixant veure la seva curta alçada mitjançant la reculada de la càmera. Molt hàbilment, la minusvalidesa és remarcada tant per l'oportú pla general en lleu picat que recull el seu cos com per la música extradiegètica que, suplint els compassos alegres, acompanyen el cancan, punctua l'exhibició dolorosa de la deformitat des de l'exterior de la història (recordem que la música, durant tota l'escena, havia estat convenientment diegetitzada amb la inclusió de l'orquestra dins de l'enquadrament).



Amb la sortida del personatge al carrer, sol, com un client més i ja assenyalat amb la ferida punyent al seu cos, el to festiu i vital del Moulin Rouge és reemplaçat pel llòbrec i fosc París nocturn. Aquest espai, que està dominat per la fredor del blau i el negre, l'«expressionisme» que banya els carrerons estrets, recolzat en el pla sonor pels compassos musicals d'un contingut emocional fort, i també la repicadissa insistent del bastó sobre les rajoles que martelleja la banda sonora, està carregat amb una forta càrrega negativa que Moulin Rouge activarà en altres ocasions.

Per exemple, quan veiem una Goulue decrepita, borratxa i enganxada a un fanal, que vocifera a la resta de rodamóns que una vegada va ser l'estrella principal del cabaret, «la millor», el colorit poc naturalista que inunda l'enquadrament, sumat al seu rostre desencaixat en primer pla, s'encarreguen de significar el típic assumpte melodramàtic: l'inexorable pas del temps i les seves terribles seqüeles.

Aquesta apreciació cromàtica tornarà a ser operativa per a certificar el desastre del petit pintor en els últims compassos del film. Sumit en una desesperació profunda (*per la seva culpa*, ha perdut l'última oportunitat d'aconseguir l'amor), Toulouse s'aixopluga en un petit *bistrot* a què acudeix habitualment per a emborratxar-se. En un enquadrament en contrapicat (el protagonista és vist a través de la barana), el mateix verdor que abans acoloria la cantant envolta ara el pintor anticipant el que ja no pot ser una altra cosa que el fracàs definitiu. Recollit pel seu protector policial i portat a la llar familiar, amb prou feines li queda alè per a contemplar des del llit la dansa fantasmàtica de tots els personatges del Moulin Rouge que han vingut a acomiadar-se.



## Temps

En aquest nivell, *Moulin Rouge* es construeix a partir del marc temporal que abasta des de la infància de Toulouse fins a la seva mort definitiva, un arc excessivament ampli per a poder formar part de la narració fílmica. Per aquest motiu és necessària una selecció dels fets que han de formar part del relat i els fets que s'han de deixar, aquells moments que resulten rellevants i aquells innecessaris. Aquesta selecció defineix la condició biogràfica, com van assenyalar pertinentment Francisco Llinàs i Javier Maqua en un estudi excel·lent sobre el melodrama:

«En esquema una biografia és una trajectòria; exigeix el traçat d'un itinerari dins del com s'escullen els jalons que es consideren essencials en la vida del personatge que es tracta. Cobrir aquest itinerari exigeix saltar de jaló en jaló. El film es deté en l'essencial i allí exerceix la narració clàssica» (Llinàs, 1976, pàg. 19).

*Moulin Rouge*, per tant, exhibeix una condensació temporal que, al marge de resumir la història vital del protagonista, permet entendre les eleccions narratives del film: d'una banda, evidencia la subordinació temporal a l'acció narrativa; de l'altra, selecciona uns esdeveniments segons una decisió que afecta el contingut de la història.

Aquesta doble caracterització –subordinació i selecció– troba ple sentit en l'anacronia principal que exhibeix el film a partir d'un *flashback* que permet conèixer a l'espectador els primers anys del protagonista i, sobretot, comprendre el perquè de la seva caracterització com a entitat psicològica.

El salt en el temps té lloc quan el protagonista ha abandonat el lloc de l'ensomni i l'aparença (tot és possible al Moulin Rouge) i, per tant, està immers en un espai marcat negativament (carrerons estrets i foscos, etc.). A més, una trobada fortuïta remarca aquesta càrrega negativa: un jove embriac, que veu venir des de lluny el pintor, li toca l'esquena confessant-li que ho fa perquè porta sort. Per resposta, el pintor alça el bastó en un posat colpejador, convertit en aquest moment en un *leitmotiv* icònic al llarg del film que condensa en el pla figuratiu el malestar del protagonista.

El *flashback* és anticipat de manera magistral mitjançant una música oportuna que emergeix el primer pla sonor des del fons, igual que les imatges que tot seguit s'amuntegaran en la ment del pintor, que sorgeixen per mitjà d'un fos encadenat que adverteix a l'espectador que contemplarà un espai i un temps diferents al present.



I és que l'elaborat treball en el pla de l'expressió també actua en el pla del contingut. L'anacronia que esdevé en aquests moments dona forma al nucli dramàtic sobre el qual es construeix el film, donant resposta a l'interrogant obert en la primera escena: mostrada la petjada de la tragèdia i reconeguda la seva càrrega negativa per al protagonista, l'exercici rememoratiu s'encarrega de textualitzar de manera eficaç el seu origen. És per això que el *flashback* de *Moulin Rouge* fa seu el principi melodramàtic pel qual la ruptura temporal esdevé una estratègia decisiva en la seva doble condició aclaridora i fatídica (Bourget, 1985, pàg. 143). Aclaridora perquè atorga la clau del secret, respon el perquè de la monstruositat del pintor, confrontant en el pla temàtic el que ja ha estat anotat en el pla visual: el present infaust s'oposa al passat joiós.

Després de la vista general d'un castell magnífic amb jardins exuberants i una font majestuosa que inicia la mirada enrere, apareix en pantalla un primer pla de l'impúber Toulouse mentre escolta del seu pare les ramificacions genealògiques dels Lautrec i el seu excel·lent llinatge; el lleu contrapicat, que subratlla la focalització de la seqüència des del punt de vista del protagonista, engrandeix la figura paterna, personatge amb el qual mantindrà una relació conflictiva al llarg de tot el film. Per tall, se succeeixen diferents escenes que detallen l'entorn aristocràtic de la seva classe: cavalca al costat de la resta de genets en concorregudes sessions de caça, rep lliçons de ball i comportament, dibuixa en els grans salons davant la gaubança paterna, etc.



No obstant això, l'idíl·lic ambient és trencat de manera dramàtica. Una caiguda fortuïta per les escales quan anava a rebre l'adorat pare, sumada a la impossible soldadura dels seus ossos, actua com el desencadenant de la tragèdia del pintor. El *collage* que ha donat compte dels primers anys del protagonista s'accelera llavors enfilant les nombroses (i doloroses) operacions que, malgrat els esforços i les novetats mèdiques, manquen de resultat: l'hereu dels Lautrec és expulsat del paradís que li corresponia per llinatge. En un enquadrament explícit, el jove impedit contempla, des de darrere de la tanca i recolzat en dues croses, com el nombrós grup de genets de què abans formava part es disposa a una altra jornada atractiva de caça.

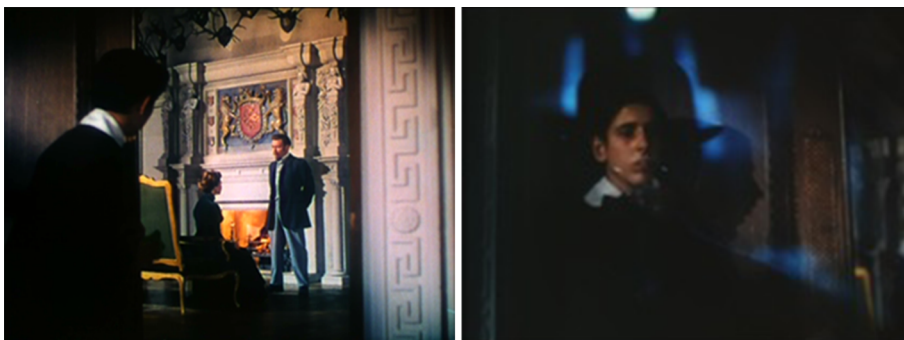


Però si la contingència podia actuar perfectament com a motor en el desenvolupament de la trama, el *fatum* que governa les regnes de Toulouse no té a veure amb l'atzar i la mala sort, sinó amb el fet que els seus progenitors són germans primers. El llaç sanguini incestuós és significat, inequívocament,

com a origen dels seus mals en un enquadrament efectiu: tombat al llit de l'hospital, Toulouse escolta la conversa del doctor amb els seus pares mentre observa les seves siluetes a través la cortina: «Han de saber la veritat. Són vostès germans primers, oi? Temo que tot el mal resideix en això». El gest dolgut de l'adolescent cap a la càmera, mostrat en exclusivitat a l'espectador, certifica la presa de consciència del protagonista.



Així i tot, en una nova volta de rosca, i per si l'espectador no hagués estat prou atent a la conversa, encara torna a incidir en l'assumpte morbós tot seguit. De tornada a la llar, el petit esguerrat escolta amagat darrere de la porta les lamentacions del seu pare: «No ens hauríem d'haver casat, el fràgil i deforme cos de Henri és la prova del nostre error». Des de llavors, i com testifiquen les notacions musicals tràgiques que acompanyen la declaració i la paüra del seu rostre, que es gira a la càmera (que es fon, a més, amb el rostre de Henri adult certificant l'homologia), el jove Toulouse Lautrec sap que haurà de carregar sobre les seves esquenes l'horrible pecat parental.



Certificant la impossibilitat de revertir la destinació que exposa a la seva mare, el *flashback* escenifica el primer desacord amorós a què s'ha d'enfrontar el pintor: sol·licita la mà de la jove aristocràtica amb la qual jugava quan era petita, però que ara fuig espavorida alliberant-se dels forts braços del pintor: «Ets un nan monstruós, cap dona no es casarà amb tu», profetitza la jove.

Aquesta exposició sense miraments del conflicte subjacent a *Moulin Rouge* dona per concloua significativament l'anacronia. És el moment en què el *flashback* acaba i tornem al costat de Toulouse Lautrec pels carrerons de París en un pla general expressiu que mostra el diminut pintor passejant en la foscor

de la nit. Aquí ja s'ha dit tot i el relat s'encarregarà únicament de desplegar, en el nivell narratiu, el conflicte temàtic: el protagonista no pot aconseguir el seu objectiu (l'amor) per l'incest patern.

### **Causes i efectes**

Podem dir que *Moulin Rouge* assumeix íntegrament les aspiracions de la biografia canònica com una narració coherent i orientada d'esdeveniments segons un doble ordenament –lògic i cronològic–, com va assenyalar Pierre Bourdieu a propòsit de la biografia: la vida organitzada com una història es desenvolupa

«segons un ordre cronològic que també és un ordre lògic, des d'un començament, un origen, en el doble sentit del punt de partida, d'inici, però també de principi, de raó de ser, de causa primera, fins al seu terme que també és un fi, una realització (*telos*)» (Bourdieu, 1997, pàg. 75).

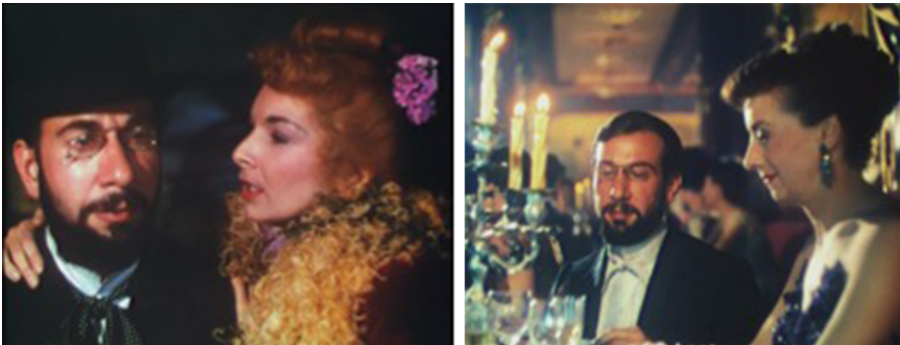
Una doble condició que ha estat explicitada amb claredat pel *flashback*: d'una banda, ha assenyalat el punt de partida de la història de Toulouse Lautrec en termes cronològics, però, sobretot, l'ha definit com una causa primera que desembocarà en una realització que és extremadament negativa (compareu-ho amb *Lautrec*, Roger Planchon, 1997, per a comprovar fins a quin punt es poden construir discursos diferents sobre un mateix material biogràfic).

Així doncs, la inclusió del *flashback* dona inici a l'ineluctable encadenament d'accions que impulsarà el protagonista fins a la seva destinació fatal: a diferència d'altres *biopics* del període, la motivació que empeny el programa narratiu de l'artista no és el reconeixement artístic ni social, sinó el reconeixement amorós. No obstant això, com ha sancionat la mirada enrere, el pecat incestuós té com a conseqüència la infelicitat amorosa, que és desplegada narrativament segons una lògica implacable que descansa en la repetició amb variació: variació dels cossos objecte del desig de Toulouse Lautrec, repetició inalterable de la impossibilitat amatòria.

No en va, després del frustrat amor primerenc amb la jove que ha profetitzat la solitud del protagonista, el film disposa d'una llarga seqüència en què s'escenifica la relació del protagonista amb Marie Charlet, prostituta dels baixos fons a què protegeix de la policia i que s'aprofita cruelment d'aquest; situant-se sota el signe de l'il·lusori, la jove li fa creure que no pot viure sense el seu petit Toulouse Lautrec quan, en realitat, l'enganya amb la seva companya i amant, gaudint dels diners que generosament li ofereix el seu protector. El descobriment de les mentides per part del protagonista, que en un últim intent per a recuperar-la ha anat a buscar-la als baixos fons (de nou, els carrerons de París s'investeixen del tenebrisme expressionista del començament), donarà per finalitzada la relació després d'un intent de suïcidi que no és portat a terme gràcies a la pintura (Toulouse Lautrec contempla una obra a mig acabar i reprèn els pinzells).

De totes maneres, atès que tant en un cas com en l'altre (Denise i Marie Charlet), el pintor no és el responsable del fracàs de la relació, el relat encara s'encarrega d'escenificar un darrer desacord amb un personatge fictici, l'única funció del qual radica a emfatitzar la culpabilitat del protagonista en la reversió de la seva destinació. Es tracta de Míriam, bella jove amb què es troba casualment a la vora del Sena (pensant que se suïcidarà, el pintor baixa del cotxe de cavalls per a prestar la seva ajuda).

Míriam apareix caracteritzada com una dona independent, aliena a la frivolitat i al món de les aparences que regeixen el Moulin Rouge, afí per tant als valors morals i culturals del pintor: posseeix uns modals exquisits, li encanta l'art (reconeix la vàlua del pintor, assisteixen junts al teatre) i treballa com a maniquí perquè li repugna ser mantinguda per cap home. Confirma així el relat una distància que intervé entre ella i les anteriors dones del pintor que és reforçada en el pla figuratiu; la gestualitat, el nerviosisme i el gust pels colors virolats i dissonants que marquen la prostituta (especialment cridaners en l'escena en què Toulouse Lautrec la convida a sopar en un luxós restaurant) xoquen de ple amb la sobrietat, l'elegància i la distinció que fa gala la model.



Aquesta oposició determina, finalment, el tipus de relació de Míriam amb el pintor: les trobades successives que mantenen, cada vegada més íntimes, culminen amb el sincer amor de la jove per Toulouse Lautrec, a qui intenta fer-li ho saber de manera subtil. No obstant això, pres de la maledicció llançada en els inicis de la seva vida eròtica i de la seva pròpia frustració, el protagonista és incapaç de reconèixer les veritables intencions de la model; quan Míriam pretén arrencar-li una promesa de matrimoni sota l'amenaça d'una altra proposta que li han fet, Toulouse Lautrec és arrossegat per un malentès i deixa escapar l'única dona que podria, per fi, cicatritzar la seva ferida.

Certificant la impossibilitat de la trobada, el retrat de Marie Charlet presideix el petit apartament de la model (havia estat comprat per Míriam i situat en un lloc preeminent atès que desconeixia el dolorós episodi). Hieràtic, mostrant el seu rostre compungit de nou a l'espectador i no al personatge femení que roman en el fons de la composició, Toulouse Lautrec aconsegueix així la grandesa èpica de l'heroi tràgic, aquella que està íntimament lligada amb el *pathos* dolorós i un final dramàtic.





## 2.2. Sistema formal narratiu modern

Els símptomes de la reconfiguració en l'ordre cinematogràfic que s'havien deixat sentir en la dècada dels cinquanta (tremolor ja apreciable en el cinema rosellinià de la segona meitat dels quaranta, però també en el d'Orson Welles) van esclatar definitivament a la fi dels anys cinquanta amb l'eclosió de la modernitat cinematogràfica i la desterritorialització de l'univers fílmic; el cinema clàssic va deixar de ser l'«ànima del cinema», com va escriure Deleuze (2001), per a convertir-se en el model a qüestionar (o directament impugnar) per aquelles propostes que van denunciar la fal·làcia d'una imatge desproveïda de responsabilitat. La *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* o els nous aires procedents de l'est (sense oblidar autors i corrents com el *New American Cinema* des de l'exterioritat de la indústria nord-americana) són els noms que va adoptar la renovació fílmica que va desembocar en la modernitat cinematogràfica.

Qüestionant molts dels principis estilístics i formals que caracteritzaven el cinema hollywoodià del període, van sorgir propostes com *Shadows* (John Cassavetes, 1959) i *Al final de l'escapada* (Jean-Luc Godard, 1959) que, a diferents entorns geogràfics, van plantejar la renovació dels *dicibles* fílmics que havien governat l'univers cinematogràfic. Una renovació que va afectar el cinema en diversos nivells: els *nous cinemes* van qüestionar el guió, el muntatge, la llum, van arrossegar nous actors, van imposar el director com a eix creatiu, van abordar temes incòmodes, van reduir costos i equips, van fundar i van utilitzar publicacions per a estendre la seva influència (*Cahiers*, *Sight and Sound*, *Positif*...) i establir aliances, van assaltar festivals amb èxit (*Canes*...), i, en suma, van constituir (uns més que uns altres, amb l'hegemonia de la *Nouvelle Vague*) no un mer «canvi de govern generacional», sinó un autèntic canvi de règim cinematogràfic.

Des d'aquesta perspectiva, podem considerar que, com a sistema formal narratiu, la modernitat cinematogràfica suposa un desviament notable respecte al sistema formal clàssic. No en va, els tres elements bàsics de la narració –temps, espai i causalitat– van ser sacsejats en diferents graus d'intensitat que, en línies generals, van acabar per a afeblir l'estatut narratiu del relat cinematogràfic. L'organització i coordinació dels tres elements van ser substituïdes per un desequilibri que afectava la llegibilitat de les accions i els esdeveniments, tornant problemàtica la condició de la pantalla cinematogràfica com a finestra oberta

al món: la transparència definitòria del cinema clàssic, la idea que la història es presentava a l'espectador sense cap mediació, dona pas a un cinema que exhibeix de manera manifesta la seva condició de discurs, que problematitza obertament sobre el mateix estatut narratiu de l'experiència cinematogràfica.

Casetti i Di Chio (2009, pàg. 188-189) han analitzat la modulació que esdevé en aquest tipus de narració feble a partir de la hipertròfia dels personatges i ambients respecte de les accions i els successos. La conseqüència principal resideix en l'opacitat que s'inscriu en el relat:

«Els personatges, sense una acció que reaccioni davant seu, es tornen enigmàtics, perden consistència. I això porta les situacions a entrellaçar-se de manera incompleta i provisional: sense accions (repetim: dels personatges i sobre els ambients), les transformacions no s'expliquen del tot».

Es tracta d'una consideració compartida per Gilles Deleuze. Per al filòsof, la imatge-acció que havia governat el cinema clàssic es va veure fortament sacsejada i desbordada per l'emergència de nous posicionaments narratius que, actuant contra el doble ordenament lògic i cronològic dels esdeveniments, explorant els límits del relat orgànic, proclamant la seva dissolució temporal i una decidida fallida de l'eix causal. Així, es va constituir, seguint l'argumentació deleuziana, una nova imatge caracteritzada per

«la situació dispersiva, els vincles deliberadament febles, la forma vagabunderia, la presa de consciència dels tòpics, la denúncia del complot» (Deleuze, 2001, pàg. 292).

La tendència generalitzada a la dispersió de les accions, la construcció lacunar del relat i una ruptura de la fibra de l'univers «que perllongava uns esdeveniments» tindran una repercussió directa a l'espai, el temps i la causalitat en el sistema formal modern.

### **2.2.1. Espai**

La constitució d'un espai englobant i orgànic en l'experiència clàssica deixa de ser la norma en el sistema formal modern que, per contra, s'allunya de manera decidida de la il·lusió d'uniformitat i infinitud. Enfront de la certesa que defineix l'espai clàssic (tot està perfectament enllaçat entre si, l'espai és almenys pensable com a tal, encara que no pugui ser vist tot), apareix la incertesa d'un espai que no desplega els indicis suficients que permetin comprendre la totalitat de l'espai narratiu.

De fet, s'evita la gramàtica clàssica segons la qual l'espai ha de ser mostrat en la seva globalitat abans de començar l'acció, per a construir-se des del principi a partir del fragment.

La diferència entre les dues formes espacials pot ser compresa segons la pertinent distinció elaborada per Omar Calabrese (1994, pàg. 89) entre el detall i el fragment. Si els dos han de ser considerats elements similars com a «parts» que pressuposen una «globalitat» amb què estableixen una relació, s'oposen no

obstant això pel tipus de relació que mantenen amb el tot; el detall procedeix d'una selecció operada des de la totalitat i guarda, per tant, la seva «petjada» en la memòria, mentre que el fragment procedeix d'una ruptura de la totalitat, entitat indesxifrable a partir del tros. En un cas assenyala i tot està co-present (aquesta és la consideració de base de l'espai clàssic), mentre que en un altre el sencer roman absent, solament queda el fragment.

L'arrancada de *Al final de l'escapada* resulta proverbial sobre aquest tema. Els quatre primers plans que contemplem són sengles plans/contraplans del protagonista i el seu company, que estan esperant l'oportunitat perfecta (la diferència del fons dels cossos no contribueix a situar-los en un mateix espai). Progressivament, l'enquadrament s'anirà ampliant conforme avança l'escena: la víctima estaciona el cotxe i se'n va acompanyat d'una dona. Una petita panoràmica ens informa que ens trobem en un port de la ciutat i poc més. Robat el cotxe, el protagonista es fuga iniciant el seu trajecte narratiu.

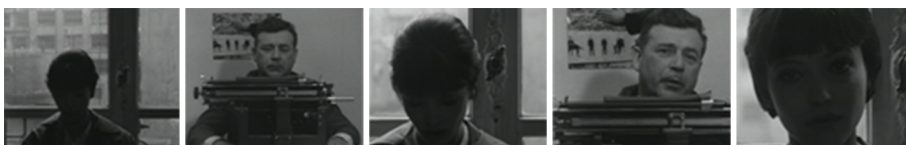


El desinterès per aquesta concepció englobadora de l'espai també es pot apreciar a *Vivre sa vie* (1964, disponible a Filmin), el quart llargmetratge del cineasta que, produït per Pierre Braunberger (conegut com el productor de la *Nou-*

*velle Vague*) i fotografiat per Raoul Coutard (un dels directors de fotografia més prestigiosos d'aquesta nova onada cinematogràfica), pot ser considerat gairebé com un emblema del sistema formal narratiu modern.

De fet, presenta nombroses estratègies que incideixen en el curtcircuit de la narrativitat clàssica. I entre aquestes, l'espai: les aventures i desventures del personatge i la seva entrada al món de la prostitució s'emmarquen en un ambient construït a partir de la juxtaposició espacial. No és casual, sobre aquest tema, el gest cridaner de distribuir les seqüències en fragments separats en dotze quadres (*tableaux*). Aquesta distribució es pot entendre com una doble apel·lació a l'escenificació teatral, d'una banda, i al cinema dels orígens, per una altra. En tots dos casos, s'assenyala una discontinuïtat espacial evident que resulta perjudicial per al desenvolupament causal perfecte de la història.

A *Vivre sa vie*, l'espai global resulta extremadament desorganitzat; són més aviat trossos d'espai que es juxtaposen sense uns vincles forts. La comissaria en què és interrogada per la temptativa de robatori, per exemple, es construeix a partir de cinc plans: la distància curta als cossos, juntament amb la frontalitat de l'enquadrament, impedeix tenir cap noció sobre la seva composició.



Tampoc el quadre 7, més concretament la cafeteria en què Nana decideix introduir-se en la prostitució sota l'empara protectora de Raoul, no aporta massa informació sobre la seva geografia: la proximitat de la càmera respecte als cossos i la frontalitat de l'aparell impedeixen conèixer l'espai íntegrament.



Però tampoc l'habitació on exerceix de manera habitual la prostitució, o l'habitació del quadre 12 en què Nana sembla haver trobat finalment l'amor, no són indicis suficients per a aprendre la seva topografia o el seu contorn. Tot el contrari, l'absència d'uns plans de situació que mostrin la seva superfície o la frontalitat recurrent de la càmera acaben per configurar les escenes com una mena d'esbossos d'espais que no erigeixen cap espacialitat coherent i homogènia, sinó més aviat el contrari.

Podem dir, no obstant això, que el film inclou diversos plans que mostren els exteriors de la ciutat; hi ha moments determinats que la càmera es deixa seduir per la vida que transcorre en els Camps Elisis i pels concorreguts bulevards de París, o en què es mostren els carrers on Nana treballa. Per tant, hi ha una certa temptativa de globalitat espacial. No obstant això, en la seva juxtaposició i intercalació en la cadena narrativa, la pel·lícula deixa massa serrells solts com perquè puguem interioritzar la seva geografia. No en va, quina relació geogràfica hi ha entre la cafeteria en què comença la narració i l'hotel on exerceix la prostitució? I entre la cafeteria on accepta treballar amb Raoul i la comissaria on presta declaració per un suposat intent de furt? No podem saber res d'aquesta geografia perquè el film es nega de manera insistent a oferir-nos aquesta informació.

Si seguim l'argumentació de Gilles Deleuze, sembla clar que l'espai a *Vivre sa vie* s'allunya de manera decidida de l'habitabilitat característica de la imatge-acció i el cinema clàssic, per a situar-se sota el signe d'un espai qualsevol. A diferència del model englobant i homogeni que representa aquell, aquest es regeix per la fragmentació i la diferència, espai abstret de les seves coordenades espai-temporals que manifesta

«la inestabilitat, l'heterogeneïtat, l'absència de vincle d'un espai semblant» (Deleuze, 2001, pàg. 160).

No es tracta, com va assenyalar el filòsof, d'un espai universal abstracte, sinó d'un perfectament singular que ha perdut la seva homogeneïtat, és a dir, «el principi de les seves relacions mètriques o la connexió de les seves pròpies parts». Per tant, està desconnectat, ja no forma part d'un món unitari i constant, sinó que esborra la seva determinació espacial en favor de l'a-sistematicitat; es tracta d'una fragmentació que resulta evident a *Al final de l'escapada* i *Vivre sa vie*, que esdevé proverbial en la filmografia de Robert Bresson.

El mateix cineasta va deixar escrit en les seves notes la funció essencial que exerceix la fragmentació en la seva poètica:

«Aquesta és indispensable si no es vol caure en la representació. Veure els éssers i les coses amb les seves parts separables. Aïllar aquestes parts. Fer-les independents a fi de donar-los una nova dependència» (Bresson, 1997, pàg. 73).

Això ocorre de manera especialment activa a *Pickpocket* (disponible a Filmin). Els llocs habitats pel protagonista eviten la seva constitució segons la normativitat clàssica: no es mostren a partir d'un pla de situació que permeti reconèi-

xer una totalitat a partir de la qual desmembrar l'acció i els diàlegs. Tot el contrari, en el film apareixen tots els espais de manera parcial i incompleta. Una fragmentació radical que no solament determina l'espai, sinó també els cossos que suporten les accions, que acaba per afectar l'homogeneïtat i infinitud de l'experiència espacial clàssica. Podem dir que, amb Deleuze, a *Pickpocket* té lloc

«la construcció d'un espai tros per tros, de valor tàctil, i on la mà acaba per prendre la funció directriu» (Deleuze, 1984, pàg. 159).

Aquesta condició s'aprecia a l'habitació llogada. En cap moment podem definir el seu contorn ni la seva superfície. Ni tan sols quan veiem l'espai per primera vegada després d'haver estat detingut i posat en llibertat (00:05:30). Tres plans (un entrant, un altre tancant la porta i un últim recolzant-se sobre el llit) seran suficients per a mostrar l'habitatge.



Tampoc, en les poques ocasions en què torni a aparèixer trobarem massa informació: plans aïllats i presos des de diferents punts de vista, tan separats entre si en el temps que impedeixen a l'espectador qualsevol hipòtesi sobre la seva extensió o forma.



Tampoc la casa materna apareix més definida, solament l'habitació on jeu moribunda l'anciana (00:24:14).



Ni tan sols els espais públics on Michel exerceix la seva professió es construeixen sota la norma clàssica: tampoc en aquests no s'inicia amb cap pla de situació que permeti comprendre com és l'hipòdrom, o la comissaria, o el bar on es reuneix amb el seu amic i amb l'inspector.

És més, quant a fragments no troben acomodament en un mapa comú que resulti abarcable per a l'espectador. L'habitació, el bar, la casa materna, la comissaria, els diferents llocs en què comet els robatoris (l'hipòdrom, l'estació de trens) apareixen en el film com a petits illots aïllats, sense cap vincle espacial que permeti entendre la relació que hi ha entre ells.

Solament en ocasions apareixen inserts que permeten establir una certa connexió entre els escenaris: el cotxe de policia en què és traslladat quan l'enxampen robant la primera vegada, els descensos dels tramvies, i les pujades i baixades per les escales en la visita a la llar materna o a la seva habitació, les entrades al bar on intercanvia impressions amb el comissari, o la fugida a Milà després de ser descobert, evidencien una circulació, un trajecte que el personatge recorre d'un punt a un altre. Però en totes aquestes ocasions, el referent és sempre massa breu i puntual, també fragmentari i, per tant, insuficient per a comprendre globalment la geografia del relat. De fet, quina distància hi ha entre l'habitació llogada del protagonista i la casa materna?; i entre el bar on intercanvia impressions amb el comissari i el seu amic? Res no ens permet fer entendre amb certesa com s'interrelacionen ni quin és el mapa que defineixen.

### 2.2.2. Temps

La dislocació que té lloc a l'espai és el correlat d'una dislocació que també afecta de manera decidida el vector temporal. No és que el sistema modern no utilitzi les mateixes estratègies que el sistema clàssic –l'ordre, la durada i la freqüència–; és que ara les anacronies no es regeixen per un ordre narratiu superior que les subordini a un relat coherent, que les fixi en una estructura cronològica forta que perfili amb nitidesa quin és l'univers temporal de la història. Tot el contrari, els esdeveniments que constitueixen la història es comencen a deslligar i desconnectar entre si en diferents graus i nivells d'intensitat. De fet, en algunes ocasions, la línia cronològica es desdibuixa fins a perdre qualsevol índex d'organització temporal: en la narrativa moderna, costa molt de vegades saber què és passat i què és present.

És per això que la subjecció temporalitzada deixa d'actuar com a matèria aglutinant de les noves històries. La dispersió i fragmentació anotada en el pla espacial ho és també en el pla temporal. El temps es constitueix segons un règim diferent que altera, de manera radical, l'equilibri entre els tres elements constituents de la narració. En paraules de Gilles Deleuze, el resultat de la crisi de la imatge-acció va ser la irrupció en escena de la imatge-temps.

El canvi és fonamental per a comprendre el sistema formal modern. El temps deixa de ser un mer instrument subordinat als dictats del moviment narratiu, com ocorre en el sistema clàssic i que il·lustra a la perfecció *Moulin Rouge*: el desordre temporal aferma, per via del *flashback*, les dinàmiques lògiques i cronològiques que guiaven el programa narratiu de Toulouse Lautrec. En el nou règim, per contra, el temps és el vector principal del relat quan no es converteix en la mateixa materialitat de la imatge, com *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961). Així, les dinàmiques acció/reacció deixen de guiar el temps per a subordinar-se en aquest, i les accions i les seqüències s'estructuren en virtut d'una relaxació dels vincles temporals que s'estableixen entre les diferents capes del temps.

L'estudi de les anacronies permet comprendre el calat de l'alteració en el sistema modern: l'ordre, la durada i la freqüència semblen qüestionar l'organització causal correcta del relat abans que reforçar-la.

De fet, en moltes ocasions, la durada de les seqüències no té una relació directa i immediata amb la seva rellevància narrativa. De fet, en lloc d'escenificar els jalons necessaris en la progressió de la història, el relat modern sembla decantar-se més aviat per aquells moments intranscendents, inútils per a l'avenç causal dels esdeveniments. A *Al final de l'escapada*, per exemple, seguim en Michel mentre recorre mitja França per a arribar a París, l'acompanyem a l'habitació de l'hotel on viu la Patricia molt més temps del que sembla raonable en termes d'economia narrativa. De la mateixa manera, els elements que suposadament es constitueixen en els punts forts de la història manquen del desenvolupament temporal que haurien de necessitar: l'assassinat del policia que motiva la fugida, o la delació de Patricia i tràgic final del protagonista, tot just ocupen diversos minuts del metratge.

Aquesta dilatació del buit, de l'inútil narrativament, té el seu rostre filmic més notable en la cinematografia d'Antonioni i la seva sorprenent dilatació dels temps morts i la banalitat dels quefers quotidians. El relat se centra, insistentment, en tots aquests moments en què els personatges no estan prenent una decisió ni començant o acabant una acció. Més aviat, són filmats entre dos temps forts, que perden consistència per la seva menor capacitat narrativa.

D'igual manera, és en l'ordre i en la freqüència on podem trobar els desviaments més notables respecte de la norma temporal clàssica.

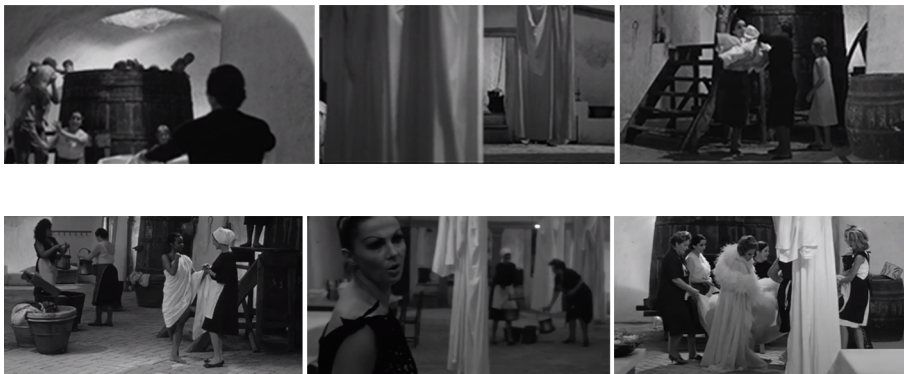
En primer lloc, en la diferent funció que exerceix el *flashback*. L'anar i venir entre les edats, pas del present al passat i viceversa, en aquests exemples, no té res a veure amb la inserció d'una mirada enrere que permeti comprendre el present en virtut de les claus del passat. És més, en realitat no hi ha les mirades enrere en sentit estricte, ja que no assumeixen cap funcionalitat que remetin



a unes imatges aclaridores del present; per contra, en un passat i present que són *capes* (o edats) en relació amb la *coalescència*, ja no se sap què és *flashback* i què no ho és, què és passat i què és present.

Dit d'una altra manera, més que resoldre l'enigma, el *flashback* el subratlla. Les mirades enrere deixen de funcionar com a elements que *signifiquen* el present del personatge, perquè el present des del qual es narra no és el centre jeràrquic que governa el relat. Ja no es tracta de remuntar-se de l'efecte a la causa que en el cinema clàssic és, invariablement, un joïós passat que actualitza per contrast la infelicitat present del protagonista, sinó d'un desmembrament radical de l'eix causal i, per tant, temporal, d'un relat que perd el seu valor de *realització* i es veu amenaçat pel silenci o el deliri.

Compareu, per exemple, *Moulin Rouge* amb els salts temporals que articula *Fellini 8 1/2* (Federico Fellini, 1963, disponible a Filmin), pel·lícula que també pot ser considerada biogràfica. Els viatges enrere de Guido Anselmi, el director de cinema que ha perdut la inspiració quan es disposa a desenvolupar la seva propera pel·lícula, no estan puntuats de manera que permetin comprendre el canvi de temps com en el film de Huston: l'escenografia que presideix el seu primer *flashback* (39:00), la planificació i disposició dels cossos a l'espai, o la il·luminació no difereixen d'altres segments del film. És més, es tracta del mateix espai i planificació que regeix l'ensomni del cineasta amb totes les dones que han passat per la seva vida (01:35:00).



Aquesta indistinció entre l'imaginari i el real, entre el passat i el present, que també té lloc en el segon *flashback* (00:58:00), acaben per desestabilitzar l'estructura temporal. En certa manera, podem dir que el passat i el present, l'imaginari i el real, deixen de reunir-se segons una connexió de tipus causal per a fer-ho segons un lligam de tipus vivencial, memòria fragmentària i parcial a la manera d'un calidoscopi que s'amuntega en la ment del protagonista. D'acord amb les palpitations de la seva memòria, els episodis vitals es despenyen del seu encaix perfecte en una distribució causal, per a donar pas a un torrent caòtic d'imatges-records. Així, les *capes* i els estrats de temps deixen de funcionar com actualitzacions d'un record per a convertir-se en pura memòria visitada.

La desorganització temporal i cohabitació de les diferents capes del temps de *Fellini 8 1/2* es deixen sentir amb més intensitat, fins i tot, a *Casanova*, de Fellini (1976, disponible a Filmin). Suggerim la visualització de la pel·lícula i la reflexió sobre les relacions poc jerarquitzades que s'estableixen entre el present del famós seductor i els records amb què conviu.

També, en la freqüència en què apareixen i es distribueixen els esdeveniments en el relat es pot valorar el canvi que esdevé en el sistema modern. Estratègies com el fals *raccord* que utilitza de manera constant Godard, o la repetició d'accions a *El año pasado en Marienbad*, curtcircuiten la percepció continuada de l'acció i, per tant, del mateix relat. Aquestes aberracions temporals, escriu Gilles Deleuze, qüestionen la normalitat d'una imatge cinematogràfica que es considera sempre en present, centre estable a què tendeixen un passat i un futur que no poden deixar de circumdar-lo. En el sistema formal modern és el present el que es projecta sobre el passat i el futur. Com a capa temporal, el present perd la seva capacitat de cohesió narrativa per a convertir-se més aviat en el punt de fugida, focus que fa esclatar les relacions cronològiques en múltiples direccions. Per aquest motiu no hi ha causes, no hi ha efectes, només *temps* que se situen en condició d'igualtat, en un mateix pla segons els dictats capritxosos del record.

### 2.2.3. Causes i efectes

Desestabilitzats els vectors espacial i temporal, el sistema formal modern es mostra incapaç d'articular una narrativa forta. Ja no resulta tan fàcil localitzar el principi motor que aglutina les accions-reaccions entorn del personatge, el nucli dramàtic que sustenti la narració. Sinó que trencat l'esquema clàssic acció-reacció, escamotejats els vincles causals, les accions que haurien de sustentar el trajecte narratiu dels personatges es veuen abandonades a la seva sort, sotmeses a una dinàmica centrífuga l'única possibilitat de cohesió de la qual resideix en la seva posada en successió.

Per això, el fort lligam que s'estableix en les seqüències del sistema clàssic es veu superat per la construcció lacunar del relat modern i una ruptura de

«la línia o la fibra d'univers que perllongava uns esdeveniments en uns altres o assegurava la concordança de les porcions de l'espai» (Deleuze, 2001, pàg. 288).

Trencat el nexa d'unió, les accions i seqüències es juxtaposen entre si segons una relació fràgil: moltes d'aquestes no acaben en un desequilibri que solament pot ser satisfet amb l'arribada d'una altra seqüència que, al seu torn, acaba en un altre desequilibri. Per contra, són seqüències que estableixen un vincle de necessitat massa feble amb les que van abans i amb les que venen darrere. En no poques ocasions, de fet, moltes seqüències es podrien intercanviar sense que el sentit general del relat es veiés alterat. El recorregut de Marcello Rubini, per exemple, protagonista de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960, disponible a Filmin), mitjançant les festes que organitza l'alta burgesia romana,

segueix un recorregut erràtic; es podria organitzar segons una altra distribució sense que canviés significativament. Però, també, les estructures que defineixen les pel·lícules d'Antonioni es regeixen pel mateix criteri dispersiu: *La aventura* (*L'Avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961, disponible a Filmin), *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962, disponible a Filmin) i *El desierto rojo* (*Deserto rosso*, 1964, disponible a Filmin).

Aquesta tendència a la dispersió i la construcció lacunar del relat té una conseqüència immediata en els personatges i les seves motivacions. Ara el protagonista perd consistència, ja no és el punt fix que dota d'homogeneïtat la narració, sinó que la solidesa que l'ha definit fins al moment es transmuta en inestabilitat. Com els protagonistes del cinema de Fellini o Antonioni, es constitueixen com a ens desdibuixats en una nebulosa de baules inconnexes que es despleguen sense una geografia (espacial però també temporal). No es pot comprendre amb facilitat el seu perquè, la seva identitat fixa i estable.

Aquesta fractura troba en el desdoblament de la protagonista de *Persona* (Bergman, 1966) un dels seus exemples més explícits, però es tracta d'una característica que travessa tot el sistema i que cristal·litza de manera privilegiada en la cinematografia de Michelangelo Antonioni. Correlat necessari del desmembrament temporal que té lloc en el relat del cineasta, és la desestructuració i buidament de l'heroi en el seu cinema. Sobretot en aquesta mena de tetralogia de l'anomia del subjecte modern que componen *La aventura* (1960, disponible a Filmin), *La noche* (1961, disponible a Filmin), *El eclipse* (1962, disponible a Filmin) i *El desierto rojo* (1964, disponible a Filmin). En aquestes els protagonistes, freturosos d'unes motivacions fortes que els empenyin –a ells i a la història– cap a un punt d'arribada predeterminat, abandonen la seva funcionalitat motora per a convertir-se en una mena d'espectadors desencantats de l'entorn que els envolta. És el que li ocorre a Giuliana a *El desierto rojo*. Després d'un accident automobilístic greu, la protagonista se submergeix en una crisi profunda que la porta a la vagabunderia per la narració sense un programa narratiu concret, que li permeti sortir del mal pas espiritual que la tenalla.

La disminució funcional del protagonista en el sistema formal modern també es deixa sentir en el pla figuratiu; si un valor important de l'empatia del personatge clàssic residia en la capacitat gestual de l'actor per a fer visibles els conflictes psicològics, els personatges-actors de moltes d'aquestes pel·lícules se singularitzen per una actuació minimalista que s'allunya de la teatralitat actoral per a aproximar-se al tipus, al *model* bressonià en aquest moviment que va de l'exterior a l'interior<sup>1</sup>.

<sup>(1)</sup>«Models: moviment de l'exterior a l'interior. (Actors: moviment de l'interior a l'exterior)» (Bresson, 1997, pàg. 16).

La immutabilitat del rostre a l'essència del subjecte. Resulta proverbial en el cas del protagonista de *Pickpocket*: el hieratisme i la inexpressivitat és la marca del nou actor-personatge, del com no podem conèixer més que uns fragments d'identitat.

En la mateixa direcció actua el descentrament compositiu dels personatges. És el que ocorre a *Vivre sa vie*. En el quadre segon, per exemple (9'), construït com un pla seqüència, la càmera no sempre enquadra correctament la Nana, la protagonista. Sembla que el moviment de la càmera es desentengui conscientment de la seva presència, allunyant-la d'aquest centre compositiu (però sobretot simbòlic) que designa el cinema clàssic al protagonista: aquell amb què hem d'establir la identificació cognitiva i emocional principal.



### 3. Sistemes formals no narratius

Al marge del gran torrent de pel·lícules que defineixen la història del cinema, també hi ha altres sistemes formals audiovisuals que no són narratius, o que són narratius però extremadament diferents dels dos modes assenyalats. Per a Bordwell i Steager, bàsicament hi ha quatre tipus generals de formes no narratives:

- Sistemes formals categòrics
- Sistemes formals retòrics
- Sistemes formals abstractes
- Sistemes formals associatius

En els apartats següents, abordarem detalladament els diferents sistemes formals no narratius a partir d'exemples cinematogràfics que il·lustrin els seus fonaments principals.

#### 3.1. Sistemes formals categòrics

Es tracta de pel·lícules que es construeixen en virtut de la posada en relació de diverses categories que configuren un tema comú. El lligam entre aquestes categories no s'estableix segons una relació de causalitat (o aquesta és massa feble per a convertir-se en el motor que empenyi la narració com en el sistema formal narratiu clàssic), sinó d'una relació de tipus temàtic.

En virtut d'aquestes característiques, el sistema categòric sembla cenyir-se millor en el cinema documental que en el cinema de ficció. Alguna cosa a què ja estem acostumats, sobretot, a la televisió: les retransmissions d'esdeveniments esportius, per exemple, se seqüencien en virtut dels horaris dels esdeveniments, del tipus d'esport, etc., i no en virtut sense cap temptativa de narració més enllà de seguir la pròpia lògica de la competició. Podem dir el mateix dels documentals sobre la naturalesa o els viatges: les seqüències s'articulen en virtut del seu contingut temàtic. Això no vol dir, òbviament, que aquests documentals puguin recórrer a la narrativitat, tot el contrari. És comú, per a mantenir l'atenció dels espectadors, tota mena d'estratègies que permetin embastar narrativament la història: resulta proverbial en els documentals en què, observant la vida dels lleons a la sabana africana, seguim les peripècies del jove lleó que s'acaba convertint en un gran exemplar de l'espècie.

Un exemple interessant de documental que proposa un tema i el dissectiona en parts mitjançant un desenvolupament simple el trobem a *Every day except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957), rodat segons les premisses típiques del *Free Cinema*, en què es mostra la rutina diària d'un mercat de la ciutat, utilitzant els seus protagonistes com a eix vertebral. El muntatge, que està guiat per

un narrador en *off*, adopta el ritme i s'ajusta als diferents moments del lloc: a la bullícia dels compradors, a la calma que impera en determinades hores, etc. Un gran pes de la versemblança del documental resideix en el protagonisme que adquireix la banda sonora, en què abunden els sons diegètics propis d'un mercat (els camions carregant i descarregant, les veus dels botiguers, fragments de converses caçats com raja, etc.).

Un altre exemple rellevant del sistema formal categòric, analitzat per Bordwell i Thompson, és el documental *Olimpiada* (Leni Riefenstahl, 1936) i, més concretament, la seva segona part titulada *Festival de la belleza*. Encara que el tema de la pel·lícula era determinat per la filmació de les olimpíades celebrades a Berlín el 1936, últims esforços de la maquinària nazi per a presentar una cara amable al món, la distribució d'aquest material va suposar l'organització segons uns criteris lògics abans que cronològics. En honor d'aquesta restricció, el documental intenta mostrar una visió més cooperativa dels jocs olímpics que competitiu entre els diferents esportistes i nacions participants.

*El festival de la belleza* es distribueix en segments convenientment diferenciats mitjançant fosos en negre i, també, amb la inclusió de sons de fanfàrria que cobreixen la banda sonora:

- 1) Crèdits amb la bandera olímpica, que expliciten amb claredat el tema principal de la pel·lícula.
- 2) La naturalesa i els olímpics: exercicis matinals i natació. Subratlla així allò que reuneix tots els atletes al marge de la seva nacionalitat: l'exercici físic.
- 3) Gimnàstica. S'emfatitza l'habilitat i la similitud dels atletes abans que definir-los com a competidors de diferent procedència geogràfica.
- 4) Vela. De nou comença subratllant les similituds entre els atletes, encara que de manera progressiva inclou el tema de la competició entre països i esportistes concrets.
- 5) Pentatló. La distinció dels competidors i els països es fa més palès mitjançant el concurs de la veu *over*. A més, s'estableix un cert ordre cronològic de la prova que subratlla la tensió i el suspens: el triomf és per a Alemanya.
- 6) Dones fent exercicis. Aquest segment serveix de repòs narratiu després de la tensió de l'anterior segment, jugant amb motius i patrons rítmics.
- 7) Decatló. La forma narrativa adopta el major grau de tot el film, seguint Glen Morris, un esportista «fins ara» desconegut segons el locutor, que acaba guanyant la carrera.
- 8) Jocs sobre herba: hoquei, polo, futbol. Retorn al concepte de la categoria.

9) Carrera ciclista. En què s'alterna la successió amb una certa dramatització i generació de suspens.

10) Carreres camp a través. Tractament similar al segment 6 (decatló).

11) Rem. Centra l'atenció en les nacionalitats dels equips i els guanyadors, planificant un segment més objectiu.

12) Salt i natació, amb l'epíleg a l'estadi. Es torna a la despersonalització que havia donat inici als segments. S'eludeix qualsevol al·lusió sobre la identitat o el país dels esportistes, fins a arribar a l'epíleg, en què es tanca el cercle: apareix de nou el tema general i es repeteixen alguns motius.

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a archive.org: <https://archive.org/details/leniriefens-tahl/Olympia>

### 3.2. Sistemes formals retòrics

En els sistemes formals retòrics, el cineasta presenta un argument i exposa les proves que el recolzen. Es tracta d'un sistema formal que intenta convèncer l'espectador dels fets i dades presentades, per la qual cosa transcendeix el sistema formal categòric. No obstant això, ja que no hi ha res que garanteixi la veritat d'un enunciat, aquest només es pot constituir amb la finalitat de fer semblar que sigui cert. És, per tant, un fer de tipus persuasiu que busca en l'espectador l'adhesió al postulat de debò que se li proposa. La finalitat del discurs retòric, per tant, no és tant fer saber com fer creure, problemàtica complexa que troba en la inscripció de certes marques de debò l'aferrament textual a partir del com pot ser sancionat com a veritable.

Segons Bordwell i Thompson, la forma retòrica en el cinema presenta quatre atributs essencials:

- Es dirigeix de manera explícita a l'espectador, a què proposa una novetat conceptual, teòrica, política, intel·lectual, etc.
- El tema de la pel·lícula transcendeix l'àmbit de la veritat científica i la refutació/veracitat de les proves aportades. Per tant, es tracta d'un tema d'opinió que implica una postura ideològica.
- Atès el caràcter subjectiu de l'opinió, el cineasta en general apel·larà a les emocions de l'espectador, buscant l'adhesió anímica al marge de les proves presentades.
- La pel·lícula intentarà convèncer l'espectador perquè adopti, d'entre totes les possibles, una elecció que afectarà la seva vida quotidiana: des d'un tipus de xampú a una participació activa en un conflicte bèl·lic.

D'igual manera, Bordwell i Thompson assenyalaven tres grans tipus d'arguments en aquest sistema formal que, no obstant això, apareixen habitualment en una mateixa pel·lícula:

- Arguments a partir de fonts. Es tracta de la utilització de fonts (documentals, personals, etc.) que legitimen la veracitat del narrat. Aquestes fonts s'han de constituir amb el signe del plausible i l'objectiu.
- Arguments centrats en el tema. El cineasta pot apel·lar a creences socials fixes en un moment determinat per a reforçar la seva argumentació, o pot utilitzar exemples que reforçaran la versemblança de l'exposat.
- Arguments centrats en l'espectador. Una estratègia de persuasió retòrica habitual és l'apel·lació a les emocions de l'espectador més enllà de les proves i les dades.

Un exemple especialment rellevant del sistema formal retòric és el del cinema de propaganda, que ha estat habitual com a fórmula de mobilització social des que les administracions i poders públics de signe molt diferent van prendre consciència, en els anys trenta, de la capacitat de persuasió que tenien els mitjans de comunicació en general, i el cinema en concret. Així, des de l'Administració Roosevelt, per exemple, es van realitzar tot tipus de documentals, com *We work again* (Work Projects Administration, 1937), en què s'animava la participació afroamericana en l'esforç nacional per a superar la Gran Depressió, o *The River* (Pare Lorentz, 1938), projecte finançat per la Farm Security Administration que pretenia conscienciar sobre la preservació dels recursos naturals, i també la construcció de preses al Mississipí sota les directrius de l'Administració Franklin Delano Roosevelt. El film va ser premiat en el Festival de Cinema de Venècia de 1938, va ser candidat al Premi Pulitzer per la seva narrativa poètica i va ser exhibit en més de cinc mil sales gràcies a la seva distribució guiada per la Paramount.

La ideologia del film, per tant, és clara: generar un clima d'opinió favorable a les mesures intervencionistes promogudes per l'Administració nord-americana, evitant de pas l'arrelament de certes formes de consciència política properes al comunisme.

Tots els recursos retòrics són utilitzats de manera summament eficaç: la distribució dels segments avança des d'un ordre natural del riu Mississipí i la seva història, fins a la necessitat de pal·liar els desastres provocats per les inundacions que es deriven, en última instància, d'un mal aprofitament de les possibilitats agrícoles de la zona. És llavors quan sorgeix la solució al problema: la posada en marxa de la Tennessee Valley Authority (TVA) va permetre solucionar les inundacions amb la construcció d'enormes preses, i també una millor distribució de la producció agrícola i la millora en la maquinària agrícola.



La cerimiositat i profunditat de la veu en *off* (interpretada per Thomas Chalmers, un antic baríton de la Metropolitan Opera), combinada amb una banda sonora assentada en la música popular nord-americana, aprofundien en l'argumentació presentada per la narració.

Els diferents feixismes que van assolir Europa durant el període d'entreguerres –nazisme alemany, feixisme italià i franquisme espanyol– també van ser conscients de la importància dels discursos en la propaganda. De fet, la ja citada *Olimpiada* (Leni Riefenstahl, 1936) entremescla en el seu discurs categòric una certa argumentació retòrica del discurs nazi.

No obstant això, *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) és considerada un dels cims del cinema propagandístic nazi. En aquesta, la cineasta donava compte del Congrés del Partit Nacionalsocialista a Núremberg (1934), que celebrava el triomf polític de Hitler davant prop d'un milió de persones, entre militants i simpatitzants. Encarregada pel mateix Adolf Hitler, es va construir com un poderós discurs audiovisual en què es barrejava la sensació d'unitat de les masses, perfectament organitzada i sincronitzada com un sol cos, i la individualitat del líder com a figura capaç de sincretitzar aquest desig d'unitat del poble alemany.

L'arribada de Hitler a Núremberg, descendint des del cel amb avió fins a aterrar, el defineix des del principi com una mena de divinitat que aterra entre les enfervorides masses que surten a rebre-ho. Enfront de la desindividualització dels ciutadans, contrasta el privilegi figuratiu i compositiu del líder, que domina en tot moment l'enquadrament.

Així mateix, les escenes nocturnes del congrés del partit NSDAP, carregades de contingut simbòlic i una planificació que privilegia l'organització abstracta de l'enquadrament en nombrosos moments, i també les arengues del mateix Hitler i la seva particular capacitat oratòria, construeixen un discurs summament eficaç i ple de vigor i força que encara avui resulta cridaner.

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a:  
<https://archive.org/details/triumphoftheWillgerman-TriumphDesWillens>

### 3.3. Sistemes formals associatius

La forma associativa es constitueix a partir de la juxtaposició d'imatges que estableixen algun tipus d'associació que no és exclusivament plàstica ni temàtica segons un esquema de categories. En certa manera, el procediment de juxtaposició en el sistema associatiu és similar a l'ús de la metàfora en la poesia, en què dues figures són posades en relació establint un vincle que no és narratiu i que, encara que poden tenir algun parentiu visual, ho transcendeix.

Es tracta d'un sistema de què els sistemes narratius també han fet ús per a remarcar en algun moment determinat un aspecte, emoció o concepte: l'explícita juxtaposició del ramat d'ovelles que inunden la pantalla i la multitud de treballadors sortint de la boca del metro en els dos primers plans que donen principi a *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) presentant una

similitud plàstica evident, però també una metàfora temàtica molt arrelada socialment: la massa actua com una aglomeració de borregos guiats per unes normes i directives que assumeixen sense qüestionar.



La cinematografia del cineasta rus Sergei Eisenstein és extremadament rica en aquesta utilització d'elements associatius. De manera especialment activa, en l'ús d'un muntatge d'atraccions que buscava el *shock* sensorial i emocional de l'espectador mitjançant l'ús associatiu i metafòric del contrast entre les imatges. A *Octubre* (1927, disponible a Filmin), estableix una equiparació explícita entre Kerensky, un membre del partit menxevic que es va fer amb el poder el 1917 i va instaurar un govern burgès com a transició amb el règim tsarista, i un gall dindi el plomatge del qual s'obre conforme arriba el moment anhelat de l'ambició personal per a entrevistar-se amb el tsar (26').



En tots dos casos, l'associació és utilitzada com un element aïllat de la narració per a emfatitzar temàticament algun tret de la mateixa. D'igual manera, La metàfora resulta fàcilment llegible en virtut d'una circulació social del símil: ramat/massa en el film de Chaplin, gall dindi/superb en el d'Eisenstein.

Podem assenyalar, no obstant això, altres exemples en què la forma associativa sembla ser la dominant en la construcció del discurs, generant metàfores i juxtaposicions d'imatges que convoquen una participació més activa de l'espectador, arribant fins i tot a plantejar associacions polisèmiques i obertes per a suggerir una emoció o, senzillament, un distanciament respecte al representat. En aquest cas, podem parlar d'aquelles pel·lícules situades al territori del dadaisme, com és el cas d'*Entr'acte* (René Clair, 1924) i *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923), i també del surrealisme i *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928) i les altres produccions de Man Ray, *Emak Bakia* (1926) i *L'étoile de mer* (1928) i *Les mystères du Château de Dé* (1929). Es tracta de propostes que, arraconant els problemes formals, plantegen la impugnació de les bases narra-

tives i institucionals dels modes de representació cinematogràfics dominants, fent de l'atzar, l'humor i la provocació oberta (el tret de canó a l'«espectador» a *Entr'acte* són dos clars exemples) les seves estratègies discursives principals.

David Bordwell ha analitzat *A movie* (Bruce Conner, 1958) com un exemple clar del sistema associatiu a partir de la juxtaposició d'imatges procedents del món de la cultura popular: vells noticiaris, pel·lícules clàssiques de Hollywood, pornografia tova, etc.

### 3.4. Sistemes formals abstractes

De tots els sistemes formals tractats en aquesta unitat, podem dir que el model abstracte és l'únic explícitament a-narratiu. Així, els components audiovisuals es constitueixen com signes plàstics que s'interrelacionen segons criteris formals. Llum, forma, color, ritme, etc. són els principis rectors del cinema abstracte.

En aquest sentit, sembla evident que davant una pel·lícula abstracta no esperem trobar-nos amb esdeveniments que es vinculin de forma causal, ni segons una progressió de tipus narratiu: el sistema formal abstracte se singularitza per l'absència de qualsevol contingut.

Es tracta d'un sistema formal que va començar a adquirir una certa consistència a partir de l'obra d'aquells pintors i artistes que, en el context de les avantguardes històriques, van buscar en la imatge-moviment les respostes que havien quedat sense resoldre en el camp pictòric amb l'aparició de la fotografia: despullada de la seva funció representativa privilegiada pel nou art mecànic, la pintura es va *embaladir* a la fi del segle XIX en una cerca fructífera dels seus principis constitutius.

Aquest procés va originar que la pintura s'aproximés a altres arts abstractes, de manera exemplar la música, que es va convertir en un referent fonamental en el reconeixement per part de la pintura dels seus components formals bàsics: gràcies a la seva confrontació amb la música, de la qual deixaria constància explícita Vassily Kansdinsky en el seu conegut *De lo espiritual en el arte* (1911), la pintura va assumir com a propis aquells problemes relacionats amb el moviment, el ritme, l'harmonia, etc., és a dir, tots aquells elements que permetien valorar la imatge en termes plàstics i que van desembocar, al començament dels anys deu del segle XX, en la irrupció de l'abstracció en l'escena artística i les primeres gramàtiques visuals que van intentar definir un llenguatge de les imatges.

En aquest procés, el cinema va servir els interessos d'aquells artistes que van veure, en el nou mitjà d'expressió, una possibilitat extraordinària per a experimentar i aprofundir en la cerca de la imatge dels seus fonaments, afegint en aquest cas el temps i el moviment i, per tant, permetent aprofundir en la vinculació estètica de les arts visuals amb la música: el que en la pintura abs-

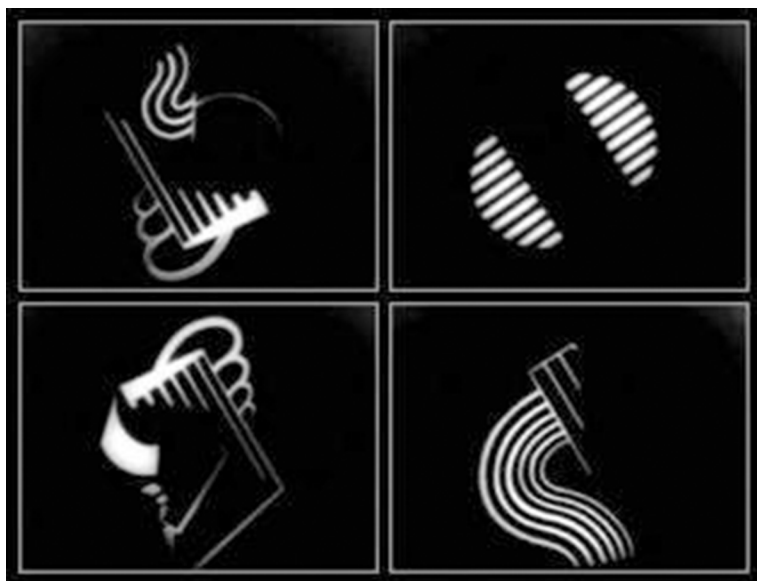
tracta d'artistes com Kandinsky, Mondrian, etc. no es podia donar més que en simultaneïtat, en la pel·lícula es donava seqüencialment i, per tant, igual que en les composicions musicals, es podia percebre en el temps.

Il·lustratiu és el cas del cinema abstracte en què l'apel·lació musical, ja explícita en molts dels seus títols, va resultar comú en la majoria dels seus autors. Després dels primers intents del rus Leopold Survage, va aconseguir les seves primeres materialitzacions en l'obra del pintor suec Viking Eggeling (*Diagonal symphonie*, 1921-1923), de l'alemany Hans Richter que, abans de filmar el seu dadaïsta *Vormittagsspuk* (1927), va realitzar *Rhythmus 21, 23 i 25* (1921-1925), i de Walter Ruttmann, pintor, arquitecte i músic que, abans de la seva coneguda *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927), va realitzar els seus assajos titulats *Opus* (fins a cinc, realitzats entre 1923 i 1926).

*Symphonie Diagonale* és un dels exemples del cinema abstracte més antics conservats en l'actualitat, i també l'únic dels treballs fílmics que es conserven de l'autor. L'estructura del film, la filiació musical de què resulta evident des del títol, s'assenta en la generació de formes geomètriques blanques senzilles (rectes i corbes) que se superposen i continuen sobre un fons negre.

El dinamisme visual s'assenta en l'aparició/desaparició de les formes juntament amb la preeminència dels elements diagonals, seguint en gran manera l'equilibri entre els contrastos que ja havia assajat Kandinsky.

Els elements plàstics es constitueixen, així, a la manera de variacions lineals en què s'aprecia l'intent de la creació de ritmes i contrastos a partir de la repetició i el contrast. Algunes formes es repeteixen diverses vegades al llarg del metratge en direccions oposades. D'igual manera, comença amb formes rectilínies fins que l'aparició de les formes corbes genera composicions més complexes en què unes formes base es mantenen mentre canvien unes altres.



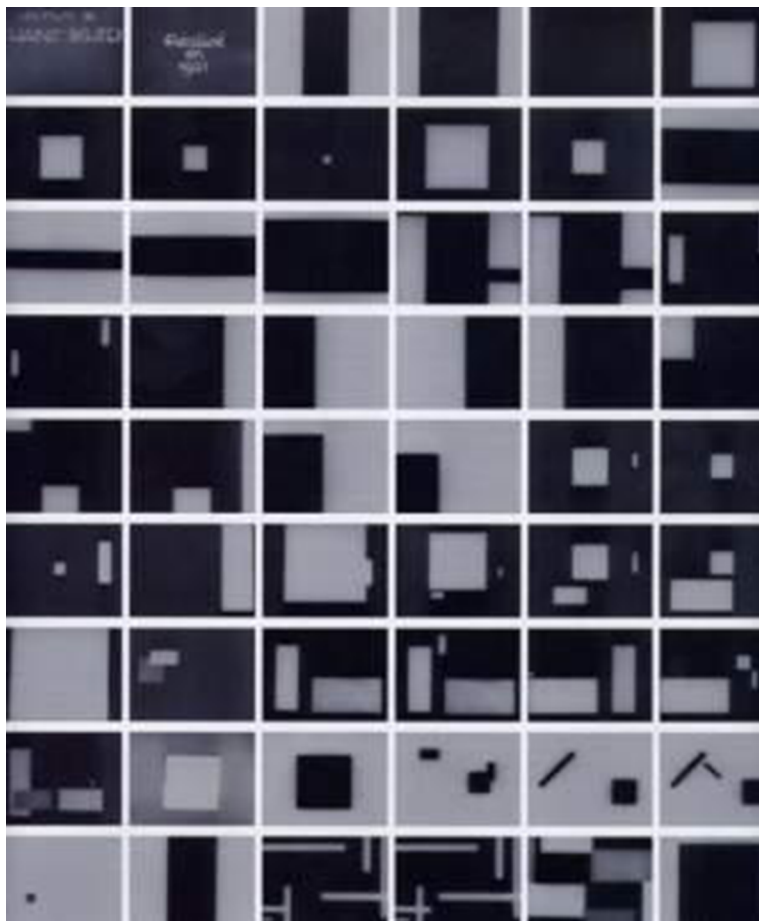
#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a:  
<https://archive.org/details/symphonie-Diagonale>

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a:  
<https://archive.org/details/rhythmus21>

Coetània al film d'Eggeling, *Rhythmus 21* comparteix amb aquesta les preocupacions formals a partir del joc amb l'equilibri i el contrast com a elements bàsics. Igual que aquesta, es construeix a partir de la superposició i disposició dels elements a la pantalla, però, a diferència d'aquesta, juga amb la posada en relació de plans, no de línies. Aquesta singularitat confereix a l'obra un major valor espacial. Si *Symphonie Diagonale* manté en tot moment la seva condició gràfica i, per tant, fa palès el caràcter pla de la pantalla, *Rhythmus 21* esdevé per moments més tridimensional.



Font: <http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/pistes/cinema-video-image-et-fiction--683970.kjsp>

Diferent és *Ballet mécanique*, però idèntica la intenció d'evitar la vinculació narrativa del film. La declaració feta en el text d'engedada de ser el primer film sense guió, juntament amb el fet que ha estat compost pel pintor Fernand Léger, ja anticipen la intencionalitat del film de centrar-se, únicament i exclusivament, en els valors formals de la imatge.

*Ballet mécanique* va ser realitzat durant els anys 1923-1924 a partir de la col·laboració d'un jove periodista nord-americà que aspirava a introduir-se en el món cinematogràfic com a productor, Dudley Murphy, i el pintor francès Fernand Léger, que havia desenvolupat una carrera rellevant gràcies a la seva particular reescriptura del cubisme, tan en voga al començament dels anys vint. Era particular, sobretot, per la seva sensibilitat cromàtica, i també per

#### Vegeu també

Si voleu conèixer més sobre les possibilitats expressives del cinema abstracte i la seva interrelació amb la música, podeu consultar la pàgina web següent: <http://www.centerforvisualmusic.org/>

la presència figurativa habitual de la màquina, compartida en realitat amb la gran majoria dels artistes de les avantguardes històriques i molt especialment amb el futurisme italià.

La seva diferència principal, respecte a les anteriors, resideix en la utilització d'elements existents en la realitat. A diferència de la construcció gràfica i volumètrica de *Symphonie Diagonale* i *Rhythmus 21*, *Ballet mécanique* fa ús de la naturalesa fotosensible de la càmera cinematogràfica: barrets, ampolles, cares, peces i fragments de màquines, etc., que la pel·lícula posa a jugar, mai millor dit, per a configurar el seu particular ballet mecànic.

Mereix la pena subratllar la juxtaposició recurrent d'elements reals amb no-reals, ja que es convertirà en un dels temes del film. De fet, l'ús de les figures humanes estarà sistemàticament definit per una caracterització mecànica que contrasta amb la fluïdesa i organicitat que presenten les màquines: els uns i els altres tendeixen, per tant, a un procés d'abstracció singular que acaba per a convertir-los en elements purament gràfics. D'igual manera, és interessant ressenyar la vinculació de *Ballet mécanique* amb la música. Cridanerament, si les dues anteriors mancaven de banda sonora atès que es presentaven com a composicions visuals musicals, aquesta es va concebre no obstant això amb la sincronització musical de la composició de George Antheil, de marcat caràcter atonal. En aquest sentit, podem dir que el film és doblement musical.

Com han assenyalat Bordwell i Thompson, la impossibilitat de segmentar el film a partir de les seves unitats narratives obliga a establir una divisió segons les qualitats abstractes dominants a cada moment. Així, els teòrics distingeixen nou segments que reprenen, actualitzen i varien els elements bàsics que anticipen en els primers apartats:

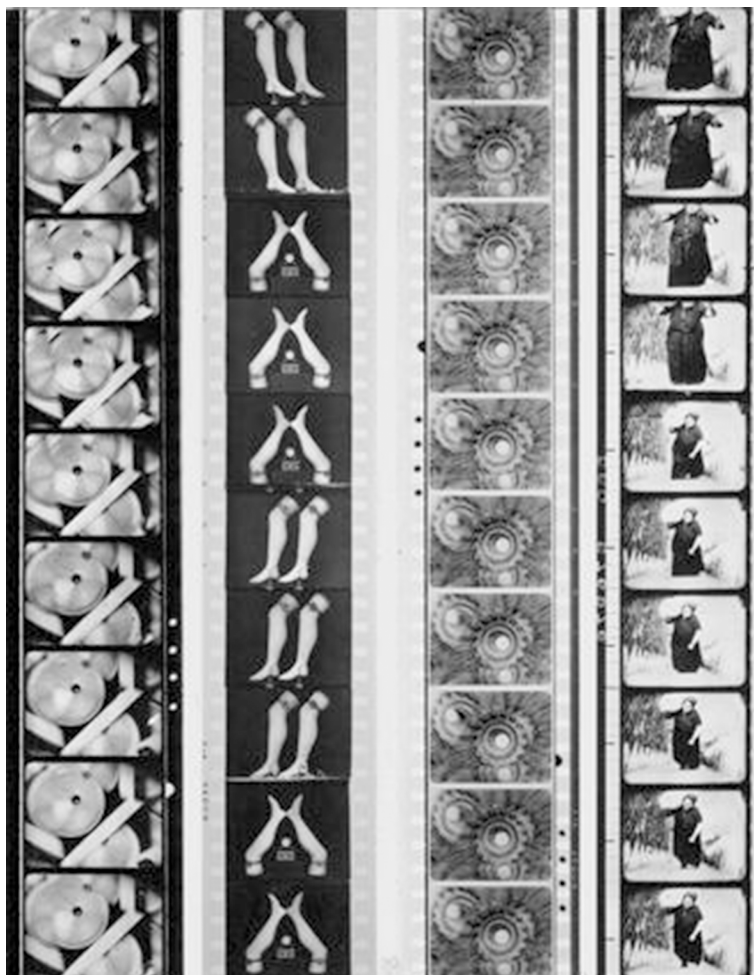
- 1) Seqüència dels títols de crèdit, en què un *collage* de Charlot es compon i descompon mentre presenta el títol de la pel·lícula.
- 2) Introducció dels elements rítmics de la pel·lícula. Una dona gronxant-se, una boca que somriu i retira el somriure, una esfera somrient. Els elements apareixen repetits i, de vegades, amb alguna variació.
- 3) Tractament d'elements similars amb les imatges captades per mitjà de prismes. Bàsicament, variacions dels elements ja apareguts, encara que també inclou formes geomètriques bàsiques que contrasten amb els elements anteriors.
- 4) Moviments rítmics de formes giratòries que doten la imatge d'un gran ritme, amb la superposició de peus i elements.
- 5) Comparació entre persones i màquines. Després de diversos pistons i peces de màquines girant, repeteix en nombroses ocasions una bugadera pujant els graons, intercalant altres plans i elements.

6) Moviments rítmics d'intertítols i imatges. Apareix de sobte un títol (*On a volé un collier de perles de 5 millions*, han robat un collaret de perles de cinc milions). No obstant això, la possible consideració narrativa derivada del text és ràpidament contradita per la mateixa filmació: l'enunciat es fragmenta, s'aïllen les lletres i els nombres, etc.

7) Més moviments rítmics, sobretot d'objectes circulars, que reprenen alguns elements ja disposats en els segments inicials.

8) Danses ràpides d'objectes, que procedeixen d'un aparador, i es tornen a entrellçar elements presents en els primers segments, anunciant la propera fi de l'obra.

9) Retorn a Charlot i als elements del començament, culminant així un trajecte figuratiu que es tanca com un cercle, no per casualitat un dels motius figuratius essencials de *Ballet mécanique*.



Font: <http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/pistes/cinema-video-image-et-fiction--683970.kjsp>

En definitiva, podem dir que l'estil que domina *Ballet mécanique* reprèn gran part dels trets presents en les propostes pictòriques avantguardistes i la seva cerca d'un llenguatge visual específic, encara que en aquest cas sense desestimar la captació fotosensible de la realitat. De fet, la repetició amb variació de

les figures i objectes que apareixen a la pantalla, la indistinció entre l'humà i l'artificial en una successió rítmica en què la pantalla s'accelera o desaccelera per a crear tensions i un marcat dinamisme visual, o la recurrència a formes circulars que doten el film d'una certa unitat estructural, són alguns dels seus aspectes més rellevants.

Encara que aquestes primeres propostes abstractes van tenir un cert apogeu en els anys vint, a la fi de la dècada es va fer patent la seva incapacitat per a constituir-se com a pràctica capaç d'ocupar un lloc destacat en la producció cinematogràfica. No és fins als anys seixanta i setanta, amb l'arribada de la imatge electrònica quan els artistes van poder desplegar tot el potencial abstracte del mitjà cinematogràfic.

Com va assenyalar, entre d'altres, Simon Marchán Fiz (1994), la desmaterialització de l'obra d'art, i també la desjerarquització de les pràctiques artístiques que va tenir lloc durant els anys seixanta, que va situar l'art conceptual en l'epicentre de l'esfera estètica, es va convertir en la doble condició que va permetre la inclusió de la fotografia, el cinema i el videoart naixent dins del camp artístic, reprenent alguns dels pressupostos i preocupacions desenvolupats pels pintors-cineastes dels anys vint. De manera especial, en la necessitat de reconduir l'experiència fílmica (també caldria dir videogràfica) a l'estudi dels seus elements constitutius, aquells que se situen a la mateixa base de la seva estructuració audiovisual.

Especialment rellevant en aquest sentit va resultar el moviment de les cooperatives i l'*underground* nord-americans, que va aglutinar subjectes tan dispars com Jonas Mekas, portaveu del grup i editor de la revista *Filmculture*, Kenneth Anger, un dels puntals estètics del *New American Cinema* juntament amb Maya Deren, l'arxiconegut Andy Warhol i la seva aclamada *Chelsea Girls*.

Però van ser cineastes com Michael Snow, Tony Conrad, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, etc., sobretot amb el seu impuls estructuralista, sense oblidar l'aportació de l'estructuralisme anglès amb l'obra d'autors com Malcolm LeGrice o Peter Gidal (referents immediats en les primeres obres de Peter Greenaway), els que van reprendre de manera directa els pressupostos abstractes de les avantguardes cinematogràfiques.

El concepte de cinema estructural va ser introduït el 1969 pel teòric i cineasta Peter Adams Sitney per a descriure una tendència experimental que es va derivar del avantguardisme formalista de cineastes com Stan Brakhage o Kenneth Anger. Si en aquests cineastes hi havia una concepció més lírica i expressionista de la pràctica fílmica (estaven, per tant, més a prop del cinema surrealista que del cinema gràfic), els treballs de Michael Snow o Paul Sharits perforaven noves sendes en què:



«la *forma* [*shape*] de tot el film està predeterminada i simplificada, i és aquesta forma la impressió primordial del film» (Sitney, 1971, pàg. 327).

Allò més rellevant del mitjà filmic per a aquests nous autors no estava, per tant, en el terreny del contingut, sinó en el de la forma, més concretament en la planificació i posada en joc dels principis constitutius del film al marge de qualsevol caràcter representacional o il·lusionista. Qualsevol contingut narratiu del film estructural, insistia Adam Sitney, «és mínim i subsidiari a la seva estructura».

Aquest caràcter antiil·lusionista, essencial per a comprendre l'aposta estructural, posava en relleu la centralitat de la pel·lícula-fotosensible enfront de la pel·lícula-projectada, com va exposar un altre dels teòrics essencials del cinema estructural, Peter Gidal:

«La dialèctica del film s'estableix en aquest espai de tensió entre la planitud materialista, el gra, la llum, el moviment i la suposada realitat que es representa. En conseqüència, és necessari un intent continu de destruir la il·lusió. En el film estructural/materialista, les relacions materials en/film (no en/fotograma) i film/espectador, i les relacions de l'estructura del film, són primàries/anteriors a qualsevol contingut representacional» (Gidal, 1979, pàg. 1).

La declaració exhibeix, amb tota claredat, la dràstica alteració operada en la consideració de l'experiència cinematogràfica en el cinema estructural: quan es desentén de la representació, la unitat mínima que constitueix el discurs audiovisual canvia ostensiblement. Ara ja no és el pla com a entitat bàsica de representació, sinó el fotograma com a unitat bàsica material. Per aquest motiu, una bona part eviti, fins i tot en diverses ocasions, la capacitat fotogràfica de la càmera i experimenti amb el dispositiu lluminós de projecció, amb l'alteració física del suport fotosensible o, fins i tot, amb les característiques mecàniques del projector. *The Flicker* (Tony Conrad, 1966), per exemple, juga amb la freqüència de centelleigs lumínics per segon del projector cinematogràfic per a generar el parpelleig de la llum projectada (d'aquí la denominació de *flicker film*, pel·lícula centelleig). Alterant la freqüència per sota de 40 centelleigs per segon, el film genera durant 30 minuts diverses intensitats de parpelleig (*The Flicker* juga amb entre 24 i 4 centelleigs per segon).

No obstant això, la modulació radical en l'experiència cinematogràfica d'ordre estructural és il·lustrada a la perfecció per *Arnulf Rainer* (1960), coneguda instal·lació del cineasta d'avantguarda austríac Peter Kubelka en què, a més del film compost per una successió de fotogrames blancs i negres segons uns criteris matemàtics, s'inclouïa la pel·lícula fotosensible penjada a la paret com a obra plàstica.

Kubelka va encunyar el terme de cinema mètric per a referir-se a *Arnulf Rainer* (la tècnica del qual també va utilitzar a *Adebar* i *Schwechater*), ja que es construïen a partir de la posada en successió de fotogrames blancs i negres estructurats

segons una progressió matemàtica. En aquest sentit, podem dir que s'assenta sobre una estructura segons un codi binari, que alterna dos parells d'elements: llum/no llum i so/no so.



Font (domini públic): [https://en.wikipedia.org/wiki/arnulf\\_rainer\\_\(film\)#/media/File:Arnulf\\_Rainer\\_film.png](https://en.wikipedia.org/wiki/arnulf_rainer_(film)#/media/File:Arnulf_Rainer_film.png)

Un dels cineastes estructuralistes més reconeguts és, sens dubte, el canadenc Michael Snow, el *Wavelength* (*Longitud d'ona*, 1967) del qual és considerat de manera gairebé unànime com un dels grans cims del cinema estructural que no evita, no obstant això, el joc amb el figuratiu i, fins i tot, amb el narratiu, encara que de manera subtil i independent (més aviat contrastant) amb el dispositiu de filmació. Tècnicament, *Wavelength* pot ser considerat com *un zoom* de 45 minuts que comença des del seu camp més obert (un apartament o *loft*) fins al més tancat (una fotografia del mar sobre la paret). El moviment de la càmera no és homogeni, ja que hi ha diversos canvis de pel·lícula i diversos fosos encadenats. A més, juga amb l'efecte de parpelleig, filtres de color i alteracions en positiu i negatiu. D'igual manera, en ocasions el so està sincronitzat i s'intercalen alguns diàlegs i música amb un so electrònic que oscil·la entre dues freqüències (de 50 cicles per segon a 12.000 cicles per segon).

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a: [https://www.youtube.com/watch?v=uj-\\_whyf-wg](https://www.youtube.com/watch?v=uj-_whyf-wg)

#### Vegeu també

Si voleu saber més sobre la proposta estètica de Peter Kubelka, podeu llegir *El cine mètrico por Peter Kubelka*, disponible a:

<https://intermediodvd.wordpress.com/2012/11/26/el-cinema-metrico-per-peter-kubelka/>

Fotogrames de *Wavelength* (Michael Snow, 1967)



Més pur, en termes d'abstracció, pot ser considerat  $\leftrightarrow$  (*back and forth*, 1969), en què la càmera, emplaçada en una habitació amb diverses finestres, realitza un moviment panoràmic d'un costat a l'altre, augmentant gradualment la velocitat fins que solament arribem a percebre una imatge borrosa. En aquest moment, comença de nou el moviment a màxima velocitat, però en aquesta ocasió segons un eix vertical que va desaccelerant.

Fotograma de  $\leftrightarrow$  (*back and forth*, Michael Snow, 1969)



#### Vegeu també

Si voleu saber més sobre aquest artista, podeu visualitzar el documental titulat *Michael Snow Up Close* (1996) a: [http://ubu.com/film/snow\\_close.html](http://ubu.com/film/snow_close.html)

Un exemple interessant en el cas espanyol el trobem amb Javier Aguirre, cineasta polièdric que ha desenvolupat una llarga trajectòria experimental i abstracta des que, a la fi dels anys seixanta, va realitzar el seu conegut cicle *Anti-cine*, conjunt heterogeni de vuit peces realitzades entre 1968 i 1971 que bevia de les fonts artístiques més puixants del període i, sobretot, de l'estructuralisme cinematogràfic, com va exposar el mateix Aguirre amb una claredat meridiana:

«El llenguatge, l'aprofundiment sobre aquest *material* que tenim a les nostres mans i que es diu *film*, és la base essencial de la meua cerca» (Aguirre, 1995, pàg. 25).

La irrupció d'aquests fenòmens cinematogràfics forans, en l'oprimida realitat artística espanyola de les acaballes dels seixanta, va tenir lloc en virtut de diversos factors complementaris, entre els quals caldria subratllar: la creació el 1967 de les sales d'art i assaig, la presència del cinema nord-americà *underground* en el marc del Festival de Cinema de Sant Sebastià de 1968, la impugnació total del cinema patri que suposaria les conclusions de les Primeres Jornades Internacionals de les Escoles de Cinema celebrades a Sitges el 1967<sup>2</sup>, i també les

<sup>(2)</sup>C. Heredero i J. E. Monterde (ed.), recollides i convenientment avaluades a M. Vidal Estévez, «Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine espanyol: 1967-1973» A: *Los nuevos cines a España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, València, 2003, pàg. 195-213.

conegudes Trobades de Pamplona de 1972, autèntica cristallització al nostre país de les manifestacions artístiques internacionals més avantguardistes i en què, no per casualitat, i amb l'excepció esperable de *Che che che* (pel·lícula que és experimental però que no eludeix la seva condició de vehicle narratiu), va ser presentat públicament el cicle d'*Anti-cine*.

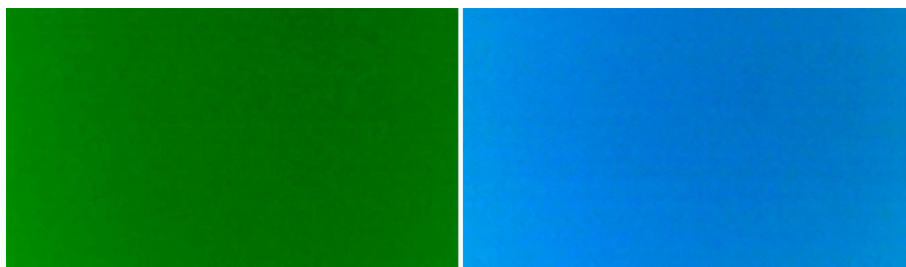
Aquestes trobades van durar una setmana i, entre els seus promotors, hi havia la família Huarte –que atresorava una trajectòria important en el mecenatge de l'art experimental–, i també els comissaris José Luis Alexanco, artista plàstic, i Luis de Pablo, amic i compositor habitual dels treballs experimentals d'Aguirre. La inclusió d'obres d'artistes tan rellevants com Vito Acconci, Dennis Oppenheim o un dels grans gurus del moment com era John Cage (que va acudir a la cita), van situar la ciutat pamplonica en el mapa de les pràctiques artístiques més transgressores del moment.

Així doncs, aquest marc cultural efervescent, matisat pels condicionants derivats de l'Administració dictatorial franquista, va ser l'humus artístic i intel·lectual principal en què es va forjar el tarannà més experimental de Javier Aguirre i que, en el fons, i igual que altres franc-tiradors coetanis com Antonio Artero o Carles Santos, proposava que el cinematògraf realitzés el mateix camí que les altres arts ja havien transitat amb èxit i, despullant-se d'allò que no li era propi, trobés la seva pròpia veu, la seva pròpia especificitat com a llenguatge autònom a partir dels seus materials constitutius:

«La pura investigació de la imatge del cinema, entès com un codi modern de signes, com un llenguatge que encara està *inventant-se* i que no necessàriament ha de partir dels *literaris paral·lels*, sinó que, per contra, s'ha d'iniciar per camins visuals i sonors gairebé explorats, formen part bàsica de la temàtica que he triat» (Aguirre, 1995, pàg. 25).

Així doncs, amb l'excepció d'*Objetivo 40* i *Che Che Che*, la resta de les seves peces d'*Anti-cine* situen el problema de l'estructura en el centre de les seves preocupacions formals. Summament il·lustrativa sobre aquest tema resulta *Impulsos ópticos en progresión geométrica (realización 1)*, exercici matemàtic en què tant la banda de la imatge com la banda del so estan prefigurats i mantenen una relació de complementarietat: segons una progressió de tipus geomètric, a la pantalla es van succeint quatre llums –vermella, blava, verda i blanca– amb l'absència de llum, mentre que en la banda sonora s'alternen quatre sons de diferents altures amb el silenci.

Fotogrames d'*Impulsos ópticos en progresión geométrica (realización 1)*, (Javier Aguirre, 1970).



### Bibliografia

Per a conèixer més sobre aquestes trobades i el context sociocultural en què s'emmarcava, podeu consultar:

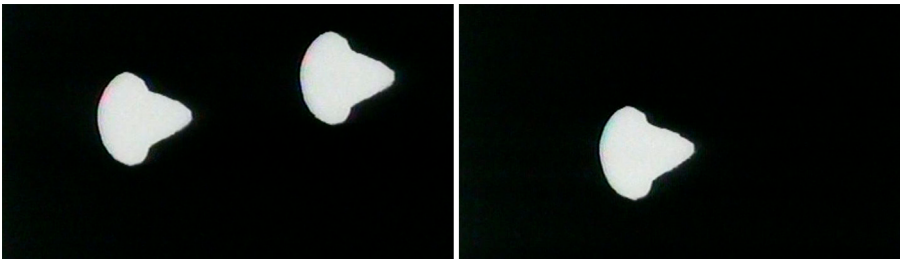
J. Díaz Cuyás (ed.) (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS.

Similar és el que ocorre a *Fluctuaciones entrópicas*, pel·lícula que va tenir el seu origen en una col·laboració amb el compositor belga Boudewijn Buckinx i que es va realitzar a partir de foradar la pel·lícula fotosensible amb cinc formes geomètriques (més tres cada vegada que parla el locutor). Amb aquest gest, Aguirre denunciava la fisicitat del film, la seva materialitat com el mateix autor va apuntar: l'exercici suposa un

«veritable atemptat contra la integritat física de la pel·lícula, és a dir, de la matèria primera bàsica: el cel·luloide» (Aguirre, 1971, pàg. 26).

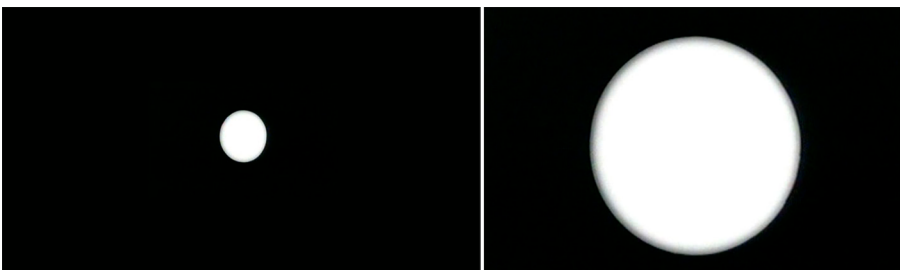
No obstant això, a diferència de l'organització totalment predefinida segons un sistema estricte de fotogrames de colors a *Impulsos ópticos en progresión geométrica (realización 1)*, o blancs i negres d'Arnulf Rainer, Javier Aguirre proposava una síntesi en un equilibri fràgil de l'ordre i el seu contrari: l'entropia es converteix en l'únic element que disposa una «espècie de desordre ordenat».

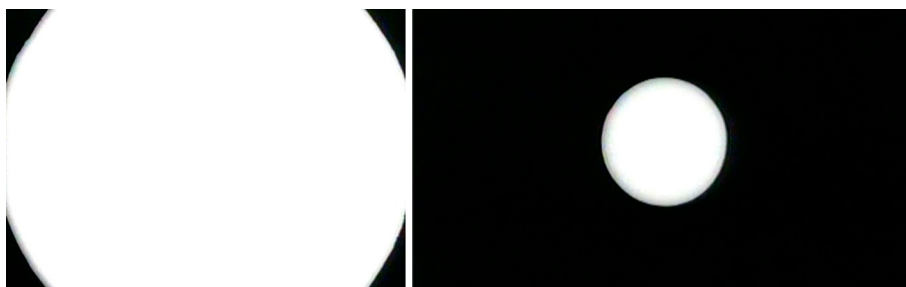
Fotogrames de *Fluctuaciones entrópicas* (Javier Aguirre, 1970)



El mateix podem dir d'aquest exercici substancial que és *Uts-Cero*, film dedicat a Kasemir Malévich i Jorge Oteiza, que portava l'experiència perceptiva del minimalisme abstracte al seu grau més alt. Amb *Uts-Cero*, punt d'arribada per a l'autor del seu recorregut estètic d'«aprofundiment continu en les possibilitats constructives a partir d'una simplificació reductora progressiva dels elements expressius» (Aguirre, 1971, pàg. 30), culminava per la via de la síntesi les propostes abstractes de *Symphonie Diagonale* i *Rhythmus 21*.

Fotogrames d'*Uts-Cero* (Javier Aguirre, 1970).





No obstant això, resultava més radical *Múltiples, número indeterminado*, que posava en evidència la pròpia noció de dispositiu cinematogràfic a partir d'una reflexió conceptual d'arrelament empíric-medial en terminologia de Marchan Fiz<sup>3</sup>, a propòsit de la inclusió de l'espectador com a subjecte últim en la culminació de l'experiència cinematogràfica. I ho feia en termes força similars a com va fer per les mateixes dates Antonio Artero amb el seu *Blanco sobre blanco* (1969), també explícit homenatge a Malévich. No obstant això, si aquest proposava una projecció sense pel·lícula en una pantalla completament blanca, Javier Aguirre ofería una variació singular: es projectava en bucle una pel·lícula transparent d'uns cinc metres de longitud, de tal manera que el cel·luloide recollia i projectava a la pantalla la pols i les restes de brutícia que hi havia a terra de la cabina. Així, en cada projecció, la pantalla quedava convertida

«en un quadre en què unes figures estranyes negres de diverses formes apareixen i desapareixen, es mouen en una i una altra direcció, o romanen quietes» (Aguirre, 1971, pàg. 43).

Segurament, la peça de *Anti-cine* que millor condensi el *Zeitgeist* artístic en què va ser concebut el cicle sigui *Espectro siete*. Amb aquest, el seu autor recorria el camí invers traçat alguns anys abans a *Tiempo dos*, i establia una concordança sinestèsica entre la banda de la imatge i la banda del so. A partir d'una composició de Ramón Barce (cofundador al costat de Juan Hidalgo del grup neodadaista Zaj), Aguirre articulava una correspondència entre set colors de l'espectre cromàtic i set sons de l'escala musical, segons una coincidència de longitud de l'ona (conegut com a efecte Doppler). A més, *Espectro siete* explicita, com cap altre exemple, la importància de l'element musical en la concepció estètica de Javier Aguirre, no solament del cicle d'*Anti-cine*.

No en va, estudiant de piano, fagot i composició durant els seus anys adolescents, el musical per a Javier Aguirre, igual que antany per als cineastes artistes de les avantguardes històriques, es va convertir en el basament formal i metodològic des del qual reflexionar sobre la imatge. No és casual, per tant, que Aguirre s'envoltés d'aquells músics que estaven més en contacte amb els moviments internacionals d'avantguarda; seguint la petja d'artistes com John Cage i gràcies a la potencialitat entrevista per l'electrònica, aprofundien en les possibilitats plàstiques i expressives que oferien corrents com el dodecafonisme, el serialisme, l'aleatorietat. D'aquí la rellevància adquirida per la introduc-

<sup>(3)</sup>Referida a aquella obra que reivindicaria la imatge «com a factor de la intel·ligència simbòlica individual i col·lectiva, i de la percepció com a forma de coneixement» (Marchan Fiz, 1994, pàg. 262).

ció de sorolls, sons i tots aquells materials audibles tradicionalment rebutjats de l'escala tonal clàssica, que podien derivar l'experiència sonora i musical per territoris desconeguts fins llavors.

Una de les vinculacions més fèrtils, en aquest sentit, ha estat la seva contínua col·laboració amb Pablo, relació estratègica que va començar a *Espacio dos* i amb què va mantenir una estreta col·laboració en nombrosos projectes experimentals (*Tiempo 2*, 1960; *Pasaje tres*, 1961; *Espacio dos*, 1961; *Tiempo de playa*, 1961; *Toros tres*, 1963; *Vizcaya cuatro*, 1963; *Artesanía en el tiempo*, 1964; *Una industria para el campo*, 1967; *Madrid, la puerta más cordial*, 1967; *Los cuatro elementos*, 1969), i també a *España insólita* (1964) i *Los oficios de Cándido* (1965).

El mateix podem dir d'Eduardo Polonio, amb què, a més de participar a *Fluctuaciones entrópicas*, va signar la banda sonora d'*Impulsos geométricos en progresión geométrica* i *Che che che*. No obstant això, la banda sonora de *Fluctuaciones entrópicas*, que va ser composta pels compositors mentre visionaven la pel·lícula, condensa com cap altre exemple del període la xarxa de músics d'avantguarda amb què Javier Aguirre va estar en contacte durant aquests anys: Eduardo Polonio, Julián Llinás-Mascaró, José Luis Téllez, Ángel Luis Ramírez i Horaci Vagione.

En definitiva, podem dir que Javier Aguirre va saber captar, com pocs cineastes espanyols del període, les propostes cinematogràfiques abstractes més efervescentes i interessants, per a construir una sèrie d'exercicis que són clars desafiaments llançats en el cinema. Sembla com si el cineasta volgués empènyer-ho fins a l'altre costat del mirall, però no amb la il·lusa aspiració de trobar respostes concloents, sinó de buscar noves preguntes, noves formes de pensar la imatge, noves formes de donar-li forma.

Per això, el Javier Aguirre experimental convoca totes les arts al seu voltant: així, la literatura i la poesia, la música, el teatre i les arts plàstiques es constitueixen com miralls davant els quals despullar l'experiència fílmica, davant els quals obligar el cinema a qüestionar-se en un procés sense fi, a definir-se i redefinir-se a cada pas, a cada nou desafiament llançat.

#### Vegeu també

Si voleu aprofundir en l'obra de Javier Aguirre, podeu consultar la pàgina web següent:  
<http://www.javieraguirre-anticine.com/index.html>





## Bibliografia

- Abel, R.** (1987). *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton University Press.
- Aguirre, J.** (1971). *Anti-cine: apuntes para una teoría*. Madrid: Fundamentos Editorial.
- Aguirre, J.** (1995). «Una experiencia personal». A: F. Ayala; J. Maqua; P. del Barco; J. Made-ruelo. *Entre antes sobre después del anti-cine*. Madrid: Consell Superior de Recerques Científiques i Setmana del Cinema Experimental.
- Albera, F.** (2005). *L'Avant-Garde Au Cinéma*. París: Armand Colin Cinéma.
- Arbasino, A.; Mekas, J.** (1970). *Entre el «underground» i el «off-off»*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R.** (1970). «El efecto de realidad». A: Diversos autors, *Lo Verosímil (Communicati- ons)*, (núm. 11, pàg. 95-101). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bertetto, P.** (ed.) (1983). *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. Venècia: Marsilio.
- Bonet, E.; Palacio, M.** (1983). *Práctica filmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*. Madrid: Ed. Universidad Complutense.
- Bordwell, D.; Thompson, K.** (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D.** (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P.** (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bresson, R.** (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora Ediciones.
- Buñuel, L.** (2000). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Calabrese, O.** (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Canet, F.; Prosper, J.** (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Casetti, F.; Di Chio, F.** (2009). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G.** (2001). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Gidal, P.** (1979). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute.
- González Requena, J.** (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. València: Institut de Ràdio i Televisió.
- Herederro, C.; Monterde, J. E.** (2002). *En torno a la Nouvelle Vague*. València: Ediciones de la Filmoteca.
- Le Grice, M.** (2001). *Experimental cinema in the digital age*. Londres: BFI Publishing.
- Llinàs, F.; Maqua, J.** (1976). *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ide- ológica*. València: Fernando Torres.
- Marchan Fiz, S.** (1994). *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal.
- Mitry, J.** (1974). *Historia del cine experimental*. València: Fernando Torres.
- Monterde, J. E.** (2005). *En torno al nuevo cine italiano*. València: Ediciones de la Filmoteca.
- Moral, J.** (2009). «Las dos vanguardias y la modernidad cinematográfica española». A: J. Pérez Perucha; J. Gómez Tarín; A. Rubio Alcover (ed.). *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. Madrid: AEHC / Ediciones del Imán.
- Moral, J.** (2016). «De la pintura al cine, del cine a la pintura: historias de una imantación». *Ema Magazine* (núm. 4, pàg. 90-99).
- Pérez Perucha, J.** (ed.). *Surrealistas, surrealismo y cine*. Barcelona: Fundació la Caixa.
- Sánchez Biosca, V.** (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.

**Sitney, P. A.** (ed.) (1971). *Film Culture. An anthology*. Londres: Secker & Warburg.

**Sitney, P. A.** (2002). *Visionary film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press.

**Virmaux, A.** (1976). *Les surréalistes et le cinéma*. París: Seghers.