

---

# Del discurs narratiu a la narrativa audiovisual

---

PID\_00253938

Jordi Sánchez Navarro  
Elisabet Cabeza Gutés

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores

---



**Jordi Sánchez Navarro**

Professor del Departament de Comunicació Audiovisual a la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, on imparteix classes de Semiólogia i Anàlisi de les representacions icòniques i seminaris de comunicació audiovisual, i coordina el postgrau de Crítica de Cinema i Música Pop. Ha escrit guions per a cinema i televisió, i ha exercit la crítica cinematogràfica i cultural en diverses publicacions. És autor del volum *Tim Burton. Cuentos en sombras* (2000) i coeditor d'*Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. En l'àmbit de la gestió ha estat director del Saló Internacional del Còmic de Barcelona i en l'actualitat és subdirector del Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya.

**Elisabet Cabeza Gutiérrez**

Consultora de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Doctorada en Comunicació Audiovisual i Publicitat per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), fa classes a la Facultat de Comunicació de la UAB. Periodista *freelance* des del 2006, actualment treballa com a corresponent a Espanya per la revista britànica *Screen International* cobrint els festivals de Berlin, Canes, Venècia i Sant Sebastià i desenvolupant també la secció audiovisual d'aquesta publicació.

Com a periodista, ha treballat al diari *Avui* (1990-2006) a la secció de política internacional, com a corresponent a París i a la secció de cultura i espectacles, especialitzant-se en cinema. També ha col·laborat al programa *Cinema 3*, de Televisió de Catalunya.

Ha escrit i dirigit dos llargmetratges documentals, *La doble vida del faquir* (2005) i *Màscara* (2009), conjuntament amb Esteve Rimbau.

# Índex

<b>Objectius.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Anàlisi del relat.....</b>	<b>7</b>
1.1. Les funcions del relat .....	7
1.2. La comunicació narrativa .....	12
1.2.1. Pragmàtica de la comunicació narrativa .....	13
1.3. L'autor .....	15
1.3.1. L'autor implicat .....	16
1.3.2. El lector .....	17
1.4. Aproximacions a l'anàlisi del relat .....	18
1.4.1. L'anàlisi estructural de Vladimir Propp .....	18
1.4.2. L'anàlisi d'Algirdas Greimas .....	27
1.4.3. Del dialogisme de Mikhail Bakhtin a la transtextualitat .....	29
1.4.4. L'anàlisi textual de Roland Barthes .....	31
<b>2. La narrativa audiovisual.....</b>	<b>34</b>
2.1. Cinema i relat .....	34
2.2. El "llenguatge audiovisual" .....	36
2.2.1. El cinema-llengua .....	38
2.2.2. L'audiovisual no és un llenguatge .....	39
2.3. Cinema i llenguatge segons Christian Metz .....	40
2.4. Objecions a l'aproximació lingüística .....	43
2.4.1. Aportacions de la narratologia al cinema .....	48
2.5. La representació d'"una" realitat .....	49
<b>Bibliografia.....</b>	<b>55</b>



## **Objectius**

- 1.** Estudiar la narració com un procés de comunicació.
- 2.** Observar les diferents opcions metodològiques d'anàlisi del text narratiu.
- 3.** Comprendre els fonaments bàsics de la narrativitat audiovisual.



# 1. Anàlisi del relat

## 1.1. Les funcions del relat

Els teòrics han discutit també les funcions del relat. Els textos expositius narratius circulen perquè les històries són dignes d'explicar, "valen la pena"; però què fa que una història valgui la pena?, o plantejat d'una altra manera: què fan els relats?

En primer lloc les narracions causen plaer (segons Aristòtil per la seva imitació de la vida i pel seu ritme peculiar). L'estructura narrativa que inclou un tomb important produeix plaer en si mateixa, i moltes narracions persegueixen sobretot aquest objectiu: entretenir els lectors, produir un canvi imprevist en situacions familiars.

El plaer de la narració es relaciona amb el desig. Les intrigues narratives ens parlen sobre el plaer i el que passa amb ell, però el mateix moviment de la narrativa està guiat pel plaer sota la forma d'"epistemofília" (desig de saber): volem descobrir secrets, saber com acaba, trobar la veritat.

Si el que guia les narracions és l'impuls de revelar la veritat, què passa llavors amb el saber que aquestes narracions ens ofereixen per a satisfer aquest desig? Es tracta de coneixement en si mateix? O és un efecte del desig? La teoria ens fa preguntes com aquestes sobre la relació entre el desig, les històries i el coneixement.

La pregunta fonamental que s'ha de fer la teoria de la narració és la següent: és la narració una forma bàsica de coneixement (que permet de conèixer el món per la seva capacitat de donar sentit) o es tracta més aviat d'una estructura retòrica que distorsiona tant com revela? És la narrativa font de coneixement o d'il·lusió?

### Lectura per a la reflexió

#### Por qué leer a los clásicos

ITALO CALVINO (1999). *Por qué leer a los clásicos* (cap. 1, pàg. 13-20). Barcelona: Lumen.

Empecemos proponiendo algunas definiciones.

1. *Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: «Estoy relejendo...» y nunca «Estoy leyendo...»*

Es lo que ocurre por lo menos entre esas personas que se supone «de vastas lecturas»; no vale para la juventud, edad en la que el encuentro con el mundo, y con los clásicos como parte del mundo, vale exactamente como primer encuentro.

El prefijo iterativo delante del verbo «leer» puede ser una pequeña hipocresía de todos los que se avergüenzan de admitir que no han leído un libro famoso. Para tranquilizarlos bastará señalar que por vastas que puedan ser las lecturas «de formación» de un individuo, siempre queda un número enorme de obras fundamentales que uno no ha leído.

Quien haya leído todo Heródoto y todo Tucídides que levante la mano. ¿Y Saint-Simon? ¿Y el cardenal de Retz? Pero los grandes ciclos novelescos del siglo XIX son también más nombrados que leídos. En Francia se empieza a leer a Balzac en la escuela, y por la cantidad de ediciones en circulación se diría que se sigue leyendo después, pero en Italia, si se hiciera un sondeo, me temo que Balzac ocuparía los últimos lugares. Los apasionados de Dickens en Italia son una minoría reducida de personas que cuando se encuentran empiezan en seguida a recordar personajes y episodios como si se tratara de gentes conocidas. Hace unos años Michel Butor, que enseñaba en Estados Unidos, cansado de que le preguntaran por Emile Zola, a quien nunca había leído, se decidió a leer todo el ciclo de los Rougon-Macquart. Descubrió que era completamente diferente de lo que creía: una fabulosa genealogía mitológica y cosmogónica que describió en un hermosísimo ensayo.

Esto para decir que leer por primera vez un gran libro en la edad madura es un placer extraordinario: diferente (pero no se puede decir que sea mayor o menor) que el de haberlo leído en la juventud. La juventud comunica a la lectura, como a cualquier otra experiencia, un sabor particular y una particular importancia, mientras que en la madurez se aprecian (deberían apreciarse) muchos detalles, niveles y significados más. Podemos intentar ahora esta otra definición:

2. *Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.*

En realidad, las lecturas de juventud pueden ser poco provechosas por impaciencia, distracción, inexperiencia en cuanto a las instrucciones de uso, inexperiencia de la vida. Pueden ser (tal vez al mismo tiempo) formativas en el sentido de que dan una forma a la experiencia futura, proporcionando modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza: cosas todas ellas que siguen actuando, aunque del libro leído en la juventud poco o nada se recuerde. Al releerlo en la edad madura, sucede que vuelven a encontrarse esas constantes que ahora forman parte de nuestros mecanismos internos y cuyo origen habíamos olvidado. Hay en la obra una fuerza especial que consigue hacerse olvidar como tal, pero que deja su simiente. La definición que podemos dar será entonces:

3. Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.

Por eso en la vida adulta debería haber un tiempo dedicado a repetir las lecturas más importantes de la juventud. Si los libros siguen siendo los mismos (aunque también ellos cambian a la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado), sin duda nosotros hemos cambiado y el encuentro es un acontecimiento totalmente nuevo.

Por lo tanto, que se use el verbo «leer» o el verbo «releer» no tiene mucha importancia. En realidad podríamos decir:



4. *Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera.*

5. *Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura.*

La definición 4 puede considerarse corolario de ésta:

6. *Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.*

Mientras que la definición 5 remite a una formulación más explicativa, como:

7. *Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).*

Esto vale tanto para los clásicos antiguos como para los modernos. Si leo la *Odissea* leo el texto de Homero, pero no puedo olvidar todo lo que las aventuras de Ulises han llegado a significar a través de los siglos, y no puedo dejar de preguntarme si esos significados estaban implícitos en el texto o si son incrustaciones o deformaciones o dilataciones. Leyendo a Kafka no puedo menos que comprobar o rechazar la legitimidad del adjetivo «kafkiano» que escuchamos cada cuarto de hora aplicado a tuertas o a derechas. Si leo *Padres e hijos* de Turguéniev o *Demonios* de Dostoyevski, no puedo menos que pensar cómo esos personajes han seguido reencarnándose hasta nuestros días.

La lectura de un clásico debe depararnos cierta sorpresa en relación con la imagen que de él teníamos. Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de una cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir y que sólo puede decir si se lo deja hablar sin intermediarios que pretendan saber más que él. Podemos concluir que:

8. *Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima.*

El clásico no nos enseña necesariamente algo que no sabíamos; a veces descubrimos en él algo que siempre habíamos sabido (o creído saber) pero no sabíamos que él había sido el primero en decirlo (o se relaciona con él de una manera especial). Y ésta es también una sorpresa que da mucha satisfacción, como la da siempre el descubrimiento de un origen, de una relación, de una pertenencia. De todo esto podríamos hacer derivar una definición del tipo siguiente:

9. *Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad.*

Naturalmente, esto ocurre cuando un clásico funciona como tal, esto es, cuando establece una relación personal con quien lo lee. Si no salta la chispa, no hay nada que hacer: no se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor. Salvo en la escuela: la escuela debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales (o con referencia a los cuales) podrás reconocer después «tus» clásicos. La escuela está obligada a darte instrumentos para efectuar una elección; pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela.

Sólo en las lecturas desinteresadas puede suceder que te tropieces con el libro que llegará a ser tu libro. Conozco a un excelente historiador del arte, hombre de vastísimas lecturas, que entre todos los libros ha concentrado su predilección más

honda en *Las aventuras de Pickwick*, y con cualquier pretexto cita frases del libro de Dickens, y cada hecho de la vida lo asocia con episodios pickwickianos. Poco a poco él mismo, el universo, la verdadera filosofía han adoptado la forma de *Las aventuras de Pickwick* en una identificación absoluta. Llegamos por este camino a una idea de clásico muy alta y exigente:

10. *Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.*

Con esta definición nos acercamos a la idea del libro total, como lo soñaba Mallarmé.

Pero un clásico puede establecer una relación igualmente fuerte de oposición, de antítesis. Todo lo que Jean-Jacques Rousseau piensa y hace me interesa mucho, pero todo me inspira un deseo incoercible de contradecirlo, de criticarlo, de discutir con él. Incide en ello una antipatía personal en el plano temperamental, pero en ese sentido me bastaría con no leerlo, y en cambio no puedo menos que considerarlo entre mis autores. Diré por tanto:

11. *Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él.*

Creo que no necesito justificarme si empleo el término «clásico» sin hacer distinciones de antigüedad, de estilo, de autoridad. Lo que para mí distingue al clásico es tal vez sólo un efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural. Podríamos decir:

12. *Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce en seguida su lugar en la genealogía.*

Al llegar a este punto no puedo seguir aplazando el problema decisivo que es el de cómo relacionar la lectura de los clásicos con todas las otras lecturas que no son de clásicos. Problema que va unido a preguntas como: «¿Por qué leer los clásicos en vez de concentrarse en lecturas que nos hagan entender más a fondo nuestro tiempo?» y «¿Dónde encontrar el tiempo y la disponibilidad de la mente para leer los clásicos, excedidos como estamos por el alud de papel impreso de la actualidad?».

Claro que se puede imaginar una persona afortunada que dedique exclusivamente el «tiempo-lectura» de sus días a leer a Lucrecio, Luciano, Montaigne, Erasmo, Quevedo, Marlowe, el *Discurso del método*, el *Wilhelm Meister*, Coleridge, Ruskin, Proust y Valéry, con alguna divagación en dirección a Murasaki o las sagas islandesas. Todo esto sin tener que hacer reseñas de la última reedición, ni publicaciones para unas oposiciones, ni trabajos editoriales con contrato de vencimiento inminente. Para mantener su dieta sin ninguna contaminación, esa afortunada persona tendría que abstenerse de leer los periódicos, no dejarse tentar jamás por la última novela o la última encuesta sociológica. Habría que ver hasta qué punto sería justo y provechoso semejante rigorismo. La actualidad puede ser trivial y mortificante, pero sin embargo es siempre el punto donde hemos de situarnos para mirar hacia adelante o hacia atrás. Para poder leer los libros clásicos hay que establecer desde dónde se los lee. De lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal. Así pues, el máximo «rendimiento» de la lectura de los clásicos lo obtiene quien sabe alternarla con una sabia dosificación de la lectura de actualidad. Y esto no presupone necesariamente una equilibrada calma interior: puede ser también el fruto de un nerviosismo impaciente, de una irritada insatisfacción.

Tal vez el ideal sería oír la actualidad como el rumor que nos llega por la ventana y nos indica los atascos del tráfico y las perturbaciones meteorológicas, mientras seguimos el discurrir de los clásicos, que suena claro y articulado en la habitación. Pero ya es mucho que para los más la presencia de los clásicos se advierta como

un retumbo lejano, fuera de la habitación invadida tanto por la actualidad como por la televisión a todo volumen. Añadamos por lo tanto:

13. *Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo.*

14. *Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone.*

Queda el hecho de que leer los clásicos parece estar en contradicción con nuestro ritmo de vida, que no conoce los tiempos largos, la respiración del *otium* humanístico, y también en contradicción con el eclecticismo de nuestra cultura, que nunca sabría confeccionar un catálogo de los clásicos que convenga a nuestra situación.

Estas eran las condiciones que se presentaron plenamente para Leopardi, dada su vida en la casa paterna, el culto de la Antigüedad griega y latina y la formidable biblioteca que le había legado el padre Monaldo, con el anexo de toda la literatura italiana, más la francesa, con exclusión de las novelas y en general de las novedades editoriales, relegadas al margen, en el mejor de los casos, para confortación de su hermana («tu Stendhal», le escribía a Paolina). Sus vivísimas curiosidades científicas e históricas, Giacomo las satisfacía también con textos que nunca eran demasiado *up to date*: las costumbres de los pájaros en Buffon, las momias de Frederick Ruysch en Fontenelle, el viaje de Colón en Robertson.

Hoy una educación clásica como la del joven Leopardi es impensable, y la biblioteca del conde Monaldo, sobre todo, ha estallado. Los viejos títulos han sido diezmados pero los novísimos se han multiplicado proliferando en todas las literaturas y culturas modernas. No queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos; y yo diría que esa biblioteca debería comprender por partes iguales los libros que hemos leído y que han contado para nosotros y los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas, los descubrimientos ocasionales.

Compruebo que Leopardi es el único nombre de la literatura italiana que he citado. Efecto de la explosión de la biblioteca. Ahora debería reescribir todo el artículo para que resultara bien claro que los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado, y por eso los italianos son indispensables justamente para confrontarlos con los extranjeros, y los extranjeros son indispensables justamente para confrontarlos con los italianos.

Después tendría que reescribirlo una vez más para que no se crea que los clásicos se han de leer porque «sirven» para algo. La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos.

Y si alguien objeta que no vale la pena tanto esfuerzo, citaré a Cioran (que no es un clásico, al menos de momento, sino un pensador contemporáneo que sólo ahora se empieza a traducir en Italia): «Mientras le preparaban la cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. "¿De qué te va a servir?", le preguntaron. "Para saberla antes de morir"».

Com recorda Culler, el teòric Paul de Man va dir que, mentre que ningú amb seny intentaria conrear vinyes a la llum de la paraula *dia*, realment ens resulta molt difícil no concebre les nostres vides a partir d'esquemes de narracions fictionals. Implica això que els efectes de discerniment i consol que causa la narrativa són enganyosos?

Per a respondre aquestes preguntes necessitaríem disposar a la vegada d'un coneixement del món independent de la narració i de raons per a considerar aquest coneixement com de major autoritat que el que ofereix la narrativa. Tanmateix, l'existència hipotètica d'aquest coneixement amb autoritat, però aliena a tota forma narrativa, és precisament el que està en joc en la pregunta de si la narració proporciona coneixement o il·lusió. De manera que no sembla possible respondre la pregunta, si és que té resposta.

En comptes de cercar una resposta, ens hem de moure entre la concepció de la narració com a recurs retòric que crea il·lusió de perspicàcia i l'estudi de la narració com el nostre mitjà principal de creació de significat. Després de tot, com afirma Culler, "fins i tot la mateixa afirmació que la narració no és més que retòrica segueix l'estructura d'una història; es tracta d'una narració en què el nostre engany inicial ha donat pas a la dura llum de la veritat, i acabem més tristos, però més savis; desil·lusionats però alliçonats".

## 1.2. La comunicació narrativa

Recuperem aquí un punt de partida que encara que sigui obvi convé no oblidar. La narració té com a destí formar part d'un acte i procés de **comunicació**.

Des de l'instant en què tot relat està elaborat per algú i té com a destí final algú altre, la narració podrà (i fins i tot haurà de) ser entesa com un acte de comunicació, com un procés específic de transmissió de textos narratius, que concerneix, d'una banda, les circumstàncies i condicionaments que presideixen la comunicació d'una manera general i reclama, de l'altra, l'acció de factors i agents que determinen la qualitat narrativa d'aquest tipus de comunicació.

No està de més llavors recordar el que s'entén per *comunicació*. D'una manera general, és el procés responsable del pas d'un senyal (el que no significa necessàriament un signe) emès per una font, per mitjà d'un transmissor, a través d'un canal, fins a un destinatari (o punt de destí).

Per tant, considerarem que la comunicació implica una significació i la integra en la seva dinàmica: quan el destinatari és un ésser humà estem davant d'un procés de significació, ja que el senyal no es limita a funcionar com a simple estímulo, sinó que necessita una resposta interpretativa en el destinatari.

Com a procés i pràctica susceptible de convocar almenys dos subjectes, la comunicació es perllonga en el temps, se situa sota condicionaments psicoculturals i socioculturals molt variats i es dirigeix a una adquisició de coneixement que s'afirma com a resultat necessari i inevitable de tota semiosi. Però el coneixement que es procura transmetre per mitjà de la comunicació no anul·la la possibilitat de concebre l'acte comunicatiu com alguna cosa més que un

### Lectura recomanada

Llegiu l'article "Especulación e interés" de l'obra següent:

**Northop Fry** (1973). "Especulación e interés". A: *La estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid: Taurus.

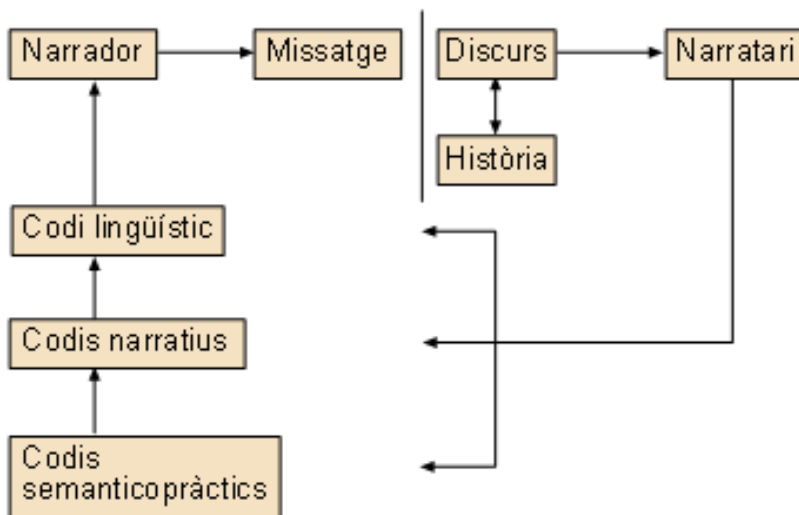
acte informatiu: pot ser modulada també en termes persuasius o en termes argumentatius, requerint a aquest efecte estratègies que serveixin expressament per a això.

La comunicació narrativa que cal tenir en compte aquí és aquella que s'articula per la interacció de dues entitats: narrador i narratari, sabent que no convé en cap cas oblidar els problemes teòrics nascuts d'una anàlisi de la comunicació narrativa tractada en termes sociosemiòtics.

En una perspectiva narratològica ens traslladarem del camp de l'autor empíric i del lector real per a situar-nos en l'esfera de l'acció del narrador i del narratari, sense oblidar que l'activitat d'aquests darrers és tributària de l'experiència historicocultural de l'autor empíric i del coneixement que aquest autor posseïx dels mecanismes d'activació de la comunicació literària.

### Esquema de la comunicació narrativa

Diagramàticament es pot establir el procés de comunicació narrativa de la manera següent:



#### 1.2.1. Pragmàtica de la comunicació narrativa

El que hem esquematitzat així és l'activitat de representació narrativa portada a terme pel narrador en tant que font i origen de la comunicació narrativa, entitat fictícia i per això diferent de l'autor empíric. En construir un missatge articulat en discurs, el narrador edifica un univers diegètic (la història) i transmet un cert coneixement al narratari; aquest narratari, com que és un destinatari intratextual (esmentat explícitament o no) i una entitat diferent del lector real, té certa competència narrativa que pot no coincidir enterament amb la del narrador.

Perquè la comunicació narrativa es concreti integralment és necessari que els codis que estructuraven la narrativa siguin comuns al narrador i al narratari, o que passin a ser-ho per l'activitat "pedagògica" del primer: pot ocórrer que,

en donar com a adquirit pel narratari el coneixement del codi lingüístic i dels codis narratius, el narrador s'esforça per imposar un codi d'incidència semanticopragnmàtica com l'ideològic, utilitzant per a això estratègies adequades, d'índole persuasiva i argumentativa; tot això governat per la capacitat de seducció del destinatari, basada en la suscitació del seu interès i curiositat, capacitat relacionada d'una manera general amb el vessant **pragmàtic** de la comunicació narrativa.

### Pragmàtica

El 1938 Morris considera el procés semiòtic en tres dimensions: la dimensió sintàctica (relació formal dels senyals entre si), la dimensió semàntica (relació dels senyals amb els conceptes designats) i la relació pragmàtica (relació dels senyals amb els intèrprets, és a dir, amb els qui les fan servir). D'aquesta definició neix una de les línies més fèrtils de la lingüística contemporània, la **pragmàtica enunciativa**, que es proposa descriure l'enunciat i els seus utilitzadors mitjançant l'anàlisi de totes les formes lingüístiques tributàries del marc enunciatiu.

En contra de la teoria mentalista del significat, Wittgenstein construeix un nou paradigma, el paradigma de la comunicabilitat, que confereix un relleu fonamental al comportament lingüístic, a les interaccions comunicatives que el llenguatge permet i a l'ús de les estructures lingüístiques en situacions concretes de comunicació. En aquesta línia, Wittgenstein hi introdueix el concepte de *joc de llenguatge*, mitjançant el qual subratlla la diversitat d'accions realitzades en l'ús i per l'ús quotidià del llenguatge, d'acord amb determinades regles de naturalesa contractual i institucional. En postular el llenguatge en termes de joc, Wittgenstein fuig de la seva reducció a un simple instrument de representació del món: parlar és actuar d'acord amb determinades intencions i objectius i segons determinades regles.



Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (Viena, 1889-Cambridge, 1951)

La pragmàtica narrativa s'interessa per la manera com es realitza la interacció narrador/narratari, principalment en allò que respecta a la concreció de les estratègies narratives, que engloben precisament els procediments destinats, expressament o tàcitament, a suscitar efectes precisos i d'abast molt variat.

L'activació de certs codis tecniconarratius (l'ordenació del temps, l'articulació de focalitzacions) i la selecció de signes no comporten conseqüències únicament semàntiques, sinó que també intenten aconseguir una eficàcia comunicativa el destinatari de la qual és el narratari, que es pot substituir per la mediació de la lectura pel lector real.

Per tant, la pragmàtica narrativa no s'emmarca en els estrets límits de la comunicació narrativa entre éssers de paper. L'anàlisi de les condicions d'existència del narratori, els vestigis de la seva presència en l'enunciat, les marques de la seva previsió per part del narrador, són aspectes que afecten la condició social de la narració i la seva capacitat d'acció sobre l'ésser humà.

### **Codi**

"S'entén per codi una convenció que estableix la modalitat de correlació entre els elements presents d'un o més sistemes assumits com a pla de l'expressió i els elements absents d'un altre sistema (o de més sistemes correlacionats ulteriorment amb el primer) assumits com a pla del contingut, establint també les regles de combinació entre els elements del sistema expressiu de manera que estiguin en condicions de correspondre a les combinacions que es desitgen expressar en el pla del contingut."

Umberto Eco (1976)

La pluralitat de codis que contribueixen a l'estructuració d'un text narratiu ha de ser entesa com a projecció de l'heterogeneïtat dels llenguatges artístics; des del pla de l'expressió lingüística fins al tecnicocompositiu, passant per la representació ideològica i per la manifestació temàtica, la narrativa no es pot reduir a un únic codi. Aquesta pluralitat de codis heterogenis és la que explica la pluralitat i diversitat dels signes que emergeixen en un relat i que participen en la comunicació narrativa: de la capacitat que posseeix el receptor per a reconèixer aquests signes, aprehendre les seves connexions sintàctiques i inferir-ne els significats depèn la descodificació correcta del missatge narratiu.

### **1.3. L'autor**

En el context de la narratologia té molta importància la figura de l'autor, sobretot en virtut de les relacions que manté amb el narrador, entès com a autor textual concebut i activat per l'escriptor.

D'una manera general, es pot dir que entre autor i narrador s'estableix una tensió resolta o agreujada en la mesura en què es defineixen les distàncies (sobretot ideològiques) entre l'un i l'altre; en termes narratològics, no té sentit analitzar la condició i perfil de l'autor sota un prisma exclusivament historioliterari (biografia, influències), socioideològic (condicionaments de classe, ingerències generacionals) o purament estilístic (dominants expressives).

El que és important és observar la relació entre autor i narrador en funció de dos paràmetres: la producció de l'autor i la resta de testimonis ideologicoculturals, i la imatge del narrador, deduïda sobretot a partir de la seva implicació subjectiva en l'enunciat narratiu, moltes vegades oposat amb ànim judicador als personatges de la diegesi, les accions i els valors que les inspiren.

Igualment l'autor també pot establir una unió virtual amb els personatges del relat en un compromís amb els seus comportaments i emocions. Aquest compromís va ser reflectit d'una manera molt clara en la frase pronunciada per Gustave Flaubert: "Mme. Bovary c'est moi".

Es tracta de saber fins a quin punt autor i personatges comparteixen concepcions i judicis de valor o, dit d'una altra manera, en quina mesura s'aproximen dos punts de vista: el de l'autor (entès en l'accepció corrent d'opinió o visió del món) i el del personatge, eventualment plasmat en el rigor tècnic propi de la focalització interna i que remet també a una certa actitud de caire ideològic.



"Mme. Bovary c'est moi" (Gustave Flaubert)

Amb això no es qüestiona un principi irrevocable que no pot deixar d'estar present quan s'analitza l'actitud de l'autor amb relació a l'univers diegètic representat: el principi que entre l'autor i les entitats representades en la narrativa (des del narrador fins als personatges) hi ha una diferència fonamental i irreversible.

Aquesta diferència és la que permet de distingir la vinculació de l'autor al món real i la de les entitats de ficció al món possible construït per la narrativa. L'autor mateix construeix, d'una manera o d'una altra i en major o menor grau, la seva connexió amb els personatges a partir d'actituds contractuals, basades tant en la vigència sociocultural de certs gèneres com en mecanismes institucionals de validació i preservació del fenomen narratiu com a pràctica estètica.

### 1.3.1. L'autor implicat

La creació d'una figura teòrica com la de l'autor implicat és conseqüència de la necessitat d'instaurar una metodologia d'anàlisi que s'allunyi de dos extrems.

Un d'aquests extrems és el **biografisme**, que remet directament a l'autor i el responsabilitza de manera immediata de les conseqüències ideològiques i morals del relat. La crítica biografista pretén trobar en la vida de l'autor les claus de tota anàlisi, reduint així la possible ambigüïtat derivada de les estratègies textuais.

Un exemple històric i d'enormes conseqüències d'aquesta aproximació biografista és la consideració que durant molt de temps va tenir Sade com a ésser humà menyspreable. Se suposava que si havia reflectit en les seves obres conductes reprovables, ell mateix era un personatge reprobable.

L'altre extrem és un **formalisme immanentista** que tendeix a desvaloritzar la dimensió historicoideològica del text narratiu i ignorar que poden ser entesos com a reflex de l'opinió de l'autor no només el contingut de l'obra, sinó també les seves estructures formals.



L'autor implicat correspon a una espècie de solució de compromís que intenta localitzar en el text narratiu una responsabilitat que no es confongui amb la de l'autor pròpiament dit.

La necessitat d'acceptar el concepte d'autor implicat en el quadre teòric de la narratologia sorgeix primer de tot de la seva naturalesa difusa. Per a S. Chatman l'autor implicat "no és el narrador, sinó més aviat el principi que ha inventat el narrador, com també tota la resta de la narració"; i és una entitat intuïda pel lector en el procés de comunicació narrativa.

El concepte d'*autor implicat*, anomenat inicialment *autor implícit*, té interès sobretot a l'hora d'estudiar el procés d'interpretació d'un text narratiu, ja que és l'entitat que el lector construeix per mitjà de la lectura del text. En certa mesura aquest concepte equival al del lector model que postula Eco.

### 1.3.2. El lector

De nou cal distingir entre dos nivells de lector: un lector real, que es col·loca en el mateix pla que l'autor empíric, i un lector model, virtual o ideal, que es relaciona amb el narratari. En termes semiòtics, el lector empíric o real és el receptor. Al contrari, el destinatari, en tant que lector ideal, no s'ha d'entendre com a receptor del text, sinó més aviat com un element amb rellevància en l'estructuració del mateix text. Tanmateix, aquest lector ideal mai no pot ser configurat o construït per l'emissor amb autonomia absoluta en relació amb els virtuals lectors empírics contemporanis.



Umberto Eco (Alessandria, 1932)

La **qüestió del lector** ha estat font de diverses aproximacions teòriques:

- a) El **lector ideal** és aquella entitat sofisticada que "entendria perfectament i aprovaria enterament el menor dels vocables de l'escriptor, la més subtil de les seves intencions".
- b) El **lector model** és aquell que té una capacitat de cooperació textual que configura una competència narrativa perfecta.
- c) El **lector pretès** és una entitat projectada que correspon al públic lector perseguit per l'autor des d'un punt de vista històric o social. Eventualment aquest lector pretès podria ser diferent del lector ideal.

Autor model i lector model es comuniquen de manera virtual per mitjà del text, com explica Umberto Eco.

"El debate clásico apuntaba a descubrir en un texto bien lo que el autor intentaba decir, bien lo que el texto decía independientemente de las intenciones del autor. Sólo tras aceptar la segunda posibilidad cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas."

"Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo. Este lector no es el único que hace la 'única' conjetura correcta. Un texto puede prever un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado."

Umberto Eco (1978). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Eco distingeix quatre categories per a comprendre la dimensió discursiva de la narració: l'autor empíric, l'autor model, el lector empíric i el lector model.

L'**autor model**, que no és l'**autor empíric**, consisteix en una estratègia textual capaç d'establir correlacions semàntiques. Estableix amb el lector un pacte pel qual se li proposa un joc. Però aquesta veu s'absté de definir el joc, sinó que convida el lector a definir-lo per ell mateix.

De la seva part, el **lector model**, que no és el **lector empíric**, és un lector tipus que el text no només preveu com a col·laborador, sinó que fins i tot intenta crear per mitjà d'un conjunt d'instruccions textuales. Així doncs, hi ha regles de joc, i el lector model és qui s'hi ha d'atenir. El lector empíric és qui pot quedar defraudat o es pot sentir perdut si no s'adequa a aquesta imatge que construeix el text.

## 1.4. Aproximacions a l'anàlisi del relat

### 1.4.1. L'anàlisi estructural de Vladimir Propp

L'anàlisi estructural del relat va ser iniciada pel teòric rus Vladimir Propp, qui amb la seva cèlebre *Morfologia del conte* va proposar un model de descripció del conte popular meravellós centrat en l'inventari dels elements constants d'aquest tipus particular de forma narrativa. El treball de Propp suscità després tota classe de revisions crítiques i reformulacions, però va quedar com a base sòlida per als posteriors apropaments a una anàlisi de la narrativa aplicada a les estructures universals.

Les diferents propostes d'aquesta anàlisi estructural de vocació universal recorren al model lingüístic. Com a regla general es planteja la necessitat de construir una gramàtica narrativa i, d'altra banda, es considera una tasca prioritària aïllar el codi del missatge. Només el codi és sistemàtic, compost per un nombre finit d'unitats de base i per un conjunt restringit de regles com-

binatòries: descriure l'estructura de la narrativa implica detectar les seves unitats pertinents i la invariabilitat de la relació que les caracteritza. Això implica també que l'estudi estructural de la narrativa privilegia el pla de la història en detriment del discurs.

Tot i que va ser la base d'un mètode que havia d'ampliar el seu camp d'estudi, l'anàlisi de Vladimir Propp es va centrar en un corpus restringit de contes populars. Darrere d'aquesta decisió metodològica es troba la idea que els contes infantils són el reducte final de la narració pura, i els seus continguts romanen inalterats perquè responen precisament a una funció principal: la de transmetre coneixement.

Per tant, la primera funció d'aquest tipus de narracions seria alleujar les tensions. Però encara hi ha més: en segon lloc, les narracions de transmissió oral serveixen també per a presentar models de comportament, per a rebutjar actituds reprovables o per a transmetre qualsevol tipus d'ensenyament; finalment, són un mitjà important de cohesió social, en fer l'òïdor partícip del patrimoni cultural del poble, al qual s'incorpora així, integrant-se en la comunitat.

Caldrà veure sens dubte si aquestes condicions segueixen i seguiran produint-se en la nostra societat en la mateixa mesura que en el passat recent. Pensem d'entrada que serà així. Els contes han demostrat àmpliament la seva capacitat comunicativa. No en va han fascinat nombrosos teòrics per la seva economia, la seva simplicitat estructural, la seva condició de màquina perfecta de comunicació, per allò que Italo Calvino va anomenar "la lògica essencial amb què són explicats".

### **La creativitat individual en els contes populars**

Des d'un punt de vista filològic és interessant observar el procés diacrònic que es produeix en el conte quan és recollit per autors com Perrault o els Grimm, que realitzen un treball filològic i etnològic de fixació de la tradició i alhora un treball literari. Quan aquestes versions ja fixades tornen al patrimoni popular són desposseïdes novament de les seves formes artístiques i retornen a les estructures simples i aliteràries de la transmissió oral.

L'esquema bàsic dels contes populars se sotmet així a la creativitat individual. I d'aquesta manera el conte deixa de ser el reflex dels processos psíquics de la comunitat per a assumir aspectes psicològics o de qualsevol altre tipus del creador individual. Això no obstant, la base del conte perdura. Es tracta d'una dialèctica entre allò que Jacob Grimm va anomenar **poesia natural** i **poesia artística**. La primera és una autocreació espontània que neix de la totalitat, de la tradició popular, i que no es pot atribuir a cap autor individual; la segona és una elaboració o una actualització, la qual cosa implica la intervenció creativa de l'individu.

Segons molts autors, el conte popular és la forma narrativa més simple, els relats senzills i econòmics que estarien de fet en el nucli de les tres formes de narrativa popular que Mircea Eliade va formular d'un mode diacrònic: aquestes formes són els mites, les llegendes i les epopeies.

### **Mites, llegendes, epopeies i contes populars**

#### **Citació**

"Nunca, ni en ninguna parte ha sido el hombre capaz de hacer frente a los avatares de la vida sin recurrir a fantasías que, al tiempo que le alegraban y confortaban, aportaban un alivio imaginario a las tensiones y zozobras de su opresivo entorno."

Bruno Bettelheim (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Madrid: Crítica.

Els mites són una realitat cultural molt difícil d'explicar per la complexitat que presenten. La seva naturalesa i funció són objecte d'un debat permanent que, per descomptat, excedeix tant de l'espai de què disposem com del tema d'aquest curs. Per tant, sense aprofundir gaire apuntarem simplement que els **mites** poden ser:

- **Cosmogònics**, quan intenten explicar l'origen del món.
- **Teogònics**, quan es refereixen a l'origen dels déus.
- **Antropogònics**, quan relaten l'origen de la humanitat.
- **Etiològics**, quan expliquen el perquè de les coses.
- **Escatològics**, si es refereixen a la fi del món i a la vida d'ultratomba.

Això demostra que la funció bàsica del mite seria la d'oferir una explicació a una pregunta transcendent.

En les **llegendes** no se cerca –almenys no de manera directa– l'efecte instructiu i moral sinó la pura admiració davant del misteri i fins i tot de la seva explicació. Són relats que produeixen espaterrament i dels quals el poble és autor i receptor al mateix temps. Com en totes les manifestacions de tradició oral, en passar de boca en boca i de generació en generació, es van modificant els detalls que no es recorden gaire i així se'n potencien i identifiquen cada vegada més els aspectes fantàstics o heroics.

Les **epopeies** tenen una base històrica en la qual es barregen elements llegendaris i religiosos, com també abundants fantasies que configuren un heroi capaç per ell mateix d'enfrontar-se a forces sobrehumanes i sortir-ne victoriós.

El **conte popular** es troba en el nucli i a la vegada pot derivar d'aquestes formes; per tant, pertany al folklore, és a dir, al saber tradicional del poble, i en això és semblant als usos i costums, les creences i cerimònies. Precisament aquesta connexió profunda amb la veu del poble ha estat el que ha portat múltiples teòrics a entendre'ls com a objectes d'anàlisi científica. Gràcies als estudis del finlandès Antti Aarne i del nord-americà Stith Thompson, que van fer tipologies de contes universals basant-se en la repetició de motius o temes fonamentals, el conte es considera un objecte digne d'estudi.

## **Característiques dels contes**

Com a creacions populars, els contes tenen en un pla formal les característiques següents:

- 1) **L'absència de descripcions.** El narrador es limita a esmentar els objectes; qualsevol descripció detallada ens donaria la impressió que només s'ha descrit una fracció de tot el que es podria dir efectivament.
- 2) **Les fórmules i repeticions.** L'originalitat del relat no està tant en la introducció d'elements narratius nous com en la manera en què el narrador organitza el material ja conegut i l'adapta a la situació d'enunciació actual.
- 3) **La manca de caracterització de personatges.** En la transmissió oral s'imposa la lògica de l'atribut únic.
- 4) **L'absència total de l'ús de la primera persona narradora.** Els contes mai no recorren a la creació d'un narrador intradiegètic.

5) **La indeterminació de l'estructura espaciotemporal.** El trasllat és un element bàsic del conte, però sempre en un sentit abstracte... El "camina, camina..." o una fórmula del tipus "va caminar durant molt, molt de temps" abunda en el conte, de la mateixa manera que un personatge pot dormir durant cent anys i tot ha de romandre igual.

Després d'un període d'estudi prolongat Propp va proposar una morfologia general del conte popular. En la seva obra, Propp afirma que els contes de màgia, perquè així és com els russos anomenen els contes de fades, tenen una estructura molt particular que el destinatari percep i reconeix de manera automàtica.

Abans de la irrupció del treball de Propp, les anàlisis es basaven en la trama: es considerava que cada trama era un tot orgànic i indivisible i es procedia a l'anàlisi estudiant cada trama de manera independent de les altres. Propp sosté que aquesta forma d'anàlisi és completament arbitrària. El que ell proposa és descompondre els contes en les seves parts primordials, en partícules mínimes.

En tots els contes hi ha valors constants i valors variables: el que canvia són els escenaris i els noms (i al mateix temps els atributs) dels personatges; el que roman constant són les seves accions o funcions.

Per **funció**, diu Propp, entenem l'acció d'un personatge definida des del punt de vista del seu significat en el desenvolupament de la intriga. Aquestes funcions són limitades i la seva combinació dóna lloc a la gran varietat de contes populars.

Les **primeres conclusions de Propp** es poden formular de la manera següent:

1) Els **elements constants**, permanents en el conte, són les funcions dels personatges, siguin quins siguin aquests personatges i sigui quina sigui la manera en què es realitzen aquestes funcions. Les funcions són les parts constitutives fonamentals del conte.

2) El **nombre de funcions** que comprèn el conte meravellós és limitat.

3) La **successió de funcions** és sempre idèntica. Aquestes lleis afecten només el conte del folklore; els contes creats per un autor no hi estan sotmesos. No tots els contes presenten, ni molt menys, totes les funcions.

4) Tots els contes meravellosos pertanyen al mateix tipus pel que fa a l'**estructura**.

#### Les constants del conte

Si Ivan es casa amb la princesa no és el mateix que si el pare es casa amb una vídua mare de dues filles. Un altre exemple: en un primer cas, l'heroi rep 100 rubles del seu pare i a continuació es compra amb ells un gat endevinator; en un altre cas, l'heroi rep els diners com a recompensa pel gran fet que acaba de realitzar i el conte conclou aquí. Malgrat la identitat de les dues accions (una donació de diners), ens trobem davant d'elements morfològicament diferents. Resulta doncs que actes idèntics poden tenir significats diferents i a l'inrevés.

Més endavant Propp proposa una llista completa de les funcions dels personatges. Allà es troba la clau de la seva metodologia, ja que en aïllar una sèrie molt precisa de funcions limitades es confirma la validesa de la seva proposta morfològica.

Atorgant a cada funció un signe identificatiu, l'analista pot establir fórmules per descompondre tots els contes.

### **Les funcions del conte**

D'una manera molt sintètica podem enumerar totes les funcions del conte segons Propp.

El començament, el que s'anomenarà *situació inicial*, apareix seguit de les funcions següents:

- 1) Un dels membres de la família s'allunya de la casa.
- 2) L'heroi és objecte d'una prohibició.
- 3) La prohibició és transgredida.
- 4) L'agressor intenta obtenir informacions.
- 5) L'agressor rep informacions sobre la víctima.
- 6) L'agressor intenta enganyar la víctima per apoderar-se d'ella o dels seus béns.
- 7) La víctima es deixa enganyar i ajuda així el seu enemic, a desgrat d'ella mateixa.
- 8) L'agressor fa patir danys a un dels membres de la família o li causa un perjudici.
  - 8-a) Alguna cosa li manca a un dels membres de la família: un dels membres de la família té ganes de posseir alguna cosa.
- 9) Es difon la notícia de la malifeta o de la carència, algú s'adreça a l'heroi amb una petició o una ordre, se l'envia o se'l deixa partir.
- 10) L'heroi-cercador accepta o es decideix a actuar.
- 11) L'heroi se'n va de casa.
- 12) L'heroi és sotmès a una prova que el prepara per a la recepció d'un objecte o un auxiliar màgic.

- 13) L'heroi reacciona davant les accions del futur donant.
- 14) L'objecte màgic es posa a disposició de l'heroi.
- 15) L'heroi és transportat, conduït o portat prop del lloc on es troba l'objecte de la seva cerca.
- 16) L'heroi i l'agressor s'enfronten en un combat.
- 17) L'heroi és marcat.
- 18) L'agressor és vençut.
- 19) El dany inicial és reparat o la carència satisfeta.
- 20) L'heroi torna.
- 21) L'heroi és perseguit.
- 22) L'heroi és socorregut.
- 23) L'heroi arriba d'incògnit a casa seva o a una altra comarca.
- 24) Un fals heroi fa valer pretensions mentideres.
- 25) Es proposa a l'heroi una tasca difícil.
- 26) La tasca és acomplida.
- 27) L'heroi és reconegut.
- 28) El fals heroi o l'agressor, el malvat, és desemmascarat.
- 29) L'heroi rep una nova aparença.
- 30) El fals heroi o l'agressor és castigat.
- 31) L'heroi es casa i accedeix al tro.

Tot i que l'estudi de Propp s'aplica a les funcions com a tals i no als personatges que les duen a terme o als objectes en què recauen, no està de més abordar el problema de la manera en què aquestes funcions es reparteixen entre els personatges que apareixen en la superfície figurativa del conte. Per a Propp hi ha certes **esferes d'acció**, cadascuna de les quals inclou algunes funcions:

- L'esfera d'acció de l'agressor.
- L'esfera d'acció del donant.

- L'esfera d'acció de l'auxiliar.
- L'esfera d'acció del personatge cercat.
- L'esfera d'acció del mandatari.
- L'esfera d'acció de l'heroi.
- L'esfera d'acció del fals heroi.

Quant al repartiment d'aquestes esferes d'acció entre els personatges, es poden donar tres possibilitats:

### Activitat

Analitzeu la versió de *La Caputxeta Vermella* inclosa a continuació aplicant-hi la metodologia de Vladimir Propp. Identifiqueu-ne les funcions i les esferes d'acció.

#### **Grimm: Rotkäppchen (Caperucita roja)**

VALENTINA PISANTY (1995). *Cómo se lee un cuento popular* (pàg. 199-202). Barcelona: Paidós.

Érase una vez una bonita muchachita; con sólo verla todos la querían mucho, y especialmente su abuela, que ya no sabía qué regalarle. Una vez le regaló una caperucita de terciopelo rojo, y, puesto que le quedaba tan bien que ya no quiso llevar ninguna otra, siempre la llamaban Caperucita roja. Un día su madre le dijo:

– Ven, Caperucita roja, aquí tienes un trozo de torta y una botella de vino; lléveselos a tu abuela. Está débil y enferma y con esto se recuperará. Ponte en camino antes de que haga demasiado calor; y, cuando estés fuera, pórtate bien, no salgas del camino; si no, te caerás y romperás la botella y la abuela se quedará con las manos vacías. Y, cuando entres en su habitación, no te olvides de decirle buenos días en vez de curiosear por todos los rincones.

– Así lo haré – le dijo Caperucita roja a su mamá y le dio la mano.

Pero la abuela vivía fuera, en el bosque, a media hora de la aldea. Y, cuando llegó al bosque, Caperucita roja encontró al lobo. Pero no sabía que era una bestia tan mala y no tuvo miedo.

– Buenos días, Caperucita roja – le dijo.

– Gracias, lobo.

– ¿Adónde vas tan temprano, Caperucita roja?

– A casa de la abuela.

– ¿Qué llevas bajo el delantal?

– Vino y un trozo de torta: ayer cocimos el pan; así la abuela, que está débil y enferma, se alegrará un poco y se mejorará.

– ¿Dónde vive tu abuela, Caperucita roja?

– A un buen cuarto de hora desde aquí, en el bosque, bajo las tres grandes encinas; allá está su casa, debajo de la mancha de avellanos, como ya sabrás – dijo Caperucita roja.



El lobo pensaba: «Esta niña tiernecita es un rico bocado y será más sabrosa que la vieja; si eres astuto, las atraparás a las dos». Hizo parte del camino junto a Caperucita roja, y luego le dijo:

– ¿Ves, Caperucita roja, cuántas hermosas flores? ¿Por qué no miras en torno? ¡Creo que ni siquiera oyes cómo cantan los pajarillos! ¡Vas muy seria, como si fueras a la escuela, y el bosque es tan alegre!

Caperucita roja levantó la vista y, cuando vio los rayos del sol danzando a través de los árboles, y todo en torno lleno de flores, pensó: «Si llevo a la abuela un buen ramo fresco, le agradará; es tan temprano, que aún llegaré a tiempo». Desde el sendero corrió al bosque en busca de flores. Y, cuando había cogido una, creía que más allá había otra más hermosa y corría hacia ella y se adentraba cada vez más en el bosque.

Pero el lobo fue de prisa a la casa de la abuela y llamó a la puerta.

– ¿Quién es?

– Caperucita roja, que te trae vino y un trozo de torta; abre.

– Alza el picaporte – gritó la abuela –, yo estoy demasiado débil y no puedo levantarme.

El lobo alzó el picaporte, la puerta se abrió de par en par y, sin mediar palabra, fue derecho a la cama de la abuela y se la tragó. Luego se puso su camisón y la cofia, se metió en la cama y echó las cortinas.

Pero Caperucita roja había vagado en busca de flores y, cuando había recogido tantas que ya no podía ni llevarlas, se acordó de la abuela y se encaminó a su casa. Se asombró de que la puerta estuviera abierta de par en par y al entrar en la habitación tuvo una impresión tan extraña que pensó:

«¡Oh, Dios mío, qué miedo! ¡Y habitualmente me siento tan a gusto en casa de la abuela!». Exclamó:

– ¡Buenos días! – pero no obtuvo respuesta. Entonces se acercó a la cama y separó las cortinas: la abuela estaba acostada, con la cofia bajada sobre la madeja, y tenía un aspecto extraño.

– ¡Oh, abuela, qué orejas tan grandes tienes!

– Para oírte mejor.

– ¡Oh, abuela, qué ojos tan grandes tienes!

– Para verte mejor.

– ¡Oh, abuela, qué manos tan grandes tienes!

– Para cogerte mejor.

– Pero, abuela, ¡qué boca tan espantosa tienes!

– Para devorarte mejor.

E inmediatamente el lobo saltó de la cama y se tragó a la pobre Caperucita roja.

Saciado su apetito, volvió a meterse en la cama, se durmió y comenzó a roncar sonoramente. Justo entonces pasó por allí delante el cazador y pensó: «¡Cómo ronca la vieja! Será mejor que eche una ojeada; podría estar mal». Entró en la habitación y, acercándose a la cama, vio al lobo.

– Aquí estás, viejo impenitente – dijo –; hace rato que te busco.

Iba a apuntar la escopeta, pero se le ocurrió que el lobo podría haberse comido a la abuela y que aún podría salvarla; no disparó, sino que cogió unas tijeras y empezó a cortar la panza del lobo dormido.

Después de dos cortes, vio brillar la caperucita roja, y después de otros dos la niña saltó fuera gritando:

– ¡Qué miedo he tenido! ¡Qué oscuro era el vientre del lobo!

Luego salió fuera también la vieja abuela, todavía viva, aunque respiraba con dificultad. Y Caperucita roja corrió a buscar dos grandes piedras, con las que llenaron la panza del lobo; y cuando éste se despertó intentó escapar, pero las piedras eran tan pesadas que inmediatamente cayó al suelo y murió.

Los tres estaban contentos: el cazador despellejó al lobo y se llevó la piel; la abuela se comió la torta y se tomó el vino que había llevado Caperucita roja, y se reanimó; pero Caperucita roja pensaba: «Nunca jamás correrás sola por el bosque, lejos del sendero, cuando mamá te lo ha prohibido».

Cuentan también que una vez Caperucita roja llevaba de nuevo una torta a su vieja abuela, y otro lobo quiso inducirla a que se desviara. Pero Caperucita roja se cuidó bien de hacerlo y fue derecho por su camino, y dijo a la abuela que había encontrado al lobo, que la había saludado, pero la había mirado mal.

– Si no hubiésemos estado sobre el camino público me habría comido.

– Ven – dijo la abuela –, cerremos la puerta, para que no entre.

Poco después el lobo golpeó y gritó:

– Abre, abuela, soy Caperucita roja, te traigo la torta.

Pero ellas, silenciosas, no abrieron; entonces Cabeza Gris ganduleó un poco en torno a la casa y al fin saltó sobre el tejado, a la espera de que Caperucita roja, al atardecer, emprendiera el camino de regreso; la seguiría a hurtadillas, para comérsela en la oscuridad. Pero la abuela se dio cuenta de lo que tramaba. Frente a la casa había una gran tina de piedra, y le dijo a la niña:

– Coge el cubo, Caperucita roja. Ayer cocí unas salchichas. Lleva a la tina el agua en que han hervido.

Caperucita roja llevó el agua, a fin de que la gran tina estuviera bien llena. Entonces el perfume de las salchichas llegó a la nariz del lobo, que empezó a oler y a atisbar hacia abajo, y al fin alargó tanto el cuello que ya no pudo contenerse y comenzó

a resbalar: y resbaló desde el techo justo hasta la gran tina y se ahogó. En cambio, Caperucita roja volvió a casa muy contenta y nadie le hizo daño.

- a) L'esfera d'acció correspon exactament al personatge.
- b) Un sol personatge ocupa diverses esferes d'acció.
- c) Una sola esfera d'acció es reparteix entre diversos personatges.

### 1.4.2. L'anàlisi d'Algirdas Greimas

Una altra aproximació fonamental a l'anàlisi de les estructures narratives es troba en l'obra d'Algirdas Greimas. La semiòtica estructural de Greimas es proposa com una teoria "a capes", en la qual cada nivell inferior està governat pel nivell immediatament superior. No hi ha referent, no hi ha realitat extrasemiòtica; el *com* substitueix el *què*.

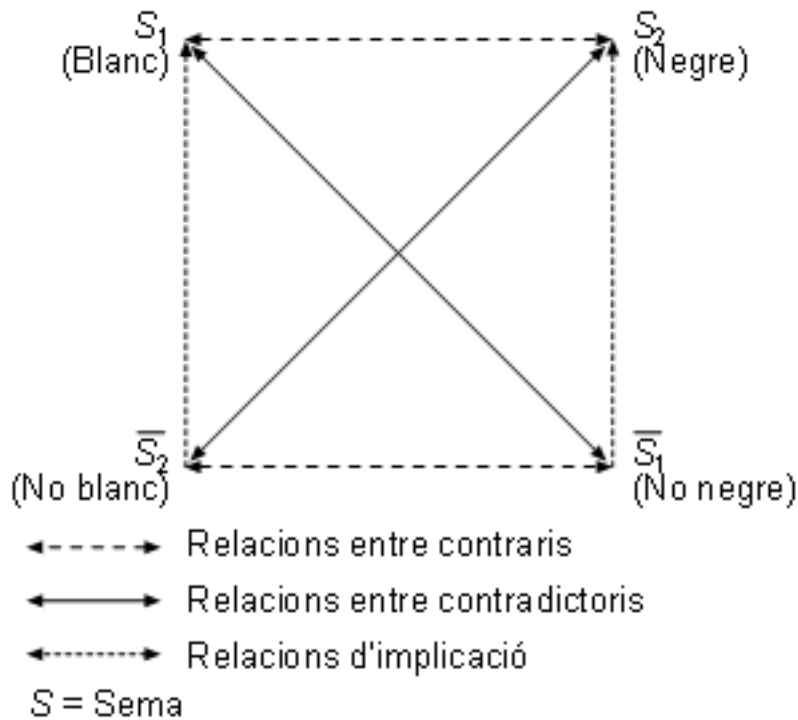
#### Algirdas Greimas

Nascut el 1917 a Lituània, Greimas deixa el seu país natal i es trasllada a París el 1944, on es llicencia el 1948 amb una tesina sobre el llenguatge de la moda de 1830. En un principi Greimas està interessat en la lexicologia, però ben aviat la deixa de banda en favor de la semàntica amb el clar objectiu de constituir una semàntica estructural. Després d'observar que resulta impossible descriure directament els fets del llenguatge, Greimas postula un projecte semiòtic, del qual la semàntica és només una part i que pretén formular un model hipotètic dels recorreguts de la producció i la interpretació del sentit.

Greimas critica les semiòtiques que consideren el llenguatge com una representació de la realitat, perquè creu que no hi ha realitat externa, sinó que tot és producte d'una competència semiòtica capaç de construir un món significant. Conceptes com "veritat" o "realitat" es redueixen a efectes de sentit: el que és real no és més que una il·lusió referencial creada pels plans de coherència del discurs o per estratègies discursives orientades a un "fer fer" (manipulació) o a un fer creure (persuasió).

Segons Greimas, el sentit es construeix per la superposició de nivells, d'una manera generativa. Aquesta teoria implica que els components que intervenen en el procés de generació de sentit s'articulen uns en relació als altres a partir d'un recorregut que va d'allò més simple abstracte a allò més complex concret.

El nivell més profund, anomenat nivell semionarratiu profund, constitueix l'estructura elemental de la significació, és a dir, la condició diferencial mínima que permet de captar el sentit. Greimas proposa un esquema gràfic, el famós quadrat semiòtic, que tradueix visualment les relacions entre els elements sèmics, l'estructura opositiva dels quals se situa a la base del discurs.

**Esquema**

Les relacions lògiques instituïdes entre els termes del quadrat semiòtic configuren un procés de narrativització que es projectarà en nivells superiors del text.

El pas següent consisteix a considerar les relacions logicosintàctiques de contradicció i de contrarietat i les accions, igualment abstractes, d'afirmació i negació com la base d'una sèrie d'accions i volicions per part dels subjectes del discurs narratiu. En aquesta segona fase, els objectes i subjectes no tenen encara un caràcter empíric o construït, sinó que només són **actants** que existeixen un en funció de l'altre en una relació d'estreta interdependència sintàctica. El que es pretén deixar clar és que a la base de la narrativitat no només hi ha una oposició de valors, sinó també una estructura polèmica que contraposa subjectes a subjectes en pugna per un mateix objecte de valor.

Els actants s'agrupen en el **model actancial**, que implica sis termes distribuïts en parelles i relacionats entre si:

- El **subjecte** és, per dir-ho d'alguna manera, l'heroi de la narració. Estableix una relació bàsica amb l'**objecte**, des del punt de vista semàntic, és un "fer"; de fet és un desig que en el pla de la manifestació textual es manifesta com una relació de cerca.
- La parella **destinador/destinatari** són els pols d'una categoria actancial que entra en la modalitat del saber. El destinador és la instància que comunica al subjecte un objecte de naturalesa cognitiva –el coneixement de l'acte que s'ha de complir–. En altres paraules, és l'actant que fixa la mis-

sió del subjecte, i també qui sanciona la seva actuació. El destinatari és l'entitat en benefici de la qual actua el subjecte, és a dir, qui rep el profit dels actes narrativitzats.

- La parella **ajudant/oponent** pertany a la modalitat del "poder fer" del subjecte. L'ajudant és el paper actancial que ajuda el subjecte a executar el seu programa narratiu. L'oponent és qui d'alguna manera obstaculitza la realització del programa.

En l'anàlisi de Greimas no existeix el terme *personatge*. En el seu lloc s'utilitza el d'*actor*, que és el concepte que concreta l'actant en el pla discursiu. En altres paraules, els actants es transformen en actors quan es passa del nivell semi-narratiu al nivell del discurs. L'actor pot ser una entitat figurativa (antropomòrfica o zoomòrfica) o una entitat no figurativa (el destí o l'amor, per exemple). En un nivell discursiu un actor pot assumir diversos rols actancials, o es pot repartir un rol actancial.

Aquest nivell discursiu al qual ens referim és menys abstracte que els nivells profunds, ja que les oposicions bàsiques es mobilitzen en accions concretes que involucren actors concrets. Per a Greimas el discurs és allò que "s'enuncia" mitjançant tres estratègies concretes que converteixen en narració el que en els nivells profunds eren només oposicions bàsiques. Les transformacions narratives es converteixen en aquest nivell en processos temporalitzadors, els actants es converteixen en actors i les vicissituds narratives tenen lloc en espais adequats.

Els procediments de discursivització són tres: temporalització, espacialització i actorització. Mitjançant les dues primeres es determina una localització spatiotemporal; mitjançant la tercera, els actants es converteixen en actors i es transformen en el lloc d'acollida de les estructures narratives, i assumeixen a més estereotips específics o temes amb què la cultura cobreix les estructures narratives.

Cal recordar en aquest punt que temps, espai i personatges ja van ser descrits com les tres coordenades bàsiques i insubstituïbles de la diegesi.

### 1.4.3. Del dialogisme de Mikhail Bakhtin a la transtextualitat

Si analitzem el relat en tant que fenomen literari –més tard veurem si es poden fer les mateixes apreciacions respecte del relat audiovisual– haurem de tenir en compte que el relat és, primer de tot, un fenomen del llenguatge. No és

#### Lectura recomanada

Llegiu el fragment de l'obra següent:

Maria Pia Pozzato. "El análisis del texto y la cultura de masas en la socio-semiótica". A: Roberto Grandi (1995). *Texto y contexto en los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch.

que el relat es redueixi a una qüestió d'utilització del llenguatge, sinó que es constitueix en primer terme gràcies a ell. El llenguatge funciona com a vehicle i condicionant de la història explicada.

En primer lloc caldrà tenir en compte que el relat és un gènere enciclopèdic tant des del punt de vista compositiu com des del punt de vista discursiu. En el seu interior caben totes les variables de comportament verbal d'un parlant (sociolectes i idiolectes) i una enorme quantitat de gèneres (carta, diari, document històric) que s'incorporen al cos del relat i el converteixen en un discurs plurilingüe i multiforme.

El concepte de **dialogisme** suggereix que cada text forma una intersecció de superfícies textuais. Tots els textos són estructures de formes anònimes instal·lades en el llenguatge, cites conscients o inconscients, encreuaments d'altres textos.

Per al teòric rus Mikhaïl Bakhtin, el dialogisme és una característica definitiva de la novel·la, consubstancial a la seva obertura cap a la diversitat social dels tipus de parla.

Aquesta activitat dialògica és precisament la que proveeix un text de la seva materialitat: el lector (i hem d'entendre aquí també l'auditor o l'espectador) li atorga significat i sentit des del seu "horitzó ideològic". El text és producte de la interacció ideològica; per tant, és objecte material i, com a tal, part de la realitat pràctica. El món dialògic es compon d'intercanvis, i en ell "no existeix la primera ni la darrera paraula, i no existeixen fronteres, ascendeix a un passat infinit i tendeix a un futur igualment infinit" (*Estètica*). Com explica Iris M. Zavala: "ni tal sols els significats passats són estables, perquè no estan conclosos, exhaurits per sempre ni acabats: no existeix res de mort" (Zavala, 1991).

Julia Kristeva va proposar transformar el dialogisme de Bakhtin en el terme *intertextualitat* per a referir-se al "mosaic de cites" que forma tot text. Kristeva defineix la intertextualitat com la transposició d'un o més sistemes de signes a un altre.

La intertextualitat és, en general, la relació que s'estableix entre textos. Qualsevulla que sigui aquesta relació és possible trobar-ne empremtes. En tot text hi ha ressons d'altres textos.

Basant-se en els conceptes de Bakhtin i Kristeva, Genette crea el terme més inclusiu de *transtextualitat*, amb el qual pretén donar compte de totes les relacions possibles entre textos.



Mikhaïl Bakhtin (1895-1975)

#### Citació

"Dos discursos dirigits envers un mateix objectiu, dins dels límits d'un context, no es poden posar junts sense entrecreuar-se dialògicament, tant és si es reafirmen recíprocament, es complementen o, al contrari, es contradueixen (...) no poden estar l'un al costat de l'altre com dues coses: s'han de confrontar internament, és a dir, han d'iniciar una relació semàntica."

El concepte **transtextualitat** engloba cinc tipus de relacions:

- 1) La primera és la **intertextualitat**, que defineix com la copresència efectiva de dos textos sota la forma de cita, plagi i al·lusió.
- 2) La segona és la **paratextualitat**, en la qual s'inclouen les relacions entre el text i el seu paratext. El paratext està constituït per títols, prefacis, epígrafs, dedicatòries, il·lustracions, cobertes...
- 3) La tercera és la **metatextualitat**, o relació crítica entre un text i un altre.
- 4) La quarta és l'**arxitextualitat**, que fa referència a les taxonomies genèriques suggerides o rebutjades pels títols o subtítols d'un text. L'arxitextualitat té a veure amb la disposició o rebuig d'un text a caracteritzar-se a si mateix en el títol.
- 5) La cinquena és la **hipertextualitat**, que es refereix a la relació entre un text anomenat *hipertext* amb un altre text anterior o *hipotext*, que el primer transforma, modifica, elabora o amplia.

#### **1.4.4. L'anàlisi textual de Roland Barthes**

Una altra eina útil per a l'anàlisi dels textos narratius és el mètode de Roland Barthes. Als efectes que aquí ens interessin, centrarem les aportacions de Barthes en les seves anàlisis crítiques de la narrativa, i en concret en el seu mètode d'anàlisi textual.

##### **Roland Barthes**

Nascut a Cherbourg el 1915 i mort a París el 1980, Barthes és responsable d'un dels corpus més complets i fecunds de la teoria semiològica contemporània. Fent gala d'una vasta formació en el camp de les lletres clàssiques i a partir de profunds apropaments a la lingüística, l'estructuralisme, la psicologia i el marxisme, Barthes porta l'esquema clàssic de la semiologia de Ferdinand de Saussure fins als més variats fenòmens socials, que analitza com a sistemes de signes susceptibles de ser entesos com a discursos.



Roland Barthes (Cherbourg, 1915-París, 1980)

Per Barthes l'anàlisi textual no intenta descriure l'escriptura d'una obra, sinó veure la manera en què un text construeix els seus sentits desviant-se en aquestes avingudes que són els diferents codis que es convoquen en la seva lectura.

### Citació

"No se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructura móvil del texto (estructuración que se desplaza de lector en lector a todo lo largo de la Historia), de permanecer en el volumen signifiante de la obra, en su significancia. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo se estalla y se dispersa".

Roland Barthes. "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe" (pàg. 324). A: Roland Barthes (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Per tal de procedir a l'anàlisi d'un relat, Barthes proposa un cert nombre de disposicions operatives, que són regles de manipulació més que no pas principis metodològics.

En primer lloc, és necessari dividir el text en segments continus i curts anomenats *lèxies*. Una *lèxia* és un significant textual, però també un producte arbitrari, un segment a l'interior del qual s'observa un repartiment dels sentits.

En segon lloc, és necessari analitzar els sentits que se susciten en cada *lèxia*; però no pas els sentits que es convoquen en el diccionari, sinó els sentits connotats. Aquests poden ser associacions (per exemple, la descripció física d'un personatge repartida al llarg de diverses *lèxies*) o relacions (per exemple, una acció que comença en una *lèxia* i troba el seu desenllaç en una altra situada molt més endavant en el text).

En tercer lloc, es planteja una anàlisi progressiva que recorri pas a pas l'extensió del text. En el fons es tracta de desplaçar el text atenent al procés, crucial, de lectura.



Per acabar, Barthes assenyala que l'analista no s'ha de preocupar en excés si en el procés de lectura s'obliden sentits. "L'oblit de sentits forma part de la lectura". El que fonamenta un text no és una estructura interna, tancada, sinó la desembocadura del text en altres textos, altres codis, altres signes: "el que fa el text és allò intertextual".

#### Lectura recomanada

Llegiu el fragment de l'obra següent:

**Roland Barthes.** "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe". A: Roland Barthes (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

## 2. La narrativa audiovisual

### 2.1. Cinema i relat

Ja hem apuntat que la narrativa es pot produir en diferents formes de l'expressió. Prenem, per exemple i com expliquen François Jost i André Gaudreault (1995, 19-20), el pacient que narra una part de la seva infantesa al seu psicoanalista. Aquesta situació relativament simple, com tota forma de narració oral, es basa en un dispositiu elemental que enfronta dues persones: una que narra (és, doncs, el narrador) i una altra que escolta, o almenys així cal suposar-ho, el relata (és el narratari). Tanmateix, bona part dels relats que consumim se'ns remet en altres formes diferents a les relativament simples d'aquest tipus de narració oral.



La presència és un dels aspectes essencials del relat oral que es desenvolupa entre narrador i narratari, i que l'oposa particularment a aquest relat escrit que és la novel·la.

Per què cal qualificar de *simples* aquestes formes? Perquè no suposen més que un sol narrador explícit i una sola activitat de comunicació narrativa, la que s'efectua aquí i ara, quan els dos interlocutors estan en presència l'un de l'altre. En presència, aquest és un dels aspectes essencials del relat oral que es desenvolupa entre un narrador i un narratari, presents ambdós, i que l'oposa particularment a aquest relat escrit que és la novel·la.

A diferència de la narració del relat escrit, continuen Jost i Gaudreault, la presència del narrador oral és immediata en el sentit que intervé "de seguida", "en el mateix instant", però també en el sentit que és sense intermediaris (immediata). Efectivament, d'una part, el relat escrit arriba al lector en diferit, atès que no es remet en el mateix moment de la seva emissió. D'altra part, el lector pren coneixement d'això gràcies a la intermediació d'un llibre o d'un diari, per exemple, que són el resultat d'un acte d'escriptura prèvia: són un mitjà.

La narració oral es fa *in praesentia*, mentre que la narració escrita, a l'igual que la narració fílmica, es fa *in absentia*.

La narrativa audiovisual és un tipus particular de forma narrativa basada en la capacitat que tenen les imatges i els sons d'explicar històries. De la mateixa manera que la relació sintagmàtica de formes verbals constitueix una continuïtat que tendeix a entendre's com a narrativa, l'articulació de dos o més imatges serà contemplada pel lector/espectador com una narració.

Els estudis de la narració visual comencen molt abans que el terme *narratologia* sigui d'ús comú. Jost i Gaudreault assenyalen que el teòric Albert Laffay s'hi erigeix en un precursor.

Aquest autor fonamenta les seves idees sobre la **narració cinematogràfica** en quatre principis:

- 1) Contràriament al món, que no té ni començament ni final, el relat s'ordena segons un determinisme rigorós.
- 2) Tot relat cinematogràfic té una trama lògica, és una espècie de "discurs".
- 3) És ordenat per un "mostrador d'imatges", un "gran imaginador".
- 4) El cinema narra i al mateix temps representa, no com el món, que simplement és.

D'una manera general, podem considerar, com fa Jesús García Jiménez (1993, 13), diverses definicions del concepte *narrativa audiovisual*.

En primer lloc, la **narrativa audiovisual** seria la facultat o capacitat de què disposen les imatges visuals i acústiques per a explicar històries, és a dir, per a articular-se amb altres imatges i elements portadors de significació fins a configurar discursos constructius de textos.

La **narrativa audiovisual** també és, com hem vist, l'acció mateixa que es proposa aquesta tasca, i en conseqüència equival a la narració en si mateixa o a qualsevol dels seus recursos i procediments.

**Narrativa audiovisual** és un terme genèric que inclou les seves espècies concretes: narrativa fílmica, radiofònica, televisiva... Cadascuna d'aquestes accepcions remet a un sistema semiòtic particular que imposa condicions per a l'anàlisi i la construcció de textos. En la seva dimensió específica, cadascuna de les accepcions equival a l'univers, temes i gèneres que ha configurat l'activitat narrativa d'aquests mitjans al llarg de la seva història.

Per **narrativa** es pot entendre també la forma del contingut, és a dir, la història explicada. O pot equivaler al conjunt d'una obra, a un període, a una escola o a qualsevol altre criteri que es pretengui coherent com a conjunt.

En qualsevol dels casos caldrà tenir en compte que sempre hi ha conceptes teòrics que poden definir l'objecte amb major precisió; com exposem en el mòdul "El relat i la narració", la polisèmia del terme demana el major rigor en la seva utilització.

En el moment de plantejar els rudiments d'una anàlisi de la narrativa audiovisual convé recórrer a les formes de representació definides per Percy Lubbock com *telling* i *showing*, formes que en principi es distingeixen pel grau d'implicació o de presència del narrador. El *showing* (que podríem traduir com *mostració*) és la pura representació dramàtica que comporta una presència molt limitada, mentre que el *telling* (que caldria traduir per *narració*) implica una presència activa del narrador, que es mostra capaç de manipular la història mitjançant els diversos processos estudiats en les línies dedicades a la narració en general.

### **Telling i showing**

"En la narrativa audiovisual:"

"a) El *telling* es *showing*. La narrativa audiovisual es escènica y representacional, es decir, el proceso narrativo se caracteriza por un "hacer dramatizado". El cine, la radio, la televisión, el vídeo, cuentan las historias representándolas. Con independencia de sus vínculos genealógicos con el teatro, la razón última estriba en que las imágenes, que asumen la función discursiva, se han cristalizado en soportes materiales que permiten su articulación, pero remiten en última instancia a los códigos de reconocimiento de figuras, que rigen el lenguaje audiovisual del mundo natural."

"b) El *showing* es *telling*. Las imágenes visuales y acústicas, asociadas al resto de elementos portadores de significación (escalas de planos, iluminación, color, etc.) y a las articulaciones (montaje) que configuran los mensajes audiovisuales, permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual, dando origen a estilemas individuales en la representación y creando universos alternativos y distanciados del mundo natural."

Jesús García Jiménez (1993). *Narrativa audiovisual* (pàg. 27). Madrid: Cátedra.

Com veurem, aquesta doble naturalesa no es pot eludir en l'estudi dels mitjans audiovisuals com a instruments narratius.

### **Activitat**

En narrativa audiovisual hi ha nombrosos exemples que es podrien citar de *telling* i *showing*. El que proposem aquí prové de la sèrie de televisió nord-americana *Mad Men*. Concretament l'última escena de l'episodi 10 de la temporada 2 titulat *The Inheritance*. Reflexioneu sobre la informació que es verbalitza (*telling*) entorn del viatge en avió del protagonista, Don Draper, a Califòrnia i com es mostra el viatge (físic i emocional) del protagonista (*showing*) amb «elements portadors de significació» –per reprendre l'expressió de García Jiménez–, com l'escala de pla, el moviment de càmera, la il·luminació, la música i el treball de l'actor.

## **2.2. El "llenguatge audiovisual"**

La qüestió del "llenguatge audiovisual" ha suscitat nombroses controvèrsies teòriques. En general s'assumeix que, en rigor, el llenguatge audiovisual no existeix, ja que en cadascun dels sistemes semiòtics que participen en l'univers de la "comunicació audiovisual" es donen cita signes específics. Aquesta naturalesa heterogènia faria que, en principi, no es pogués dir que la combinació d'aquests signes constitueix un llenguatge, atès que la seva articulació no està sotmesa a una gramàtica concreta.

Hi ha veus autoritzades en el camp de la teoria que insisteixen en el fet que l'expressió *llenguatge audiovisual* és utilitzada pels tècnics en un sentit metafòric, ja que la impossibilitat d'una gramàtica configurada d'una manera concreta i definida provoca en realitat que hi hagi tants llenguatges com expressions. Això no obstant, hi ha aportacions molt meritòries que refuten aquesta idea; és a dir, que afirmen que, efectivament, el concepte *llenguatge audiovisual* està carregat de sentit des d'un punt de vista teòric i metodològic.

Després de l'impuls generalitzat dels treballs elaborats per Claude Lévi-Strauss, que van fonamentar l'antropologia estructural, un ampli espectre de camps en principi no lingüístics van passar a formar part de l'esfera d'influència de la lingüística estructural.

Els anys seixanta i setanta es poden considerar com les dècades de l'apogeu de l'"imperialisme" semiòtic. I com que l'objecte de la investigació de la semiòtica podia ser qualsevol element susceptible d'interpretació en tant que sistema de signes organitzats d'acord amb codis culturals o processos de significat, l'anàlisi semiòtica es podia aplicar fàcilment a àrees considerades fins llavors clarament no lingüístiques –com la moda i la cuina– o que tradicionalment havien estat considerades menors en referència als estudis literaris o culturals, com el còmic, la fotonovel·la, les novel·les populars o les pel·lícules comercials d'entreteniment.

L'aplicació dels models teòrics semiòtics al cinema havia de donar com a resultat un projecte filmolingüístic complex i articulat, l'interès principal del qual era definir l'estatus del cinema en tant que llenguatge.

La "filmolingüística" explora qüestions com:

- És el cinema un sistema lingüístic, és a dir, una llengua (*langue*) o merament un llenguatge artístic (*langage*)?
- És legítim emprar la lingüística per a estudiar un mitjà "icònic" com el cinema? Si ho és, existeix en el cinema algun equivalent del signe lingüístic? Si existeix un signe cinematogràfic, la relació entre significat i significat és "motivada" o bé "arbitrària", com passa amb el signe lingüístic?
- Quina és la "matèria de l'expressió" del cinema? ¿El signe cinematogràfic és, emprant la terminologia de Peirce, **icònic**, **simbòlic**, **indexical**, o alguna combinació de tots tres?
- Ofereix el cinema algun equivalent de la "doble articulació" de la llengua (és a dir, la que existeix entre els fonemes com a unitats mínimes de so i els morfemes com a unitats mínimes de sentit)?



Claude Lévi-Strauss (Brussel·les, 1908)

#### El significat i el significat

Per Saussure, la relació entre *signifiant* i *significat* és "arbitrària", no només perquè els signes individuals no revelen cap vincle intrínsec entre *signifiant* i *significat*, sinó també en el sentit que tota llengua, a fi de crear significat, divideix "arbitràriament" el *continuum* del so i del sentit.

- Quines analogies existeixen respecte d'oposicions saussurianes com la de *paradigma* i *sintagma*?
- Existeix una gramàtica normativa del cinema?
- Quins són els equivalents dels "modificadors" i altres marques d'enunciació? Quin és l'equivalent de la puntuació en el cinema?
- Com produeixen significat els films? Com s'entenen els films?

### El signe

Per Peirce, el signe es fonamenta en un procés, la semiosi, que es defineix com l'acció o influència que implica la cooperació de tres elements: el signe, el seu objecte i el seu interpretant. Tot i que Peirce arriba a classificar els signes en una enorme quantitat de categories, les tres classes de signes que han passat a la posteritat com a llegat teòric són les icones, els índexs i els símbols.

Aquestes tres classes de signes es basen, com totes, en la relació entre *signe* i *objecte*. Si la relació és de tipus material, és a dir, si existeix una similitud topològica entre el signe i l'objecte designat, estem davant d'un **signe icònic** –és el cas d'una fotografia, un dibuix, una escultura o una onomatopeia, formes que representen per la via de la semblança. Si la relació és de contigüitat, pràcticament d'objecte a objecte, estem davant d'un índex (o un **signe indexical**) –és el cas d'una empremta, que delata una presència efectiva, o el fum, que delata un foc. Si la relació és convencional, és a dir, establerta per algun tipus de llei, escrita o no, estem davant d'un símbol (o un **signe simbòlic**).

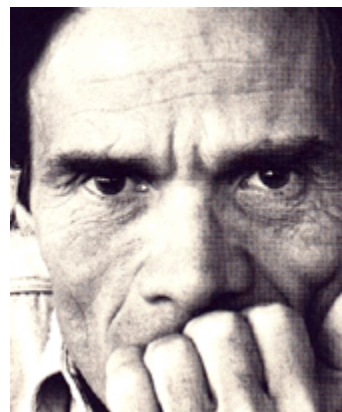
#### 2.2.1. El cinema-llengua

El cineasta i pensador Pier Paolo Pasolini va contestar algunes d'aquestes preguntes en el seu intent de "gramatitzar" i "liberalitzar" el cinema, entès com a "cinema-llengua" o "moment escrit de la llengua natural i total de l'acció" amb què s'expressa la realitat.

Pasolini va apuntar que el cinema, en tant que llengua, no tenia la necessitat de respectar el model de la doble articulació de la llengua verbal. El cinema es limitaria a registrar una llengua ja existent: la de l'acció.

Segons Pasolini, la llengua del cinema s'articula en monemes (unitats de significació que equivalen als enquadraments) i en cinemes (els objectes i actes de la realitat en tant que portadors de significat).

Les idees de Pasolini estan basades en el fet que, a diferència de l'escriptura, en el cinema no existeix un sistema tancat de signes, ni hi ha alguna cosa semblant a un diccionari d'imatges. El que es posa a disposició del cineasta



Pier Paolo Pasolini (Bolonya, 1922-Roma, 1975)

és el caos de la realitat, caos que es pot estructurar en discurs d'una manera necessàriament irracional. Per tant, el cinema no és un llenguatge sinó una llengua: la llengua escrita de la realitat.

Això implica que és la realitat mateixa la que acaba essent contemplada com un sistema complex de signes que s'entén mitjançant imatges.

Per Pasolini, les tècniques audiovisuals creen una llengua en la qual la separació entre *llengua* i *realitat* ja no és possible: no existeix una separació entre els objectes i el món.

La teoria de Pasolini va ser molt criticada des de l'ortodòxia semiòtica, ja que justament en el moment en què els conceptes de *realitat* i *veritat* estaven essent qüestionats, el cineasta italià pretenia naturalitzar el llenguatge i equiparar-lo a la realitat. Més endavant les aportacions de Pasolini van ser considerades com un lloable intent d'establir una filosofia particular del fet cinematogràfic, clarament superada en molts aspectes per l'evolució mateixa de la imatge fílmica, progressivament deslligada d'un referent "real".

### 2.2.2. L'audiovisual no és un llenguatge

Un dels principals crítics de la teoria del cinema com a llengua de Pasolini va ser Umberto Eco, per qui Pasolini cometia dos errors greus des de la perspectiva d'una semiòtica rigorosa. El primer dels errors és que les accions humanes no són un producte natural, sinó convencions culturals. El segon és que els presumptes signes del cinema (les imatges) no són signes, sinó enunciats.

Per a poder parlar d'un llenguatge és necessari considerar tres condicions: disposar d'un conjunt finit de signes; que aquests signes siguin susceptibles de ser integrats en un repertori lèxic, i que pugui ser dissenyat un sistema de regles al qual s'ha d'atenir qualsevol configuració discursiva. Les imatges no compleixen cap d'aquestes regles, així que, en rigor, no formen un llenguatge.

En l'audiovisual intervenen codis de diversa índole, però els que han estat considerats com a propis dels mitjans audiovisuals no són específics, varien constantment i no són susceptibles d'atenir-se a regles segons un repertori lèxic finit.

### 2.3. Cinema i llenguatge segons Christian Metz

L'objectiu principal de Christian Metz, tal com ell mateix explica en els seus assajos, era "arribar al fons de la metàfora lingüística" en el cinema, contrastant-la amb els conceptes més avançats de la lingüística contemporània. Metz cercava la contrapartida, en la teoria cinematogràfica, del paper conceptual que en la teoria de Saussure té la *langue*.

De la mateixa manera que Saussure va arribar a la conclusió que el propòsit principal de la lingüística era extreure de la pluralitat caòtica i canviant de la *parole* (parla) el sistema significant abstracte d'una llengua, és a dir, les seves unitats clau i les seves regles combinatòries en un determinat moment, Metz va arribar a la conclusió que l'objecte de la semiologia del cinema era separar de l'heterogeneïtat de significats del cinema els procediments significants bàsics, les regles combinatòries, per comprovar fins a quin punt aquestes regles mantenen semblances amb els sistemes articulats de les llengües naturals.

Per Metz, el cinema és la institució cinematogràfica entesa en el seu sentit més ampli, com a fet sociocultural multidimensional que inclou esdeveniments anteriors al film (infraestructura econòmica, sistema d'estudis, tecnologia), exteriors al film (distribució, exhibició i impacte social o polític del film) i realitats llunyanes al film (l'espai de la sala de projecció, el ritual social d'assistir-hi).

Per la seva banda, el film és un discurs localitzable, un text; no l'objecte físic contingut en una llauna, sinó el text significant. En aquest sentit, "allò cinematogràfic" representa no pas la indústria, sinó la totalitat de films. Per Metz el film és al cinema el que una novel·la és a la literatura, un quadre a la pintura o una estàtua a l'escultura. El primer terme fa referència al text cinematogràfic en concret, mentre que el segon remet a un conjunt ideal, la totalitat de films i els seus trets.

Així, Metz delimita l'objecte de la semiòtica cinematogràfica: l'estudi de discursos, textos, en comptes de l'estudi del cinema en un sentit institucional ampli, una entitat amb massa facetes per a constituir l'autèntic objecte de la ciència filmolingüística, de la mateixa manera que la parla era per Saussure un objecte massa multiforme per a constituir el veritable objecte de la ciència lingüística.

La pregunta que va guiar les investigacions inicials de Metz va ser si el cinema era llengua o llenguatge. El primer pas per a respondre-la és desterrar la imprecisa concepció de "llenguatge cinematogràfic" que havia predominat fins a aquell moment.



Christian Metz



Metz explora la comparació, habitual des dels primers temps de la teoria cinematogràfica, entre *pla* i *paraula*, i entre *seqüència* i *frase*, i n'assenyala diferències notables.

Diferències entre el *pla* i la *paraula*:

- a) Els plans són infinits en nombre, a diferència de les paraules (atès que el lèxic és en principi finit), però això els fa semblants als enunciats, que poden ser construïts en nombre infinit partint d'un nombre limitat de paraules.
- b) Els plans són creats pel cineasta, a diferència de les paraules (que ja existeixen prèviament en el lèxic). Això els fa, de nou, enunciats.
- c) El pla ofereix una enorme quantitat d'informació i riquesa semiòtica.
- d) El pla és una unitat tangible, a diferència de la paraula que és purament una unitat lèxica virtual que el parlant fa servir a voluntat.
- e) Els plans, a diferència de les paraules, no adquireixen significat mitjançant el contrast paradigmàtic amb altres plans que podrien haver ocupat el seu lloc en la cadena sintagmàtica. En el cinema, els plans formen part d'un paradigma tan obert que manca de sentit.

Si per Pasolini, la llengua del cinema era una articulació dels objectes del món real, Metz planteja la seva teoria del cinema basant-se en el pressupòsit que una de les claus del cinema és precisament la "impressió" de realitat. Per tant, el problema es desplaça: d'una impossibilitat ontològica de separació entre cinema i realitat, passem a una refutació de la realitat, una cosa que, de fet, ja estava fent la semiòtica ortodoxa.

Per Metz, tot el cinema, fins i tot el que es basa en la més pura fantasia, crea una impressió de realitat. La primera clau d'aquesta impressió de realitat és el moviment de les imatges cinematogràfiques.

Citant el teòric Edgar Morin, Metz afirma que la conjunció pròpia del cinema entre la realitat del moviment i l'aparença de les formes comporta la sensació de vida concreta i la percepció de la realitat objectiva. El moviment aporta un índex suplementari de realitat i revela la corporeïtat dels objectes, però també contribueix a la impressió de realitat d'una manera directa, ja que el moviment que es percep és sempre percebut com a real.

#### Citació

"Entre todos estos problemas de teoría cinematográfica, uno de los más importantes es el de la impresión de realidad que el espectador experimenta ante el filme. Más que la novela, más que la obra de teatro, más que el cuadro del pintor figurativo, el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real (...) Existe una modalidad fílmica de la presencia altamente creíble."

Christian Metz (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (vol. 1, pàg. 32). Barcelona: Paidós.

Paradoxalment, una altra de les claus de la impressió de realitat és el dèbil grau d'existència de les "criatures fantasmàtiques", que es convoquen en la pantalla cinematogràfica. A diferència del teatre, en què l'aparell de la posada en escena és tan òbviament real que impedeix que l'espectador confongui la representació amb la realitat, el cinema ofereix un espectacle completament irreal, que es desenvolupa en "un altre món". En el cinema el món real no interfereix amb la ficció per a desmentir constantment les seves pretensions de constituir-se en món, com sí que passa amb el teatre, en el qual la presència física dels actors i del decorat converteix la impressió de realitat en el fruit d'una pura convenció.

Quant a les qualitats narratives del cinema, Metz apunta que la tradició narrativa del mitjà és resultat d'una demanda molt concreta, la d'un públic que ha assumit com a natural el fet narratiu. La fórmula de base, que ha tingut molt poques variants des de la institució del cinema com a mitjà de masses, és la que consisteix a anomenar *film* a una gran unitat que ens explica una història, i "anar al cinema" és anar a veure aquesta història.

Per Metz, el cinema es presta admirablement a la fórmula narrativa: "el seu mecanisme semiològic íntim té una narrativitat ben lligada al cos".

Segons Metz, el cinema es converteix en discurs en organitzar-se a si mateix com a narració, generant així un corpus de procediments significants. L'arbitrarietat de la relació entre *significant* i *significat* –clau en la semiòtica de Saussure– es trasllada a un altre registre: no es tracta de l'arbitrarietat de la imatge aïllada, sinó de l'arbitrarietat d'una trama, l'esquema seqüencial imposat sobre els esdeveniments en brut.

Per Metz, la veritable analogia entre *cinema* i *llenguatge* consisteix en la seva naturalesa sintagmàtica comuna. En passar d'una imatge a dues el cinema es converteix en llenguatge. Tant el llenguatge com el cinema produeixen discurs mitjançant operacions paradigmàtiques i sintagmàtiques. El llenguatge selecciona i combina fonemes i morfemes per formar frases; el cinema selecciona i combina imatges i sons per formar "sintagmes", és a dir, unitats d'autonomia narrativa on els elements interactuen semànticament. Mentre que cap imatge no s'assembla totalment a una altra, la majoria dels films narratius s'assemblen entre si en les seves principals figures sintagmàtiques, en les seves ordenacions de relacions espacials i temporals.

La narrativitat fílmica es va establir per convenció i repetició en innumbrables pel·lícules, es va introduir en motllos més o menys fixos que, per descomptat no són "immutables", però que necessitarien unes condicions molt específiques d'evolució positiva per a canviar.

#### Citació

"En suma, el secreto del cine consiste en conseguir muchos índices de realidad dentro de las imágenes, que, así enriquecidas, seguirán siendo percibidas pesa a todo como imágenes. Las imágenes pobres no alimentan lo bastante el imaginario como para que éste adquiera realidad. Inversamente, la simulación de una fábula con medios tan ricos como lo real –caso del teatro– corre siempre el riesgo de aparecer simplemente como una simulación demasiado real de un imaginario sin realidad."

Christian Metz (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (vol. 1, pàg. 40). Barcelona: Paidós.

Per tant, en el cinema no existeix aquest codi rector que imposa unes unitats mínimes. Al contrari, les pel·lícules ofereixen una superfície textual molt complexa, temporal i espacial al mateix temps, en la qual intervenen codis múltiples. El que és realment necessari és aïllar els principals codis i subcodis i analitzar després les unitats mínimes que corresponen a cadascun d'ells.

El que es va anomenar *gran sintagmàtica* és l'intent de Metz d'aïllar les principals figures sintagmàtiques o les ordenacions espaciotemporals del cinema narratiu. Metz la va proposar com a resposta a la pregunta: "Com es constitueix un film a si mateix en tant que discurs narratiu?".

La gran sintagmàtica constitueix una tipologia de les diferents maneres en què el temps i l'espai es poden ordenar mitjançant el muntatge dins dels segments d'un film narratiu.

## 2.4. Objecions a l'aproximació lingüística

El problema de les aproximacions lingüístiques al fet fílmic és que implica, certament, moure's en unes categories de pensament que limiten enormement el potencial estètic i narratiu de la imatge en moviment. Si cada relat cinematogràfic imposa la seva pròpia lògica regida per les imatges en relació al que hi ha en elles i el que les contextualitza, sembla clar que la clau de la narrativitat no està només en l'enfilall més o menys reglat d'unes unitats discretes.

Cal centrar-se exclusivament en el paradigma lingüístic, en assimilar la comprensió del discurs cinematogràfic a la lògica de la lectura del discurs verbal, que sí que es fa d'una manera lineal i en principi en una sola direcció. No estem dient amb això que no calgui contemplar el fenomen de la narració cinematogràfica d'una manera sintagmàtica, donat que el cineasta és presoner d'una escriptura (o escultura) temporal, però sí que no és només en la disposició sintagmàtica on es troba la clau d'una anàlisi rigorosa de la narració cinematogràfica.

### Lectura per a la reflexió

#### El significado elaborado

DAVID BORDWELL (1995). *El significado del filme* (pàg. 24-25). Barcelona, Buenos Aires, Mèxic: Paidós.

Mi sugerencia consiste en que cuando los espectadores o los críticos encuentran sentido a una película, los significados que construyen son sólo de cuatro tipos posibles:

1) El observador puede construir un «mundo» concreto, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real. Al encontrar sentido a un filme narrativo, el espectador construye alguna versión de la *diégesis*, o mundo espacio-temporal, y crea una historia (*fábula*) que tiene lugar dentro de sus límites. El espectador puede construir formas no narrativas, como las retóricas o las taxonómicas, proponiendo un mundo que manifieste estructuras de naturaleza categórica o argumental. Al elaborar el mundo del filme, el espectador no sólo utiliza conocimientos de

#### Lectura recomanada

Llegiu el fragment de l'obra següent:

Jean Mitry. "El signo directo o la 'imagen neutra' ". A: Jean Mitry (2000). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal.

las convenciones fílmicas y extrafílmicas, sino concepciones sobre causalidad, espacio y tiempo, y puntos concretos de información (por ejemplo, el aspecto que tiene el Empire State Building). Este extensísimo proceso resulta en lo que llamaré significado *referencial*, tomados los referentes como imaginarios o reales. Podemos hablar de Oz y de Kansas como aspectos del significado referencial en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939): Oz es un referente intratextual, Kansas es un referente extratextual.

2) El observador puede subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u «objeto» a la *fábula y diégesis* que ha construido. Para ello puede buscar indicaciones explícitas de diversos tipos, suponiendo que la «intencionalidad» de la película indique cómo debe tomarse. Se supone que el filme debe «hablar directamente». Se podría decir que una indicación verbal como la frase «No hay ningún sitio como el hogar», al final de *El mago de Oz*, o una imagen estereotipada como la balanza de justicia, proporcionan dichas indicaciones. Cuando el espectador o crítico considera que la película está, de un modo u otro, «manifestando» significados abstractos, está construyendo lo que denominaré significado *explícito*. Los significados referencial y explícito constituyen lo que habitualmente se denomina significados «literales».

3) El observador también puede construir significados disimulados, simbólicos o *implícitos*. Ahora se supone que la película está «hablando indirectamente». Por ejemplo, se puede suponer que el significado referencial de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) consta de su *fábula y diégesis* (el viaje de Marion Crane de Phoenix a Fairvale, y lo que ocurre allí), y se puede considerar que su significado explícito es la idea de que la demencia puede vencer a la cordura. Luego se puede argumentar que el significado implícito de *Psicosis* es que no resulta fácil distinguir entre la cordura y la demencia. Las unidades de significado implícito reciben el nombre común de «temas», aunque también pueden identificarse como «problemas», «asuntos» o «cuestiones».

Es posible que el espectador intente construir significados implícitos cuando no puede encontrar un modo de reconciliar un elemento anómalo con un aspecto referencial o explícito del trabajo; o se puede introducir el «impulso simbólico» para garantizar que cualquier elemento, anómalo o no, pueda servir como base para los significados implícitos. Además, el crítico puede considerar que los significados implícitos son compatibles, en un cierto nivel, con los significados explícitos y referenciales atribuidos a la obra. O, como ocurre en el proceso de la ironía, se puede postular que los significados implícitos se contradicen con los de otro tipo. Por ejemplo, si se propone la idea de que el discurso final del psiquiatra en *Psicosis* traza de forma explícita una línea entre cordura y demencia, se podría considerar que el rechazo implícito de semejante demarcación en la película está creando un efecto irónico.

4) Al construir los significados de tipo 1 y 3, el espectador da por supuesto que la película «sabe» más o menos lo que está haciendo. Pero el observador también puede construir los significados *reprimidos* o *sintomáticos* que la obra divulga «involuntariamente». Si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz. Considerado como expresión individual, el significado sintomático puede tratarse como la consecuencia de las obsesiones del artista (por ejemplo, *Psicosis* como una versión elaborada de una fantasía de Hitchcock). Considerado como parte de una dinámica social, se pueden rastrear los procesos económicos, políticos o ideológicos (por ejemplo, *Psicosis* como encubridora del miedo masculino a la sexualidad de la mujer).

### Doctrinas interpretativas

DAVID BORDWELL (1995). *El significado del filme* (pàg. 30–35). Barcelona, Buenos Aires, Mèxic: Paidós.

Los tipos de elaboración del significado que he descrito se pueden discernir con toda claridad a través de muchos siglos de interpretación literaria. Un breve resumen histórico, a pesar de su esquematismo, nos puede recordar que la crítica

cinematográfica continúa con las rutinas de una tradición de excepcional coherencia.

En la antigüedad, los escritores presocráticos convirtieron a Homero en vehículo de significados simbólicos. Mientras Anaxágoras identificó la tela de Penélope con el proceso del silogismo, los sofistas y los estoicos interpretaron a los dioses de Homero como representaciones de las fuerzas cósmicas naturales. Esta significación, a menudo denominada «alegoría» o *hyponoia* («significados subyacentes»), es un claro ejemplo del significado implícito. A juicio de Platón, no obstante, los significados implícitos no podían redimir a la poesía: «Un niño no es capaz de juzgar qué [obra] tiene significados ocultos y qué [obra] no los tiene». Por consiguiente, arguyó Platón, en la República sólo se deben producir aquellos trabajos que tengan significados acertados y de moral correcta (específicamente, los tipos explícito y referencial). Sin embargo, para Aristóteles la poesía debe tratar necesariamente las cualidades universales del comportamiento humano. A pesar de que la *Poética* evita tratar la interpretación, la afirmación de que la poesía es «más filosófica y seria» que la historia ofreció a los escritores renacentistas una base para revelar significados implícitos en las obras literarias. La observación de Longino de que, en un gran pasaje literario, «hay más de lo que el oído puede percibir» abrió posibilidades similares a los pensadores del siglo XVIII.

Para el siglo II d.C., la Biblia ya había reemplazado a Homero como principal estímulo interpretativo. En el período romano, el judío helenista Filóxeno de Alejandría tomó prestado el método alegórico de los estoicos para producir significados implícitos, como en esta relación sobre Samuel: «Es probable que existiera un hombre llamado Samuel, pero no concebimos al Samuel de las escrituras como un compuesto viviente de alma y cuerpo, sino como una mente que se regocija sirviendo y adorando a Dios y sólo en eso». En los comentarios rabínicos de la Biblia, el *peshat* («sentido evidente») se centraba en los significados explícitos, mientras que el *midrash* consistía en llenar los vacíos referenciales (por ejemplo, lo que Caín dijo a Abel) y producir interpretaciones simbólicas (por ejemplo, al plantar una semilla el personaje bíblico imita a Dios, que creó el Edén). Con la propagación del cristianismo, los padres de la Iglesia necesitaban conseguir que los Evangelios fueran coherentes y exhaustivos para ganar conversos y combatir la herejía. La exégesis paulina desarrolló la doctrina del significado tipológico, a través de la cual se afirmaba que una persona o hecho del Antiguo Testamento prefiguraba a otro del Nuevo. Esto requería una analogía implícita, o lo que Pablo, tomando en préstamo de los griegos, llamó «alegoría». Ahora los significados explícitos de una parte de las Escrituras podían ofrecer las bases para descubrir un significado implícito en otra.

El interprete alejandrino Orígenes, el primero que enseñó teología bajo los auspicios de la Iglesia, ideó un método interpretativo que más adelante se convertiría en la famosa doctrina de Agustín sobre los cuatro sentidos de los textos bíblicos. De acuerdo con dicho método, cualquier pasaje podía leerse de forma histórica, alegórica (o tipológica), moral (es decir, a modo de prescripción de cómo debemos vivir) y analógica (como profecía de la futura gloria celestial). En nuestra jerga, el significado histórico es referencial, mientras que los otros tres pueden ser explícitos o implícitos, dependiendo del pasaje. La doctrina de los cuatro sentidos también se trasladó a la lectura de las obras seculares, como puede verse en la celebrada carta de 1319, posiblemente de Dante, que sugiere la idea de que *La divina comedia* es «polisémica, es decir, tiene diferentes significados». Este tipo de operaciones de elaboración del significado no estaba confinado a los textos. El abad Suger, un personaje del siglo XII, describió cómo las lujosas tablas de su altar brillaban «con el brillo de deleitosas alegorías» y llevaban la mente al cielo «de un modo anagógico».

El pensamiento interpretativo del Renacimiento siguió apelando a los tipos de significados que he descrito. Con la mitología pagana y la Biblia como bases, los comentaristas e historiadores asignaron significados históricos y cosmológicos de base referencial a pasajes confusos, atribuyeron morales explícitas a las fábulas, y explicaron historias e iconos como alegorías edificantes de la vida moral. Los mitógrafos del Renacimiento produjeron lecturas simbólicas detalladas de Homero, Virgilio, Ovidio e incluso de antiguos textos egipcios. Un baile podía tomarse por una alegoría del curso celestial de los planetas. En el siglo XVI, los humanistas del norte compusieron libros de emblemas y enciclopedias mitográficas para ayudar al público a descifrar imágenes simbólicas y para que sirvieran como manuales a los artesanos. Un siglo después, los cotidianos interiores de Vermeer podían

ser portadores de significados implícitos. La teoría literaria había llegado a la formulación de que la poesía enseñaba y deleitaba, y los teóricos del Renacimiento unieron la función didáctica de la poesía a su poder para comunicar conocimientos de la actividad ética. En manos de humanistas como Sidney, el arte verbal se convirtió en una alegoría de la conducta apropiada.

Mientras estas actividades interpretativas pragmáticas continuaban desarrollándose en las distintas artes durante los siglos siguientes, estaba emergiendo una nueva teoría de la interpretación que prometía, al contrario que la exégesis de la Iglesia, una base científica para la asignación del significado. La pista de dicha teoría se puede seguir hasta la obra de Spinoza, de 1670, *Tractatus theologico-politicus*. Spinoza insistía, oponiéndose a la exégesis patristica, que la hermeneútica debía ocuparse enteramente del significado, no de la verdad. Propuso que la construcción de significado por parte del intérprete debía verse limitada por las reglas gramaticales del lenguaje del texto, por la coherencia de sus partes, y por el contexto histórico de su época. Los dogmas de Spinoza vinieron a integrarse en lo que se ha denominado la tradición «filológica» de la hermenéutica del siglo XIX. De acuerdo con F.A. Wolf, el intérprete debe comprender los pensamientos del autor, lo que puede hacerse completando los antecedentes referenciales. Friedrich Ast adoptó un punto de vista más exhaustivo, arguyendo que el intérprete debía comprender no sólo la letra (es decir, el significado referencial) y el «sentido» (lo que se supone que es el significado explícito) sino también el «espíritu» (el significado implícito). F.D.E. Schleiermacher revisó la tradición filológica trasladando el énfasis en los rasgos textuales al proceso psicológico de la comprensión, concebido como una identificación con el autor. Al establecer la hermenéutica como «el arte de la comprensión», Schleiermacher la sacó de los dominios de la ley, la lingüística y la religión y la convirtió en un área central de las ciencias humanas, un proyecto que Wilhelm Dilthey continuaría en su desarrollo de la hermenéutica como disciplina psicológica, comparativa e histórica.

La tradición filológica resurgió en los estudios literarios hacia finales del siglo XIX bajo la tutela de Gustave Lanson, el fundador de la *explicación de texte* literaria. Como los pensadores hermeneútics, Lanson pretendía interpretar el texto de forma histórica. El intérprete empieza por el sentido literal o *gramatical* del texto y lo completa con antecedentes sociales y biográficos. Ambas actividades implican lo que he llamado la construcción del significado referencial. Después, el intérprete explica las fuentes *literarias* del texto, según vengan determinadas por los modelos contemporáneos de lenguaje o género. Por último, el intérprete avanza hasta el significado *moral* del texto. Puesto que las últimas dos etapas revelan lo que Lanson llamó el «secreto» del texto, producen lo que yo he denominado significados implícitos. Como otros filólogos, Lanson limitó su interpretación, mediante un principio de fidelidad, a la intención del autor, a la que se llegaba a través de una escrupulosa investigación positivista.

El coetáneo vienés de Lanson Sigmund Freud propuso una concepción mucho más radical de la actividad interpretativa. Algunos historiadores mantienen que la interpretación psicoanalítica deriva de las tradiciones retórica, eclesíastica y filológica. Otros consideran que el psicoanálisis está aliado con la «hermenéutica de la sospecha» practicada por Marx y Nietzsche. Michel Foucault opina que el psicoanálisis ofrece «un principio perpetuo de insatisfacción» porque «no apunta hacia aquello que debe interpretarse de forma gradualmente más explícita por medio de la progresiva iluminación de lo implícito, sino hacia lo que está ahí y aun así está oculto». Ciertamente es que, en muchos aspectos, Freud no fue más allá de revelar lo que he llamado significados implícitos. (Su más tardía aproximación al simbolismo ofrece los ejemplos más evidentes.) No obstante, hizo una aportación original a la tradición interpretativa demostrando la fuerza del significado *reprimido*. Explícito o implícito, el significado podía ser un señuelo. El psicoanálisis freudiano no propone capas discretas que puedan ir arrancándose, sino una lucha dinámica entre las presiones «racionales» y las embestidas de fuerzas más primarias. Elaborados por el subconsciente, los deseos y recuerdos reprimidos regresan en formas crípticas y sumamente meditadas, nutriéndose de todos los recursos del lenguaje figurativo y el simbolismo visual para encontrar una expresión acomodaticia e inflexible.

Por lo general, la actividad interpretativa del siglo XX ha refinado estas concepciones. En la investigación artístico-histórica, Erwin Panofsky intentó sintetizar la descripción del tema (significados referenciales y explícitos), el análisis de «imágenes, historias, alegorías» (significados explícitos), y la interpretación de los va-

lores simbólicos de una cultura (significados sintomáticos e implícitos). «La Nueva Crítica angloamericana reaccionó contra la tradición filológica haciendo hincapié en la unidad extratextual, rechazando la intención del autor como una guía para la exégesis, y concentrándose en los significados implícitos. Mientras la crítica arquetípica de Northrop Frye puede verse como un resurgimiento de la traducción alegórica, la crítica fenomenológica de la escuela de Ginebra constituye una nueva versión de la reconstrucción filológica de la visión del autor. A pesar de que es habitual oponer la hermenéutica contemporánea al estructuralismo, de hecho la teoría estructuralista tiene una marcada tendencia interpretativa. Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, adscribe significaciones sintomáticas a costumbres y mitos. Más recientemente, un crítico marxista ha refundido la doctrina de los cuatro sentidos de Agustín. Lacan, Althusser y Derrida han explorado nuevos territorios de la lectura sintomática: lo reprimido se convierte en deseo, contradicción ideológica o en la fuerza subversiva de la escritura. Ahora más que nunca, los estudiosos consideran que la construcción de los significados sintomáticos e implícitos es vital para comprender las artes y las ciencias humanas.

Esta búsqueda ha determinado la historia de la teoría y la crítica cinematográficas. Cuando el estudio del cine se apartó del periodismo, por un lado, y del mundo del aficionado, por otro es decir, cuando se academizó se podría haber convertido en una subdivisión de los estudios sociológicos de la comunicación de masas. Sin embargo, se vio conducido hacia el academicismo por los humanistas, principalmente los profesores de literatura, teatro y arte. Como resultado, el cine se vio subsumido entre los sistemas referenciales interpretativos que imperan en estas disciplinas.

Más específicamente, el desarrollo de los estudios interpretativos confirma el poderoso papel de los departamentos de literatura en la transmisión de los valores y conocimientos interpretativos. El omnívoro apetito interpretativo del humanismo académico convirtió el cine en un «texto» plausible. (La publicidad y la televisión también se convertirían en textos.) Por otra parte, la crítica literaria continuó con su fase expansionista en la década de los sesenta, cuando –la Nueva Crítica y sus derivados habían adoptado posiciones inamovibles– la popularidad de los cursos cinematográficos hicieron del cine un candidato fundamental para su inclusión en un currículum de aptitudes críticas. Para entonces, los estudios literarios ya habían adoptado la ideología de «enfoques» múltiples: intrínseco, centrado en los mitos, psicoanalítico, cultural-contextual, etcétera. Una película podía estudiarse desde todas las perspectivas críticas aplicables a un poema. El pluralismo liberal que absorbió los estudios cinematográficos (aunque no sin ciertas fricciones) acomodaría más adelante los estudios étnicos, los estudios de la mujer y la teoría literaria, añadiendo unidades departamentales –áreas, programas, cursos– que trajeron nuevas materias y metodologías basadas en la interpretación. El formato de la película resultó ser fácilmente asimilable al programa existente de enseñanza de novelas y obras de teatro: un filme o dos por semana, clases y debates para interpretar la película, asignación de trabajos para llevar a cabo indagaciones ulteriores. Estos factores históricos específicos hicieron que los estudios cinematográficos siguieran el camino interpretativo, construyendo significados implícitos o sintomáticos a partir de las bases establecidas por otras disciplinas humanísticas.

Estas fuerzas históricas pusieron en duda todas las hipótesis acerca de que la interpretación es sólo una colección de prácticas diversas. A lo largo de su historia, la interpretación ha sido una actividad social, un proceso de pensamiento, escritura y discurso inmerso en instituciones gobernadas por normas. La interpretación bíblica fue supervisada por las comunidades cristiana y judía. La filología se desarrolló en gran parte a raíz de la presión de reconciliar los enfoques religioso y académico por parte de las Sagradas Escrituras. La interpretación psicoanalítica se llevó a cabo dentro de un movimiento caracterizado por una firme estructura jerárquica de maestro, discípulos y excomulgados. Los estudios de historia del arte, literatura y campos relacionados, se llevan a cabo de acuerdo con los protocolos de la investigación académica. Los intérpretes pueden celebrar las aportaciones únicas de interpretaciones particulares (el movimiento «humanista») o reconfortarse con el modo en que la práctica parece confirmar la teoría (el enfoque «científico»). Aún así, ambas actitudes suelen ignorar la medida en que los factores sociales moldean no sólo el resultado interpretativo sino la misma noción de lo que se considerará como un ensayo revelador o una poderosa demostración teórica. La institución establece los objetivos.

En aquest sentit convé a l'estudiós de la narració cinematogràfica un apropament a una anàlisi complexa de la posada en escena –posada en forma o posada en imatges, segons diversos autors– per a comprendre en tota la seva magnitud que la càmera de cinema no es limita a fotografiar una acció, sinó que transcendeix àmpliament el fet de la fotografia. La mirada de la càmera crea l'espai del drama, com explica Josep Maria Català (2001, 80) "cos als vectors que el representen visualment".

### **El terme *vector***

Sobre l'ús del terme *vector*, Català explica:

"Me resisto a emplear el término "plano" porque está demasiado cargado con la estética tradicional. Los planos están catalogados además en una lista que impide reflexionar sobre ellos, puesto que pone límites formales a su existencia práctica: los encorseta en esa línea que va desde el plano de detalle al plano general, siempre con la idea de que se trata de procesos de acercamiento o alejamiento a lo profílmico. El concepto de vector se refiere, por el contrario, a un todo en el que se conjunta acción y espacio para dar lugar a una unidad del drama que se une a las demás para formar la escena".

Josep Maria Català (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

"Resumiendo: hay que entender la escena como el lugar donde el plano (vector) obtiene significado y no la inversa. No existen planos aislados, como pretende la planificación clásica, sino partes incompletas de un conjunto que los determina. La escena no es, por lo tanto, una representación mimética de la realidad, ni tampoco es una representación de la misma a través de un espacio homogéneo parecido al escenario teatral o al marco pictórico. La escena cinematográfica tiene la forma virtual que le confiere la confluencia de los diferentes vectores espacio-emocionales que la componen."

Josep Maria Català (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

### **2.4.1. Aportacions de la narratologia al cinema**

Fetes aquestes observacions pertinents i una vegada ha quedat clar que les pràctiques significants del cinema es troben no només en els esdeveniments que reflecteixen les seves imatges, sinó en una multiplicitat de signes representacionals i signes no representacionals imbricats en la xarxa que constitueix la *mise en scène*, la posada en forma o la posada en imatges, podem abordar de nou la narratologia des de la perspectiva de les seves aportacions al cinema.

L'anàlisi narratològica del cinema ha parat esment en els conceptes desenvolupats per la narratologia general. Així, la diferència entre *trama* i *història* ha estat un territori fèrtil per a analitzar la construcció del relat cinematogràfic i la seva posada en contacte amb el concepte d'*estil*.

Com comenten Stam, Burgoyne i Flitterman-Lewis, tot i que es van preocupar principalment per la literatura, els formalistes van aplicar les categories de la seva teoria a les seves discussions sobre la narrativa fílmica, que es van agrupar en un volum anomenat *Poetica Kino* el 1927. Aquí es va presentar des del co-



mençament un problema intrigant referit a la categoria del *siuget* en el cinema. Un tema central de dos dels articles d'aquest volum era la relació entre *faula*, *siuget* i *estil* en el cinema.

### Citació

"Los formalistas mantenían dos concepciones diferentes del syuzhet. Algunos autores defendían que el syuzhet estaba íntegramente relacionado con la fábula, al nivel de las acciones de la historia, mientras que la otra aproximación mantenía que el syuzhet era en gran medida responsable de, y controlado por el estilo, las características estilísticas exclusivas del medio."

Robert Stam; Robert Burgoyne; Sandy Flitfterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.

Per la seva banda, l'anàlisi estructural del relat ha ofert també perspectives interessants a alguns teòrics del cinema, que han vist en els mètodes de Lévi-Strauss o Greimas la possibilitat d'analitzar corpus textuais a partir de les seves estructures profundes. En són un exemple les anàlisis dels gèneres cinematogràfics com a translacions de formes mítiques.

Altres mètodes, com l'anàlisi textual, es revelen especialment adequats per al text cinematogràfic. Per a dur-los a terme caldrà tenir en compte que la clau de l'anàlisi textual no està en "el que passa" sinó en "el que es veu". L'anàlisi textual d'un film s'haurà de fer atenent a la trama, però també, i fonamentalment, a la *mise en scène*.

El problema narratològic que s'ha traslladat a l'àmbit cinematogràfic amb major fortuna ha estat el problema del punt de vista. La subjectivitat inherent al mitjà cinematogràfic –subjectivitat de l'autor, narrador, personatge i lector– posa en primer terme la qüestió teòrica del punt de vista i de la focalització.

## 2.5. La representació d'"una" realitat

Per Metz una de les claus estètiques del cinema era la "impressió de realitat" del film. Des dels començaments de la teoria cinematogràfica, la **qüestió del realisme cinematogràfic** ha estat un objecte de reflexió permanent. Teòrics com Sigfrid Kracauer i André Bazin van fer del suposat realisme intrínsec de la imatge cinematogràfica la pedra de toc d'una estètica cinematogràfica amb vocació democràtica i igualitària.

Per aquests teòrics el mitjà mecànic de reproducció fotogràfica assegurava l'objectivitat essencial del cinema. Aquí hi ha una idea oposada a la d'Arnheim. Per a Arnheim els defectes del cinema (la manca d'una tercera dimensió, per exemple) eren la base sobre la qual edificar l'excel·lència artística potencial del



André Bazin (Angers, 1918)

mitjà, però el que per a Arnheim havia de ser superat –la reproducció mecànica del cinema de les aparences fenomèniques– era per a Bazin i Kracauer la clau absoluta del poder del cinema.

Per Bazin, el cinema ofereix una satisfacció al desig arrelat de substituir el món pel seu doble.

El cinema combina la mimesi de la fotografia estàtica amb la reproducció del temps: "Així, la imatge de les coses és la imatge de la seva durada, modificades, momificades, per dir-ho d'alguna manera". Per Bazin la valorització del realisme té una dimensió ontològica: el realisme era la realització en el mitjà del que ell havia anomenat "mite del cinema total". Aquest mite havia inspirat els inventors del mitjà, que segons ell havien imaginat en el cinema una representació total i completa de la realitat, la possibilitat de la reconstrucció d'una il·lusió perfecta del món exterior. Per això, el cinema mut en blanc i negre va donar pas al cinema sonor i a color, en una progressió tecnològica inexorable cap a un realisme cada vegada més convincent.

El debat sobre realisme i cinema és, de fet, tan antic com el cinema mateix. Justament sobre l'aparença de realitat, a *El tragaluz del infinito*, Noël Burch recull el cèlebre comentari de l'escriptor rus Màxim Gorki en ser confrontat a l'invent dels germans Lumière tot just un any després del naixement oficial del cinematògraf:

### Citació

«La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire– están imbuidas allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso [...] Y en medio de todo, un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces. Nada. Ni una sola nota de esa confusa sinfonía que acompaña siempre los movimientos de las personas.

Quien se siente tan abrumado por la carencia de naturalidad del Cinematógrafo Lumière, descubierto en un cafeticho «turbio» de Nijni Novgorod en 1896, no es otro que el gran apóstol del naturalismo literario, Máximo Gorki. Este texto me parece fundamental. En él se expresan, clara y completamente, las exigencias de la ideología naturalista de la representación, dominantes en el momento en casi toda la intelligentsia europea, grande y pequeña: un modo de expresión que reivindicaba que lo real tenía que estar dotado de color, de sonido y palabras, de relieve, de la extensión del espacio ("Todo se mueve, rebosa vitalidad y cuando se acerca al borde de la pantalla se desvanece tras ella, no se sabe dónde")».

Burch, Noël (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Bazin va distingir entre els cineastes que posaven la seva fe en "la imatge" i els que la posaven en "la realitat". Els cineastes de la imatge, especialment els expressionistes alemanys i els cineastes soviètics desenvolupadors del muntatge, disseccionaven la integritat del continu espaciotemporal del món, seccio-

nant-lo en fragments. Per la seva banda, els directors realistes empraven la durada del pla seqüència en conjunció amb una posada en escena en profunditat per crear la sensació de plans múltiples d'una realitat en relleu.

### Les preferències estètiques de Bazin

Les preferències estètiques de Bazin s'inclinaven pels cineastes que posaven la seva fe en la imatge. Aquesta tradició s'iniciava amb els Lumière, prosseguia amb Flaherty i Murnau, es reforçava amb Welles i Wyler i s'acomplia a la perfecció en el neorealisme italià. En concret, Bazin va valorar les trames descarnades i relativament mancades d'esdeveniments de les primeres pel·lícules neorealistes, les vacil·lants motivacions dels seus personatges i la lentitud i l'espessor dels ritmes quotidians. Distingia entre un naturalisme pla que cercava la versemblança superficial i un realisme profund que aprofundeix en les arrels d'allò real. Per Bazin el realisme no tenia tant a veure amb l'adequació mimètica literal entre representació fílmica i el món exterior com amb l'honestat testimonial de la posada en escena.

Kracauer és considerat un altre teòric del realisme gràcies a la seva fonamental obra *Teoria del cinema*, publicada originalment el 1960, que havia d'assentar les bases de la seva estètica materialista. Kracauer parlava del mitjà cinematogràfic a partir de la seva preferència per la naturalesa en estat pur i la seva vocació natural pel realisme. Per Kracauer el cinema està dotat de la capacitat de registrar el que ell anomenava de manera indistinta *realitat material*, *realitat visible*, *naturalesa física* o simplement *naturalesa*.

### Citació

"Para Kracauer, el cine escenifica la cita con lo contingente, con el flujo impredecible y abierto de la experiencia cotidiana. No en vano Kracauer cita al otro gran teórico del realismo democrático, Erich Auerbach, quien habla de la novela moderna y su registro del «momento azaroso, independiente hasta cierto punto de los órdenes controvertidos e inestables a cuyo alrededor luchan y se desesperan los hombres; un momento que permanece intacto, como la vida diaria». Quizá como rechazo visceral de las certezas autoritarias y las jerarquías monumentalistas de la estética fascista, Kracauer pone el énfasis, como Auerbach, en esa «ocupación ordinaria del vivir». La vocación del cineasta, desde este punto de vista, sería iniciar al espectador en el conocimiento apasionado de la existencia cotidiana y en el amor crítico por ésta."

Robert Stam (2001). *Teorías del cine* (pàg. 102). Barcelona: Paidós.

En suma, el realisme està generat per un seguit d'estratègies destinades a negociar el pacte que s'estableix entre el text i el referent, minimitzant la resistència o el dubte davant de les promeses de transparència o autenticitat del text.

Tanmateix, hi ha diverses classes de realisme. Aquest esquema de Bill Nichols pretén reflectir aquest fet:

### Citació

"El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa. El realismo es también una posición ventajosa desde la que ver la vida y sumergirse en ella. En la narrativa clásica de Hollywood, el realismo combina una visión del mundo imaginario con momentos en los que se hace evidente una autoría (generalmente al principio y al final de las historias, por ejemplo) para realzar la sensación de una moral y la singularidad de su importancia. En la narrativa modernista (la mayor parte del cine de arte y ensayo europeo, por ejemplo) el realismo combina un mundo imaginario transmitido a través de una mezcla de voces objetivas y subjetivas con patrones de evidencia de la autoría (por lo general a través de un estilo personal marcado y característico) para transmitir una sensación de vasta ambigüedad moral. En el documental, el realismo junta dos representaciones objetivas

del mundo histórico y la evidencia retórica para transmitir una argumentación acerca del mundo."

Bill Nichols (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Classes de cinema	Classes de món	Discurs autoral mitjançant...	L'espectador s'aplica per a interpretar
Hollywood clàssic	Imaginari, unitari	Estil i trama, realisme	Una moral singular
Cinema d'art i d'assaig europeu	Imaginari, fragmentari	Estil i trama, modernisme	Ambigüitat generalitzada
Documental	Històric	Comentari i perspectiva, retòrica	Una argumentació

Bill Nichols (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

El debat sobre realitat i cinema és un dels camps més fèrtils per a la reflexió acadèmica i es trasllada sovint a reflexions crítiques que apareixen tant en mitjans de comunicació especialitzats en cinema com els generalistes. És un concepte lligat al de la teoria de l'autor més enllà fins i tot de la distinció feta per Bazin dels cineastes que posen la seva fe en «la imatge» com els que la posen en «la realitat», per reprendre l'expressió esmentada més amunt.

En el seu estudi sobre la gestació de la narrativa cinematogràfica, John Fell argumenta que el concepte de realisme arriba al cinema passat pel sedàs de la tradició literària i dramàtica del segle XIX, uns antecedents clau per entendre els fonaments del cànon narratiu clàssic, tant en la seva estructura com en la seva aparent simplicitat.

Aparent simplicitat perquè fins i tot en un context tan codificat com el de la indústria de Hollywood, l'estudi de com els autors negocien el pacte entre el text i el referent permet una constant relectura dels clàssics en la línia del que Italo Calvino suggeria al text citat a l'inici d'aquest mòdul.

### Lectura per a la reflexió

«By 1911 a narrative structure for film had more or less established itself. The devices of any television thriller today are little different in essence from those one- and two-reelers which came from the old Biograph studio just off New York's Union Square. For their stories early films largely cannibalized the innards of the last century's theatrical melodrama. The process seems almost pat evidence for Marshall McLuhan's proposition that a new medium devours as content the medium it seeks to replace.

However, similarities of expository form between movies and melodrama are striking too. Clearly, both often responded to the same shaping forces, melodrama colored and defined (and sometimes anticipated with its own tools) the later film techniques. Then melodrama transmigrated into the movies and fiction; in theater it died or went underground. As a profitable venture it had disappeared by World War I. New styles of acting and writing evolved. Theater had captured a more sophisticated audience. Its earlier one, the urban, artisan spectators, drifted into the music halls and storefront nickelodeons.

One serious study has defined relationships and similarities between nineteenth-century theatre and twentieth-century film: A. Nicholas Vardac's *Stage to Screen*. Vardac's thoroughly documented work concludes that motion pictures were the more successful medium in reconciling those trends of realism and romanticism which prevailed in the period.

[...]

The people who attended this [nineteenth century] theatre, and later its filmed equivalent, shared a desire to see dramatized allegories of human experience. Presentations were simplified to trivial ethical dimensions. Where any efforts toward characterization took place, they were externalized into visible evidence. Speech, behaviour, and settings were coded for instant recognition.

[...]

The narrative form developed to guarantee unflagging interest by omitting the 'dead spots' of other drama, enlisting identifications with the performers and refining resources of suspense».

Fell, John (1986). *Film and the Narrative Tradition*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.



## Bibliografia

- Bordwell, David** (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Burch, Noël** (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Català, Josep Maria** (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Fell, John** (1986). *Film and the Narrative Tradition*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- García Jiménez, Jesús** (1993). *Narrativa audiovisual* (pàg. 27). Madrid: Cátedra.
- Metz, Christian** (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (vol. 1, pàg. 32). Barcelona: Paidós.
- Mitry, Jean** (2000). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flittterman-Lewis, Sandy** (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert** (2001). *Teorías del cine* (pàg. 102). Barcelona: Paidós.

