
La narració cinematogràfica

PID_00249086

Jordi Sánchez Navarro
Elisabet Cabeza Gutés

Temps mínim de dedicació recomanat: 6 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 *Màscares* (2009), conjuntament amb Esteve Rimbau.

Índex

Objectius.....	5
1. Narració i comunicació narrativa en el cinema.....	7
1.1. On és la instància relatora en el cinema?	7
1.1.1. La solució ascendent	7
1.1.2. La solució descendent	9
1.1.3. Altres aproximacions	10
1.2. Focalització i punt de vista en el relat cinematogràfic	11
1.3. Espai i temps en el relat audiovisual	14
1.3.1. L'espai	14
1.3.2. Definició dels espais de la representació	16
1.3.3. El temps	18
1.4. Tancant el cercle: autor, lector i gènere	20
1.4.1. Narrador, autor?	20
1.4.2. Narratori, espectador?	27
1.4.3. Gèneres i narració	35
1.4.4. Una tipologia genèrica	41
2. Els modes històrics de la narració cinematogràfica.....	56
2.1. Els primers relats cinematogràfics	56
2.2. La narració canònica: l'exemple de Hollywood	58
2.3. Altres modes narratius	60
2.3.1. Narració moderna o narracions modernes?	62
2.4. Postmodernitat i noves narracions	63
2.4.1. El "nou Hollywood"	65
Bibliografia.....	69

Objectius

- 1.** Interrelacionar els elements narratius i els comunicatius en el discurs cinematogràfic.
- 2.** Estudiar els modes històrics bàsics de la narrativitat cinematogràfica.

1. Narració i comunicació narrativa en el cinema

1.1. On és la instància relatora en el cinema?

Ja sabem que no hi ha relat sense instància relatora; també sabem que el cinema i, per extensió, els mitjans audiovisuals tenen un funcionament específic quant a la disposició narrativa, ja que poden mostrar les accions sense necessitat de "dir-les"; o encara millor, diuen les coses pel simple fet de mostrar-les. Per tant, l'espectador dels mitjans audiovisuals podria tenir la sensació que en un film els esdeveniments s'expliquen ells mateixos, sense la mediació d'una instància relatora. Les lectures apressades de certes aportacions teòriques podrien fins i tot arribar a afavorir aquesta sensació. Falsa, per descomptat.

En el cinema, com en qualsevol altre mitjà narratiu, sempre hi ha una instància que enuncia, la presència de la qual és més o menys evident en el text.

Jost (1995) ha recollit les solucions metodològiques que la narratologia fílmica ha proposat per a analitzar la comunicació narrativa que es produeix en el relat cinematogràfic.

1.1.1. La solució ascendent

La primera és la solució "ascendent", que consisteix a prendre com a punt de partida de l'anàlisi el que és finalment mostrat a l'espectador. Aquesta aproximació metodològica ha de tenir en compte els modes concrets en què la presència d'un "gran imaginador", o un "meganarrador", pot evidenciar-se de manera més o menys visible com a responsable de l'enunciació fílmica.

Per Jost hi ha casos en els quals la subjectivitat de la imatge evidencia la presència d'un enunciadore, casos en els quals es poden rastrejar en el cinema estratègies equivalents als dítctics que es fan servir en el llenguatge verbal per subratllar la presència d'una instància enunciadora (els adverbis *aquí* i *ara*, el pronom *jo*, el temps present).

Aquestes estratègies específicament cinematogràfiques són:

- El subratllat del primer pla, per proximitat o per articulació fons-figura (per exemple, fent servir el contrast entre enfocament i desenfoquemnt).

- El descens del punt de vista per sota del nivell dels ulls (per exemple, en els plans contrapicats).
- La representació d'una part del cos en pla proper.
- La presència de l'ombra d'un personatge.
- La materialització de la imatge en un visor o qualsevol objecte que remeti a la mirada.
- El tremolor o moviment entretallat que suggereix l'existència d'un aparell que filma.
- La mirada a càmera.

Tanmateix, i a diferència de les marques de la llengua, aquests signes no exerceixen sempre un mateix efecte en l'espectador que pugui ser previst per avançat, ja que depenen en enorme mesura del tipus de discurs en el qual s'utilitzen.

La percepció de les marques d'enunciació varia en funció del context audiovisual que l'acull i de la sensibilitat de l'espectador. Històricament, el cinema ha anat educant la mirada de l'espectador amb la finalitat d'ocultar les marques d'enunciació, en una aspiració contínua a naturalitzar allò artificial o, dit d'una altra manera, a aconseguir que la història s'expliqués ella mateixa. Per tant, l'educació de l'espectador en el consum dels mitjans audiovisuals és un aspecte que cal tenir en compte en aquestes anàlisis, com també altres condicions de l'espectador: l'edat, l'origen social i, per damunt de tot, el període històric en què viu.

Un exemple evident és la mirada a càmera, que era un procediment generalitzat en els inicis del cinema i que després va ser proscrit de la representació cinematogràfica. En els inicis, una pel·lícula reproduïa les condicions dels espectacles ja coneguts, com el *music hall* o les varietats, i pressuposava l'existència d'una artista en escena enfront d'un públic. Més tard, el cinema va desenvolupar històries lineals que implicaven la creació d'un univers diegètic autònom a les condicions de recepció, de manera que la mirada a càmera va anar desapareixent.

Un altre aspecte que cal tenir en compte en aquesta mena d'anàlisis és la trans-semiotització, és a dir, la manera en què un relat verbal es mostra en el si d'un discurs construït mitjançant imatges.

Imaginem un film en el qual un personatge narra per mitjà d'una gravació magnetofònica un testimoni, mentre les imatges ens mostren alguna cosa amb major o menor relació amb allò narrat. En un cas com aquest es pressuposa l'existència d'una entitat enunciadora, i podrien donar-se dues situacions que evidenciarien el mecanisme d'enunciació:

- 1) L'evidència de divergències entre el que se suposa que ha vist el personatge i el que veiem.
- 2) L'evidència de divergències entre el que relata el personatge i el que veiem.

1.1.2. La solució descendent

La segona forma d'anàlisi és la solució "descendent", que situa les instàncies narratives fílmiques *a priori* com a punt de partida per tal d'entendre l'ordre en si mateix de les coses, i prescindeix de la impressió de l'espectador.

En aquesta solució cal tenir en compte principalment els recursos de **subnarració** o **narració delegada** que s'evidencien en el text fílmic. Els subnarradors són els vehicles que el narrador en primer ordre col·loca a l'interior del text per desplegar la narració en tota la seva complexitat. En aquestes circumstàncies de nou adquireix una importància notable el problema del punt de vista.

Una qüestió fonamental en l'anàlisi de la disposició d'aquestes subnarracions és l'existència de les diferents matèries de l'expressió utilitzades per a modular-les. Com explica Jost, André Gardies (1987) divideix en tres subgrups les responsabilitats narratives d'aquest director d'orquestra que seria l'enunciador fílmic, qui modularia la veu de tres subenunciadors, cadascun d'ells responsable respectivament d'allò **icònic**, d'allò **verbal** i d'allò **musical**.

Per Jost, en la mesura que el procés fílmic implica una certa forma d'articulació de diverses operacions de significació (la posada en escena, l'enquadrament, el muntatge), també és possible forjar un "sistema del relat" que tingui en compte el que s'ha anomenat el "procés de discursivització fílmica".

La idea del **procés de discursivització fílmica** es basa en la distinció de les dues capes superposades de narrativitat que en el mòdul "Del discurs narratiu a la narrativa audiovisual" vam anomenar *mostració* i *narració*, i en la consideració que cadascuna d'elles es recolza en un seguit d'articulacions, procediments tècnics i moments concrets de producció.

La mostració s'articula fotograma a fotograma i es realitza en el moment del rodatge. La narració s'articula pla a pla i es realitza en el muntatge.

La primera implica un mostrador, que és la instància responsable en el moment del rodatge de l'acabat d'una multitud de "microrelats" que són els plans.

Vegeu també

Vegeu el subapartat 2.1, "Cinema i relat", del mòdul "Del discurs narratiu a la narrativa audiovisual".

La segona implica un narrador, que seria qui disposaria aquests "microrelats" i els ordenaria en un recorregut de lectura determinat. La combinació de totes dues, mostració i narració, conformaria el relat fílmic.

1.1.3. Altres aproximacions

Roger Odin (1988) ha proposat una aproximació semiopragmàtica, una formulació teòrica en la qual les reaccions de l'espectador són preses en consideració abans que qualsevol altra cosa. Per a Odin el consumidor d'un relat de ficció, que ell anomena "actant lector" és instat a fer set operacions:

- la **figurativització**: reconeixement de signes analògics en el text.
- la **diegetització**: construcció d'un món.
- la **narrativització**: producció d'un relat.
- la **mostració**: designació com a real del món mostrat.
- la **creença**: corol·lari de la mostració.
- l'**escalonament**: homogeneïtzació de la narració gràcies a la col·lusió de les diverses instàncies.
- la **fictivització**: reconeixement de l'estat ficcionalitzant de l'enunciador.

D'altra banda, Francisco Casetti ha recuperat de la teoria de Greimas el concepte de *desembragament*, que és l'operació per la qual la instància de l'enunciació projecta les categories de temps, espai i subjecte fora de si mateixa. Seguint aquest esquema, Casetti identifica la instància enunciadora com a *jo*, l'enunciatari com a *tu* i el propi enunciat com a *ell*.

Les possibles relacions entre aquestes instàncies donen com a resultat quatre configuracions discursives:

Activitat

Detecte en un o diversos textos narratius cinematogràfics les configuracions que proposa Casetti.

1) **Configuració objectiva**: formada pels plans que presenten una aprehensió immediata dels fets, sense posar en evidència ni l'enunciador ni l'enunciatari. L'*ell* predomina sobre el *jo* i sobre el *tu*.

2) **Configuració del missatge**: quan el personatge actua com si fos el que ofereix i dóna a veure la pel·lícula i interpel·la aquell a qui va dirigida la pel·lícula, en enunciatari-espectador, per exemple, amb una mirada a càmera. El *jo* s'introdueix en l'*ell* per interpel·lar el *tu*.

3) **Configuració subjectiva**: quan es fa coincidir l'activitat observadora del personatge amb la de l'espectador. És el cas del cèlebre pla subjectiu. L'*ell* es fon amb el *tu*, compartint el que és donat a veure pel *jo*.

4) **Configuració objectiva irreal:** quan la càmera manifesta ostensiblement la seva omnipotència. El *jo* s'afirma com a tal i reafirma davant del *tu* el poder que té sobre l'*ell*.

1.2. Focalització i punt de vista en el relat cinematogràfic

En el model de Casetti adquireix una gran importància l'articulació del punt de vista o de la focalització cinematogràfica, ja que demostra que qualsevol postura enunciativa equival a imposar una mirada a la narració.

Com hem vist, la focalització en narratologia es referia al fet de qui veu en el relat. El concepte neix aplicat a la literatura, on aquest *veure* només es pot entendre d'una manera metafòrica, ja que no hi ha ningú que pugui veure, perquè estem tractant amb "éssers de paper". Tanmateix, en el cinema el *veure* es constitueix en l'activitat essencial, ja que el relat cinematogràfic és, per damunt de tot, vist. Així, la focalització és un concepte essencial a l'hora d'abordar la narració en el cinema. Això no obstant, convé recordar que l'existència en el cinema de diversos canals simultanis d'informació i diverses substàncies expressives fa possible variacions notòries de les formes de focalització.

La focalització és, en definitiva, la manera en què es fa perceptible un text narratiu. El lector o espectador en percep el contingut mitjançant una altra instància que percebent fa perceptible. Com ja vam explicar, el concepte ha de ser plantejat en les seves relacions amb el de "punt de vista", tant en les seves diferències com en els seus punts de contacte.

Per *punt de vista* entenem tant la percepció d'objectes materials i visibles –i aquí entren tant la percepció objectiva com la subjectiva–, com la mirada racional o moral que s'imposa sobre ells.

La focalització suggereix sobretot un enfocament cognitiu, és a dir, intenta explicar la manera en què el focalitzador comprèn el que veu i el mode en què l'espectador comprèn al seu torn el que el focalitzador comprèn.

Activitat

En cinema, sovint es fa referència a la pintura a l'hora d'analitzar la llum, la composició dels plans o la disposició dels personatges. Noms com els de Vermeer, Rembrandt, Caravaggio, Goya, Renoir, Hopper o Magritte, per tant, poden aparèixer fàcilment en una crítica cinematogràfica. Però la pintura també pot resultar útil a l'hora de reflexionar sobre aspectes narratius i servir de frontissa entre el relat literari i el relat audiovisual en el qual ens endinsem en aquest mòdul. Ens podem plantejar l'anàlisi d'una obra pictòrica en paràmetres narratius i plantejar-nos preguntes com: Qui és el narrador? De quina focalització es tracta? Com s'estructura i quina funció té l'espai? Qui són i com es presenten els personatges?

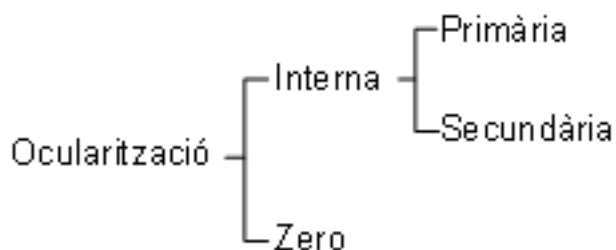
Proveu, per exemple, d'interrogar-vos sobre aquests punts davant d'un quadre que ha marcat generacions d'historiadors, artistes i cineastes: *Las Meninas* de Velázquez, perfecte

per reflexionar sobre alguns dels conceptes apuntats en aquest mòdul docent. La literatura sobre aquesta obra mestra de la pintura és extensíssima; podeu utilitzar com a punt de partida algunes de les reflexions que han fet al llarg de la història intel·lectuals com Michel Foucault, José Ortega y Gasset o Carlos Fuentes per revisar l'obra de Velázquez des de la perspectiva de la teoria narrativa.

En cinema, per tal de descriure la diferència entre el punt de vista cognitiu i el purament visual, Jost ha plantejat la diferència entre **focalització** i **ocularització**, en què el segon concepte fa referència a la relació entre el que la càmera mostra i el personatge suposadament veu.

Jost recupera la idea de les identificacions de Metz –en la qual es consideren dos tipus d'identificacions: una de primària, de l'espectador amb la càmera, i una altra de secundària, de l'espectador amb un personatge, per a plantejar l'existència de dues formes d'ocularització:

Esquema



1) **Ocularització interna**, quan un pla està ancorat en la mirada d'una instància interna a la diegesi, és a dir, quan la mirada correspon a un personatge. Aquesta ocularització interna pot ser **primària**, quan s'estableix la suggestió d'una mirada o es mostra una empremta que permet que l'espectador estableixi un vincle directe entre allò que veu i l'instrument de filmació, mitjançant la construcció d'una analogia elaborada per la seva pròpia percepció –com en el cas de l'anomenat *pla subjectiu*. I pot ser **secundària**, quan la subjectivitat de la imatge està construïda pels *raccords* (la continuïtat) del muntatge –com en el cas del pla-contraplà.

2) **Ocularització zero**, quan el pla no remet a la mirada d'un personatge concret, sinó a la d'un gran imaginador la presència del qual pot ser evidenciada o no. La càmera pot estar al marge de tots els personatges, pot subratllar l'autonomia del narrador en relació amb els personatges de la diegesi o pot remetre a una elecció estilística més enllà de la seva funció narrativa.

Jost planteja ampliar l'esquema al registre d'allò audible, ja que el cinema comunica i produeix significat per mitjà de la imatge i del so. Per simetria amb el concepte *ocularització*, Jost parla d'**auricularització** per a referir-se a la relació del so amb allò sentit en el relat cinematogràfic.

L'estudi de l'auricularització ha de tenir en compte la localització dels sons, la individualització de l'escolta o la intel·ligibilitat dels diàlegs, i es pot articular en categories simètriques a les de l'ocularització.

1) **Auricularització interna**, que pot ser **primària**, quan certes deformacions construeixen una escolta particular –per exemple, en el cas d'un personatge que escolta sota l'aigua–; o **secundària**, quan la restricció d'allò sentit a allò escoltat està construïda pel muntatge o la representació visual.

2) **Auricularització zero**, quan el so no està retransmès per cap instància di-egètica.

L'estudi de l'ocularització i l'auricularització ens portarà a determinar les circumstàncies concretes de les focalitzacions construïdes en el relat.

Activitat

L'obra d'Alfred Hitchcock dona molt joc a l'hora d'analitzar el concepte de l'ocularització i com el cinema mateix invita a reflexionar l'expectador sobre la mirada. Pel lícules com *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), *Vertigo* (*Vertigen*, 1958) i fins i tot *Psycho* (*Psicòsi*, 1960) en són excel·lents exemples. Pots escollir algun d'aquests films i localitzar exemples d'ocularització interna primària i secundària, i d'ocularització zero.

Aprofita també per reflexionar sobre com el cineasta crida l'atenció sobre els mecanismes d'enunciació en un exercici semblant al que fa Velázquez a *Las Meninas*, com hem vist en la pàgina anterior. El fragment relatiu al rodatge de *Rear Window*, extret d'un llibre clau en la història del cinema com és *Hitchcock/Truffaut* –l'entrevista que el cineasta francès François Truffaut va fer al geni britànic–, et pot ajudar en aquest exercici:

«François Truffaut: I imagine that the story [el conte de Cornell Woolrich en el qual s'inspira el guió de *Rear Window*] appealed to you primarily because it represented a technical challenge: a whole film from the viewpoint of a single man, and embodied in a single, large set.

Alfred Hitchcock: Absolutely. It was a possibility of doing a purely cinematic film. You have an immobilized man looking out. That's one part of the film. The second part shows what he sees and the third part shows how he reacts. This is actually the purest expression of a cinematic idea. Pudovkin dealt with this, as you know. In one of his books on the art of montage, he describes an experiment by his teacher, Kuleshov. You see a close-up of the Russian actor Ivan Mosjoukine. This is immediately followed by a shot of a dead baby. Back to Mosjoukine again and you read compassion on his face. Then you take away the dead baby and you show a plate of soup, and now, when you go back to Mosjoukine, he looks hungry. Yet, in both cases, they used the same shot of the actor; his face was exactly the same.

In the same way, let's take a close-up of [James] Stewart [a *Rear Window*] looking out of the window at a little dog that's being lowered in a basket. Back to Stewart, who has a kind smile. But if in place of the little dog you show a half-naked girl exercising in front of an open window, and you go back to a smiling Stewart again, this time he's seen as a dirty old man!

[...]

F.T.: [...] Another potent scene is the one in which the childless couple learn that their little dog has been killed. The thing that's so good about it is that their reaction is deliberately disproportionate. There's a great hue and cry... it's handled as if the death of a child were involved.

A.H.: Of course, that little dog was their only child. At the end of the scene you notice that everyone's at his window looking down into the yard except for the suspected killer, who's smoking in the dark.

F.T.: This, incidentally, is the only moment at which the film changes its point of view. By simply taking the camera outside of Stewart's apartment, the whole scene becomes entirely objective.

A.H.: That's right. That was the only such scene.

Truffaut, François (1983). *Hitchcock/Truffaut*. Nova York: Simon & Schuster».

1.3. Espai i temps en el relat audiovisual

1.3.1. L'espai

Per a analitzar el valor narratiu de l'espai en el relat audiovisual caldrà tenir en compte les consideracions exposades a l'apartat "La diegesi i els eixos de la narració" dedicat a l'espai en la narració en general, tot i que amb un matís molt important: l'espai en el discurs audiovisual no és generalment descrit per un tercer, ja sigui aquest el narrador principal ja sigui un personatge subnarrador –tot i que òbviament ho podria ser–, sinó directament mostrat, i per tant vist.

Jesús García Jiménez (1993, 348-353) ha explicat la naturalesa de l'espai en el relat audiovisual enumerant el que ell anomena les seves "característiques".

Les característiques de l'espai en el relat audiovisual segons Jesús García Jiménez

Aquestes característiques són:

- **naturalesa** (espais exteriors i interiors, i dins de cadascun d'ells artificials i naturals)
- **magnitud**
- **qualificació** (espais oberts i tancats)
- **identificació** (espais referencials)
- **definició**
- **finalitat** (de l'espai en la història)
- **relació amb altres espais**
- **relació amb els personatges**
- **relació amb l'acció**
- **relació amb el temps**

Més que aquestes característiques, algunes de les quals són més importants com a convencions genèriques que com a elements decisius en la configuració narrativa, ens interessa aquí l'estatut narratiu de l'espai, la dimensió perspectiva que l'espai atorga a tot el relat.

Els espais del relat produeixen sentits denotats, però sobretot connotats, a partir de la seva relació amb el narrador o el personatge que veu, i així fan veure un narratori i l'espectador.

La relació entre espai i narrador i personatges de la diegesi, i entre aquests i el narratori ve determinada per dos elements: la posició espacial i la mobilitat espacial.

La **posició espacial** fa referència al lloc que ocupa l'espectador respecte del que ocupa el narrador. A la narració heterodiegètica espectador i narrador adopten el mateix espai, que esdevé conseqüència de l'orientació de la càmera. D'altra banda, a la narració homodiegètica, un mateix personatge desenvolupa una doble funció del *jo narrant* i el *jo narrat*; així, el pla espacial està determinat per la posició del personatge-narrador o del personatge-actor.

El concepte de **mobilitat espacial** òbviament fa referència a la possibilitat de desenvolupar diferents punts de vista i d'alternar-los a voluntat del gran imaginador o del narrador. A la narració heterodiegètica, quan el narrador no ocupa un lloc en la diegesi, es produeix una mobilitat il·limitada. El narrador, darrere de la càmera, té el do de la ubiqüitat i pot relatar el que passa en qualsevol espai, per més variat i distant que sigui. A la narració homodiegètica la mobilitat es limita a la que pot desenvolupar el personatge-narrador.

Activitat

Intenta reflexionar sobre el valor narratiu de l'espai al relat audiovisual agafant com a exemple la primera escena de *The Godfather* (*El padrí*, 1972) de Francis Ford Coppola, on es presenta el personatge que dona nom a la pel·lícula: Don Vito Corleone, el padrí o patriarca d'aquesta família mafiosa sorgida de les pàgines de la novel·la homònima de Mario Puzo.

Aquí tens algunes pistes de cara a l'anàlisi: A la primera escena de la pel·lícula, l'acció transcorre al despatx del protagonista, encarnat per Marlon Brando, mentre al jardí de casa seva se celebra el casament de la seva filla. Un conegut li ha vingut a demanar ajuda (venjança) aprofitant que el cap mafiós dona audiència als seus *súbdits* amb motiu del casament. És interessant fixar-se en *com* i *on* Coppola presenta el personatge principal, el punt d'informació clau que es dona sobre ell en pocs minuts. Hi ha elements vinculats a la trama, explícits, però hi ha també molts elements implícits que completen el retrat del personatge i el tema de fons de la pel·lícula que demanen allò que, en una cita recollida en aquestes pàgines de material docent, Umberto Eco anomena «cooperació interpretativa».

Don Vito és presentat a la penombra del seu despatx, a imatge de la seva activitat professional, però en el context de l'espai domèstic de casa seva, tenint en compte que la frontera entre la família i els negocis van lligats en el cas de la màfia i de la fictícia família Corleone en particular. El pla subjectiu amb què arrenca el film (tot i que el personatge del convidat que ha vingut a demanar l'ajuda de Don Vito no mira directament a l'objectiu de la càmera) també ofereix pistes de com es posiciona la pel·lícula respecte al protagonista, primer Don Vito (Marlon Brando) i després Michael (Al Pacino), el fill que prendrà el relleu. En un sentit quasi literal, Coppola se situa al costat de Don Vito des del primer pla del film. Tal com diu el prestigiós crític cinematogràfic Jonathan Rosenbaum: «Amb *Ciudadà Kane* és una pel·lícula que dona per fet que poder i corrupció van de la mà».

Els referents en la construcció del personatge central de *The Godfather* van de Maquiavel a Shakespeare. Les lúcides reflexions de l'autor d'*El rei Lear* i *Macbeth* sobre el dilema moral que desencadenen l'ambició i l'exercici del poder planen força explícitament al llarg del que va acabar sent una trilogia cinematogràfica i que ja són presents en l'escena inicial. Però en el tractament de l'espai en aquesta primera presentació dels personatges també s'hi aprecien detalls com el vincle amb la litúrgia catòlica. El despatx de Don Vito té aires de confessionalari i Coppola utilitza la idea que insinua la mateixa arquitectura de paisos de tradició catòlica en el sentit que el que passa a porta tancada, a porta tancada queda. A casa dels Corleone, els porticons i els cortinatges serveixen per a alguna cosa més que per tapar la llum del sol.

1.3.2. Definició dels espais de la representació

En el cinema l'espai es defineix per mitjà de tres estratègies:

- 1) En primer lloc, el cinema **representa** l'espai mitjançant el registre de la imatge.
- 2) En segon lloc, el cinema **fa sensible** l'espai mitjançant els moviments de càmera.
- 3) En tercer lloc, el cinema **construeix** l'espai mitjançant la fragmentació, juxtaposició i successió, que són les característiques del seu discurs.

Aquestes estratègies, i en particular les dues darreres, impliquen que el discurs del cinema es basa en l'establiment d'un diàleg entre dos espais, un de representat i l'altre no mostrat, tot i que de vegades suggerit.

Però el diàleg comença abans, en el mateix moment de la producció, quan l'espai profílmic –tot allò que es troba davant de la càmera i impressiona la pel·lícula–, que queda delimitat per l'enquadrament, es relaciona per exclusió amb l'espai del rodatge –l'espai que ocupa el que filma. Aquesta articulació d'espais és simètrica respecte dels espais del consum audiovisual, que són la superfície de la pantalla en tant que espai significant i l'espai real que l'envolta, ja sigui una sala de cinema, ja sigui l'espai al voltant del monitor de vídeo o televisor.

El cinema és un art narratiu en el qual l'espai no representat, no mostrat, té tanta importància com l'espai de la representació.

Enquadrar és admetre en el camp i descartar en el fora de camp; no és estrany doncs que l'espai fora de camp tingui una importància enorme en la narració cinematogràfica, encara que sigui per exclusió.

"Puede ser útil, para comprender la naturaleza del espacio en el cine, considerar que se compone de hecho de dos espacios: el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo. Para las necesidades de esta discusión, la definición del espacio del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla. El espacio fuera-de-campo es, a nivel de este análisis, de naturaleza más compleja. Se divide en seis segmentos: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una pirámide (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto elemento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo detrás de la cámara, distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte."

Noël Burch (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

L'articulació d'espais en la narració cinematogràfica està estretament lligada a l'articulació de temps a causa del caràcter seqüencial del mitjà. La funció de tot espai absent és convertir-se, amb el temps, en present. El camp i el fora-de-camp s'actualitzen mitjançant una dinàmica temporal; una seqüència d'un film és el producte d'una rearticulació constant del camp i del fora de camp. L'*aquí-ara* del pla en curs no és sinó l'*allà* del pla anterior, mentre que l'*allà* del pla en curs es convertirà aviat en un *aquí-ara*. Per tant, les articulacions de l'*aquí-allà* depenen estretament d'un *ara-després*. Evidentment, això no exclou que el muntatge pugui crear un *entretant* sense necessitat de fer explícit un marcador verbal, és a dir, sense necessitat de recórrer a la paraula en forma de rètol o de veu en *off*.

En la relació de la càmera cinematogràfica amb l'espai i en les seves conseqüències narratives, la mobilització és d'una importància capital. En la mobilització cal distingir el desplaçament de la càmera entre els plans i el moviment mateix de la càmera a l'interior del pla.

Tant la mobilització del punt de vista com la seqüencialitat de la imatge tenen la seva base en el temps. Amb la famosa ubiqüitat de la càmera, fonament de la forma de narració institucionalitzada en el cinema clàssic, flueix una forma de diversitat espacial que planteja a l'espectador la relació que s'ha establir entre dos espais i dos temps mostrats mitjançant dos plans que se segueixen l'un a l'altre.

Anàlisi de la ubiqüitat de la càmera

André Gaudreault proposa un exemple de l'anàlisi de la ubiqüitat de la càmera en l'obra d'un dels creadors que van fundar aquesta estratègia i la van portar a les més perfectes conseqüències: Griffith.

"Tomemos como ejemplo una secuencia de salvamento en el último minuto (...) la de *Salvada por el telégrafo* (*The Lonedale Operator*, 1911). El filme narra la historia de una joven que, habiendo sustituido a su padre de improviso en su cargo de telegrafista de una pequeña y aislada estación, sufre el ataque de dos malhechores que quiere apoderarse de los valores que ella guarda en su despacho. Como en la mayor parte de las películas del género, Griffith enfrenta a los tres actantes que mantienen diversos tipos de relaciones espaciales entre ellos. El primero, el actante-amenazado, es la clave del drama. Aquí es la joven telegrafista la que desempeña ese papel. Su integridad se ve amenazada por un

segundo actante al que llamaremos, por estas mismas razones, el actante-amenazador. Lo representan los dos atacantes. Un tercer actante, el actante-salvador, está constituido por personajes llamados al rescate del actante-amenazado, entiéndase el amigo del alma de la telegrafista y su compañero.

En una situación de salvamento en el último minuto, a menudo el actante-amenazado no puede, al menos durante un tiempo, ejecutar su amenaza, por razones de orden estrictamente espacial. (...) El programa narrativo del actante-amenazador no es otro que el de llegar a ocupar el mismo espacio que el actante-amenazado, condición *sine qua non* para la ejecución de su amenaza.

El acceso a ese espacio ocupado por el actante-amenazado constituye también, de un modo absolutamente simétrico, el programa narrativo del tercer actante (...) El desafío es de envergadura puesto que, si no franquea la distancia en el tiempo requerido, su misión habrá fracasado... De modo que hay que reconocer que un filme como *Salvada por el telégrafo* es, en toda lógica, un drama espacial tanto como temporal."

André Gaudreault; François Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Per a analitzar l'articulació de significats espacials que es produeix en el discurs cinematogràfic és útil recórrer al concepte de *raccord* com a figura expressiva de la relació entre dos espais mostrats.

El més simple dels *raccords* és aquell que articula dos segments espacials encalegant parcialment un pla sobre un altre. Aquest *raccord* és una figura del que Gaudreault anomena *identitat espacial*. El seu cas més evident és el que en anglès s'anomena *cut-in*, un *raccord* en el qual en el pas d'un pla a un altre es repeteix una porció del segment espacial ja mostrat. Per exemple, és el cas del pas d'un primer pla a un pla mitjà del mateix espai o a l'inrevés; la panoràmica o el *tràveling* pertanyen també a aquesta categoria.

Altres *raccords* constitueixen una relació d'"alteritat espacial", que es pot concretar en relacions de contigüïtat o de disjunció. Un *raccord* estableix una relació de contigüïtat entre dos segments espacials, per exemple en la figura de muntatge del "camp-contracamp", en què el lleuger desplaçament de la mirada d'un personatge designa un espai adjacent que a continuació es mostra.

D'altra part, la disjunció es manifesta quan la càmera mostra successivament dos espais superant un obstacle físic, que pot ser la distància. Aquí el muntatge aproxima espais que no són contigus. A la diegesi aquests espais s'hauran de veure com a allunyats però alhora propers, o més aviat comunicants. Per a inferir aquesta proximitat haurien de ser suficients les dades que la pròpia construcció de la diegesi posa a disposició de l'espectador.

1.3.3. El temps

El *raccord* implica una dinàmica temporal; de fet és una articulació de l'espai-temps. D'una manera general i seguint Noël Burch (1985, 14), es poden distingir cinc tipus de relacions possibles entre el temps d'un pla A i el d'un altre pla B.

1) Els dos plans poden ser **rigorosament continus**. És el cas del pas d'un personatge que parla a un personatge que escolta, mentre la paraula prossegueix ininterrompudament; és el que es produeix en el "camp-contracamp". En aquesta categoria s'inclou també l'anomenat "raccord directe" –tot i que aquesta sigui una figura d'articulació de l'espai–, per exemple, en el cas d'una acció que comença en el pla A i que acaba o continua en el pla B.

2) Hi pot haver **hiat entre les continuïtats temporals** que constitueixen els dos plans. És el que s'ha anomenat el-lipsi, que consisteix en la supressió d'una part de l'acció amb la finalitat de "podar-la d'elements superflus". La presència i l'amplitud de l'el-lipsi s'han d'assenyalar de manera més o menys explícita per la ruptura d'una continuïtat virtual, sigui visual o sonora.

3) Un tercer tipus de *raccord* en el temps és el que Burch anomena **el-lipsi indefinida**, que consisteix en un **avanç temporal** –que correspondria amb el concepte de prolepsis estudiat en el mòdul dedicat a la teoria de la narració en general. Per a mesurar el salt temporal que implica una el-lipsi indefinida, l'espectador necessitarà algun tipus de guia més o menys explícita continguda en la imatge o en el discurs verbal que s'hi associa.

4) Pot existir també un **retrocés**. Imaginem que un pla A mostra un personatge que s'apropa a una porta, l'obre i traspasa el llindar; a continuació es mostra un pla B en què es veu el moment en què s'obre la porta, repetint l'acció d'una manera deliberadament artificial. Aquest petit retrocés suposa una violència massa explícita sobre el temps de la narració com per a ser utilitzat amb profusió. Per tant, el seu rastre es pot trobar més en el terreny de l'avantguarda que no pas en el del cinema institucionalitzat.

5) Més habitual és el que Burch anomena **retrocés indefinit**, que apareix gairebé sempre en forma de *flashback*. Correspon al concepte d'**analepsi** descrit en el mòdul corresponent a l'estudi del temps en la narració.

Aquestes relacions, i molt especialment les de major amplitud, tenen una importància capital en l'estudi de la relació entre el temps de la història i el temps del relat en el mitjà cinematogràfic.

Les configuracions temporals estudiades a l'apartat dedicat al temps feien referència a la relació entre el temps de la història i el temps del relat. N'hi ha algunes que són àmpliament utilitzades en el territori audiovisual.

Vegeu també

Vegeu el subapartat 3.2, "El temps", del mòdul "El relat i la narració".

El *flashback*, que és l'analepsi, per exemple, adopta en cinema una combinació d'una tornada enrere del nivell verbal amb una representació visual dels esdeveniments que ens explica el narrador.

Hi ha casos en què els successius *flashbacks* van construir la narració com si fos un trencaclosques mitjançant la inclusió calculada de determinats esdeveniments passats en una història que transcorre en present.

Ús de *flashbacks* successius

És el conegut cas de *Ciudadà Kane*, en què el relat està configurat a partir de la inclusió a la diegesi del testimoni de diversos personatges que havien conegut Kane i que evocuen, relatant verbalment certs episodis de la seva vida, episodis que són visualitzats; després de cadascuna d'aquestes analepsis, la narració torna al present.

En altres casos, gairebé tot el film mostra els esdeveniments passats que van portar el personatge narrador o a un altre personatge de la diegesi a la situació de partida, que se suposa que és la present.

Un llarg *flashback* fins al present

A *Sunset Boulevard* (*El crepusculo de los dioses*) veiem en un llarg *flashback* els esdeveniments que van portar el protagonista cap a la mort: en el film de Wilder es dona la paradoxa que el narrador és mort. Un altre exemple igualment paradoxal és el de *Sospitosos habituals* (*The Usual Suspects*), en què el personatge narrador explica mitjançant *flashbacks* els esdeveniments que van portar a la mort el personatge protagonista, que en aquest cas funciona com a personatge focalitzador; en aquest cas la paradoxa és que al final es revela que el que explica el protagonista és una mentida improvisada sobre la marxa.

En general les analepsis tenen la funció de completar una carència o omissió d'importància en la història, tot i que també poden complir la funció de suspendre la història per tal de retardar el coneixement de certs esdeveniments.

De la seva part, la *prolepsis* o *flashforward* és un fenomen molt menys freqüent en el cinema, tot i que no està en absolut descartat.

En general gairebé tot el que hem dit a l'apartat dedicat al temps és vàlid per al cinema; és el cas de l'ordre, la durada o velocitat i la freqüència.

Activitat

En diverses pel·lícules seleccionades al vostre criteri, localitzeu els diferents tipus de *rac-cords* que s'han estudiat a la unitat. Localitzeu-hi també les diferents estratègies temporals analitzades en aquesta unitat i a la unitat corresponent del mòdul "El relat i la narració".

1.4. Tancant el cercle: autor, lector i gènere

1.4.1. Narrador, autor?

En el camp teòric de la comunicació narrativa en el mitjà cinematogràfic, hem de recordar la relació virtual entre autor i lector com a derivació de la relació textual entre narrador i narratori, amb l'excepció que si en el text literari existeix la certesa d'un autor real, un ésser de carn i os més enllà de l'ésser de paper

Vegeu també

Vegeu el subapartat 2.4, "El narratori", del mòdul "El relat i la narració".

que es manifesta en el text amb major o menor grau d'estratègies d'enunciació, en el cinema la localització de la figura de l'autor és problemàtica, en ser la pel·lícula fruit d'un cúmul de processos tècnics de gran complexitat.

La qüestió de l'autor real i la seva traducció en el cos textual del film ha estat crucial en bona part dels estudis cinematogràfics.

El que s'ha anomenat històricament "teoria de l'autor" ha exercit un paper fonamental en l'avenç dels estudis sobre cinema, malgrat que després s'hagi vist gairebé marginada a causa de la "vulgarització" de la seva lectura per part d'un cert sector de la crítica.

El novel·lista i cineasta Alexandre Astruc va adobar el terreny de la reflexió teòrica a l'entorn de l'autor cinematogràfic amb el seu assaig del 1948 "Naixement d'una nova avantguarda: la Cámara-stylo", en què sostenia que el cinema s'estava convertint en un mitjà d'expressió d'una validesa anàloga a la pintura o a la novel·la. Astruc privilegiava per sobre de qualsevol altre aspecte l'"acte de dirigir pel·lícules": el director no podia ser considerat com un mer servidor d'un text preexistent (per exemple, d'una novel·la o una obra de teatre adaptada), sinó un artista creatiu per dret propi.

"La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ella una cierta anécdota (o ninguna, eso carece de importancia), se siga estableciendo una diferencia entre la persona que ha concebido esa obra y la que la ha escrito? ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? ¿Y *Ciudadano Kane* tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles?"

Alexandre Astruc. "Nacimiento de una nueva una nueva vanguardia: la Cámara-stylo". A: Joaquín Romaguera (ed.) (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Extracte de "Naixement d'una nova avantguarda: la Cámara-stylo"

"Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la Cámara-stylo. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarse vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas. Maurice Nadeau decía en un artículo de Combat; "Si Descartes viviera hoy escribiría novela." Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su *Discurso del método* sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente."

Joaquín Romaguera (ed.) (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

L'articulació d'una idea validada per la teoria del que havia de ser l'autor cinematogràfic es troba de manera definitiva en el manifest-assaig "Una certa tendència del cinema francès" publicat per François Truffaut a la revista *Cahiers du*

Cinéma, en el qual Truffaut s'oposava al model tradicional de cinema francès prestigiat llavors per la crítica valorant positivament, al contrari, un cert tipus de cinema nord-americà que sense deixar de ser popular era al mateix temps radical i inconformista, el cinema cultivat per directors com Nicholas Ray i Orson Welles. Per a Truffaut un cinema realment viu havia de tenir forçosament l'empremta de la persona que el fes, i no per la presència d'un contingut autobiogràfic explícit, sinó per mitjà de l'"estil", que havia d'impregnar el film amb la personalitat de l'autor.

Per tant, un autor era aquell cineasta que pogués reflectir l'aventura d'una posada en escena (*mise en scène*) particular i meditada, fins i tot en el marc restrictiu d'una indústria com la de Hollywood.

Els crítics nascuts sota la influència d'aquells textos fundacionals de *Cahiers du Cinéma* –el de Truffaut només va ser un dels primers en assentar les bases de la teoria de l'autor, però al debat es van sumar Eric Rohmer, Claude Chabrol i André Bazin– van començar a distingir dos tipus de cineastes: els *metteurs-en-scène* (que havien de ser traduïts per altres escoles crítiques, com per exemple l'espanyola, com "artesans"), és a dir, aquells que sotmetien la seva feina a la il·lustració tècnicament impecable de les convencions dominants en el cinema, i els *auteurs*, és a dir, aquells que feien servir la posada en escena en el si d'un entorn industrial per a fer explícita la seva expressió personal.

Bazin resumia, a l'article publicat al número 70 de *Cahiers du Cinéma* l'any 1957 amb el títol *De la politique des auteurs*, les complicacions del concepte d'autor i els processos de la seva identificació i les contradiccions que implica en el context del sistema d'estudis de Hollywood i del cinema entès com a indústria:

«Paradoxalment, els partidaris de la política dels autors admiren particularment el cinema nord-americà quan és en aquest on les servituds de producció són més penoses. És cert també que és aquest on el director disposa de millors facilitats tècniques, tot i que una cosa no compensi l'altra. No obstant això, admeto que la llibertat a Hollywood és més gran del que diuen si se sap llegir entre línies. I fins i tot afegiria que la tradició dels gèneres constitueix un punt clau per a la llibertat creadora. El cinema nord-americà és un art clàssic, però justament per això, per què no admirar el que té de més admirable, és a dir, no només el talent de tal o qual dels seus cineastes, sinó el geni del sistema [...]».

Tradicionalment, el concepte d'autoria ha resultat difícil d'acotar, com l'ahora precisa i vaga tria de factors que defineixen un autor als ulls del crític Andrew Sarris: competència tècnica, una personalitat distingible i sentit intern, aquest darrer extrapolat de la tensió entre la personalitat del director i la seva obra.

Sarris, que va introduir la teoria de l'autor als Estats Units, va observar la relació entre la manera com un film es presentava i progressava i la manera com un director pensava i sentia. Per a Sarris l'estil d'un autor establia la coherència entre *què* es diu en una pel·lícula i *com* es diu, és a dir, entre l'expressió i el contingut.

Sarris va proposar tres criteris per reconèixer un autor: la competència tècnica, una personalitat identificable i un significat intern sorgit de la tensió entre la personalitat i el material.

Lluny de generar un consens en la teoria nord-americana, aquesta lectura del concepte d'*autor* va ocasionar noves polèmiques. La prestigiosa crítica del cinema Pauline Kael va entrar en una discussió oberta amb Sarris en apuntar que les condicions que Sarris assenyalava eren lluny de ser rellevants. Kael va afirmar, per exemple, que la competència tècnica no era un criteri vàlid, donat que els cineastes realment excel·lents mostraven quelcom que anava molt més enllà d'una competència tècnica. D'altra banda, un concepte tan vague com el de *personalitat identificable* afavoria directors repetitius els estils dels quals podien ser identificables però que no intentaven res de nou en cap dels seus treballs; finalment, el *significat intern* era també un concepte buit, ja que es podia aplicar a directors mediocres que "van encaixant com poden l'estil a les esclertes de la trama".

Més enllà de Hollywood o del cinema entès com una indústria que ha de generar beneficis, el concepte d'autor en el context d'una cinematografia que compta amb suport públic i que no es finança exclusivament per la dinàmica del mercat o amb produccions de baix cost que deixen les mans lliures als creadors, la qüestió de l'autor genera, evidentment, menys debat des d'un punt de vista acadèmic. Aquest, doncs, segueix girant entorn dels dubtes posats sobre la taula des del primer moment: la percepció de l'autor-director diluït en el context de la indústria de Hollywood i la seva divisió fabril del treball, d'una banda, i de l'altra, la reivindicació dels «crítics de *Cahiers du Cinéma*, que, a partir dels anys cinquanta, van donar la volta a aquesta axiologia, fins a mitificar la figura del director adjudicant-li la tasca plenament creadora, en detriment del treball del guionista», tal com assenyala Josep Maria Català a *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*.

Thomas Schatz va reflexionar a bastament sobre el tema a *The Genius of the System*, un llibre que agafava l'expressió utilitzada per André Bazin, el «geni del sistema», per analitzar les relacions a mig camí de la col·laboració i el conflicte entre executius (productors) i creatius (directors) en l'etapa daurada del sistema d'estudis de Hollywood. Schatz contextualitza el naixement de la teoria de l'autor justament en el moment en el qual el sistema clàssic d'estudis estava en una etapa de canvi, a finals dels anys 1950 i principis dels anys 1960 (vegeu el subapartat 2.4.1.) i desmunta el «mite», als seus ulls, que el concepte de l'autor es vinculés només als directors i, concretament, als directors que havien aconseguit forjar un estil personal en un context «antagònic» com el dels grans estudis de Hollywood, de Metro Goldwyn Mayer a Paramount, Twentieth Century Fox o Warner Bros. Analitzant documents interns dels estudis i el

paper que cadascú desenvolupava en el procés de producció, Schatz defensa que és extremament reduccionista limitar el concepte d'autoria a la figura del director.

Citació

«Auteurism itself would not be worth bothering with if it hadn't been so influential, effectively stalling film history and criticism in a prolonged stage of adolescent romanticism. But the closer we look at Hollywood's relations of power and hierarchy of authority during the studio era, at its division of labor and assembly line production process, the less sense it makes to assess filmmaking or film style in terms of the individual director –or any individual for that matter. The key issues here are style and authority – creative expression and creative control– and there were indeed a number of Hollywood directors who had an unusual degree of authority and a certain style. John Ford, Howard Hawks, Frank Capra and Alfred Hitchcock are good examples, but it's worth noting that their privileged status –particularly their control over script development, casting and editing– was more a function of their role as producers than directors. Such authority came only with commercial success and was won by filmmakers who proved not just that they had talent but that they could work profitably within the system. These filmmakers were often "difficult" for a studio to handle, perhaps, but not more so than its top stars and writers. And ultimately they got along, doing what Ford called "a job of work" and moving on to the next project. In fact, they did their best and most consistent work on calculated star vehicles for one particular studio, invariably in symbiosis with an authoritative studio boss.

[...]

The quality and artistry of all these films were the product not simply of individual human expression, but of a melding of institutional forces. In each case the "style" of a writer, director, star –on even cinematographer, art director, or costume designer– fused with the studio's production operations and management structure, its resources and talent pool, its narrative traditions and market strategy. And ultimately any individual's style was no more than an inflection on an established studio style».

Schatz, Thomas (1998). *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (pàg. 5-7). Londres: Faber and Faber.

Lectura per a la reflexió

La americanización de la teoría del autor

ROBERT STAM (2001). *Teorías del cine* (pàg. 111-114). Barcelona: Paidós.

La teoría del autor adoptó distinto cariz cuando Andrew Sarris la introdujo en los Estados Unidos con su artículo «Notes on the Auteur Theory in 1962». Nueva York tenía, como París, gran tradición de cineclubes, salas de repertorio y publicaciones sobre cine, como *Film Culture*. Sarris tomó ejemplo del énfasis que los críticos franceses ponían en el estilo como expresión creativa: «La forma en que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente». Sarris sostiene que un estilo coherente une el «qué» y el «cómo» en una «proclama personal» en la que el director se arriesga y lucha contra la estandarización (*ibíd.*, pág. 66). El crítico debe prestar atención, en consecuencia, a las tensiones entre la personalidad del director y los materiales con que éste trabaja. En manos de Sarris, la teoría del autor se convirtió, asimismo, en un instrumento subrepticamente nacionalista para afirmar la superioridad del cine americano. Sarris declaró que estaba dispuesto a «jugarse su reputación crítica» afirmando que el cine americano siempre fue «sistemáticamente superior» al cine de lo que Sarris denominó, despectiva y etnocéntricamente, «el resto del mundo». Sarris combatía el prejuicio eurófilo que ve «arte» en las acartonadas adaptaciones de clásicos literarios europeos y en cambio sólo ve «entretenimiento» en las películas de un Hitchcock o un John Ford. El punto álgido en la obra de Sarris se da cuando convierte la pasión y el saber cinéfilo en una forma de arte, desplegando sus amplios conocimientos de cine para expresar los triunfos genuinos del cine de Hollywood.

Sarris propuso tres criterios para reconocer a un autor: 1) la competencia técnica; 2) una personalidad reconocible; y 3) un significado interno surgido de la tensión entre la personalidad y el material. En *The American Cinema*, Sarris construyó un esquema en nueve partes que privilegiaba a un «panteón» de directores al tiempo que relegaba a los menos dotados a unos círculos que recuerdan al Infierno de Dante.

Pauline Kael rebatió los tres criterios de Sarris en su artículo-réplica «Circles and Squares» (1963). La competencia técnica, sostuvo, no constituía un criterio válido, puesto que algunos directores, como Antonioni, iban *más allá* de una mera competencia técnica. «Una personalidad reconocible» carecía de significado, dado que favorecía a los directores repetitivos cuyos estilos son reconocibles precisamente porque nunca intentan nada nuevo. El olor distintivo de las mofetas, afirma, no hace su perfume más agradable o superior al de las rosas. Kael rechaza el «significado interno», finalmente, por insosteniblemente vago y por favorecer a «directores mediocres que van encajando como pueden el estilo en las grietas de la trama». (El intento de Kael de negar la autoría legítima de Orson Welles en *Ciudadano Kane*, atribuyéndola a su vez a Herman Mankiewicz, también iba dirigido a Sarris y a la teoría del autor.) El acaloramiento del debate Sarris-Kael enmascaraba el hecho de que ambos compartían una premisa clave: la idea de que la teoría/crítica cinematográfica debe ser *evaluativa*, centrada en clasificaciones comparativas de películas y directores. En sus peores ejemplos, este punto de vista desembocó en riñas estériles sobre méritos relativos de los autores, una dialéctica en la que los críticos se jugaban sin dudar sus reputaciones críticas, mientras la arbitrariedad del gusto se iba traduciendo en jerarquías supuestamente inviolables. Resultan sintomáticas, en el caso de Sarris, las metáforas bélicas y las metáforas sobre el juego y las apuestas, que remiten a las más turbulentas atmósferas del periodismo competitivo.

La teoría del autor también recibió críticas de orden práctico. Los críticos señalaron que subestimaba el impacto de las condiciones de producción sobre la autoría de las obras. El cineasta no es un artista libre de ataduras; está inmerso en contingencias materiales, rodeado por un babélico ajeteo de técnicos, cámaras y luces, propios de ese *happening* que constituye todo rodaje cinematográfico. El poeta puede escribir poemas en una servilleta en prisión; el cineasta, en cambio, necesita dinero, una cámara, película. Se decía que la teoría del autor minimizaba el carácter colectivo de la creación de películas. Hasta una película de bajo presupuesto puede juntar a más de veinte personas trabajando en colaboración durante un prolongado periodo de tiempo. Un género como el musical requiere una sólida participación creativa de compositores, músicos, coreógrafos y diseñadores de producción. Salman Rushdie escribió que ningún escritor puede reivindicar en solitario la autoría de la película *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939):

Ningún escritor puede por sí solo arrogarse ese honor, ni siquiera el autor del libro original. Tanto Mervyn LeRoy como Arthur Freed, los productores, tienen sus propios defensores. En la película trabajaron como mínimo cuatro directores, especialmente Victor Fleming... Lo cierto es que esta magnífica película, en la que las disputas, los despidos y los desaguados de todos los implicados produjeron lo que parece ser una felicidad pura, natural y en cierto modo inevitable, se aproxima en gran medida a esa quimera de la teoría crítica moderna: el texto carente de autor. (Rushdie, 1992)

Este grado de colaboración provocó que algunos críticos afirmasen que productores como Selznick, intérpretes como Brando o escritores como Raymond Chandler podían considerarse autores. Toda teoría fundamentada de la autoría debe tener en cuenta esa intrincada red de circunstancias materiales y humanas en que se da la autoría fílmica. Se dan cita aquí, asimismo, complejas cuestiones legales de propiedad relativas al *copyright*, el «*fair use*» y la «semejanza sustancial». Cuando Art Buchwald puso una demanda a Eddie Murphy por el argumento de *El príncipe de Zamunda* (*Coming to America*, 1988), o cuando los productores franceses de *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1993) se niegan a reconocer los «derechos morales» de Alejandro Dumas como «autor inalienable», nos encontramos lejos del reino de la inspiración inmaculada y el genio sin restricciones que evocan las nociones románticas de autoría.

La teoría del autor también tuvo que modificarse en su aplicación televisiva. Se ha dicho que en la televisión los verdaderos autores son productores como Norman

Lear y Stephen Bochco. ¿Qué pasa con el estatus autoral de los directores comerciales de la TV que se pasan al cine (Ridley Scott, Alan Parker) o de los directores consagrados que se pasan a la publicidad (David Lynch, Spike Lee, Jean-Luc Godard)? ¿Qué pasa cuando Michelangelo Antonioni coreografía un psicodélico anuncio para Renault? ¿Son autores siempre y en todas las circunstancias, o es que su estatus depende del medio, el contexto y el formato? Críticos de la industria como Thomas Schatz no han hablado del genio de los autores sino de lo que Bazin denominó "genio del sistema", esto es la capacidad de una máquina industrial bien financiada y cargada de talento para producir películas de gran calidad. Mientras los defensores del cine de autor destacaban el estilo y la puesta en escena *personal*, Bordwell, Staiger y Thompson, en su obra sobre «el cine clásico de Hollywood», ponían el énfasis en el «estilo de grupo» *impersonal* y estandarizado de un corpus homogéneo cuyos principales rasgos eran la unidad narrativa, el realismo y la invisibilidad de la narración.

En última instancia, la teoría del autor no fue tanto una teoría como una perspectiva metodológica. En cualquier caso, constituyó una notable mejora respecto a las metodologías críticas anteriores, especialmente el impresionismo (una especie de respuesta neuroglandular a las películas basada solamente en las sensibilidades y los gustos del crítico) y la sociología (un enfoque evaluativo basado en una visión reduccionista de las tendencias políticas progresistas o reaccionarias percibidas en los personajes o en el argumento). La teoría del autor efectuó, asimismo, una valiosísima operación de rescate de películas y géneros olvidados. Detectó personalidades autorales en lugares sorprendentes, especialmente entre los directores americanos de serie B como Samuel Fuller y Nicholas Ray. Rescató géneros enteros –el *thriller*, el western, el cine de terror– de los prejuicios literarios del arte elevado. Al centrar la atención en las películas en sí y en la puesta en escena como firma estilística del director, la teoría del autor contribuyó clara y sustancialmente a la evolución de la teoría y la metodología del cine. La teoría del autor desplazó la atención del «qué» (historia, tema) al «cómo» (estilo, técnica), demostrando que el estilo tenía en sí resonancias personales, ideológicas e incluso metafísicas. Facilitó la entrada del cine en los departamentos de literatura y desempeñó un papel fundamental en la legitimación académica de los estudios de cine. Pero con el posterior surgimiento de la semiótica, como veremos, la teoría del autor fue atacada por su celebración romántica y apolítica del genio autoral, y se fue transformando gradualmente en un híbrido denominado «*auteur-structuralism*», que abordaremos en un posterior capítulo.

El debat sobre l'existència de l'"autor cinematogràfic" no ens ha d'allunyar del fet cert que un director de cinema forma part d'un entramat de personalitats que donen forma definitiva a un procés tècnic de gran complexitat com és l'acabat d'una pel·lícula.

Citació

"Es con la figura del director cinematogràfic que la concepció del autor tradicional sofre mayores y más radicales transformaciones. En el cine, al autor deja de ser el prototípico sujeto aislado, capaz de efectuar por sí solo un acto de creación individual que reafirma su personalidad, y se convierte en una situación estructural en el interior de un sistema creativo. El autor se despersonaliza a favor de una posición de poder creativo ligada a la técnica. La industria cinematográfica pone en marcha una serie de dispositivos técnicos y humanos que se convierten en una maquinaria capaz de gestionar todos aquellos elementos que ha sido característicos del Arte (y de las distintas artes) hasta ese momento. Y en el centro de este entramado existe una posición susceptible de ser ocupada por un único individuo o un conjunto de ellos, posición desde la que es posible gestionar todos los dispositivos que se han puesto al alcance de esa plataforma y que de hecho son los que con sus diversas características configuran las cualidades de esa posición, a la vez gestora y creativa."

Josep Maria Català (2001). *La puesta en imàgenes. Conceptos de direcció cinematogràfica* (pàg. 43). Barcelona: Paidós.

La consolidació de les anàlisis d'orientació estructuralista aplicades al cinema havia d'allunyar l'autor del seu lloc central en la configuració del text. I amb les aproximacions anomenades *postestructuralistes*, el paper de l'autor s'havia de veure sotmès a un debat encara més encès. L'aplicació del pensament postes-

tructuralista a l'objecte d'estudi cinema es va proposar deixar ben clar que una teoria monolítica de l'autor no podia retre compte de la totalitat de les pràctiques diferents que configuraven el cinema.

Activitat

Consulta la pàgina del director i assagista videogràfic Kogonada (kogonada.com) i analitza els muntatges que ha realitzat per a *Sight & Sound* i el British Film Institute sobre aspectes de posada en escena claus en determinats directors (com la mirada en Hitchcock, la centralitat en Wes Anderson, l'ús dels miralls als films d'Ingmar Bergman, entre d'altres), així com la comparació que fa entre el neorealisme italià i el sistema de producció de Hollywood a partir dels dos muntatges que es van fer de la pel·lícula *Stazione Termini* (Estación Termini, 1953). Reflexiona sobre estratègies específiques de posada en escena com a element definitori del concepte d'autor i sobre la tensió creativa entre director i productor a partir de l'exemple de Vittorio de Sica i David O. Selznick, i la seva diferència d'opinió al voltant de la pel·lícula que van fer plegats.

Citació

"Como consecuencia del ataque posestructuralista lanzado sobre el sujeto originario, el autor de cine pasó de ser fuente generadora del texto a ser un mero término en el proceso de lectura y espectador, un espacio de intersección entre discursos, una configuración cambiante producida por la intersección de un grupo de películas con formas históricamente constituidas de lectura y espectadorialidad. En esta visión antihumanista, el autor se disolvía en instancia teóricas más abstractas tales como 'enunciación', 'sujetivización', 'écriture' e 'intertextualidad'."

Robert Stam (2001) *Teorías del cine* (pàg. 151). Barcelona: Paidós.

1.4.2. Narratari, espectador?

Tot i que hem d'apel·lar de nou a la recuperació del que ja hem dit sobre les relacions entre el narratari o l'enunciatari del text i el lector real, no podem passar per alt en aquest apartat que la qüestió de l'espectador ha estat sempre present en major o menor mesura en la teoria del cinema.

La psicoanàlisi ha estat un terreny metodològic especialment fructífer en l'estudi de les situacions comunicatives generades pel cinema. Després de les seves aportacions van arribar analistes interessats en les formes socialment diferenciades del consum cinematogràfic. Recuperant les idees desenvolupades en les anomenades *teoria de la resposta* i *teoria de la recepció*, i anant un pas més enllà dels models d'orientació semioticoenunciacional, l'espectador cinematogràfic va passar a ser considerat un subjecte actiu i crític; no l'objecte passiu d'una "interpel·lació" per part del text, sinó un subjecte que constitueix el text i al seu torn és constituït per aquest.

Una aportació fonamental en l'estudi de les diferents lectures dels missatges dels mitjans de comunicació de masses es troba en l'article "Encoding and decoding" (1980) d'Stuart Hall, en el qual s'afirma que els textos dels mitjans de masses no tenen un significat unívoc, sinó que poden ser llegits de maneres diferents per lectors diferents.

Vegeu també

Vegeu el subapartat 2.4, "El narratari", del mòdul "El relat i la narració".

Hall planteja tres **estratègies generals de lectura** respecte de la ideologia dominant realitzades pels lectors (o espectadors) en funció de la seva pròpia ideologia, com també de la seva situació social i dels seus eventuals desitjos:

1) La primera és l'anomenada **lectura dominant**, produïda per un espectador la situació del qual és la de qui accepta la ideologia dominant i la subjectivitat que aquesta ideologia produeix

2) La segona és la **lectura negociada**, que es produeix en l'espectador que en gran mesura accepta la ideologia dominant, però la situació del qual en la vida real provoca inflexions crítiques específiques.

3) La tercera és la **lectura resistent**, produïda per aquells espectadors la situació i consciència social dels quals els situa en una relació d'oposició directa respecte de la ideologia dominant.

Les teories culturals de l'espectador han servit per a deixar fixat que ni el text ni l'espectador són entitats estàtiques i preconstituïdes; i que els espectadors configuren l'experiència cinematogràfica i són configurats per aquesta experiència en un procés dialògic sense fi.

El desig cinematogràfic no és només intrapsíquic; també és social i ideològic.

Tota etnografia veritablement exhaustiva de l'espectador hauria de distingir diversos registres:

a) En primer lloc, cal tenir en compte l'espectador configurat pel text (mitjançant la focalització, les convencions del punt de vista, l'estructuració narrativa, la posada en escena).

b) En segon lloc, l'espectador configurat pels dispositius tècnics, múltiples i en evolució. El consum a multisales, IMAX, o en DVD o plataformes de VoD té conseqüències evidents en la recepció.

c) Un tercer aspecte que cal tenir en compte seria l'espectador configurat pels contextos institucionals de l'espectatorialitat (el ritual social d'anar al cinema, l'anàlisi escolar o acadèmica, les filmoteques).

d) També cal tenir en compte un espectador constituït pels discursos i les ideologies del seu entorn.

e) Finalment, cal tenir en compte l'espectador en si, personificat, definit pel seu gènere i context social.

"Al mismo tiempo, no existe un espectador esencial circunscrito desde un punto de vista racial, cultural o incluso ideológico (el espectador blanco, el espectador negro, el espectador latino, el espectador resistente) (...) Los espectadores participan de múltiples identidades (e identificaciones) relacionadas con el género, la raza, la preferencia sexual, la región, la religión, la ideología, la clase y la generación. Además, las identidades epidérmicas socialmente impuestas no determinan estrictamente las identificaciones personales y las filiaciones políticas. No se trata únicamente de quiénes somos o de dónde venimos, sino también de qué deseamos ser, dónde queremos ir y con quién queremos ir hasta allí. En una compleja combinatoria de actitudes, los miembros de un grupo oprimido pueden identificarse con el grupo que les oprime (los niños nativos americanos que se identifican con los *cow-boys* en lucha con los "indios"; los africanos que se identifican con Tarzán; los árabes que hacen lo propio con Indiana Jones), del mismo modo que los miembros de grupos privilegiados pueden identificarse con las luchas de los grupos oprimidos. El posicionamiento del espectador es relacional: las comunidades pueden identificarse entre sí en función de una proximidad compartida o por tener un antagonista en común. Las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo y en lo político, y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican."

Robert Stam (2001). *Teorías del cine* (pàg. 271). Barcelona: Paidós.

La recepció cinematogràfica està històricament construïda, i en aquesta construcció intervenen factors d'índole molt diversa.

En el seu estudi *Perverse Spectators. The practices of film perception* (2000), Janet Staiger planteja tres esquemes que recullen el que anomena les **històries especulatives de la recepció**.

Històries especulatives de la recepció

Els tres esquemes següents corresponen als establerts pels estudis de Tom Gunning, Miriam Hansen i Timothy Corrigan.

Esquema de Tom Gunning

Cinema d'atraccions	Cinema de narració
Períodes de preeminència	
Anterior al 1906, es manté a: <ul style="list-style-type: none"> • Avantguardes • Pràctiques modernistes • Determinats gèneres (p. ex., Spielberg, Lucas, Coppola) 	Cinema dominant a partir del 1906
Etnografia de l'espectador	
Identificació amb la càmera, però per a mostrar imatges Incitació i satisfacció de la curiositat visual Focalització directa de l'espectador	Identificació amb la càmera, però per a explicar una història Plantejament d'enigmes que demanen una solució No es reconeix un espectador
Enfocament psicoanalític	
Exhibicionista	<i>Voyeur</i>
Característiques estilístiques i formals	
Absència/presència d'elements d'enquadrament	L'element s'engloba en una entitat més gran

Cinema d'atraccions	Cinema de narració
Mode de recepció / Efecte sobre l'audiència	
Confrontació Astorament La implicació de l'espectador és crítica	Absorció en la il·lusió Seguiment del drama "Estatisme", observador passiu
Catalogació ideològica	
Popular	Burgès

Esquema de Miriam Hansen

Cinema modern i postmodern	Cinema clàssic
Dates d'existència	
Durant l'època de l'ús del so directe Cinema postmodern	1930–1950 i fins al present
Etnografia de l'espectador	
Focalització directa a l'espectador com a membre d'un auditori social públic Diversos llenguatges Invocació a un "públic ideal" Identificació amb un esdeveniment públic	Focalització com a "consumidor particular invisible" Llenguatge universal Invocació a "individus aïllats alienats" Identificació amb els esdeveniments a la pantalla com un únic espectador
Enfocament psicoanalític	
Exhibicionista	<i>Voyeur</i>
Característiques estilístiques i formals	
Presentatiu Mostra atraccions Estimulacions sensorials constants i de curta durada Gran varietat de gèneres Ruptura amb un món tancat en si mateix Gran horitzó intertextual Esteticització de la visualització de persones eròtiques d'estrelles masculines	Representatiu Articulació d'una història Observació prolongada d'un sol esdeveniment o objecte Els gèneres són variants d'un mode de representació relativament homogeni Distància fetitxista, pel forat del pany Narrativa autocontinguda
Mode de recepció / Efecte sobre l'audiència	
Distracció, diversió Instanciació de modernitat: <ul style="list-style-type: none"> Transformació de la percepció espacial Automobilització 	Contemplació, concentració
Mode d'exhibició	
Competició d'espectacles variats	Una única característica duradora
Catalogació ideològica	
Del vodevil Crítica de la cultura burgesa però connectada amb la modernitat ("bricolatge modernista i miratge ideològic al mateix temps") Entorn de públic femení potencial	De les arts tradicionals Complicitat amb la societat de consum Economia patriarcal Estructuralment masculinitzada

Esquema de Timothy Corrigan

Cinema preclàssic	Cinema clàssic (CC) i cinema modern (CM)	Cinema postmodern
Dates d'existència		
1896–aprox. 1917	CC: 1917 fins al present CM: 1950 fins al present	1970 fins al present
Etnografia de l'espectador		
Disparitat de punts de vista Identitats fragmentades	Subjectivitat fixada Identitat unificada	Disparitat Fragmentada
Característiques estilístiques i formals		
Espectacles diversos	Continuïtat narrativa Obra tancada Personatges centrals Realisme flexible CC: narració invisible CM: narració visible	Il·legible Dramatització de múltiples identitats
Mode de recepció / Efecte sobre l'audiència		
Activa, relació menys codificada <i>Performance</i> Cop d'ull d'atenció esporàdica	Interpretació, lectura Lectura Contemplació atenta soss-tinguda CC: espectador estable participant en el CC CM: espectador estable confrontat al CC	<i>Performance</i> Cop d'ull d'atenció esporàdica "Més enllà del compromís perquè no estan enlloc i estan arreu alhora"
Mode d'exhibició		
El fet d'anar-hi importa més que el fet de veure'l	Ritual social	"Alternativitat"

A *La narración en el cine de ficción* (1996), David Bordwell ofereix una alternativa cognitiva a la semiòtica per a explicar de quina manera entenen els espectadors el cinema. Per a Bordwell la narració és un procés mitjançant el qual les pel·lícules ofereixen indicacions als espectadors, que fan servir esquemes interpretatius amb la finalitat de construir històries ordenades i intel·ligibles a les seves ments.

Des del punt de vista de la recepció, els espectadors consideren, elaboren i en ocasions suspensen i modifiquen les seves hipòtesis sobre les imatges i els sons de la pantalla.

Des del punt de vista del film, aquest opera en dos àmbits ja estudiats: la trama, o el que els formalistes russos anomenaven *siuget*, és a dir, la manera en què s'expliquen els esdeveniments, per fragmentats o desordenats que estiguin, instància que guia l'activitat narrativa de l'espectador i li ofereix diverses formes d'informació pertinent vinculades a la causalitat i les relacions espaciotemporals; i la faula, és a dir, la història ideal que el film suggereix i que

l'espectador reconeix partint de les indicacions que la mateixa pel·lícula li ofereix. Aquesta segona instància és un fenomen purament formal caracteritzat per la unitat i la coherència.

Citació

"Generalmente, el espectador llega a la película ya dispuesto, preparado para canalizar energías hacia la construcción de la historia y aplicar conjuntos de esquemas derivados del contexto y de experiencias previas. Este esfuerzo hacia el significado implica un esfuerzo hacia la unidad. Comprender una narración requiere asignarle cierta coherencia. En el nivel local, el espectador puede captar las relaciones de los personajes, las frases del diálogo, relaciones entre los planos, etc. Más ampliamente, el espectador debe comprobar la información narrativa en busca de la coherencia: ¿se mantiene unida de forma que podamos identificarla? Por ejemplo, ¿encajan los gestos, palabras y manipulaciones de objetos con la acción de la secuencia que conocemos como "Comprar una barra de pan"? El observador encuentra también la unidad buscando la relevancia, comprobando cada acontecimiento por su pertenencia a la acción que la película (o la escena, o la acción del personaje) parece exponer básicamente. Este criterio general dirige la actividad perceptual a través de anticipaciones e hipótesis, que a su vez se modifican por los datos suministrados por la película."

David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción* (pàg. 34). Barcelona: Paidós.

Lectura per a la reflexió

Ver y creer

DAVID BORDWELL. *La narración en el cine de ficción* (pàg. 39-47). Barcelona, Buenos Aires, Mèxic: Paidós.

La ventana indiscreta (Rear Window, 1954) se ha utilizado desde hace tiempo como modelo a pequeña escala de la actividad del espectador. El fotógrafo atado a una silla de ruedas que mira sin ser visto, la ventana que da a la calle y que parece una pantalla cinematográfica y la aparente libertad de movimientos producida por el lejano punto de vista del observador, han convenido la película en una irresistible analogía de la experiencia de observar. Tales comparaciones mínimas son válidas; ninguna película que yo conozca se ajusta mejor a una teoría perspectivística de la narración, aunque *La ventana indiscreta* puede también usarse para ejemplificar la complejidad de la actividad de observar. No sólo la excitación de la situación, sino también el proceso de despliegue de la acción, ponen al descubierto la forma en que generalmente construimos la historia en una película de ficción. *La ventana indiscreta* es a la vez típica en cuanto al trabajo que cede al espectador y extraordinaria en la forma explícita con que se muestra.

[...]

La estructura total del filme confirma las expectativas basadas en el formato de historia canónica. Hay una exposición que establece el tiempo, la puesta en escena y las relaciones de los personajes, y que identifica los dos asuntos principales: la vida en el vecindario y el *impasse* en el romance de Jeff y Lisa. Sigue de la decisión de Jeff de conseguir su objetivo –demostrar que la señora Toward fue asesinada–, que progresa a la vez que se va encontrando con diversos obstáculos (evidencias en contra, ausencia de una prueba intangible). Finalmente, Jeff consigue su objetivo (la resolución del misterio), y acabamos viendo junto a Lisa, en una relativa tranquilidad.

[...]

La ventana indiscreta nos demanda generar varios tipos diferentes de hipótesis. Estructuramos hipótesis de curiosidad sobre el pasado (Thowald mató a su esposa), e hipótesis de suspense sobre el futuro (la investigación revelará más claves).

En las cuatro primeras escenas, la película se confina principalmente a la trama del romance y genera vagas hipótesis de suspense.

[...]

El proceso mediante el cual Jeff sigue el misterio ilustra de una forma bastante hermosa la actividad del espectador cinematográfico. Empieza, como cualquiera de nosotros, en un estado de anticipación preparada: «Si no me sacas de esta ciénaga de aburrimiento, haré algo drástico... Ahora mismo no me importaría tener un problema». Jeff está preparado para la percepción, pero está tan ansioso de actividad que corre el riesgo de extrapolar en demasía.

[...]

La hipótesis del asesinato, aunque improbable en la vida real es altamente probable en un filme de Hitchcock (motivación transtextual), y el hecho de que el filme quiera crear equívocos respecto a la identidad de la mujer hace que el espectador adopte una actitud de esperar para ver.

[...]

Si la línea de misterio sigue bastante de cerca las formulaciones explícitas del personaje (con las calificaciones cruciales que nos proporciona nuestra privilegiada visión), la trama del romance requiere el mismo tipo de actividades visuales más tácitamente. En las primeras escenas, Jeff reitera la imposibilidad de cualquier alianza entre él y Lisa: se burla del matrimonio, se resiste al consejo de Stella, e insiste en que ni él ni Lisa pueden cambiar. Emplea contrastes detallados que muestran que respecto a la comida, ropas, locales, gustos y forma de vida, su mundo y el de Lisa son mutuamente excluyentes. Sus rudas observaciones se burlan de la cena que ha preparado Lisa y llevan el romance al borde de la ruptura. Pero él se reprime: «¿No podríamos mantener las cosas en un *statu quo*?». «¿Sin ningún futuro?», pregunta ella. Pero al final, ella acepta verle de nuevo a la noche siguiente. Esta parte del filme corresponde a una fase del «estado de la cuestión» de nuestra historia canónica y representa un estancamiento. En este momento, Jeff oye el grito que inicia la trama del asesinato.

Jeff suele utilizar esquemas estrictamente homogéneos: Thorwald mató / no mató a su esposa; Lisa y Jeff son exactamente iguales / diametralmente opuestos. Una de las indicaciones de Doyle sobre el asesinato imputado es que no todas las cosas pueden clasificarse de forma nítida: «La gente hace cosas en privado que posiblemente no podrían explicar en público». Propone unos esquemas más heterogéneos. En la trama del romance, es obligación del observador estar alerta respecto a tales categorías heterogéneas. Las agudas distinciones de Jeff se hacen borrosas cuando Lisa desarrolla un cierto gusto por el peligro. Ella, impacientemente, informa del nombre y dirección de la misteriosa pareja; medita sobre el caso mientras está en el trabajo; entrega la nota amenazadora a Thorwald, y finalmente entra en el apartamento. A cada paso, Jeff la anima. Después de que ella proporcione una identidad para la acompañante de Thorwald, la besa. Cuando vuelve sin aliento de su incursión a través del patio, él sonríe orgullosamente ante el entusiasmo de ella. Al telefonar a Doyle, Jeff se enorgullece de sus iniciativas para zafarse de Thorwald. Lisa demuestra que puede manejarse perfectamente en la vida aventurera que Jeff había creído extraña a ella. Desde un punto de vista estructural, la trama del asesinato resuelve la trama del romance al desbaratar la rígida dicotomía de Jeff y revelar la inteligencia y el valor de Lisa.

Cualesquiera que sean las claves de esta película, nuestras expectativas se fundan en el conocimiento de otras películas de la misma tradición. Nos motivamos transtextualmente. Del mismo modo en que nuestra experiencia de los *thrillers* nos conduce a esperar que Jeff tenga razón sobre el asesinato, nuestro conocimiento de las convenciones narrativas nos permite esperar que los problemas románticos se resolverán antes del final. Son, de alguna forma, ambiguos. La cámara panoramiza sobre el patio en un movimiento paralelo al de la primera escena, revelando que el compositor y miss Corazón Solitario están juntos, que hay pintores en el apartamento de Thorwald, que el viejo matrimonio tiene un nuevo

perro, que el novio/marido de miss Torso está de vuelta del ejército, y que los recién casados se están peleando. La cámara, entonces, entra en el interior para mostrarnos a Jeff dormido en su silla, ahora con las dos piernas rotas. Panorámica a la derecha hacia Lisa, en la cama de él, hecha un ovillo con blusa y tejanos, leyendo *Beyond the High Himalayas*. La broma depende parcialmente de la similitud con la atractiva mujer de la portada de la revista de la primera escena; Lisa la modelo se ha convertido en Lisa la aventurera. Pero entonces coge el *Harper's Bazaar* y comienza a hojearlo. El espectador puede sacar dos conclusiones: Lisa ha salvado el abismo existente entre los dos mundos, o se ha recuperado la vieja oposición al revelar que su concesión a la vida aventurera es superficial y provisional. No es cuestión aquí de interpretar el filme de una u otra manera. La naturaleza superflua de este último plano reitera el juego de información visual e hipótesis alternativas que ha configurado la totalidad de la película. Tras las demandas al espectador para que trazara conclusiones sobre el asesinato y el romance, la película acaba con información que proporciona hipótesis exclusivas e igualmente probables respecto a la estabilidad de la pareja sin apoyar firmemente ninguna de ellas.

La llegada a este final se basa en cuidadosos retrasos, o lo que Hitchcock preferiría llamar frustraciones. Los ultimátums de Jeff y el punto muerto de la cuarta escena dejan pendiente la trama del romance; su resolución se retrasa por la trama del crimen. Y la trama del crimen, a su vez, se ha de ver como conteniendo su propia estructura dilatoria. La hipótesis de asesinato de Jeff necesita demostrarse, y así él busca las claves. La primera es la posibilidad de que el cuerpo de la señora Thorwald esté en el baúl, que posteriormente vemos que contiene sólo ropas. La segunda clave es el macizo de flores del que Thorwald aleja al perro; tras la muerte del perro, Jeff infiere que hay algo enterrado allí, pero cuando Stella y Lisa cavan en el parterre, no encuentran nada. La evidencia crucial es la tercera clave, el anillo de bodas que Jeff ve en manos de Thorwald y que es el objetivo de la incursión de Lisa. El anillo de bodas es la evidencia más fuerte –convence a Doyle para echar una segunda ojeada– pero, desde un punto de vista constructivo, el anillo podría haber sido la primera clave para Jeff. El baúl y el macizo de flores son pistas falsas, puros instrumentos dilatorios. Lo mismo podríamos decir, de forma más general, de todos los vecinos que viven sus vidas al lado de Jeff y Thorwald. Dejando de lado su considerable valor como temáticas paralelas a la de las dos parejas principales, los vecinos, a menudo, retrasan el despliegue de la trama del misterio al distraer a Jeff (y a nosotros) de la cuestión principal. Incluso en un nivel muy localizado, la película utiliza dilaciones para prolongar nuestras expectativas. Cuando Jeff escribe la carta amenazadora a Thorwald, la cámara adopta un encuadre distante y en picado, de tal forma que no podamos ver lo que está escribiendo; entonces la cámara se inclina, ampliando la revelación gradual de una simple pregunta: «¿Qué ha hecho usted con ella?». *La ventana indiscreta* ilustra perfectamente la afirmación de Sternberg de que una narración puede considerarse «un sistema dinámico de pautas dilatorias que compiten y se bloquean mutuamente».

[...]

Hitchcock ha declarado que el *tempo* del montaje aumenta regularmente a lo largo del filme. La descripción no es exacta en detalle, pero, ciertamente, las primeras escenas insisten en tomas más largas (alrededor de treinta y seis segundos) y movimientos de cámaras pausados, mientras las secuencias del clímax (que empiezan con el descubrimiento del perro muerto) presentan un montaje mucho más rápido, con un promedio de longitud del plano en torno a cuatro y diez segundos. No se trata de una operación ociosa, pues un montaje tan rápido como éste es capaz de controlar el *tempo* de nuestra actividad observadora. Hacia el final de una película, el *tempo* de los acontecimientos narrativos y el montaje puede ser más rápido. Desde las vagas, múltiples y heterogéneas hipótesis al comienzo, nos hemos movido hacia un grupo limitado de alternativas. A Lisa pueden descubrirla o no descubrirla. Miss Corazón Solitario puede matarse o no, Jeff puede evitar o no el ataque de Thorwald. Podemos seguir un montaje rápido porque a estas alturas cada plano es adecuado a sólo uno de estos tres tipos de información: «Esto refuerza la alternativa X», «Esto refuerza la alternativa no-X», o «Seguimos esperando». Cuando nos perdemos en los momentos del clímax de una película, es en gran medida por la fuerza de una actividad cognitivo-perceptual que, informada por la lógica del filme utilizada hasta ese momento, clasifica la información basándose en unas series rigurosamente reducidas de posibles resultados,

y luego apuesta, en rápida interacción con el flujo de claves de la historia, por ciertos resultados.

«Cuéntame todo lo que viste», urge Lisa a Jeff después de que ella descubra que la señora Thorwald no está, «y lo que crees que significa.» *La ventana indiscreta* muestra cuán poderoso puede ser el efecto de una película que se apoya abiertamente en el método formal de los procesos básicos de percepción y cognición. Toda película de ficción actúa igual que *La ventana indiscreta*: nos pide disponer nuestras capacidades sensoriales para ciertas longitudes de onda informativas, y luego traducir los datos recibidos en una historia. La petición de Lisa, implícitamente, es común a toda película que solicite nuestra comprensión narrativa. Naturalmente, no todos los filmes refuerzan tales categorías ideológicas convencionales (esposa gruñona, modelo de alta costura, fotógrafo aventurero, jóvenes recién casados, solterona) ni adjudican una responsabilidad tal a la conexión existente entre ver y comprender. Algunas películas –y consideraremos varias de ellas más tarde– minan nuestra convicción en nuestros esquemas adquiridos, nos predisponen a hipótesis improbables y nos defraudan no satisfaciendo nuestras inferencias. Pero no importa cuántas veces una película despierte nuestras expectativas sólo para frustrarlas, o cree alternativas no plausibles que luego resulten ser válidas: siempre asumirá que el espectador, inicialmente, utilizará el tipo de asunciones que solemos utilizar para construir un mundo cotidiano coherente.

1.4.3. Gèneres i narració

Per a contemplar una observació de la comunicació narrativa en el cinema hem d'atendre al concepte de *gènere* com a mecanisme macrotextual al qual acudeixen autors i lectors a la recerca de marcs per treballar i reconèixer les històries.

Rick Altman, autor de l'estudi monogràfic sobre el tema, *Los géneros cinematográficos*, assenyalava les dificultats de fer-ne una definició específica, però sí que n'acota els marges:

«El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Aunque no todos los teóricos de los géneros tienen en cuenta estos cuatro significados y áreas de influencia, los teóricos de los géneros suelen justificar su trabajo partiendo de la polivalencia del concepto».

Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos* (pàg. 35). Barcelona: Paidós.

Així doncs, més enllà de la dificultat a l'hora de definir clarament el concepte de gènere cinematogràfic o assignar etiquetes de gènere a una determinada producció cinematogràfica (si una pel·lícula és un western, un melodrama o pot estar a cavall d'ambdós gèneres, per exemple), aquest concepte ha esdevingut una eina per al debat i la reflexió. Aquest és el seu valor.

No hi ha una definició clara de *gènere* d'ordre estètic o narratològic. En rigor, el gènere no és més que un contenidor pragmàtic d'històries, un conjunt de formes expressives dissenyades per la indústria convertides en models culturals.

El concepte de *gènere* també ha estat negat repetidament per molts teòrics de l'estètica del cinema. Molts han afirmat que el gènere no existeix, i que quan un espectador va a veure una pel·lícula de ficció sempre es troba simultàniament amb la mateixa pel·lícula i amb una pel·lícula diferent. D'una banda, totes les pel·lícules expliquen la mateixa història amb aparences i peripècies diverses: la història de l'enfrontament del desig i la llei, i la seva dialèctica de sorpreses esperades. D'altra banda, tota pel·lícula d'acció que es preï ha de fer la impressió d'un desenvolupament regulat i d'una aparició fruit de l'atzar. D'aquesta manera es produeix la paradoxa de l'espectador: poder i no poder veure, preveure el que pot succeir sense arribar a tenir la certesa de la seva ocurrència.

Roland Barthes va veure en aquesta paradoxa l'avanç de tota història, que estaria modulada per dos codis: la intriga de predestinació i la frase hermenèutica. La intriga de predestinació consisteix a donar durant els primers minuts del film l'essencial de la seva intriga i la seva resolució (aquest codi no només no anul·la la intriga sinó que la reforça, com ho demostren en gran mesura algunes pel·lícules d'intriga en què des del començament se sap qui és el causant del desordre). La frase hermenèutica consisteix en un conjunt de recursos dramàtics que frenen la resolució de la intriga. La relació dialèctica entre intriga de predestinació i frase hermenèutica fa avançar la història i crea la paradoxa essencial del text.

Per parlar de gèneres cinematogràfics sembla útil apropar-se a les primeres formes de ficció conegudes, que es troben a la literatura. La noció que existeixen diverses formes literàries fou exposada per Aristòtil a la *Poètica*. El filòsof grec divideix la literatura en diversos gèneres: tragèdia, èpica, lírica, defineix cadascun d'ells i acaba conclouent que la tragèdia és la més alta de les formes poètiques.

Aristòtil va parlar de **gèneres literaris** en dos sentits:

- 1) Com un determinat nombre de convencions formades al llarg de la història i desenvolupades en formes expressives molt concretes, és a dir, molt codificades.
- 2) Com una distinció de les formes literàries basada en les diferències que s'estableixen en la relació entre creador, obra i públic.

El gènere no només implica la utilització inexcusable d'un nombre concret de formes expressives, sinó també una relació molt concreta entre autor, obra i públic. Per dir-ho d'una altra manera, cada gènere ha inventat al llarg de la història una determinada relació entre aquests tres agents. El que defineix el gènere és la pràctica; i per parlar de *gènere* cal recórrer per força a la història, que és allò que ens explica aquesta pràctica.

Els gèneres literaris han viscut moments difícils en el terreny teòric. L'impacte de les teories de la revolució romàntica, i després l'impacte molt més gran de les teories estètiques de les avantguardes històriques, han relegat el gènere al paper de mur de contenció de la creativitat. En el context de les revolucions estètiques, el gènere ha estat l'enemic que cal batre en nom de la llibertat de l'artista.

Lectura per a la reflexió

«*From the World in a Frame*. Genre: The Conventions of Connection,

Brady, Leo; Cohen, Marshall (2009). *Film Theory and Criticism* (pàg. 435-437). Oxford: Oxford University Press.

No part of the film experience has been more consistently cited as a barrier to serious critical interest than the existence of forms and conventions, whether in such details as the stereotyped character, the familiar setting, and the happy ending, or in those films that share common characteristics –westerns, musicals, detective films, horror films, escape films, spy films– in short, what have been called genre films. Films in general have been criticized for their popular and commercial appeal, seemingly designed primarily for entertainment and escape rather than enlightenment. Genre films especially are criticized because they seem to appeal to a pre-existing audience, while the film "classic" creates its own special audience through the unique power of filmmaking artist's personal creative sensitivity. Too often in genre films the creator seems gone and only the audience is present, to be attacked for its bad taste and worse politics for even appreciating this debased art.

The critical understanding of genre films therefore becomes a special case of the problem of understanding films in general. Genre films offend our most common definition of artistic excellence: the uniqueness of the art object, whose value can in part be defined by its desire to be uncaused and unfamiliar, as much as possible unindebted to any tradition, popular or otherwise.

[...]

Instead of dismissing genre films from the realm of art, we should therefore examine what they accomplish. Genre films can be the equivalent of conscious reference to tradition in the other arts –the invocation of past works that has been so important a part of the history of literature, drama and painting. Miro's use of Vermeer, Picasso's use of Delacroix are efforts to distinguish their view of the proper ends of painting. Eliot's use of Spenser or Pynchon's of Joyce make similar assertions of continuity and difference. The methods of the western, the musical, the detective film, or the science-fiction film are also reminiscent of the way Shakespeare infuses old stories with new characters to express the tension between past and present.

[...]

The joy in genre is to see what can be dared in the creation of a new form or the creative destruction and compilation of an old one. The ongoing genre subject therefore always involves a complex relation between compulsions of the past and the freedoms of the present, an essential part of the film experience. The single, unique work tries to be unforgettable by solving the whole world at once. The genre work, because of its commitment to pre-existing forms, explores the world more slowly. Its hallmark is less the flash of inspiration than the deep exploration of craft».

Tal com explica Robert Stam, l'anàlisi dels gèneres està farcit de problemes. El primer és la qüestió de l'extensió. Algunes etiquetes genèriques, com "la comèdia", són massa àmplies per a ser útils, mentre que d'altres, com per exemple "*biopics* sobre Sigmund Freud" o "pel·lícules de catàstrofes que inclouen terratrèmols" són massa reduïdes.

Un altre perill és el que Stam anomena *normativisme*, és a dir, imposar una idea preconcebuda del que "ha de" fer una pel·lícula de gènere, en comptes de considerar el gènere com a plataforma per a la creativitat i la innovació.

Un tercer problema és la concepció del gènere com a entitat monolítica, com si les pel·lícules només poguessin pertànyer a un gènere.

Un altre és la contaminació de la crítica dels gèneres pel biologisme. Les arrels etimològiques de la paraula *gènere* en metàfores de biologia i naixement promouen una mena d'essencialisme. El teòric Thomas Schatz ha suggerit que els gèneres tenen un cicle vital que va del naixement a la maduresa per a arribar finalment a un declivi paròdic.

Un altre problema és que gran part de la crítica dels gèneres pateix de *Hollywoodocentrisme*, un provincianisme que porta els analistes a restringir la seva atenció al musical de Hollywood, per exemple, deixant de banda la *chanchada* brasilera, els musicals de Bombai (Bollywood), les pel·lícules mexicanes de cabaret, les pel·lícules argentines sobre el tango i els musicals egipcis de Leila Mourad.

Una teoria sobre el gènere ha de tenir en compte el fet que els gèneres poden estar "submergits", com quan una pel·lícula sembla pertànyer a un gènere en la seva superfície i, això no obstant, en un estrat més profund en pertany a un altre. D'altra banda, ha de tenir en compte els significants fílmics i els codis específicament cinematogràfics, com el paper de la il·luminació en el cinema negre, el del color en els musicals o el del moviment de la càmera en el *western*.

I ha de tenir en compte també l'estimulant instrument d'exploració social que pot constituir un gènere. Tal com pregunta Stam: "Què descobrim quan considerem *Taxi driver* com un *western*, o *Espàrtac* (*Spartacus*, 1960) com una al·legoria de la lluita pels drets civils? (...) Potser la manera més útil d'emprar el gènere sigui entendre'l com un conjunt de recursos discursius, una plataforma per a la creativitat que el director pot utilitzar per a elevar un gènere "inferior", per a vulgaritzar-ne un de "noble", per a injectar energies noves en un d'esgotat, per a omplir de contingut nou i progressista un de conservador o per a parodiar-ne un que mereix ser ridiculitzat. Passem doncs d'una taxonomia estàtica a un moviment actiu de transformació" (2001, 156).

El cinema de gènere és també una eina útil per reflexionar sobre el context de producció, sobre el cinema com a mirall de les societats que el generen. En el seu estudi *Film Genre. From Iconography to Ideology*, Barry Keith Grant asse-

nyala que, si tradicionalment la funció del mite ha estat explicar la natura de l'univers i la relació dels individus amb ell, així com «encarnar i expressar els rituals d'una societat, les seves institucions i valors», al segle XX «les pel·lícules de gènere, amb les seves repeticions i escasses variacions de trama, s'han convertit en les principals instàncies en la transmissió de masses del mite contemporani».

En aquest sentit, el gènere, acotant uns paràmetres (ja siguin iconogràfics o d'estructures narratives recurrents), contribueix al fet que la comparació no sigui un salt al buit en identificar les característiques específiques d'un film en particular en relació a altres que tenen un perfil similar. Per exemple, agafar un gènere o, fins i tot, un gènere i un director que l'hagi cultivat assíduament, com pot ser el cas de John Ford i el western, ens permet reflexionar més fàcilment sobre l'evolució del mite de la conquesta de l'Oest americà, tan decisiu a l'hora d'estudiar no només el gènere del western mateix sinó també la construcció de l'èpica i la identitat nord-americana. La transició de films com *Stagecoach* (La diligència, 1939) a *The Man Who Shot Liberty Valance* (L'home que va matar Liberty Valance, 1962), passant per *She Wore a Yellow Ribbon* (La legió invencible, 1949) o *The Searchers* (Centaures del desert, 1956), en paral·lel a l'evolució del context –de producció a Hollywood, social als Estats Units i personal de Ford–, ha estat a bastament estudiada i segueix sent un exemple perfecte d'aquesta funció del gènere des del punt de vista de l'anàlisi acadèmica.

Un altre exemple és el que cita, en aquest mateix sentit, Barry Keith Grant sobre *Shane* (Arrels profundes, 1953) de George Stevens.

«*Shane* is often cited as a deliberately mythic representation of the western hero. As the film opens, Shane (Alan Ladd) rides into town from the mountain wilderness, descending into the realm of mortals like a buckskinned, luminous god. [...]

When Shane rides off at the end, heading once again into the wilderness like so many western heroes before him, he ascends into the mountains as if into heaven, ultimately riding out of the frame as if to some unearthly realm beyond the world of mortals. In the post-war era of escalating Cold War tensions and the rise of the military-industrial complex, *Shane* offered a reassuring myth of a western (American) hero who will mete swift justice on behalf of the small farmer and average citizen.

[...]

As *Shane* shows, while genre films function as ritual and myth, they are also inevitably about the time they were made, not when they are set.

[...]

The complex relation of genre movies to ideology is a matter of debate. On the one hand, genre films are mass-produced fantasies of a culture industry that manipulate us into a false consciousness. From this perspective, their reliance on convention and simplistic plots distract us from awareness of the actual social problems in the real world. Yet it is also true that the existence of highly conventional forms allows for the subtle play of irony, parody and appropriation. As Jean-Loup Bourget puts it, the genre's film "conventionality is the very paradoxical reason for its creativity"».

Grant, Barry Keith (2007). *Film Genre. From Iconography to Ideology* (pàg. 30-33). Londres: Wallflower Press.

Per a l'espectador, el gènere té la funció primordial de reduir el caos general del mercat. Gràcies al gènere, cap espectador no va al cinema sense tenir ni idea de què veurà. Si un espectador decideix veure *Solo ante el peligro* perquè és un *western*, ho fa perquè sap que hi trobarà un xèrif abnegat, un *saloon*, una civilització incipient en situació de perill pel desordre; probablement sospiti també que hi veurà indis i praderies, encara que no se sentirà decebut si un d'aquests elements no hi apareix, sempre que hi apareguin alguns dels altres. Si l'espectador decideix anar a veure una pel·lícula de gàngsters, ho farà perquè desitja veure una història de gent deshonesta que lluita contra l'ordre en un context urbà...

No es tracta que el públic tingui la certesa de quina és la història que veurà, sinó que trobi determinats objectes, ambients, decorats i personatges. Sabent el gènere a què pertany una pel·lícula, l'espectador es crea un horitzó d'expectatives que normalment seran satisfetes pel producte. El gènere determina així el valor simbòlic dels espais, personatges i objectes que apareixen a la pel·lícula.

Quan parlem d'aquesta funció de creació d'un horitzó d'expectatives, podem ampliar el concepte de *gènere*. Quan es tracta de generar expectatives, la figura d'un actor de renom, com el cas d'Arnold Schwarzenegger o de Sylvester Stallone, actua creant un horitzó d'expectatives similar al del gènere. En el cas d'una pel·lícula protagonitzada per aquests actors, l'espectador espera veure acció, explosions i morts. Estem davant d'una variació de l'*star system* clàssic: estem davant de l'actor-gènere.

L'estructura repetitiva (i la presència d'estrelles) desemboca en el fet que sigui fàcil anticipar el desenllaç, però el **plaer de l'espectador** no radica tant en això com en el camí que el porta fins allà. És un efecte semblant al de la muntanya russa: se sap segur però es predisposa al joc de les emocions fortes. El plaer de l'espectador radica més en la reafirmació que en la novetat. S'apel·la al plaer de *connaissanceur* del públic per apreciar les petites variacions. Un factor que creadors i espectadors tenen en compte en el terreny encara més estret de la saga cinematogràfica, ja sigui *Star Wars* o la de James Bond, on, a banda de compartir gènere, hi ha una continuïtat de trames i personatges.

Les pel·lícules de gènere són plenes de **referències intertextuals** i homenatges o picades d'ullet a pel·lícules anteriors. Cada nova mostra de gènere s'alimenta de les anteriors en un procés que a vegades adopta un caràcter literal amb el reciclatge de títols i tot. I la codificació fa que tinguin un **caràcter simbòlic fort**. Pensem, per exemple, en el paper que tenen el paisatge o el tren al *western*, el mirall al melodrama o la casa al cinema de terror.

Els gèneres canònics no són res més que artefactes dintre del gran artefacte que és el cinema. I són, a més, artefactes especialment perversos, ja que neixen de la necessitat mundana de l'exploatació comercial i de la racionalització de la producció, dos factors essencials en la història industrial del cinema. Els

Lectura recomanada

Llegiu l'article següent:

Roberto Cueto (2002). "Viaje (de ida y vuelta) al terror: El miedo como objeto de consumo". A: Vicente Domínguez (ed.). *Los dominios del miedo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

gèneres són producte d'un sistema de producció perfeccionat, que es va donar fonamentalment entre el 1930 i el 1949 a Hollywood, conegut com el "sistema d'estudis".

1.4.4. Una tipologia genèrica

Si la definició del mateix concepte de gènere ja és problemàtica, la llista de gèneres també ha anat evolucionant al llarg de la història del cinema.

Quan ens referim als gèneres canònics, normalment s'entén que s'hi inclouen la comèdia, el drama, el western, el cinema negre, el musical, el cinema fantàstic o de terror i el cinema bèl·lic. Però els matisos són extensos. Primer perquè al llarg de la història les fronteres entre gèneres han fluctuat (Rick Altman ho compara a la idea que «en poques ciutats ha onejat sempre la mateixa bandera») i les etiquetes de gèneres i subgèneres s'han incrementat. Als anys 1920 Hollywood distingia fonamentalment dos grans gèneres: el melodrama i la comèdia. Fins i tot més endavant, tal com assenyala un dels grans teòrics dels gèneres cinematogràfics, Steve Neale, el terme *melodrama* es podia atribuir a una pel·lícula bèl·lica o a un western. Dècades més tard van anar apareixent nous conceptes, des del musical, amb l'arribada del cinema sonor, fins a la ciència-ficció, passant per subgrups més acotats com la *road movie* o la *buddy movie*. Més enllà de Hollywood, cada filmografia ha tingut també els seus gèneres específics. El mateix concepte de *film noir*, per exemple, va aparèixer a França a mitjans dels anys 1940 i va acabar sent adoptat per descriure bona part dels films nord-americans que ara fonamenten el gènere, títols com ara *Double Indemnity* (*Perdició*, 1944) de Billy Wilder o *The Big Sleep* (*El somni etern*, 1946) de Howard Hawks.

Un altre factor que cal tenir en compte a l'hora d'estudiar la classificació genèrica és la diversitat de paràmetres que s'utilitzen. En el cas del western estem parlant d'uns marges geogràfics (l'oest dels Estats Units) i temporals (segona meitat del segle XIX); en el del melodrama, la comèdia o el terror amb l'efecte emocional a l'espectador; en el del film de detectius o el romàntic, amb el tipus de trama, i en l'animació o el documental, en aspectes de construcció formal.

Més enllà del fet que el gènere sigui un conjunt de trets dominants que donen forma a les expectatives del públic, des d'una perspectiva d'anàlisi del film, Rick Altman proposa la distinció semànticosintàctica, argumentant que les etiquetes de gènere estan lligades a dues fonts diferents:

«En ocasiones invocamos la terminología genérica porque varios textos comparten unas mismas piezas de construcción (estos elementos *semánticos* pueden ser temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personaje, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles). En otros casos, reconocemos la afiliación genérica porque un grupo de textos organiza esas piezas de forma similar (vistos a través de aspectos *sintácticos* compartidos como la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido).

La atención a la semántica textual produce enunciados genéricos que tienen la ventaja de ser ampliamente aplicables, fácilmente reconocibles y gozar del consenso general. Si se hace hincapié en la iconografía común (incluyendo revólveres, caballos y paisajes

del Oeste), una aproximació semàntica al *western*, per exemple, se aplica fàcilment a un gran nombre de pel·lícules, produint un corpus tan inclusiu que pot arribar a incorporar, fins i tot, pel·lícules que normalment no es consideren *westerns*. Si echemos un vistazo a un grup de fotografies de pel·lícules de Hollywood, detectarem sense vacilar un instant les que proceden de *westerns*, perquè els elements semàntics que defineixen el gènere es troben a la superfície fàcilment reconeixible de la imatge. Plantear el *western* com un conjunt d'elements semàntics possibilita aconseguir un alt nivell de consens relatiu a la *westernidad* de qualsevol pel·lícula.

[...].

Quiens defien un anàlisi sintàctic, sin embargo, señalan la relativa superficialidad de la aproximación semántica. Allí donde la atención a las cuestiones semánticas da como resultado una etiqueta y poco más, sugieren, el análisis sintáctico aporta una comprensión del funcionamiento textual y, con ello, de las estructuras profundas que subyacen a la afiliación genérica. Al hacer hincapié en un corpus exclusivo de textos que comparten unos esquemas formados por múltiples capas, la aproximación sintáctica requiere que se preste atención a muchos más aspectos, además de los distintos objetos e imágenes. Si un *western* es una película con revólveres (versión simplificada de la aproximación semántica), bastará con una simple mirada para identificar el género, pero si un *western* es una película que contrapone la naturaleza y la comunidad (la versión de Jim Kitses de una aproximación sintáctica), será necesario entonces un análisis profundo para confirmar la asociación de cualquier película con el género *western*. Puede que el proceso sea más complejo, y por lo tanto más lento y menos consensual, pero tiene la ventaja de facilitar las comparaciones con esquemas sintácticos extratextuales (como la historia, el mito o la psicología) que podría considerarse que explican o como mínimo contextualizan apropiadamente el texto.

Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos* (pàg. 128-129). Barcelona: Paidós.

Normalment, no es pot parlar de gènere si no ha estat definit per la indústria i reconegut pel públic perquè els gèneres no són categories d'origen científic o el producte d'una construcció teòrica; és la indústria la que els certifica i el públic qui els comparteix.

El sistema d'estudis que marca el naixement i l'hegemonia de la indústria cinematogràfica nord-americana tenia clara certament aquesta màxima: «Quines històries s'han d'explicar i com s'han d'explicar». David Bordwell ho subratlla a l'hora de definir el concepte de producció cinematogràfica en el marc del seu estudi del Hollywood clàssic, període que, cronològicament, correspon a l'era del control vertical per part de les *Majors* de la producció, distribució i exhibició pel que fa a la indústria, i, narrativament, a un model canònic predominant encara avui dia al cinema nord-americà i en bona part de les estrenes en sales comercials, vinguin dels Estats Units o no. Un model en el qual els gèneres tenien un paper clau, una dinàmica de retroalimentació que fa difícil entreveure fins a quin punt les etiquetes les estableix la indústria o el públic amb la seva aprovació a taquilla. El cert, però, és que ara per ara les crítiques, els mitjans de comunicació, la comercialització de DVD o les plataformes de VoD segueixen utilitzant el concepte d'etiqueta genèrica.

Els gèneres han estat eines de reflexió sobre nombrosos aspectes vinculats a la història del cinema i d'anàlisi de la narrativa i dels mecanismes de posada en escena, des del context històric de producció, per exemple analitzant l'auge de gèneres com el musical o de terror als anys de la Gran Depressió americana. O el vincle entre avanços tecnològics i estructures formals com el que el cinema sonor va comportar en la gestació d'un gènere com el musical o l'evolució del cinema còmic, que va evolucionar (o compaginar) l'humor gestual dels grans

mestres del primer cinema, formats en la tradició del music-hall, el circ i el vodevil, com el francès Max Linder o l'americà Mack Sennett amb un ús de persecucions i ensopegades que va acabar tenint una etiqueta pròpia (l'*slapstick*), o elaboracions més sofisticades com les de Charles Chaplin o Buster Keaton. Fins a l'eclosió de l'humor verbal, ja en l'etapa sonora, que va tenir en els seus inicis mestres com els Germans Marx, Ernst Lubitsch, Preston Sturges o Howard Hawks, i subgèneres propis com l'*screwball comedy*.

Un estudi de la història d'un gènere específic permet posar en joc elements com la reflexió autoral. Una mirada sobre el musical, per exemple, permet analitzar la construcció del gènere des dels primers *backstage musicals*, quan Hollywood justificava la inclusió de números cantats i ballats a la trama del muntatge d'un musical a Broadway (com *The Broadway Melody*, 1929) en uns vasos comunicants entre cinema i teatre encara ben vigents avui, fins a l'inventiu ús de la càmera de Busby Berkeley per sortir del plantejament frontal d'un espectacle teatral, als musicals integrats –en què els números cantats i/o ballats formen part de l'acció sense fissures i fan avançar la trama i en què s'inclourien el gruix dels grans musicals de la MGM als anys d'esplendor de la unitat de producció dirigida per Arthur Freed (amb títols com *Meet Me In Saint Louis*, *Singing in the Rain* o *The Bandwagon*) o formulacions posteriors com *West Side Story*, *Cabaret*, *All That Jazz* o títols recents com *La La Land*.

Tanmateix, la història del musical no tan està marcada pel desig d'esborrar les costures de la integració de números coreogràfics a la trama com per la successió d'estratègies per articular de manera diferent la tensió i el joc entre els elements narratius i l'espectacle visual. L'alliberament respecte de les convencions realistes ha permès al musical un grau d'experimentació visual que el converteix en un exemple habitual a l'hora d'analitzar aspectes de narrativa (narrador, focalització, tractament del temps i l'espai) i posada en escena. Un bon exemple d'això és la peça de *The Girl Hunt Ballet*, una coreografia amb entitat narrativa pròpia en el context de la trama del film de Vincente Minnelli *The Band Wagon* (Melodies de Broadway, 1953). Protagonitzada per Cyd Charisse i Fred Astaire, el número musical correspon al clímax final de la pel·lícula i desafia el tractament realista de l'espai, juga amb elements visuals surrealistes i fins i tot parodia les convencions genèriques d'un altre gènere: el *film noir*.

Dos gèneres canònics: el western i el melodrama

Al llibre que Joseph McBride li va dedicar a Howard Hawks –un director clau en l'estudi del concepte d'autor, del gènere i del Hollywood clàssic–, el primer li pregunta al cineasta què pensa del fet que westerns més recents intentessin desmuntar la mitologia al voltant del vell Oest. I Hawks contesta: "Vol dir que hi ha gent avui que se'n recorda, de com era de debò?".

El comentari del director de *Red River* o *Rio Bravo* il·lustra l'aire desenfadat amb el qual Hawks i altres contemporanis seus (John Ford entre els més destacats) van voler defugir qualsevol reflexió pública que pogués ser etiquetada d'intel·lectual. Malgrat això, a imatge del cinema que Hawks va dirigir, l'aparent simplicitat de la seva resposta deixa entreveure un tema clau vinculat a l'essència del western: el realisme en la reproducció d'un passat relativament recent a la història nord-americana, uns fets que, en alguns casos, van precedir per escasses dècades la seva *representació* cinematogràfica. Personatges

notoris vinculats a l'Oest salvatge, de fet, van arribar a aparèixer en carn i ossos davant les càmeres i molts *cowboys* anònims van deixar els ranxos pels sets de Hollywood i una paga més bona.

El *western* és un dels primers gèneres a sorgir i el primer a codificar-se clarament. El *western* és el gran relat èpic americà. Tècnicament és el gènere que narra la colonització de l'Oest americà: per tant, ens parla de la història i de la seva visió ideològica a partir de tres vessants: la geogràfica, la històrica i la mítica.

La dimensió mítica del *western* es refereix a un fet essencial: els Estats Units viuen en a penes dos-cents anys un procés equivalent al que viu Europa en tretze segles. En aquesta acceleració històrica, la conversió d'un personatge en mite pot tenir lloc en una sola generació: Daniel Boone i Buffalo Bill es converteixen en mites en vida. Aquest procés mitificador fa d'un obrer rural (un *cowboy*) un heroi mític: un centaure del desert. El gènere fa una conversió del que és quotidià en excepcional i del que és excepcional en gairebé miraculós. La font original en què s'inspira el gènere ve directament de les cròniques que escrivien els periodistes de l'est, dels relats literaris, de la fotografia: el *western*, que era una crònica de la realitat, esdevé epopeia. Des d'aquesta dimensió mítica, l'element central del *western* és l'enfrontament entre llei i ordre, d'una banda, i la llibertat d'esperit, la utopia, de l'altra. D'aquí se'n deriva la riquesa del gènere: de la nostàlgia de la frontera.

El *western* no s'entén tant en termes de fusió cultural –tot i recollir temes com el viatge de l'heroi que es remunten als clàssics grecs– com de construcció en oposició a la cultura autòctona de les terres ocupades pels colons, integrant la mitologia que els *nous americans* poguessin arrossegar amb ells i desviés, quan calia, les tensions entre el Nord i el Sud per una oposició entre l'Est (*civilitzat*) i l'Oest (*salvatge* i en via de colonització). Pura ficció per articular, justament, un "caràcter nacional". Jim Kitses, un dels grans especialistes del gènere, apunta que el *western* s'ha de veure com una "faula històrica".

L'èpica cristal·litzada en el *western* té una singularitat històrica, l'amplificador d'un fenomen que quasi hi transcorre en paral·lel: el naixement dels mitjans de comunicació de masses. Tal com diu Bazin, el *western* "va néixer de la trobada d'una mitologia amb un mitjà d'expressió". I mite és, certament, el concepte que descriu millor els fonaments del *western* i dels antecedents literaris i pictòrics dels quals beu.

Citació

«The history of the development of the forms and institutions of commercial or mass popular culture is directly related to the development of a political ideology of American nationality and to the creation of nationwide network of production and distribution. The basic structure of this commercialized national culture were developed between the Revolution and the Civil War with the emergence of national parties and the development of nationwide trade in books, magazines, and newspapers utilizing and ever-expanding transportation network. Between the Civil War and the Great War the nascent "culture industries" took advantage of new technologies to meet the demands of an ever-growing and increasingly polyglot culture with varied and complex needs and tastes. By the 1920s this form of cultural production was fully industrialized and had become so ubiquitous that it is fair to characterize it as the clearest »expression of our 'national culture'; when we look beyond the family, ethnic community, or workplace for symbols expressive of our American identity we find the mythologies of the popular culture industry.

Slotkin, Richard (1998). *Gunfighter Nation* (pàg. 10).
Nova York: University of Oklahoma-Norman.

Si Lévi-Strauss argumenta que els mites tenen un component inconscient, un mirall on es reflecteixen conflictes públics; en aquest cas el conflicte públic és el xoc entre els pobladors que ja estaven assentats al territori que avui ocupen els Estats Units amb les onades migratòries europees. L'èpica del *western* reconstrueix aquesta ocupació i la literatura acadèmica cinematogràfica hi atribueix coordenades geogràfiques i temporals, acotant-lo a l'última etapa de la conquesta, al segle XIX i a l'oest del territori d'acord amb el sentit de la marxa dels colons.

Des del primer *best-seller* escrit per una de les primeres habitants dels assentaments creats arran del desembarcament del *Mayflower* després del seu captiveri en mans dels indis (*Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson*) l'any 1682, fins a l'esplendor del gènere a Hollywood i les seves posteriors revisions, el perfil del relat ha canviat. Tanmateix, el

concepte de mite abraça també la idea de la seva mal leabilitat, els matisos que el context des del qual és relatat aporta.

El western, un dels gèneres que comença a definir-se iconogràficament amb el primer cinema nord-americà, tradueix l'èpica que s'ha anat teixint des d'altres disciplines.

Conèixer els antecedents iconogràfics i narratius dels quals s'ha nodrit és important per preguntar-se fins a quin punt els westerns dels anys 1950 s'ajusten al *dogma* iconogràfic i narratiu, o bé el qüestionen cridant l'atenció sobre la seva artificialitat i la *melodramatització* de la història de la qual parteixen originalment.

El cinema va tenir un paper clau en la construcció del mite de l'Oest, en recollir la tradició que havien marcat altres disciplines artístiques, però també des del poder polític i del discurs historicista per designar els *actors* d'aquest magmàtic xoc social, econòmic i cultural, i atorgar-los a cadascú un paper a la funció. La població indígena d'Amèrica del Nord ho tenia malament en tots aquests fronts, fins al punt d'haver d'adoptar una identitat virtual (construïda segons les necessitats de la societat hegemònica) amb un poder amenaçant a la ficció inversament proporcional al pes real a la nova societat americana. Amb raó escriu Michael J. Riley, a *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, que els nadius americans «potser són una de les creacions fictícies més creatives i duradores que s'ha donat mai als mitjans de comunicació de masses».

El concepte de frontera es construeix perfilant qui està a banda i banda d'aquesta línia divisòria imaginària entre el territori ocupat (*civilitzat*) pels colons d'origen europeu i la població que es troben en arribar a l'altre costat, els *salvatges*.

El que el públic percep com a *real* està en concordança amb la imatge de l'Oest consolidada per ficcions anteriors i la frontera entre realitat i ficció sempre és borrosa. A *My Darling Clementine*, John Ford utilitza noms de personatges reals (com el de Wyatt Earp) però manipula la trama dels fets com vol. A *Fort Apache*, en canvi, utilitza noms ficticis, si bé s'ajusta a l'essència de l'episodi històric que inspira el film: la batalla de Little Big Horn, amb Henry Fonda interpretant un coronel Thrusday que encaixaria com un quant a la descripció del General Custer.

Les constants que es donen al llarg de la història del gènere són:

a) D'una banda, el conflicte entre civilització i natura. Per al gènere, quan la ciutat adquireix la forma definitiva, deixa de tenir interès. Els elements essencials de la ciutat són: el *saloon* com a metàfora de la vida –música, plaer, mort, negocis, compra i venda d'objectes–; la presó, com a escenari de la llei; el banc, com a signe de la civilització (el pas del troc als diners), i el duel al carrer, com a manifestació de les crisis periòdiques del procés de civilització.

b) D'altra banda, els personatges: l'*heroi*, freqüentment errant i que encarna valors individualistes, apassionadament lliures, ja que no se sent sota la llei dels homes; el *cowboy*, heroi dels *westerns* que es produeixen entre el 1918 i el 1930, la funció del qual és la mitificació d'unes feines rurals molt ingrates en realitat; el *bandit* (*outlaw*), figura mítica que pot adoptar matisos positius quan s'enfronta a la corrupció; el *xèrif*, en qui recau la responsabilitat d'encarnar la naturalesa problemàtica dels càrrecs electes, heroi quan la seva causa és justa però roï quan sucumbeix a la temptació de la corrupció; l'*indi*, oponent per definició; la *dona*, que ja sigui esposa abnegada, prostituta o colonitzadora emprenedora, respon a la projecció imaginària d'algú que no es doblega davant de les adversitats de la nova vida que representa l'Oest.

Si ens atenem a la definició canònica, el **melodrama** és un gènere amb tanta història a Hollywood com el western, però és a la dècada dels anys 1950 –vinculat a l'esfera domèstica que es redibuixa en l'escenari posterior a la Segona Guerra Mundial– on se centren bona part dels estudis que n'han ajudat a dibuixar els contorns del gènere.

En el terreny del cinema, el terme **melodrama** ha quedat com a definatori d'un gènere els ressorts del qual són universals, i que té la funció de servir per a la catarsi sentimental de l'espectador. El melodrama nord-americà clàssic articula tres elements: un personatge víctima; una intriga, ja sigui providencial, ja sigui catastròfica, i un tractament que posa l'accent en tot el que és patetisme i sentimentalisme, la qual cosa implica privilegiar la víctima.

En el melodrama, per causa de l'esmentada funció catàrtica l'espectador s'ha d'identificar amb tots els personatges sobre els quals recauen les desgràcies, encara que siguin personatges de moral abjecta. El funcionament profund del melodrama troba sempre les seves arrels en l'amor platònic, ja que tal com va dir Freud la libido creix quan troba obstacles.

El terme melodrama s'associa fermament a un grup de directors com Douglas Sirk, Nicholas Ray, Vincente Minnelli o Elia Kazan i l'*star system* del gènere és preeminentment femení: amb noms com els de Lillian Gish, Greta Garbo, Bette Davis, Joan Crawford, Jane Wyman, Lana Turner o Elizabeth Taylor. Molt més que altres gèneres, el melodrama ha estat capaç de desenvolupar un conjunt plenament articulat d'heroïnes de totes les característiques, que, malgrat el que s'ha dit, sempre han de tenir el mateix final, o més ben dit, els dos mateixos finals: premi o càstig. Quan l'heroïna decideix viure la seva passió per sobre dels valors instituits, el seu únic final possible és el càstig. La persona (sempre dona) que, per la seva passió, passa per sobre de classes socials i estaments imposats per la ideologia dominant ho acaba pagant car.

El melodrama està tan articulat i codificat que, molt més que altres gèneres, facilita enormement una lectura estructural. Les situacions tipus són moltes però finites; en són algunes: el secret i/o la confessió, la malaltia o la disminució física, la identitat problemàtica (sobretot la bastardia), la diferència d'edat o de classe social entre amants (normalment la dona és més gran), el triangle amorós, les diferències racials...

El fet que el melodrama com a gènere abordi grans temes com la vida, la mort, la sexualitat, el destí, les emocions, i associï la història en majúscules a la individual, com ho va fer exemplarment *Gone with the Wind* (Allò que el vent s'endugué, 1939), no sempre ha despertat gaire respecte. Tal com assenyala Torben Grodal, el terme *melodramàtic* «ha estat utilitzat sobretot de manera pejorativa per la crítica intel·lectual com a sinònim d'excés».

Thomas Elsaesser –fonamentalment a partir de l'obra de Douglas Sirk– i Thomas Schatz van ser dos dels grans artífexs de la definició del melodrama com a gènere juntament amb la teoria feminista i autores com Laura Mulvey i Molly Haskell. Elsaesser se centra en el retrat de la família burgesa com a metàfora de les pors i neurosis de l'era Eisenhower, teixida entre línies gràcies a la posada en escena i contradient el missatge conservador i recurrent a *placebos* com el *happy end*. En el mateix sentit es poden destacar alguns dels trets del melodrama definits per Thomas Schatz o Paul Willemen.

Més tard, Steve Neale va reformular el concepte de melodrama tornant a les arrels, al teatre del segle XIX, identificant trets distintius també (des del conflicte definit entre el Bé i el Mal, el final feliç, l'estètica hiperbòlica, escenes de gran càrrega dramàtica o trames carregades d'incidents i atzars decisius), però ampliant-ne l'aplicació a altres gèneres del Hollywood clàssic, del western al film bèl·lic o de gàngsters, d'acord amb l'ús del terme *melodramàtic* fet per la mateixa indústria de Hollywood.

Des de la teoria feminista hi ha hagut un interès especial pel melodrama perquè és un gènere on és habitual la presència de protagonistes femenines, però la paradoxa és que això ha tingut repercussions reduccionistes a l'hora de parlar de «cinema de dones». Primer en la qüestió de públics: el melodrama com un gènere *per a* dones, el western *per a* homes. I després per la confusió de conceptes encara vigents entre film *de*, *amb* o *fet per* dones –sense una sòlida justificació empírica al darrere sobre la seva recepció–, que ha tenyit bona part de la literatura sobre ambdós gèneres cinematogràfics.

Al marge dels límits de l'etiqueta, els melodrames identificats com a tals i que conformen la mostra sobre la qual es construeix la definició canònica aporten una visió molt interessant dels anys 1950, una perspectiva reforçada per la distància que en separa la producció i l'anàlisi que se'n pot fer des del segle XXI. El melodrama subratlla tant els atractius com les zones d'ombra de la societat que retrata, uns Estats Units que a mitjan segle XX es veuen les cares amb el Bloc de l'Est en el front polític, però que en benestar domèstic –i la seva comercialització– no tenen rival.

Al melodrama, les trames que aborden temes sensacionalistes conviuen amb una crítica social soterrada al model social publicitat com a culminació del somni americà perfecte, que té en les noves urbanitzacions de classe mitjana dels anys 1950 la millor escenografia. Uns habitatges a la frontera, no entre el *salvatge* Oest i l'Est *civilitzat*, però sí entre el món

urbà i el rural, que pretenen conjugar el millor dels dos mons, el paradís domesticat en el qual somniaven els forjadors de l'èpica de la Conquesta de l'Oest.

Unes trames que inclouen conflictes amorosos, familiars, representacions més explícites de la vida sexual del que es permeten a la televisió –la gran rival de la indústria cinematogràfica a l'època–, més subjecta a l'imperatiu de ser apta per a tots els públics.

Tècnicament, si el western com a gènere èpic recorre a una ampliació de format a través del Cinemascope o el VistaVision, el melodrama, la sublimació de la vida domèstica, també explora i té el seu millor aliat en l'ús extensiu del Technicolor, que a mitjan anys cinquanta representava menys del cinquanta per cent de la producció. L'ús simbòlic del color és un dels trets formals distintius del gènere i el mirall com a element iconogràfic recurrent ajuda a traslladar a la pantalla gran les emocions dels personatges.

El tipus de conflicte amb el qual han de batallar les protagonistes del melodrama té un caràcter íntim, en el terreny de la psicologia i en relació a la llibertat d'expressió i llibertat sexual. A *All That Heaven Allows* (Només el cel ho sap, 1955), de Douglas Sirk, la protagonista (Jane Wyman), mestressa de casa exemplar, és la que queda assetjada a casa seva, no per fletxes comanxes, sinó pels dards enverinats que li llencen amics, coneguts i els seus propis fills, quan s'enamora d'un jardiner més jove que ella. L'exterior, per més endreçat que hagi quedat quasi un segle després de culminar-se la conquesta del territori, continua sent un espai hostil.

Lectura per a la reflexió

[...]

La narración y la forma fílmica

David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós: Barcelona.

La película de detectives justifica sus lagunas y dilaciones por el control del conocimiento, la autoconciencia y la comunicabilidad. El género intenta crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la historia (por ejemplo, ¿quién mató a quién?), suspense respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento. Para fomentar estos tres estados emocionales, la narración puede limitar el conocimiento del observador. Esto se motiva realmente haciéndonos compartir el conocimiento restringido que posee el investigador; nos enteramos de lo que el detective se entera, y cuando él se entera. Puede haber también breves marcas de narración no limitada, como veremos, pero éstas funcionan para intensificar la curiosidad o el suspense. Al limitar el campo de conocimiento al que posee el detective, la narración puede presentar información de una forma bastante desinhibida; obtenemos información sobre la historia siguiendo la investigación del detective. De nuevo, la narración puede indicar información de forma más abierta, pero esto es ocasional y viene codificado. Más significativa es, naturalmente, la comunicabilidad cifrada del género de detectives. Las demandas de "juego limpio" han dictado una solución particular al problema del grado de «suprimibilidad» permitido.

Tanto *El sueño eterno* como *Historia de un detective* limitan nuestro ámbito de conocimiento al que posee el detective. En *El sueño eterno*, por ejemplo, cuando el mayordomo pide a Philip Marlowe que pase a ver a Vivian Sternwood, Marlowe pregunta: "¿Cómo sabe que estoy aquí?". El mayordomo responde: «Le vio a través de la ventana, señor, y me vi obligado a decirle quién era usted». Hubiera sido muy simple para la película mostrar a Vivian mirando por la ventana y observando la entrada de Marlowe, pero hubiera hecho la narración más abiertamente reconocible. De forma similar, en *Historia de un detective*, Marlowe está explorando un matorral cuando un sonido llama su atención; dirige su linterna hacia el lugar; corte hacia su punto de vista óptico sobre un ciervo aterrorizado. En ambas películas, generalmente entramos o salimos de un local cuando Marlowe lo hace; la mayoría, si no todos los planos subjetivos, están filmados desde su punto de observación óptica; y con frecuencia se le coloca de tal forma que vemos la acción por encima de su hombro. La música, frecuentemente, refleja su visión de la escena: en *Historia de un detective*, cuando Marlowe recuerda una clave, la música lo anuncia; y la partitura de Max Steiner para *El sueño eterno* subraya si Marlowe con-

sidera la escena amenazadora, cómica o romántica. Lo que sorprende a Marlowe, frecuentemente nos sorprende a nosotros. Vuelve a la mesa de un club nocturno, y en el momento en que descubre que su compañero ha desaparecido, la cámara nos lo revela a nosotros (*Historia de un detective*). O vuelve a casa y encuentra a Carmen en su sillón, descubriéndola cuando la cámara hace una panorámica al lanzar él su sombrero a una silla (*El sueño eterno*). En ambas películas, la escena final se limita a lo que Marlowe, dentro de un salón y en compañía de un asesino, puede percibir; el filme nunca describe acciones fuera de la casa, a menos que él las vea. En gran medida, nuestra «identificación» con el protagonista del filme se crea, digamos, por esta sistemática limitación de la información.

Varias convenciones estilísticas entran en juego para limitar nuestro conocimiento. Los planos de punto de vista son ejemplos obvios, como lo es el comentario en voz over en *Historia de un detective*. En ciertos momentos de *El sueño eterno*, la narración necesita subrayar nuestra percepción de lo que Marlowe oye más que de lo que ve, y, en consecuencia, recurre a una imagen que proporciona una información limitada. Por ejemplo, mientras él se aproxima a la casa de Geiger, corta a un plano de los pies de un hombre que se aleja corriendo; el plano es un compromiso entre la limitación a Marlowe y la supresión de la identidad del asesino.

Lo que revela esta última convención, sin embargo, es que la película está constituida, de hecho, por una narración omnisciente que «voluntariamente» se limita por propósitos específicos (como la necesidad de ocultar sucesos de la historia), pero que puede, en cualquier instante, divergir de su limitación a lo que sabe el personaje. A menudo Marlowe va, naturalmente, un poco por delante de nosotros, topándose con un detalle que nosotros nos hemos perdido o haciendo un descubrimiento en un nuevo plano que luego comparte con nosotros. Pero a veces la película nos da una visión ligeramente por encima de la suya, y entonces nos acerca a las funciones de la narración omnisciente. En ambos filmes, la cabeza de Marlowe se girará por un momento, y espiaremos un gesto o expresión que él no puede ver. En *El sueño eterno*, vemos a Joe Brody sacar su pistola antes de que lo vea Marlowe. Situaciones similares surgen en *Historia de un detective*: vemos a Helen entrar en el apartamento de Marlowe antes de que él la vea en el espejo, u observamos a Moose pasando detrás de la mesa de Marlowe antes de que él lo haga. Ciertamente, nuestro conocimiento extra con frecuencia acaba siendo una satisfacción efímera; en esos ejemplos, el detective capta el mensaje muy poco después de hacerlo nosotros. Continúa en vigor, sin embargo, la idea de que una narración omnisciente puede enmarcar el campo de conocimiento del detective dentro de un ámbito ligeramente más amplio con propósitos relacionados con el suspense, la curiosidad o la sorpresa.

La omnisciencia, en estas películas, está, aun con todo, paradójicamente «limitada»; es el caso del observador ideal-pero-no-imposible elogiado en las principales teorías miméticas. Esta discreta omnisciencia, a menudo surge en una floritura retórica. Por ejemplo, Canino dispara al interior del coche donde cree que Marlowe se esconde. El encuadre nos da el «punto de vista» del inexistente ocupante del coche antes de que Marlowe dispare a Canino, acción filmada desde otro ángulo. Tales posiciones de cámara, aunque motivadas por el conocimiento de Marlowe, pueden provenir sólo de una narración omnisciente, o al menos «omnipresente».

[...]

La actividad de ensamblar causa y efecto en la historia del crimen constituye la convención formal principal de la ficción detectivesca. Hemos visto también que la narración presenta una mezcla de limitación y omnisciencia, comunicabilidad y supresión, y diversos grados de auto-conciencia. El final de *Historia de un detective* ilustra sin embargo otra forma de efectuar esta mezcla. Una señal de la omnisciencia y de la supresión es que en el transcurso de la investigación descubrimos no sólo más información causal sino también más cosas sobre el detective. Puesto que no compartimos las deducciones del detective, a menudo no recibimos acceso privilegiado a su carácter y sus motivos. Esta convención parece específica de la historia «insensible», en la que surgen preguntas sobre el grado de altruismo, honor, integridad, etc., del detective. En las dos películas que comentamos aquí, el detective, finalmente, explica que la profesionalidad es su motivo principal: se siente obligado hacia su cliente hasta terminar su trabajo. Cuando la película avanza, el amor se convierte en otro factor. Se siente atraído por las mujeres, incluso aunque sospeche de ellas engaño, traición o algo peor. En consecuencia, la

narración adopta como parte de su tarea establecer insinuaciones y mentiras sobre la fuerza de la lealtad profesional y romántica del detective. En *El sueño eterno*, Marlowe y Vivian intercambian chistes sexuales antes de que él imponga un giro a la conversación: «¿Quién te dijo que me endulzaras este caso?». En *Historia de un detective*, se nos pide que nos preguntemos si el interés de Marlowe por la señora Grayle sólo es algo fingido para facilitar la investigación; éste es otro aspecto de su carácter que el test final en la comisaría de policía nos revelará a Ann y a nosotros. Restringirnos al ámbito de conocimiento del detective, al tiempo que se limita la interiorización de la narración, influirá en nuestros juicios sobre la personalidad del detective según la trama siga su curso.

El estilo cinematográfico: ¿hacia en cine posclásico?

Yvonne Tasker (1998). "Aproximación al nuevo Hollywood". En: Jenaro Talens; Santos Zunzunegui (1998). "Historia general del cine" (vol. I). *Orígenes del cine*. Madrid. Cátedra.

¿Qué hay, pues, del nuevo Hollywood y el estilo cinematográfico? Una vez más existe una posible gama de enfoques sobre esta cuestión, y hay como mínimo dos formas opuestas de emplear la expresión «nuevo Hollywood» para referirse a los cambios en el estilo cinematográfico que han tenido lugar desde los años setenta. Las distintas periodizaciones e interpretaciones del nuevo Hollywood pueden entenderse según el diferente momento histórico en el que se emplea dicha idea, y se pueden vincular a tendencias concretas en los grandes estudios cinematográficos, desde el trabajo *amateur* hasta un análisis del mercado como el determinante clave de la producción, pasando por la interpretación política del cine popular. Al debatir el fenomenal éxito obtenido por *Tiburón*, Schatz no sólo menciona su distribución y comercialización como sintomáticas del nuevo Hollywood, sino también la (controlada) anarquía de su combinación de una serie de historias y géneros. La película se inspira en y combina distintos precedentes genéricos de una forma similar a *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, y a otros grandes éxitos de taquilla de la época. Schatz cita la percepción que tiene Monaco de dichas películas como «máquinas del espectáculo, calculadas con precisión para alcanzar sus propósitos» (en Collins y otros 1993: 19). Desde este punto de vista, el estilo cinematográfico del nuevo Hollywood es percibido como una operación mecánica, en la que las películas inspiradas en los estilos y argumentos del pasado demuestran un sentido comercial cínico, combinado con valores conservadores.

Muchos de los *blockbusters* del nuevo Hollywood, como el ciclo de películas de «catástrofes» de los setenta o *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), también han sido críticamente caracterizados como experiencias excitantes que son políticamente conservadoras y estéticamente fallidas. De modo similar, *Mentiras arriesgadas* (*True Lies*, 1994) moviliza un sinfín de convenciones conservadoras, con el papel de Art Malik como líder de un incompetente grupo de fanáticos «árabes», y el histérico control de mujeres y niños dentro de la familia por el superpapá/espía internacional Schwarzenegger. Las secuencias de acción espectaculares y los efectos especiales, también típicos de este tipo de producciones, se emplean abundantemente en la película. Sus antecedentes se inspiran abiertamente en las películas de James Bond. Como en *blockbusters* anteriores, se recurre a un tipo de humor irónico (o nihilista), como en la escena en la que el héroe Arnold Schwarzenegger y la heroína Jamie Lee Curtis se reconcilian y se abrazan contra el telón de fondo de una explosión nuclear. Podemos advertir aquí el refinamiento en los años ochenta y noventa de un estilo de realización de *blockbusters* en el que los personajes y la narrativa están supeditados al espectáculo y a la acción argumental.⁸

Si para algunos el nuevo Hollywood queda ejemplificado por los valores conservadores del *blockbuster*, para muchos críticos en aquel momento el nuevo Hollywood de los setenta estaba representado por un tipo de cine americano de autor, asociado a la obra de directores como Robert Altman o Michael Cimino, que se consideraba como radicalmente distinto del espectáculo de Hollywood del período clásico. El nuevo Hollywood de los setenta engloba el texto «incoherente» tanto en su versión más *artística* –en películas como *Taxi Driver* (1976)– como en híbridos genéricos –como *Tiburón*– en el sector más abiertamente orientado al mercado de masas. Ampliamente debatida en el marco de análisis del trabajo *amateur*, esta segunda tipología centrará ahora nuestra atención. La impresión de cambio estilístico durante los años setenta se debió en parte al empleo de nuevas

tecnologías y técnicas cinematográficas no clásicas, como el congelado de imagen, la pantalla dividida, las lentes de *zoom* o el *steadycam*. Si se considera que estas técnicas se incorporan con facilidad al modo clásico de producción o si, por el contrario, se piensa que plantean un desafío para la idea de género y de narrativa que presenta dicho sistema, se trata de un tema sujeto a debate. Steve Neale, en 1976, proporciona el siguiente resumen de un punto de vista sobre el nuevo Hollywood que circulaba en las investigaciones de cine británicas de la época:

El empleo de dispositivos como el *zoom* y los teleobjetivos, la cámara lenta y la pantalla dividida han destruido la unidad dramática y espacio-temporal en la que se basaba la puesta en escena clásica, con su economía, densidad y «sutileza» de significado. La linealidad argumental y su corolario, el héroe orientado a un objetivo, han sido reemplazados por la fragmentación narrativa y por protagonistas introspectivos y turbulentos; las convenciones de género en gran medida se han venido abajo, y han sido sustituidas por un «realismo» comprometido por los valores dramáticos tradicionales y las exigencias de convenciones narrativas o un empleo de antiguas convenciones de género investidas de una nostalgia vacía o de un cinismo consciente o de ambas características a la vez.

(Neale 1976:118-119)

Esta breve presentación que hace Neale de una serie de opiniones agrupa, en una forma característica de la época, un análisis del cambio estilístico con un reconocimiento de los cambios económicos producidos y una serie de especulaciones acerca de la significación política de estas transformaciones en el estilo cinematográfico.⁹ Como se hace evidente en la descripción de Neale, para algunos críticos los cambios en el estilo cinematográfico se percibían como un signo de una drástica ruptura con el pasado. Películas como *La conversación* (*The Conversation*, 1974), de Coppola, o *Nashville* (1975), de Altman, encajaban más fácilmente dentro de esta perspectiva sobre el nuevo Hollywood que otras, como por ejemplo *Tiburón*.

Lo que estaba en juego cuando se hablaba de un director como Coppola durante los setenta era el reconocimiento de la nueva figura del director-autor, según el modelo del cine europeo, para aquellos que trabajaban en el cine americano.¹⁰ La obra de estos autores puede interpretarse como la aparición de un cine americano de autor o bien como un indicador de la incorporación de técnicas y temáticas asociadas al cine europeo a las estructuras y modos de producción del cine americano. Bordwell, Staiger y Thompson ofrecen un detallado análisis de *La conversación* e indican que esta película «ejemplifica cómo el nuevo Hollywood ha absorbido las estrategias narrativas del cine de autor, a la vez que las controla dentro de un marco genérico coherente» (1985: 377). Dichos autores indican que cineastas americanos como Scorsese toman prestadas tradiciones europeas que el cine americano había transformado de un modo relativamente superficial. Así, «al mantener una definición de un Hollywood que no es Hollywood, las películas americanas están imitando el estilo del cine europeo de autor» (pág. 375). Pero señalan también que existe un cierto compromiso productivo entre tradiciones. Hay dos aspectos de las películas del nuevo Hollywood que las salvan de ser un mero pastiche. Su «casi completo conservadurismo estilístico», y una dependencia de la idea de géneros ligan a estas películas a la tradición clásica de Hollywood. Así, se argumenta que «del mismo modo que el cine europeo de autor, el cine del nuevo Hollywood es muy consciente de su relación con el "viejo Hollywood"» (pág. 375). Entre otros ejemplos, citan «los refritos que hace De Palma del cine de Hitchcock, o el empleo de Lucas de las películas de guerra de la Warner o de los seriales de la Universal como prototipo para *La guerra de las galaxias*» (pág. 375). Las películas del nuevo Hollywood que son claramente populares son agrupadas con las que aspiran a un reconocimiento más serio.¹¹ Se indica que el uso continuado de los géneros y la conciencia del pasado cinematográfico de Hollywood vinculan los productos del nuevo Hollywood a dicho pasado. No obstante, el repertorio evidente –y a menudo demasiado indulgente consigo mismo– de referencia al cine del pasado es uno de los elementos que caracteriza específicamente al nuevo Hollywood, según numerosos autores.

Las referencias al pasado cinematográfico pueden encontrarse tanto en los *blockbusters* para los mercados de masas de los años ochenta como en los productos del cine de autor americano de los setenta. Considerado según las distintas ver-

siones como una búsqueda de placer en las formas del pasado, como un anhelo nostálgico por una época que se imagina como simple, o meramente como una muestra de la falta de imaginación de la industria, el empleo de lo que Noel Carroll califica de «alusiones» es una destacada característica del cine popular. Empezando a partir del estilo *après noir* y la narrativa de *Fuego en el cuerpo* (Body Heat, 1981), el análisis realizado por Carroll de los años setenta en adelante sitúa una generación de cineastas y espectadores implicados en «un sistema de recompensas basado en el reconocimiento recíproco» (1982: 55). El sistemático empleo de la alusión a otras películas, tanto de Hollywood como europeas, según Carroll, está produciendo «un estilo cinematográfico que está cambiando sutilmente la naturaleza de los sistemas de símbolos de Hollywood» (pág. 55). El empleo de la alusión puede indicar una vinculación con una obra ampliamente conocida o celebrada, de manera que la película que efectúa la referencia puede contemplarse como una aspiración de alcanzar un reconocimiento similar: los virtuales *remakes* que De Palma ha realizado del cine de Hitchcock han sido interpretados de esta forma. El hecho de que tales estrategias puedan excluir a gran parte de la audiencia también es abordado por Carroll, que apunta a la alusión genérica como una alternativa de tipo más general que han adoptado algunos realizadores. En estos casos, el género del que la película forma parte se convierte en el sujeto de análisis, y a veces incluso de subversión.

Mientras que Carroll es parcialmente crítico respecto a la alusión como estrategia artística, al tratar de entender este fenómeno también se basa ampliamente en una interpretación, actualmente familiar, de las experiencias y pasiones de una generación de escuelas de cine. El «surgimiento del nuevo Hollywood y de sus autores adeptos a la alusión» se sitúa en el contexto económico de incertidumbre y cambio industrial de finales de los sesenta, pero se trató de una época que en general se considera que dejaba espacio para que los nuevos autores desarrollaran sus inquietudes. El modelo de la alusión mantiene una cierta visión y control por parte del autor, equivocada o no, en la que la referencia al pasado se utiliza productivamente. No obstante, esto no acaba de alcanzar el tono de los *blockbusters* de los setenta como *La guerra de las galaxias*, que emplean una apabullante variedad de referencias y géneros a un ritmo acelerado y aparentemente sin ninguna lógica. Monaco describe esta película como «una estrella de neutrones convertida en agujero negro que lo succiona todo a su paso. Géneros cinematográficos enteros desaparecen en ella» (1984:170). Para Schatz, el predominio de la acción argumental y del espectáculo por encima de los personajes es lo que da fuerza a la película y lo que permite su «radical fusión de convenciones de género y elaborado juego de referencias cinematográficas» (en Collins 1993: 23). *La guerra de las galaxias* es percibida como pastiche genérico cargado de acción en el que las escenas individuales, los tipos (o estereotipos) de personaje y la película en su conjunto recurren a una amplia gama de géneros a través de distintos períodos de la historia del cine y la televisión. El hecho de recurrir a tipos y géneros identificables reduce la necesidad de caracterización. La lógica en la que Schatz (y otros) se basa para explicar este empleo incoherente de las referencias no es la visión del autor sino el deseo de maximizar beneficios al atraer a distintas audiencias con una misma película (una versión actualizada del concepto de audiencia familiar). La cuasifamilia reunida en *Terminator 2* también podría interpretarse de esta forma. Mientras que Schwarzenegger era obviamente la estrella y constituía el centro de atención de las imágenes publicitarias, la película también ofrecía un firme protagonismo para Linda Hamilton, además de otorgar un papel crucial al personaje de un adolescente, interpretado por Edward Furlong.

Incluso aunque se sostenga que el cine de autor americano del nuevo Hollywood de los setenta se hallaba limitado por las convenciones del género, la posición del género como categoría es, a pesar de ello, una de las más problemáticas en el cine contemporáneo. El desarrollo de un cine basado en los géneros está estrechamente vinculado al sistema de estudios del Hollywood clásico, y actúa como una forma de diferenciación y estandarización del producto dentro de un proceso productivo racionalizado. La llegada de los acuerdos globales, la producción independiente, el trabajo *freelance*, las interrelaciones entre los distintos medios de comunicación y las producciones *high concept* son factores que contribuyen a desafiar la mencionada racionalización del proceso productivo. No es que los géneros fueran puros en el Hollywood clásico, sino que su posición en el nuevo Hollywood es quizás más incierta y fragmentada. Ya hemos mencionado el fenómeno de las segundas o terceras partes y los pastiches e híbridos genéricos.¹² La adaptación de distintos géneros y estilos como parodias y pastiches plantea la cuestión de si tales adaptaciones pueden ir evolucionando con el tiempo, como lo hicieron los géneros clásicos. Está claro que Carroll –escribiendo a principios de los ochenta– no creía que la fórmula pudiera tener validez en el futuro. Se-

gún este autor, la alusión «puede degenerar en mera afectación, nostalgia y, en el peor de los casos, autoengaño» (1982: 80). Así, el desarrollo de nuevos estilos cinematográficos, ¿ha implicado una evolución o una desaparición del género en cuanto sistema?

Al clasificar a las películas en géneros, tendemos cada vez más a hacer referencia a una variedad de subgéneros y a combinaciones de elementos genéricos. En el cine popular de los años ochenta y noventa encontramos una gran variedad de películas que no encajan fácilmente en las clasificaciones de género habituales del período clásico. No obstante, los críticos cinematográficos todavía piensan en dichas películas en términos de género, ya que –a pesar de que está claro que ya no encajan en los marcos genéricos establecidos– siguen empleándolos de forma explícita. Hillier sugiere que en cierto modo «podría decirse que las segundas y terceras (o más) partes han tomado el relevo del papel que desempeñaban los géneros en las producciones anteriores» (1992: 17). Su función ciertamente se enmarca en una lógica comercial similar. Hillier también indica que a pesar de que las segundas partes suelen ser más caras y menos exitosas que el original, se puede contar con ellas para servir a un sector de mercado concreto, beneficiarse de la difusión alcanzada por la primera película y potenciar la venta de productos vinculados a la serie. El éxito que tuvo *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, generó otras tres películas, en 1986, 1992 y 1997. Aunque todas ellas hacen referencia a los géneros de ciencia ficción y terror y giran en torno al argumento común de Ripley (Sigourney Weaver) en sus batallas contra los alienígenas, las cuatro películas recurren a una serie de elementos genéricos distintos. Esto sirve para diferenciarlas entre sí y para distinguirlas de las imitaciones que siguieron al menos respecto a las dos primeras películas. La segunda parte se basa en igual proporción en los códigos de las películas de guerra, y en particular en la retórica populista y las duras imágenes del ciclo de películas realizadas en los ochenta centradas en torno a Vietnam. La tercera adopta las imágenes sádicas de las películas carcelarias como centro iconográfico. Los códigos de género siguen siendo importantes para dichas películas, las cuales no hacen un empleo excesivo de referencias a otros filmes (con la posible excepción de la segunda, dirigida por James Cameron). Tanto el mantenimiento de los géneros como su combinación (y la redefinición de los mismos que se deriva de ella) son elementos típicos del Hollywood contemporáneo.

Quizás sea indicativo que una de las combinaciones genéricas usadas con mayor frecuencia durante los años ochenta fuera la de la comedia y el terror. La comedia, a menudo generada por la parodia y la afectación, se incorpora en el propio género y a menudo aparece precisamente en los momentos de mayor terror.¹³ La inclusión generalizada de elementos paródicos en películas convencionales ha generado un debate sobre la utilización de la ironía como moda. Por ejemplo, no está claro si el empleo de la ironía desautoriza a los géneros en los que aparece.¹⁴ En su estudio sobre los géneros en los años noventa, Jim Collins nos hace regresar al mercado multimedia, y se pregunta cómo puede funcionar la categoría de género en un contexto en el que el «espectáculo popular está atravesando una recategorización masiva provocada por el creciente número de opciones de entretenimiento y por la fragmentación de lo que antes se creía que era una audiencia de masas en un conjunto de audiencias "objetivo"» (Collins y otros 1993: 243). Dicho autor empieza su análisis con dos ejemplos contrapuestos que se inspiran en las imágenes, la iconografía y las convenciones del *western*: *Regreso al futuro III* (*Back to the Future III*) y *Bailando con lobos* (*Dances with Wolves*), ambas de 1990. Estas películas representan dos tipos de cine de género contemporáneo, uno «basado en la disonancia, en eclécticas yuxtaposiciones de elementos que obviamente no están hechos el uno para el otro», y el segundo «obsesionado con recobrar una especie de armonía perdida», una forma que Collins denomina la «nueva sinceridad» (págs. 242-243). Collins insiste en que a pesar del distinto uso que estas dos películas realizan del género del *western*, ambas son ejemplos de una respuesta al «mismo entorno cultural, es decir, el paisaje saturado de medios de comunicación de la cultura americana contemporánea» (pág. 243). El argumento rechaza la idea de una persistencia del género del *western* (entendido en su forma clásica) junto a versiones más nuevas y paródicas. Ambas películas representan respuestas particulares al entorno de comunicación transformado en el que han sido producidas.

La contraposición que hace Collins entre parodia y sinceridad recuerda la distinción de Noel Carroll entre un alusionismo a menudo tedioso y las «excursiones anuales a la sinceridad, una sinceridad hasta la muerte» representadas por películas como *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs Kramer*, 1979) en el cine de los setenta

(1982: 56). *Cuatro mujeres y un destino* constituye un ejemplo útil en este contexto. Como *Maverick* –también estrenada en 1994–, la película utiliza el *western* como escenario genérico. Al emplear una serie de convenciones e imágenes extraídas del género, *Cuatro mujeres y un destino* constituye una parodia del *western* sin llegar a ser explícitamente cómica. En parte los elementos paródicos provienen de la «inversión de roles» relacionada con la asignación del protagonismo a cuatro mujeres que se hallan en el centro de la acción del *western*, teniendo en cuenta los papeles convencionales habitualmente asignados a las mujeres en este género. Quizás en un intento de legitimar este protagonismo femenino, *Cuatro mujeres y un destino* también se inspira en las películas para mujeres, adoptando ciertas imágenes de la violencia sexualizada contra las mujeres y su venganza del ciclo violación/revancha. Una incipiente relación lesbiana queda transmutada en una serie de significativas miradas carentes de significado narrativo, pero a las que se les puede dar sentido a través de las convenciones de las películas intrascendentes. El género ni se utiliza como diversión ni se toma muy en serio. La comercialización de la película como un *western sexy* y feminista atrae a una amplia gama de audiencias. Dentro del contexto clásico del *western*, se trata de un texto incoherente. Según la formulación de Collins, *Cuatro mujeres y un destino* incluye elementos tanto de parodia como de sinceridad.¹⁵

El posmodernismo y el cine popular contemporáneo

Distintos aspectos del nuevo Hollywood sugieren afinidades con el marco de análisis crítico del posmodernismo. El irreverente reciclaje de géneros, el predominio del pastiche y de la nostalgia, así como la relación recíproca entre el cine de autor y el cine comercial, todo sintoniza de algún modo con las características del arte posmoderno. A su vez, la reorganización de la industria cinematográfica americana como parte de conglomerados de comunicación con intereses en una variada gama de campos relacionados con el entretenimiento, junto con la proliferación de las productoras independientes y de los trabajadores *freelance*, son factores claramente vinculados a algunas interpretaciones del cambio económico/industrial que se encuentran en el posmodernismo. La situación actual está muy lejos del sistema de factoría de la era de los estudios. No obstante, Collins es de los pocos que se refieren abiertamente al cine contemporáneo como parte del cine popular posmoderno. Distintos autores han citado una serie de películas considerándolas posmodernas o cuyos argumentos tratan sobre la experiencia de la posmodernidad. Más que referirse a ejemplos particulares, la utilización del posmodernismo como marco de análisis dentro del cual se debería situar el cine popular contemporáneo ha demostrado ser problemática.¹⁶

Aquí puede ser útil considerar un ejemplo concreto. *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, ha sido mencionada repetidamente como un ejemplo de cine posmoderno. Se ha escrito abundantemente sobre esta película desde múltiples perspectivas, en parte porque es una rica fuente de imágenes y de temas narrativos: en estos sentidos se trata de una película «interesante». Se han dado numerosas razones para interpretar esta película como posmoderna. De éstas he seleccionado cinco.¹⁷ En primer lugar, el escenario y la puesta en escena, en particular la construcción de un espacio urbano que reúne una serie diversa de etnias y estilos arquitectónicos en un contexto urbano alienado dominado por la publicidad y otras imágenes mediáticas. Esto parece evocar la experiencia urbana posmoderna como una visión del futuro. En segundo lugar, la referencia a (y el uso de) momentos anteriores de la historia del cine, sobre todo el cine negro, tanto en el estilo visual de la película como, hasta cierto punto, en su narrativa. Aunque la mujer fatal del cine negro aquí está representada en forma de dócil muñeca viviente, la caracterización del héroe detective se alimenta de esta tradición de forma bastante consciente. Las convenciones del pasado cinematográfico son utilizadas para articular la experiencia de un presente posmoderno. En tercer lugar, el cuestionamiento de las categorías de identidad en torno a la distinción entre humano y no humano (replicante), que es una parte importante del desarrollo narrativo. En cuarto lugar, la exploración de los temas del tiempo y el espacio, sobre todo una experiencia de tiempo comprimido y los efectos que tiene la interacción de humanos con distintas tecnologías sobre el tiempo y el espacio. Por último, la exploración del papel desempeñado por la imagen (en particular las fotografías) en la constitución de la identidad y la historia personal. Estos puntos brevemente esbozados indican que *Blade Runner* ha sido interpretada como una película que representa la experiencia de la posmodernidad y, al mismo tiempo, en su juego textual con las convenciones del pasado, como un ejemplo de arte posmoderno en sí. Quizás la forma en que ambos aspectos cuajan en la película

de Scott es el motivo por el que se mencione con tanta frecuencia en el contexto del posmodernismo. No obstante, si el marco del posmodernismo tiene algún valor para analizar el cine contemporáneo, también debe tratar de ir más allá de una consideración de las películas como «posmodernas» o como síntomas de posmodernidad.

La nostalgia, un término característico tanto para el cine del nuevo Hollywood como para el posmodernismo, proporciona un punto de acceso para la posible relación entre ambos. La recapitulación efectuada por Monaco del cine de los años setenta mantiene aquí su validez. «La fuerza cultural más poderosa de los setenta fue definitivamente la nostalgia», escribe, y prosigue indicando que será «imposible, dentro de veinte años, recuperar la década de los setenta, ya que carece de un estilo propio» (1984: 283). No hace falta que las películas estén explícitamente ambientadas en los cincuenta para evocar nostálgicamente las imágenes y/o los valores de dicha época, como Monaco indica refiriéndose a *American Graffiti* (1973), ambientada en 1962, o *Rocky* (1976), ambientada en el mundo contemporáneo. La película nostálgica, sin embargo, también puede percibirse como una especie de estilo. Los comentarios de Fredric Jameson sobre la película nostálgica como «un elaborado síntoma del declive de nuestra historicidad» sitúan esta percepción dentro del marco del posmodernismo (Jameson 1984: 68). Su conocido ensayo analiza el nuevo cine negro, incluyendo *Fuego en el cuerpo*, junto a películas como *American Graffiti* y *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983). El lenguaje de la película nostálgica no está tan preocupado por la historia en sí como por aproximarse «al "pasado" a través de connotaciones estilísticas, transmitiendo la calidad del pasado mediante la brillante calidad de la imagen y la forma de ser de los años treinta o de los años cincuenta a través de los atributos de la moda» (pág. 67). Y, naturalmente, el pasado al que se hace referencia es un pasado cinematográfico. Las interpretaciones tanto de la referencialidad como de las operaciones nostálgicas son mayoritariamente negativas. Estos fenómenos se consideran como un indicador, por ejemplo, de una incapacidad para articular el presente. La distinción que efectúa Jim Collins entre la referencia al pasado cinematográfico en términos de parodia o sinceridad indica, sin embargo, que dichas referencias no están necesariamente definidas por la nostalgia. Más que centrarse en las películas nostálgicas, Collins llama la atención sobre una operación de nostalgia crítica al afrontar la complejidad de los medios de comunicación contemporáneos. Las opiniones negativas de nuestra cultura popular contemporánea son contrapuestas a la «naturaleza altamente "mediatizada" de nuestras existencias culturales contemporáneas y las imágenes necesarias para representarlas» (Collins y otros 1993: 252). Lo que se pone de relieve en las distintas interpretaciones sobre el nuevo Hollywood es la atención otorgada a la superficie y al espectáculo por encima de los personajes y la narrativa, al ahistoricismo del cine contemporáneo incluso cuando parece estar más profundamente comprometido con las referencias a la historia. Por otra parte, estos factores también indican un vínculo entre el nuevo Hollywood y el posmodernismo. No obstante, el factor más significativo que debe considerarse en este contexto es la radical transformación del mercado multimedia. El número de imágenes cinematográficas disponibles y las distintas formas de artículos culturales y de ocio con las que interactúan plantean un desafío para la consideración del cine como un medio de comunicación diferenciado.

Conclusión

A medida que el sistema de estudios entraba en decadencia, la industria cinematográfica americana se transformó a sí misma. Actualmente, la producción, la distribución y la exhibición de películas forma parte de una serie de grandes corporaciones de comunicación y ocio. Los cambios en la industria cinematográfica y en el estilo predominante de las películas realizadas por Hollywood están estrechamente relacionados con los cambios experimentados por el mercado multimedia en general. La interacción entre la producción y el consumo de películas y las instituciones y tecnologías de la televisión, el vídeo, el cable y las tecnologías de la comunicación es una parte de este proceso. La novedad del nuevo Hollywood se deriva de los rápidos cambios que tienen lugar en el mundo del espectáculo. En este contexto, quizás sería más útil analizar el estilo cinematográfico del nuevo Hollywood a través de un enfoque que pusiera de relieve la interacción entre el cine y otros medios de comunicación, así como la proliferación de productos culturales, más que centrarse exclusivamente en una perspectiva basada en las relaciones con el pasado cinematográfico.

Notas:

8. Esta opinión, naturalmente, no toma en consideración lo que las audiencias podrían hacer con tales productos, ni los temas o mitos que invocan. Se trata de un aspecto importante aunque no se trate directamente en el presente capítulo.

9. El proyecto consiste en evaluar la trascendencia del nuevo Hollywood para los intereses ideológicos de *Screen* como revista política.

10. Esto debe situarse en un contexto en el que las películas de arte y ensayo europeas eran mucho más accesibles a través de la distribución independiente (véase Hillier 1992:14).

11. Se podría efectuar una distinción entre si las películas se inspiran en el cine europeo o bien en las tradiciones de las antiguas producciones de Hollywood.

12. En los últimos años se han realizado también varios *remakes* cinematográficos de series de televisión. La primera película de *Star Trek* fue estrenada en 1979. Otras producciones más recientes incluyen dos entregas de películas de *La familia Addams* (*The Addams Family*, 1989 y 1993), *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, 1994) y *Maverick* (1994). Mientras que la serie de películas de *Star Trek* (1979-1994) puede ser clasificada bajo el género de ciencia ficción y *Maverick* puede considerarse hasta cierto punto un *western*, una definición clásica de género no resulta de gran ayuda para situar a dichas películas, teniendo en cuenta su conciencia casi paródica de los originales a las cuales remedan. Asimismo es remarcable que la adaptación de obras y personajes de la literatura popular al cine raramente parece conllevar esta respuesta un tanto irónica.

13. El ensayo de Stephen Neale en Kuhn (1990) aporta un interesante análisis sobre este fenómeno.

14. Esta ironía, como ya he indicado anteriormente, también ha sido interpretada en clave nihilista.

15. En *Spectacular Bodies* trato la evolución del *western* en estos términos con mayor detalle (Tasker 1993).

16. Denzin (1991) se basa en análisis de películas que se consideran en buena medida como reflejos de la posmodernidad. Otros estudios se refieren al «cine posmoderno» y debaten una serie de ejemplos sin llegar a definir los límites de dicha categoría.

17. Obviamente, la interpretación de las lecturas presentada aquí es más bien sumaria. Las fuentes primarias fueron proporcionadas por una serie de ensayos en Kuhn (1990), así como referencias en Sharrett (1993) y Harvey (1989).

2. Els modes històrics de la narració cinematogràfica

2.1. Els primers relats cinematogràfics

"En el cine de ficción ha conseguido predominar un modo de narración. Tanto si le llamamos cine corriente, como dominante o clásico, intuitivamente reconocemos en ello una película ordinaria, de forma adecuada, con las normas extrínsecas predominantes. Nuestro ejemplo será el clasicismo más históricamente influyente: el cine de los estudios de Hollywood de los años 1917 a 1960 (...) Podemos definir la narración clásica como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo."

David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción* (pàg. 156). Barcelona: Paidós.

Aquesta cita de David Bordwell resumeix a la perfecció la idea que existeix un mode predominant de narració cinematogràfica, la qual cosa implica que l'estudi històric de les formes de narració s'ha anat elaborant per comparació amb aquest mode. En el cas de l'anàlisi de les formes narratives del cinema dels inicis, aquest mode ha estat escomès des del coneixement previ de les formes del cinema clàssic. És a dir, el mode de narració del cinema dels orígens ha estat sistematitzat com a objecte d'estudi només després que es comprovés que, efectivament, era diferent de la forma de narració institucionalitzada pel cinema clàssic.

Si aproximadament cap al 1917 va sorgir un mode de narració clàssica, que Noël Burch anomena **mode de representació institucional (MRI)**, cal preguntar-se sobre l'estatut del període que va del 1898 al 1917. Sobre aquesta forma cinematogràfica anterior al període clàssic, Burch es pregunta: "es tracta simplement d'una època de transició, les singularitats de la qual són degudes a les forces contradictòries que treballen en el cinema de l'època (pes de l'espectacle i del públic popular, d'una banda; aspiracions econòmiques i simbòliques burgeses, de l'altra)? O es tracta d'un "mode de representació primitiu", d'igual manera que existeix un MRI, d'un sistema estable, amb la seva pròpia lògica, la seva pròpia durabilitat?" (Burch, 1991, 193).

En les darreres dècades s'ha desenvolupat un complet sistema d'anàlisi del cinema dels orígens, en el qual hom hi atorga una naturalesa molt diferent de la de simple estadi imperfecte del discurs cinematogràfic institucional, digne d'estudi precisament en la mesura que anticipa el cinema posterior. Per a molts analistes el cinema dels orígens té la seva pròpia estètica, diferent de la del cinema clàssic, però no per això menys coherent i apreciable.

Entre els trets principals d'aquest **mode de representació primitiu**, que no tots els historiadors i teòrics anomenen així, cal assenyalar en primer lloc l'existència d'una **autarquia del quadre**. Tal com explica Monica Dall'Asta, "aquesta fórmula indica la sobirania de l'enquadrament respecte d'allò perfil-

mic, és a dir, la condició per la qual allò proffímic està obligat a adaptar-se a l'enquadrament com a un marc rígid" (Dall'Asta, 1998, 287). Els films dels orígens s'atenen normalment a un únic punt de vista i a una única presa –en són l'exemple més evident les vistes preses pels germans Lumière–; en aquesta mena de films, tot el que passa és allò que passa literalment davant de la càmera. La inexistència de, fins i tot, la mera possibilitat d'una articulació del camp fora de camp fa que sigui materialment impossible un punt d'escapatòria temporal o espacial.

L'autarquia del quadre

L'exemple que proposa Gaudreault per explicar l'autarquia del quadre és el que ell anomena el **film unipuntual**, el màxim exponent del qual seria *L'arroseur arrosé* dels germans Lumière, on el jardiner que atrapa un bromista l'arrossega novament a l'enquadrament per clavar-li una pallissa que pugui veure tothom. El jardiner persegueix el bromista i aconsegueix caçar-lo fora de l'enquadrament, però la càmera no s'ha mogut ni un mil·límetre, de manera que el jardiner no té més remei que portar el bromista davant de la càmera, ja que d'una altra manera el públic no podria veure el merescut càstig.

Una mica més tard, quan les pel·lícules consten de diversos plans units, cadascun d'ells segueix essent autònom respecte dels altres que integren la seqüència. En el decurs d'una persecució, per exemple, cada pla es manté fins que tots els perseguits i perseguidors surtin del quadre; i el pla següent mostra l'entrada al camp de tots els participants en la persecució.

Alguns altres trets essencials del mode de representació primitiu són la **posició horitzontal i frontal de la càmera**, la **conservació del pla de conjunt** i la **relació entre força centrípeta i centrífuga** que s'hi produeix. Tots ells redonden en la idea de la impossibilitat d'una articulació espaciotemporal productiva entre els diferents plans.

L'organització espacial del cinema dels orígens adopta la forma del *tableau*. El pla no té la intenció de constituir-se en enquadrament, sinó que és més aviat un marc, un espai enormement codificat heretat de l'escenari teatral. Tots els objectes que apareixen en escena tenen com a objectiu concret emplenar el marc, i semblen moguts per una força centrípeta que els impulsa cap al centre de la imatge.

D'altra banda, la posició d'algun personatge a l'extrem del marc té com a objecte construir una força centrífuga que expulsi l'espectador de l'espai fílmic. Mentre que en el cinema clàssic l'espectador és introduït a l'escena per una sèrie d'operacions de centrament que l'introdueixen d'una manera "naturalista" a l'espai, en el cinema dels orígens l'espectador és descentrat, repel·lit fins als marges d'un espai regit enterament per l'atracció visual.

El concepte *cinema d'atraccions* ha estat elaborat per l'historiador Tom Gunning per explicar el mode dominant en la representació del cinema dels orígens. El terme *atraccions* fa referència aquí al caràcter del cinema com a mitjà

innovador i sorprenent en els seus primers anys de vida. El gran atractiu d'una bona part del cinema de l'època era presentar-se com una apoteosi d'efectes la principal funció de la qual era despertar la fascinació del públic.

En aquesta recerca de la fascinació del públic s'hi troba implícit un reconeixement de l'aparell tècnic del mitjà. Una part important del cinema dels orígens es veu obligat a presentar-se ell mateix com a cinema, és a dir, com a atracció amb un elevat component tècnic. Per tant, és freqüent en el cinema dels orígens la mirada a càmera, quelcom que, alhora que reclama l'atenció sobre els aspectes tècnics de la nova atracció, impedeix la "naturalització" narrativa del mitjà. Si l'espectador està "fora" de manera evident, és que no està "dintre" de l'univers diegètic; és a dir, que l'univers diegètic no pot existir.

Al cap d'uns pocs anys, el quadre perdrà la seva essència autàrquica i començarà a unir-se amb uns altres quadres per mitjà dels *raccords* d'acció i moviment, articulant d'aquesta manera l'espai virtual i la continuïtat temporal que constitueixen la base d'una narració; d'altra banda, la mirada a càmera desapareixerà i el cinema deixarà de ser considerat com una pura atracció. Així s'anirà configurant la narrativitat del mitjà tal com l'entenem; i també s'aniran conciliant la vocació d'entreteniment popular del mitjà amb les necessitats simbòliques d'un públic burgès.

El pas del mode de representació primitiu al mode de representació institucional trobarà la seva clau en la construcció d'una mirada interna, que es constituirà amb la creació d'una càmera ubíqua i amb la seva equivalència amb un narrador ubí i, per tant, amb un públic ubí. La narració necessita un punt de vista, i aquest punt de vista es configura en el cinema a partir de l'orientació de l'espectador per mitjà dels *raccords* de direcció, de mirades i d'eix, que aboliran completament l'autarquia del quadre.

2.2. La narració canònica: l'exemple de Hollywood

Per a l'anàlisi del **relat cinematogràfic clàssic** es parteix de la idea que un aspecte essencial és l'ordenació dels esdeveniments a partir de la causalitat. Cadascun dels esdeveniments narrats té com a causa un d'anterior, i és al seu torn causa del posterior. Aquesta causalitat motiva els principis d'organització temporal i espacial que, per més alterats que puguin semblar, responen sempre a una lògica.

En virtut dels principis d'organització temporal i espacial, el relat clàssic converteix el món de la història en una construcció coherent que sembla avançar des de l'exterior.

Lectura per a la reflexió

Llegiu l'article següent que trobareu a la prestatgeria virtual:

Monica Dall'Asta (1998). "La articulación espacio-temporal del cine de los orígenes". A: Jenaro Talens; Santos Zunzunegui (1998). *Historia general del cine: Orígenes del cine* (vol. 1). Madrid: Cátedra.

La narració clàssica depèn de la noció de l'observador invisible i de l'"ocultació de la producció": la història sembla que no s'ha construït; sembla haver preexistit a la seva representació narrativa. L'observador es concentra en construir la història, no pas en preguntar per què la narració representa la història d'una manera específica.

En la seva **anàlisi del relat cinematogràfic clàssic de Hollywood**, Bordwell proposa tres punts de partida generals:

- 1) En la seva totalitat, la narrativa clàssica considera la tècnica fílmica com a vehicle per a la transmissió de la informació de la història per mitjà de l'argument.
- 2) En la narració clàssica l'estil habitualment impulsa l'espectador a construir un temps i un espai coherents i consistents per a l'acció de la història.
- 3) L'estil clàssic consisteix en un nombre estrictament limitat de recursos tècnics organitzats en un paradigma estable i ordenat probabilísticament segons les demandes de l'argument.

Totes les estratègies de visualització del cinema clàssic s'agrupen segons aquests tres principis. El principi predominant és que cada ús tècnic obeeixi a la transmissió d'informació de la història per part del personatge, amb el resultat que cossos i cares es converteixen en punts focals d'atenció. La fase d'introducció inclou habitualment un pla que estableix els personatges en un espai i en un temps. A partir de la interactuació dels personatges, l'escena es divideix en imatges més properes d'acció i reacció, imatges que formulen un objectiu, la lluita per aquest objectiu i les decisions que comporta aquesta lluita. Totes aquestes imatges estan intensificades per estratègies de construcció i de maneres de mostrar escenaris, il·luminació, música, composició i moviments de càmera.

L'estil clàssic té com a objectiu aconseguir la màxima claredat denotativa. Cada relació temporal d'una escena amb l'anterior s'assenyala amb promptitud i inequívocament, la il·luminació destaca la figura respecte del fons, la gravació del so es perfecciona per tal de permetre un màxim de claredat en els diàlegs i els moviments de càmera intenten delimitar un espai no ambigu.

Les convencions estilístiques de la narració de Hollywood són reconegudes intuïtivament per la majoria dels espectadors. Això, segons Bordwell, es produeix perquè l'estil desenvolupa un nombre limitat de recursos. En són exemples evidents les diferents il·luminacions, els enquadraments i l'encaix entre plans en el muntatge; en totes aquestes operacions hi ha un nombre finit d'opcions considerades correctes per a una perfecta interpretació de la història.

En definitiva, el text realista clàssic es construeix mitjançant un conjunt de paràmetres formals que inclouen pràctiques de muntatge, usos de la càmera i del so que susciten l'aparença de continuïtat espacial i temporal.

Aquesta continuïtat s'obté en el cinema clàssic de Hollywood mitjançant protocols molt definits de presentació de noves escenes, el que Stam anomena "la progressió coreografiada des d'un pla de conjunt a un pla mitjà o a un primer pla" (2001, 172); també mitjançant dispositius convencionals per a evocar el pas del temps, com foses o efectes d'iris; mitjançant tècniques de muntatge per a suavitzar la transició entre pla i pla, com la regla dels trenta graus, el *raccord* de posició, el *raccord* de direcció, el *raccord* de moviment, els inserts per a cobrir discontinuïtats inevitables, i mitjançant dispositius que suggereixen la subjectivitat, com el monòleg interior, els anomenats plans subjectius, el *raccord* en la mirada o la música.

El cinema narratiu clàssic combina els codis de percepció visual adquirits durant el Renaixement –perspectiva monocular, punts de fuga, impressió de profunditat, exactitud en l'escala– amb els codis de narració dominants en la literatura del segle XIX. D'aquesta manera el cinema mateix es convertia socialment en la prolongació de la novel·la realista i n'adquiria el poder emocional i el prestigi diegètic.

"El cine clásico de Hollywood presenta a individuos psicológicamente definidos como principales agentes causales. Tales agentes se esfuerzan en resolver problemas concretos u obtener objetivos específicos, y la historia se cierra con la resolución del problema o con el éxito –o fracaso– rotundo en la consecución de los objetivos. La causalidad que envuelve al personaje constituye el principio unificador fundamental, mientras que las configuraciones espaciales están motivadas por el realismo y por necesidades compositivas. Las escenas se delimitan con arreglo a criterios neoclásicos unidad de tiempo, espacio y acción. La narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y hasta cierto punto autoconsciente. Si efectuamos un salto en el tiempo, se nos informa de ello mediante una secuencia de montaje o una línea de diálogo; si una causa desaparece, se nos informa sobre su ausencia. La narración clásica opera como una 'inteligencia editora' que selecciona ciertos períodos temporales para tratarlos a fondo y a su vez recorta y elimina otros acontecimientos 'intrascendentes'.

Robert Stam (2001). *Teorías del cine* (pàg. 173). Barcelona: Paidós.

2.3. Altres modes narratius

Amb l'etiqueta de **narració d'art i d'assaig** Bordwell designa la forma de narració distintiva –quan n'hi ha, que no és sempre– de pel·lícules englobades en la maquinària de producció, distribució i exhibició tradicionalment coneguda com "cinema d'art i assaig internacional". Per bé que en realitat aquesta etiqueta no és res més que un calaix de sastre conceptual que diu poc del seu objecte d'estudi, Bordwell la fa servir com a instrument per a designar les diferències narratives evidents que existeixen entre films com *El eclipse* (*L'eclipse*, 1962) de Michelangelo Antonioni, *Repulsió* (*Repulsion*, 1965) de Roman Polanski o *Roma, ciutat oberta* (*Roma città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini, i d'altres com *Río Bravo* (*Rio Bravo*, 1959) de Howard Hawks o *El codi dels assassins* (*The Killers*,

1946) de Robert Siodmak, exemples de textos narratius clàssics de Hollywood. Al cap i a la fi, la marca "cinema d'art i d'assaig" no és gaire més ambigua que d'altres tan de moda com "cinema modern" o "nous cinemes".

Algunes de les **característiques de la narració d'art i d'assaig**, definides per oposició a les del cinema clàssic, són:

a) La posada en qüestió de la realitat com a resultat de la coherència tàcita entre successos i de la consistència i claredat de la identitat individual, que són característiques del relat clàssic heretades de la novel·la realista del segle XIX. Per al cinema d'art i d'assaig les lleis del món poden no ser comprensibles o explicables, i la psicologia personal pot ser indeterminada. De fet, no és infreqüent que en el si d'aquest cinema s'abordi la realitat de la imaginació, però com si fos tan objectiva com el món fenomenològic real.

b) La rigorosa causalitat dels esdeveniments del cinema clàssic és reemplaçada per un vincle més feble entre successos. El cinema d'art i d'assaig crea llacunes en la presentació que fa la trama de la història. Amb l'eliminació dels terminis temporals, el cinema d'art i d'assaig no només crea buits inconcrets i hipòtesis menys rigoroses sobre les accions futures; també facilita una aproximació d'un final obert. Contràriament als films clàssics, el cinema d'art i d'assaig tendeix a ser bastant restrictiu en el seu àmbit de coneixement.

c) El cinema d'art i d'assaig presenta equívocs respecte de la causalitat dels personatges. Tal com explica Bordwell, "si el protagonista de Hollywood corre cap al seu objectiu, el protagonista del cinema d'art i d'assaig llisca passivament d'una situació a una altra". D'altra banda, si el cinema de Hollywood se centra en l'argument, el d'art i d'assaig demostra històricament un interès més gran envers el personatge. Per tant, les tècniques fílmiques es poden fer servir per a dramatitzar processos mentals més que no pas simples esdeveniments.

d) Les operacions tècniques poden estar orientades també a la introducció de "comentaris" en el si de la narració: la tècnica no està orientada a una progressió diàfana de la història, sinó a la inclusió d'aquests comentaris de caire connotatiu o simbòlic.

En resum, el cinema d'art i d'assaig és molt diferent del cinema clàssic perquè incorpora llacunes narratives permanents i reclama l'atenció sobre els processos de construcció de la història. Finalment, la narració del cinema d'art i d'assaig no només exigeix comprensió denotativa, sinó també lectura connotativa; exigeix, per dir-ho d'alguna manera, un nivell més alt d'interpretació.

Citació

"Siempre que nos enfrentamos con un problema de causalidad, tiempo o espacio, solemos buscar una motivación realista. ¿Crea la dificultad un estado mental del personaje?"

¿Está la "vida" simplemente dejando cabos sueltos? Si nos sentimos frustrados, apelamos a la narración y quizá también al autor. ¿Viola el narrador la norma para conseguir un efecto específico? ¿En concreto, que significado temático justifica la desviación? ¿Qué ámbito connotativo de juicios o significados simbólicos puede producirse a partir de este punto o pauta? Idealmente, el filme vacila, suspendido entre razones realistas y autorales. La incertidumbre persiste, pero se extiende como una incertidumbre obvia. Dicho crudamente, el eslogan procesal de la narración del cine de arte y ensayo podría ser: "Interprete esta película, pero hágalo maximizando la ambigüedad".

David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción* (pàg. 213). Barcelona: Paidós.

Activitat

A partir dels conceptes estudiats, analitzeu el film de Roman Polanski *Repulsió*.

2.3.1. Narració moderna o narracions modernes?

Modes de narració com d'"art i assaig" posen de relleu el problema conceptual de la "modernitat" cinematogràfica. Producte de la modernitat de finals del segle XIX, el cinema –com l'altra gran forma narrativa nascuda en el si de la cultura de masses, el còmic– està marcat per una naturalesa paradoxal, ja que neix modern i no és fins més tard que esdevé clàssic. Per tant, la modernitat entesa com una superació del classicisme és una etiqueta que només utilitzaran determinats crítics, mentre que d'altres preferiran evitar-la a tot preu.

Entre els segons hi figura David Bordwell, citat tantes vegades al llarg d'aquest mòdul, qui s'absté deliberadament de qualificar cap dels modes de narració que postula com a "modern". Per a Bordwell existeixen diferents tipus de narració que podrien anomenar-se *modernes*. El problema rau en els models que es prenen com a referència.

Si s'entén per *narració moderna* la que es desenvolupa en la ficció literària i el teatre del segle XX –amb representants il·lustres com per exemple Joyce, Kafka, Camus o Ionesco– es pot considerar al seu torn com a *moderna* l'anomenada narració d'art i d'assaig. Si es considera que la modernitat estètica està vinculada al treball experimental i de forta càrrega política d'artistes com Grosz, El Lissitzky o Bretch, per exemple, llavors cal convenir que la modernitat cinematogràfica es troba en el mode de narració historicomaterialista. Finalment, si es considera que moviments com el serialisme musical o l'estructuralisme dels anys cinquanta i seixanta són representants de certa idea de modernitat, l'anomenada narració paramètrica serà l'equivalent cinematogràfic d'aquesta modernitat. I tot això sense tenir en compte que dins del mode de narració clàssic hi podem resseguir l'existència de textos que inauguren noves solucions formals i noves maneres de veure, i que per tant mereixen ser considerats *moderns* sense cap mena de dubte. La comprensió dels textos fílmics canvia amb el temps, i només després que una estètica particular acabi essent formulada explícitament es poden entendre els textos problemàtics que la posen en crisi. Per tant, la modernitat és una qüestió dels textos, però també de l'òptica a través de la qual hom se'ls mira.

2.4. Postmodernitat i noves narracions

Partim d'un punt de sortida necessari: el cinema postmodern existeix; i és el cinema de la postmodernitat. Com a postmodernitat entendrem aquí la nova actitud social de l'art en les darreres dècades del segle XX, basada en l'accés ple dels materials artístics al món de la producció dels béns de consum. Per al filòsof nord-americà Fredric Jameson la postmodernitat és la forma cultural tardana del capitalisme, i el cinema és l'art postmodern per excel·lència.

En el primer assaig en què teoritza de manera completa el concepte, "Postmodernisme i societat de consum", Jameson centra el seu discurs en el problema de la identificació d'imatges formals i estilístiques en la cultura postmoderna, donada la seva afició pel *pastiche*, per la multiplicació monòtona i el *collage* d'estils en oposició a l'estètica "profunda" i expressiva de l'estil propi de la modernitat, i en el pas de la idea d'una personalitat unificada a l'experiència "esquizoide" de la pèrdua de l'ésser en una època indiferenciada.

Quan Jameson comença a analitzar el postmodernisme com a moviment de reacció al modernisme institucionalitzat, sosté que hi ha tantes maneres diferents de postmodernisme com modernismes superiors hi hagué, ja que els primers són almenys reaccions inicialment específiques i locals contra aquells models. Això dificulta la tasca de descriure el postmodernisme com un tot coherent, perquè la unitat d'aquest nou impuls, cas que en tingui, no es dona en si mateixa sinó en els modernismes als quals intenta desplaçar.

Altres autors havien assenyalat que la postmodernitat posa en circulació el que Hebdige anomena **negacions fonamentals**: la **negació de la totalització** (un antagonisme davant dels discursos que escometen temes transcendents), la **negació de la teleologia** (tant en la forma de propòsits personals com de destí històric) i la **negació de la utopia** (l'escepticisme respecte d'allò que Lyotard anomenava *grans relats*, que atorgaven un horitzó de superació a l'ésser humà).

Des d'un punt de vista estètic, el tret de la postmodernitat que Jameson identifica amb tota certitud és el fet que s'esvaeixen alguns límits o separacions clau, com la vella distinció entre cultura superior i l'anomenada cultura popular o de masses. El gust prosaic, ostentament vulgar, i el *kitsch* ja no es citen, com es podria fer des d'un discurs modern, sinó que s'integren "fins al punt en què sembla cada cop més difícil marcar la línia entre l'art superior i les formes comercials". Trets essencials de la nova sensibilitat estètica són l'ús del *pastiche* –"en un món en què la innovació estilística ja no és possible, tot el que resta és imitar estils morts, parlar a través de màscares i amb les veus dels estils en el museu imaginari" – i la nostàlgia com a forma de relació simbòlica.

La nostàlgia com a forma de relació simbòlica

Hi ha tres pel·lícules que serveixen per a exemplificar la nostàlgia com a forma de relació simbòlica; totes tres són productes del que en el terreny de la teoria cinematogràfica es va anomenar Nou Hollywood. La primera seria *American graffiti* (1973), de George Lucas, en

què es reinventa una imatge del passat; la segona seria *La guerra de les galàxies* (*Star Wars*, 1977), també de Lucas, pel·lícula que, sense retratar cap passat, és clarament nostàlgica en reinventar una experiència nostàlgica de consum –per a Jameson, *Star Wars* és un objecte complex en el qual, en un primer nivell, els nens i els adolescents poden prendre's les aventures seriosament, mentre que el públic adult pot satisfer un desig més profund i més pròpiament nostàlgic de retornar al període en què els serials d'aventures eren un producte artístic vigent i experimentar novament els seus artefactes estètics, estranys i vells. D'altra banda, una pel·lícula com *A la recerca de l'arca perduda* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) ocupa una posició intermèdia: en cert nivell tracta dels anys 1930 i 1940, però en realitat també remet a aquest període metonímicament mitjançant els seus propis relats d'aventures característics (que ja no són els nostres).

Jameson indaga també en la nova textualitat pròpia de la postmodernitat i sosté que la seva característica més notable és l'esquizofrènia, entesa, a partir de Lacan, com un desordre del llenguatge. Des d'aquest punt de vista, l'experiència esquizofrènica és una experiència de significants materials aïllats, desconnectats, discontinus, que no es poden unir en una seqüència coherent. "Observem que quan es trenquen les continuïtats temporals, l'experiència del present es fa enormement vívida i "material": el món apareix davant de l'esquizofrènic amb una intensitat realçada i comporta una càrrega d'afecte misteriosa i opressiva que lluu amb energia al·lucinadora. Però allò que ens podria semblar una experiència desitjable, un increment de les nostres percepcions, una intensificació libidinal o al·lucinogènica del nostre entorn normalment monòton i familiar, s'experimenta ara com una pèrdua, com a irrealitat". Segons Baudrillard, aquesta esquizofrènia postmoderna no ve caracteritzada tant per la pèrdua del que és real, com se sol dir, sinó, molt contràriament, per la proximitat absoluta, la instantaneïtat total de les coses, la sensació que no hi ha defensa ni retirada possible.

Postmodernisme, lògica cultural del capitalisme tardà

Jameson fa una formulació en què sembla transformar el que és econòmic en lingüísticorepresentacional, traçant una història del símbol a partir de la història tripartida de Mandel. L'element clau per a Jameson és la codificació, la conversió de les relacions socials en objectes inerts i congelats. En la primera fase del capitalisme, la separació entre el capital i el treball, entre el propietari i el proletari, entre l'intercanvi de valors al mercat i el valor d'ús social, es trasllada al llenguatge mitjançant una separació del símbol i el seu referent. Per a Jameson tot això es reflecteix perfectament en l'hegemonia paral·lela del llenguatge científic i el referencial, capaços de controlar a certa distància les forces estranyes i referencials de la natura com el capitalista controla a distància la força de treball o el terratinent absent controla la terra. Progressivament s'entra a la modernitat quan el llenguatge s'allunya del seu referent, encara que sense perdre'l de vista, allunyament o codificació que permet la crítica i l'aspiració utòpica. Però el procés de codificació continua inexorablement fins a arribar al moment postmodern, en què els símbols estan totalment mancats de la seva funció referencial del món, la qual cosa produeix una expansió del poder del capital en l'àmbit del símbol, la cultura i la representació juntament amb l'enfonsament de l'espai d'autonomia de la modernitat. En la modernitat l'economia i les formes culturals, bo i tenint totes dues les mateixes condicions formatives de la vida social, es poden separar. En la postmodernitat aquesta separació és impossible, raó per la qual no sembla possible trobar en la cultura una manera de frustrar el ritme inexorable d'apropiació i alienació del capitalisme consumista.

En termes generals, els teòrics subratllen que la postmodernitat cinematogràfica estaria caracteritzada per la desaparició d'un cinema referencial o canònic. Tant els cànons normatius de producció i consum com el canó de la narració clàssica es dilueixen en una gamma gairebé infinita de possibilitats. Especialment el canó clàssic de narració es fragmenta, es doblega i dona forma a una nova manera de narrar en què la cita, l'al·legoria i la voluntat recicladora

prenen el relleu de les operacions espacials i temporals del relat clàssic. D'altra banda es relativitzen certs codis morals i ideològics, la qual cosa obre la porta a noves formes de representació de la violència, del sexe i d'altres elements que el relat clàssic tractava de manera molt especial.

2.4.1. El "nou Hollywood"

Com a conseqüència dels canvis estratègics desenvolupats des dels anys seixanta Hollywood ha deixat de ser una fàbrica de somnis per a esdevenir un espai de lluita en què, en el si d'un mercat transformat, impera una sola llei: la de la rendibilitat immediata. És cert que la indústria del cinema nord-americà no ha conegut mai un període llarg d'estabilitat: la història de Hollywood és un relat inacabable de lluites i maniobres per a mantenir o millorar l'*statu quo*, per a sobreviure econòmicament, per a negociar amb el govern de torn les condicions més favorables per a la seva persistència o expansió. Fins i tot durant el que es considera període de consolidació del sistema d'estudis, des de finals dels anys vint fins a començaments dels quaranta, la indústria es veié sotmesa a un cúmul de contingències que en van posar en perill l'estabilitat i en van provar la capacitat de reacció. L'adaptació a les pràctiques de producció i als processos tècnics propis de la irrupció del cinema sonor, la Depressió, la conjuntura política derivada de la posada en pràctica del *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt, són moments crítics als quals Hollywood intenta adaptar-se articulant respostes generalment fructuoses.

Això no obstant, i malgrat les nombroses i complexes qüestions encara per dilucidar, els analistes coincideixen que a partir de la fi de la Segona Guerra Mundial la indústria del cinema nord-americà emprèn un llarg camí de canvis, radicals i constants, que acabaran modificant completament la seva pròpia naturalesa. Canvis que es produeixen per una sola raó: la salvaguarda dels beneficis. Analitzant aquestes mutacions, James Hillier (1992) sosté que "la indústria del cinema és, sobretot, una indústria. Canvia per preservar o incrementar la seva rendibilitat, no per produir un entreteniment o un art millor". Des d'una perspectiva teòrica, el Hollywood contemporani se situa en l'encreuament d'un debat en què les transformacions, per més òbvies que apareguin i per més profundes que se'n revelin les conseqüències, no són vistes com a moments de destrucció sinó com a elements de reformulació.

De totes les qüestions que es deriven d'aquesta reconversió, n'hi ha dues que podrien o haurien de guiar qualsevol aproximació al fenomen: l'anàlisi econòmica del Hollywood contemporani –és a dir, l'estudi de la manera en què la reorganització empresarial dels grans estudis ha originat un Hollywood diferent del de l'era del cinema clàssic– i el model estètic o el mode de representació que ha sorgit després d'aquests canvis.

Sobre la primera qüestió, Hillier sosté que, malgrat que el període posterior a la Segona Guerra Mundial pot ser descrit com una fase de declivi en alguns aspectes –nombre d'estrenes, xifres d'assistència de públic–, el 1990 la indústria

del cinema mostra un gran dinamisme i rendibilitat, i els noms de les *majors* (amb la sola excepció de l'RKO, que cessà les seves activitats a mitjans dels cinquanta) són tan familiars com ho eren durant el període clàssic. Yvonne Tasker (1998) indica que alguns analistes, sense negar que els grans segells comercials del període clàssic perviuen en l'actualitat, han apuntat que el desenvolupament de grans conglomerats de comunicació amb interessos que s'estenen per tota la indústria del lleure té implicacions significatives per a l'anàlisi de la indústria. Segons aquests punts de vista, un element central del procés de creació d'un nou Hollywood és el desenvolupament de les noves corporacions multimèdia i dels nous llocs d'exhibició i consum. Independentment de si les pel·lícules de Hollywood han canviat formalment o no, la seva existència es produeix en un paisatge comunicatiu transformat, el del mercat multimèdia. L'existència de conglomerats de comunicació permet una estratègia industrial per la qual un producte o un artista en particular es poden vendre a través de diferents mitjans i/o generar una sèrie de productes diversos associats al producte inicial.

Respecte del sorgiment d'un nou estil cinematogràfic edificat sobre les ruïnes del relat clàssic, la majoria d'estudis assenyalen la vinculació d'aquest fenomen a la importància d'un grup de "joves" directors, a l'ús de noves tècniques cinematogràfiques "rupturistes" com el recurs a òptiques inusitades, l'*steadycam* (o qualsevol altre procediment per a proporcionar agilitat a la càmera), a la pantalla dividida i a d'altres manipulacions extremes de la superfície de l'enquadrament, i sobretot a la reformulació dels gèneres populars del Hollywood clàssic, en un cúmul de variacions intergeneriques i degenerades. S'ha assenyalat que l'aparició dels híbrids genèrics durant els anys setanta i vuitanta constitueix el símptoma específic d'una evolució en l'estil cinematogràfic del cinema comercial basat en els gèneres.

En la configuració d'aquest nou perfil de la indústria cinematogràfica hi van intervenir, en suma, diversos factors, com el sorgiment d'un nou concepte de cinema americà d'autor, l'expansió de la producció independent, l'èxit de poderosos directors-productors com Lucas i Spielberg, l'aparició de noves tècniques que fracturen el món coherent de la narrativa clàssica de Hollywood, el ràpid desenvolupament de les tecnologies informàtiques i del vídeo, l'ús d'estratègies sofisticades de *merchandising* al voltant d'esdeveniments que van més enllà del film i la posada en pràctica de noves estratègies de comercialització. Tots ells són factors heterogenis i complexos que es van desenvolupant en instants històrics diversos.

Al Hollywood posterior a aquestes mutacions, la producció s'emmarca en tres models generals: els esmentats *blockbusters*, definits per Thomas Schatz com "un espectacle prevenient, amb les millors estrelles, un pressupost excessiu, una història desbordant i valors de producció d'avantguarda", que són la raó última de l'hegemonia dels executius al cor dels estudis, i de la prolongació en el temps d'aquells grans directors-productors dels setanta. El sistema es completa amb els films de classe A, que apareixen com les apostes importants dels estu-

dis, terreny dels directors de prestigi i de les millors estrelles; i els films de baix cost, l'anomenada sèrie *B* al Hollywood clàssic, englobats en l'actualitat sota el terme, molt genèric, de films independents. Cadascun d'aquests contenidors mostra en el seu si, de maneres molt diverses, les metamorfosis que han experimentat els gèneres cinematogràfics tradicionals, entesos com a instruments pragmàtics d'indexació i racionalització de l'oferta industrial.

La classificació en gèneres entra en una crisi definitiva a mesura que s'estabilitza el Hollywood postclàssic i és substituïda, en la recerca constant del *blockbuster*, per diverses formes d'intertextualitat posades en pràctica en virtut de la seva comercialitat eventual. D'aquesta manera es generalitza l'apel·lació a referències a un passat gloriós, el que Noel Carroll anomena *al·lusions*, que estableix en el mercat cinematogràfic "un sistema de recompenses basat en el reconeixement recíproc" d'espectadors i responsables del film, la qual cosa, en certa manera, es pot vincular a la nostàlgia pròpia del consum cultural de la postmodernitat.

Aquestes referències al passat s'articulen a partir de les dues posicions que **Jim Collins** ha definit com *ironia eclèctica* i *nova sinceritat*. La primera és una estratègia "basada en la dissonància, en juxtaposicions eclèctiques d'elements que òbviament no estan fets l'un per a l'altre", que es trobaria en textos percebuts com a paròdies o *pastiches*, en textos que es presenten clarament com a híbrids genèrics i, en general, en aproximacions desdramatitzades al passat. La segona fórmula, la "nova sinceritat", respondria a la necessitat de "rescatar una mena d'harmonia perduda", una harmonia que seria patrimoni dels gèneres del Hollywood clàssic i que convindria recuperar perquè en gaudís el públic actual.

Els teòrics han observat que en el mode narratiu del *blockbuster* de Hollywood hi ha una sèrie de canvis respecte del mode de narració clàssic. N'és el més evident la major importància de la trama, dominada pels efectes especials i per un ritme molt elevat de presentació d'esdeveniments, en detriment dels personatges i de la construcció narrativa.

Alguns autors han identificat l'espectador construït per aquests textos com un nou tipus de "lector" més atret per l'espectacle que per la narració. I ho han fet recuperant el concepte de *cinema d'atraccions*, forjat, com hem vist, per Tom Gunning per referir-se al cinema dels orígens, una mena de cinema que demanava l'atenció de l'espectador, incitava a la curiositat visual i proporcionava plaer mitjançant el pur espectacle. Al marge de gustos i sensibilitats, el *blockbuster* del Hollywood postmodern ha servit perquè gran part de la crítica, tant acadèmica com periodística, s'hagi vist en la necessitat de tornar a considerar que el plaer del mitjà cinematogràfic no es basa exclusivament en el plaer que es produeix mitjançant la narració, sinó que és també, i ara en major mesura, fruit d'un espectacle visual i auditiu.

Lectura recomanada

Llegiu l'article següent:
Yvonne Tasker (1998).
"Aproximación al nuevo Hollywood". A: James Curran, David Morley; Valerie Walkerdine (1998). *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós.

Bibliografia

Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Braudy, Leo; Cohen, Marshall (2009). *Film Theory and Criticism* (pàg. 435-437). Oxford: Oxford University Press.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción* (pàg. 34). Barcelona: Paidós.

Burch, Noël (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Gaudreault, André; Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. A: Joaquín Romaguera (ed.) (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (1998). *Historia general del cine: Orígenes del cine* (vol. 1). Madrid: Cátedra.

Truffaut, François (1983). *Hitchcock/Truffaut*. Nova York: Simon & Schuster.

