
Història cultural del cinema

PID_00257566

Joan Miquel Gual

Temps mínim de dedicació recomanat: 2 hores



Joan Miquel Gual

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Ana Rodríguez Granell (2018)

Primera edició: setembre 2018
© Joan Miquel Gual
Tots els drets reservats
© d'aquesta edició, FUOC, 2018
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Disseny: Manel Andreu
Realització editorial: Oberta UOC Publishing, SL

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars del copyright.

Índex

Introducció.....	5
1. El mode de representació institucional i els seus antecedents.....	7
2. El cinema com a qüestió de classe social.....	10
3. De l'autarquia del quadre al subjecte ubiqüitari.....	12
4. Del cinema sonor a la televisió. El debat sobre la diegesi.....	20

Introducció

Noël Burch (2016). *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra.

Per què el llibre que ressenyarem aquí resulta una referència de gran valor per a comprendre la història del cinema? Quines són les seves aportacions teòriques i crítiques diferencials i particulars? De quina manera segueix essent actual un escrit que dedica la major part de les seves pàgines a reflexionar sobre els trenta primers anys del cinematògraf? Què ens diu del cinema i de la televisió del present?

Per a respondre aquestes preguntes, en primer lloc **cal assenyalar el context cultural en el qual es va publicar el text de Burch** i les intencions d'intervenir-hi que tenia el seu autor. Entre 1976 i 1981, l'anomenat Nou Hollywood començava a experimentar la seva caiguda, després d'un auge meteòric que havia començat al final dels anys seixanta.

Significativament, **els grans rostres de l'època daurada del cinema clàssic havien mort** (Humphrey Bogart, Gary Cooper) o estaven retirats (Cary Grant, John Wayne). Els gustos del públic havien canviat a causa de les transformacions socials i subjectives que van acompanyar el moviment *hippy* i els anys que circumden la data de 1968. En aquest marc històric, les fórmules de gran negoci industrial continuaven ancorades en el passat i cada vegada resultaven menys rendibles, a l'hora que creixia l'interès, a Estats Units i a tot el món occidental, per les innovacions que provenien del cinema d'autor europeu.

El **Nou Hollywood** havia comportat noves estrelles, nous temes i noves tècniques que van materialitzar un bon nombre de títols importants. Aquesta renovació, no obstant això, **amb prou feines va significar cap canvi per al que Noël Burch va definir com el mode de representació institucional (MRI)**, un dels conceptes clau d'*El tragaluz del infinito*, juntament amb el mode de representació primitiu (MRP).

L'historiador del cinema francès analitza diversos elements que permeten parlar d'una constància en les formes de representació en el cinema clàssic que arriben fins als nostres dies. La Institució (així, amb majúscula) cinematogràfica es fonamenta en tres elements principals: la perfecció de la continuïtat espai-temporal de les escenes, la profunditat de camp basada en **la perspectiva renaixentista** o del Quattrocento i una concepció de l'espectador entès com a **subjecte ubiqüitari**.

Tots aquests elements han servit al cinema clàssic o MRI per a construir un efecte diegètic que permet a l'espectador un viatge immòbil mitjançant la il·lusió de continuïtat i de transparència. No obstant això, l'últim capítol del llibre està dedicat a **qüestionar que tal efecte diegètic només es pugui aconseguir per la via institucional**, i proposa diferents exemples en cas contrari.

Més enllà, resulta important remarcar en aquesta introducció que el llibre rastreja els títols de l'MRP per a assenyalar no solament la **genealogia de les experimentacions cinematogràfiques que precedeixen l'MRI**, sinó també els **elements primitius que acabaran essent utilitzats pels cineastes moderns i experimentals** en les seves diferents concepcions rupturistes amb el classicisme, i també per la televisió més convencional.

Així doncs, l'anàlisi d'*El tragaluz del infinito* es mou seguint dos eixos diferents: un d'**evolutiu**, de l'MRP a l'MRI, i un altre de **diacrònic**, o fet de salts en el temps que posen en connexió importants títols de la història del cinema, de tots els temps, amb obres pioneres del passat més remot, a partir d'elements estètics i narratius compartits.

En poques paraules, es pot afirmar que el lector trobarà una valuosa **arqueologia de les formes filmiques**, i en aquesta ressenya durem a terme una síntesi dels conceptes més destacats per a explorar-les.

1. El mode de representació institucional i els seus antecedents

El primer capítol del llibre es titula «Baudelaire contra el doctor Frankenstein». Amb aquest metafòric enfrontament entre dos grans noms de la cultura del segle XIX, es posa en mans del lector un debat que es va gestar els anys de l'origen del cinematògraf. D'una banda, **Baudelaire representa l'aversion contra el naturalisme**, contra la il·lusió de realitat que va acompanyar la representació fotogràfica i tots els aparells de reproducció d'imatges de no-ficció.

«[Baudelaire] es burlava d'“aquests milers d'ulls àvids que s'inclinaven sobre els buits de l'estereoscopi com sobre les lluernes de l'infinit”» (Burch, 2016: 22).

D'altra banda, **la ideologia «frankensteiniana»** té a veure amb l'entusiasme expressat per molts crítics del canvi de segle, els comentaris dels quals anaven en la direcció **d'enaltir un aparell que permetia el domini de la vida sobre la mort**. Alguns textos de l'època expressaven convicció sobre alguna cosa inaudita, gairebé miraculosa: els éssers estimats i els cantants podien aparèixer en una pantalla molt després d'haver mort, cosa que resultava semblant a la seva resurrecció gràcies a la imatge en moviment. D'aquesta manera, l'evolució tecnològica que conclou amb la invenció del cinematògraf

«sota la ploma d'aquests periodistes, concorre a dur a terme la fantasia suprema: suprimir la mort» (ibíd: 38).

Després de descriure el debat, l'historiador francès planteja l'existència d'una **genealogia evolutiva del cinema institucional, que començaria ja abans de la invenció tecnològica del mateix cinematògraf**, amb aparells que van des del revòlver fotogràfic de Janssen fins al cinetoscopi d'Edison, o des del praxinoscopi fins al fenaquistoscopi, tots orientats a reproduir la imatge del real de la manera més fidel possible, perseguint de manera progressiva l'anhel humà de representar el moviment, existent ja en els dibuixos de les coves prehistòriques d'Altamira.

És important dir que aquesta genealogia no està determinada per una pel·lícula-esdeveniment que marca un abans i un després, sinó que està formada per contribucions disperses als cinemes europeus i al nord-americà. De fet, **el mode de representació primitiu (MRP) es descriu com un autèntic camp de proves**, en el qual evolucionen les formes de representació que cristal·litzaran en l'MRI, la qual cosa permet una identificació de l'espectador amb el protagonista del film cada vegada més perfeccionada, base fonamental del cinema clàssic entès com a indústria de masses:

«[...] em sembla evident que l'extraordinari èxit del cinema, com a indústria de plaer i com a instrument de manipulació (o de mobilització), procedeix precisament de la perfecta harmonització entre el sistema de representació construït entre 1895 i 1929 i les estructures inherents al psiquisme occidental tal com les formulen la teoria i la pràctica psicoanalítiques» (ibí: 274).

Malgrat el posicionament evolutiu, el llibre esmenta, seguint la petja de moltes històries del cinema, *El naixement d'una nació* (G. W. Griffith, 1914) com a **títol imprescindible** a l'hora de comprendre i situar el naixement del cinema clàssic o MRI, si bé des d'una perspectiva original. Sense cap dubte, Burch deixa clar que es tracta d'una pel·lícula muda que ja incorpora tots els elements estètics i narratius de l'MRI que descriurem a continuació, amb les úniques excepcions del color i la banda sonora, que arribarien més tard.

Així doncs, quines són les **convencions formals amb referència al visual** que acabarien configurant la idea dominant de cinema? Fonamentalment, són cinc:

- 1) El **camp-contracamp**.
- 2) La **fragmentació de l'espai mitjançant diferents grandàries de pla**.
- 3) La **continuïtat** espacial i temporal.
- 4) La **profunditat de camp**.
- 5) Una **actuació d'actors que no miren a la càmera**, cosa que invisibilitza l'existència del dispositiu i el dota de transparència, com si fos una finestra indiscreta que permet mirar sense ser vist. És un element clau de la representació cinematogràfica institucional.

Dit això, si bé Burch dedica la major part de les pàgines a repassar la història del cinema primitiu, il·lustrant-la amb molts exemples, en tot moment queda clar un dels objectius que persegueix: elaborar **una autèntica història de la gestació de l'MRI que va des de 1878, any en què Muybridge va inventar el zoopraxiscopi, fins a 1929, quan es va popularitzar el cinema sonor**.

Web recomanada

Podeu veure *El naixement d'una nació* en el següent enllaç:

<https://www.youtube.com/watch?v=oqbkfy5yxxu>



Zoopraxiscopi

L'esmentada història, en les seves paraules:

«Ha de recórrer el trajecte entre aquesta plana silueta llunyana d'un cavall al trot, per molt "real" que en fos el moviment, fins al ben modelat pla d'Al Jolson proferint la seva famosa frase "You ain't heard nothing yet"» (ibíd: 28).

Més enllà, cal afegir en aquest apartat una altra aportació o tesi del llibre a la història del cinema: **la naturalització de l'MRI com a mode de representació dominant no era un objectiu previst per ningú al començament**. De fet, com s'ha dit més amunt, les primeres crítiques «frankensteïnianes» pensaven, de manera fantasiosa i per sobre de tot, que el cinema era una tecnologia que permetia superar la mort. D'altra banda, tampoc no va estar en la ment de cap pioner la consolidació del cinema com un mitjà de comunicació per a explicar històries narratives dirigides a les masses, tal com va acabar passant.

Per a entendre l'evolució dels usos del cinematògraf, l'autor ens proposa un salt en el temps que ens porta fins a la cruïlla dels segles XIX i XX, quan el cinema havia desenvolupat dos usos fonamentals, amb clara distinció de classe: la seva **vocació científica positivista** i documentalista (la preferida per la burgesia) i **l'espectacle de barraques** per a pobres. Anem a pams.

Web recomanada

Podeu veure el cavall al trot i el pla d'Al Jolson en els següents enllaços:

Cavall al trot:

https://es.wikipedia.org/wiki/eadward_Muybridge#/mitjana/File:Muybridge_race_horse_animated.gif

Pla d'Al Jolson:

<https://www.youtube.com/watch?v=22nqprwbha>

2. El cinema com a qüestió de classe social

El capítol III es titula «Lejos de los barrios elegantes». Planteja una pregunta ben clara:

«Quins són exactament els factors que, a França, contribueixen a allunyar del cinema “les classes benestants” (i durant molt temps fins i tot empleats, petits funcionaris i petits camperols) i que, paral·lelament, atreuen sobretot els treballadors manuals de les ciutats i les seves famílies? (ibíd: 62)»

Burch fuig de l'explicació simplista i que molts han sostingut que el cinema va començar a interessar la burgesia només quan va adquirir la paraula i va imitar el teatre; sense descartar del tot aquesta hipòtesi, matisa aportant explicacions tecnològiques, ideològiques, econòmiques i «biològiques» (les cometes són seves) d'un fenomen que, en primera instància, era un espectacle itinerant de barraques i fires.

El capítol IV, *Estos señores de la linterna i del desfile*, ofereix un relat sobre el desinterès de les classes més benestants en el context anglès. Allà, la consolidació del cinema com a «teatre dels pobres» (ibíd: 112) va tenir el seu origen en les sessions de l'anomenada **llanterna màgica**, un instrument de projecció d'imatges fotogràfiques que van ser utilitzades en bona mesura per a exercir control social sobre les classes subalternes, amb el visionament de *life models* o arquetips de bona conducta social.



Llanterna màgica

D'altra banda, tant en el cas anglès com en el francès, els arguments de moltes pel·lícules es van especialitzar i van buscar la connexió de la classe obrera amb els protagonistes dels films, moltes vegades mitjançant primitives fórmules d'identificació. Així doncs, **van proliferar històries de treballadors i dels estrats més baixos de la societat amb final feliç, algunes de les quals còmiques**, fent gala dels primers gags humorístics.

D'altra banda, a **Estats Units** el visionament de cinema primitiu resulta molt diferent que als dos països europeus. Si bé les pel·lícules produïdes allà van aconseguir atreure des del principi el públic proletari (immigrants nous que buscaven trobar-se amb els seus iguals als espais de projecció), aquestes **solien basar els seus arguments en un humor racista i antiimmigrant**, la qual cosa

«[...] implica, de fet, la negativa de tota una capa de la societat que, no obstant això, continua formant, durant més de cinc anys, la part més gran, el seu públic» (ibíd: 121).

Estèticament, a Amèrica del Nord, el cinema va aconseguir des del primer moment **més transversalitat de classe** i una dimensió més massiva gràcies a les pel·lícules inspirades en els espectacles de **vodevil**, que atreïen tant els obrers i petitburgesos (homes i dones) com les dames respectables. No per casualitat, el capítol V, en el qual s'explica tot això, es titula «Business is business».

D'altra banda, **en el context nord-americà l'evolució del llenguatge cinematogràfic va ser més accelerada** a causa de

«la intervenció de cineastes que extreuen de la cultura burgesa els criteris de les seves innovacions, i el propòsit "natural de les quals", més enllà de tota pretensió purament econòmica, és la de dirigir-se a la seva classe» (ibíd: 148).

De fet, la pel·lícula *The Cheat* (Cecil B. de Mille, 1915) aconseguirà la **plena acceptació, per part del públic burgès** a tot el món, del cinema, que deixarà de ser un espectacle per a pobres, o principalment per a pobres.

Prèviament, l'acceptació del **cinema a Europa** per les **classes més benestants** només s'havia produït com a **instrument científic i de caràcter documental**. Les **vistes de països exòtics** (o la possibilitat de viatjar sense desplaçar-se del lloc), i també el **cinema de testimoni** dels germans Lumière (per exemple, *L'arrivée d'un train en gare*, Lumière, 1895), van ser pràcticament els únics usos interessants del cinematògraf per a una burgesia del canvi de segle que preferia la literatura o el teatre; l'ús de l'aparell es considerava recomanable només per a il·lustrats i ignorants, i també com a diversió per als nens, a més de com a negoci i instrument de control social.

Burch sembla suggerir que la relació d'Estats Units amb el cinematògraf va estar a la base de la universalització del seu llenguatge, i també de la instauració del mitjà com un negoci orientat a tota classe de públics, un potencial que també seria d'interès a l'altre costat de l'Atlàntic després de la Gran Guerra.

Web recomanada

Podeu veure *The Cheat* en el següent enllaç:
<https://www.youtube.com/watch?v=hzqwl1qupgm>

Web recomanada

Podeu veure *L'arrivée d'un train en gare* en el següent enllaç:
<https://archive.org/details/youtube-h4n1zstrmwe>

3. De l'autarquia del quadre al subjecte ubiqüitari

Si bé els dos epígrafs anteriors resumeixen la història social del començament del cinema que planteja *El tragaluz del infinito*, a partir d'aquí entrem en qüestions de caire estètic i teòric. En aquest apartat es poden entendre, per mitjà d'exemples, alguns conceptes fonamentals del llibre de Burch: a) autarquia del quadre, b) linealització narrativa, c) espai habitable i d) subjecte ubiqüitari. També es planteja l'evolució d'aquests des de l'MRP fins a l'MRI.

a) Autarquia del quadre

Autarquia és una paraula (sinònima d'economia autosuficient) que, aplicada a l'economia narrativa del cinema, indica la unitat de sentit d'un pla. Un dels conceptes fonamentals de Burch és el d'«**autarquia del quadre primitiu**», amb la qual planteja molt clarividentment que les escenes del primer cinema s'assemblen a una targeta postal en moviment.

La millor manera de comprendre aquesta idea seria el visionament de les **deu primeres obres que els germans Lumière van oferir al públic, el dia 28 de desembre de 1895**, en la primera sessió de pagament de la història del cinema. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* [La sortida dels obrers de la fàbrica]; *La voltige* [L'acrobàcia]; *La pêche aux poissons rouges* [La pesca dels peixos vermells]; *Le débarquement du congrès du photographie à Lyon* [L'arribada al congrés de fotografia a Lió]; *Les forgerons* [Els ferrers]; *L'arrouser arrosé* [El regador regat]; *Le repas (de bébé)* [El menjar del nadó]; *Le saut à la couverture* [El mantejament]; *La place des Cordeliers à Lyon* [La plaça de Cordeliers a Lió];



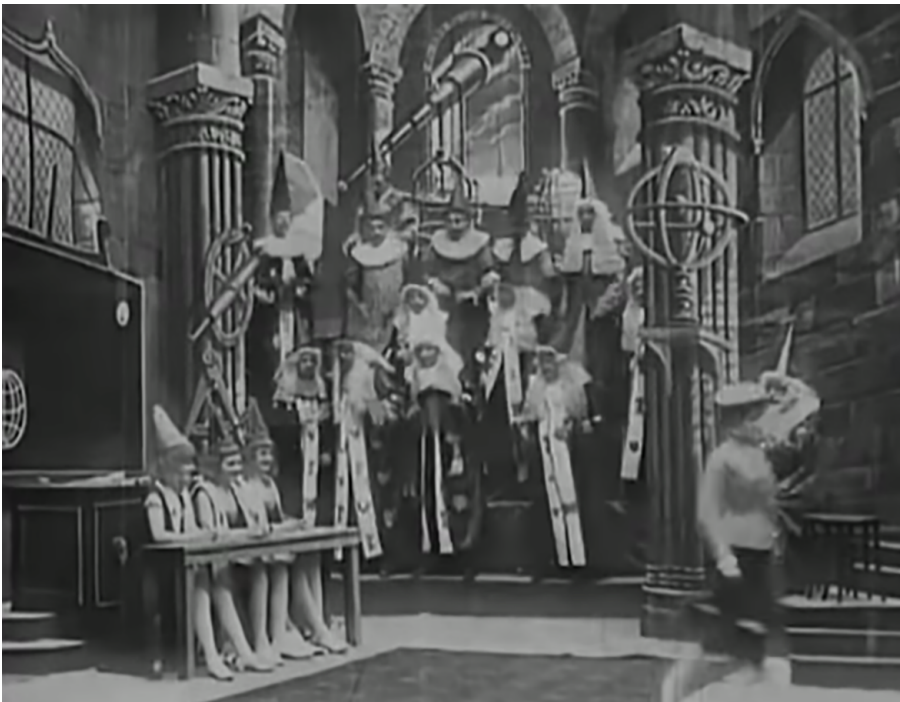
La mer (*Baignade en mer*, germans Lumière, 1895) [El mar, bany al mar].
<https://www.youtube.com/watch?v=5cvwxxyodplw>

Els capítols que van del VI al IX analitzen la progressiva superació de l'outarquia del pla, mitjançant diferents tècniques de construcció fílmica espaciotemporal. L'argumentació del capítol VI, «Pasiones y persecuciones: de una cierta linealización», sosté que precisament **les passions i persecucions van ser els gèneres primitius en els quals es va començar a elaborar la continuïtat espaciotemporal** mitjançant la concatenació de diferents preses utilitzades per a explicar una història. Aquest és el tema del següent subepígraf.

b) Linealització narrativa i simultaneïtat de les accions

La naissance, la vie et la mort du Christ (La Passió) (Alice Guy, Victorin Jasset, 1906) és la passió més destacada per Burch. Està formada per una successió de quadres vivents –*tableaux vivants*– en els quals es presentaven diferents escenes de la Bíblia. Totes les escenes, sumades i presentades en l'ordre de muntatge triat, van significar una primera i confusa proposta de «**linealització narrativa**», és a dir, «[una] instauració de la concatenació biunívoca, del “causa-efecte”» (ibíd: 156).

Amb posterioritat, seran els muntatges de persecucions els que intentaran descriure narrativament un espai-temps cinematogràfic en el qual la continuïtat es va perfeccionant. Primer *Miller and Sweep* (George Albert Smith, 1897) aporta «l'entrada i la posterior sortida de camp d'una petita multitud “sorgida d'enlloc”» (ibíd: 157); així doncs, potser per primera vegada, la tensió generada per una persecució es resol més enllà de l'enquadrament únic, fet distintiu amb, per exemple, *El regador regat* (Lumière, 1895).



Miller and Sweep (George Albert Smith, 1897)
<https://www.youtube.com/watch?v=lfzo8xxlom>

Més tard, *Stop Thief* (James Williamson, 1901) ja **proposa una concatenació de tres plans**. En aquest cas,

«[...] el que el segon pla aporta a la persecució [...] és clarament la durada, és la posada a punt del que Christian Metz va denominar sintagma duratiu, aquest pla creat abans de res dels intersticis en els quals, per interferència, es desenvolupa la persecució» (ibíd: 159).

No obstant això, aquesta pel·lícula resulta aberrant perquè **encara no respecta la continuïtat de direcció**, ja que:

«[...] la sortida dels personatges del primer camp és per la dreta, en el segon pla s'entra per la dreta i se surt per l'esquerra, mentre que l'entrada en el tercer és també per l'esquerra» (ibíd: 160).



Stop Thief (James Williamson, 1901)
<https://www.youtube.com/watch?v=54yghtj1fqi>

En segon lloc, **una altra idea important d'aquest capítol seria la de simultaneïtat de dues o més accions en l'MRP**. Per a començar, Burch esmenta *Rube in the Subway* (Biograph, 1905), una pel·lícula encara determinada ben clarament per l'autarquia del quadre, si bé és una autarquia en la qual s'esdevenen moltes accions alhora, i és precedent de la buscada simultaneïtat o «**sintagma alternant**» que tenen en *Attack on a China Mission* (James Williamson, 1900) o *Chiens contrabandiers* (George Hatot, 1906) alguns experiments previs a un títol ja encaixat completament en l'MRI: *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916):

«una pel·lícula l'estructura global de la qual és una variant sobre el sintagma alternant, en què qui pren el lloc de la cursa persecució és la història» (ibíd: 169).

c) L'espai habitable

El capítol VII, «Construir el espacio habitable», se centra en la qüestió de la perspectiva. Començant amb les pel·lícules de Georges Méliès, caracteritzades per una «**planitud**» o **absència de profunditat de camp**, l'espai va evolucionant primer gràcies als primigenis efectes de relleu construïts mitjançant

l'acoloriment d'elements que va aportar el mag de Montreuil, els quals superaven l'anterior i grollera tela pintada amb la qual es volia donar una impressió de perspectiva.

Dit això, la idea fonamental del capítol queda condensada en la següent afirmació: «Tota la història visual del cinema anterior a la Gran Guerra (i no solament a França) es fa, per tant, sobre aquesta oposició entre l'afirmació "mèlièsiana" de la superfície i l'afirmació de profunditat que d'entrada enuncia *L'Entrée d'un train en gare*» (ibíd: 181).

Més enllà, *The Life of Charles Peace* (William Haggart, 1903)

«encarna de manera espectacular aquesta dicotomia primitiva, alternant escenes d'interior, en les quals la superfície s'afirma com a mínim tant com en Méliès, amb plans exteriors que juguen hàbilment amb la profunditat de camp» (ibíd: 182).

Gran part d'aquesta construcció de l'**espai habitable** (que podem definir com l'espai fílmic pel qual poden transitar els actors més enllà d'una tela pintada que representa la profunditat de camp) es deu a la **il·luminació**. Entre els principals assoliments històrics, Burch torna a esmentar el cas de *The Cheat*, perquè:

«La il·luminació de *The Cheat* va causar sensació a França, indubtablement menys a causa dels efectes de nit –ja corrents i més ben controlats pels danesos– que per la utilització de les ombres projectades, l'efecte de les quals és el d'estendre l'espai profílmic en el fora de camp» (ibíd: 187).

El capítol conclou amb l'**aportació expressionista a la il·luminació d'*El gabinete del Dr. Caligari*** (Robert Wiene, 1920).

«El cèlebre estil visual de la pel·lícula presenta cada enquadrament com realitzat de manera plana, estilitzat, amb un espai profund, per mitjà d'un disseny de trets dramàticament oblics i manifestament gràfics, tan artificialment productors de relleu que evocuen immediatament la superfície tàctil de la pàgina de l'enregistrador» (ibíd: 191-192).

Dos elements més que cal destacar de l'espai habitable són:

- 1) El canvi del moviment dels actors, que deixa de ser horitzontal per a ocupar el **complet espai habitable del pla**.
- 2) Les utilitzacions de **tràvelings** o **desplaçaments de càmera** per a seguir el moviment dels actors i descriure l'espai en el qual es desenvolupa l'acció.

Amb tots aquests elements resumits succintament fins aquí, després de la Gran Guerra s'instauraria progressivament la utilització de la perspectiva del Quattrocento com a condició *sine qua non* de l'MRI.

d) Subjecte ubiqüitari

El capítol VIII, «¿Un modo de representació primitivo?», s'obre amb una doble pregunta sobre l'MRP:

«es tracta “simplement” d'una època de transició, les singularitats de la qual serien 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, d'una altra)? O bé es tracta d'“un mode de representació primitiu”, igual que existeix un MRI, d'un sistema estable, amb la seva pròpia lògica, la seva pròpia durabilitat? La meua resposta és clara. Es donen tots dos casos alhora» (ibíd: 193).

L'absència de «persona clàssica» és el tret més definitori del cinema primitiu. En aquest sentit, val la pena destacar la lectura que fa Burch de *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), una de les obres mestres de l'MRP, juntament amb les pel·lícules de Méliès, i també considerada el primer *western* de la història:

«[...] com en totes les pel·lícules narratives fins al moment (...) encara que aparegui certa linealització, els actors continuen essent vistos des d'una gran distància. Els seus rostres amb prou feines són visibles, les seves presències a la pantalla només són corporals, no disposen més que d'una *escriptura de gestos*. Els suports essencials de la “presència humana” –l'escriptura del rostre i sobretot de la veu– encara estan totalment absents» (ibíd: 201).

Aquesta distància focal respecte a la figura humana s'anirà resolent amb **la inclusió de plans de diferents grandàries**, igual que la il·lusió de continuïtat se solucionarà progressivament mitjançant la continuïtat espaciotemporal. De fet, el capítol IX, «El viaje inmóvil. Constitución del sujeto ubiquestario», aborda els primers intents –assolits i fallits– de construir un espectador la mirada del qual ja no resulta exterior a la narració, sinó que hi és totalment inclosa gràcies a diferents tècniques i estratègies visuals.

The Life of an American Fireman (Edwin S. Porter, 1906) va significar en el seu moment un intent malmès de consolidar una continuïtat temporal, mitjançant la representació d'una escena d'un incendi d'una casa que és vist des de dins i des de fora.



The Life of an American Fireman (Edwin S. Porter, 1906)
<https://www.youtube.com/watch?v=ayob8siegwa>

Els errors en la continuïtat resulten del tot evidents avui dia, artificials, però no es pot obviar que en el seu moment perseguïen la consolidació d'una mirada «ubiquitària» i oferir a l'espectador la possibilitat de seguir la seqüència des d'una estructura visual feta de **pla i contraplà**, amb la qual les seqüències de cinema deixen d'assemblar-se cada vegada més a les escenes de teatre.

Un dels conceptes clau d'aquest capítol és el de «**sintagma de contigüïtat**», que serveix tant per a qüestions espaciotemporals com per a la direcció de la mirada actoral:

«hem vist com emergeix amb la pel·lícula de persecució, amb els animals de Hepworth i, més tard, amb les portes comunicants de Griffith. Ara bé, al final d'un procés que considero homogeni, es convertirà en camp-contracamp quan, a poc a poc, aconseguirà un control de les direccions de les mirades igual que el dels trajectes dels cossos i dels vehicles» (ibíd: 214).

En aquest sentit, Burch reconstrueix

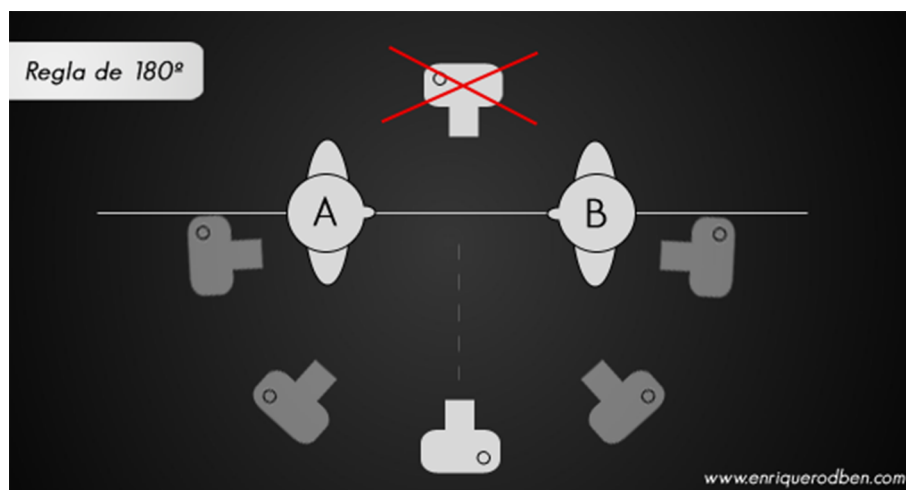
«la història d'una certa *relació de mirades* [...] D'una banda, es tracta de la mirada a la càmera (o, més aviat, de dues mirades d'aquesta classe: la que la càmera veu i la que no veu). D'altra banda, es tracta de la mirada de l'espectador *convertit en tafaner*» (ibíd: 218).

Sobre la primera qüestió, l'MRP no vetava al començament que els actors mirassin a la càmera, igual que els actors de teatre miren al públic. No obstant això, l'any 1908, en les seves instruccions, la Societat Selig ja va prohibir als actors mirar explícitament a la càmera, ja que s'havien adonat que la mirada de l'actor teatral al públic col·lectiu no era igual que la mirada de l'actor cinematogràfic a l'espectador individual.

En aquest marc evolutiu, pel·lícules com *The Cheat* ja experimenten amb mirades a càmera dels actors que no resulten sinònim de mirar a l'espectador, sinó d'un fora de camp que està darrere d'ell. Una altra com *The Bluebird* (Maurice Tourneur, 1919) ja utilitza un camp-contracamp d'actors filmats de perfil, cosa que trenca la frontalitat teatral que havia caracteritzat les escenes fins a aquest moment i proposa així un eix diferent en el qual té cabuda la lateralitat o horitzontalitat, diferents de la frontalitat hegemònica.

D'altra banda, la qüestió de l'**espectador convertit en tafaner** recorre una llarga història en la qual la càmera esdevé un pla subjectiu en el qual, literalment, l'espectador es pot identificar amb un actor que mira escenes a través de l'espill de la porta. La sèrie *Coucher de la mariée* o *A Search for Evidence* (Biograph, 1903) van en aquesta direcció.

Finalment, el capítol esmenta les primeres continuïtats de cent vuitanta graus, últim element nascut amb l'MRP que després s'acabaria institucionalitzant. Per a entendre aquesta qüestió, és útil la següent explicació tècnica: tot moviment rectilini (o eix de mirades) fet davant d'una càmera discorre en una direcció en el pla, marcant un **eix d'acció** que no s'ha de saltar per a no confondre l'espectador. Aquí s'explica la tècnica del **semicercle**: a un costat de l'eix d'acció es pot situar la càmera sense problemes; qualsevol presa des d'aquest costat del recorregut produirà una mateixa direcció del moviment del subjecte a la pantalla. No obstant això, si col·loquem la càmera a l'altre costat de l'eix d'acció, automàticament el subjecte passarà a moure's contradiirecció. S'haurà produït el **salt d'eix**.



Si bé ja es coneixen exemples precoços de l'any 1903 (els gags experimentals anglesos *How it Feels to Be Run Over*, *A Big Swallow* o *A Subject for the Rogue's Gallery*), es tracta d'una forma de continuïtat l'aprenentatge de la qual serà molt més lent i trigarà a institucionalitzar-se. El seu perfeccionament serà l'últim pas en la constitució cinematogràfica del subjecte ubiqüitari, que

sobrepassa la representació teatralitzada i estàtica del començament mitjançant l'evolució d'un llenguatge filmic que permet el do de la ubiqüitat o, dit en paraules de Burch, el viatge immòbil de l'espectador de cinema clàssic.

4. Del cinema sonor a la televisió. El debat sobre la diegesi

El capítol X, *Detrás del tragaluz, el logos*, té dues parts dedicades a reflexionar sobre la música en el cinema mut i els comentaristes de les pel·lícules en el cinema primitiu, és a dir, planteja algunes qüestions rellevants prèvies a l'adveniment del cinema sonor fonamentat en la paraula parlada.

Una de les característiques primordials del cinema mut primitiu és l'**exterioritat**, és a dir, la construcció de sentit mitjançant elements externs a la mateixa pel·lícula: el comentarista de sala i la música interpretada en directe són dos clars elements de l'MRP. Amb la seva eliminació, deguda a l'evolució tecnològica que permet l'enregistrament de so sincrònic, el cinema evoluciona cap a una major interioritat que es completa del tot amb la supressió completa dels rètols, clar element extradiegètic existent en l'MRP.

D'aquesta manera, la «síndrome Frankenstein» queda completament aconseguida:

«Per fi el cinema tenia una “ànima”, als seus cossos ja no els mancava veu, el procés d'interiorització estava culminat [...] Per fi la música pot callar, fins i tot durant llarga estona, i així transferir una part important del seu paper a la noble Paraula. D'una vegada per sempre, el cinema s'allunya tant del circ plebeu com del ballet aristocràtic» (ibíd: 241).

En poques paraules, amb el so es van superar aquelles qüestions que van preocupar i van angoixar Gorki la primera vegada que va assistir a una sessió de cinema per veure *L'arribada del tren a la ciutat*, quan va afirmar que «no s'escolta el rumor de les rodes [...] és un tren d'ombres» (ibíd: 244). Aquestes paraules, enunciatades a les primeres pàgines del llibre de Burch, van quedar relegades al passat amb la **instauració institucional del so a partir de 1929**. D'aquesta manera, el cinema guanyava en realisme i en distinció pel que fa a altres arts, sense per això perdre interès a altres nivells de caràcter estètic:

«Perquè els interessos econòmics que han determinat la sobtada irrupció del sonor van interrompre el ple desenvolupament d'un “llenguatge mut” que acabava d'entrar en la seva maduresa i del qual no podem creure que, encara no al cap d'un decenni d'existència, estava esgotat [...] Ha perdut també perquè el logocentrisme del començament dels anys trenta va desorientar i va desanimar tota una generació de creadors excepcionals –especialment tota l'avantguarda francesa, Dulac, Epstein, L'Herbier, Gance, però també un Von Stroheim–, abocats al silenci o a la trivialitat» (ibíd: 241).

Finalment, el capítol XI, *Relato, diégesis: lindares y límites*, sosté la diferenciació entre narració i diegesi que desenvoluparem més endavant, i també una idea sintètica del pensament de Burch respecte al cinema institucional: «Per exemple, el pas del llinguatge *color* va ser diegèticament insignificant en compa-

ració amb el de la paraula sincrònica» (ibíd: 247). Amb aquestes polèmiques paraules, Burch considera el so diegètic molt més rellevant per al naixement de l'MRI que el nivell de realisme aportat pel color.

Com s'ha dit més amunt, el capítol se centra fonamentalment en l'exploració de les diferències en les relacions entre diegesi i narració en el cinema i la literatura. Abans, es repassen i se sintetitzen els elements del mode de representació de la Institució:

«[...] la recreació a la pantalla de la caixa de perspectiva del Quattrocento, el domini dels moviments de la càmera i de tot un conjunt d'estratègies el significat de les quals es resumeix en el camp-contracamp: l'absència/presència de l'espectador subjecte mateix del procés diegètic [...] estratègies (que) convergeixen cap a un únic efecte: embarcar l'espectador cap a un "viatge immòbil" que és l'essència de l'experiència institucional» (ibíd: 250).

Aquesta síntesi serveix com a base per a exposar dues idees. En primer lloc, **excepcions hollywoodienses a l'MRI en les quals es produeix el viatge immòbil** sense necessitat de seguir els paràmetres de la institució, gràcies a la identificació de l'espectador amb la càmera en moviment o mitjançant l'eliminació completa de diàlegs.

The Rope (Alfred Hitchcock, 1948) seria un exemple molt destacat pel que fa a aconseguir una narració formada per un sol pla seqüència que procedeix «gairebé a l'abolició del canvi de pla» (ibíd: 253), mentre que *The Thief* (Russell Rouse, 1952) es basa en «l'eliminació total dels diàlegs» (ibíd: 253). Així doncs, tots dos casos «demostren que cap d'aquests dos paràmetres és essencial per a la producció de l'efecte diegètic tal com ho espera la institució» (ibíd: 253).

També s'aconsegueix el mateix efecte diegètic en pel·lícules que prescindeixen de manera gairebé total del camp-contracamp, com ara *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) o *Jeanne Dielmann* (Chantal Akerman, 1974).

En tercer lloc, Burch analitza l'obra del cineasta experimental Michael Snow com un forçament de les relacions entre diegesi i narració, seguint diferents exemples: *La Region Centrale*, *Wavelength*, *A Casing Shelved*, *A Place for Work*. **Tots els títols contradiuen l'essencialitat de l'MRI a l'hora de plantejar un cànon que defineix el diegètic** i deixa fora allò que no ho és, mitjançant diferents elements expressius i narratius que recorden l'MRP.

Per a acabar el capítol XI, l'autor planteja una última reflexió sobre la televisió nord-americana, que considera l'exemple més avançat de les tècniques de distanciació:

«des de l'omnipresència de la *star* filtradora (...) fins al format mateix d'aquests magazins obscurantistes, *That's Incredible!*, que barregen alegrement material d'arxiu (degudament etiquetat com a tal), recreacions (pels autèntics protagonistes) d'"esdeveniments estranys", entrevistes a l'estil del "cinéma-verité", presentacions en estudi, plans del públic (...)» (ibíd: 266).

Aquesta última reflexió serveix per a qüestionar el posicionament brechtian, estès durant els anys de la redacció del llibre, sobre la diegesi com a forma de manipulació burgesa, la qual se solucionaria simplement amb un cinema reflexiu que trenqui, a manera d'antítesi del cinema burgès, la idea de l'espectador identificat totalment amb l'espectacle. En aquest sentit, Burch exposa l'exemple de **la televisió nord-americana com a exemple més avançat de la utilització d'elements brechtians de distanciació** per a finalitats de domini capitalista:

«La repressió a El Salvador no és més o menys implicadora que el joc *The Price is Right*, i fins i tot la cruel denúncia, amb una forma dramàtica, d'un escàndol com aquests camps de concentració on són tancats els treballadors emigrants i immigrants de Florida haurà de rebre la mateixa acollida, barreja de cinisme i d'incredulitat que les gestes de *That's Incredible*» (ibíd: 267).

Pel que fa a això, i com a conclusió, les últimes paraules d'*El tragaluz del infinito* sentencien:

«Al lector europeu que encara se senti temptat de veure en la pel·lícula fortament diegètica un simple instrument de manipulació, li suggereixo que faci un cop d'ull a la manipulació, en curs a l'altre costat de l'Atlàntic, efectuada a una escala sense precedents i que es nodreix essencialment d'un cert desmuntatge de l'efecte diegètic clàssic, la gènesi del qual ha tractat de mostrar aquest llibre» (ibíd: 267).