

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 22

6 – 30 desembre 2005



*La Venus rubia* de Josef Von Sternberg

## L'edat d'or del cinema americà: la teoria

### ► El cinema clàssic de Hollywood

#### Causas i efectes

Aquest figurant s'anomena «actor». Aquest actor s'anomena «personatge». Les aventures d'aquests personatges s'anomenen «pel·lícula».

*Vent d'est*

«La trama», escriu Francis Patterson en un manual del 1920 per a aspirants a guionistes, «és un desenvolupament minuciós i lògic de les lleis de causa i efecte. Una mera seqüència d'esdeveniments no constitueix una trama. S'ha de posar èmfasi en la causalitat i l'acció i reacció de la voluntat humana.» Aquí es resumeix la premissa de l'elaboració d'històries per part de Hollywood: causalitat, conseqüència, motivacions psicològiques, l'impuls cap a la superació d'obstacles i la consecució d'objectius. La causalitat centrada en els personatges –i, per tant, personal i psicològica– és l'armadura de la història clàssica.

Això es mostra tan evident que ens veiem obligats a recordar que la causalitat narrativa també podria ser impersonal. Les causes naturals (inundacions, herència genètica...) podrien ser la base de l'acció de la història, i en cinema podem posar com a exemple l'obra de Yasujiro Ozu, que situa el ritme natural o cicle vital en el centre de l'acció. La causalitat també es podria concebre com a social: una causalitat d'institucions i processos de grup. Les pel·lícules soviètiques dels anys vint segueixen essent el model capital dels intents cinematogràfics de representar precisament aquesta causalitat històrica supraindividual. O també es podria concebre la causalitat narrativa com un tipus de determinisme impersonal on la coincidència i l'atzar deixen a l'individu una escassa llibertat d'acció personal. El cinema d'art i assaig europeu de la postguerra es basa sovint en aquest tipus de causalitat narrativa, tal com assenyala Bazin respecte a *EL DIARIO DE UN CURA DE CAMPAÑA* (*LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE*, 1950) de Bresson: «Els esdeveniments se succeeixen efectivament d'acord amb un ordre necessari i, això no obstant, dins un marc d'esdeveniments accidentals».

Com és natural, les pel·lícules de Hollywood inclouen causes pertanyents als tipus impersonals, però estan gairebé invariablement subordinades a la causalitat psicològica. Això resulta més evident en l'ús de la causalitat històrica que es fa en el cinema clàssic. Pierre Sorlin assenyala que les pel·lícules clàssiques solen presentar els esdeveniments històrics com exempts de causa; una guerra simplement esclata i altera les vides dels personatges d'una manera molt similar a com ho faria una catàstrofe natural. Quan la història es veu com una cosa dotada de causa, aquesta es pot buscar en un individu definit psicològicament. (Un exemple capital pel que fa a això és *EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN* (*THE BIRTH OF A NATION*, 1915), que enllaça els excessos de la postguerra amb l'ambició d'Austin Stoneman.) D'aques-



*Rio Bravo* de Howard Hawks

ta manera el cinema clàssic fa que la història només es percebi com una sèrie d'efectes sobre personatges individuals. Com en el cas del que diu un ancià emigrat rus al final de *BALALAIKA* (1939): «Quan penso que va fer falta una revolució perquè ens reuníssim!».

Les causes impersonals poden iniciar o alterar brusquement el desenvolupament d'una trama que, a partir d'aquest moment, continua per causes personals. Una tempesta pot empènyer fins a una illa deserta un grup de personatges, però després s'imposa la causalitat psicològica. Una guerra pot separar uns amants, però després han de reaccionar d'acord amb aquesta situació. La coincidència

és especialment perillosa en aquest context, i els llibres d'estil de Hollywood insisteixen a limitar-la a la situació inicial. El noi i la noia es poden conèixer per casualitat, però no es poden basar en l'atzar per mantenir la seva relació. Com més tard té lloc una coincidència en una pel·lícula, més fluixa resulta, i és molt poc probable que la història es resolgui per aquest mitjà. Aquí resulta evident la influència de les obres de teatre ben estructurades (per exemple, els infortunis que donen lloc a la intriga en *Scribe* o *Sardou*) i l'apel·lació a les nocions aristotèliques de versemblança i probabilitat. Les coincidències sense motiu també apareixen ocasionalment en les pel·lícules de Hollywood. *THE COURAGE OF THE COMMONPLACE* (1917) tracta d'una vaga de miners, i el protagonista de la pel·lícula, el supervisor de la mina, es nega a cedir davant els vaguistes. Aquest personatge afirma: «Ha de passar alguna cosa». L'endemà, un pou s'ensorra per causes naturals. (Un guionista més minuciós hauria fet que un capatàs disgustat sabotegés la mina.) O a *LOS GÁNGSTERS DEL AIRE* (*PARACHUTE JUMPER*, 1933) no resulta immotivat que la parella sentimental de la pel·lícula es conegui per accident, però en l'última seqüència tornen a trobar-se per pura casualitat. Això no obstant, més sovint la coincidència és motivada pel gènere (les trobades per atzar són convencions de la comèdia i el melodrama). I les trobades per coincidència poden estar preparades amb causalitat. A *PAROLE FIXER* (1940), el malvat Craydon s'ha de trobar amb els agents del govern en una cafeteria, de manera que el guió motiva la trobada fent-la probable. La seva secretària li pregunta a Craydon per què menja tan sovint en aquella cafeteria, i ell respon: «Els nostres amics de l'FBI mengen aquí».

Si el personatge ha d'actuar com a principal agent causal, ell o ella ha d'estar definit com un conjunt de qualitats o trets. Els manuals per a la redacció de guions exigeixen que els trets del personatge estiguin definits



*El manantial* de King Vidor

amb claredat i siguin coherents. Els orígens d'aquesta pràctica, és clar, es remunten molt enrere, però els més pertinents són els models de caracterització de la literatura i el teatre. Del repertori de caracteritzacions del melodrama del segle XIX, Hollywood n'ha manllevat la necessitat de trets inequívocs i delineats amb claredat. (Alguns dels estereotips del melodrama, com ara determinats personatges ètnics, la fadrina vella o l'advocat corrupte, es reencarnen en el cinema de Hollywood.) De la novel·la prové el que lan Watt denomina un «realisme formal»: els personatges s'individualitzen amb trets, tics o falques. Watt destaca, per exemple, la importància d'un nom propi característic (Micawber, Moll Flanders), que crea més singularitat de personalitat que els noms estereotipats del melodrama (Paddy l'Irlandès o Jonathan el lanqui). El relat breu popular va funcionar com a model per a la restricció a uns límits determinats de l'esmentada caracterització individualitzada. La novel·la pot explorar trets diversos d'un personatge i seguir-li la pista a un canvi profund seu, però l'estètica dominant del relat breu entre els anys 1900 i 1920 requeria que l'escriptor creés uns personatges amb trets escassos i després se centrés en unes poques accions clau. En certa manera, el relat breu va encertar en un terme mitjà entre els prototips del melodrama i la densa complexitat de la novel·la realista, i aquest terme mitjà va interessar al cinema clàssic de Hollywood durant els seus anys de formació. Això és el que va fer possible que el 1922 Frank Borzage pogués afirmar: «A les pel·lícules d'avui dia tenim les velles situacions del melodrama acceptablement proveïdes de caracteritzacions realistes».

La presentació que el cinema clàssic fa dels trets dels personatges segueix, igualment, les convencions establertes en formes teòriques i literàries anteriors. Els personatges es tipifiquen per la seva ocupació (els policies són cepats), l'edat, el gènere i la identitat ètnica. A aquests estereotips, se'ls afegeixen trets individualitzats. I, el que és més important, un personatge està constituït per un conjunt coherent d'uns pocs trets destacats, que, generalment, depenen de la seva funció narrativa. L'exposició de la pel·lícula s'ha d'encarregar de posar-nos al corrent d'aquests trets i d'establir-ne la coherència. A l'inici de SARATOGA (1937), un ancià ignorant informa un altre personatge (i a nosaltres) del fet que la seva filla s'ha tornat una «reguda» des que se'n va anar a Europa. La veïem gairebé immediatament, i el seu comportament presumit és coherent amb la descripció de l'avi. Al començament de CASBAH (1948), els agents de policia parlen de la susceptibilitat de Pepe pel que fa a les dones; la seqüència següent presenta Pepe cantant una cançó sobre les dones i el destí davant un públic format per les seves admiradores. De vegades, com a LORNA DOONE (1923) i CUMBRES BORRASCO-SAS (WUTHERING HEIGHTS, 1939), el cinema manlleua el recurs novel·lístic de presentar els personatges en la seva infantesa; els principals trets ja formats que observem els acompanyaran fins a la maduresa. D'una manera més habitual, s'indiquen els trets destacats del personatge —per mitjà d'un títol explicatiu, a través de la descripció d'altres personatges...—, i la seva aparició inicial els conforma com a destacats. D'aquesta manera, l'espectador té una primera impressió clara sobre els personatges com a entitats homònies.

La importància de la coherència del personatge es pot veure en l'*star system*, que era un factor crucial en la producció cinematogràfica de Hollywood. Encara que als Estats Units l'*star system* teatral es remunta a l'inici del segle XIX, les companyies cinematogràfiques no van començar a diferenciar d'una manera habitual els seus productes segons les estrelles fins al període 1912-1917. En conjunt, l'estrella subratllava la tendència cap a la caracterització fermament perfilada i unificada. Max Ophüls va elogiar la capacitat de Hollywood per donar a l'actor una personalitat ja existent amb què treballar. L'estrella, com el personatge de ficció, ja tenia una sèrie de trets destacats que podien encaixar amb els requisits de la història. En descriure el rodatge de LA NOVIA ERA EL (I WAS A MALE WAR BRIDE, 1949), Hawks va suggerir que una seqüència no va arribar a prendre forma fins que en va descobrir «l'actitud»: «Un home com Cary Grant s'hi hauria divertit»; i això vol dir que els trets de l'estrella i els del personatge es van tornar isomòrfics.

En el seu llibre *Stars*, Richard Dyer demostra que la ca-



Poster de *Tu i jo* de Leo McCarey

acterització cinematogràfica de Hollywood està mancada de la «rodonesa» del personatge novel·lístic, i atribueix aquesta mancança a la necessitat d'una correspondència perfecta entre l'estrella i el paper. També passa que el cinema clàssic treu partit de les connotacions prèvies de l'estrella i, alhora, les emmascara presentant l'estrella com a personatge «com si fos la primera vegada». Per exemple, l'estrella pot interpretar un personatge que es convertirà en el personatge mateix de l'estrella. A JUAN NADIE (MEET JOHN DOE, 1941), l'egoista jugador de beisbol John Willoughby es converteix en el rústec idealista John Doe perquè, per començar, Willoughby era, d'una manera latent, Gary Cooper. Redescobrim així el personatge de Gary Cooper, tot i que sabem que era allà des del començament. Aquesta és potser la manera més habitual de representar el canvi d'un personatge en el cinema clàssic, ja que confirma una coherència bàsica dels seus trets.

«Els individus com tu, més tard o més d'hora, acaben al calabós.» Una sola frase de DE AQUÍ A LA ETERNIDAD (FROM HERE TO ETERNITY, 1953) demostra com n'estan, de fermament units a l'acció, els trets del personatge clàssic. Fatso fa aquest comentari després de la seva baralla amb Maggio, i d'aquesta manera resumeix l'acte de desafiament d'aquest últim. Però l'expressió «els individus com tu» dona per fet que Maggio és una identitat fixa, un estereotip permanent (l'impetuós soldat ras que s'enfronta amb l'autoritat). A més, aquest estereotip es defineix no tan sols per mitjà de trets, sinó també a través d'actes. Maggio segueix comportant-se d'acord amb el seu estereotip. El fet que acabi al calabós no converteix Fatso en un profeta; el seu comentari simplement posa de manifest la immediata relació causal entre els trets d'un personatge i els seus actes; els trets només són causes latents; els actes, efectes dels trets. Raonem, segons que ens recorden els manuals de redacció de guions, de la causa a l'efecte i viceversa; el procediment de l'escriptor que consisteix a «preveure» un esdeveniment no és altra cosa que la preparació d'una causa per a un efecte posterior.

Si els personatges s'han de convertir en agents de causalitat, els seus trets s'han de veure reafirmats en el diàleg i el comportament físic, les projeccions observables de la personalitat. Mentre que les pel·lícules poden prescindir perfectament de la gent, el cinema de Hollywood es basa en una distinció entre moviment i acció. «El moviment», escriu Frederick Palmer, «és merament activitat motriu. L'acció és, per regla general, l'expressió exterior de sentiments interns...». Per exemple, podríem escriure: «Les aspes del ventilador elèctric van fer que les cortines s'agitessin. L'home assegut davant l'enorme taula acabà la seva important carta, la segellà i s'afanyà a enviar-la». El ventilador i la cortina només transmeten moviment; l'home escrivint la carta i sortint a enviar-la aporta acció.

Els guions estan fets d'acció.»

L'escena de Palmer aporta una precisa alternativa hipotètica a l'estil clàssic (una alternativa que Ozu va actualitzar en els seus plans d'objectes que interrompen «l'acció» dels personatges). Això no obstant, el cinema de Hollywood posa èmfasi en l'acció, «l'expressió exterior del sentiment intern», la prova de foc de la coherència del personatge. Fins i tot una simple reacció física —un gest, una expressió, un moviment d'ulls— construeix la psicologia del personatge d'acord amb una altra informació. La majoria de les accions del cinema clàssic procedeixen, com diu Bazin, «de la suposició intuïtiva que hi ha una relació causal necessària i inequívoca entre els sentiments i la seva manifestació externa».

El cinema de Hollywood reforça la individualitat i la coherència de cada personatge per mitjà de motius recurrents. Un personatge serà etiquetat amb un detall del seu diàleg o el seu comportament que defineixi un dels seus trets principals. Per exemple, s'associa el nou-ric Upshaw de GOING HIGHBROW (1935) amb la seva predilecció pel suc de tomàquet i els ous, una mostra dels seus gustos vulgars. La «dona caiguda» d'A WOMAN OF THE WORLD (1925) és definida pel seu exòtic tatuatge, executat a petició d'un amant. A MR. SKEFFINGTON (MR. SKEFFINGTON, 1944), la frivolitat de Fanny es mostra a través del seu costum d'esmentar que té una cita per esmorzar amb una altra dona a qui deixa plantada una vegada i una altra. El motiu pot associar el personatge amb un objecte o un lloc. A l'heroïna de THE TIGER'S COAT (1920), se l'associa amb un quadre que la compara amb una «obscura pell de tigre». A SU DOBLE VIDA (HIS DOUBLE LIFE, 1933), Farrell coneix una dona que parla del seu jardí mentre es pot sentir la cançó «Country Gardens»; quan ja s'ha casat amb ella, els veïem asseguts al jardí. La coherència del personatge es transmet per mitjà de la repetició del motiu al llarg de la pel·lícula. En el cas d'un personatge menor, el motiu pot ser un acudit recurrent que permeti una fàcil identificació, com quan a ALMA EN TINIEBLAS (THE HASTY HEART, 1949), un soldat que ha mostrat curiositat per saber què porten els escocesos sota les faldilles hi fa finalment un cop d'ull per assabentar-se'n.

Respecte als personatges principals, el motiu serveix per assenyalar etapes significatives en el desenvolupament de l'acció. Al film A LOST LADY (1934), l'home li diu a Marion que s'ha d'enfrontar a la vida «amb les banderes desplegadas», i aquest motiu defineix el seu orgull i li fixa un objectiu. Una vegada casats, la frase es converteix en un llaç d'unió entre ells dos. Al final de la pel·lícula, després que ella ha decidit no deixar-lo, Marion diu: «No cal tenir por, no hi ha més fantasmes. Amb les banderes desplegadas!». Es pot observar l'ús similar d'una altra frase: «Puc encaixar-ho», repetida al llarg de la carrera com a actriu cinematogràfica de l'heroïna d'ESPEJISMOS (SHOW PEOPLE, 1928). A PRINCE OF PLAYERS (1954), un Junius Booth borratxo ordena al públic que s'esperin deu minuts perquè els donarà «el millor Rei Lear que han vist mai. Em dic Booth!». El seu fill Ned, una vegada convertit en actor, calma un públic alterat promentent-li «el millor Ricard que han vist mai. Em dic Booth!». Quan, al final de la pel·lícula, Ned decideix actuar malgrat la mort de la seva esposa, explica: «Em segueixo dient Booth!». En exclamar «em segueixo dient» confirma que l'actitud desafiadora del pare persisteix i que Ned no ha canviat gens ni mica.

Una vegada definit com a individu per mitjà de trets i motius, el personatge assumeix un paper causal motivat pels seus desitjos. Els personatges de Hollywood, especialment els protagonistes, sempre estan orientats cap a un objectiu. L'heroïa desitja alguna cosa nova pel que fa a la seva situació o intenta que aquesta torni al seu estat originari. Això té alguna cosa a veure amb el teatre de la fi del segle XIX, tal com s'aprecia en l'aforisme de Ferdinand Brunetière, que diu que la



Juntos hasta la muerte de Raoul Walsh





Edward, mi hijo de George Cukor

regla capital del drama és el conflicte que sorgeix dels obstacles que es presenten davant el desig del personatge: «Això és el que es pot denominar "voluntat"; establir un objectiu i dirigir-hi tots els esforços». És evident que l'*star system* donava suport a aquesta tendència posant l'accent en un protagonista fermament caracteritzat. L'heroi amb un objectiu, encarnat en Douglas Fairbanks, Mary Pickford i William S. Hart, es va identificar ràpidament com a tret distintiu del cinema nord-americà. El 1924, un crític alemany va parlar del personatge de Hollywood definint-lo com «un home d'acció. En el primer acte estableix el seu objectiu; en l'últim, l'aconsegueix. Tot el que s'esdevé entre aquests dos actes és una prova de força». Durant trenta anys, aquesta afirmació, per regla general, es va veure confirmada. A *THE MICHIGAN KID* (1928), l'heroi decideix, en la seva infantesa, anar a Alaska, amassar una fortuna i tornar per casar-se amb la seva estimada. Un dels policies de *SH! THE OCTOPUS* (1937) jura: «Caçarem aquest pop i ens endurem la recompensa de cinquanta mil dòlars». L'immigrant protagonista d'*AN AMERICAN ROMANCE* (1944) sent l'ardent desig de fabricar acer. A *MORENA Y PELIGROSA* (*MY FAVORITE BRUNETTE*, 1947), l'heroi declara: «Tota la meua vida he volgut ser un d'aquests detectius durs». L'heroïna de *GIDGET* (1959) proclama el seu objectiu d'atraure algun noi ben plantat a la platja. No és difícil veure en el protagonista amb un objectiu un reflex de la ideologia individualista i emprenedora típicament nord-americana, però el peculiar èxit del cinema clàssic consisteix a traduir aquesta ideologia a una rigorosa cadena de causa i efecte.

## Motivació

Per entendre la causalitat de la història clàssica hem d'estudiar la manera com s'unifica el film clàssic. Parlant en termes generals, aquesta unitat és una qüestió de motivació. La motivació és el procés pel qual una narració justifica el seu material i la presentació de la trama del material esmentat. Si a la pel·lícula hi apareix un *flashback*, el salt enrere en el temps es pot atribuir a la memòria del personatge; l'acte de recordar motiva, d'aquesta manera, el *flashback*.

La motivació pot ser de diversos tipus. Un d'ells és compositiu: si la història ha de seguir endavant, s'han de presentar certs elements. Una història on hi ha un robatori requereix una causa per al robatori esmentat i un objecte robat. Els factors causals clàssics que hem vist constitueixen la motivació compositiva. Un segon tipus de motivació és la motivació realista. Molts elements narratius es justifiquen segons la seva versemblança. En una pel·lícula l'acció de la qual es desenvolupa al Londres del segle XIX, els decorats, l'*attrezzo*, els vestits, etcètera, estaran, per regla general, motivats d'una manera realista. La motivació realista s'estén al que podem considerar versemblant pel que fa a l'acció narrativa: a *THE BLACK HAND*, la recerca de venjança de Gio es presenta com una cosa «realista», ateses les seves personalitat i circumstàncies. En tercer lloc, podem identificar la motivació intertextual. En aquest cas la història (o la seva representació en la trama) està justificada d'acord amb les convencions de determinats tipus d'obres. Per exemple, sovint donem per fet que una pel·lícula de Hollywood tindrà un final feliç simplement perquè és una pel·lícula de Hollywood. L'estrella també pot aportar motivació intertextual: si apareix Marlene Dietrich a la pel·lícula, podem esperar que en un moment o altre faci un número de cabaret. El tipus més comú de motivació intertextual és el genèric. Que un actor es posi a cantar

d'una manera espontània en un musical pot tenir molt poc a veure amb la motivació realista o la compositiva, però queda justificat per les convencions del gènere. Hi ha, finalment, un tipus més aviat peculiar de motivació, la motivació artística, que tractarem més endavant.

Hauria de resultar evident que diversos tipus de motivació poden unir les seves forces per justificar qualsevol detall de la narració. El *flashback* podria estar motivat d'una manera compositiva (oferint-nos informació essencial sobre la història), realista (sorgint de la memòria d'un personatge) i intertextual (tenint lloc en un cert tipus de pel·lícula, com ara, per exemple, un «melodrama de dones» dels anys quaranta). D'una manera similar, l'ànsia de venjança de Gio queda justificada com a necessària des del punt de vista compositiu, psicològicament versemblant i genèricament convencional. La motivació múltiple és una de les formes més característiques d'unificació que té la pel·lícula clàssica.

El cinema de Hollywood utilitza la motivació compositiva per assegurar-se una coherència bàsica. La motivació compositiva està emparada per tots els principis de causalitat que ja he esmentat: trets psicològics, objectius, història d'amor, etcètera. La motivació realista sol cooperar amb la compositiva. Quan Fatso al·ludeix a *Maggio dient «els individus com tu»*, la pel·lícula apel·la a la percepció que el públic té d'un estereotip codificat culturalment. En certs moments, la motivació realista pot restar valor a la motivació causal. A *LA BRIGADA SUICIDA* (*T-MEN*, 1948), atrapen un agent del Tresor infiltrat que passa diners falsos perquè un dels falsificadors reconeix que un bitllet és obra d'un individu que és a la presó. Es tracta d'una coincidència, però el pròleg semi-documental de la pel·lícula fa que sembli realista. «Va passar de veritat» en el cas que va servir de model per a la pel·lícula.

Més sovint, la motivació realista se supedita a la motivació compositiva. Gérard Genette ha explicat que, en la poètica, la teoria clàssica d'allò versemblant depèn d'una distinció entre les coses tal com són i tal com haurien de ser; només aquestes últimes són aptes per a la imitació artística. En el cinema de Hollywood, la versemblança sol servir de base per a la motivació compositiva fent que la cadena causal sembli creïble. «El realisme», diu un manual de com fer guions, «existeix en el guió merament com a suport per al significat, no com un objecte en si mateix». Frances Marion afirma que la il·lusió de realitat més intensa deriva de la motivació causal ferma: «Perquè la pel·lícula pugui transmetre la il·lusió de realitat que el públic demana, el guionista posa l'accent en la motivació i, per tant, deixa ben clares les raons d'un personatge per fer allò que és important, sigui el que sigui». D'aquesta manera la narrativa clàssica de Hollywood sovint utilitza el realisme com una coartada, una justificació addicional d'un material ja motivat d'una manera causal. Quan el fotògraf-heroi de *LA VENTANA INDISCRETA* (*REAR WINDOW*, 1954) és atacat, utilitza flaixos per encegar l'intrús: la motivació realista (un fotògraf podria «naturalment» pensar en flaixos) reforça la causal (ha de deturar l'atacant d'alguna manera). O, com diu Hitchcock: «En realitat, és qüestió d'utilitzar el teu material al màxim possible pel que fa a les seves possibilitats dramàtiques».

La motivació intertextual, especialment la genèrica, també pot, de vegades, enfrontar-se a la motivació compositiva. Si s'espera de Marlene Dietrich que canti, la seva cançó pot estar motivada d'una manera més o menys causal. En els musicals de Busby Berkeley, la trama es detura en sec quan apareix a la pantalla un luxós número musical. El gènere del melodrama sovint deixa de banda la lògica causal i es basa amb una descarada-

ra absoluta en la coincidència. A *MR. SKEFFINGTON*, per exemple, Fanny i George miren un noticiari cinematogràfic de la guerra i, per casualitat, hi veuen el seu germà perdut. La comèdia justifica fins i tot un comentari no diegètic, com el dibuix d'un ou utilitzat per simbolitzar el fracàs de l'espectacle a *MELODIAS DE BROADWAY 1955* (*THE BAND WAGON*, 1953). Tot i així és evident que aquest tipus d'operacions no resten unitat a les pel·lícules, ja que cada gènere crea les pròpies regles, i l'espectador jutja qualsevol element determinat a la llum de la seva adequació a les convencions del gènere.

Per regla general, la motivació genèrica coopera amb la unitat causal o compositiva. Els gèneres són, des d'un determinat punt de vista, certs tipus d'històries imbuides de la pròpia lògica particular, que no competeix amb la causalitat lògica ni amb els objectius. (El vaquer busca venjança, l'heroi de les pel·lícules de gàngsters vol poder i èxit, la corista treballa per aconseguir la seva gran oportunitat.) La motivació múltiple –lògica causal reforçada per la convenció genèrica– és una vegada més el procediment operatiu habitual.

Un senzill exemple de la història de la il·luminació a Hollywood demostra com en pot ser, de complicada, la interrelació de diversos tipus de motivacions. La il·luminació tenia, és clar, una ferma motivació compositiva; els factors causals importants –els personatges– s'havien de veure amb claredat, mentre que els elements menors (per exemple, les parets del fons d'un decorat) havien de resultar menys prominents. Com sempre, aquesta necessitat compositiva va restar valor al «realisme», i per això sovint les fonts de llum no tenien una justificació realista. (Exemples d'il·luminació poc realista serien la il·luminació de contorns o la nit americana.) Però, a partir de la meitat de la dècada dels vint, la il·luminació també es va codificar segons els gèneres. La comèdia tenia una il·luminació de baix contrast (això vol dir un alt grau de brillantor, a més d'una il·luminació de farciment independent), mentre que les pel·lícules de crims i terror sempre tenien una il·luminació de contrast alt. Aquesta última pràctica es considerava més «realista», ja que una il·luminació forçada de contrast alt es podia justificar com provinent de fonts visibles en l'escena (per exemple, un llum o una espelma). Per mitjà d'aquesta associació genèrica amb el «realisme», els realitzadors van començar a aplicar la il·luminació de contrast alt a d'altres gèneres. Els melodrames de Sirk dels anys cinquanta utilitzen de vegades una ombrívola il·luminació de contrast alt, mentre que *ARIANE* (*LOVE IN THE AFTERNOON*, 1957), de Billy Wilder, va provocar comentaris pel seu ús d'una il·luminació de contrast alt en una comèdia. És per això que l'atractiu del realisme va canviar algunes convencions genèriques.

L'especificació d'aquests tres tipus de motivació pot aclarir uns quants obscurs temes narratius del cinema clàssic. Per exemple, pel·lícules obertament psicoanalítiques dels anys quaranta poden no semblar clàssiques en la mesura que els seus personatges realitzen accions poc coherents. Els personatges neuròtics i psicòtics de *LA SOMBRA DE UNA DUDA* (*SHADOW OF A DOUBT*, 1943), *JACK EL DESTRIPIADOR* (*THE LODGER*, 1944), *RECUERDA* (*SPELLBOUND*, 1945), *LA HUELLA DEL RECUERDO* (*THE LOCKET*, 1946) i d'altres podrien ser la prova d'una relació més complexa i menys lineal entre la ment i el comportament que la que funcionava en pel·lícules clàssiques anteriors. En la seva anàlisi de les pel·lícules «freudianes» d'aquest període, el crític francès Marc Vernet ha demostrat que, malgrat tot, respectaven la dramàtúrgia. Podem incloure les seves explicacions en els tipus de motivació que ja hem considerat.



La doble vida de Marlene Dietrich a *La Venus rubia* de Josef Von Sternberg





Cena de medianoche de Frank Borzage



Tu y yo de Leo McCarey

En primer lloc, les explicacions psicoanalítiques del comportament dels personatges van ser motivades com un nou «realisme», una psicologia científicament justificada. (Que aquest «realisme» fos, de fet, una vulgarització de conceptes freudians no afecta el seu estatus de versemblants en aquest període.) En segon lloc, certs aspectes de la psicoanàlisi encaixaven en models genèrics. Les pel·lícules de Hollywood posaven l'accent en el mètode catàrtic de la psicoanàlisi (que Freud va considerar sense importància a partir del 1890), a causa de la seva analogia amb les convencions del cinema de misteri. Les preguntes del doctor recorden els interrogatoris de la policia (amb el pacient fent de testimoni o de malfactor que no vol parlar). I a l'igual del detectiu, el doctor ha de descobrir el secret (o el trauma) i obtenir una confessió. A l'opinió de Vernet, se li podria afegir que els punts de vista subjectius i les distorsions expressiionistes de moltes d'aquestes pel·lícules també remetent al tractament genèricament codificat de la bogeria en el cinema dels anys vint. Cal destacar que els conceptes psicoanalítics vulgaritzats en les pel·lícules dels anys quaranta respectaven la unitat causal requerida per la motivació compositiva. A LA HUELLA DEL RECUERDO, LA SOMBRA DE UNA DUDA, SEMILLA DE ODIO (GUEST IN THE HOUSE, 1944), RECUERDA, CIUDADANO KANE (CITIZEN KANE, 1941) i d'altres, el trauma infantil funciona com a primera causa del que Vernet denomina «un determinisme lineal de la història infantil». Això no vol dir que aquest tipus de pel·lícules no plantegin importants problemes narratius, però hem d'acceptar que l'ús per part de Hollywood de la psicologia freudiana va ser parcial i deformador, ja que va polir i simplificar concep-

tes psicoanalítiques perquè encaixessin en un model ja existent de caracterització i causalitat. Això es pot apreciar a KINGS ROW (KINGS ROW, 1942), que tematitza obertament la psicoanàlisi com a ciència (el protagonista viatja a Viena per estudiar-hi aquesta nova disciplina) i que, tot i així, acaba amb un cor que canta «Sóc l'amo del meu destí, sóc el capità de la meva ànima». Ja he indicat que les motivacions compositiva, genèrica i realista no sempre funcionen a l'uníson, i n'examinaré algunes dissonàncies típiques al capítol 7. Però aquestes són excepcionals. Normalment qualsevol element d'una pel·lícula clàssica està justificat com a mínim per una d'aquestes formes. Quan no és així, es pot atribuir a un altre tipus de motivació: una motivació denominada habitualment (encara que no amb gaire encert) «artística». Amb aquest terme, els crítics formalistes russos volien assenyalar que un component pot estar justificat pel seu poder per dirigir l'atenció cap al sistema en què opera. Això, al seu torn, presupposa que el fet de dirigir l'atenció cap al propi artifici de l'obra és un dels objectius de moltes tradicions artístiques, una suposició que posa en dubte la noció que Hollywood crea un règim representatiu «invisible» o «transparent». Dins certs límits específics, les pel·lícules de Hollywood utilitzen la motivació artística per, com dirien els formalistes, fer palpable el convencionalisme de l'art. Hollywood ha utilitzat ansiosament l'espectacle i el virtuosisme tècnic com a mitjans de motivació artística. El «talent» consisteix en una gran mesura a fer que el públic aprecii l'artificiositat d'allò que es veu. Les primeres pel·lícules sonores tenien una tendència molt marcada a incloure una cançó a la més mínima oportunitat. Un pe-

ríode històric llunyà serveix sovint com a pretext per a desfilades, seqüències de masses i balls lascius. Els productors de Hollywood dedicaven temps i diners a l'obtenció de respostes com la que va provocar el vestuari d'EL GRAN ZIEGFELD (THE GREAT ZIEGFELD, 1936): «El dissenyador i el productor de la pel·lícula van saber que les despeses estaven més que justificades quan la primera aparició dels vestits va fer que el públic emetés exclamacions de sorpresa».

El virtuosisme tècnic flagrant també pot contribuir a l'espectacle. El que Parker Tyler va denominar «l'energia narcisista» de Hollywood es pot aplicar tant a un càmera com a Fred Astaire, Buster Keaton o Sonja Henie. En el cinema mut, efectes d'il·luminació agosarats i complexos; en el cinema sonor, profunditat de camp i barrocs moviments de càmera; en qualsevol període, explotació dels efectes especials: tot això dona fe d'una recerca del virtuosisme pel virtuosisme, encara que només una minoria perspicaç d'espectadors pot apreciar-ho. Durant els anys quaranta, per exemple, hi havia una mena de competició per veure qui feia els tràvells més llargs i complicats. Aquest impuls es pot veure no tan sols en pel·lícules famoses, com ara LA SOGA (ROPE, 1948), sinó també en pel·lícules de molta menys rellevància però amb un pla sorprenent, com en el cas de CASBAH, en el punt culminant de la qual la càmera segueix saument l'heroïna, baixa cap a la multitud d'un aeroport, recull l'heroïna, la segueix fins a l'interior de l'avió i es detura al costat del seu seient, mentre a fora l'heroï és arrestat. És probable que aquestes esplendors causals ofertes pel cinema de Hollywood tinguin un deute important amb el seu parentiu amb el vodevil, el melodrama i altres formes d'entreteniment centrades en l'espectacle. Tot i així, les digressions i les demostracions de virtuosisme han estat motivades, en la seva major part, per la causalitat narrativa (l'exemple de CASBAH) o el gènere (les desfilades del gènere històric, el vestuari del musical). Si l'espectacle no està motivat d'aquesta manera, la seva funció com a motivació artística quedarà aïllada i serà intermitent.

David Bordwell (El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960, primera part de David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: El cine clásico de Hollywood, Paidós, 1997) ▶

## BIBLIOGRAFIA: HISTÒRIA I TEORIA DEL HOLLYWOOD CLÀSSIC

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Alsina Thevenet, Homero. *Desde la creación al primer sonido, 1893-1930: historia del cine americano*, 1. Barcelona: Laertes, 1993.
- *American cinema and Hollywood: critical approaches*. John Hill; Pamela Church Gibson, eds. New York: Oxford University Press, 2000.
- Benet Ferrando, Vicente J. *El Tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros, 1930-1932*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.
- Bordwell, David. *Adventures in the highlands of theory*, "Screen", vol. 29, no. 1 (Winter 1988), p. 72-97.
- Bordwell, David. *Happily ever after, part two*, "The Velvet light trap", no. 19 (1982), p. 2-7.
- Bordwell, David; Janet Staiger; Kristin Thompson. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1988. Edició en castellà: Barcelona: Paidós, 1997.
- Campari, Roberto. *I Modelli narrativi: cinema americano 1945-1973*. Parma: Università di Parma. Istituto di Storia dell'Arte, 1974.
- *Le Cinéma américain: analyses de films*. Raymond Bellour, ed. Paris: Flammarion, 1980. 2 vols.
- *Classical Hollywood comedy*. Kristine Brunovska Karnick; Henry Jenkins, eds. New York; London: Routledge, 1995.
- Coma, Javier. *El Esplendor y el éxtasis: historia del cine americano*, 2. Barcelona: Laertes, 1993.
- Eitzen, Dirk. *Evolution, functionalism, and the study of american cinema*, "The Velvet light trap", no. 28 (Fall 1991), p. 73-85.
- Girgus, Sam B. *Hollywood renaissance: the cinema of democracy in the era of Ford, Capra, and Kazan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Guarnier, José Luis. *Muerte y transfiguración: historia del cine americano*, 3: *Hollywood, 1960-1992*. Barcelona: Laertes, 1993.
- Higham, Charles. *The Art of the american film*. New York: Anchor Books Doubleday, 1974.
- *Hollywood, 1927-1941: la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*. Alain Masson, ed. Paris: Autrement, 1991.
- Kané, Pascal. *Relecture du cinéma hollywoodien: Sylvia Scarlett*, "Cahiers du cinéma", no. 238-239 (mai-juin 1972), p. 84-90.
- King, Barry. *The Classical Hollywood cinema: a review*, "Screen", vol. 27, no. 6 (Nov.-Dec. 1986), p. 74-88.
- King, Barry. *The Story continues..., or the Wisconsin Project Part II*, "Screen", vol. 28, no. 3 (Summer 1987), p. 56-82.
- King, Barry. *A Reply to Bordwell, Staiger and Thompson*, "Screen", vol. 29, no. 1 (Winter 1988), p. 98-118.
- Klinger, Barbara. *Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies*, "Screen", vol. 38, no. 2 (Summer 1997), p. 107-128.
- Lawrence, Amy. *Echo and narcissus: women's voices in classical Hollywood cinema*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Losilla, Carlos. *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Nacache, Jacqueline. *Le Film hollywoodien classique*. Paris: Nathan, 1995.
- Neve, Brian. *Film and politics in America: a social tradition*. London: New York: Routledge, 1992.
- Onaindia, Mario. *El Guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Porfirio, Robert; Alain Silver, James Ursini. *El Cine negro americano: los secretos de los cineastas del periodo clásico*. Barcelona: Laertes, 2005.
- Prince, Stephen. *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 2003.
- Quigley, Martin; Richard Gertner. *Films in America: 1929-1969*. New York: Golden, 1970.
- Royot, Daniel. *Hollywood*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Schatz, Thomas. *Boom and bust: the american cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons, 1997.
- Staiger, Janet. *Reading King's reading*, "Screen", vol. 29, no. 1 (Winter 1988), p. 54-70.
- Thompson, Kristin. *Wisconsin Project or King's Projection?*, "Screen", vol. 29, no. 1 (Winter 1988), p. 48-53.
- Tyler, Parker. *The Hollywood hallucination*. New York: Creative Age Press, 1944. Altra edició: New York: Simon and Schuster, 1970.
- Tyler, Parker. *Magic and myth of the movies*. New York: Henry Holt, 1947. Altra edició: London: Secker & Warburg, 1971.