

i realitat. La dicotomia formal i conceptual de “ficció *versus* realitat” en la pràctica cinematogràfica, que avui contemplem com una cosa recent és, al contrari, una reflexió que es desenvolupa des de la Grècia clàssica (1) fins als nostres dies i s'origina en una cosa que sembla ser consubstancial a l'individu: la responsabilitat (culpabilitat) davant la representació i el compromís de no traïr la “realitat”. En el cinema, la dicotomia es converteix en una sèrie d'ideologies que contraposen la realitat mediada i elaborada per mitjà de la ficció i la realitat pròpia del documental, que està allí i només requereix ser enregistrada amb la càmera, encara que de fet té també les seves convencions. Ambdues “militàncies” donen peu a múltiples debats i reflexions entre cineastes i teòrics. L'existència d'aquests dos caràcters –el documental i la ficció– posa de manifest una oposició entre conceptes com realitat-imaginari, objectiu-subjectiu i vertader-fals.

La dicotomia esmentada apareix en el naixement del cinema, i s'expressa ja en diversos vessants: a) les pel·lícules de Lumière i les pràctiques que en sorgeixen que estan en l'arrel d'allò que pot assenyalar-se com la ideologia documental encara viva en els nostres dies; b) el vessant que no centra l'interès en la narració sinó en les imatges, en el mitjà i en els recursos expressius i c) el vessant que sorgeix de la necessitat d'explicar històries, de confeccionar una narració que sigui comprensible. Però el cert és que la necessitat d'explicar històries i la utilització del cinema, com a mitjà eminentment narratiu, ha estat la forma que encara preval per sobre d'altres formes alternatives d'expressió cinematogràfica. Méliès va marcar la ficció i a continuació Griffith va marcar models argumentals que provenien d'un gust literari arrelat sobretot a la novel·la vuitcentista (Bou, 2002: 33). I així es va constituir un llenguatge que s'ha passat a dir natural. (2)

Convencions del cinema clàssic

La recerca de la realitat en el cinema clàssic de narrativa clàssica se substitueix per una il·lusió de realitat, una realitat imaginada l'abstracció de la qual emfatitza una sèrie de convencions i es fonamenta en les lleis del muntatge. El cinema clàssic inventa històries el més properes possibles a la realitat, tracta de convertir en “realitat” les coses imaginades per fer que semblin vertaderes. El realisme documental no és el realisme de la ficció, com afirma Nichols (1997: 217): “En la ficció, el realisme fa que un món versemblant sembli real; en el documental, el realisme fa que una argumentació sobre el món històric resulti persuasiva”. El cinema clàssic és un cinema que conquereix l'espectador amb una narrativa d'acció ràpida. La realitat s'aconsegueix per mitjà del muntatge fraccionat, un fraccionament extrem de l'enquadrament ja que la fragmentació ha estat un dels mecanismes per guiar l'espectador o per donar-li al film una unitat que ho faci real; la narració causa-efecte fa aquest cinema versemblant perquè va marcant el tipus de preguntes que s'ha de fer l'espectador i va dosificant les respostes. Així mateix, dóna forma narrativa a tots i a cada un dels elements que hi intervenen i organitza les dades en cada esdeveniment perquè estigui al servei d'una trama. “La funció del relat clàssic és, en aquest sentit, la

d'anul·lar allò que pel seu caràcter casual i atzarós es resisteix a ser anomenat; un treball de la forma destinat a eliminar allò contingent que perviu en la imatge" (Marzabal, 1998: 17).

El que s'amaga darrere de les pel·lícules de ficció és la creació d'un nou món en el qual es desterra allò aleatori, tanmateix, l'absència de la mà del director, és a dir, l'absència d'enunciador, esborra qualsevol rastre del fet que es tracta d'un discurs estructurat i afavoreix la impressió que és pura història, pura narració carregada de versemblança.

Les pel·lícules de ficció alimenten i sadollen la motivació de l'espectador sobre l'exploració de l'ésser humà, però el cert és que també poden obeir al desig de l'espectador de que li expliquin la mateixa història una vegada i una altra.

Allò que es denomina realitat en el cinema

La base fotogràfica del cinema estableix un vincle directe amb la realitat. Tanmateix, com apunta Nichols (1997: 119): "Aquesta susceptibilitat de la fotografia per ser manipulada no implica únicament manipulació posterior, sinó que evidentment, la mirada de la càmera estableix una realitat que s'oposa a la resta de realitats." Aquest autor defensa que parlar de la mirada de la càmera suposa barrejar dues operacions diferents: l'operació mecànica literal d'un dispositiu per reproduir imatges i el procés humà metafòric de mirar el món.

Plantejar-se el cinema com a registre de la realitat apareix al llarg de la seva història, però és en la postguerra quan es consolida el plantejament esmentat amb el Neorealisme italià. Dues raons són les desencadenants d'aquesta necessitat de plasmar la realitat: una, perquè s'imposa la idea que el cinema és fotografia i per tant té la facultat de registrar el que succeeix (no de reproduir-ho artificialment), i una altra, perquè existeix la necessitat de descriure el món circumdant, la realitat social de la postguerra (la desolació després de la barbàrie). En introduir la dimensió temps, el cinema és el mitjà idoni per vehicular la nova identitat cultural que demana ser registrada. Existeix desig de realitat, necessitat d'afrontar el món, consciència social i obligació de compromís. S'inaugura una actitud ètica del compromís del cinema davant la realitat històrica. Com diu Deleuze, es passa del cinema d'acció al cinema de vident.

El Neorealisme italià sembla un reportatge perquè la seva naturalitat és més pròxima a la narració oral que a l'escripta; sembla més un esbós que una pintura. Els films de Rossellini mostren el seu procés creatiu que comporta fonamentalment recerca. "Rossellini s'ha posat en marxa amb la seva càmera, amb molta pel·lícula verge i esbossos de guions que ha modificat segons la seva inspiració, els mitjans materials o humans, la naturalesa, els paisatges..." (Bazin, 1990: 310).

La teoria sobre la relació entre cinema i realitat contempla, en línies generals, el debat entre la realitat que apareix davant la càmera i la realitat que ve donada per la imatge que la representa. És a dir, que per a alguns teòrics la realitat en el cinema ve donada per una expressió eminentment documental, mentre que per a d'altres hi ha la possibilitat que aquesta realitat sigui interpretada d'alguna manera. Casetti (1994: 31) fa una anàlisi de les diferents etapes d'investigació sobre aquest tema i estableix la diferència entre "realisme immediat" i "realisme crític" o, el que és el mateix, entre "gran realisme" i "realisme empíric". Podem parlar dels models teòrics que mantenen que la realitat només es pot representar per mitjà de l'accés directe i els que accepten les mediacions. Un exponent clar de la primera postura és Zavattini (1979: 103) que defensa que "és necessari que l'espai entre vida i espectacle quedi anul·lat". Davant la tradició del cinema clàssic de Hollywood, que és un cinema que introdueix elements "autèntics" dins de la ficció, que inventa històries el més properes possibles a la realitat, Zavattini (1979: 97) proposa, "recuperar els esdeveniments i fer de la realitat un relat"; dit amb les seves pròpies paraules: "No es tracta ja de convertir en 'realitat' les coses imaginades (fer que semblin vertaderes, reals) sinó de fer significatives en grau màxim les coses tal com són, gairebé com si s'expliquessin per elles mateixes". Per a aquest autor, els films: *Paisà*, *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, "contenen certes coses d'una significació absoluta, que reproduïxen la idea en elements completament narratius; sempre en un pla una mica metafòric, ja que són encara un relat inventat i no l'encarnació de l'esperit documentalista". D'altra banda Aristarco (1968), que és completament diferent de Zavattini, defensa el realisme empíric o realisme crític. Per a aquest autor, el cinema no s'ha d'accontentar amb descriure sinó que la narració pot evidenciar el que s'amaga darrere els esdeveniments. Aristarco estableix graus diferents de realitat, entenent aquesta realitat com la que es percep i que és descoberta pels directors segons la seva tendència i capacitat d'aprofundiment. Chiarini proposa dues concepcions del cinema: l'espectacle cinematogràfic i el film. Mentre en l'espectacle cinematogràfic, la voluntat de contar, la captació del públic i el joc de la ficció són peces clau, en el film es renuncia a la ficció, a la narració i a la posada en escena i s'entra en contacte amb la realitat. "Amb el documental neix el cinema pur, el cinema com a antiespectacle, considerant que la base de l'espectacle és la 'ficció', no la transfiguració que és també pròpia del cinema, mentre que el fonament del cinema pur és la realitat autèntica" (Aristarco, 1968: 78). Aquest contacte directe amb la realitat de què parla Chiarini no descarta la mediació per part del director, que de fet reelabora les dades inicials. Així doncs, l'equilibri entre la reelaboració creativa i el fonament fotogràfic del film és el que identifica el cinema. La càmera s'erigeix com el testimoni de la realitat i cal intentar desfigurar l'esmentada realitat el menys possible tant en el fons com en la forma. Segons aquesta visió, el muntatge perd el seu protagonisme i el seu caràcter manipulador i ha de contribuir a mantenir aquesta fidelitat amb la realitat.

Chiarini es troba entre Zavattini, que reclama immediatesa, i Aristarco, que accepta les mediacions, ja que estableix un compromís entre la fidelitat fotogràfica i la recreació poètica.

Les teories exposades, que estan íntimament relacionades amb la pràctica cinematogràfica corresponent al Neorrealisme italià, fins i tot amb les matisacions que les diferencien, troben una anàlisi en Casetti que sosté que el Neorrealisme italià, malgrat fer una crida a la realitat, no és una simple reproducció del món que ens envolta, sinó que se sotmet a una sèrie d'“estratègies textuais” i signes propis de la cultura que “permeten introduir un efecte de realitat”. Això ens porta de nou a considerar que la realitat reproduïda com a tal podria donar com a resultat una cosa intel·ligible. La mateixa facultat que erigeix el cinema com l'art figuratiu per excel·lència, que és la seva representació del temps, és la que impedeix la seva fidedigna plasmació, ja que el fet que les situacions transcorrin a temps reals fa insostenible la seva visualització. (3) Una altra fórmula que ens permetria mantenir el caràcter de realitat d'un film és la d'utilitzar una càmera oculta, o la tècnica de filmació a distància, i sens dubte l'absència de muntatge. El cert és que qualsevol documental és un film interpretat; per molt casual que sembli té alguna cosa de posada en escena. “Així, la més realista de les arts comparteix tanmateix la sort comuna; no pot abraçar la realitat sencera: sempre se li escapa per algun costat” (Bazin, 1990: 301).

Per tant en plantejar aquesta relació entre cinema i realitat es fa referència a tipus de realitat, però mai a la seva absoluta consecució. El cinema realista també té les seves estratègies; per a la nova perspectiva del realisme italià, l'important pot ser una llarga seqüència que no serveixi per res d'acord amb criteris del guió tradicional, sense cap encadenament dramàtic, fundant-se exclusivament en la descripció fenomenològica dels personatges. La defensa del realisme també imposa, per tant, un determinat tipus de plans i la prohibició d'altres. Mentre el cinema clàssic imposa situacions i emocions, podríem dir prefabricades (segons els realistes), el realisme prohibeix això que denominen falsificació de la realitat i que ve donat per seccionar en dos plans diferents el que ocorre en una mateixa escena. Com apunta Casetti (1994: 44), “és el famós muntatge prohibit: separar amb un tall la fera que amenaça, de l'home amenaçat, seria renunciar a la credibilitat íntima de la situació. D'aquesta manera s'abandona la fragmentació i es fa ús del pla seqüència, en el qual l'espectador ha de desxifrar la veritat”. (4)

Un exemple que il·lustra què significa la realitat més profunda a la pràctica creativa cinematogràfica és que Flaherty, volent ser fidel a la realitat de com vivia la família de Nanook a l'interior de l'iglú i no disposant de la distància focal suficient per enquadrar-los a tots, es va veure obligat a construir un iglú de mida gegant per reconstruir la realitat; fraccionar en plans curts els diferents membres de la família no hagués reflectit la unitat familiar i en conseqüència hagués representat per a Flaherty una falsificació de la realitat. Per la seva part, l'escena de la sortida de la fàbrica de Lumière es va rodar diverses vegades perquè coincidís amb el tancament i els personatges s'ordenaven per criteris estètics, la qual cosa implica una posada en escena.

El cinema de la modernitat

El cinema de la modernitat aporta, entre altres coses, films en els quals cohabituen el documental i la ficció, allò visible i allò narratiu. Són films en els quals es planteja una convivència entre les imatges que parlen per si mateixes i s'abandonen al seu significat i les imatges que s'elaboren a fi de donar-los un valor narratiu.

Seguint amb l'evolució del nou cinema, el Neorealisme plasma un moment històric i situa l'individu als marges de la situació social. La *Nouvelle Vague*, que sorgeix a continuació, deixa veure la realitat interior i presenta un individu al marge de si mateix, desubicat definitivament dels espais propis. Una primera visió del trànsit del Neorealisme a la *Nouvelle Vague* sembla apuntar que entre ambdós moviments hi ha un tall brusc i precís; tanmateix Deleuze (1984) es refereix al neorealisme com un moviment que de forma intuïtiva planteja qüestions a les quals més tard la *Nouvelle Vague* donarà cos per mitjà de l'intel·lectualitat i de la reflexió. El buit, el misteri, l'enigma del destí, l'atzar en el fons i en la forma filmica, el procés intern de l'individu que desemboca en un camí que ara ja condueix de forma precisa enlloc, són els signes de la modernitat que ja es planteja Rossellini desposseint-se de les ombres de la guerra i que els cineastes de la modernitat reivindiquen.

El cinema de la *Nouvelle Vague* manifesta la preponderància de l'autor decidit a mostrar les seves pròpies inquietuds. És un cinema que trenca amb les formes tradicionals, reflexiona sobre el propi mitjà i busca solucions narratives noves. Per a Casetti (1994: 93) tres són els aspectes que caracteritzen els nous moviments: "La necessitat de mantenir amb la realitat una relació més directa i profunda; l'exigència de no reduir el discurs de la realitat a un pur reflex de les seves dades empíriques; i l'atenció especial al llenguatge a través del qual s'expressa". En contra d'allò que podria semblar, el cinema d'autor no invalida l'objectivitat de les imatges, sinó que busca el realisme i no la simple versemblança. El nou cinema tracta de plasmar la realitat des de la perspectiva de l'autor que busca què és el que s'amaga darrere de les aparences. L'aportació d'Astruc (1948) de considerar la càmera com una ploma estilogràfica permetia expressar-se a través de les imatges i dels sons amb gran autonomia i, per tant, instaurava la preponderància del rodatge sobre altres fases del procés cinematogràfic. (5)

Godard, considerat com el director més innovador de la *Nouvelle Vague*, aborda el cinema com un assaig, (6) deconstrueix la continuïtat filmica i el flux narratiu; trenca amb les regles d'interpretació, fa ús de la improvisació, encara que sigui simulada, i trenca també amb algunes de les regles del muntatge clàssic com la recerca del *raccord* i el pas d'un pla a un altre de forma invisible. Ell, al contrari, deixa veure el mitjà amb què treballa i utilitza els recursos cinematogràfics fent-los formar part de la història que explica. El seu cinema, com el pensament, s'instaura entre la representació i l'abstracció i, com la vida, tal com afirma Pla, (7) no té un argument tancat, sinó més aviat complet i abrupte. També s'apropa als dissenys de l'home de sortir de si mateix. Els personatges de Godard invoquen Baudelaire quan es refereix

a "l'afany de sortir fora de si", perquè descansen del pes de si mateixos trencant l'estereotip. La sobrecàrrega perceptual i cognitiva de les pel·lícules de Godard corresponen a com se sent l'home davant el món que l'envolta, sent moltes converses i només en pot comprendre una; potser cap. El seu cinema no és real, però deixa sentir la realitat i explica, a més, les qüestions del moment, un París concret, una cultura concreta. En una primera lectura pot semblar que l'experimentació es construeix a força de trencar amb l'anterior, però bé podria ser que en el procés creatiu l'objectiu prioritari fos: no posar-se límits i treballar sense normes (sense les normes del cinema clàssic i sense les normes que van dictar el Neorealisme i les avantguardes per trencar les normes del cinema clàssic).

Ara ja sabem que els moviments cinematogràfics de la modernitat sorgeixen perquè ve de gust fer esclatar les convencions narratives, però no pel pur plaer d'anar contra elles, sinó perquè puguin prendre's certes llibertats. En el seu procés de distorsió, Godard parla d'estil a la recerca d'una alternativa moral en la inevitable retòrica fílmica, una alternativa que no destrueixi la veritat (Quintana, 2000: 48). Pel que respecta a la temàtica i als personatges, Godard aplica el mecanisme contrari al documental, donant-li un plantejament que resulta ser una variant de la ficció, perquè a diferència de Flaherty, que fa ficció basant-se en els fets reals, ell pren personatges de la ficció i els dóna un toc documental (Godard, 1996: 180-181). En definitiva el cinema de Godard surt dels límits del cinema, traça un camí entre la imatge i la reflexió, crea metàfores visuals dels fets, presentant objectes que són més vius que les persones.

Es diria que els seus moviments són com els d'un pintor davant una tela, impulsos que formen part d'un procés global, però que es constitueixen a força de gestos únics; una tècnica que surt de si mateixa per projectar-se des de l'ànima de l'autor; una composició que es fa a força d'inspiracions que no coneixen regles, però tampoc no les ignoren.

Burch, en aquest examen sistemàtic que fa de la praxi del cinema, es refereix al nou llenguatge que dóna a llum el cinema de la modernitat: "[...] el naixement d'aquest llenguatge ha implicat també un tipus d'argument totalment nou, al qual anomenarem de 'no-ficció' perquè no es confongui amb l'antic 'documental', i el funcionament del qual és molt diferent de l'argument que anomenem 'de ficció'" (Burch 1985: 161). L'exponent màxim de l'anomenada "forma-meditació" és Godard ja que sempre ha volgut allunyar-se del relat tradicional, recorrent a la "no-ficció", és a dir, a la meditació sobre la realitat. *Vivre sa vie* és l'exemple més representatiu d'aquest tipus d'experiències. (8)

El cinema modern italià (Antonioni / Fellini) mostra en molts dels seus films una narració a la que manca la intriga, que la planteja i l'abandona, parlant en termes de narrativa clàssica de Hollywood. Les seqüències en molts casos no plantegen el causa-efecte propi d'aquesta narrativa i a més no se succeeixen per portar l'acció a una resolució. Una vegada més, es planteja l'acostament a la realitat pel ritme que els esdeveniments tenen generalment en la vida, aquesta segregació informe a què es refereix Pla, aquests esdeveniments que no encaixen els uns amb els altres, però que malgrat això conserven

certa intel·ligibilitat; aquest valor propi que tenen les dades del món real i que no poden estar marcades per la lògica del discurs. Els enigmes no es resolen, es nega el “suspens” i es reforça la suspensió del relat. Plans buits, mòbils indeterminats, una disposició dels incidents que respon a la pròpia lògica, i no a la de l'argument del film, i que no condueixen a cap conclusió. “Moltes narracions autoconscients de la modernitat se situen en aquest exercici del joc com a construcció-deconstrucció narrativa” (Font, 2002: 272).

En aquest paisatge narratiu inestable i metamòrfic, que transita entre la reproducció fotogràfica i l'elaboració lingüística, s'hi troben alguns cineastes de la modernitat com Antonioni, Resnais, Wenders i Agnès Varda (Es pot destacar que Resnais reclama un cinema que sigui testimoni de les ruptures que caracteritzen la societat moderna i per això necessita allunyar-se dels cànons del cinema tradicional).

Tant Wenders, en alguns dels seus films, com Agnès Varda, Johan van der Keuken, Chris Marker i Chantal Akerman, fan pel·lícules documentals, és a dir, no creen un món imaginari, però plantegen clarament un estil que s'imposa a la realitat i les seves pel·lícules acaben configurant-se com un univers de ficció.

Per posar un exemple de productes que travessen territoris, trobem documentals que plantegen una visió tan personal com *Roma* de Fellini, que és un documental absolutament subjectiu mediatitzat pels fantasmes de Fellini, i pel·lícules com *Roma città aperta* de Rossellini, que és una pel·lícula de ficció ja que té una estructura dramàtica, i tanmateix és molt més documental en aquesta accepció de veracitat que *Roma* de Fellini. L'opinió de Guerín (2000: 23) és que això té més a veure amb una actitud d'enunciació que amb el pacte amb la realitat.

La convivència, l'acoblament i la tensió entre els modes documentals i els de ficció es posen en pràctica també en el cinema actual amb Kiarostami i Marc Recha, així com en les propostes (més clarament documentals) de José Luis Guerín (*Innisfree, Tren de sombras, En Construcción* 1990-2001), de Joaquim Jordà i d'Isaki Lacuesta. I amb pel·lícules que allunyades del documental s'apropen a un món real i estableixen un compromís amb el món esmentat com *Los lunes al sol* de Fernando León.

L'afirmació d'André Bazin (1990: 299) sobre la possibilitat de classificar –si no jerarquitzar– els estils cinematogràfics en funció del nivell de realitat que representen, sembla ser, avui més que mai, el paràmetre que s'utilitza per categoritzar els productes que sorgeixen de la pràctica cinematogràfica. El Neorealisme italià tenia ganes de plasmar la realitat de la postguerra i tenia la necessitat d'afrontar el propi món brutalment devastat. Actualment la dicotomia “ficció versus realitat” explota visiblement i és objecte de múltiples debats i reflexions perquè es necessita creure que existeix alguna realitat, sobretot arran del fort impacte de l'11 de setembre del 2001, esdeveniment que ens desperta d'un gran somni, ens fa preguntar on és la realitat i ens porta de forma imperiosa a buscar-la i a registrar-la, creant aquesta

tendència marcada que associa la ficció a l'entreteniment i el documental i altres formes d'aquest a allò científic.

El problema no rau en desxifrar què és millor, si la ficció o el documental, sinó en quin tipus de ficció i quin tipus de documental i amb quin objectiu i amb quina finalitat. La ficció és una realitat imaginada en la qual l'espectador pot trobar els principis de la vida que no troba en la realitat diària. Les pel·lícules de ficció que s'apropen a algun món real ho fan per comprometre's amb la realitat. El documental busca la realitat per la via més directa possible. Els productes fronterers aprofiten el poder assagístic del llenguatge filmic amb l'objectiu de recuperar els conceptes que necessitem per comprendre el món.

NOTES

(1) La representació pictòrica es desenvolupava segons unes normes que imposa la naturalesa, ja que en ella hi ha la perfecció i l'ideal. Així s'estableix un cànon de bellesa pel qual l'artista s'ha de regir quan imita la realitat. La teoria grega de la imitació parteix dels supòsits de què: 1) la ment humana és passiva i per tant pot percebre només el que existeix, i 2) es basa en la perfecció de la naturalesa entenent a partir d'aquesta afirmació que encara que l'home pogués inventar alguna cosa, això significaria un error a causa que la perfecció ja existeix en la naturalesa. L'art és imitació i no es concep que l'artista interpreti o aporti la seva visió; la perfecció es construeix a partir de la repetició de la imitació esmentada sense acceptar ni tan sols petites variacions.

(2) Burch, autor que estudia la genealogia del llenguatge cinematogràfic, critica els discursos teòrics que denominen natural el llenguatge (que ell prefereix anomenar mode de representació) "hollywoodenc", posant de manifest que darrere de les primeres narracions hi havia una intenció de fer-se entendre que va desenvolupar unes operacions representacionals que no poden ser considerades com un sistema natural. De la mateixa manera, Burch es mostra en desacord tant amb aquells que veuen el "pecat original" del cinema a la càmera i la mirada cega, com amb aquells que veuen el "pecat original" en la teatralitat dels començaments; fins i tot també amb aquells que veuen el cinema primitiu com el "Paradís Perdut" arran de la narrativitat que van incloure Porter i Griffith. Però sobretot, Burch es nega a veure un "mal objecte" a les pel·lícules que, lluny de deconstruir els codis de narrativitat institucional, i encara menys els fonaments del Mode de Representació Institucional, plantegen sentits diferents a aquells que sempiternament repeteix el mode esmentat (Burch, 1991: 18).

(3) S'han realitzat experiències d'aquest tipus com la d'Andy Warhol: *Sleep* (1963) que reproduïen sis hores de son d'un home.

(4) La importància d'Orson Welles, per exemple, procedeix precisament de rebutjar la fragmentació,

d'obrir el camp, d'ensenyar tota l'acció. Bazin suggereix que Welles ha tornat al cinema la qualitat de real, és a dir la continuïtat pròpiament dita, i no una planificació que com diu el mateix autor: “[...] introdueix una abstracció evident en la realitat però a la qual hem arribat a habitar-nos completament i ja no la veiem com a tal”. L'escena de Welles no elegeix per nosaltres. “Mentre que l'objectiu de la càmera clàssica enfoca successivament diferents llocs de l'escena, la d'Orson Welles abraça amb igual nitidesa tot el camp visual, convertint-lo immediatament en camp dramàtic [...]. *Citizen Kane* deu, per tant, el seu realisme a la utilització intel·ligent d'un progrés tècnic concret: gràcies a la profunditat de camp, Orson Welles ha restituit la realitat de la seva continuïtat sensible”. D'altra banda Welles renuncia a les qualitats del document autèntic perquè no utilitza escenaris naturals, ni llum solar, ni actors professionals, afegeix Bazin (Bazin, 1990: 300).

(5) El plantejament “realista” d'Astruc està basat en la relació entre el respecte al registre fotogràfic i la llibertat enunciativa de l'“autor” que en certa manera obvia l'espectador. Aquesta concepció igual com totes les concepcions empíriques que plantegen els “Nous Cinemes” no tenen cap teoria respecte al muntatge com a procés significant. En aquest sentit Kracauer (1996: 100) afirma que el que es registra està relativament desestructurat i presenta diferents graus d'indeterminació proposant com a conseqüència que el muntatge com a característica específica del cinema és un dispositiu significant. Això convida a plantejar-se quin és el paper de l'espectador, i si la realitat existeix en funció de l'acceptació del receptor.

(6) El seu cinema s'acostuma a anomenar assaig; tanmateix Bordwell (1996: 312) aclareix que les reflexions que es presenten “estan organitzades al voltant de causes i efectes narratius”. Tampoc no està d'acord Bordwell amb la visió que qualifica el cinema de Godard com a científic perquè sembla analitzar les convencions del cinema de Hollywood, de la vida contemporània, dels sistemes de signes, però de fet no ho fa; afirma Bordwell: “Les pel·lícules de Godard, suggereixen molt, però no proven res [...], no hi ha declaració d'intencions, no hi ha cadenes de deduccions, no hi ha conclusió”. Així mateix Bordwell (1996: 312) acusa Godard d'actuar de forma capritxosa i arbitrària: “El més enutjós de tot, és, potser, el problema de la funció. A quin propòsit respon l'eliminació del so en la penúltima escena de *Vivir su vida*? Què justifica els canvis a negatiu a *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, 1965) o la repetició de l'escena del rentat de cotxes a *Deux ou trois choses que je sais d'elle*? Aquest tipus de problema torna a aparèixer a *Al final de la escapada*, en la qual el ritme i el context dels talls del muntatge romanen inexplicables sota cap principi coherent de rellevància narrativa. Godard, en altres paraules, planteja la possibilitat, com cap altre director no ho ha fet, d'un ús de la tècnica purament capritxós o arbitrari.”

(7) “El fet que el públic cregui que les novel·les han de tenir argument no vol pas dir que en la vida n'hi hagi. Aquesta necessitat del públic és el que demostra que la vida, transportada al pla literari, és una segregació informe, caòtica, d'imatges. La fatiga que produeix aquest caos incessant i incomprensible és

el que fa desitjar una ordenació, una coherència, encara que sigui artificial, arbitrària i totalment inversemblant” (Pla, 1981: 12).

(8) Cal citar altres manifestacions com el *Free Cinema*, que busca el realisme sense comentaris ni explicacions. El *Cinema Novo*, que defensa que cal evitar la manipulació. El cinema llatinoamericà de denúncia. I el *New American Cinema Group*, el denominat cinema *underground* l'objectiu del qual és allunyar-se del cinema tradicional.

BIBLIOGRAFIA

ARISTARCO, G. *Historia de las teorías cinematográficas*. 1a ed. Barcelona: Lumen, 1968. (Colección Palabra en el tiempo; 30)
Depósito Legal B 9298-1968.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* 2a ed. Madrid: Ediciones Rialp, 1990. (Colección Libros de cine; 5)
ISBN 84-321-1147-3

BORDWELL, D. *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. (Colección Paidós comunicació. Cine)
ISBN 84-493-0177-7

BOU, N. *La Mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. 1a ed. Barcelona: Edicions 62, 1996.
ISBN 84-297-4108-9

BOU, N. *Alain Resnais: viatge al centre d'un demiürg*. 1a ed. Barcelona: Paidós, 1988.
ISBN 84-493-0614-0

BOU, N. “José Luis Guerín: entre fantasmas”. *El viejo topo* (1999), p. 56-58.

BURCH, N. *Praxis del cine*. 5a ed. Madrid: Fundamentos, 1985. (Colección arte, serie cine; 2)
ISBN 84-245-0049-0

BURCH, N. *El Tragaluz del infinito*. 2a ed. Madrid: Cátedra, 1991. (Colección Signo e Imagen; 5)
ISBN 84-376-0642-X

CASSETTI, F. *Teorías del cine*. 1a ed. Madrid: Cátedra, 1993. (Colección Signo e Imagen; 37)
ISBN 84-376-1281-0

DELEUZE, G. *La Imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1986. (Colección Paidós Comunicación)
ISBN 84-7509-414-7

DELEUZE, G. *La Imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1991. (Colección Paidós Comunicación)
ISBN 84-7509-317-5

FONT, D. *Paisajes de la modernidad*. 1a ed. Barcelona: Paidós, 2002. (Colección Sesión Continua; 1)
ISBN 84-493-1225-6

GODARD, J.L. *Jean-Luc Godard par Jean- Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinema, 1998. 1 v. i 2 v.
(Édition établie par Alain Bergala)
ISBN 2-8662-194-9 (v.1) ISBN 2866421981 (v. 2)

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 1a ed. Madrid:
Debate, 1998.
ISBN 84-8306-087-6

KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. 1a ed. Barcelona: Paidós, 1996.
(Colección Paidós Comunicación. Cine)
ISBN 84-7509-521-6

MARZABAL, I. *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra, 1998. (Colección Signo e Imagen. Cineastas; 43)
ISBN 84-376-1682-4

NICHOLS, B. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997. (Colección Paidós
comunicación. Cine)
ISBN 84-493-0435-0

PLA, J. *El Carrer estret*. 8a ed. Barcelona: Destino, 1990. (Colecció El Dofí)
ISBN 84-233-07-11-5

QUINTANA, A. "Bajo el Inlujo de Godard". "La Moralidad del estilo". A: HEREDERO, C.F.; ed. *Bernardo Bertolucci: el cine como razón de vivir*. 1a ed. San Sebastián: Festival Internacional de cine de San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2000. p. 45-56.
ISBN 84-923794-4-8

Matilde Obradors Barba, llicenciada en Psicologia per la Universitat Autònoma de Barcelona. Màster de Comunicació Social i Humanitats per la Universitat Ramon Llull. Doctora per la Universitat Pompeu Fabra.

Professora de la Universitat Ramon Llull. Professora de Psicologia Social a la Universitat de Girona. Des de 1993 professora dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra. Professora del màster en Comunicació de l'EAE.

Les principals línies d'investigació es basen en la Psicologia de la Creativitat Aplicada al Camp Audiovisual (publicitat, cinema i televisió), en els Processos de Generació d'Idees i en els Processos de Producció i l'Anàlisi de les Estratègies de Comunicació.

Autora de guió de llargmetratge i directora i guionista de diversos curtmetratges.