

COMUNICACIÓ

Jesús Alcolea Banegas* (Universitat de València): *Cinema i modernitat: el lloc dels arguments (visuals)*

«Dis-me tot el que vas veure i el que creus que significa»

—Lisa a Jeff en *Rear Window*

“Quan els faig no signifiquen res. (...) Més tard,
hi trobe alguna cosa (...) Llavors encaixa i té sentit.
És com trobar la clau d’una novel·la policíaca”

—Bill a Thomas en *Blow-up*

Un dels defensors més notables de la modernitat, J. Habermas, sosté que la modernitat és un projecte inacabat perquè continua apostant per la seua redefinició en diferents àmbits d’identificació i projecció. Per a ell, la modernitat significa crítica, il·lustració i emancipació de l’home per mitjà de la raó i del seu ús. Però que siga un projecte inacabat té tot el sentit, segons la nostra opinió, en l’àmbit del cinema. De fet, almenys en el discurs cinematogràfic, la postmodernitat no constituiria una revolta, en sentit estricte, contra la raó i la il·lustració. Si el característic de la modernitat és l’ús de la raó per mitjà del recurs als arguments, els postmodernistes també argumentarien, perquè «on governa una forma proposicional –segons J. Derrida– (...), on l’atenció al llenguatge queda clarament reduïda, l’argumentació és clarament essencial», perquè sempre cal «reconsiderar els protocols i els contextos de l’argumentació, les qüestions de competència, el llenguatge de la discussió, etcètera»¹.

* Vull donar les gràcies a Xavier SIERRA per revisar i millorar el meu català, i pels seus lúcids comentaris a esborranys previs d’aquest treball. El text es basa en una investigació duta a terme en el marc del Projecte HUM2005-00365/FISO, finançat pel Ministeri de Educació i Ciència.

1. J. DERRIDA: «Notas sobre desconstrucción y pragmatismo.» Dins *Desconstrucción y pragmatismo*. Compilació de C. MOUFFE. Barcelona: Paidós, 1988, p. 153.

És precís, no obstant això, recordar que, per als pensadors francesos criticats per Habermas, la modernitat és, abans que res, tot i que no exclusivament, «una qüestió estètica relacionada amb les energies alliberades per la destrucció deliberada del llenguatge i altres formes de representació»². I afegir que la modernitat il·lustrada no és totalment identificable amb la modernitat estètica i, menys encara, amb la cinematogràfica³. En aquesta, la tradició estètica del classicisme (i la modernitat) té una presència tan poderosa que la idea d'una ruptura radical entre el que és modern i el que és postmodern a penes té sentit. De fet, prenent per al cas una frase prestada d'A. Huyssen, «el postmodernisme està lluny de deixar obsolet el modernisme. Al contrari, li infon una nova llum i s'apropia de moltes de les seues estratègies i tècniques estètiques, incorporant-les i fent-les funcionar en noves constel·lacions». Perquè han estat «les activitats dels artistes, escriptors, cineastes, arquitectes i artistes de l'espectacle les que ens han fet creure més enllà d'una perspectiva estreta del modernisme i ens han proporcionat nous horitzons»⁴.

Per tant, no resulta desgavellat afirmar que la postmodernitat cinematogràfica representa una continuació de la modernitat pels mateixos mitjans i, potser, afegint-hi nous elements i recursos cinematogràfics, a més de l'activitat cinematogràfica desenvolupada amb motiu de l'evolució de la tècnica al servei del medi. A nivell de pensament i d'argumentació seguim en la mateixa situació. En aquest sentit, el concepte d'acció comunicativa o, si es vol, de

2. A. HUYSEN: «Cartografía del postmodernismo.» Dins *Modernidad y postmodernidad*. Compilació de J. PICÓ. Madrid: Alianza, 1988, p. 219.

3. Malgrat que la modernitat cinematogràfica sorgeix en el si del cinema clàssic, es va generant a partir de la Segona Guerra Mundial en el terreny dels assajos teòrics (A. BAZIN, A. ASTRUC) i en el de la pràctica d'alguns moviments (com el neorealisme) o d'alguns autors (O. WELLES, J. FORD, C. T. DREYER, L. BUÑUEL, K. MIZOGUCHI, A. KUROSAWA, etc.)

4. *Ibidem*, pp. 237 i 239. Segons HUYSEN, va ser a principis i mitjan dels anys 70 quan el terme 'postmodernitat' es va estendre per eixes activitats, sent la ruptura més visible en l'arquitectura i en les arts visuals.

racionalitat estèticocomunicativa, continuaria constituint un model vàlid per als nostres fins.

Si en l'època clàssica el cinema pretenia representar per mitjà d'imatges quelcom que li advenia, en l'etapa moderna pretén revelar el sentit esquiu d'una realitat opaca o ambigua. Com A. Bergala escriu, «amb la modernitat, el cinema ha pres consciència, per primera vegada, que no està condemnat a traduir una veritat que li seria externa, sinó que pot ser l'instrument de *revelació* o de *captura* d'una veritat que no li pertany més que per a traure-la a la llum»⁵. Casos paradigmàtics serien alguns dels films de Rossellini, amb *Viaggio in Italia* (1953) per davant de la resta, i, segons la nostra opinió i amb els fins que ens concerneixen, *Rear Window*, d'A. Hitchcock (1954), o, més avançada la modernitat, *Blow-up*, de M. Antonioni (1966).

Si la veritat és ara l'objecte de la recerca, la realitat –que ha perdut la seua univocitat i es mostra esquiva– no és objectiu sinó punt de partida per a una investigació sobre el seu significat, que només serà llegible després de reunir i confrontar tots els seus elements. Només l'evidència interna ens dirà alguna cosa respecte a la interpretació que permetrà apreciar el film com una obra d'art, però concebuda com un mitjà que ens permet anar més enllà dels mers judicis de gust. Perquè, com A. Astruc assenyalava, el cineasta pot «expressar el seu pensament» –ja que el cinema, «abans de ser un art especial, és un llenguatge que pot expressar qualsevol sector del pensament»– i, nosaltres, interessar-nos per les «relacions lògiques»⁶.

D'aquesta manera, en la (post)modernitat, el film, en esdevenir de forma conscient un llenguatge, podrà ser un mitjà de comunica-

5. A. BERGALA: «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne.» Dins *Roberto Rossellini. Le cinéma révéleé*. Paris: Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile, 1984, p. 6.

6. A. ASTRUC: «Nacimiento de una nueva vanguardia: La “Caméramysto”» Dins *Textos y manifiestos del cine*. Edició de J. Romaguera i Ramió i H. Alsina Thevenet. Madrid: Càtedra, 3a edició, 1998, pp. 221, 222 i 224. En la filosofia i la cultura moderna (ROUSSEAU, HERDER, NIETZSCHE, WITTGENSTEIN, BARTHES, ETC.) ha estat una constant la reflexió sobre la naturalesa i els límits del llenguatge, i sobre les possibilitats d'expressió i comunicació.

ció entre el cineasta i el seu auditori, el qual haurà de reflexionar sobre la forma d'expressió cinematogràfica i haurà d'omplir llacunes, tot i que de forma regulada pel propi text filmic, a partir d'allò que s'ha explicitat en ell o del que se'n segueix com a conseqüència lògica. La clausura deductiva seria una norma apropiada de raonament interpretatiu de la pròpia obra, perquè entendre i avaluar el que ha fet realment el cineasta és un tipus de tasca interpretativa. G. Aristarco encertava en assenyalar que cal evitar reduir l'espectador a subjecte passiu: el cine «no ha de submergir el públic en quelcom sinó col·locar-lo enfront de quelcom, no oferir-li suggestions, o només suggestions, sinó *arguments*, integrant-ho en la seua autèntica dimensió d'home, *modificable i modificador*»⁷.

(Re)construir el millor argument és una altra tasca, basada òbviament en aquella, perquè ens les podem estar veient amb un discurs argumentatiu complex, la (re)construcció normativa del qual pot tindre grans avantatges en termes d'enteniment. Malgrat que preferim aquesta (re)construcció, no deixem de reconèixer la pluralitat d'objectius interpretatius, perquè es tracta sobretot d'art modern. Si la (re)construcció té lloc dins d'un model ideal, com podria ser el de la *lògica*, les operacions adequades de supressió, permutació, addició i substitució, aplicades al llenguatge cinematogràfic en el procés interpretatiu, fan que el que un intèrpret o un crític estiguen buscant siga més clarament visible o identificable.

Cal assenyalar, no obstant, que la diferència més important entre el cinema modern i els anomenats Nous Cinemes –genuïns candidats a la postmodernitat cinematogràfica–, radica en el rebuig que es produeix en els últims de l'estructura lògica del discurs, deixant la pel·lícula més *oberta* a la interpretació, i, possiblement, en la necessitat de la participació més directa i acusada de l'espectador, que ha de reflexionar per a dur a terme la seua pròpia exegesi. Amb tot, ambdues diferències no són tan radicals, com posa en relleu la possibilitat d'interpretar i reconstruir els arguments que poden fer acte de presència en un film de qualsevol època.

7. G. ARISTARCO: *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen, 1968, p. 45. La cursiva és nostra.

No entenem ací per ‘argument’ el «contingut essencial i resumit d’una narració que pot ésser d’un llibre, d’una pel·lícula, d’un telefilm, etc»⁸, sinó en el sentit de la teoria de l’argumentació, teoria a la qual «competeix la tasca de reconstruir les pressuposicions i condicions pragmàticoformals del comportament explícitament racional», segons Habermas, perquè la racionalitat immanent a la pràctica comunicativa «remet a diverses formes d’argumentació com a d’altres tantes possibilitats de prosseguir l’acció comunicativa amb mitjans reflexius»⁹. Una d’aquestes formes –diguem-ho ja– podria ser l’argumentació visual, la qual ens obliga a moure’ns pel territori de la retòrica (de la imatge). El cineasta S. M. Eisenstein ja ho deixava perfectament clar quan indicava que «una obra d’art, entesa dinàmicament, és només aquest procés d’arreglar les imatges per als sentiments i la ment de l’espectador»¹⁰.

Quan parlem d’arguments visuals, ens endinsem en primera instància en la comunicació visual, entesa com aquella parcel·la de la recepció de missatges que afecta més la vista que no l’orella i que inclou mitjans cinemàtics o estàtics. Això ens porta a una apreciació inicial: per a ser argument, un argument visual, entès en principi com una imatge o sèrie d’imatges (en moviment o no) que tracta o tracten de concloure quelcom (una tesi, creença o pretensió de coneixement) a partir de raons explícites o implícites, ha de ser interpretable més enllà de la seua estricta validesa, fins a endinsar-nos en el territori de la retòrica, entesa com una activitat dedicada a localitzar el que hi ha de persuasiu en qualsevol tipus de discurs i que al mateix temps ens dota del domini tècnic necessari per a *produir* i *avaluar* qualsevol discurs persuasiu, incloent-hi el discurs argumentatiu.

Però la retòrica que ací interessa és la retòrica visual, perquè la naturalesa gràfica de l’expressió és el principal mode de l’argumentació visual. Aquesta dimensió visual admet un ampli ventall de símbols i convencions que creen un espectre interpretatiu que

8. Com diu el *Diccionari de la llengua catalana* de l’IES, 2a edició, 2007, pp. 136-137.

9. J. HABERMAS: *Teoría de la acción comunicativa I*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 16 i 26.

10. Arreplegat per J. D. ANDREW: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1993, p. 101.

va de la imatge clarament llegible fins a la imatge estètica més problemàtica. Per això, molts dels problemes amb què ens trobem a l'hora de tractar amb les imatges visuals radiquen en la dificultat d'interpretar el seu significat i, per extensió, l'argument que poden incorporar, sobretot si cal eliminar l'ambigüitat dels seus elements (implícits o explícits). A aquest efecte, a pesar del fort component retòric, «els elements retòrics passen ací a segon pla»¹¹, perquè no es tracta de la contemplació d'una expressió poètica en forma pura, sinó d'anar a l'assumpte argumentat i quedar-nos amb ell.

Per a fixar un poc més el que volem dir, podem acudir a imatges que per la seua bellesa poden exercir una gran influència sobre l'estat d'ànim de l'espectador. Si la imatge poguera constituir-se en argument visual, els objectes bells intervindrien en l'argument. Ací, «intervindre» pot significar que les qualitats belles no estan *directament* implicades en l'argument. La bellesa seria només aquell judici que crida l'atenció sobre l'argument, de la mateixa manera que l'estil dona pes o força al contingut. Malgrat que la bellesa de l'objecte es considera virtualment irrellevant per a l'argument mateix, les qualitats que es valoren com a belles en una imatge serveixen per a captar l'atenció i fer de la imatge un objecte d'interpretació de particular interès. Així, la bellesa funciona en suport de l'eventual significat de la imatge com a argument visual; o dit d'una altra manera, la bellesa podria quedar subordinada a l'argument, com a element retòric.

D'altra banda, des d'una perspectiva pragmàtica, sabem que una pel·lícula és una forma inherentment incompleta de discurs (com tantes altres) i, per tant, podem dir que, a pesar que la seua forma lògica és incompleta, es veu enriquida o completada per l'activitat que consisteix en la generació d'inferències que du a terme l'espectador. El transcurs de la pel·lícula es pot concebre com un conjunt de claus o pistes que interactuen amb les destreses cognitives de l'espectador promovent i constrenyent la seua activitat per a desembocar en la generació d'inferències¹². És a dir,

11. J. HABERMAS: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989, p. 251.

12. O meta-inferències. Observi's que l'espectador participa activament amb les seues (conjectures i) inferències alhora que

es produeix una espècie de *relació causa-efecte* que constreny l'espectador a interpretar les claus de la pel·lícula d'una determinada manera en prendre en consideració, entre d'altres aspectes, les motivacions psicològiques i les accions racionals dels personatges. Aquesta relació és una estratègia d'interpretació per part de l'espectador, que li permet reconèixer certes dades com a claus rellevants, generar les inferències necessàries i combinar les claus i les inferències en una representació mental coherent, que eventualment pot quallar en un argument, a la (re)construcció del qual contribueix l'espectador durant el visionat del film. Mentre es teix l'argument, aquest es troba en un estat de canvi permanent, a causa de la constant generació de noves inferències, a la consolidació d'inferències ja efectuades i al rebuig d'inferències prèvies per part de l'espectador.

Però les imatges filmiques exerceixen també el seu paper. En general, els arguments o les demostracions no verbals són intents de comprometre'ns directament amb el món en què vivim, mentre que les declaracions verbals són, com a màxim, intents de presentar una visió de la realitat, en la construcció de la qual nosaltres participem. En el cas del cinema, es dona la doble circumstància, per la seua doble condició de «realitat» (filmica) i llenguatge (cinematogràfic). En el cinema de Hitchcock, junt amb el realitzador i la pel·lícula (discurs), es troba l'auditori, les reaccions del qual formen part del film, en el sentit del suspens, perquè l'espectador és el primer que «coneix» les relacions entre els diversos elements i «produeix» significats i inferències. El cas de *Rear Window* resulta

contempla la història que es mostra en la pantalla. Però també efectua meta-inferències en intentar reconstruir l'argument visual que amb la seua obra tracta de teixir el realitzador, si és que aquest es proposa defensar visualment alguna tesi. En aquest sentit, i a manera d'exemple, es pot assenyalar que els films més intel·lectuals, com a arguments visuals, deixen oberta la porta a diferents interpretacions i, així, a diverses reconstruccions de l'argument. D'ací la idea del caràcter *formal* o *obert* dels arguments visuals. Per a un tractament dels arguments visuals en el cinema, vegeu J. ALCOLEA: «Visual Arguments in Film». Dins *Proceedings of the Sixth Conference of the International Society for the Study of Argumentation*. Edició de F. van Eemeren *et alii*. Amsterdam: Sic Sat-ISSA, 2007, pp. 35-41.

paradigmàtic en aquest sentit: «D'una banda, tenim l'home immòbil que mira cap a fora [Jeff]. És un primer tros del film. El segon tros fa aparèixer el que veu i el tercer mostra la seua reacció. Açò representa el que coneixem com l'expressió més pura de la idea cinematogràfica»¹³. Jeff, el protagonista, és al mateix temps actor i espectador d'aquell espectacle de debilitats humanes –gent solitària incapaç de comunicar-se entre si– en què s'ha convertit el pati del bloc d'apartaments on viu.

Com a Jeff, el que veiem ens impacta. Però també és cert que, a vegades, les imatges poden captar coses que inicialment no contemplàvem. Ens donen més realitat que no la que podem captar amb l'ull nu, perquè la realitat és fugissera, com Antonioni posa en relleu en *Blow-up*. Les ampliacions (*blow-ups*) de les fotos revelen coses al fotògraf protagonista, Thomas, i el persuadeixen que, en un parc en què havia estat buscant instantànies, “hi havia” més realitat que la inicialment contemplada per ell. La forma de persuadir un altre que açò és així consisteix a mostrar-li les imatges. És a dir, com a demostracions visuals, les seues ampliacions intenten revelar la verdadera naturalesa de la realitat.

Totes dues pel·lícules tenen alguns trets en comú. (1) La presència de l'exhibicionisme i del voyeurisme. (2) Dos fotògrafs (un immòbil –com l'espectador de cinema– i un altre mòbil) que s'interroguen sobre la realitat que contemplen directament o a través de les seues càmeres: tots dos sospiten i descobreixen que s'ha comès un crim, servint-se de la tècnica fotogràfica, que potència el que l'ull humà no pot veure. (3) Tots dos s'enfronten al problema de la percepció de la realitat i els dubtes que planteja el difícil límit entre la realitat i l'imaginari. (4) Tots dos reaccionen davant d'allò que s'ha contemplat formulant conjectures a fi de comprendre-ho. (5) Tots dos descobreixen que la recerca de la veritat visual pot ser perillosa, i s'enfronten als problemes generats en veure's implicats en la vida d'aquells als qui han fotografiat.

Hi ha algunes diferències importants entre tots dos. (1) En *Blow-up* es tracta d'una experiència autoreflexiva sobre el significat i la interpretació de les imatges, però *a fortiori* també sobre els

13. Hitchcock a F. TRUFFAUT en *El cine de Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974, p. 186.

límits de la mirada i de la percepció i, per tant, de la necessitat de conjecturar: podem veure el valor exacte de les coses o no?¹⁴ Com a Thomas, la realitat se'ns escorre entre els dits i les imatges no poden donar compte d'ella. Per a Jeff, el que ha vist o ha captat a través de la càmera remet, en la seua aparença, a alguna cosa real, substantiva. No es conforma de *conèixer* per deducció allò que s'ha esdevingut, sinó que sentirà la necessitat d'actuar a fi de modificar-ne el resultat final. (2) Se'ns mostra la mirada de Thomas, però sense que els espectadors puguem veure a través d'ella. En el cas de Jeff, veiem el que ell veu i, per tant, ens hi sentim identificats. A través de la seua càmera, Thomas creu veure-hi, però en realitat no hi veu: només capta l'evanescent. Les seues ampliacions resulten inútils i, al final, assistim a la seua derrota epistèmica. En el cas de Jeff, les seues conjectures queden corroborades després d'actuar com a racionalista crític amb l'ajuda dels altres (coneixement intersubjectiu): les aparences han cedit el terreny a la verdadera realitat, i Jeff triomfa epistemològicament.

Més postmodernista que modernista, el projecte d'Antonioni representa un intent d'analitzar el que hi ha sota la superfície de l'acció que defineix aquest món superficial. Però, com a genuí mestre de la imatge, intentarà defensar, argumentant visualment, la tesi que la realitat és fugissera, calidoscòpica. Per tal d'aconseguir-ho, se centra en els significats visuals i psíquics que existeixen més enllà de les cares i les imatges. En el film ocorren coses i s'interpreten: no en el diàleg, no en l'acció dramàtica, sinó en els gestos, en els moviments, en la interacció entre el que hi ha en primera línia i en el fons del pla en escenes acuradament compo-

14. Antonioni va escriure respecte d'això: «El meu problema en *Blow-up* era el de recrear la realitat d'una forma abstracta. Jo volia discutir “la realitat present”: aquest és un punt essencial de l'aspecte visual de la pel·lícula, atès que un dels temes principals de la pel·lícula és veure o no veure el valor exacte de les coses» (*Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 133). Es pot entreveure ací l'escepticisme postmodern sobre la capacitat de l'art i del llenguatge per tal de revelar una realitat essencial, escepticisme que podem trobar plenament desenvolupat en films com ara *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, en aquest cas, però, reconduït cap a la naturalesa irracional i absurda de les relacions humanes.

des. A diferència de la de Hitchcock, la càmera d'Antonioni, no és una autoritat, no és un mitjà per a la veritat. Per a ell no hi ha veritats últimes, només narracions. Ocorren coses més enllà del camp de visió que l'ull de la càmera no pot registrar. Només es pot al·ludir a elles, per mitjà de l'ús acurat del color i la composició d'escenes. Però, usant imatges, sacseja els espectadors perquè abandonen la passivitat i reflexionen sobre la naturalesa il·lusòria de la imatge i sobre el caràcter inaprehensible de la realitat.

Per la seua banda, en cada tall, Hitchcock, més clàssic i modern que Antonioni, transmet informació per mitjans purament visuals, suplementats pel diàleg¹⁵. Aquest règim visual mostra el compromís simultani del cineasta amb dos principis: la càmera ha d'acomplir el desig de l'espectador de satisfer els plaers que proporciona la mirada escòpica (el desig del *voyeur*), però aquests desitjos, alhora, han de canalitzar-se en la direcció que l'espectador pugua extraure una veritat moral de la situació. Com en el cinema clàssic, la càmera de Hitchcock ha d'actuar com a autoritat, com un mitjà per a afirmar la veritat, dotant al film d'una clausura narrativa i deductiva en la que el càstig és una miqueta més que una mera diversió. Per tant, com a discursos, els films de Hitchcock satisfan els cànons retòrics en agradar, revelar la veritat i actuar com a autoritat moral¹⁶.

15. Hitchcock deia que «el diàleg ha de ser un soroll entre els altres, un soroll que ix de la boca dels personatges, les accions i mirades dels quals són les que contenen una història visual» (F. TRUFFAUT: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974, p. 191).

16. En el cas del postmodernista *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), el seu protagonista, Jeffrey –un alter ego de Jeff, i com aquest en actitud d'oci i curiositat (quin seguici de coincidències!)–, ens demostrarà que no hi ha cap autoritat moral.