

L'aplicació interdisciplinària del cinema a l'educació

Esther Gispert Pellicer

GENER 2001

PROP



FINESTRA OBERTA

L'APLICACIÓ INTERDISCIPLINAR DEL CINEMA A L'EDUCACIÓ

ESTHER GISPERT PELLICER

GENER 2001

ÍNDEX

PRESENTACIÓ

QUÈ ÉS EL CINEMA?

1. Un document per conèixer el món
2. Un instrument al servei de la imaginació
3. Un mitjà d'expressió narratiu
4. Una manifestació artística
5. Un espectacle de la indústria cultural

PER QUÈ INTRODUIR EL CINEMA?

1. Els mitjans de comunicació audiovisuals, en general, i el cinema, en particular, són elements de primer ordre en la nostra societat.
2. La transparència de la imatge només és un mite. Més que finestres obertes al món, les imatges són maneres diferents de veure'l i d'interrogar-lo.
3. El cinema no és pur ja que incorpora elements procedents d'altres camps artístics.
4. La utilització dels mitjans de comunicació desenvolupen determinades capacitats intel.lectuals.

COM INTRODUIR EL CINEMA?

1. Com a objecte d'estudi i recurs didàctic
2. L'anàlisi del film
 - a. L'anàlisi del text filmic
 - L'anàlisi de la representació
 - L'anàlisi de la narració
 - b. L'anàlisi del context cinematogràfic
 - L'anàlisi de la producció
 - L'anàlisi de la recepció

BIBLIOGRAFIA

PRESENTACIÓ

Avui en dia, parlar de la introducció del cinema en els plantejaments educatius implica necessàriament fer referència a la seva dimensió interdisciplinària. Tot i l'aparent modernitat que sembla que acompanya aquest terme, el concepte d'interdisciplinarietat, no és en realitat res de nou. Els seus antecedents més immediats són tota una sèrie de paraules i expressions -com per exemple educació global, metodologia de projectes, centres d'interès, etc- utilitzades de forma habitual i portades a la pràctica per nombrosos ensenyants preocupats per establir vincles de connexió entre l'escola i la societat. La interdisciplinarietat neix principalment de la relació entre les disciplines que recullen aspectes destacables presents en la nostra societat i que potencien l'anàlisi d'un aspecte des de diferents punts de vista. És per aquest motiu, doncs, que el cinema es presta tant bé a la interdisciplinarietat perquè tracta un tema de vigència social que en lloc de plantejar-se de forma compartimentada, manté una relació de caire interdisciplinària amb les altres àrees del currículum. Ara bé, cal insistir en el fet que el concepte d'interdisciplinarietat implica presència i impregnació en totes i cadascuna de les àrees. No es tracta, per tant, en desenvolupar un tema de forma interdisciplinària d'afegir en paral·lel o sobreposar uns ensenyaments o unes propostes d'aprenentatge a les que els alumnes ja estan realitzant, per exemple, en llengua i literatura, en matemàtiques o en l'àrea artística, sinó tot el contrari. Amb les matemàtiques o la música i la plàstica s'estaran treballant de forma simultània i integrada, aspectes que formen part de l'àmbit cinematogràfic.

Ara bé, generalment la utilització del cinema a l'escola es realitza més en base a la seva capacitat d'actuar com a recurs didàctic que no pas a la seva consideració com a objecte d'estudi específic. Per trencar amb aquesta pràctica tant arrelada i convertir l'aplicació del cinema en un reflexió sobre el propi mitjà, cal endinsar-nos en les relacions que manté amb les altres disciplines escolars. Què és el cinema?, per què introduir el cinema?, com introduir el cinema i en què ha de consistir la seva aplicació interdisciplinària a l'escola?, són alguns dels principals interrogants que caldrà respondre per tal de plantejar la introducció del cinema en els plantejaments educatius i en la societat.

QUÈ ÉS EL CINEMA?

Què és el cinema? no és una pregunta gens fàcil. Des de la invenció del cinematògraf fins avui en dia, transcorreguts cent anys d'aquesta efemèride, s'han anat succeïnt sense cap mena d'interrupció una gran quantitat de reflexions, estudis i pràctiques, que des de múltiples perspectives, han intentat definir l'essència d'aquesta nova forma d'expressió. La majoria d'aquests estudis, han posat l'accent en una particular característica del cinema que han reivindicat com a pròpia, com per exemple, la seva naturalesa artística, la seva voluntat d'explicar històries, la seva capacitat per oferir una imatge del món circumdant, etc. Per altra banda, tampoc han faltat els intents de conceptualitzar el cinema a partir de la construcció de teories, que han donat coherència a les diverses aportacions de caràcter més parcial. Així, doncs, tot i que les característiques definitòries del cinema són múltiples i provenen de distintes òptiques, nosaltres hem apostat per posar-ne de relleu només unes quantes, que són, segons el nostre punt de vista, les més destacades. Practicant un cert repàs històric de l'evolució del cinema, hem anat descobrint els seus més destacats trets definitoris que són els següents : El cinema és un *document* que ens permet accedir a un cert referent del que és el món; és una *manifestació artística*, que combina elements procedents de les *arts narratives* -com per exemple, la literatura i la poesia- i de les *arts representatives* -com són la pintura i l'arquitectura, per citar només dos exemples- i que els aglutina formant una amalgama especial i és un *espectacle de masses*, que es regeix per un sistema de *producció industrial*.

Un document per conèixer el món

“Aagreeixem-ho jove. El meu invent no està a la venda; per vostè seria la ruïna. Pot explotar-se durant algun temps com a curiositat científica; a part d'això, no té cap porvenir comercial”, va dir Louis Lumière el 1895.

“El cinema? Ja no hi vaig. Si hagués previst que esdevindria això no l'hagués inventat”, va manifestar el mateix Louis Lumière el 1930.

Aquestes dues sentències de l'inventor del cinematògraf, que figuren en la majoria d'Històries del cinema i que C.W. Ceram utilitza en les cites introductòries al seu llibre *Arqueologia del cine* (1965), resumeixen perfectament l'angoixa d'un creador respecte a la seva obra. Trenta-cinc anys després de la invenció del cinematògraf, *Louis Lumière* fa públic el menyspreu pel camí que ha seguit la seva invenció. L'objecte creat se li ha escapat de les mans i no ha seguit el destí que ell havia previst. El cinematògraf no és un instrument al servei de la ciència, sinó que s'ha convertit en un engranatge al servei de l'espectacle i de l'oci.

El teòric francès André Bazin, en el primer capítol del seu llibre *Qu'est que c'est le cinéma* (1981) realitza una interessant aproximació a la ontologia de la imatge cinematogràfica establint una separació entre les històries del *mite cinema* i de *l'invent científic*. Per Bazin, la invenció del cinematògraf pels germans Lumière a finals del segle XIX no és res més que la materialització d'un mite que existia en la humanitat abans de que comencessin les principals exploracions científiques. El cinema culmina el procés, desenvolupat per l'home al llarg de segles, de donar moviment a les imatges i crear una analogia visual amb el món *real*. El cinematògraf feia possible l'afany de l'home per captar la vida i reproduir-la. I la moderna manera de l'home de perpetuar la seva existència és, per aquest autor, la seva representació en imatges. El cinema és, doncs, una manera de perpetuar el mite de la immortalitat, a la manera com l'escriptora Mary Shelley l'havia imaginat en la seva novel·la

Frankenstein, centrada en la figura d'un monstre romàntic que havia adquirit la vida sense la intervenció del poder diví. L'home que volia desafiar els déus i que va crear una criatura sense haver de recórrer a les forces de la natura, materialitza perfectament l'ideal romàntic de la recerca d'allò absolut. El monstre resultant d'aquesta creació sense maternitat, exemplificarà l'ambició egocentrista i reflectirà el costat fosc de la naturalesa humana. La nostra reflexió parteix de la consideració que la idea de crear una criatura a escala de la vida, a partir de fragments de realitat morta o capturada, no està gaire lluny de la idea que va dur els germans Lumière a crear el cinematògraf. Així, el mite del cinema no reflecteix més que una materialització del mite frankenstenià.

Aquest nou invent tècnic que pretenia reflectir el món per examinar-lo millor va néixer també amb una *finalitat científica*, la d'investigar els *fenòmens de la naturalesa*, i va esdevenir durant els primers anys un instrument equiparable al microscopi utilitzat per l'atomista (Morin, 1975). *La llegada del tren a la estació* (1895) i *La salida de los obreros de la fábrica* (1895) -els primers films dels Lumière- descriuen accions de la vida quotidiana amb una *pretensió documental*. La càmera apareixia com un instrument objectiu de captació de la realitat, malgrat que darrera de l'aparell hi hagués un operador que seleccionava allò que s'havia de filmar. El mecanisme tècnic del cinema era científicament neutre, però no la seva utilització. Aquestes primeres escenes, despertaren als seus espectadors una gran curiositat que es dirigia, a la imatge d'allò real més que a la cosa o persona representada. El sociòleg francès Edgar Morin en el llibre *El cine o el hombre imaginario* (1975) va anomenar *fotogènia* a la fascinació inicial que exercia el cinema. Aquest terme volia definir una qualitat que no està en la vida sinó en la imatge poètica dels éssers i de les coses. La fotogènia del cinema convertia en imatges les coses quotidianes, usades habitualment, i les despertava a una nova vida, que no era real sinó

subjectiva. La definició de Morin es contraposa a la utilitzada pel teòric alemany Siegfried Kracauer (1989) que deia que el cinema redimia la realitat física, ja que era capaç d'immortalitzar el flux de la vida. Una altra característica que es va advertir en aquest nou invent va ser la del *realisme dels seus materials d'expressió*. L'exemple més oportú per demostrar la impressió de realitat que es deriva de la visió de les pel·lícules, és l'espant que va provocar als espectadors que assistiren a la primera projecció pública del cinematògraf al *Salon Indien* de París el 28 de desembre de l'any 1895, el film *La llegada del tren a la estació* (1895). L'espant que produïa la imatge no era, però, degut només a la impressió de realitat, sinó als components fantasmagòrics que es desprenien de la pròpia imatge. *La llegada del tren a la estació* (1895) ha estat el centre de reflexió i debat sobre el cinema, que ha intentat definir la seva especificitat -en oposició a la pintura i la fotografia-, a partir dels fonaments tècnics i psicològics i de l'anàlisi de les seves conseqüències en l'actitud de l'espectador.

La visió de pel·lícules demostra que reaccionem davant d'aquesta imatge plana com si veiéssim una porció de l'espai en tres dimensions, anàloga a l'espai real en el que vivim. Entre totes les arts i les maneres de representació, el cinema apareix com un de les més realistes, ja que es pot reproduir el moviment i la duració i restituir l'ambient sonor d'una acció o d'un lloc. Aquesta analogia és molt forta malgrat les limitacions -caràcter pla de la imatge, absència de color, manca de so, etc- i comporta una impressió de realitat, que es manifesta en una il·lusió de moviment -la persistència retiniana és la propietat fisiològica de l'ull humà que es basa en l'asincronia que es produeix entre l'estimulació i la relaxació de les cèl·lules de la retina de l'ull humà sota un impuls lluminós i que fa que retinguem les imatges captades durant una fracció de segon- i una aparença de profunditat, provocada per les característiques lenticulars del nostre ull (Arnheim, 1990). Però el realisme cinematogràfic no es pot

valorar més que en relació amb altres modes de representació i no en relació amb la realitat. Avui s'ha superat el temps de la creença en l'objectivitat dels mecanismes de reproducció cinematogràfica i de l'entusiasme de Bazin que veia en la imatge del model, el model mateix. Els teòrics actuals creuen que la imatge és una construcció -manipulada pel seu creador- dins la qual hi ha empremtes de realitat. La tensió entre els elements reals i ficticis ha estat un dels factors que ha fet avançar la creació cinematogràfica. Precisament, una de les personalitats que es va sentir aclaparat per la carència de naturalitat del Cinematògraf Lumière fou Gorki -apòstol del naturalisme literari- que havia descobert que les primeres imatges en moviment no complien les exigències de la ideologia naturalista de la representació. Gorki, en el seu text *El reino de las sombras* (1981), va escriure:

"La passada nit vaig estar al Regne de les Ombres. Si sabessin com és d'estrany sentir-se en ell. Un món sense so, sense color. Totes les coses -la terra, els arbres, la gent, l'aigua i l'aire- estan imbuïdes d'un gris monòton. Raigs grisos del sol que atravessen un cel gris, grisos ulls enmig de cares grises i, en els arbres, fulles d'un gris cendra. No és la vida sinó la seva ombra, no és el moviment sinó el seu espectre silenciós (...) I enmig de tot, un silenci estrany, sense que s'escolti el rumor de les rodes, el so dels passos o de les veus. Res. Ni una sola nota d'aquesta simfonia confusa que sempre acompanya els moviments de les persones." (Gorky, 1981: 54)

Un instrument al servei de la imaginació

Però el cinema, que va néixer amb els germans Lumière com una innovació científica i que representava en les seves primeres pel·lícules diversos fets i accions de la quotidianitat amb una pretensió documental i realista, va orientar-se ben aviat a un nou rumb impulsat per Méliès que va convertir el cinematògraf en un instrument de màgia i de prestidigitació. *Georges Méliès* era mag i il·lusionista de professió i

director del Teatre *Houdin* de París on exhibia les seves facultats per la prestidigitació. El 28 de desembre de 1895 s'havia sentit atret per l'anunci d'un nou aparell batejat amb el nom de cinematògraf i havia assistit a la primera projecció pública en el soterrani del Gran Cafè de París. Un any més tard, era a la plaça de l'òpera de París disposat a rodar algunes breus escenes a l'estil *Lumière*. De sobte, la màquina es va espatllar. Méliès se n'adonà de l'error mecànic i reparà el desperfecte, i després de la breu interrupció continuà el rodatge. Però la sorpresa va ocórrer durant la projecció, quan es va observar que allà on feia un moment passaven uns homes apareixien unes dones i que l'autobús *Madeleine-Bastilla* s'havia convertit en una carrossa fúnebre. Méliès, per atzar, acabava de descobrir el primer *trucatge* de la història del cinema.

A partir d'aquell moment la màgia i la prestidigitació s'incorporen als temes cinematogràfics. Altres pel·lícules de Méliès són *El escamoteo de una dama* (1886) en el que fa desaparèixer una senyora amb un trucatge molt simple. Per a produir l'efecte de desaparició de la dama, Méliès deté el rodatge un moment, per a permetre que la senyora abandoni l'escena i després continua rodant sense alterar la posició de la càmera. Altres cintes de Méliès combinen la desaparició amb la substitució, com *Fausto y Margarita* (1886), on la dama es transforma en diablessa. A *Viatge a la lluna* (1902), Méliès intenta explicar una història sobre els mites generats pel científisme del segle XIX. Aquesta pel·lícula, explica l'intent d'un grup de vells savis per enviar un cohet a la lluna, on es troben amb una tribu de cel·lenites. De mica en mica, Méliès descobreix gairebé tots els trucatges: maquetes, desaparicions, aparicions, objectes que es mouen sols, personatges voladors, sobreimpressions, foses, fotogrames colorejats a mà, etc. El realisme dels Lumière xoca amb l'artificiositat de Méliès.

El cinematògraf es transforma en una atracció de barraca de fires, en una curiositat de circ, que la fa molt menyspreada a nivell de producció cultural. Noel Burch, que ha estudiat a *El tragaluz del infinito* (1987) l'evolució social del cinema a França, a Anglaterra i als Estats Units considera que el paper de la nova petita burgesia que es va establir als Estats Units, la qual per puritanisme desconfiava del teatre i estava més propera a les formes populars del *vaudevil*, del *café concert* i del *music-hall*, va determinar en gran mesura l'evolució del cinema com a art popular. El cinema era una atracció que interessava al mateix públic que disfrutava d'aquestes formes d'espectacle i era rebutjat per la burgesia il·lustrada o l'aristocràcia. A principis del segle XX el cinematògraf és considerat per les gents cultes un *simple passatemps més propi d'analfabets*. Una prova d'això és que no es reconeixia el dret d'autor al qui signava l'obra¹, ni tampoc se'l distingia amb l'estatut d'home cultivat sinó, ben al contrari, se'l qualificava de *caçador d'imatges* (Bejamin, 1983). Aquestes circumstàncies provocaven que les imatges dels films no tinguessin cap mena d'identitat, cosa que impedia als historiadors referir-se a elles. El cinema era considerat inepte per representar la realitat del passat i en els millors casos era qualificat com un testimoni del present.

Un mitjà d'expressió narratiu

Un altre personatge cabdal per entendre l'evolució del cinema durant els primers anys de la seva existència va ser *David Wark Griffith* (1875-1948). Aquest americà, que va començar la seva carrera com actor, és reconegut com el pare del *llenguatge cinematogràfic*. El cinema,

¹ André Gaudreault explica en el seu llibre *Du litteraire au filmique* (1989:133-146), els problemes que es va generar amb els drets d'autor, a partir del moment en què amb les imatges cinematogràfiques es va utilitzar el muntatge.

gràcies a aquest director, trenca amb la forma de representació per seqüències heretada del teatre i adquireix la capacitat per narrar històries complexes i l'habilitat per a jugar amb dues dimensions fonamentals i definitòries de l'expressió cinematogràfica: *l'espai i el temps*. Griffith s'inspira en les estructures de la novel·la del segle XIX -especialment el relat per capítols de Dickens- per donar al cinema una forma més narrativa. El cinema deixa de ser només un art de la representació per convertir-se en un art que reflecteix una tensió constant entre els elements representats i els elements narrats. Més endavant, Griffith, crea un punt de confluència en el qual cinema i literatura comparteixen els mateixos temes d'inspiració i la voluntat d'explicar històries a través de la narració (Eisenstein, 1983).

El cinema en un principi no estava destinat a convertir-se en un llenguatge d'expressió narratiu. Podria haver estat un instrument d'investigació científica, un reportatge o un documental, una perllongació de la pintura o simplement una distracció de fira efímera. Estava concebut com un mitjà de registre que no tenia vocació d'explicar històries amb procediments específics. La trobada del cine i la narració té quelcom de fortuït. Arhheim (1990) assenyala una sèrie de raons perquè es produís aquest encontre:

1. *La imatge mòbil figurativa*. El cinema, mitjà de registre, ofereix una imatge figurativa en la que, gràcies a un determinat nombre d'acords, els objectes fotografiats es reconeixen i això implica que es vol dir quelcom a propòsit d'aquest objecte. Tot objecte és en sí mateix un discurs. Tota figuració, tota representació condueix a la narració.
2. *La imatge en moviment*. El moviment per subratllar el realisme. Tot objecte, tot paisatge, per molt estàtic que sigui es troba,

pel simple fet de ser filmat, inscrit en una duració i susceptible de ser transformat.

3. *La recerca d'una legitimitat.* Primer neix el cinema com una atracció de fires i una invenció tècnica. Per a poder ser reconegut com a art el cinema es va esforçar en desenvolupar les seves capacitats narratives.

Una manifestació artística

La idea de que el cinema fos un *art* no va sorgir de la inventiva dels seus creadors. Ni els germans Lumière, ni tampoc Méliès, semblen haver tingut una concepció estètica del cinema durante els inicis del nou invent. Les primeres reivindicacions del cinema com a mitjà d'expressió artística es situen en el període de 1912-1916. El nom de *Ricciotto Canudo* ha passat a la història per ser el primer crític cinematogràfic i l'autor del primer text teòric important. El seu interès pel recent inventat cinema el va portar a escriure en el 1911 el *Manifest de les Set Arts*, text que va publicar en el 1914. El cinema era per aquest autor un *art total* - que va batejar amb el nom actualment tan difós de *setè art* - perquè permetia una síntesi d'altres manifestacions artístiques com la pintura, l'arquitectura, la poesia, la dansa i la música. Un breu fragment del *Manifest de les Set Arts*, serveix per recuperar la declaració de Ricciotto Canudo:

"El nostre temps ha sintetitzat en un implus diví les múltiples experiències de l'home. I hem tret totes les conclusions de la vida pràctica i de la vida sentimental. Hem casat a la Ciència amb l'Art, vull dir, els descobriments i les incògnites de la Ciència amb la Idea de l'Art, aplicant la primera a l'últim *captar i fixar els ritmes de la llum. És el Cine*" (Canudo, 1986: 19-20)

Per altra banda, el cinema també ha de ser considerat un art, tal i com indica Marcel Martin (1962) perquè és *l'expressió dels sentiments i la*

personalitat creadora del seu autor. Però l'artisticitat de les obres cinematogràfiques ha aixecat entre els teòrics algunes controvèrsies ocasionades per la disparitat de consideracions entorn a l'*epistemologia* d'aquest nou art. Per una banda, hi ha els qui opinen que el cinema és només una combinació d'elements procedents de la representació teatral, de la música, de la pintura, etc. Els defensors d'aquesta teoria no consideren que el cinema sigui un art amb unes característiques prou específiques i originals, sinó una manifestació cultural que recupera l'herència d'altres formes artístiques i es limita a crear una conjunció entre elles. El director soviètic Dziga Vertov (1986), creador de la teoria realista del cine-ull que pretenia equiparar la càmera a l'ull humà, somnia en un cinema pur i s'oposa al cinema tradicional perquè considera que només és l'eix vertebrador a partir del qual les altres arts hi fan les seves aportacions. Una altra de les postures en relació a l'essència de l'art cinematogràfic és aquella que defineix el cinema un art total que conté trets característics no presents en les altres arts. Sergei M Eisenstein (1990) que a més de cineasta va ser teòric i professor de cinema, també proclama que el cinema és un art que incorpora elements d'altres corrents artístiques, però que les combina i transforma conferint una pròpia personalitat.

Un espectacle de la indústria cultural

Un teòric que prové del camp de la filosofia, i que es planteja interrogants sobre les característiques de les creacions artístiques en l'època de les noves tecnologies audiovisuals és Walter Benjamin. En el seu llibre *L'obra d'art en l'època de la reproductibilitat tècnica* (1983), descriu la transformació de la creació artística produïda pel desenvolupament tecnològic, concretament pel caràcter industrial de les tècniques de reproducció. La idea principal que vertebra la seva tesi és que la manipulació mecànica de la imatge plàstica dissol el mite clàssic

de la unicitat de l'obra d'art i invalida de forma totalment definitiva el caràcter d'afirmació individual del moment creatiu. En l'època del canvi tecnològic, diu Benjamin (1983), la que es veu més afectada és l'*aura* de l'obra d'art que integra les seves qualitats *essencials* que provenen de la seva herència cultural i religiosa del passat. Per altra banda, mentre que l'*aura* de l'obra d'art es caracteritza per la seva *univocitat*, la reproducció tècnica converteix un esdeveniment irrepetible en una *sèrie quantitativa d'esdeveniments*. La reproductibilitat de l'obra d'art modifica la relació de les masses amb l'art i es produeix una doble adequació: *la de les masses a la realitat i la de la realitat a les masses*. Aquest desig de l'art per agradar al gran públic és la causa de la seva profunda crisi. Per adequar-se als gustos de les masses, l'artista es veu obligat a modificar el seu treball creatiu. A la llarga, aquesta actitud farà minvar la qualitat de les obres artístiques, a la vegada que les aproparà més a la seva valoració des del punt de vista de la seva fruïció.

En el procés de transformació del cinema en *espectacle de masses* hi juga un paper determinant el seu caràcter industrial. Béla Balázs (1978), un dels primers autors que amb una vocació científica va dedicar els seus esforços en sistematitzar i vertebrar una teoria relativament coherent de l'expressió cinematogràfica, remarcava, ja en els anys vint, que un dels trets definitoris del cinema és el seu caràcter de producte industrial i col·lectiu. El film és una obra tan complexa, que difícilment pot ser creada per una sola persona. En la creació cinematogràfica hi intervenen molts professionals que aporten el seu treball específic. La figura del director té, sovint, la funció de coordinar el treball en equip. Per altra banda, les característiques tècniques i productives de les obres cinematogràfiques li permeten aplicar l'adjectiu d'industrials. Per altra banda, el cinema és un *espectacle de masses*, ja que la visió dels films es fa en un espai -la sala cinematogràfica- especialment dedicat a la projecció de pel·lícules, i que compta amb l'assistència d'un col·lectiu de

persones que anomenem públic. Romà Gubern (1992) posa de relleu la significació social de l'exhibició de pel·lícules en sales públiques, definint les característiques de la *socialització activa* -que es distingeix d'una altra més passiva fruit de la televisió- a partir de l'explicació de les seves fases:

1. Preparar-se per abandonar la casa, sortir al carrer i arribar fins a la sala de projecció.
2. Participar en el ritus de l'admissió a la sala: possible cua, taquilla, acomodador.
3. La presència en el mateix espai públic, d'altres espectadors.
4. Encara que durant la projecció del film ens mantenim en una situació d'aïllament psicològic, estem acompanyats per una col·lectivitat que es pot manifestar sorollosament: riures, protestes, etc.

PER QUÈ INTRODUIR EL CINEMA?

El britànic Len Masterman en el seu article titulat "*The media education revolution*" (1993), fa un repàs a la història de l'educació audiovisual al llarg de les últimes dècades. Aquesta historiografia es fonamenta en una sèrie de *concepcions* o *paradigmes* que agrupen les respostes més usuals -manifestades en els darrers quaranta anys- a la pregunta *per què estudiar els mitjans audiovisuals*.

La primera concepció relativa a la necessitat d'introduir els audiovisuals en l'educació, partia de la creença que els mitjans de comunicació de masses eren una espècie de *malaltia en contra de la que era necessari protegir els nens i les nenes*. Es considerava que aquests

mitjans eren portadors d'una *cultura falsificada* que s'erigia en contra de l'*autèntica cultura*, que era d'origen escrit, literari o enciclopèdic. Segons aquesta concepció, l'educació dels mitjans audiovisuals era, en realitat, un ensenyament en *contra dels mitjans*. Aquest primer paradigma, que actualment encara és vigent però que ha perdut la seva predominància, va regnar durant els anys seixanta i se'l va anomenar *vacunador*, perquè la mínima presència dels mitjans audiovisuals a les escoles es justificava amb l'argument de la defensa de la *salut* dels estudiants.

A principis dels anys setanta, l'arribada a les escoles d'una nova generació de professors joves, que havien adquirit una part de la seva formació intel·lectual a través dels productes de la cultura mass-mediàtica, va produir un canvi d'orientació. La fascinació d'aquests professors per la cultura audiovisual, es reduïa pràcticament al culte pel cinema i, en concret, per a les realitzacions d'alguns directors que havien aconseguit produir obres de gran *qualitat intel·lectual*, equiparables a les obres literàries². En aquella època, l'estudi dels mitjans es feia amb la voluntat de discernir entre una obra de *qualitat* i una altra de *comercial i nefasta*. Aquest paradigma, que rep el nom de *l'art popular*, intentava potenciar la idea que la cultura popular era tan capaç de produir autèntiques obres d'art com la cultura elevada.

Però a mitjans dels anys setanta, aquesta concepció ja s'havia esgotat. L'aparició de la corrent semiòtica³, ens els últims anys de la dècada dels seixanta, va significar un nou gir en la concepció de

² Els principals referents cinematogràfics d'aquests professors, eren els cineastes de la *Nouvelle Vague* francesa.

³ La corrent semiòtica, el màxim representant de la qual era Christian Metz, partia de la consideració que el llenguatge audiovisual estava format per un conjunt de signes - *significants*- que remetien a una sèrie de *significats*.

l'educació audiovisual i va provocar l'aparició del *paradigma representacional*. Des d'aquesta concepció, el primer argument que es volia rebatre, era que els mitjans audiovisuals fossin *finestres obertes al món* i que reflectissin inequívocament la realitat. La semiòtica, en canvi, defensava la teoria que *els mitjans audiovisuals produïen missatges a través de la utilització d'un sistema de signes*. Aquests codis intencionats allunyaven els missatges de la realitat i, en conseqüència, *exigien per part dels espectadors, la projecció d'una mirada crítica*. Per tant, la semiòtica va introduir un concepte clau en l'ensenyament audiovisual, que era el de la *representació*. La segona contribució de la semiòtica a l'educació audiovisual va ser la de propiciar un acostament entre els objectes culturals -literaris, principalment- considerats *autèntics* i els que eren titllats de *sucedanis* i que pertanyien a l'univers audiovisual. Aquestes dues aportacions varen contribuir a modificar la manera d'analitzar aquests mitjans, que fins aleshores, era hereva de la tradició de l'anàlisi literària. Per tant, la resposta que el paradigma representacional va donar a la pregunta sobre el per què introduir els mitjans audiovisuals es basava en la consideració que *els mitjans eren importants creadors i mediadors del coneixement social i que, la comprensió de les formes de comunicació audiovisual, era una exigència de tots els ciutadans que vivien en una democràcia*.

Actualment, encara que alguns d'aquests paradigmes continuen vigents, les respostes al *per què introduir en l'educació els mitjans de comunicació, en general, i els audiovisuals, en particular*, s'han adaptat als canvis socials i tecnològics ocorreguts en els últims anys. Així, doncs, avui en dia, els arguments que segons Masterman (1986 i 1995), són prioritaris per justificar la introducció dels mitjans audiovisuals en l'educació són els següents:

1. La saturació dels mitjans.

La nostra societat s'ha convertit en una *consumidora voraç de mitjans de comunicació*. Actualment, no només compten les hores que passem davant la pantalla del televisor, que són considerables, sinó el fet que compartim simultàniament aquest consum amb el d'altres mitjans de comunicació, com la premsa, el cinema, la ràdio, etc.

2. La influència dels mitjans.

Els mitjans de comunicació s'han convertit en mitjancers entre nosaltres i les nostres percepcions i idees sobre el món. És a dir, la visió dels fets que passen en el nostre entorn, o en d'altres indrets més llunyans, és filtrada pels mitjans de comunicació, que poden ressaltar determinats esdeveniments, o bé en poden ignorar d'altres. Aquest procés, converteix els mitjans de comunicació, en *instruments portadors d'ideologia*.

3. La fabricació i la manipulació de la informació.

La informació no és mai objectiva, i sovint és manipulada en favor dels interessos de persones i grups dominants. En aquest sentit, l'educació audiovisual és converteix, en mans del professorat i de l'alumnat, en un instrument per a *desafiar la desigualtat de poder entre els que són productors de les informacions i els consumidors*, que creuen que es tracten de simples notícies i/o diversions.

4. L'educació audiovisual i la democràcia.

En l'actualitat, els mitjans també condicionen el propi procés democràtic. L'aparició dels partits polítics a la televisió, ha provocat que adoptem les decisions polítiques en base a allò que diuen els mitjans. L'educació audiovisual resulta fonamental no només per *l'exercici dels drets democràtics*, sinó

també per *defensar-nos dels greus excessos de la manipulació en els mitjans amb finalitats polítiques.*

5. La importància creixent de la comunicació i de la informació visual.

A l'escola continua dominant la lletra impresa, mentre que en el seu exterior, els mitjans de comunicació que exerceixen major influència són els audiovisuals. Per tant, *les escoles hauran de reconèixer la necessitat de desenvolupar en els seus alumnes la capacitat crítica en relació amb els mitjans de comunicació i, especialment, els audiovisuals.*

6. Educar pel futur.

L'escola ha de *proporcionar als alumnes una sèrie de coneixements i habilitats perquè siguin capaços d'averiguar com els mitjans construeixen els seus significats i els puguin donar, alhora, una resposta vàlida, que trenqui la comunicació unívoca que detenen els propis mitjans de comunicació.* L'expansió audiovisual és un fet evident, i serà un dels elements al que s'hauran d'habituar les noves generacions.

7. La creixent privatització de la informació.

La creixent privatització dels mitjans de comunicació -cadena de televisió, principalment-, provoca que *la informació socialment útil, quedi debilitada per la que produeix beneficis.* Aquest fet fa que s'esgoti la idea que la informació és fonamentalment social i pública.

A partir d'aquesta llista, que tal i com comenta el seu autor, és un reflex de les seves prioritats i, per tant, és imparcial i incompleta, i acceptant també la invitació del propi Masterman d'augmentar, suprimir,

revisar i actualitzar la seva proposta, aportarem les nostres pròpies raons per justificar el *per què de la introducció dels mitjans audiovisuals i del cinema a les escoles*⁴.

La nostra reflexió sobre *el per què introduir el cinema a l'escola* s'estructura al voltant d'una sèrie d'eixos, que parteixen d'unes quantes premisses:

1. ***Els mitjans audiovisuals, en general, i el cinema, en particular, són elements de primer ordre en la nostra societat.*** En primer lloc, per la seva significativa presència social a nivell estrictament *quantitatiu*: el bombardeig d'estímuls visuals que rebem constantment, fa que alguns autors (Gubern, 1992; Ferrés, 1995a,) es refereixin al terme d'*iconosfera*, per designar la manera com la imatge impregna la nostra societat. En segon lloc, per la seva significativa influència social a nivell fonamentalment *qualitatiu*: la subtil transmissió ideològica amb la que afecten les mentalitats i els comportaments de les persones, fa que la majoria dels autors (MacLuhan, 1987; Pérez Gómez, 1994) no dubtin en afirmar que la nostra visió del món està íntimament lligada a la que imposen els *mass media*. Per altra banda, cal remarcar el fet que els nens i els joves, que consumeixen voraçment els productes mass-mediàtics a la seva llar o bé en espais socials

⁴ A l'hora de donar respostes al *per què introduir el cinema a les escoles*, ens hem trobat amb què la majoria dels arguments que justificaven aquesta pregunta, també es podien aplicar als mitjans de comunicació, en general, o bé als mitjans audiovisuals, en particular. Per tant, ens ha semblat més coherent, argumentar les nostres justificacions en base al concepte més genèric de *mitjans de comunicació audiovisuals*. Ara bé, també ens hem volgut esforçar a pensar en algun argument, que partint de la pròpia especificitat del cinema, fos vàlid principalment per aquest mitjà.

que no pertanyen als centres escolars, són especialment vulnerables al poder hipnòtic de les imatges. Una de les funcions més importants que l'escola té assignada, que comparteix amb la família i també amb els mitjans de comunicació, és la de la socialització. En aquest sentit, esdevé inel·ludible que l'escola no perdi de vista la influència que detenen aquests mitjans, en la configuració de les nostres actituds i valors i en la formació d'un esperit crític que ens permeti tenir opinions personals i fonamenti les nostres decisions sobre els temes que ens afecten, com per exemple, la política.

2. ***La transparència de la imatge només és un mite. Més que finestres obertes al món, les imatges són maneres diferents de veure'l i d'interrogar-lo.*** Les imatges són signes construïts intencionadament per subjectes que volen comunicar sentiments, idees i informacions a d'altres subjectes-espectadors. Així, doncs, per una banda, caldrà interrogar-nos sobre l'estructura del propi missatge i per l'altra sobre la naturalesa de la seva recepció.

3. ***El cinema no és pur ja que incorpora elements procedent d'altres camps artístics.*** El naixement del cinematògraf i l'evolució dels primers anys de la seva existència, demostren que aquest *nou invent* es nodreix d'aportacions diverses que provenen d'àmbits ja existents. *El cinema es defineix, doncs, des de múltiples perspectives: és una indústria, és un art, és un sistema d'expressió -oral, escrit, audiovisual, gestual-, és el reflex històric d'una societat, és un discurs en el que es canalitzen qüestions filosòfiques, és un sistema de comunicació que té implicacions psicològiques, etc.* Per tant, l'estudi del

propi mitjà cinematogràfic, es presta en gran mesura a l'adopció d'un **enfoc interdisciplinar**. Per a l'escola, aquesta possibilitat representa fonamentalment dos grans avantatges: per una banda, perquè l'estudi del cinema no ha de quedar aïllat i es pot integrar molt fàcilment a d'altres disciplines; per altra banda, perquè les matèries amb les que es connecta el cinema s'enriqueixen a partir de les aportacions d'aquest.

4. Des d'un punt de vista psicològic hi ha autors (Salomon, 1981, 1992 i 1994; Jacquinet, 1984b) que afirmen que la utilització dels mitjans de comunicació **desenvolupen determinades capacitats intel.lectuals humanes**. En contra d'aquesta teoria, s'erigeixen altres postures (Benjamin, 1983; Postman, 1990a i 1990b) que defensen l'argument que l'univers cultural creat pels mitjans de comunicació audiovisuals, **desvaloritza la intel.ligència de l'individu**, ja que l'únic que aconseguen fer és sucumbir-lo en un estat permanent d'entreteniment i de diversió, que anul.la qualsevol intent d'esforç intel.lectual.

1. Els mitjans audiovisuals, en general, i el cinema, en particular, són elements de primer ordre en la nostra societat. En primer lloc, per la seva significativa presència social a nivell estrictament *quantitatiu*: el bombardeig d'estímul visual que rebem constantment, fa que alguns autors (Gubern, 1992; Ferrés, 1995a,) es refereixin al terme d'*iconosfera*, per designar la manera com la imatge impregna la nostra societat. En segon lloc, per la seva significativa influència social a nivell fonamentalment *qualitatiu*: la subtil transmissió ideològica amb la que afecten les mentalitats i els comportaments de les persones, fa que la majoria dels autors (MacLuhan, 1987; Pérez Gómez,1994) no dubtin en afirmar que la nostra visió del món està

Íntimament lligada a la que imposen els *mass media*. Per altra banda, cal remarcar el fet que els nens i els joves, que consumeixen voraçment els productes mass-mediàtics a la seva llar o bé en espais socials que no pertanyen als centres escolars, són especialment vulnerables al poder hipnòtic de les imatges. Una de les funcions més importants que l'escola té assignada, que comparteix amb la família i també amb els mitjans de comunicació, és la de la socialització. En aquest sentit, esdevé inel·ludible que l'escola no perdi de vista la influència que detenen aquests mitjans, en la configuració de les nostres actituds i valors i en la formació d'un esperit crític que ens permeti tenir opinions personals i fonamenti les nostres decisions sobre els temes que ens afecten, com per exemple, la política.

2. La transparència de la imatge només és un mite. Més que finestres obertes al món, les imatges són maneres diferents de veure'l i d'interrogar-lo. La reivindicació d'una educació audiovisual, en general, i cinematogràfica, en particular, inclou prèviament l'acceptació d'una premissa bàsica: *la imatge no és transparent sinó que s'articula mitjançant una sèrie de codis produïts intencionadament per crear un determinat efecte en l'espectador.* Segons aquesta teoria, els mitjans no són *simples finestres obertes al món, ni miralls que reflecteixen la realitat, sinó que són productes.* És a dir, els mitjans audiovisuals són constructes i representacions de la realitat, més que simples transmissors i/o reflexes de la mateixa. Per tant, existeixen enormes diferències entre les *imatges* i els seus *referents*, entre la *representació* i la *realitat* i, utilitzant la terminologia semiòtica, entre el *significant* i el *significat*.

Les múltiples divergències, que estableixen una *radical contraposició* entre la *imatge* i la *realitat*, són de naturalesa molt variada i,

per tant, de difícil classificació. Ara bé, amb l'afany de simplificar i, al mateix temps, de donar una visió global d'aquest tema, hem cregut oportú abordar aquestes controvèrsies a partir dels focus principals a on s'originen i que són, segons el nostre parer, els següents⁵:

a. La impregnació en la imatge de la subjectivitat del seu creador. La premissa que sosté que el procés d'elaboració d'una imatge és filtrat per la *subjectivitat* de la persona responsable de l'*acte creatiu*, acostuma a ser acceptada quan fa referència a la producció en el camp de les arts plàstiques. En canvi, les imatges que són creades mitjançant algun *procediment mecànic* -la fotografia, el cinema, la infografia, etc-, no semblen respondre a cap tipus d'intervenció subjectiva. Ara bé, aquesta mena de científicitat amb la que es pretén reproduir la realitat, i que sembla ser només possible mitjançant la utilització d'un aparell mecànic, és totalment infundada i falsa. Darrera de la *càmera* sempre hi ha una *mirada*. Entre el dispositiu tècnic i la realitat, sempre hi ha un *subjecte* que és el qui pren les decisions relatives a *què mostrar* i *de quina manera mostrar-ho*. Tot el que acabem d'explicar, serveix per reforçar la teoria que més que *reproduccions de la realitat*, les imatges són *construccions de la mateixa*. Per tant, les imatges són el resultat d'una *percepció subjectiva del món*⁶, que és construïda en funció de les informacions, dels sentiments, de les emocions i de les idees que el seu creador vol expressar⁷.

⁵ Es tracta, com hem comentat, d'una contraposició molt complexa, en la que intervenen múltiples factors. Les *tres línies* que hem marcat en aquesta tesi per abordar aquesta problemàtica, poden ser ampliades i revisades i subjectes, per tant, a altres possibles classificacions que responguin a diferents punts de vista sobre aquest mateix tema.

⁶ Masterman (1992), insisteix en què els mitjans són *productes humans*, utilitzant l'expressió "*The media mediate*"

b. La utilització d'uns codis per expressar un discurs

Per reivindicar els mitjans audiovisuals, en general, i el cinema, en particular, com a objectes d'estudi, és necessari partir del convenciment que *la imatge no és transparent* i que utilitza uns codis, per expressar unes determinades idees i sentiments. Si volem sentar les bases per a una *educació audiovisual* haurem de partir, almenys, de les idees següents (Jacquinot, 1981a: 20):

- 1. La imatge no és pobra ni elemental per naturalesa. Ho és, en tot cas, per l'absència d'imaginació dels seus creadors i per l'actitud reduccionista dels seus usuaris.*
- 2. La comprensió de la imatge no és ni immediata ni universal o almenys no ho és sinó a un primer nivell, ja que té les seves complexitats, com el llenguatge verbal, i les seves pròpies regles de funcionament.*

Els mitjans de comunicació audiovisuals, en general i al cinema, en particular, *emeten missatges organitzats i jerarquitats que influeixen en la forma en què l'individu decodifica la realitat i els fenòmens socials*. Per tant, més que simples miralls de la realitat, *les imatges són signes produïts intencionadament per transmetre determinats missatges*. Per desxifrar aquests missatges i comprendre la seva *significació*, és necessari estar familiaritzat amb una *sèrie de coneixements* i disposar

⁷ En realitat no volem dir que el creador tingui sempre, *a priori*, una voluntat expressa i manifesta d'expressar uns sentiments i que, per a la realització de la seva obra posi en joc els procediments més adients per aconseguir els objectius que s'havia marcat prèviament. En la línia d'Alain Bergala, creiem que durant el procés de creació hi intervenen una sèrie de factors que no es poden controlar i que determinen el resultat final de l'obra, que no sempre coincideix, doncs, amb la finalitat de la qual es partia inicialment.

d'una *metodologia d'anàlisi* adequada, que permeti extreure les *significacions* de l'obra. Alguns autors, han anomenat a aquest procés amb el terme genèric d'*alfabetització*. Segons Aparici i García Matilla (1989) i Aparici (1992) , *l'alfabetització audiovisual* implica la lectura i la producció de mitjans i *requereix un procés intencionat similar al que experimenta un individu que aprèn a llegir i a escriure una segona llengua*. Però encara que el terme d'*alfabetització audiovisual*, està plenament en voga avui en dia, i no només en el nostre context sinó també en l'àmbit angloparlant⁸, no els considerem del tot adient per a reivindicar la necessitat de convertir els mitjans de comunicació audiovisuals en objectes d'estudi (postulat que, no cal dir-ho, defensem aferrissadament!). Les raons que ens impulsen a despreciar aquest mot no són d'índole estrictament lingüística sinó que entranyen un motiu més profund. És a dir, considerem impropï utilitzar el terme d'*alfabetització audiovisual* fonamentalment per dues raons:

Per una banda, perquè està impregnat de referències al *llenguatge oral i escrit* i, en conseqüència convida a crear la confusió que el llenguatge audiovisual, s'aprèn per un procediment similar al de les llengües vernàcules. Per tant, creiem impropï el terme *alfabetització audiovisual*, perquè sembla donar a entendre que sense el domini d'una *gramàtica* som incapaços d'entendre el missatge que ens volen transmetre les imatges. Aquesta creença, demostra al nostre entendre, que es confonen el *llenguatge escrit* (que està format per codis arbitraris) i el *llenguatge de les imatges* (en el qual el *significant* -objecte i/o cosa representada- guarda una estreta relació amb el seu *significat*). Per altra banda, perquè l'expressió *alfabetització audiovisual* està marcada per un cert enigmatisme, ja que sovint s'utilitza com a *comodí* per sortir del pas d'una forma elegant, al reivindicar la necessitat que el discurs de les imatges es converteixi en objecte d'estudi. A més a més,

aquesta fórmula semblar amagar el fet que l'anàlisi del discurs audiovisual és una qüestió sumament complexa i que no es pot reduir de cap manera a l'*adquisició d'una sèrie de regles mecànicament establertes*. Aquesta expressió s'utilitza sovint com a comodí per encobrir múltiples i variades significacions. Alain Bergala⁹ (1975) adverteix que la impressió eufòrica d'accedir a l'univers de les significacions audiovisuals, sense aparentment cap tipus d'esforç particular, i sense necessitat d'aprenentatge, comporta un *perill* molt important que es manifesta al *simplificar l'estudi de la imatge* a:

1. L'adquisició d'un *vocabulari específic*¹⁰. La utilització d'una nomenclatura és un instrument útil, però que no porta en sí mateix cap poder de transformació, ni tampoc de coneixement crític.
2. El coneixement empíric de certes *normes estètiques*¹¹.
3. Una sèrie de *receptes*, que fixen relacions estables entre el nivell *formal de la imatge* i la seva *significació*. En la *producció de sentit* hi intervenen una sèrie d'elements més complexos

⁸ En anglès s'utilitza l'expressió *Media literacy* com a sinònim d'*alfabetització audiovisual*.

⁹ És interessant remarcar que per Bergala (1975) el pas a la *pràctica* és indispensable per adquirir un veritable coneixement de la forma d'expressió audiovisual.

¹⁰ Els manuals de *lectura de la imatge* estan farcits d'una terminologia que inclou, per exemple, els mots següents: primer pla, pla mig, travelling, picat, etc. La utilització d'aquest vocabulari, només és una eina per a l'accés a la significació i, per tant, no s'ha de confondre mai amb el propi sentit de la imatge.

¹¹ Aquestes normes estètiques fan referència a diferents aspectes de la composició de la imatge com, per exemple, els següents: el personatge principal està en el centre de la imatge i manté un equilibri amb els altres elements del quadre; es manifesta una línia d'horitzó en el centre de la imatge i *punts forts*, que coincideixen amb els objectes i/o les persones que es volen destacar, etc.

que impliquen un cert grau d'abstracció, que de cap manera es pot reduir a una sèrie de regles prèviament establertes.

c. El paper de l'espectador en la construcció del significat de la imatge

En l'activitat de captació de les imatges hi juga un paper fonamental l'*organ de visió*. Els estudis fisiològics de la percepció humana, han establert la teoria que aquest organ *no és un instrument neutre*, sinó més aviat tot el contrari, perquè actua de mitjancer entre el cervell i el món. Per tant, el nom d'*espectador*, es refereix precisament a aquest subjecte que a part de tenir una capacitat perceptiva -és a dir, que utilitza els ulls per observar una imatge- es caracteritza per uns sabers, afectes, creences, pertinença a una època i a una cultura, que influencien la seva *aprehensió del món visual* (Aumont, 1992). Per altra banda, sovint, ens sentim afectats per una *il·lusió representativa*, que no forma part de la manera habitual de la nostra percepció de les imatges, sinó que representa un cas excepcional, que pot ser provocat deliberadament o bé a l'atzar. La il·lusió representativa es fonamenta en unes bases *psicofisiològiques* i en una base *sòcio-cultural* (Aumont, 1992). La primera condició, anomenada *perceptiva*, és molt significativa en el cas del cinema. La imatge cinematogràfica està dotada d'un moviment aparent, produït per una característica fisiològica de l'ull humà, anomenada *persistència retiniana*¹². Una altra condició, de naturalesa *psicològica*, es basa en l'entrega del nostre sistema visual, a una interpretació sobre allò que percebem. Evidentment, aquesta interpretació es fonamenta en les

¹² La persistència retiniana, és una propietat fisiològica que es basa en l'asincronia que es produeix entre l'estimulació i la relaxació de les cèl·lules de la retina de l'ull humà sota un impuls lluminós i que fa que retinguem les imatges captades durant una fracció de segon.

condicions psicològiques de l'espectador i, sobretot, en les seves expectatives. En la teoria psicoanalítica el concepte d'identificació ocupa un lloc central, ja que es considera el mecanisme bàsic per a la constitució imaginària del jo. Per això, l'espectador cinematogràfic, sovint es sent identificat amb algun dels protagonistes del film, arribant a sentir les mateixes emocions -pors, angoixes, alegries, sorpreses, etc- que aquest. La il·lusió representativa també depèn de les condicions *culturals* i *socials* en les quals es produeix. Així, doncs, tal i com ho posa de manifest Manuel Palacio (1995), la construcció de la significació de les formes de representació audiovisuals està més condicionada pel context i el seu ús que no pas per les seves característiques formals. Actualment les *teories de la recepció* estan posant en crisi la pretesa uniformitat de l'espectador. Ara el que convé es preguntar-se de quin sexe és aquest subjecte, quina és la seva condició social, quins són els trets característics de la seva identitat nacional, etc. Aquestes teories consideren que el llenguatge dels mitjans audiovisuals és polisèmic i que la construcció del sentit de l'obra és una tasca que li correspon a l'espectador. Des d'aquest punt de vista, doncs, *el paper del públic en el mecanisme de la la construcció del sentit del text* és fonamental.

3. El cinema no és pur ja que incorpora elements procedent d'altres camps artístics. El naixement del cinematògraf i l'evolució dels primers anys de la seva existència, demostren que aquest *nou invent* es nodreix d'aportacions diverses que provenen d'àmbits ja existents. *El cinema es defineix, doncs, des de múltiples perspectives: és una indústria, és un art, és un sistema d'expressió -oral, escrit, audiovisual, gestual-, és el reflex històric d'una societat, és un discurs en el que es canalitzen qüestions filosòfiques, és un sistema de comunicació que té implicacions psicològiques, etc.* Per tant, l'estudi del propi mitjà cinematogràfic, es presta en gran mesura a

l'adopció d'un *enfoc interdisciplinar*. Per a l'escola, aquesta possibilitat representa fonamentalment dos grans avantatges: per una banda, perquè l'estudi del cinema no ha de quedar aïllat i es pot integrar molt fàcilment a d'altres disciplines; per altra banda, perquè les matèries amb les que es connecta el cinema s'enriqueixen a partir de les aportacions d'aquest.

El cinema aglutina tota una sèrie de *manifestacions artístiques i expressives*, com per exemple, la música, el teatre, la dansa, l'arquitectura, l'escultura, la literatura, etc. i que, també es caracteritza per la seva condició d'*indústria cultural de masses*. La conversió del cinema en matèria d'estudi ha de tenir, doncs, molt present els múltiples elements que articulen l'enorme i complexa terinya del propi *discurs cinematogràfic*. Per tant, no és convenient aïllar el cinema de les altres arts de les quals s'inspira i a les quals, al mateix temps, inspira. És a dir, l'estudi del cinema ha d'articular tots els elements que formen part del seu discurs, de tal manera, però, que això no comporti la pèrdua de la seva pròpia autonomia. L'estudi dels dispositius que generen el discurs cinematogràfic i de les singularitats de la producció industrial i de la recepció massiva dels films, ha de realitzar-se des d'una *òptica vertebradora* -és a dir, tots els elements s'han d'interrelacionar entre ells, de tal manera que aquest procediment afavoreixi l'adquisició del significat de l'obra- i no *disgregadora*, -per tant, no és convenient que les diverses manifestacions artístiques que intervenen en el film, s'analitzin per separat, sense tenir en compte que formen part de la pròpia amalgama del discurs fílmic-.

Aquesta segona tendència en l'estudi del film a la que acabem d'al.ludir, representa un *perill* molt evident en el qual s'incorre sovint quan s'incorpora el cinema en les *pràctiques educatives*. Moltes vegades els films són tractats com a *il.lustracions* del contingut d'un programa escolar. És ja un tòpic referir-se a la utilització d'una pel.lícula històrica, per

impartir o complementar una unitat didàctica centrada en l'estudi d'un episodi històric; a la projecció d'una pel·lícula basada en una adaptació literària, per apropar-se a la figura i a les característiques de l'obra del novel·lista, sobre la que el film s'ha inspirat indirectament o bé ha intentat recrear d'una forma absolutament fidel, etc. Aquesta forma d'introduir els films en les activitats d'ensenyament-aprenentatge, converteix el cinema en un *auxiliar*, és a dir, en un camí o via a la que es creu més fàcil -en aquest sentit es reivindica, sobretot, el caràcter motivador dels films- per aproximar-se a una altra àrea d'estudi, que manifesta una major dificultat per captar l'atenció dels estudiants. És a dir, el cinema, no funcionan tant com un *objecte d'estudi* sinó, sobretot, com un *mitjà* al servei dels processos d'ensenyament-aprenentatge. El film, més que *text*, esdevé un *pretext* per introduir-nos en altres àrees de coneixement (Jacquinot, 1977a: 18-19). Per tant, cal impedir que el document audiovisual es converteixi en un simple *auxiliar* i que la seva importància li atribueixin en funció de la capacitat que tenen per introduir-nos en d'altres matèries d'estudi, o per vehicular coneixements i informacions. Aquesta conversió del cinema en *auxiliar didàctic* implica també, paral·lelament, que els films que no tenen una referència escolar immediata -no es poden caracteritzar de films històrics, no parteixen d'una obra literària reconeguda i admirada, no relaten la biografia d'un personatge que hagi fet una aportació important en el camp de la ciència o de les humanitats; per posar només uns quants exemples- no siguin considerats com a obres d'estudi adequades. Així, doncs, la nostra particular perspectiva de la *interdisciplinarietat*, és més molt pròxima a la defensada per Christian Metz (1986) en unes declaracions publicades a la revista *Hors Cadre*, en les que deia el següent:

"Jo no crec pas a la interdisciplinarietat, en el sentit transversal, ni en la forma diagonal. Aquesta declaració sonora podrà sorprendre, vinguent d'un investigador que ha passat la major part del seu temps a aplicar el cinema a la lingüística i a la psicoanàlisi. Però és justament allà el malantès: no he

aplicat res, he posat el cinema a la llum de nocions més globals, que el concerneixen a ple dret, com també elles concerneixen al mateix temps a altres objectes" (Metz ,1986:62).

És a dir, el cinema és interdisciplinar per la seva pròpia naturalesa i no per una voluntat expressa i manifesta de connectar-lo amb altres disciplines. Aquesta matització, per simple que pugui semblar, planteja una nova manera d'introduir el cinema a les escoles, basada en una prioritització de les formes d'expressió cinematogràfiques, per damunt del seu contingut.

4. La utilització dels mitjans de comunicació desenvolupen determinades capacitats intel.lectuals humanes. Des d'un punt de vista psicològic hi ha autors (Salomon, 1981, 1992 i 1994; Jacquinet, 1984b) que afirmen que la utilització dels mitjans de comunicació *desvolupen determinades capacitats intel.lectuals humanes*. En contra d'aquesta teoria, s'erigeixen altres postures (Benjamin, 1983; Postman, 1990a i 1990b) que defensen l'argument que l'univers cultural creat pels mitjans de comunicació audiovisuals, *desvaloritza la intel.ligència de l'individu*, ja que l'únic que aconseguen fer és sucumbir-lo en un estat permanent d'entreteniment i de diversió, que anul.la qualsevol intent d'esforç intel.lectual. En un altre extrem, hi ha alguns autors (Salomon, 1981, 1992 i 1994; Jacquinet, 1984b), que defensen la postura que *els mitjans audiovisuals són una nova manera de conèixer el món i d'interpretar-lo, i que, per a realitzar aquestes dues accions és necessari posar en funcionament una sèrie d'habilitats intel.lectuals*. Un dels autors que més s'ha preocupat per analitzar les *funcions psicològiques associades a la utilització dels mitjans audiovisuals* és Gavriel Salomon. En els seus nombrosos estudis i treballs (Salomon,1981, 1992 i 1994), aquest autor d'origen israelià però afincat als Estats Units, posa de manifest, de forma explícita, una preocupació

fonamental: *Descobrir les implicacions psicològiques derivades de la utilització dels mitjans de comunicació audiovisuals.* Els estudis d'aquest investigador parteixen de la premissa següent: *Les formes de presentació dels mitjans, o el que ve a ser el mateix, els seus sistemes simbòlics, intervenen en les aptituds intel.lectuals, produint uns efectes psicològics determinats.* El sentit de l'expressió *formes de presentació* es pot desglossar, segons Salomon (1981) en tres categories:

1. *Els estils de presentació:* La manera de tractar una informació respon a diferents estils (periodístic, narratiu, didàctic, etc). Cada estil, implica una forma precisa de construir la informació, que influeix d'una manera determinada en el tipus d'operacions mentals que es posen en joc.
2. *Les estructures de presentació:* Aquesta dimensió fa referència a la forma com està organitzada la informació en relació al subjecte que aprèn. En aquest sentit, doncs, es pot parlar d'estructura oberta o tancada, neutra o polèmica, simple o complexa, etc.
3. *Els sistemes de símbols utilitzats:* Els missatges vehiculats pels mitjans de comunicació es distingeixen uns dels altres pels sistemes de símbols mitjançant els quals són codificats. L'especificitat d'aquests mitjans depèn, doncs, de la matèria d'expressió.

A partir d'aquestes tres premisses, es deriva la qüestió bàsica que es planteja Salomon (1981, 1992 i 1994) en els seus estudis: *Quines són les conseqüències en el desenvolupament de les facultats intel.lectuals, que es deriven de l'exposició als diferents sistemes simbòlics dels mitjans?* Per tant, si els diferents sistemes simbòlics dels mitjans audiovisuals impliquen la utilització d'unes determinades facultats intel.lectuals, el que s'intentarà fer és analitzar les operacions mentals

que exigeixen l'ús de cadascun dels mitjans, per trobar una correlació amb les aptituds intel·lectuals que poden desenvolupar. De confirmar-se aquesta teoria, els mitjans adquiriran un paper educatiu bastant nou: *el de desenvolupar noves maneres de percebre el món.*

COM INTRODUIR EL CINEMA?

1. Com a objecte d'estudi i recurs didàctic

La relació entre l'audiovisual, en general, i el cinema, en particular, i l'ensenyament es pot establir, segons la majoria dels autors (Metz, 1970; Jacquinet, 1985 i ; Aparici i García Matilla, 1989; Vilches, 1988) segons dos paràmetres:

1. El cinema com a auxiliar: *Aprendre amb el cinema.*

Des d'aquesta perspectiva, que també podem anomenar *pedagogia per la imatge*, el cinema esdevé un instrument útil per tractar diversos continguts procedents d'altres àrees de coneixement. El mitjà cinematogràfic és, doncs, un simple vehicle de les informacions i dels continguts d'ensenyament-aprenentatge.

2. El cinema com a objecte d'estudi: *Aprendre el cinema.*

L'adopció d'aquesta orientació, que també podem anomenar *pedagogia de la imatge*, significa assumir que el cinema és una disciplina d'estudi, a la qual s'hi pot aproximar des de diverses perspectives: sociològiques, econòmiques, polítiques, educatives, filosòfiques, etc.

És evident que entre aquestes dues dimensions existeix una estreta connexió. El cinema, en situacions educatives, pot esdevenir un mitjà d'expressió que ens pot permetre aproximar a múltiples àrees de

coneixement. Aquesta funció també es pot compaginar amb l'ensenyament-aprenentatge de les pròpies característiques de l'expressió cinematogràfica, convertint-se en un objecte de preocupació educativa. Ara bé, aquestes dues dimensions, encara que íntimament relacionades, sovint s'han estudiat per separat, tot i que en realitat, aquestes dues posicions conflueixen i es complementen. Per tant, si volem incorporar les formes de representació audiovisual en els processos d'ensenyament-aprenentatge, no només ens hem de fixar en el suport sinó també en com són aquests missatges i de quina manera funcionen. En aquest sentit, esdevé molt important reflexionar sobre la relació entre el *mitjà* i el *contingut*. És necessari, doncs, que es produeixi una veritable articulació entre la pedagogia de la imatge i la pedagogia per la imatge, ja que de fet aquestes dues concepcions constitueixen les branques d'un mateix tronc comú.

Ara bé, aquestes dues modalitats d'apropar-se al fet cinematogràfic, en particular, i als mitjans audiovisuals, en general, han gaudit d'un desigual reconeixement per part de mestres i professors, que en la pràctica educativa s'han decantat més per una forma d'introducció del cinema, que no pas per l'altra. En primer lloc, voldriem incidir amb èmfasi en el fet que el cinema ha estat més sovint considerat com a un *mitjà didàctic* per transmetre el coneixement, que no pas com a un *objecte vàlid d'estudi* escolar. És a dir, l'ensenyament del cinema com a matèria específica, ha hagut de conquerir primer l'acceptació del mitjà com a vehicle d'altres informacions i camps del saber. La utilització del cinema per apropar-nos al contingut d'altres matèries, és qualificada per alguns autors com Michel Tardy (1973:101) de *peversió pedagògica*, ja que l'obra cinematogràfica resta subordinada a una finalitat que li és aliena i de la qual es converteix en instrument. Així, doncs, el film deixa de considerar-se com a tal i fluctua completament al costat de la geografia, la història, de la literatura, entre d'altres, de tal manera que la informació

que és expressada devora completament el mitjà d'expressió. Aquesta tendència en l'estudi del film representa un perill molt evident en el qual es cau sovint quan s'incorpora el cinema en les pràctiques educatives. Moltes vegades els films són tractats com a il·lustracions del contingut d'un programa escolar. És ja un tòpic referir-se a la utilització d'una pel·lícula històrica, per impartir o complementar una unitat didàctica centrada en l'estudi d'un episodi històric; a la projecció d'una pel·lícula basada en una adaptació literària, per apropar-se a la figura i a les característiques de l'obra del novel·lista, sobre la que el film s'ha inspirat indirectament o bé ha intentat recrear d'una forma absolutament fidel; la utilització dels films en versió original per l'aprenentatge dels idiomes estrangers, és un altre exemple significatiu de la possible conversió de la finalitat intrínseca de l'obra en benefici de la finalitat extrínseca, etc. Aquesta forma d'introduir els films en les activitats d'ensenyament-aprenentatge, converteix el cinema en un *auxiliar*, és a dir, en un camí o via a la que es creu més fàcil -en aquest sentit es reivindica, sobretot, el caràcter motivador dels films- per aproximar-se a una altra àrea d'estudi, que manifesta una major dificultat per captar l'atenció dels estudiants. El film, més que *text*, esdevé un *pretext* per introduir-nos en altres àrees de coneixement (Jacquinot, 1977: 18-19). Per altra banda, en un article més recent, Geneviève Jacquinot (1987:128) opina que la pedagogia *per la imatge i el so* s'ha fonamentat sovint, a partir de dues ingenuïtats: la idea que hi haurà un món positiu, *real*, que ja existeix, susceptible a ser convertit en imatges i sons a partir de procediments tècnics, i la creença que es pot crear una imatge transparent que s'ajusti perfectament a aquesta realitat existent. Per això, és fàcil trobar-se amb professors que utilitzen un document audiovisual com a vehicle per introduir-se en una determinada matèria -geografia, història, ciències naturals, etc- sense prendre la precaució d'analitzar el que veu i comprèn l'alumne, en funció de les regles de construcció de l'aprenentatge, però també de l'estil de la realització del missatge audiovisual.

Per tant, cal impedir que el document audiovisual es converteixi en un simple *auxiliar* i que la seva importància li atribueixin en funció de la capacitat que tenen per introduir-nos en d'altres matèries d'estudi, o per vehicular coneixements i informacions. Aquesta conversió del cinema en *auxiliar didàctic* implica també, paral·lelament, que els films que no tenen una referència escolar immediata no siguin considerats com a obres d'estudi adequades. Així, els films que no es poden caracteritzar d'històrics, els que no parteixen d'una obra literària reconeguda i admirada, o els que no relaten la biografia d'un personatge que hagi fet una aportació important en el camp de la ciència o de les humanitats; per posar només uns quants exemples, no son gairabé mai utilitzats a l'escola. Això significa que molts educadors encara no han assumit que els mitjans de comunicació poden servir per sí mateixos, com a instruments de pensament i de reflexió. Aquesta desconsideració és fruit d'una determinada obsessió per part d'alguns mestres i professors que es preocupen excessivament per problemes de continguts i consideren que la funció primordial dels films és la transmissió d'informacions.

Com es pot aconseguir que el cinema entès com a recurs didàctic i el cinema vist com a matèria d'estudi, acabin complementant-se?. La clau per a respondre a aquest interrogant es troba en la pròpia noció d'interdisciplinarietat cinematogràfica. El cinema és interdisciplinar per la seva pròpia naturalesa i no per una voluntat expressa i manifesta de connectar-lo amb altres disciplines. Aquesta matització, per simple que pugui semblar, planteja una nova manera d'introduir el cinema a les escoles, basada en una prioritització de les formes d'expressió cinematogràfiques, per damunt del seu contingut.

Ara bé, a grans trets, podem afirmar que la pràctica educativa encara no ha explotat adequadament la potent capacitat del cinema per

actuar al servei de la interdisciplinarietat. En bona part de les ocasions els films són utilitzats únicament com a simples instruments didàctics, mentre que és molt difícil que l'obra cinematogràfica esdevingui objecte d'un estudi específic. La majoria dels professors encara no han descobert la fórmula que els permeti interrelacionar els trets característics de la seva disciplina d'estudi, amb l'anàlisi dels elements propis del discurs filmic i dels components específics del context cinematogràfic.

Per a explicar d'una forma entenedora de quina manera es pot concretar en la pràctica la proposta d'introduir el cinema com a recurs didàctic i, al mateix temps, com a matèria d'estudi interdisciplinar, he cregut convenient utilitzar una sèrie d'exemples que parteixen d'una proposta de caire tradicional a la que se li planteja la possibilitat d'adoptar una nova orientació didàctica.

Una bona part dels professors d'art utilitzen films de caràcter biogràfic, inspirats en la vida de pintors, escultors o arquitectes, per il·lustrar els trets característics d'un moviment artístic. Amb una finalitat extrínseca, la d'utilitzar un film com a recurs didàctic de caràcter motivador, es persegueix un objectiu intrínsec, que es concreta en fer adquirir uns coneixements relatius a una obra artística, un personatge o una època determinades. Aquesta pràctica educativa acostuma a oblidar una sèrie de dimensions que pertanyen al discurs filmic i que poden interrelacionar-se amb els continguts propis de l'educació artística. Les possibilitats de joc interdisciplinar són múltiples i variades. Es pot establir una relació entre el cinema i la pintura, que serveixi per analitzar comparativament la funció que exerceixen alguns elements d'expressió, com per exemple la llum, la perspectiva o el volum, que són utilitzats per les dues manifestacions artístiques. Per altra banda, pot ser molt interessant analitzar la influència de l'arquitectura en el cinema. Els decorats, naturals o construïts en estudi, remetent cap a una concepció

arquitectònica d'un espai que acaba prefixat en dues dimensions. També és fonamental connectar el cinema amb el teatre, amb el que es troba íntimament relacionat des dels seus inicis. La interpretació dels actors, la declamació, la gestualitat i els moviments corporals, són elements coincidents entre aquests dos mitjans d'expressió, com també ho és el concepte de posada en escena que el cinema hereda del teatre.

Habitualment els professors de literatura que volen introduir el cinema en les seves classes recorren a la utilització de les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries. Aquesta estratègia didàctica és fruit d'una constatació compartida per gran part del professorat segons la qual els alumnes van cada vegada més al cinema mentre que dediquen a la lectura cada cop menys temps. Així, doncs, mitjançant aquesta pràctica, el professorat intenta aconseguir que el film motivi els alumnes i els estimuli a llegir el text literari inicial. Però tal i com adverteix Sylvie Rollet (1996: 11), el remei és sovint pitjor que la malaltia ja que aquesta estratègia pot comportar una sèrie de conseqüències adverses. Per una banda, és possible que els alumnes imaginin que el film es comprèn per ell mateix i que, per tant, no cal posar en funcionament cap mena d'activitat analítica per assolir la seva significació. En canvi, si que cal concentrar-se en el text literari i en el reconeixement dels seus elements constitutius per adquirir-ne la comprensió. Per altra banda, és probable que la majoria dels alumnes estiguin desprovistos d'una cultura cinematogràfica que no sigui la que prové de la producció anomenada comercial i que, per tant, els films d'adaptacions literàries tampoc aconseguixin captar el seu interès.

Generalment, el professorat disposa d'una bona coartada per justificar que gairebé mai es realitza un veritable treball d'anàlisi fílmica. Així, doncs, pot argumentar, en primer lloc, que ha rebut una escassa formació per a realitzar aquesta pràctica i, en segon lloc, que la seva

intenció és cenyir-se al temari de la matèria que imparteix, que no contempla l'anàlisi d'una obra cinematogràfica. És precisament a partir d'aquest segon argument que podem infiltrar la nostra reivindicació que el film no resti simplement com un auxiliar didàctic. Una aproximació interdisciplinària al cinema en la que conflueixin la utilització del film com a recurs didàctic i com a matèria d'estudi específica ha de partir d'una altra perspectiva. La interdisciplinarietat entre la literatura i el cinema consistiria, per exemple, en analitzar comparativament una obra literària original i la seva adaptació cinematogràfica. Aquest exercici permetria estudiar les característiques específiques dels dos tipus de relats segons els trets específics de cada discurs -escrit i audiovisual, respectivament-. Per altra banda, també resultaria fonamental descobrir quina és la interpretació ha fet el director cinematogràfic de l'obra literària, i quina ha estat la seva voluntat deliberada de transformació semàntica i d'aportació artística.

Els professors d'història acostumen a utilitzar en les seves classes films basats en un fet històric per tal d'introduir, il·lustrar i ampliar algun aspecte del seu temari. Demostren una predilecció especial pel documental i per l'anomenat popularment cinema històric -que té com a objecte o tema la pròpia història- mentre que, en canvi, sovint es manifesten reticents a introduir films de ficció. La seva decisió parteix de la convicció que els films documentals i els films històrics poden aportar informació vertadera en relació a un context històric determinat, mentre que no es possible realitzar una reflexió històrica a partir dels films de ficció que no tenen per objecte la pròpia història. Aquesta actitud tan habitual és injustificada per diverses raons. En primer lloc, perquè les fronteres entre el documental i la ficció no són tan delimitades com tradicionalment s'ha considerat. Així, doncs, cal rebutjar una idea força extesa segons la qual el documental és proper a la realitat o a la seva reproducció i la ficció a l'imaginari i a la creació. Per tant, no es pot

argumentar de cap manera que allò propi del documental sigui reflexar objectivament la realitat filmada, ni que la ficció només es caracteritzi per aportar una dimensió subjectiva a les imatges que han de ser captades. Tot i que existeixen diferències significatives entre els documentals i els films de ficció, aquestes no radiquen en la distinció més comunment admesa: que el film documental ofereix una visió fidel de la realitat i que la ficció està constituïda només per elements imaginaris. Jenaro Talens (1985:11-12) opina que el que diferencia el documental de la ficció, no són els objectes amb els quals es relacionen, sinó la naturalesa de l'acte de relacionar-s'hi, fictici en un cas i documental en l'altre. Així doncs, no es tracta de diferents realitats referencials sinó de diferents formes de produir-les. Per la seva banda, Geneviève Jacquinet (1994:78) pensa que les diferències entre el documental i la ficció estan relacionades amb tres instàncies: el realitzador, el text i l'espectador.

Per altra banda, tampoc no es pot pensar que el cinema històric ofereix un testimoni fidel d'un episodi del passat. Si admitem que el film és un fet cultural, producte d'una determinada societat i portador d'una particular visió del món, també haurem d'acceptar que reveli les mentalitats i l'estructura de la societat que el genera. Des d'aquest punt de vista, podem afirmar que el film és capaç d'informar no només del que mostra sinó sobretot de les circumstàncies que influeixen en les seves formes de representació. Així, doncs, per exemple, l'estudi de les imatges captades de la guerra del golf, aporta una major informació sobre la ideologia de qui les difonia, que no pas del que mostraven, en el sentit més literal del terme. Paradoxalment, aquesta constatació és més en els films sobre el passat, ja que són precisament les reconstruccions històriques les que no poden escapar-se de ser un testimoni del present (Ferro, 1993: 74).

A partir del que acabem de fer referència podem deduir que una aproximació interdisciplinària entre el cinema i la història, no passa només per considerar els films històrics i els documentals, sinó que també qualsevol film de ficció, pel fet d'estar inscrit en unes coordenades espacials i temporals determinades, pot ser objecte d'una reflexió en clau històrica. Ara bé, si posem en pràctica aquesta estratègia haurem de tenir en compte que el film no tradueix immediatament, per pura mediació de la transparència, una determinada idiosincràcia social. És evident que no podem oblidar les pròpies limitacions de les imatges cinematogràfiques, que lluny d'identificar-se amb la realitat, es converteixen només en un simple reflex de la mateixa. Per tant, les diferències entre la *realitat* i la *representació* constituïran el principal terreny d'anàlisi en la utilització dels films com a fonts documentals per a la recerca històrica.

En molt poques ocasions els professors de matemàtiques opten per introduir el cinema en les seves classes. Llevat del cas que es serveixin d'algun film dedicat a la biografia d'un científic o matemàtic, no és habitual que els professors d'aquesta matèria descobreixin la manera de convertir el cinema en un objecte d'estudi específic, en perfecta sintonia amb el seu temari de classe. Per contrarrestar la incredulitat de bona part del professorat que considera complicada la manera d'aproximar el cinema a les disciplines científiques, és necessari proclamar que aquesta opció és fàcilment aplicable. L'estudi d'alguns components contextuals al film concerneix a ple dret l'àmbit de l'economia. El cinema és un producte industrial que es comercialitza de la mateixa manera que qualsevol altra mercaderia. La seva producció ha estat possible gràcies a una important inversió financera que cal recuperar posant en marxa uns processos de distribució i uns canals d'exhibició específics. Precisament, tot aquest àmbit relatiu a l'economia lligada al cinema es pot explotar des del camp de les matemàtiques. Els professors d'aquesta disciplina poden utilitzar el cinema per plantejar als

seus alumnes diversos exercicis amb els que puguin estudiar i practicar les nocions de cost, rentabilitat, guany, dèficit, inversió, etc.

Aquests exemples que acabem d'exposar només són una petita mostra de les múltiples possibilitats interdisciplinars que ens ofereix el cinema. Per tant, aquestes propostes es podrien ampliar perfectament amb nous exercicis que interrelacionessin els components cinematogràfics amb algunes de les aportacions provinents del camp de l'antropologia, de la sociologia, de l'etnografia, de la psicoanàlisi, etc.

Una proposta més agosarada d'introduir el cinema en els plantejaments educatius consistiria en adoptar una perspectiva interdisciplinària i, a la vegada, transversal. Per una banda, l'anàlisi del film es realitzaria, tal i com hem plantejat, a partir de la seva relació interdisciplinària amb cadascuna de les diverses àrees del currículum, garantint d'aquesta forma l'estudi dels seus elements textuais i contextuais. Per altra banda, l'estudi dels dispositius que generen el discurs cinematogràfic i de les singularitats de la producció industrial i de la recepció massiva dels films, hauria de realitzar-se des d'una òptica *vertebradora* -és a dir, tots els elements s'haurien d'interrelacionar entre ells, de tal manera que aquest procediment afavoreixi l'adquisició del significat de l'obra- i no *disgregadora*, -per tant, no és convenient que les diverses manifestacions artístiques que intervenen en el film, s'analitzin per separat, sense tenir en compte que formen part de la pròpia amalgama del discurs fílmic-. A partir d'aquest procediment el cinema es convertiria en un eix transversal del currículum. És precisament aquesta perspectiva la que haurien d'adoptar els dissenys curriculars dels diferents països per tal d'integrar el cinema en els diferents nivells educatius.

2. L'anàlisi del film

L'anàlisi fílmica resulta especialment rellevant en la mesura que compleix amb els requisits següents: és una important *eina pedagògica*, *estimula el plaer* que sentim de la visió d'un film i *no és universal*, i per tant, no es pot establir un únic mètode vàlid per aproximar-se a l'estudi de qualsevol film. Anem, a continuació, a tractar aquests aspectes separatament.

L'anàlisi fílmica és una important eina pedagògica.

L'anàlisi del film és indispensable per avançar en la recerca d'altres camps disciplinars. Per aquest motiu, les anàlisis dels films es mantindran sempre que hi hagi professors, investigadors i crítics que les practiquin. Al mateix temps, Michel Marie (1988), pronostica per l'anàlisi del film un important porvenir que anirà lligat al desenvolupament institucional de l'ensenyament del cinema i de l'audiovisual a l'escola. L'activitat analítica no s'acostuma a practicar en un article periodístic, ni en una revista especialitzada en cinema, ni tampoc és habitual que un programa de televisió sobre temes cinematogràfics, ofereixi en alguna ocasió un exemple d'anàlisi. Roger Odin (1988a) participa de la creença que l'anàlisi del film ha adquirit una posició privilegiada, gràcies a la seva introducció pedagògica en diferents àmbits educatius, com per exemple, en la Universitat, en els cursos de formació destinats al professorat, etc. En tots aquests àmbits, l'anàlisi del film s'ha imposat com a un exercici pedagògic fonamental per a l'ensenyament del cinema.

L'anàlisi fílmica estimula el nostre plaer com a espectadors.

Hi ha una sèrie d'idees preconcebudes, que oposen sistemàticament, la idea de *plaer* amb la de *l'anàlisi*. Per una banda, la divisió tècnico-social del treball en les societats industrials, separa d'una forma cada vegada més neta, el treball de l'oci, considerat aquest darrer per la majoria de les persones, l'espai exclusiu reservat al plaer. Aquesta

idea genera una contradicció entre el consum dels films i la seva anàlisi. Així doncs, mentre que el consum dels films com a diversió es guia per la *unicitat* i la *irreflexivitat*, l'activitat analítica es caracteritza per obligar a una *revisió* i a una *reflexió*. Per Alain Bergala (Heine, 1992a), Jacquinet (1987a) i Carmona (1991) la finalitat de l'anàlisi i de la pràctica cinematogràfica és també la de produir un plaer a l'espectador, que es manifesta en apreciar els films de manera més subtil i més íntima que aquells que no posseixen cap rudiment d'anàlisi ni de pràctica cinematogràfica. Així, doncs, s'hauria de desterrar l'errònia creença segons la qual, el procés d'estudi de les obres cinematogràfiques, elimina la dimensió de plaer que ens aporta el cinema, en particular, i també, en general, les altres manifestacions culturals i socials, com per exemple el teatre, la televisió, la música, etc.

L'anàlisi fílmica no és universal, ni tampoc finita.

Tal i com sentencien Aumont i Marie (1990), l'activitat analítica *no és universal*, és a dir, que *no es pot aplicar d'igual manera a tots els films*, ni *tampoc finita*, o el que és el mateix, que *no s'esgota mai perquè sempre hi ha la possibilitat d'ampliar el coneixement de l'obra cinematogràfica amb noves aproximacions procedents de diversos punts de vista*. Per tant, si bé gaudim de la llibertat per projectar des de múltiples perspectives la nostra mirada i actitud analítica en nombrosos punts d'interès, és precisament aquest propi fet el que impedeix que -tal i com els agradaria a molts professors i especialistes- existeixi una espècie de *recepta* o *plantilla d'anàlisi* que constitueixi l'únic mètode de lectura de film autènticament vàlid. El procés d'anàlisi del film, es pot realitzar des de dues perspectives complementàries: la *contextual* i la *textual*. L'*aproximació contextual al film*, parteix de la creença que el cinema és un producte de la societat i, per tant, un reflex de la mateixa alhora que esdevé un element actiu en la seva configuració. L'*aproximació analítica al text*, considera el film com a unitat discursiva dotada de significat i

planteja quins són els diversos elements que configuren el seu discurs, quina és la seva naturalesa i com actuen per a la construcció del significat del film.

Veiem, a continuació, en forma de taula, un resum dels principals components de l'anàlisi del context cinematogràfic i de l'anàlisi del text filmic:

Els procediments d'anàlisi fílmica, estan íntimament relacionats, segons Casetti i Di Chio (1994), amb les dues principals fases de l'anàlisi que descriu aquest autor i que són: la **descomposició** i la **recomposició**. A continuació presentarem, en forma de quadre, els principals elements que s'han de tenir en compte per dur a terme l'anàlisi fílmica.

a. L'anàlisi del text filmic

L'aproximació analítica a través del text, ens permet considerar el film com a unitat discursiva dotada de significat. Així, doncs, aquest apartat que té com a finalitat principal estudiar els elements que conformen el discurs cinematogràfic, l'hem dividit, per raons pràctiques, en dos subapartats, que en realitat estan íntimament relacionats. Així, per una banda, hem considerat l'anàlisi de la representació visual, sonora i gràfica, com a procediment que ens permet identificar una sèrie d'elements mimètics que estan presents en el llenguatge fílmic. A continuació, hem fixat la nostra atenció en la narració cinematogràfica, és a dir, en com el cinema construeix i articula, a partir dels seus mitjans expresius, un univers diègetic, una història i un relat.

Anàlisi de la representació

Casetti i Di Chio (1994) afirmen que quan hem de dotar de significació al terme representació, ens vénen a la ment de forma intuïtiva, accions com *reproduir, fer present quelcom que està absent, substituir*, etc. Santos Zunzunegui (1992) recorre, en canvi, al *Diccionario de la Lengua española* per definir el terme de representació, a on troba que s'identifica, per una banda, amb l'expressió *evocar* mitjançant la descripció, el retrat i la imaginació i, per l'altra, amb situar *semblances* d'alguna cosa davant la ment o els sentits. Aquest autor també remarca que la representació, tal i com l'entén la filosofia clàssica, es planteja com una funció del llenguatge en general, és a dir, d'estar en lloc d'alguna altra cosa, a través d'una representació, d'oferir de nou, però transformat en signe, el que ja existeix en la vida o en la imaginació. En la seva poètica Aristòtil va distingir entre els conceptes de *mimesis* i *poiesis* com a elements característics de la representació artística. La *mimesis* consteix en la capacitat que tenen les arts per imitar el món existent i la *poiesis* es caracteritza per la possibilitat de construir un univers artístic a partir de la imaginació. És a dir, podem advertir que en la mateixa naturalesa de la representació hi ha dues possibilitats confrontades que en el camp del cinema es compliquen, respecte a les altres arts, per la pròpia naturalesa reproductiva del mitjà cinematogràfic. Per una banda, la representació cinematogràfica pot tenir la voluntat de realitzar una representació *fidel* del món i per l'altra pot ser una representació *imaginada* d'aquest món.

Aquesta doble naturalesa de la representació va ser definida per Christian Metz en el seu article titulat "*Cinema: langue ou langage*" (1964). Segons aquest autor, el cinema sembla afectat per una doble vocació, en alguns aspectes contradictòria. Una *vocació reproductiva*, que recorre a la fidelitat mimètica, i una *vocació*, per dir-ho d'alguna manera *productiva*, caracteritzada per un nexa completament accidental

amb les dades objectives. La càmera, en el primer cas, es situa com un dispositiu neutre, tant en el sentit ideològic com en el tècnic, i que és capaç de restituir amb objectivitat i sense mediacions el món representat; mentre que en el segon cas, s'adverteix com un mecanisme prepotent, disposat a imposar la seva pròpia visió del món i, per tant, és incapaç d'establir una relació objectiva amb les coses.

A partir d'aquesta reflexió introductòria sobre el caràcter general de la representació hem considerat convenient sintetitzar els diversos *elements que intervenen el procés representatiu del film*. A grans trets, el material fílmic està format per tres tipus d'elements, de distinta naturalesa: *els visuals, els sons i els gràfics*. Tot i que en un film, aquests tres tipus d'elements es manifesten simultàniament i que, per tant, es creen múltiples relacions entre ells, nosaltres els descriurem per separat, ja que ens ha semblat que, tot i córrer el risc de no tenir-los presents en tota la seva complexitat, si que contribuïm a clarificar les seves característiques.

La banda d'imatges

La posada en escena

El terme *posada en escena* prové del teatre i significa *el procés d'organitzar un espectacle a sobre d'un escenari*. En l'àmbit cinematogràfic, la posada en escena fa referència a la forma i a la composició dels elements que apareixen en l'enquadrament. El treball cinematogràfic de posada en escena té dues vessants. En primer lloc, hi ha el treball previ d'*organització* que el director realitza amb tots els elements que formen part del *profilmic* -el món amb existència autòctona situat davant de la càmera- i, en segon lloc, hi ha el treball de *posada en quadre*, que implica una operació de selecció a partir dels elements tècnics de que disposa la càmera.

En el *univers del profilmic* hi poden intervenir tant els elements propis del món real, com els construïts, que ens remeten cap una concepció de l'espai de característiques arquitectòniques, pictòriques o teatrals. Una *pel·lícula rodada en exteriors* utilitzarà la naturalesa com a decorat. El treball de posada en escena estarà en contradicció permanent amb les transformacions imprevisibles d'un espai obert a l'atzar, impossible de controlar per cap artista. Una *pel·lícula rodada en estudi*, partirà d'un gust per la construcció dels elements escenogràfics i desplaçarà l'atzar de l'interior del film. El cineasta podrà controlar de forma mil·límetrada tots els elements que intervenen en la posada en escena. Moltes vegades, en el treball de construcció del profilmic ens podem trobar amb una combinació entre elements construïts -de l'atrezzo i vestuari- i elements reals -de la naturalesa exterior-. Una *pel·lícula històrica rodada en exteriors naturals* exemplifica molt bé aquesta curiosa simbiosi.

Entre els elements més importants que intervenen en el treball de posada en escena hi ha l'*escenari*, el *vestuari*, el *maquillatge* i la *il·luminació*.

L'*escenari* és una factor fonamental de la posada en escena, ja que engloba l'espai -interior o bé exterior- en el que es desenvolupa el film. Els components de l'*escenari* són tots aquells elements que estan inclosos en el seu *espai arquitectònic*, com per exemple, el mobiliari, la decoració, i, en definitiva, tots els objectes que en aquell moment es troben en l'*escenari*. El *vestuari* i el *maquillatge*, que llueixen els actors i les actrius també és un altre element molt important de la posada en escena. El *vestuari* pot donar informació sobre el temps històric i el *maquillatge* pot ajudar a estilitzar, a partir de l'ús que se'n fa del color, l'estètica de la *pel·lícula*.

La *llum* també és un element fonamental de la posada en escena. La *il.luminació* pot desenvolupar diverses funcions que, a grans trets, es poden resumir en dues: la *neutra*, que serveix només per donar claretat i nitidesa a la imatge enquadrada o la que compleix una funció *expressiva*. Mitjançant una acurada combinació entre la llum i l'ombra es pot arribar a aconseguir que l'espai profílmic transformi el seu aspecte. La llum pot convertir-se en un element estètic de primer ordre, ja que té una gran capacitat per a crear atmosferes visuals.

La posada en quadre

Els elements que conformen el profílmic, es seleccionen i ordenen durant la fase de *posada en quadre*. Amb aquesta darrera operació es determina definitivament la porció de l'espai continguda en el quadre. L'espai fílmic es constitueix doncs a partir del *camp* o porció d'espai imaginari continguda en l'interior del quadre. Tots elements de l'espai profílmic que la càmera ha deixat de banda constitueixen el *fora camp*, que a vegades pot ser insinuat des del propi camp visual. L'espai fílmic també ve condicionat per la seva condició bidimensional, per la qual cosa en tota operació de representació fílmica té lloc un procediment il·lusionista que transforma la tridimensionalitat de l'espai profílmic en un espai fílmic bidimensional. Aquesta sensació de tridimensionalitat es dona gràcies a les lleis de la *perspectiva* i a la tècnica fotogràfica de la *profunditat de camp*. La perspectiva fílmica no és més que la transposició de la perspectiva inventada durant el Renaixement. Amb la utilització de les lleis de la perspectiva s'aconsegueix que la representació dels objectes i de les persones en una superfície plana, sigui molt semblant a la d'aquests objectes mateixos en una realitat tridimensional. Normalment la imatge fílmica és nítida en una part del camp i per caracteritzar aquesta zona de nitidesa es defineix el que s'anomena *profunditat de camp*. La profunditat de camp és una característica de la imatge que varia la

focalitat de les lent segons les característiques tècniques del diafragma. Quan el diafragma està més tancat s'aconsegueix que entri menys llum i permet treballar un camp visual més ampli donant una certa profunditat de camp, de tal manera que si es modifica l'obertura del diafragma i l'obrim l'efecte que es produirà serà de teleobjectiu, que aplanarà la superfície del quadre i ens apropa els objectes, deixant més nítid el primer terme.

La planificació

En el llibre *Análisis del film*, Jacques Aumont et al. (1989), proposen una doble acepció de *pla*:

Durant el rodatge, el pla és el fragment de pel·lícula que corre de forma ininterrompuda en la càmera, entre la posada en marxa del motor i la seva detenció. *Durant el muntatge*, el pla es converteix en el fragment de pel·lícula mínima que, ajuntada amb altres fragments, produirà el film.

La planificació pot ser estudiada en funció de diversos aspectes: *en termes de tamany, en termes d'enquadrament i en termes de mobilitat.*

En termes de tamany, es distingeixen una sèrie de *talles de plans* en relació als diversos enquadraments possibles d'un personatge¹³:

- *Pla general*, l'enquadrament inclou la figura humana en la seva totalitat i l'insereix en un espai més ampli.

¹³ Tot i que les possibilitats són infinites, ja que l'objecte que es vol reproduir pot ser captat des de múltiples distàncies, la majoria dels autors han establert convencionalment una escala de plans, que va, en termes generals, des d'un *pla general*, en el que la figura humana queda plenament integrada en el seu referent contextual, fins al *primer pla* o *primeríssim pla*, que mostra només un detall del cos humà, com per exemple, el rostre.

- *Pla mitjà*, filma la figura humana des de la cintura cap amunt.
- *Pla americà*, l'enquadrament capta la figura humana des dels genolls fins el cap.
- *Primer pla*, mostra només una part del cos humà, generalment el rostre.

L'objecte filmat, pot ser observat des de diversos punts de vista i donar lloc a diferents *enquadraments*: *frontal*, *picat*, *contrapicat*, *inclinat*, *subjectiu*

L'enquadrament *frontal* és aquell que s'obté situant la càmera a la mateixa alçada de l'objecte filmat. En l'enquadrament *picat*, la càmera es situa per damunt de l'objecte filmat. En l'enquadrament *contrapicat*, la càmera es situa per sota de l'objecte filmat. L'enquadrament *inclinat* és aquell en què la càmera adopta una posició obliqua. L'enquadrament *subjectiu* és aquell en què la càmera adopta el punt de vista d'un dels personatges.

Els moviments bàsics que pot realitzar la càmera cineamtoogràfica són els següents: *la panoràmica*, *el travelling*, *el zoom*.

La càmera descriu una *panoràmica* quan es mou sobre el seu propi eix i pot ser vertical (*panoràmica vertical*), horitzontal (*panoràmica horitzontal*) o bé obliqua (*panoràmica obliqua*) en funció del sentit del moviment.

Es produeix un *travelling* quan la càmera es desplaça en el pla horitzontal moguda per un carret, una grua, un vehicle en moviment, etc. El travelling pot ser *cap endavant* o de *retrocés*.

El *zoom* - també anomenat *travelling òptic*- aconseguix un apropament o un allunyament de les coses i/o de les persones, amb la manipulació de les lents de la càmera, que fan variar la distància focal. Aquest moviment aparent, altera la profunditat de camp.

La posada en sèrie

Imaginem una pel·lícula, l'acció de la qual es desenvolupa en les ciutats de París i de Londres. En el moment d'iniciar el rodatge del film, sembla més adient, per tal de no complicar el propi procés de producció, filmar primer, per exemple, totes les escenes que tenen lloc a París, i després les que succeixen a Londres -posem pel cas- que no pas alternar el rodatge en ambdues ciutats, encara que la història del film s'esdevé de forma alternativa en els dos indrets. D'aquesta manera, l'ordre dels plans rodats, no coincideix mai amb la posició que han d'ocupar aquests plans en la versió definitiva del film. El *muntatge* serà, doncs, l'operació que estableix l'ordre dels diferents plans i concreta la seva durada¹⁴. El muntatge té, per tant, una funció eminentment *sintàctica*, ja que articula la progressió de les imatges i dels sons. També realitza una important funció *semàntica*, en la mesura que estableix els mecanismes que configuren la narració. Per últim, el muntatge, fruit de la seva capacitat per establir la durada dels plans aconsegueix una funció *rítmica*, de tal manera que podem parlar -com també ho faríem si es tractés d'una peça musical- d'una pel·lícula *ràpida*, quan els plans són de curta durada i *lenta*, quan són molt llargs.

¹⁴ La moviola i l'empalmadora són els dos instruments bàsics que s'utilitzen per a realitzar l'operació de muntatge. La *moviola* consta d'una pantalleta i d'una taula de comandaments, amb els quals es pot veure el film fotograma per fotograma, a la velocitat desitjada i fent-lo moure endavant i endarrera. L'*empalmadora* és un aparell que permet enganxar els diversos fragments de pel·lícula. Aquests procediments, però, es van substituint progressivament amb l'ús de la informàtica.

El muntatge també es pot classificar segons determinats tipus: *lineal, paral.lel, altern i invertit* (Romaguera et al., 1986).

El muntatge *lineal* és el que enllaça una successió d'escenes cronològiques, que responen a una acció única. El muntatge *paral.lel* és aquell que posa en relació dues o més escenes, independents cronològicament, que es desenvolupen simultàniament per crear una associació d'idees en l'espectador. El muntatge *altern* combina dues o més accions paral.leles que estan unides per la seva simultaneïtat temporal. El muntatge *invertit*, es caracteritza pel fet que la successió cronològica dels esdeveniments es veu simultànies temporalment, creant un vicle narratiu. Quan l'alteració significa un retorn cap al passat, rep el nom de *flash-back*, en canvi, quan l'acció es projecta cap al futur, rep el nom de *flash-forward*. Un altre tipus de muntatge, que va ser molt utilitzat pels cineastes de l'*escola soviètica* dels anys vint, és el muntatge *d'atraccions o muntatge ideològic*. Segons aquest tipus de muntatge, una determinada associació d'imatges fa néixer en l'esperit de l'espectador una idea¹⁵ determinada.

Per altra banda, segons la *dimensió temporal* dels plans, aquests s'agrupen en *escenes, seqüències i plans seqüència*:

- **Escena:** Constitueixen una *escena*, el conjunt de plans, que fan referència a una mateixa acció.
- **Seqüència:** Una *seqüència* comprèn un seguit d'escenes, que formen part d'una mateixa unitat narrativa.

¹⁵ Avui en dia, el *muntatge ideològic*, és la base del llenguatge publicitari. L'actual publicitat televisiva, es caracteritza per utilitzar plans curta durada, que s'associen els uns amb els altres de manera que d'aquesta combinació en sorgeixi una idea, que estimula la compra d'un determinat producte. Per exemple, en molts anuncis de perfums, s'associa la idea de l'èxit sexual amb la utilització d'una determinada fragància.

- **Pla seqüència:** El *pla seqüència*, no és res més que una seqüència, rodada en un únic pla, és a dir, sense muntatge i conservant, per tant, la unitat espacial i temporal original

La banda sonora

El so és una matèria d'expressió fonamental del discurs fílmic. Tot i que ha estat sovint menyspreada¹⁶, la *banda sonora* constitueix un element de primera categoria per extreure les diverses significacions del film. A més a més, la dimensió sonora ja era present en les primeres pel·lícules. En un sentit estricte, el cinema mai va ser mut, ja que durant la projecció dels films hi havia un acompanyament musical per part d'algun intèrpret, que tocava instruments com el violí i el piano i, fins i tot, en algunes ocasions, hi actuava una orquestra. Per altra banda, hi havia també els *explicadors*, que es dedicaven, com el seu propi nom indica, a relatar verbalment les principals accions que es desenvolupaven al llarg del film i que no eren assimilades per un públic poc acostumat a un llenguatge nou, com el cinematogràfic.

Ara bé, tot i que en el cinema actual, sembla que el so ja està plenament integrat a les imatges com una part fonamental i indissociable, Michel Chion (1985) ha posat de manifest que la banda sonora no existeix estrictament com a tal, perquè està formada per *sons manllevats d'aquí i d'allà, barrejats, i que rarament han estat seleccionats els uns en*

¹⁶ En la majoria de publicacions dedicades a l'anàlisi fílmica, l'estudi de la *banda sonora del film* ocupa un segon terme, perquè el protagonisme el detenta, principalment, la preocupació per la imatge. Per contrarrestar aquest desequilibri, han aparegut alguns manuals dedicats exclusivament a l'estudi del so, com *La voix au cinéma* (Chion, 1982) i *Le son au cinéma* (Chion, 1985), o bé a l'articulació entre la imatge i el so, com *L'audiovison* (Chion, 1992).

relació amb els altres. Segons aquest autor, només ens podrem referir a la banda sonora, quan les relacions entre sons siguin tant significatives com les que s'estableixen en el camp de la imatge. Al mateix temps, Chion (1982; 1985;1992) no està d'acord en considerar la banda sonora una estructura autònoma, perquè forma part d'un conjunt de missatges i continguts que adquireixen el seu sentit en funció de la seva relació amb els altres elements del camp fílmic. Aquest pressupòsit implica, alhora, considerar una *relació d'igualtat*, la que existeix entre les dues instàncies principals del discurs fílmic: la imatge i el so.

En els films, els *codis sonors* són, bàsicament, de tres tipus: *la veu, la música i els sorolls*.

La veu

La *veu* està bàsicament representada pel *diàleg* entre els personatges, per la *veu narradora*, que és el discurs en tercera persona sense la presència o no de la persona que el relata, o bé pel *monòleg interior*, en el que un dels personatges verbalitza el seus pensaments. Segons la localització de la veu i la seva relació amb la imatge, aquesta es pot classificar en: *Veu in*, que és la veu procedent del personatge enquadrat; *veu off* que és la que prové d'una font sonora exclosa de la imatge de manera temporal, com és el cas d'un moviment de càmera que eclipsa momentàniament al qui parla, i *veu over*, que està exclosa de la imatge de manera radical; és el cas de la *veu narradora*, o de la *veu interior*.

La música

La música d'un film pot haver estat composta expressament per la pel·lícula o bé existir ja prèviament; en aquest darrer cas s'acostuma a adaptar la partitura original al ritme de les imatges i al contingut temàtic de les escenes. La música pot ser simplement un complement de les

imatges i, per tant, actuar d'acompanyament discret, o bé pot tenir una funció dramàtica, al donar un èmfasi retòric a escenes plenes de dramatisme i sentiment. El cinema nord-americà ha optat per la creació de veritables simfonies d'acompanyament de les imatges amb estàndards sonors per a determinades seqüències dramàtiques -el terror, l'amor, el final, etc-. La música d'un film pot ser de naturalesa *diegètica* - quan la font sonora pertany al context de l'acció: per exemple, hi ha una ràdio engegada que emet una melodia, músics que toquen en l'escena, etc.- o *extradiegètica* -no es correspon amb la lògica de la història: és el cas, per exemple, en què una escena té un acompanyament musical-¹⁷.

Els sorolls

Al parlar de sorolls ens referim als sons ambientals presents en la vida quotidiana i que són imprescindibles per aconseguir una impressió de realitat. El soroll, diuen Casetti i Di Chio (1994), remet, al contrari que la llengua, a un món més *natural* i menys directament capaç de *denominar* significats precisos. Per tant, els sorolls de les persones i/o de les coses, encara que moltes vegades siguin gairebé imperceptibles, esdevenen essencials pel reconeixement de la normalitat del món que ens envolta. Els sorolls es poden classificar en els següents termes: *so in*, si procedeix del propi camp enquadrat, el *so off*, quan prové d'una font diegètica no enquadrada i el *so over*, és aquell no diegètic que és produït en un fora de camp radical.

Així, doncs, en termes generals, segons la referència de la seva *localització i el seu origen en funció de la imatge*, el so -ens referim aquí,

¹⁷ La música del film, que tal i com indica Michel Chion (1985:122-123) és principalment *extradiegètica*, se la pot anomenar, segons aquest autor, *música de foso*, per analogia amb la música de l'òpera, mentre que la música compresa en la diègesi seria una *música de pantalla*.

tant a la veu, com a la música i als sorolls- pot respondre a diverses classificacions (Casetti i Di Chio, 1994):

So diegètic, si la font del so està relacionada amb alguns dels elements presents en allò representat, i **so no diegètic**, si la font no té res a veure amb els elements d'allò representat. El so *diegètic* pot ser alhora, *so in* o *en camp* - quan la seva font d'emissió es troba en el mateix camp visual- o *so off* o *fora camp* -quan la font sonora no està present a l'interior de l'enquadrament, i no és , per tant, visible al mateix temps que la imatge, però aquesta es troba imaginàriament situada en el mateix temps que l'acció i en l'espai contigu. El *so over*, o bé brolla d'una font invisible que no pertany a la diègesi, o bé és un so *diegètic interior*, ja sigui *in* u *off*.

Per altra banda, segons la naturalesa del so, aquest es pot classificar, almenys en quatre categories: **so directe**, **so de referència**, **so analògic** i **so digital**. El *so directe*, és aquell que s'enregistra conjuntament amb les imatges. El *so de referència* és aquell que es produeix *a posteriori* en un estudi a través d'un procés de sincronització. Per exemple, en el cas de la parla, el procés de sonorització comença un cop filmades les imatges, quan els mateixos intèrprets o dobladors especialitzats enregistren els diàlegs, fent coincidir la veu que posen amb el moviment dels llavis dels actors o de les actrius. El *so analògic* és aquell que prové d'una font acústica que existeix en la realitat (ocell, instrument musical, fulles dels arbres quan es mouen pel vent, pluja) , mentre que el *so digital*, és creat a partir d'una combinació numèrica, mitjançant recursos informàtics.

Els indicis gràfics

En un film també poden aparèixer un conjunt d'elements gràfics com els *didascàlics o intertítols*, els *subtítols*, els *títols de crèdit* i els *textos* (Casetti i Di Chio, 1994):

Els didascàlics o intertítols

S'anomenen didascàlics o intertítols els codis gràfics, que en el cinema mut, s'intercalaven entre imatge i imatge. Aquestes frases escrites, tenien la funció d'explicar els esdeveniments que es s'anaven succeïnt al llarg del film.

Els subtítols

Els subtítols són les lletres que es troben sobreimpresses en la imatge - generalment ocupen la part inferior de la pantalla- i que serveixen per traduir les pel·lícules en *versió original*.

Els títols de crèdit

Els títols de crèdit són les lletres presents a l'inici i al final del film i que contenen diverses informacions, relacionades amb aspectes lligats a la producció. Algunes de les dades que ofereixen els títols de crèdit són: qui és el director/a de la pel·lícula, qui s'ha ocupat de la producció, quins són els seus intèrprets principals, qui ha compost la música, qui s'ha encarregat del vestuari, etc. També reben el nom de *títols*, aquells elements gràfics que aporten informació relativa a la pròpia estructura interna de la pel·lícula: per exemple, el típic *The end* o *Fi*, que marca l'acabament del film.

Els textos

Un altre tipus de codis gràfics són els textos, que poden ser de naturalesa *diegètica*, si s'insereixen en el context de la història -seria el cas, per exemple, del títol del llibre que llegeix un dels personatges, o bé el ròtul d'un determinat comerç- o bé de *caràcter no diegètic* - són típics,

en aquest sentit, els ròtuls que utilitza, en forma de *collage* o de *cita*, el cineasta Jean-Luc Godard en moltes de les seves pel·lícules-.

A continuació oferirem d'una manera més detallada i sistematitzada un resum dels principals components que, segons diversos autors, formen part del que nosaltres hem anomenat *anàlisi de la representació fílmica*.

Anàlisi de la narració

Com el cinema relata una història? Qui narra la història?. Com es realitza la transició del relat escrit a la narració audiovisual? Quin és el punt de vista dels esdeveniments narrats? Com funciona la temporalitat cinematogràfica?.

El relat

La primera preocupació de la *narratologia* va ser la de definir què s'entén per *relat* i de mostrar com aquest és una construcció discursiva pròpia del subjecte, que no té res a veure amb la *realitat*. Per aprofundir en la definició de relat, exposarem els *cinc criteris* que Christian Metz, en les seves "*Remarques pour une phénoménologie du narratif*" (1968:25-35) estableix per a qualsevol relat:

1.Un relat té un inici i un final

Un *relat té un inici i un final* i la successió d'esdeveniments que transcorren entre aquests dos punts s'estructuren segons un *ordre determinat*. I aquesta organització difereix substancialment de la que impera en el món, perquè la vida no s'organitza mai com un tot i està subjecta sempre als imperatius de la causalitat. Tot relat, fins i tot els que tenen aparença documental o els que des d'una perspectiva moderna es proposen trencar amb les lleis de la causa efecte - característiques

imperants de la narració clàssica- tenen sempre un començament i un final, marcats per la primera i última plana d'un llibre, el primer i últim pla d'una pel·lícula, etc.

2.El relat és una seqüència doblement temporal

L'existència d'un principi i d'un final en tot relat, porta implícita la idea que s'estructura en forma de *seqüència temporal*. En un relat hi participen dues temporalitats: *la de la cosa narrada i la que es deriva de l'acte narratiu en sí*. Per tant, tot relat té una temporalitat específica pròpia del mitjà en què s'inscriu -la durada d'una pel·lícula, el temps de lectura d'un llibre, etc- que gairebé mai coincideix amb el temps de la història explicada. Algunes de les alteracions temporals més freqüents són, segons Gérard Genette (1972), les que afecten a l'*ordre*, a la *durada* i a la *freqüència*:

Els esdeveniments poden haver-se succeït en un *ordre* diferent del que són relatats. En el cinema, per exemple, s'utilitza habitualment la figura del *flash-back*, mitjançant el qual es recupera el passat, des del present on és narrada la història, creant una alteració de l'ordre natural dels esdeveniments. La *durada* dels fets i la del relat tampoc acostumen a coincidir. Així, doncs, una pel·lícula d'una hora i mitja de durada, pot relatar la vida d'una persona, des del seu naixement fins a la seva mort i, fins i tot, recórrer a esdeveniments que ocupen amplis períodes històrics. Aquest procediment implica sempre una manipulació del temps, mitjançant la utilització d'*elipsis*, en les que es suprimeixen totes les situacions que no interessin per la trama. En els relats es produeixen constantment repeticions, que funcionen com a convencions que intenten apropar la història al ritme de la vida. Un esdeveniment no només és capaç de reproduir-se, sinó que també pot repetir-se. *Es pot explicar una vegada allò que ha passat una vegada, explicar múltiples vegades allò que ha passat múltiples vegades, explicar una vegada allò que ha passat*

múltiples vegades i explicar múltiples vegades allò que ha passat una vegada, concreta Gerard Genette (1972). El recurs narratiu de jugar amb les repeticions s'anomena *frequència* narrativa.

3. Tota narració és un discurs

El discurs s'oposa al món real, en la mesura que implica l'existència d'alguna instància que estructura *com* serà explicada una història. És a dir, un discurs, un enunciat, remet al subjecte de l'enunciació. La majoria de narratòlegs (Gaudreault i Jost, 1995; Jost, 1987; Vanoye, 1989), coincideixen en diferenciar l'*autor* de qui *explica* el relat. L'autor delega sempre l'acció de relatar a una instància, el *meganarrador*, que per la seva banda pot crear narradors delegats a l'interior del text narratiu. Albert Laffay (1973:79) defineix la figura del *megarranador* com "aquella instància que ens agafa de la mà i *elegeix* fer-nos veure això i després allò (...) i *decideix* el que es veu i la cadència segons la qual es veu".

4. La percepció del relat "irrealitza" la cosa narrada

La percepció del relat com a real, és a dir, *que és realment un relat*, té com a conseqüència immediata la d'*irrealitzar* la cosa explicada. És a dir, en el mateix moment en què ens trobem davant d'un relat, sabem que no és la realitat.

5. Un relat és un conjunt d'esdeveniments

El *relat* està format per un conjunt d'esdeveniments, que estan organitzats en seqüències, capítols, actes, etc. Si en el llenguatge oral i/o escrit, la unitat de l'acte enunciatiu és la frase i no, en canvi, el fonema, el morfema o la paraula; en el llenguatge cinematogràfic, la definició de quina és la unitat significant del relat resulta bastant complicada. En tota imatge -si entem que la imatge és una de les unitats primordials del llenguatge cinematogràfic- pel que té de representació d'un referent real

preexistent, hi intervenen nombrosos llenguatges, (paraules, gestos, colors, imatges, etc), gairebé tants com existeixen en la realitat. Per altra banda, les imatges aïllades d'un únic pla fix, no disposen de cap grau de narrativitat, ja que aquesta qualitat està determinada pel moviment, les accions i el muntatge. És per això que l'*esdeveniment* es transforma, en el cas del cinema, en la unitat fonamental del relat.

Així doncs, a partir d'aquest cinc punts, podem definir el *relat* com la fase discursiva que adopta un determinat mitjà d'expressió per explicar-nos una història, la qual parteix de la creació mental d'un món diegètic. Per a l'estudi narratològic del cinema, les nocions de *diègesi*, *història* i/o *narració* i *relat*, esdevenen fonamentals. Per tant, no només resultarà imprescindible determinar àmpliament el significat d'aquests conceptes, sinó que a més a més, és molt important distingir-los uns dels altres. A continuació, intentarem realitzar aquestes dues tasques.

La història, el discurs i la diègesi

En el moment de la caracterització de les estructures de tot relat es produeixen, entre diversos autors, fonamentalment dues divergències. Per una banda, Seymour Chatman (1990) defensa que cada *narració* té dues parts: la història i el discurs. Per altra banda, Genette (1972), Gaudreault i Jost (1995), incorporen al sentit d'aquests dos termes, l'existència d'un de previ que han batejat amb el nom de *diègesi*.

Segons Chatman (1990) la història és el contingut o la cadena d'esdeveniments i el *discurs* fa referència a l'expressió, és a dir, als mitjans amb els quals es comunica un determinat contingut. D'aquesta definició es desprèn que la *història* és el *què* d'una narració i el *discurs* el *com*. André Gaudreault i François Jost (1995) es diferencien de Chatman (1990), en primer lloc, en dotar al terme *història* d'un sentit més restringit,

limitant-lo a una sèrie cronològica d'esdeveniments relatats i, en segon lloc, en afegir un nou terme, anomenat *diègesi*, que defineixen utilitzant les paraules de Souriau (1987, citat per Gaudreault i Jost, 1995:43) com "tot el que pertany, dins de la intel·ligibilitat de la història relatada, al món proposat o suposat per la ficció". La *diègesi* és doncs, *l'univers construït per la pel·lícula i que l'espectador forja en la seva ment, creant una lògica interna dels esdeveniments*.

Si analitzem aquestes estructures narratives en el text de William Shakespeare, direm que la *diègesi* és l'univers mental que integra una certa idea de Verona a l'època del Renaixement. La *història*, és la successió dels esdeveniments, que ens expliquen els amors tràgics de dos adolescents fills de nobles famílies confrontades. El *relat* o *narració* seria la forma en la qual s'expressa aquesta història, és a dir, les estratègies narratives que duu a terme Shakespeare com a escriptor. Què passa quan aquesta obra escrita es transforma en la representació del ballet de Prokofiev?. La *diègesi* i la *història* es mantenen, perquè el context i els fets continuen essent els mateixos que els de l'obra literària. El que canvia, doncs de forma radical és el *relat-narració* ja que la matèria d'expressió en l'obra de Shakespeare és l'escriptura i en el ballet de Prokofiev són la música i la dansa. Què passa quan a Hollywood fan la pel·lícula *West side story* (1961) de Robert Wise i Jerome Robbins, inspirada en l'obra de Shakespeare. En aquest cas, l'únic que es manté és la *història*. La *diègesi* s'ha transformat radicalment ja que la Verona renaixentista ha estat substituïda per un barri a Nova York durant els anys cinquanta. La *forma d'expressió* també ha canviat

Els conceptes de *narració* i *discurs* porten implícits, l'existència d'alguna *instància enunciativa* que es mostra a l'espectador o enunciatari, a partir d'uns signes d'enunciació. Aquests signes serveixen per revelar els diversos processos de construcció del discurs i,

generalment, es caracteritzen per fer evident la presència d'un fora camp des d'on s'ha construït la història. Alguns d'aquests signes són, per exemple, la mirada a càmera d'algun actor -que posa de manifest la presència d'un enunciator darrera del dispositiu tècnic que l'està filmant-, un moviment de càmera espectacular que no s'ajusta a la lògica del relat i que revela la presència d'un demiurg que mou les diferents peces. En el cinema clàssic, els processos d'enunciació generlament són invisibles, ja que el que es vol fer creure a l'espectador és que allò que veu no ha estat subjecte a cap procés de producció i que la imatge és transparent. En el cinema modern, sovint els signes d'enunciació es fan visibles, amb la finalitat de deconstruir el relat per fer públics els seus mecanismes.

El punt de vista

En la seva tesi doctoral Josep Lluís Fecé (1993:24) defineix *el punt de vista cinematogràfic* com "la suma o la conjunció de tot una sèrie de mecanismes que regulen la relació entre l'Autor i l'espectador". Segons aquest autor, el terme *punt de vista*, té un doble significat: es refereix tant al lloc des d'on es mira com també el tipus de mirada que es projecta, és a dir, a l'opinió.

La focalització

Gerard Genette (1972) introdueix en literatura el terme *focalització* per descriure les estratègies que fa servir el *narrador* per donar a conèixer un saber a un *espectador*. El narrador és el qui ho sap tot sobre el destí dels personatges, però que el seu coneixement el va donant regularment a l'espectador mitjançant la utilització d'una sèrie d'estratègies. A continuació exposarem, resumidament, els graus de focalització que estableix aquest autor i les seves característiques:

1. Focalització zero. El narrador té més informació que qualsevol dels personatges. Es tracta d'un narrador omniscient que té el sentit de la ubiqüitat.

2. Focalització interna. El narrador i el personatge disposen de la mateixa informació. La focalització interna és *fixa*, quan el relat està filtrat per la consciència d'un únic personatge, *variable*, quan el personatge focal canvia i *múltiple*, quan el mateix esdeveniment és relatat per diversos personatges que exposen el seu particular punt de vista.

El terme *focalització* neix de la literatura i, per tant, quan es vol aplicar aquest concepte en l'àmbit cinematogràfic no encaixa totalment. En literatura el novel·lista crea un món, que tothom es pot imaginar d'una forma determinada. La construcció dels objectes i de les persones, és totalment lliure per part del lector que només ha de seguir les indicacions del novel·lista. L'autor de l'obra, posa a l'abast del lector tota una sèrie de potencialitats de visualització que pot desenvolupar. Ara bé, aquesta llibertat en la visualització, canvia totalment en el moment en què els esdeveniments es presenten en la forma de *testimoni ocular*. La formulació d'hipòtesis sobre quina és l'aparença física dels espais i dels personatges, s'interrompeix bruscament, en el moment en què l'espectador sap que una de les possibilitats és la certificada. És precisament per incidir en aquest aspecte que François Jost (1987) remarca el fet que en el cinema el procés que va del *veure al saber* és produeix mitjançant un simple deslliçament.

L'ocularització

François Jost (1983), introdueix variacions en les definicions de Genette, en separar el *punt de vista visual* i el *cognitiu*, i en donar a cadascun d'ells un nom diferent. Amb el terme de *focalització* es continua designant el punt de vista cognitiu adoptat pel relat, mentre que amb el

nom d'*ocularització* es caracteritza la relació que s'estableix entre allò que la càmera mostra i allò que el personatge, suposadament és induït a veure.

1. Ocularització interna primària: La càmera sembla estar situada en el lloc dels ulls del personatge. El que veu l'espectador coincideix amb el que en aquell moment està veient el personatge.

2. Ocularització interna secundària: La subjectivitat de la imatge està construïda mitjançant els ràccords -com per exemple, el pla-contrapla-, per una *contextualització*.

3. Ocularització zero o espectral: Quan la càmera sembla que està fora dels ulls del personatge. Els enunciats no els construeixen els personatges de la diègesi. El pla remet al meganarrador, la presència del qual pot ser més o menys accentuada. Per una banda, la càmera pot estar al marge dels tots els personatges, en una posició no marcada -és a dir, intentant que l'espectador s'oblidi que les imatges de la pel·lícula han estat captades per un objecte de filmació-. Per una altra banda, la posició o el moviment de la càmera poden subratllar l'autonomia del narrador en relació als personatges de la seva diègesi. Finalment, la posició de la càmera pot remetre, a una decisió de tipus estilístic, que principalment ens revela les característiques de l'autor, per exemple, la utilització reiterada dels contrapicats en el cinema d'Orson Welles.

L'auricularització

Per altra banda, Jost (1983 i 1992) -intentant crear un paral·lelisme amb els significats del terme *ocularització*- designa amb el nom d'*auricularització*, el *punt de vista sonor*.

Auricularització interna secundària: Escoltem allò que escolta el personatge. Un personatge es tapa les orelles i deixem de sentir la música que estàvem escoltant fins aquell determinat moment: la veu d'un personatge va perdent el seu volum a mesura que s'allunya de l'escena, etc.

Auricularització interna primària: Es produeix quan no coneixem la distància a la que es troba la font sonora i no disposem de senyals que constatin que és escoltada activament. Per això, no és fàcil saber si el so es filtra per l'oïde del personatge.

Auricularització zero: El so no està emès per cap instància intradiegètica. Per exemple, els fragments musicals del film poden fer-se audibles sense la necessitat de qui hi hagi una font sonora present en el camp visual o insinuada en l'espai fora camp que justifiqui la seva presència.

b. L'anàlisi del context cinematogràfic

L'aproximació contextual al film parteix d'una premissa bàsica: *el cinema és un producte de la societat i està idissociablement lligat a la seva estructura*. Per tant, durant el procés d'anàlisi del film, s'hauran de tenir molt presents els múltiples elements de l'entorn social que influeixen en el seu resultat final. Per altra banda, també s'haurà de tenir en compte que el cinema no és únicament un *producte* de la societat, sinó que al mateix temps que es constitueix en un *reflex* d'aquesta, adquireix un *paper actiu* en la seva *configuració*. És en aquest sentit, doncs, que podem posar de relleu la influència del film en els gustos, valors, actituds i formes de comportament vigents en una determinada societat. Per tant, tal i com ho manifesta Marc Ferro (1991:170), *la funcionalitat del cinema és doble*, ja que "és al mateix temps agent i producte de la Història i no hauria de dissociar-se de les cultures que el segreguen ni del públic al

qual va destinat". En aquesta mateixa línia s'expressa també Michèle Lagny (1992a:181) dient que: "el cinema participa en tots els casos de la cultura: se'l pot considerar com a un <<testimoni>> de les maneres de pensar i de sentir d'una societat, fins i tot com a un <<agent>> que suscita certes transformacions".

Recodem que el mateix Ferro (1975), proclama que el film és una font privilegiada -fins i tot més adequada que les fonts escrites- per a revelar el funcionament i l'estructura de la societat. La hipòtesi que defensa aquest historiador francès parteix de la consideració que el film es presta a una "*contranàlisi de la societat*". Amb aquesta sentència Ferro vol posar de manifest que l'anàlisi del film no ha de consistir en fer *una lectura del film a partir de la societat, sinó en una de les possibles lectures de la societat a partir del film.*

Un dels autors que amb més convicció ha defensat la importància d'una anàlisi del film que tingui en compte la intervenció d'elements contextuals, és Pierre Sorlin. En el seu llibre titulat *Sociologia del cine* (1985), intenta relacionar la significació d'un film, corrent o gènere cinematogràfic, amb la manera com certs grups socials es plantegen els problemes de la seva època. La finalitat d'aquest objectiu és, doncs, la d'intentar d'establir una correlació entre l'univers imaginari del film amb certs elements de la realitat social. Des d'aquesta perspectiva d'anàlisi, el film no està considerat des d'un punt de vista semiològic, mentre que ni tant sols importa l'estètica, ni tampoc la història del cinema. En definitiva, direm doncs, que a Sorlin no li interessa el film com a *obra d'art*, o procés de comunicació, sinó principalment, com a *producte*. En el terreny dels estudis de la representació social del cinema, el teòric Francesco Casetti (1994) considera que el cinema és un testimoni social perquè capta allò *inobservat* i allò *recurrent*, perquè el seu horitzó és l'*inconscient* d'una cultura.

Alguns autors opinen, però, que la reflexió a la qual acabem de fer referència anteriorment i que, a grans trets, gira al voltant de la idea que el cinema és un mirall col·locat al costat de la societat, és *insuficient i reductora*. Per Annie Goldman (1992), en canvi, el *cinema forma part indissociable de la realitat social i de la seva organització econòmica*. Aquesta relació amb la societat s'expressa també a partir de la figura de l'autor del film, que és un individu totalment inserit en la realitat social del seu temps. El punt de vista d'aquesta autora, però, tot i semblar força innovador, només varia lleugerament respecte a les opinions manifestades per altres historiadors i sociòlegs. Tot i així, introdueix indirectament un consell molt important, que no convé oblidar: no és recomanable establir, de *forma mecanicista*, relacions entre el film i l'entorn immediat en el qual s'ha construït. Contràriament a aquesta iniciativa, cal mantenir una actitud més responsable i prendre la precaució de realitzar -abans d'establir relacions entre el film i la societat que l'ha generat- una anàlisi acurada del film i de la societat, que tingui com a finalitats bàsiques averiguar, primer, si aquests vincles existeixen i, després, com s'articulen entre ells.

L'estudi dels elements contextuals al film, té dues parts. La primera, s'ocupa dels principals factors que intervenen durant la *producció* del film, mentre que la segona està centrada en els diferents processos que tenen lloc en la fase de la *recepció* del film.

Anàlisi de la producció

En l'anàlisi de la producció del film, hem considerat diferents factors: el *caràcter industrial del cinema*; els seus *condicionants polítics i legislatius*; l'*empremta del seu autor*, la *influència que exerceix la cultura del moment* i la seva *pròpia incidència en la societat*.

El cinema com a indústria

Sovint, quan s'intenta definir l'especificitat del cinema d'una forma ràpida i simple, s'afirma que de la mateixa manera que un film pot arribar a ser una *obra artística*, no cal oblidar mai que també és un *producte marcadament industrial* que ha estat creat per generar un benefici i participar en el joc comercial de l'oferta i la demanda. "El film es un fill *ilegítim entre l'art i la indústria*", declara Raymond Citerio (1995:77) fent referència a una relació *contranatura* entre la *creació artística* i la *producció industrial*. Però lluny de constituir dos components *contraposats*, existeixen entre ells múltiples connexions de tal forma que no es possible comprendre, per exemple, el procés de creació d'un film sense tenir present la *seva condició industrial* i el seu *caràcter d'espectacle de masses*. En conseqüència, doncs, tot i que la majoria de les vegades aquestes dues dimensions del film -obra d'art i producte industrial- s'han estudiat per separat, en realitat es troben íntimament relacionades, de tal manera que és indispensable que el camp de la creació es combini amb l'àmbit de l'economia.

El caràcter industrial del cinema es troba implícit ja des del moment de la invenció del cinematògraf. Els germans Lumière regentaven una fàbrica de plaques fotogràfiques a Lió i els seus experiments, orientats cap a la fixació i projecció de les imatges en moviment, tenien un caràcter científic i comercial. Tot i que inicialment, els germans Lumière van augurar pel seu invent un escàs provenir comercial, el 28 de desembre de 1895, ha passat a la història per ser la primera projecció pública del cinematògraf en la que es va cobrar una entrada als espectadors que aquell dia es van aplegar al soterrani del Cafè Indien a París. La projecció va ser organitzada per Antoine Lumière, el pare de Louis i Auguste, i els inventors del cinematògraf no van voler saber res

dels interessos comercials del seu progenitor, que és el qui va organitzar la seva presentació en societat.

Tampoc no és una coincidència que el cinematògraf naixés en plena expansió de la societat industrial i que captés admirablement la transformació del paisatge urbà durant la fi de segle. El cinematògraf és fruit del positivisme científic del segle XIX, d'una època marcada per un allau d'innovacions científiques i tècniques que tindrien una clara repercussió en el desenvolupament econòmic i industrial del segle XX. Els primers anys de la història del cinematògraf van estar marcats per la lluita de diverses empreses per obtenir la patent per a la seva explotació comercial. Des dels seus inicis, es va posar en evidència que la producció i la difusió de qualsevol film depenien molt estretament d'una sèrie de raons de caràcter estrictament industrial.

Per tant, des dels seus orígens s'adverteix que la difusió del film està subjecta a una sèrie d'imperatius econòmics, que no difereixen massa dels que imposa qualsevol altra mercaderia. Els processos de producció i rodatge de les pel·lícules exigeixen la utilització d'una tecnologia i d'una mà d'obra que fan que el seu cost sigui molt elevat. Només cal que prestem atenció als títols de crèdit d'una pel·lícula per adonar-nos de la quantitat de professionals que intervenen en el resultat final del film. La creació cinematogràfica es diferencia de les altres produccions artístiques, pel fet que no pot ser mai fruit d'una individualitat, sinó de l'acord entre un individu -l'autor de la pel·lícula- i una sèrie de professionals i tècnics que posen el seu coneixement i les seves habilitats al servei de la realització de l'obra. Així doncs, la realització d'un film, implica necessàriament posar en marxa tota una sèrie de mecanismes de producció que poden arribar a ser molt complexos. Per tal de preveure el cost final d'una pel·lícula cal tenir en compte la seva inversió financera, les despeses de rodatge, el sou dels

tècnics i el pressupost econòmic destinat a la publicitat. També tenen una importància clau, els processos que realitzen una sèrie d'intermediaris que garanteixen la distribució del producte, ja sigui en sales cinematogràfiques, en vídeo-clubs o en les cadenes de televisió. La rentabilitat econòmica, és a dir, la recuperació de les despeses, s'aconsegueix a partir de la bona distribució del producte fílmic en els diferents canals d'exhibició. Cal tenir present que per a recuperar les despeses és imprescindible que es produeixi un consum del film a gran escala. Per aquest motiu, esdevé importantíssim canalitzar adequadament el film per cricuits comercials que garanteixin la seva màxima difusió, tant a nivell d'extensió geogràfica, així com també en funció del temps en què la presència de la pel·lícula durarà a les cartelleres de diferents sales cinematogràfiques. En els darrers anys, però, l'exhibició cinematogràfica no es rentabilitza només mitjançant la seva difusió en les sales de cinema, ja que ha trobat altres canals que poden aconseguir un major guany econòmic, com són la venda directa del producte en format videocassette o bé la seva compra per part de les cadenes de televisió. En el cas de moltes grans produccions americanes, l'exhibició en sales constitueix només la plataforma publicitària que permet que el producte tingui una rendabilitat molt més alta en els canals posteriors. Si una pel·lícula té èxit en els cinemes, serà molt més cotitzada per les cadenes de televisió, que acabaran emetent-la en horaris de màxima audiència. El resultat d'aquest procés és que el film segurament serà vist per molts més espectadors que no pas els que habitualment omplen les sales cinematogràfiques.

Per a exemplificar l'organització industrial del cinema, pot resultar molt idoni remetre'ns als anomenats *anys daurats de Hollywood*, que ocupen el període de temps que va des de la dècada dels vint, fins a finals dels anys cinquanta. Durant aquest període de temps, la indústria cinematogràfica nord-americana va desenvolupar un engranatge molt

complex per a controlar els sistemes de *producció, distribució i exhibició* dels films. A la costa Oest dels Estats Units, en un barri de la ciutat de *Los Angeles* anomenat *Hollywood*, es van centralitzar tots els elements tècnics indispensables per a la *producció*, és a dir, els grans estudis, els platós, les principals estructures professionals i les estrelles, plataforma fonamental per a la promoció publicitària de les pel·lícules. També es van crear unes complexes xarxes de *distribució* dels films per a tot el món, que asseguraven importants avantatges en quant a costos i permetien una política imperialista. Finalment, per a garantir un bon funcionament de la cadena industrial, es van començar a controlar les sales d'*exhibició* existents als Estats Units.

El control dels processos de *producció, distribució i exhibició* estava en unes poques mans i s'articulava a partir dels *estudis*, la finalitat bàsica dels quals era la de guanyar diners. Aquest sistema es va anomenar *oligopoli*, perquè la indústria estava sota el control d'un nombre reduït de companyies, que gaudien d'enormes guanys i impedièn l'entrada a potencials competidors. Les vuit societats que dominaven els tres sectors, eren anomenades *majors* i són la Paramount Pictures, la Loew's Inc. - que era una societat matriu de la Metro Goldwyn-Mayer, filial que la va superar en la fama-, la 20th Century-Fox, la Warner Bros i la Radio.Keith-Orpheum, més coneguda amb les sigles de RKO. Un dels punts de coincidència de la indústria del cinema amb les altres indústries, és que la seva màxima aspiració és obtenir una xifra de beneficis elevada¹⁸.

¹⁸ Un dels llibres que fa un repàs més clarificador de les característiques d'aquestes vuit grans empreses nordamericanes és el següent: GOMERY, D. (1986): *Hollywood: el sistema de estudis*. Verdoux, Madrid. Sobre els principis generals de funcionament del Hollywood clàssic és indispensable el llibre: BORDWELL, D. et. al (1985) *The classical Hollywood Cinema, Film style & Mode of Production to 1960*. Routledge, London.

Mirito Torreiro (1995) qualifica de paradoxa el fet que un país que defensava tant aferrissadament el *lliure mercat* i que, per tant, s'oposava enèrgicament a qualsevol mena de control de tipus econòmic a nivell estatal, consentís l'existència d'un sistema tancat, de caire monopolista, en el que no hi hagués possibilitat de cap tipus de competència. L'existència d'un sistema d'estudis de característiques monopolistes, xocava frontalment amb la legislació vigent als Estats Units, que sancionava la concentració en una mateixa empresa de tot el procés econòmic del producte, des de la producció, passant per la distribució fins a la venda al públic.

Un altre model econòmic totalment oposat al sistema capitalista nord-americà és el dels països de l'est. A Rússia, en l'època de màxim esplendor de Hollywood, la indústria cinematogràfica depenia també d'unes grans empreses sobre les quals l'Estat exercia un control ideològic, que va influenciar considerablement en l'estètica dels productes.

Evidentment, totes *aquestes formes de producció i de comercialització dels productes cinematogràfics, influeixen significativament en la naturalesa del film*. El control que s'exerceix no és únicament de tipus econòmic sinó també de *caire ideològic*. La indústria cinematogràfica determina el tipus de producte que ha d'oferir al públic i, per tant, el significat de les obres. És precisament per aquest motiu que el *Mètode de Representació Institucional*¹⁹, s'imposa amb força i es

¹⁹ Noël Burch (1987) defineix el *Mètode de Representació Institucional*, com el llenguatge del cinema que tots interioritzem des de molts joves en tant que *competència de lectura*, gràcies a una experiència de visió de pel·lícules universalment precoç avui en dia -ja sigui en sales cinematogràfiques o bé en el televisor- en les societats industrials. La intenció de Burch és precisament la de *desnaturalitzar* aquesta experiència i demostrar que el llenguatge cinematogràfic és un llenguatge totalment construït, de la mateixa manera que ho és, per exemple, el llenguatge escrit.

converteix en el patró a partir del qual s'ha de definir l'estructura del film hollywoodià. El Mètode de Representació Institucional ha potenciat una sèrie de films de caràcter eminentment narratiu que han permès una ràpida assimilació per part del públic de les formes pròpies de la ficció. També ha proposat una distribució dels codis a partir d'una estructura de gèneres i ha potenciat, a partir de la transparència dels mètodes d'escriptura, una fàcil identificació entre l'espectador i els personatges. Durant molt de temps, el Mètode de Representació Institucional ha servit per mantenir l'estructura característica del grans estudis i ha impedit l'entrada en el sistema hollywoodià a les possibles fórmules avantguardistes que trenquin amb el model imposat. Per què cap de les grans ruptures cinematogràfiques del segle, com l'expressionisme alemany o el surrealisme francès, va tenir lloc a Hollywood?

El *control estílistic* ha anat acompanyat moltes vegades per un *fort control ideològic*. El cinema americà, per exemple, ha articulat durant molts anys una ideologia basada en l'absència d'ideologia i en la defensa del *status quo* que suposava l'anomenada *american way of life*. El codi Hayes²⁰ de censura servia per garantir que no es fessin pel·lícules que atemptessin contra els principis del somni americà que han marcat l'evolució de Hollywood i per establir uns determinats paràmetres morals, a partir de la prohibició de les mostres evidents de sexualitat a la pantalla.

²⁰ El *codi Hayes* va ser instaurat el març de 1930, per William Hayes, per tal de preservar la moralitat i l'americaneïtat de les pel·lícules de Hollywood. Entre les nombroses prohibicions d'aquest codi, hi havia en no mostrar escenes d'adulteri, escenes de passió, un matrimoni dormint en un mateix llit, els òrgans sexuals dels nens i no ridicularitzar mai cap tipus de fe religiosa (Bidaud, 1994).

Una branca dels estudis econòmics sobre el fet cinematogràfic pot ser l'estudi de la *tecnologia del cinema*, lligada als fenòmens d'arqueologia industrial. És evident que la tecnologia econòmica utilitzada pel cinema en la producció dels films, *ha marcat profundament l'estètica* i ha condicionat els mètodes de producció. Un exemple representatiu és el pas traumàtic del cinema mut al sonor, en el qual l'arribada d'una nova tecnologia va suposar un canvi radical de l'aparell industrial de la producció i una transformació absoluta del sistema d'exhibició. L'arribada del cinema sonor representa un canvi tecnològic que afecta profundament l'economia del cinema i també la seva estètica, ja que les pel·lícules dels primers anys del sonor estan molt més limitades, a nivell de llenguatge, que les que es van fer durant els darrers anys del cinema mut.

Les *condicions de producció d'un film*, determinen molt significativament el resultat de l'obra cinematogràfica. És a dir, el producte final ha de ser molt diferent en el cas d'una pel·lícula com *La Marseillaise* (1938), de Jean Renoir que es va finançar gràcies a una subscripció popular d'espectadors, que *Lo que el viento se llevó* (1939) de Victor Fleming, que és l'obra d'un productor megalònam, David O. Selznick, capficat en realitzar una gran obra èpica segons els paràmetres comercials propis del sistema d'estudis d'Hollywood. En el primer cas, l'obra de Jean Renoir, a més de ser un reflex de la concepció de la història existent en els anys del Front Popular, revela que el motor del producte és la necessitat de realitzar una obra de gran solvència ideològica que tingui una clara repercussió en la societat del moment. En el segon cas, allò que preocupa al productor -malgrat que també en el film hi hagi una càrrega ideològica implícita- és la realització d'una gran superproducció que sigui rendible a partir de la difusió i l'exportació comercial arreu del món. Per tant, la disposició d'una solvència econòmica determina la naturalesa tècnica del producte cinematogràfic i, en definitiva, la seva grandiloqüència escenogràfica. Ara bé, cal tenir

present que amb aquesta reflexió no volem dir que els films que han comptat amb un pressupost més elevat siguin els que tenen una major qualitat i que, en canvi, les pel·lícules rodades amb pocs mitjans se'ls adeverteixi sempre una certa pobresa de recursos. En els anys seixanta, per exemple, un dels motors que va impulsar un moviment com la *Nouvelle Vague*²¹ va ser la possibilitat de poder realitzar un cinema de baix cost, en escenaris naturals, gràcies a l'evolució que havien començat a adquirir les tecnologies lleugeres -càmeres de 16 mm i aparells Nagra d'enregistrament sonor-. De cap manera, doncs, es pot justificar la qualitat del film només a partir de les seves possibilitats pressupostàries, encara que sí podem afirmar que aquesta variable econòmica afecta d'alguna manera en el resultat final del producte, sobretot la seva estètica. Així, és molt diferent l'estètica de les grans produccions hollywoodianes dels anys cinquanta, que pretenien combatre amb l'*espectacularitat escenogràfica* i amb grans pressupostos l'impacte de l'aparició de la televisió; que l'estètica de les pel·lícules neorrealistes italianes, rodades en un moment de crisi econòmica i que van convertir el rebuig dels mètodes de producció estandaritzats en un factor determinant de la seva estètica realista.

El cinema i el sistema polític i legislatiu

Thomas Guback (1980) explica en el primer volum del seu llibre *La indústria internacional del cine*, que en un principi -anys vint i trenta- la indústria cinematogràfica nordamericana estava orientada essencialment al mercat intern. El mercat exterior no despertava tanta atenció com per forçar a Hollywood a adequar els temes dels films als gustos d'un públic diferent al nordamericà, ni tampoc per estimular a les companyies

²¹ La *Nouvelle Vague* es va constituir oficialment l'any 1959, amb la presentació pública de les primeres pel·lícules dels crítics de la revista *Cahiers du cinéma*: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Claude Chabrol, etc.

cinematogràfiques a mantenir relacions comercials amb els països d'arreu del món. Tot i la poca preocupació inicial per a distribuir els films a l'exterior del seu propi territori, ben aviat es van adonar que l'exportació era idònia per rendabilitzar al màxim l'elevat cost del film. És a dir, ja que el cost de la producció és fix, resulta més rentable, malgrat les despeses addicionals, que es pugui distribuir el màxim possible. Per tant, com indica Guback (1980:38), "en aquestes condicions, qualsevol film tendeix a ser una mercaderia infinitament exportable; les còpies exportades no afecten ni al volum de l'oferta interna ni als ingressos resultants de l'exhibició exterior".

La producció de pel·lícules superespectaculats i el descens de l'assistència a les sales, que va tenir com a conseqüència una disminució de la producció, van ser algunes de les causes més rellevants que van motivar que la indústria cinematogràfica nordamericana es comencés a introduir en el mercat d'altres països. Aquest fet, va tenir com a resposta per part dels mercats europeus, la posada en marxa d'un *sistema de legislació per a protegir la producció local*. Les mesures de protecció es van començar a desenvolupar durant els anys vint i trenta, i van quedar estancades en el període de temps que abraça la Segona Guerra Mundial. La victòria americana va fer que el govern dels EUA pactés amb els governs europeus el retorn del lliure mercat, fet que va influir negativament en el desenvolupament d'algunes cinematografies autòctones.

A partir de la constitució de la Comunitat Econòmica Europea, els països que pertanyen a aquesta associació han fixat dos tipus de mesures de protecció econòmica. La primera consisteix en una quota de pantalla per a la que es reserva part del temps de la projecció de cada cinema per a l'exhibició de pel·lícules nacionals. El segon pla de restricció consisteix en establir una quota de pel·lícules importades, a

partir de la distribució i les llicències de doblatges, en els països on aquest sistema està instaurat.

A més a més del greu problema de la penetració americana en els diferents països europeos i l'establiment d'un sistema que serveixi per regular els efectes d'aquesta mena d'intrusió, s'ha de tenir en compte que l'estudi de l'evolució dels sistemes de producció està sempre molt condicionat pel sistema de legislació cinematogràfica establert pels diferents països. Els Estats han intervingut creant una *legislació encarregada de regular el mercat cinematogràfic* i, moltes vegades, depenent del règim polític, influint en *la significació ideològica del film*. Aquestes lleis han anat subjectes a una fluctuació constant, depenent del moment històric i de cada Estat concret.

Al llarg de la història del cinema, no han estat únicament els motius de caràcter econòmic els que han frenat la introducció de pel·lícules estrangeres, sinó que també la conjuntura política per la qual han atravesat els països, ha limitat la importació cinematogràfica. Hem repetit en diverses ocasions que el film, com a qualsevol forma artística, expressa les preocupacions i les idees d'una col·lectivitat. Per tant, el cinema és un mitjà de comunicació portador d'ideologia. Michel Lagny (1992b) remarca el fet que la complexitat de les relacions que el film manté amb la cultura que el produeix, fa absolutament necessari l'estudi dels *filtres* pels quals circulen les idees. *La impregnació ideològica del film ha estat sempre molt acuradament advertida pel poder polític*. El control ideològic per part dels règims totalitaris, és el més extrem, ja que el cinema és converteix en mans dels dictadors en una arma de persuasió particularment eficaç. Lenin va considerar que el cinema era tant important per la cultura, com l'electricitat per a la indústria; Mussolini va afirmar en la inauguració dels estudis de Cinecittà que el cinema era l'arma més poderosa; Hitler va contractar a la documentalista Leni

Riefensthal perquè construís un gran monument propagandístic al seu honor i Francisco Franco va signar amb el pseudònim de Jaime de Andrade el guió del llargmetratge *Espíritu de una raza* (1941). Així, doncs, els manuals d'història del cinema estan plegats d'exemples de com la *censura política* ha exercit un enorme *control ideològic*. En la nostra història més recent, un dels exemples més rellevants de censura ideològica és la imposada pel règim franquista.

José Enrique Monterde (1993) en el seu llibre titulat *Veinte años de cine español*, estableix que la *política proteccionista del franquisme* es va basar durant molt de temps en un doble joc: els crèdits sindicals - mitjançant els quals s'establí el sistema de subvencions- i els sistemes de classificacions -les subvencions estaven subjectes a un sistema de classificació, a partir del qual es premiaven els films que mantenien uns postulats propers a règim, mentre que es castigava amb una mala classificació a aquells films en els que s'advertís algun tipus de postura contestatària-. Per altra banda, la política de premis, era una manera descarada d'afavorir els directors i els films als quals se'ls havia reconegut prèviament una adhesió al règim. L'estat subvencionava una productora i arribava a atorgar-li un premi pels seus valors morals quan els films s'ajustaven als paràmetres ideològics reivindicats pel règim. Els premis no s'atorgaven mai per la qualitat del producte, sinó en funció dels seus valors ideològics. Així, doncs, a partir d'aquestes exemples constatem que l'estudi del sistema de legislació cinematogràfica que es va imposar durant el franquisme i la seva evolució en els quaranta anys de domini del règim, és un factor absolutament determinant per a poder establir per què es van realitzar unes pel·lícules, mentre que altres van tenir problemes de censura.

El film i l'autor

Les característiques tècniques de la producció cinematogràfica converteixen el film, tal i com hem vist anteriorment, en el *producte d'una determinada col·lectivitat*. En la realització de tota pel·lícula hi intervenen molts professionals que posen en comú el domini particular d'una tasca específica. El caràcter col·lectiu del treball cinematogràfic, els seus imperatius comercials i la forta rellevància que ha tingut la condició professional per sobre de l'artística, ha conduït cap un debat sobre *l'autoria de l'obra cinematogràfica*. La solució que més vegades s'ha utilitzat, ha estat la de considerar que l'autor de la pel·lícula és el seu *director*. En un sistema de treball en equip, la responsabilitat del director ha de ser la de coordinar els diferents treballs i ocupar una posició determinant en la presa de decisions de caràcter artístic. El paper de director, com a responsable de la part artística del producte cinematogràfic pot ser discutida, sobretot quan s'examina la història del cinema i es comprova que determinades grans obres estan molt condicionades per la participació d'un determinat guionista, d'un director de fotografia en particular o que en la cadena industrial d'Hollywood alguns productors podien acabar prenent importants decisions de caràcter artístic.

A partir dels anys cinquanta, es va començar a posar en dubte la creença que les pel·lícules fossin només fruit de determinats processos industrials portats a terme per un grup de professionals, entre els quals destacava la figura del director. Si el cinema havia d'assolir una certa respectabilitat com a fet artístic i guanyar-se un lloc dins del debat intel·lectual i cultural, era absolutament indispensable començar-se a preguntar si existeix un autor cinematogràfic. No existeix *obra d'art* sense un *estil* i aquest estil sempre ve determinat per *l'empremta que en el text artístic imposa l'autor*. La crítica i la historiografia cinematogràfica van començar a reivindicar la figura del director com a autor del film i com a responsable d'imprimir un determinat estil al producte fílmic. A partir de

les consideracions dels crítics de la revista francesa *Cahiers du cinéma* - André Bazin, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, etc- es va començar a constituir el mètode crític anomenat "*política dels autors*", consistent en *buscar en cada obra els trets definitoris de l'estil o de les constants temàtiques d'un determinat director*. La crítica es disposava a descobrir les constants d'un autor i a veure les diferents interconnexions que s'establien al llarg d'una filmografia determinada. La "*política dels autors*" reivindicava que el film, com també ho són l'obra literària i la pictòrica, és el reflex d'un determinat univers personal i que les grans obres són les que reflecteixen les preocupacions característiques d'un autor determinat. La "*política dels autors*" va néixer com a oposició al model de cinema acadèmic i professional que es realitzava a França en els anys cinquanta i que va exercir una importància considerable en els posteriors estudis cinematogràfics.

Per tal de descobrir l'empremta que l'autor ha pogut exercir en una obra determinada, és fonamental disposar de *dades de l'autor del film*, és a dir, del seu univers personal i en relació a la hipotètica relació que el film pot mantenir amb la seva història personal. Per tant, és necessari explorar en la *biografia de l'autor* del film, que a vegades no és només el director, sinó també el guionista, el director de fotografia o el productor. La relació personal de caràcter biogràfic, es pot fer evident de forma explícita en alguns films que han estat inspirats en la pròpia trajectòria vital del director. Un dels exemples més paradigmàtics és el de la pel·lícula *Els quatre cents cops* (1959), que relata les vivències d'un nen, amb carències afectives per part dels seus progenitors, que es refugia en el cinema per oblidar la seva situació de precarietat familiar. El film està focalitzat en el personatge del nen Antoine Doinel i el món dels adults és vist a partir del seu propi prisma. En la part final del film, l'infant serà rebutjat per la societat i acabarà ingressant en un reformatori. Les coincidències entre les vivències del protagonista del film i les del seu

director, François Truffaut, són quantioses. En diverses entrevistes biogràfiques, Truffaut explica que va viure una infància difícil, amb problemes afectius per part dels seus pares i que va acabar essent regenerat gràcies al cinema. A *Els quatre cents cops*, Truffaut va traslladar molts dels seus problemes infantils a la França del moment de la realització del film, no a la França de la immediata postguerra on el propi cineasta va viure la seva adolescència. Els factors autobiogràfics es perllongarien en els altres films -*Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970) y *L'amour en fuite* (1978)- protagonitzats per l'*alter ego* del propi director, el nen-jove Antoine Doinel, interpretat sempre per l'actor Jean-Pierre Léaud. És evident que qualsevol estudi contextual de les pel·lícules de François Truffaut necessita estudiar els elements biogràfics i veure com han estat subjectes a un procés de ficcionalització.

L'aproximació a l'estudi del film a partir del coneixement de la biografia del seu autor, no és l'única direcció possible. Un altre interrogant molt important que cal formular, és quines són les altres *obres d'aquest mateix autor*. La resposta a aquesta pregunta, ha de permetre iniciar un treball d'anàlisi que ha de culminar en l'establiment d'unes *característiques estilístiques unitàries* que marquin el conjunt de l'obra d'un mateix autor. Així, per exemple, és impossible que un espectador vegi un film de Federico Fellini amb els ulls frescos, sense haver-se forjat prèviament una idea de l'autor Fellini que condicioni la lectura del film. Per altra banda, en moltes ocasions, la visió d'una única seqüència d'un film, esdevé suficient, per a poder identificar els trets estilístics d'un determinat autor, ja sigui Jean Luc Godard, Peter Greenaway o Krystoszf Kieslowski.

El film i la cultura del moment

En els darrers anys s'ha desenvolupat una preocupació per tal de situar l'obra fílmica en el marc cultural que l'ha produïda. Les obres cinematogràfiques no són només fruit d'uns condicionants sociològics, econòmics, polítics, legislatius o artístics sinó que també reflecteixen les inquietuts culturals del seu autor. Els anomenats "cultural studies", que han assolit un gran impacte en l'àmbit anglosaxó, parteixen d'una voluntat interdisciplinària proposant un estudi de les relacions que l'obra cinematogràfica manté amb altres obres artístiques de les quals ha rebut influències. La preocupació fonamental és la intertextualitat, és a dir, descobrir a partir d'un treball hermenèutic, els altres textos que conflueixen a l'interior d'un text fílmic determinat i, establir sistemes de correspondència entre les característiques d'una obra cinematogràfica i les preocupacions proposades per altres moviments artístics de la mateixa època. Tal com assenyala Francesco Casetti (1994:335), en els cultural studies, un dels camins més explorats són les anomenades històries estètico-lingüístiques, l'interès de les quals "es centra en comprendre quins són els procediments formals que ha anat escollint el cinema, amb quins materials ha treballat i en quina mesura ha influït en les altres obres artístiques, quines implicacions ideològiques i culturals ha suposat una determinada obra, com ha enllaçat amb les diferents formes de representació i quins vincles poden establir-se entre cada una de les obres i el context en el que han nascut".

A continuació, per entendre l'autèntica dimensió dels cultural studies oferim un exemple de contextualització concret: la del moviment neorrealista italià. El neorealisme és el moviment que té lloc a Itàlia a partir de 1945, després de la lliberació, el qual es proposa oferir al cinema una dimensió humanista, a partir de la presa de consciència de la pròpia experiència i de la creació d'una determinada estètica de caràcter realista. En el moment d'analitzar el moviment neorrealista, els cultural studies es plantejarien investigar quin és el model de realisme previ que

*ha inspirat el moviment i quin havia estat el debat cultural anterior al naixement del neorealisme. Així, el camí traçat per la recerca ens ha de conduir, per exemple, a descobrir quins són els vincles que es poden establir entre el realisme literari del segle XIX, el naturalisme francès, el realisme emergent en la novel·la americana de començament de segle, el realisme cinematogràfic francès dels anys trenta i el realisme socialista dels països de l'Est. La investigació parteix, doncs, d'exemples concrets del cinema neorealista italià, però ben aviat s'endinsarà a d'altres àmbits, a partir dels quals es plantejarà un debat cultural a partir de la interdisciplinarietat. La reivindicació fonamental dels *cultural studies* és la que el fet cinematogràfic no pot entendre's sense examinar el propi context cultural i les relacions d'intertextualitat que s'estableixen amb altres dominis artístics.*

La incidència del cinema en la societat

Que el cinema és un reflex de la societat, només és una veritat a mitges, ja que amaga una altra consideració important: que el cinema exerceix també una gran influència en la pròpia estructura i en el funcionament de la dinàmica social. Malgrat els intents de conciliar aquestes dues postures, el debat fa temps que ja està instal·lat damunt la taula: el cinema reflecteix o forja els gustos, les maneres de viure, els comportaments socials, individuals i col·lectius?. Per afrontar aquest interrogant, apuntarem algunes reflexions en la direcció que el cinema té una certa influència en la configuració d'alguns elements que formen part de l'entramat social.

El film és un producte de masses, destinat al consum a gran escala i el públic al qual va dirigit és en gran mesura indeterminat. La circulació del film per circuits comercials d'arreu del món, fa imprevisible, en la majoria de les ocasions, la resposta que un públic que no pertany a la

cultura que ha generat el film, li pot donar. Ara bé, per exemple, un gènere genuïnament americà com és *western*, ha creat una mitologia èpica propera a les velles cançons de gesta medievals. Curiosament, doncs, l'univers creat pel *western* ha transgredit l'àmbit estrictament americà per passar a universalitzar-se. Així, doncs, el cinema *determina valors i orientacions*, i detenta una poderosa *capacitat per crear modes i expectatives*. Per tant, el cinema té una gran influència en la *transformació dels gustos dominants i en les pràctiques de la vida quotidiana*. Els canvis que generen el consum de determinats films són especialment significatius entre el públic jove, que és el més susceptible a ser moldejat. Alguns dels canvis més comuns que s'operen entre la població jove afecten, per exemple, els hàbits de vestir, els alimentaris i les estratègies amoroses, entre d'altres. En l'arrel d'aquesta modificació de costums i de normes, es troba la capacitat dels films de fer sorgir *fenòmens d'identificació*. Generalment, durant la visió d'una pel·lícula, ens identifiquem amb l'heroi o amb la heroïna, de tal forma que projectem en ell o en ella tot el que no som i volem ser, per exemple. Aquestes formes d'identificació que creen una ràpida adhesió emocional amb els protagonistes, tenen el seu origen en el Mètode de Representació Institucional, que privilegia la impressió de realitat i potencia les figures individuals com a receptores dels elements fonamentals de la intriga. Habitualment els espectadors ens identifiquem amb les conductes dels personatges positius i som incapaços de valorar un film que no ens ofereixi cap possibilitat d'identificació amb algun dels protagonistes.

La creació del *star system* està estretament lligada al moment de constitució del llenguatge cinematogràfic clàssic. En el Mètode de Representació Primitiu²² la configuració escènica del film es resolvia a

²² El *Mètode de Representació Primitiu* és, segons Noël Burch (1987), anterior cronològicament al Mètode de Representació Institucional, i es caracteritza, entre

partir de la utilització de plans generals, mentre que només es recorria als primers plans per justificar el punt de vista evident d'algun personatge - els famosos *point of view shot*-. Per tant, no existien possibles processos d'identificació amb els protagonistes de la ficció, per la senzilla raó que aquests no eren coneguts pel públic. La creació de les bases narratives del Mètode de Representació Institucional, va suposar la institucionalització dels primers plans, els quals tenien una voluntat clarament expressiva dins la configuració del relat. Els primers plans van servir per acostar el públic als actors, de tal manera que els espectadors comencessin a preguntar-se qui era, per exemple, la noia protagonista dels films de la Biograph o de la Vitagraph.

El *star system* no va trigar gaire en convertir-se en un dels suports bàsics del sistema productiu americà i en un dels principals elements de rentabilitat de la indústria. A partir del moment en què el cinema clàssic es va institucionalitzar, es va comprovar que el públic anava de forma massiva als cinemes per a veure actuar uns actors i unes actrius que li eren familiars. El culte per les estrelles ha estat sempre un dels principals reclams publicitaris per a comercialitzar determinades pel·lícules. L'existència de les estrelles no s'ha limitat, però, només a l'àmbit estricte del seu univers ficcional. La institució cinematogràfica no va trigar gaire en rentabilitzar el fenomen de les estrelles explotant la seva vida privada en els mitjans de comunicació i convertint-la en una forma d'atracció permanent. L'estudi del fenomen de les estrelles i dels seus processos d'identificació, és un factor clau per entendre la incidència del film en la nostra societat.

d'altres trets per una autarquia del quadre, la posició horitzontal i frontal de la càmera, la conservació del quadre de conjunt, etc.

El sociòleg Edgar Morin va interessar-se pel fenomen de les estrelles i la seva funció en la mitologia de la societat de masses:

“Las estrellas són éssers que participen a la vegada d'allò humà i d'allò diví, anàlogues a certs trets als herois de les mitologies o a deus de l'Olimp, que susciten un culte, i inclús una espècie de religió” (Morin, 1972: 9-10)

Els models productius tenen com a finalitat la difusió massiva dels films i, per aquesta raó, s'imposen els productes uniformats, realitzats a partir de fórmules fixes que tenen com a objectiu la recerca d'un hipotètic i fictici *espectador mig que esdevé el destinatari ideal del producte*. Aquests productes uniformats han creat processos d'identificació a partir de valors molt simples, estimulant un sistema narratiu basat en la causalitat i una sèrie de procediments dramàtics basats en l'exageració interpretativa. Totes aquestes accions tenen una conseqüència immediata en l'homogeneïtzació dels productes. En aquest sentit, és especialment reveladora l'expressió tan freqüentment utilitzada de Hollywood com a la *fàbrica de somnis*. La gran presència i influència del cinema americà, ha provocat una colonització del nostre imaginari. El model de vida americà ha penetrat en les nostres fronteres i ha creat imitadors i adeptes. El cinema però, ha estat també un poderós instrument al servei de la transmissió ideològica d'un model de vida determinat, el qual ha intentat camuflar els seus propis propòsits ideològics a partir del culte a les diferents representacions de la societat de l'espectacle. L'estudiosa de la civilització americana Anne Marie-Bidaud (1994:14), ha intentat establir en un llibre les bases de la ideologia americana afirmant que aquesta “s'expressa a partir d'una visió del futur, d'un projecte utòpic de contorns excessivament imprecisos i flexibles com per atravesar la història. La ideologia americana ha intentat, però, conservar sempre el desig d'acostar-se cap a una determinada concepció d'una *Amèrica Ideal*”.

Anàlisi de la recepció

Tradicionalment, en la història de la comunicació, s'ha prestat més interès a l'emissor i al *missatge*, que no pas al *receptor*. Les persones o instàncies responsables de l'acte comunicatiu i les característiques dels continguts que es vehiculen durant el procés de comunicació, han acaparat l'atenció de la majoria d'estudis. Per altra banda, les recerques que analitzen la influència dels productes mass-mediàtics en els seus consumidors, parteixen de la consideració que *l'espectador és un ésser abstracte i passiu, sotmès als imperatius que dicten els mitjans de masses*.

Però la desconsideració envers el receptor i la falta d'una perspectiva teòrica adequada per aproximar-se a aquesta figura, ha anat variant substancialment amb el pas del temps. Una de les causes que més ha propiciat l'augment quantitatiu dels estudis sobre el *procés la recepció* ha estat, tal i com indica Dominique Wolton (1992), la creixent necessitat que els mitjans de masses arribin al gran públic. Actualment resulta fonamental conèixer els gustos del públic, per aconseguir que el producte audiovisual s'adapti a les expectatives de la majoria de les persones. *L'imperatiu econòmic s'ha convertit, doncs, en la principal causa que els estudis sobre la figura del receptor hagin augmentat*.

En aquest marc que acabem de descriure, neixen les anomenades *teories de la recepció*²³, que han deixat de considerar l'espectador com a

²³ En els darrers anys, s'han elaborat nombros textos sobre les *teories de la recepció*, principalment en l'àmbit anglosaxó a on s'han convertit en una autèntica moda universitària. Entre els textos clàssics de la *teoria feminista* es troba el llibre: DE LAURENTIS, T. (1987): *Technologies of gender*. Macmillian Press, Londres ; en l'àmbit dels *estudis interculturals* anglosaxons hi ha el manual: MORTLEY, D. (1980): *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. British Film Institute, Londres. Un bon resum de les *característiques generals de la teoria de la recepció en el cinema*, és l'article de Manuel Palacio "La noción del espectador en el cine contemporáneo", a

una entitat abstracta, per posar de manifest que a part de la seva capacitat perceptiva, aquest subjecte disposa d'uns sabers, d'uns afectes, d'unes creences i d'una pertinença a una classe social, època i cultura determinades. Així, doncs, els estudis de la recepció estan posant en crisi la pretesa uniformitat amb la que a partir de tendències forçadament objectives, es construeix l'entel·lènquia anomenada espectador.

Els postulats més bàsics que proclamen els estudis de la recepció són els següents:

1. *Els textos dels mitjans són polisèmics, és a dir, estan oberts a múltiples interpretacions per part dels espectadors.*

2. *El públic té un paper actiu en el procés de la significació. És a dir, la producció de sentit d'un text, depèn dels mecanismes de significació que posa en joc l'espectador.*

3. *El film, a l'igual que qualsevol altra obra d'art, no es pot considerar un univers tancat sinó que més aviat es caracteritza per ser una estructura dinàmica, que propicia un diàleg entre el text i el destinatari. Aquest diàleg, està condicionat per l'experiència de l'espectador, pel què espera de l'obra, pels seus coneixements i informacions prèvies, etc.*

4. *En la pròpia realització del film, es troba implícita la figura de l'espectador-hipotètic al qual va dirigit.*

Mauro Wolf (1992), també destaca la importància dels estudis sobre la recepció, per analitzar la complexitat del treball d'integració continu que el públic realitza entre les noves informacions i els coneixements i les experiències precedents, per assolir la comprensió del

A.A.V.V (1995): *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*. Madrid, Cátedra.

text mediàtic. Aquest procés, varia substancialment segons quines siguin les característiques particulars del subjecte-espectador; la seva psicologia, la seva raça, la seva pertinença a una classe social determinada, etc. Així, doncs, les teories sobre la recepció posen en dubte el fet que l'espectador hagi d'arribar a la mateixa interpretació de l'obra, que ha forjat prèviament el seu propi autor, a partir d'una voluntat explícita de comunicar unes idees determinades. En canvi, les teories de la recepció postulen quelcom totalment diferent, és a dir, que qualsevol lector i espectador poden extreure les seves pròpies significacions de l'obra, al marge del que l'autor ha pretès comunicar.

Per altra banda sembla ser que aquest poder de l'espectador sobre el film, s'accentua quan el lloc en què es consumeix la pel·lícula no és la sala cinematogràfica, sinó un espai molt més reduït. Actualment, una bona part dels films són visionats en un lloc privat i familiar a on està ubicada la pantalla del televisor. La diferència entre els dos espais és significativa, perquè en el primer cas, l'espectador roman immòbil i passiu davant de la pantalla, mentre que en el segon cas, està dotat de mobilitat i el consum es realitza en un espai que pertany al seu àmbit familiar i íntim. Manuel Palacio (1995), subratlla aquesta idea en la sentència que reproduïm a continuació:

"Ara l'espectador cinematogràfic, en suport vídeo, és amo i responsable de quelcom per essència històricament intocable com era el temps de la projecció; l'espectador pot accelerar la circulació de la cinta en els moments en què decaigui el seu interès, o pot rebobinar per tornar a veure seqüències o plans que hagin suscitat el seu interès i, per suposat pot demorar en la clausura del text, a l'igual que fa el lector de novel·la, per un temps indefinit" (Palacio, 1995:74)

La recepció sociològica

Manuel Palacio (1995) posa de relleu que la interpretació dels textos és un acte *cultural o social*, més que no pas *estrictament individual*. En els darrers anys, han proliferat les teories cinematogràfiques que consideren que les identifications socials com el sexe, l'edat, la família, la classe social, la religió, la nació o l'ètnia i les posicions o pràctiques de l'espectador en relació a aquests grups, determinen la seva interpretació dels films. Per tant, segons aquest autor, l'atribució de significat al text fílmic pot estar més condicionada pel *context, en el seu ús i consum, que no pas per les seves característiques formals*. Els *estudis etnogràfics i socioculturals*, analitzen el paper de l'espectador segons la seva pertinença a una determinada comunitat -jueus, anglosaxons, xinesos, afroamericans, etc-. Per altra banda, els *estudis sobre el gènere*, intenten determinar si hi ha particularitats significatives en la manera com les lesbianes i els homosexuals interpreten els films. Una de les perspectives sobre la qual existeix un enorme cabdal de publicacions i que ha generat un pol·lèmic debat teòric, és la del *pensament feminista aplicat a les teories fílmiques*. Les investigacions que apunten en aquesta línia - una de les màximes exponents de la qual és l'aportació de Teresa de Laurentis en el llibre *Technologies of gender* (1987)- es bifurquen en dues direccions complementàries: la primera, es preocupa del procés de recepció i d'interpretació de la dona espectadora, mentre que la segona centra la seva atenció en la forma en què els films plasmen la figura de la dona i com ha anat variant aquesta característica amb el pas del temps.

La recepció psicològica

Una disciplina que s'aproxima als processos de la recepció fílmica, prenent com a punt de referència fonamental el subjecte individual i l'estudi de les seves característiques específiques és la *psicoanàlisi*. Amb l'ànim de no extreure'ns massa i de simplificar les quantioses

aportacions de la psicoanàlisi a les teories de la recepció, ens referirem només a dues dimensions concretes: el *caràcter oníric* del film, i els *processos d'identificació de l'espectador* amb la ficció cinematogràfica.

L'estat de somni, gairebé hipnòtic, en el que es troba l'espectador quan es deixa submergir en la ficció cinematogràfica, ha estat posat de manifest repetidament fins a convertir-se en un tòpic: el cinema com a una fàbrica de somnis. Per altra banda, per a molta gent, veure una pel·lícula també significa participar activament en els fets que es relaten. Fins i tot, en algunes ocasions, representa posar-se en la pell d'algun dels personatges i sofrir o gaudir de les mateixes vicissituds que aquests experimenten en la ficció. El cineasta Luis Buñuel, que explora en els seus films més marcadament surrealistes el caràcter oníric de les imatges cinematogràfiques, descriu aquest estat hipnòtic en el que s'aboca l'espectador durant la projecció d'un film:

“Crec que el cinema exerceix cert poder hipnòtic en l'espectador. No falta sinó mirar a la gent quan surt al carrer després de veure una pel·lícula: callats, capbaixos i absents. El públic de teatre, de toros o d'esport, mostra molta més energia i animació. La hipòtesi cinematogràfica, lleugera i imperceptible es deu, sens dubte, en primer lloc, a l'obscuritat de la sala, però també al canvi de plans i de llum i als moviments de la càmera que debiliten el sentit crític de l'espectador i exerceixen sobre ell una espècie de fascinació i fins i tot de violació” (Buñuel, 1982:70-71)

Ara bé, Christian Metz (1993) intenta trencar amb el tòpic del caràcter oníric de les imatges cinematogràfiques, quan estableix sèrie de diferències que es poden donar entre el *somni* i la *visió d'un film*. La *primera diferència* entre la *situació onírica* i la *situació fílmica*, és que qui somnia no sap que somnia, mentre que l'espectador de cinema sap que és en el cinema. Per altra banda, tot i que en l'un i en l'altre cas, es parla a vegades, d'il·lusió de realitat, la veritable il·lusió només es dona en el

cas del somni, ja que en el cinema només es pot percebre una certa impressió de realitat. Aquest autor també destaca que en el cinema, la participació afectiva pot esdevenir particularment viva. La *segona diferència* entre el film i el somni, deriva directament de la primera. La *percepció filmica* és una percepció real, ja que l'espectador rep *veritables imatges i sons*, encara que conformin un univers diegètic i representin alguna altra cosa diferent a elles mateixes. En canvi, les *imatges oníriques* són *imatges mentals* fruit d'un procés psíquic intern.

Durant molt de temps, s'havia definit d'una manera vague la relació subjectiva que l'espectador pot mantenir amb els personatges d'un film. Per eliminar aquesta manca de precisió es va crear el terme d'*identificació*, que és un concepte psicològic que permetia donar compte de l'experiència de l'espectador que consisteix en participar, durant la projecció del film, dels sentiments- angoixes, temors i alegries- dels personatges de la ficció. Per altra banda, dos termes extrets de la psicoanàlisi que s'han relacionat amb el cinema són la *identificació primària* i la *identificació secundària*.

La *identificació primària en el cinema* és aquella per la qual l'espectador s'identifica amb la seva pròpia mirada i s'experimenta com a focus de representació, és a dir, com a subjecte privilegiat i transcendental de la visió. L'ull de la càmera, que ha vist abans que ell, li ha organitzat expressament la representació i l'ha situat en un punt de vista privilegiat. La *identificació secundària*, diegètica, és la identificació amb allò representat, per exemple, en el cas d'un film de ficció és habitual que l'espectador s'identifiqui amb algun dels personatges. Es tracta, doncs, de la capacitat de l'espectador per identificar-se amb el subjecte de la visió i fer-se partícip de les mateixes emocions que li reserva el guió de la pel·lícula.

La *identificació secundària*, diegètica, és la identificació amb allò representat, per exemple, en el cas d'un film de ficció és habitual que l'espectador s'identifiqui amb algun dels personatges. Es tracta, doncs, de la capacitat de l'espectador per identificar-se amb el subjecte de la visió i fer-se partícep de les mateixes emocions que li reserva el guió de la pel·lícula.

Per acabar, veiem en forma de taula un resum dels principals components de l'anàlisi del context cinematogràfic i de l'anàlisi del text fílmic:

Taula 1: Components de l'anàlisi del context cinematogràfic

	<p><u>El cinema com a indústria:</u> El film és un producte industrial, sotmès a les lleis de l'oferta de l'oferta i la demanda.</p>	<p>La influència dels recursos tècnics en el resultat final del film Els tres principals apartats de la indústria del film: la producció, la distribució i l'exhibició.</p>
<p>Anàlisi de la producció (Espai de realització)</p>	<p><u>El sistema polític i legislatiu:</u></p>	<p>L'exportació dels films a d'altres països està regulada legislativament La legislació que regula el mercat cinematogràfic La impregnació ideològica del film és advertida pel poder polític</p>
	<p><u>El film i l'autor:</u></p>	<p>Determinar l'autoria del film Obtenir dades sobre la biografia de l'autor Establir constants estilístiques entre les diverses obres d'un autor</p>
<p>Anàlisi del context cinematogràfic</p>	<p><u>El film i la cultura del moment:</u></p>	<p>Establir relacions entre una obra artística determinada i les altres que l'han influït</p>
	<p><u>La incidència del cinema en la societat:</u></p>	
	<p><u>Recepció sociològica:</u> La interpretació és un acte cultural i social</p>	<p>Estudis etnogràfics i socio-culturals</p>
<p>(Espai de lectura)</p>	<p><u>Recepció psicològica:</u> La interpretació és un acte individual</p>	<p>Estudis sobre el gènere</p>
<p>Anàlisi de la recepció</p>		<p>El caràcter hipnòtic de les imatges cinematogràfiques Diferències entre la situació onírica i la filmica Identificació primària i secundària en el cinema</p>

Taula 2: Components de l'anàlisi del text filmic

Anàlisi de la representació	La banda d'imatges	<p>La posada en escena: l'escenari, el vestuari, el maquillatge i la il·luminació</p> <p>La posada en quadre: El camp i el fora camp, la perspectiva i la profunditat de camp</p> <p>La planificació: En termes de tamany, en termes d'enquadrament i en termes de mobilitat</p> <p>La posada en sèrie: Lineal, paral·lel, altern i invertit (flash back, flash forward). L'escena, la seqüència i el pla seqüència</p>
	<u>La banda sonora:</u>	<p>La veu: Diàleg, veu narradora, monòleg interior</p> <p>La música: Diegètica, extradiegètica</p> <p>Els sorolls: So in, so off, so over</p>
	<u>Els indicis gràfics:</u>	<p>Els intertítols</p> <p>Els subtítols</p> <p>Els títols de crèdit</p> <p>Els textos</p>
	<u>El relat:</u>	<p>Un relat té un inici i un final</p> <p>Un relat és una seqüència doblement temporal</p> <p>Tot relat és un discurs</p> <p>La percepció del relat irrealitza la cosa narrada</p> <p>El relat és un conjunt d'esdeveniments</p>
	<u>La història:</u> <u>El discurs:</u> <u>La diègesi:</u>	<p>Ès el contingut o cadena d'esdeveniments</p> <p>El mitjà amb el qual es comunica un contingut determinat</p> <p>Ès l'univers construït per la pel·lícula i que l'espectador forja en la seva ment creen una lògica interna dels esdeveniments</p>
Anàlisi de la narració	<u>El punt de vista:</u>	<p><u>La focalització:</u> Les estratègies que fa servir el narrador per donar a conèixer un saber a un espectador</p> <p><u>L'ocularització:</u> La relació que s'estableix entre allò que la càmera mostra i el que el personatge veu</p> <p><u>L'auricularització:</u> Estableix si la font sonora pertany a l'univers diegètic</p>

BIBLIOGRAFIA

APARICI, R. ; GARCÍA-MATILLA, A. (1989): *Lectura de imágenes*. Ediciones de la Torre, Madrid.

APARICI, R. (1992): "La educación en los medios de comunicación". *European conference about information technology in education: a critical insight*. Barcelona 3-6 de novembre.

BAZIN, A. (1981): *Qu'est-ce que le cinéma?*. Editions du Cerf, París.

BENJAMIN, W. (1983): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Edicions 62, Barcelona.

BERGALA, A. (1975): *Pour une pédagogie de l'audiovisuel*. Les Cahiers de l'Audiovisuel, Paris.

BIDAUD, A. M (1994): *Hollywood et le rêve américain*. Masson, Paris.

BORDWELL, D. (1995): *El significado del filme*. Paidós, Barcelona.

BORDWELL, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Paidós, Barcelona.

BURCH, N. (1987): *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid.

BUÑUEL, L. (1982): *Mi último suspiro*. Plaza y Janés, Barcelona

- CANUDO, R. (1986): "Manifiesto de las Siete Artes" a ROMAGUERA, J. ; ALSINA, H. (eds) (1986): *Fuentes y documentos del Cine*. Fontamara, Barcelona.
- CASETTI, F. ; DI CHIO, F. (1994): *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona.
- CASETTI, F. (1994): *Teorías del cine*. Cátedra, Madrid.
- CERAM, C.W. (1965): *Arqueología del cine*. Destino, Barcelona.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso*. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid.
- CHION, M. (1982): *La voix au cinéma*. Éditions de l'Etoile, Paris.
- CHION, M (1985): *Le son au cinéma*. Éditions de l'Etoile, Paris.
- CHION, M (1992): *La audiovisión*. Paidós, Barcelona.
- CITTERIO, R. et al.(1995): *Du cinéma a l'école*. Hachette Éducation, Paris.
- DE LAURENTIS, T. (1987): *Thechnologies of gender*. Macmillian Press, Londres.
- EISENSTEIN, S.M. (1990): *Reflexiones de un cineasta*. Editorial Lumen, Barcelona.

- FECÉ, J.L. (1993): *El punto de vista en el cine de ficción*. Tesis doctoral presentada en el Departament de Pedagogia de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- FERRÉS, J. (1995) "Estrategias para el uso de la televisión", *Cuadernos de Pedagogía*, nº 234, pp. 18-21.
- FERRO, M. (1975): *Analyse de film, analyse de sociétés*. Classiques Hachette, París.
- FERRO, M. (1993): *Cinéma et Histoire*. Gallimard, París.
- GAUDREAU, A. ; JOST, F (1995): *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III* . Éditions du Seuil, París.
- GOLDMAN, A. (1992): "Dépasser le stade de l'interprétation", *CinémAction*, nº65, pp.37-41.
- GOMERY, D. (1986): *Hollywood: el sistema de estudios*. Verdoux, Madrid.
- GORKY, M. (1981): "El reino de las sombras" a GEDULD, H.M. (eds) (1981): *Los escritores frente al cine*. Fundamentos, Barcelona.
- GUBERN, R. (1992): *La mirada opulenta*. Gustavo Gili, Barcelona.
- JACQUINOT, G. (1981) : "On demande toujours des inventeurs", *Communications*, nº 33, pp. 5-23.

- JACQUINOT, G. (1977a) : *Image et Pédagogie*. Presses Universitaires de France, Paris.
- JACQUINOT, G. (1984b): "Langages, apprentissage et théorie de la représentation", *Communication et information*, , vol. VI, n° 2/3, pp.223-264.
- JACQUINOT, G. (1985) : *L'école devant les écrans*. Les éditions ESF, Paris.
- JACQUINOT, G. (1987) : " L'école au-delà de l'écran", *Hors cadre*, n° 5, pp. 125-141.
- JACQUINOT, G. (1994): "Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres", *Cinémas*, vol.4, n°2, pp.61-81
- JOST, F. (1983): "Narration(s): en deçà et au-delà", *Communications*, n°38, pp. 192-209.
- JOST, F. (1987): *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- JOST, F. (1992): *Un monde à notre image*. Méridiens Klincksieck, Paris.
- LAFFAY, A. (1973): *Lógica del cine*. Labor, Barcelona.
- LAGNY, M. (1992): *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris.
- MACLUHAN , M. (1987): *El medio es el masaje*. Paidós, Buenos Aires.

- MARIE, M. (1988): "La théorie et la critique face aux médias et à l'école", *CinémAction*, n°47, pp.176-181.
- MARTIN, M. (1962): *Le langage cinématographique*. Editions du Cerf, Paris.
- MASTERMAN, L. (1986): *Teaching the media*. Comedia Publishing Group, Great Britain.
- MASTERMAN, L. (1992): "Media education: What should be taught?. From fragmentation to coherence", *English Quaterly*, n°2-3, pp. 5-7.
- MASTERMAN, L. (1993): "The media education revolution", *Canadian Journal of Educational Communication*, n°1, 5-14.
- MASTERMAN, L. (1995): "Media education wroldwide: Objectives, values and superhighways", *Media development*, , n°2, VOL XLII, pp. 6-9.
- METZ, C. (1968): "Remarques pour une phénoménologie du narratif", a
- METZ, C. (1971): *Essais sur la signification au cinéma, (Tome I)* , Éditions Klincksieck, Pais.
- METZ, C. (1986): "Réponses à *Hors Cadre* sur *Le Signifiant Imaginaire*", *Hors Cadre*, n°4, pp.61-74.
- MONTERDE, J.E. (1993): *Veinte años de cine español*. Paidós, Barcelona.
- MORIN, E. (1972): *Las stars*, Dopesa, Barcelona.

- MORIN, E. (1975): *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral, Barcelona.
- MORTLEY, D. (1980): *The Nation wide Audience: Structure and Decoding*. British Film Institute, Londres.
- ODIN, R. (1988a): "L'analyse filmique comme exercice pédagogique", *CinémAction*, nº 47, pp.56-62.
- PALACIO, M. (1995): "La noción de espectador en el cine contemporáneo", a A.A.V.V. *Historia general del cine*, Volumen XII. Cátedra, Madrid.
- PÉREZ GÓMEZ, A.I. (1994): "La cultura escolar en la sociedad posmoderna", *Cuadernos de pedagogía*, nº225, pp. 80-85.
- POSTMAN, N. (1990a): *Divertim-nos fins a morir*. Llibres de l'Index, Barcelona.
- POSTMAN, N. (1990b): *La desaparició de la infantesa*. Eumo, Vic.
- ROLLET,S. (1996): *Enseigner la littérature avec le cinéma*. Nathan, París.
- ROMAGUERA, J.; RIAMBAU, E.; LORENTE-COSTA, J. (1986): *El cinema a l'escola*. Eumo, Vic.
- SALOMON, G. (1981): "La fonction créé l'organe", *Communications*, nº 33, pp. 75-101.
- SALOMON, G. (1992): "Las diversas influencias de la tecnología en el desarrollo de la mente", *Infancia y aprendizaje*, nº 58, pp. 143-159.

- SALOMON, G. (1994) : *Interaction of media, Cognition and Learning*. Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey.
- SORLIN, P. (1985): *Sociología del cine*. Fondo de cultura económica, México.
- TALENS, J. (1985): "Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial", *Revista de Occidente*, nº 53, pp.7-12.
- TARDY, M.: (1978): *El profesor y las imágenes*. Planeta, Barcelona.
- TORREIRO, M. (1995): "Una historia en un puñado de paradojas. La era de los estudios en el cine estadounidense", a QUINTANA, À. (Ed) (1995): *Seqüències d'un centenari*, Servei de publicacions de la Universitat de Girona, Girona.
- VERTOV, Z. (1986): "La importancia del cine sin actores" a ROMAGUERA, J. ; ALSINA, H. (eds) (1986): *Fuentes y documentos del cine*. Fontamara, Barcelona.
- VILCHES, L. (1988): "Teoría de la imagen, pedagogía de la imagen" a RODRÍGUEZ ILLERA (1988): *Educación y comunicación*. Paidós, Barcelona.
- WOLF, M. (1992): "L'analyse de la réception et la recherche sur les médias", *Hermès*, nº11-12, pp.275-279.
- WOLTON, D. (1992): "Pour le public...", *Hermès*, nº11-12, pp. 11-13.
- ZUNZUNEGUI, S. (1992): *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid.