

Ignacio Martín Jiménez

Durant molt de temps, l'anàlisi cinematogràfica va intentar cercar una justificació històrica al particular model de narració del cine, que es basa en dos recursos senzills però significatius, en dos convencionalismes tan arbitraris en el fons i tan necessaris com les normes ortogràfiques: el *raccord* (l'espacial, quan un personatge surt de pantalla per l'esquerre, en el següent pla entra en el camp de l'enquadrament per la dreta; però també conservant entre seqüències des del mateix vestuari fins la posició relativa de la càmera pel que fa als personatges, o la mateixa intensitat i direcció de la llum, o obeint per exemple a determinades escales de mida entre els diferents plans), com una garantia de continuïtat lògico-espacial; l'el·lipsi (bot en el temps, amb respecte també a les seves pròpies formes de regulació —els seus convencionalismes, com el fos a negre) com a element de condensació temporal. Es creava així un espai-temps homogeni habitable pels personatges, "creïble" o almanco no generador de distorsió per la comprensió narrativa de l'espectador. I es consolidaven les bases de l'articulació entre seqüències mitjançant aquests dos garants de la "netedat" dels nexes entre presa i presa: l'espectador, acostumat aviat a la mecànica inflexible d'aquestes normes, deixa de "veure-les" (com tampoc sentiríem un renou constant després de molt de temps): el cine, decantat ja pel model burgès de realisme narratiu (amb el seu narrador omniscient però desmaterialitzat), adquiria aquest estatus de "veritat".

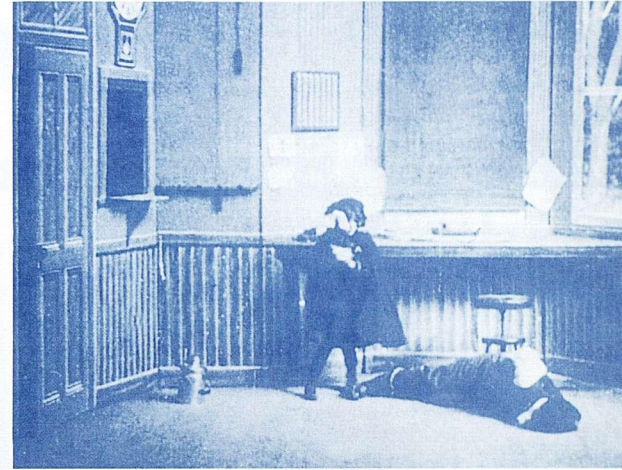
És clar, però, com ens recordaven Noël Burch (*El tragaluz del infinito*) i altres estudiosos, això va ser el final d'una llarga recerca, en la primera fase del qual prevalia el que anomenaven Model de Cine Primitiu (davant el posterior Model de Cine Institucional), en el qual eren els personatges els que actuaven davant una càmera-escenari teatral, immòbil, sense sutures temporals ni moviments de càmera, ni canvis de pla... Només després es descobriria el model de narració de avui coneixem.

I, en canvi, veim *Assalt i robatori d'un tren* (Edwin S. Porter), rodada tan sols sis anys després de les primeres impressions

capturades pel cel·luloide en moviment, i comprovam atònits que els seus deu minuts d'imatges conjuguen una precisió absoluta de *raccords*, el·lipsis narratives i fins i tot articulació narrativa convergent. El tren sempre evoluciona (des de la primera seqüència en què suposadament es veu a través d'una finestra) de dreta a esquerra, mentre els moviments dels bandits quan assalten l'oficina, quan puguen al tren, quan en baixen o fugen, són predominantment d'esquerra a dreta; la càmera "espera" l'arribada del tren situada just allà on es farà més expressivament visible, i continuament s'anticipa a l'acció; les subunitats del muntatge narratiu convergeixen cap a la seva unificació de sentit final: s'alternen la sort de l'oficial de telègrafs, la lluita primer i fugida després dels bandits, l'activitat dels agents de la llei, que convergeixen en un final que unifica el sentit del relat (en cap moment se'ns diu explícitament que sigui el telegrafista qui ha avisat els agents, participants d'un ball, ni que siguin precisament els mateixos els qui, després d'interrompre'l, maten els facinerosos): un cine que narrativament difereix poc de qualsevol pel·lícula de noranta-quatre anys després.

Aquesta constatació ens deixa poc marge temporal per aquell suposat Model de Representació Primitiu. Advertint que no és l'única ni la primera pel·lícula de la història del cine que fa servir aquests recursos, ni el director que va inventar aquesta narrativa (com podem afirmar pel poc que es conserva de les primeres pel·lícules de Thomas H. Ince, Gilbert M. Anderson, etc). Potser hagi de plantejar-se aquesta reflexió teòrica sobre la narrativitat cinematogràfica. I les escasses mostres de cine en què la càmera no es mou tal vegada les puguem atribuir a altres motius. I se m'està passant pel cap un de peregrí i desbaratat, que ja em perdonaran...: les primeres càmeres eren, per la seva característica fragilitat, més difícils de moure. Posats a fer reflexions gratuïtes. Potser la narrativa institucional del cine estigui implícitament determinada per la

pròpia naturalesa del mitjà que li serveix de suport. I potser tampoc sigui tan diferent de la d'altres formes de representació anterior. ¿Què no han vist vostès com es mantenen molts d'aspectes fonamentals del *raccord* des dels retauls de joglars fins als quadres romànics de narració fragmentada?



En allò que sí existeix una diferència fonamental entre *Assalt i robatori d'un tren* i el cine dels nostres dies és en aquell component de denotació de les actuacions, de bona part dels decorats (dels que no fa falta dissimular que són telonets pintats), de l'explicitud dels fets. No és bàsicament que se sobreactui: més aviat es tracta de fer reconeixible una acció, de contar sense matisacions ni individualitzacions psicològiques (no ho diu el mateix títol de la pel·lícula summament genèric?) uns fets duits a terme per representants —prototip del bo, el dolent, l'innocent: aquella nina que suposam filla de l'oficial de telègrafs, que aixeca els braços al cel i, tremolosa, declamativa, triga una bona estona a recollir un ganivet que, tot i això, ho sabrem després, duia contra pronòstic ben a mà: sense dilació i amb sorprenent agilitat pels atributs que la seva fragilitat exhibia poc abans, tallarà les cordes de son pare captiu. Magnituds pures, doncs, abans que no individus, no subjectes a evolució al llarg de la pel·lícula, amb una extraordinària capacitat per (sintagmatitzar?) convertir en sintagma un fet o un caràcter. Per això encara ens sorprenen i gratifiquen, si acceptem les regles del joc. ❖