

Algunes qüestions sobre el *mostrar* i el *dir*

Further Remarks on Showing and Telling

Sarah Kozloff

RESUM

Aquest article examina la persistència de prejudicis generalitzats sobre per què les històries han de “mostrar, no dir”. Rastrejant aquest dogma en les teories literàries de començaments del segle XX, per denunciar els supòsits que ho fonamenten i refutar-los, especialment en el que concerneix a la narració mitjançant veu en off cinematogràfica.

PARAULES CLAU

Narració, veu en off, *showing vs. telling*, mostrar, dir, narració representada, narració no representada.

ABSTRACT

This essay examines the endurance of popular prescriptions that stories should “show, don’t tell”. It traces this dogma back to early 20th century literary theorists. Then the essay untangles the presuppositions that underlie this axiom, and refutes them, especially as pertains to the use of voice-over narration in the cinema.

KEYWORDS

Voice-over narration, showing vs. telling, overt narration, covert narration.

En el meu llibre *Invisible Storytellers* (1988) vaig dedicar algunes pàgines a discutir sobre la procedència d'un dels prejudicis més influents entorn de la veu en off: la preferència dels crítics pel *mostrar* enfront del *dir*. Com que aquest dogma encara està àmpliament estès, m'agradaria reprendre la qüestió. Els termes "mostrar" i "dir" s'han infiltrat en camps molt diversos: en comentaris sobre les paraules i les imatges; en la teoria literària i la teoria narrativa; en consells populars sobre escriptura creativa; en pel·lícules documentals o de ficció; i tant en diàlegs filmats com en el principal objecte que ens ocupa, la veu en off cinematogràfica.

Una de les principals diferències entre els novel·listes del segle XIX, com Tolstoi, Thackeray, o George Eliot, i els escriptors de començaments del XX, és que els primers incloïen més passatges expositius i comentaris. Prenguem, per exemple, la primera frase d'*Anna Karenina*: «Totes les famílies felices s'assemblen: les desgraciades ho són cadascuna a la seva manera». Els autors moderns, en canvi, presenten les seves històries sense aquestes guies, de forma més "escènica", com veiem a la primera frase d'*El gran riu Two-Hearted* de Hemingway: «El tren seguí el seu camí fins a perdre's de vista, tombant per un dels pujols d'arbres cremats». Per temptador que sigui adscriure aquest canvi al naixement del cinema, en realitat aquesta evolució de la tècnica narrativa precedeix els Lumière; pels volts de 1850 Flaubert ja va desterrar la veu de l'artista de les seves creacions, i el seu seguidor Guy de Maupassant, que va morir el 1893, encarna molt bé aquest estil escènic.

Percy Lubbock, autor i acadèmic britànic, amic de Henry James, va publicar el 1921 *The Craft of Fiction*. En aquest estudi diferencia entre dos usos del punt de vista: «en un cas el lector s'enfronta al narrador i l'escolta, en l'altre s'enfronta a la història i l'observa». Lubbock afavoreix la segona opció, «l'escena que evoca és contemporània, i aquí està, podem veure-la tan bé com ell. Ens està "dient" coses, per descomptat, però aquestes coses són tan immediates, tan perceptibles, que la maquinària d'aquest "dir"

a través del qual arriben a nosaltres, passa desapercibuda; la història sembla explicar-se a si mateixa» (1957: 111, 113).

Aquesta anàlisi de Lubbock sobre quines opcions formals prendre, fou aviat replicada per altres crítics i acabà convertint-se en dogma. Ford Madox Ford reclamava que el novel·lista ha d'«evocar i no dir» (1930: 122). En el número inaugural de la revista literària *The Southern Review*, el 1935, Ford va escriure:

«Ja en temps de Flaubert, el novel·lista havia advertit amb inquietud que, si l'autor està perpètuament distraient l'atenció del lector amb les seves reflexions, la història perd interès. Algú ho va assenyalar a *Vanity Fair* quan Thackeray construeix a poc a poc un estat d'apassionant interès, gairebé podem escoltar les respiracions i pressentiments de Becky Sharp a la vigília de Waterloo i, de sobte, tota la il·lusió cau a trossos. Estem de nou en el nostre estudi davant del foc, llegint un llibre fet de coses inventades» (1935: 22-23)

El 1950 una antologia de relats curts comentats, *The House Of Fiction*, advoca per «la impressió directa de l'existència». Els seus experts legislen així:

«L'autoritat legítima de l'autor no radica a dir-nos que l'escena és tal, que aquesta gent va fer certes coses, i que el que van fer significava això o allò altre; radica més aviat a convèncer-nos que l'escena, els personatges i el significat s'ententeixen en un patró dinàmic, en el qual podem creure més enllà de la personalitat de l'autor» (Gordon i Tate, 1950: 621)

Reaccionant en contra dels dogmes crítics dels anys cinquanta, l'acadèmic nord-americà Wayne Booth va publicar *La retòrica de la ficció*

el 1961. Booth sentia que el que havia començat com una descripció d'opcions autorals s'havia acabat convertint en un dogma prescriptiu, que infravalorava els grans novel·listes del XVIII i del XIX. De manera crucial, Booth va qüestionar també les implicacions ètiques d'aquest dogma, valorant si amagar la mà o el judici de l'autor no conduïa més aviat a dilemes morals.

La retòrica de la ficció va tenir un impacte enorme en els cercles literaris i en el florent camp de la teoria narrativa. Gérard Genette va anotar el 1972 que els seguidors de Flaubert i Hemingway creien en «fer-nos oblidar que hi ha un narrador explicant». De tota manera, Genette recorda que «Mostrar només pot ser *una forma de dir*, i d'aquesta manera consisteix tant a *dir* el màxim possible, com a *dir-ho* el menys possible». El traductor de Genette a l'anglès inclou l'original francès: «en *dire* le plus possible, et ce plus, *le dire* le moins possible» (1980: 166). En dècades recents la narratologia ha substituït *el mostrar* vs. *el dir* per terminologia més precisa, com ara *narració no representada* vs. *representada* o *narració mimètica* vs. *diegètica*. Però en línies generals, els teòrics i narratòlegs no afegeixen judicis de valor a aquestes opcions, permetent a cada artista desenvolupar els seus propis mètodes segons les necessitats del text (Rabinovitz, 2005).

Però els consells prescriptius perduren en classes d'escriptura creativa i en el discurs popular. Teclejar “Show, don't tell” a *Google* dona *mig milió* de links el 2013. Prenguem, per exemple, un article recent de Noah Lukeman a la revista *The Writer*, dirigit a escriptors novells. Lukeman, agent literari i editor, aconsella:

«Un escriptor pot aturar-se i dir-nos tot sobre un personatge, però al final es convertirà en quelcom insignificant, una lletania de fets, no millor que una enciclopèdia o un diccionari. El treball de l'escriptor és mostrar-nos com són els seus personatges, no pel que diu sobre ells, o el que diuen sobre si mateixos, sinó a través de les seves accions» (1999: 9).

De manera similar, la popular bloguera Grammar Girl proclama, «La bona escriptura tendeix a esbossar una imatge en la ment del lector en lloc de simplement dir-li què pensar o creure» (2010).

Així que aquest dogma influencia encara la recepció popular. És més, crec que privilegiar la narració *no representada* per sobre de la *representada* està darrere dels persistents titubeigs de moltíssims cineastes a l'hora d'usar veu en off, i del dictamen dur i instantani de tants crítics i espectadors quan es fa servir. Sóc l'única persona que conec que prefereix la versió de l'estudi de *Blade Runner* de 1982, amb la veu en off *neo noir* de Deckard, enfront de l'edició del director de 1993 en què Ridley Scott la va excloure. Un usuari d'*Amazon.com* decreta inequívocament que el muntatge del director és molt preferible perquè elimina «la ridícula i redundat narració en off».

La prescripció facultativa del *mostrar* per sobre del *dir* està entreteixida amb diversos prejudicis eternament repetits sobre els autors, les històries i els receptors (literaris o cinematogràfics, de ficció o de no ficció). M'agradaria desembolicar alguns d'aquests supòsits.

Prejudici 1) Les narracions han de ser transparents, mantenint el narrador encobert perquè,

Prejudici 2) Les narracions han d'involucrar el lector/espectador mitjançant el text, mai permetent que el públic se centri en el narrador o la manera de narrar.

En estudiar els efectes emocionals de la narració, els psicòlegs Melanie Green, Timothy C. Brock i Geoff Kaufman ofereixen una frase interessant per definir el procés d'immersió en un món ficcional: afirmen que els lectors són “transportats”. Argumenten que «un dels elements clau del gaudi d'una experiència audiovisual és que allunya les persones de la seva realitat mundana endinsant-les al món de la història» (2004: 311).

Aquesta metàfora es torna literal en el curt que precedeix les projeccions en la cadena de cinemes Regal Cinema, reproduït abans de cada pel·lícula, que sol·licita als membres del públic que apaguin els seus telèfons mòbils i es mantinguin callats durant la projecció. El tràiler convida l'espectador a pujar-se a un monorail futurista i màgic, un vehicle que ens portarà a llocs fascinants.

Presumiblement, si un narrador ens "diu" alguna cosa, passa de no ser representat (encobert) a ser representat (manifest), ens sentirem expulsats d'aquest mecanisme de transport màgic, de males maneres, i el plaer d'escapar de la nostra pròpia existència tediosa s'espallarà.

Mentre la narració clàssica hollywoodenca gairebé sempre –no sempre– posa cura a aconseguir una transparència sense fissures, sabem que es tracta tan sols d'un estil (influent) de fer cinema, no de l'únic. A *Mi tío de América* (*Mon Oncle d'Amérique*, 1980) d'Alain Resnais, la narració en off del Professor Henri Laborit ens recorda contínuament que els personatges no són més que ratolins de laboratori reaccionant a l'estrès ambiental. La nostra implicació en les seves històries és pertorbada per la força, però connectem amb la pel·lícula a un altre nivell: tenint en compte les teories conductuals del professor, preguntant-nos fins a quin punt encaixen amb les nostres pròpies vides.

Resnais, per descomptat, pertany a una tradició del cinema modern europeu, un corrent en què els cineastes trencaven sovint amb la linealitat del narrat per explorar nous mecanismes narratius. Però la popularitat de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Corre Lola, corre* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) demostra que experimentar amb les estructures narratives –fent que ens centrem en el discurs narratiu tant o més que en la història– intriga encara a moltíssims espectadors.

Prejudici 3) Mostrar és més vívid, expressiu i potent que dir. Resumint, dir és avorrit.

De debò? Com vaig detallar en el meu llibre *Overhearing Film Dialogue* (2000), un dels beneficis únics que la parla atorga a les pel·lícules és la possibilitat d'escenes centrades en el relat oral. L'exemple que acostumo a estudiar amb els meus alumnes és una escena de la pel·lícula argentina *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985), quan l'Ana li explica a l'Alicia les seves vivències després de ser segrestada i torturada per la junta militar. La càmera es focalitza en plans propers i contraplans de l'Ana mentre relata aquell trauma a la seva amiga d'infància. L'espectador observa l'efecte de la història en l'Alicia: com passa d'una embriaguesa ximple a l'empatia i l'horror, fins a oposar resistència a les ramificacions de la història de l'Ana.

De la mateixa manera, cap de les accions del Capità Quint a *Tiburón* (*Jaws*, 1975), i cap dels plans que d'ell filma Spielberg, aconseguen capturar la seva personalitat tant com l'escena en què explica una història que li va succeir durant la Segona Guerra Mundial, a bord de l'*U. S. S. Indianapolis*. Durant aquesta escena parlada, en la qual *no passa res* visualment, tota l'acció està condensada en les seves paraules:

«Un submarí japonès va disparar dos torpedes al costat del vaixell. Jo havia tornat de l'illa de Tinian, de Leyte, on havíem lliurat la bomba, la que havia de ser per a Hiroshima. Mil cent homes anaren a parar a l'aigua. El vaixell es va enfonsar en dotze minuts. No vaig veure el primer tauró fins mitja hora després: un tigre, de quatre metres. Sap vostè com es calcula això estant a l'aigua? Dirà que mirant des de la dorsal fins a la cua.

Nosaltres no sabíem res. La nostra missió de la bomba es va fer tan en secret que ni tan sols es va radiar un senyal de naufragi. No se'ns va trobar a faltar fins a una setmana després.

Amb les primeres llums del dia van arribar molts taurons, i nosaltres

anàrem formant grups tancats. Una cosa semblant [*comença la música*] a aquells antics quadres de batalla, igual que el que havia vist en una estampa de la de Waterloo. La idea era que quan el tauró s'apropés a un de nosaltres comencés a cridar i a xipollejar, i de vegades el tauró se n'anava... però altres vegades romania allà. I d'altres es quedava mirant-te. Fixament, als ulls. Una de les seves característiques és... els seus ulls sense vida, de nina, ulls negres, quiets. Quan se t'apropa es diria que no té vida... fins que et mossega, aquells petits ulls negres es tornen blancs, i llavors... Llavors se sent un crit terrible i espantós. L'aigua es torna de color vermell, i malgrat el xipolleig i la cridòria, veus com aquestes feres s'apropen... i et van esbocinant.

Vaig saber després que aquella alba, vam perdre cent homes. Crec que els taurons serien un miler, que devoraven homes a una mitjana de sis per hora. El dijous al matí em vaig ensopegar amb un amic meu, un tal Robinson, de Cleveland. Jugador de beisbol, bastant bo. Vaig creure que estava adormit. Em vaig apropar per despertar-lo. Es balancejava d'un costat a l'altre igual que si fos un saltamartí. De sobte es va bolcar, i vaig veure que havia estat devorat de cintura cap avall.

Al migdia del cinquè dia va aparèixer un avió de reconeixement. Ens va veure i va començar a volar baix per identificar-nos. Era un pilot jove, potser més jove que el Sr. Hooper. Que com dic, ens va veure i tres hores més tard va arribar un hidroavió de l'armada que va començar a recollir-nos. I sap una cosa, van ser els moments en què vaig passar més por... esperant que m'arribés el torn. Mai més em posaré una armilla salvavides.

D'aquells mil cent homes que van caure a l'aigua, només quedem tres-cents setze: la resta els van devorar els taurons el 29 de Juliol de 1945. No obstant això, lliurarem la bomba»

La història d'en Quint barreja vívids detalls visuals (els taurons tenen ulls de nina, negres; Herbie Robinson balancejant-se com un saltamartí); informació expositiva (la missió era tan secreta que no es va enviar cap senyal de socors); referències als presents (el pilot era més jove que el Sr. Hooper); i una confessió dels seus propis sentiments (en Quint estava atemorit esperant que el rescatessin). I mentre Robert Shaw explica la història, la càmera enquadra el seu rostre i els d'aquells que l'estan escoltant. L'espectador estudia aquesta cara demacrada que roman en el pla, amb un mig somriure avergonyit, mentre explica l'horrorós relat. No necessitem veure els taurons a l'aigua; els veiem poderosament en la nostra ment, millor del que podrien replicar-se amb qualsevol efecte especial.

Lluny de ser menys vívides que les imatges, les paraules poden –de fet– ser molt *més* específiques. Sense l'ancoratge de la paraula, les imatges poden surar a la deriva. En visitar una exposició de fotografia sempre llegim els títols a les parets, i només en incorporar la informació de data i lloc sentim que podem processar les imatges. Els cineastes solen filmar on el seu pressupost els permet perquè saben que les pastures canadenques poden substituir La Gran Plana, Vancouver pot ser Nova York, o les Filipines Vietnam, tan sols amb un esment verbal.

L'obertura d'*Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) il·lustra l'habilitat de les paraules per ser més precises que les imatges:

«El 3 de Setembre de 1973, a les 18 hores, 20 minuts i 32 segons, un borinot de la família de les Calliphora, capaç de batre les ales 14.000 vegades per minut, s'instal·lava al carrer

St. Vincent, de Montmartre. En el mateix instant, en un restaurant a prop del Moulin de la Galette, el vent es colava com per art de màgia sota unes estovalles fent ballar unes copes sense que ningú ho veiés. Al mateix temps, a l'Av. Trudaine 28, cinquè pis, del districte nº 9 de París, Eugène Colère, tot tornant de l'enterrament del seu millor amic Emile Maginot, esborrava el seu nom de l'agenda. Sempre en aquest mateix instant, un espermatozoide proveït d'un cromosoma X pertanyent a Raphaël Poulain se separava de l'escamot per arribar a un òvul pertanyent a la Senyora Poulain, de soltera Amandine Fouet. Nou mesos després naixia Amélie Poulain»

Les imatges mostren una mosca, dos gots sobre unes estovalles blanques que aletegen pel vent, un home que sospira en esborrar un nom de la seva agenda, un metratge passat de moda amb esperma, una dona embarassada, i un bebè que neix. Però tots els detalls específics que ancoren expressivament les imprecises imatges –la data, els llocs, la simultaneïtat, la velocitat de l'aleteig de la mosca, el fet que l'home vingui del funeral del seu millor amic, que el bebè sigui l'Amélie del títol– provenen de la narració en off. La veu en off institueix la ironia espavilada de la pel·lícula mitjançant un bricolatge postmodern d'arcans científics, una immersió en diversos estats emocionals, i una evident autoconsciència. En termes de l'ofici, mentre el pla mostra la taula i els gots, només la veu en off és capaç de transmutar aquest moment en el gag dels dos gots ballant sense ser vistos, però en els quals sí repara el narrador.

Prejudici 4) Mostrar és més subtil que dir. Dir és menys artístic perquè és massa cru, massa directe.

No estic convençuda que la subtileza sigui l'apoteosi de tot art. Apreciem determinades obres

artístiques per la seva claredat i el seu caràcter explícit: *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), per exemple, no és precisament subtil, ni ho són *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Hitchcock, *Z* (1969) de Costa-Gavras o *Los miserables* (*Les Misérables*, 2012) de Tom Hooper. De la mateixa manera, la veu en off explícita no mereix ser menyspreada d'entrada; de vegades una retòrica directa pot connectar eficaçment l'espectador amb el material i els personatges.

En segon lloc, com vaig tractar de demostrar a *Invisible Storytellers*, la narració en off pot ser una eina cinematogràfica ideal per generar ambigüïtat, ironia i fascinació. Quan afegeixen una pista parlada, els cineastes creen congruències i/o conflictes amb la banda d'imatges. Com se suposa que hem d'entendre el comentari planer de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Buñuel? Per què fa servir William Wyler dos narradors diferents a *The Memphis Belle* (1945)? Com de fiable és Henry Hill (Ray Liotta) com a narrador en primera persona d'*Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) de Scorsese?

Al començament de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), Godard il·lustra que fins i tot una veu en off aparentment “redundant” és tot menys això. Sobre el pla d'una atractiva jove a la balconada d'un apartament murmura:

«Ella és Marina Vlady. És una actriu. Porta posat un jersei blau nit amb dues ratlles grogues. És d'origen rus. Té el cabell castany o negre clar... No n'estic segur»

Després que Vlady parli directament a càmera, citant Brecht, Godard repeteix aquesta mateixa informació amb petits canvis:

«Ella és Juliette Janson. Viu aquí. Porta posat un jersei blau nit amb dues ratlles grogues. Té el cabell castany o negre clar... No n'estic segur. És d'origen rus»

Quines conclusions extreure d'aquests murmurs? La diferència crucial entre aquestes dues introduccions és que Godard ens desplaça de l'actriu al personatge, però la nostra suspensió de la incredulitat sobre la "realitat" de Juliette es compromet per sempre. Encara més compromesa queda la nostra fe en l'omnisciència del narrador; no pot ni tan sols decidir de quin color és el seu cabell. Però el més important, en aquesta obertura l'espectador dubta radicalment sobre la seva competència per descodificar el text. Després d'aquesta primera introducció, Vlady gira el cap i la veu en off murmura: «ara ella mou el seu cap a la dreta, però això no significa res». Després de la segona introducció, Juliette gira de nou el cap, i Godard ens diu, «ara ella mou el seu cap a l'esquerra, però això no significa res». Els colors del seu suèter i del seu cabell (que podem veure per nosaltres mateixos) importen tant que els esmenta dues vegades, però se'ns diu explícitament que els seus moviments són insignificants. Quins detalls són significatius i quins no? Aquesta veu en off redundat posa a prova poderosament els nostres hàbits de visionat.

Amb menor radicalitat, però igual de misteriosa, la narració en off de *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1994), de Scorsese, s'ententeix amb la càmera per relatar els costums d'una família adinerada de novaiorquesos de classe alta el 1870. Per exemple, durant la seva visita a la casa de la Senyora Manson Mingott el narrador afirma plàcidament:

«De moment, la Senyora Mingott estava satisfeta que la vida i la moda fluïssin al nord cap a la seva porta, i d'anticipar ansiosament la unió de Newland Archer amb la seva néta May. En ells, dos de les millors famílies de Nova York s'unirien finalment»

Mentrestant, la càmera passeja per l'escala examinant els quadres que hi ha penjats, i culmina en la pintura de dos indis nadius arrencant la cabellera d'una dona blanca. Petulant, pagada de si mateixa, immensament rica i tan grossa que

amb prou feines pot moure's, la Senyora Mingott i la seva dominació s'han edificat –i se sustenten encara– sobre una violència rapaç, una violència de la qual es delecta secretament.

Jean-Luc Godard, Terrence Malick, Martin Scorsese i altres cineastes enriqueixen habitualment les seves pel·lícules mitjançant la narració en off, multiplicant les capes de lectura. Però els misteris de la veu en off no es limiten a l'art d'autors consagrats. A un altra banda (2012) vaig examinar una mostra de comèdies romàntiques britàniques i nord-americanes, incloent *Fuera de onda* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995), *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, Stephen Fears, 2000), *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001), *Un niño grande* (*About a Boy*, Chris Weitz i Paul Weitz, 2002), *¡Olvidate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), *Especialista en ligues* (*Hitch*, Andy Tennant, 2005), *La camarera* (*Waitress*, Adrienne Shelly, 2007) i *(500) días juntos* (*500 Days of Summer*, Marc Webb, 2009). Totes elles realcen les seves històries incorporant narració en off –en primera o tercera persona– per forjar de vegades una connexió més íntima entre l'espectador i el personatge, o per tenyir-ho tot d'ironia.

Prejudici 5) Mostrar permet major ambigüitat i participació que dir, així doncs,

Prejudici 6) Mostrar és més democràtic, mentre dir és més autocràtic.

No estic en absolut segura que la mostració cinematogràfica –per exemple, presentar una acció sense títols expositius o veu en off– impliqui *necessàriament* ambigüitat. Com argumenta acuradament Tom Gunning a "Narrative Discourse and the Narrator System", tot el que se situa a posta davant d'una càmera, es fotografia d'una determinada manera, i s'edita en el muntatge final, serveix per atorgar informació a l'espectador: narra. El rostre del Personatge X (tan delicadament il·luminat, amb tot el saber fer de l'actriu) ens diu que se sent ferida pel comentari del Personatge Y. El primeríssim

primer pla del Personatge Z indica que està ponderant el seu següent moviment, o recordant alguna cosa. La subjectiva del Personatge A mostra que s'ha adonat que les seves antagonistes li han tallat l'única ruta de fugida. Des d'un pla zenital omniscient, nosaltres els espectadors podem veure el que els personatges no poden veure: que la gegantina ona, el tren en fuga o el monstre prehistòric són a punt d'abalançar-se sobre uns innocents desprevinguts. En cada cas la pel·lícula transmet informació narrativa tant o més que si un narrador xerraire parlés en veu alta. La claredat de l'estil hollywoodenc fa que Bordwell ho descriu com un cinema "excessivament obvi".

Per exemple, quan, al final de *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), Will Kane (Gary Cooper), llança la seva placa de xèrif a la pols, disgustat, l'espectador comprèn: llevar-se la placa = renunciar al càrrec; llançar a la pols = disgust per la covardia de la gent i rebuig a ajudar-los contra la banda de Frank Miller. El públic no té cap opció per elucubrar altres explicacions, com ara que la placa simplement molesta a en Will, o que encara estima la gent de Hadleyville.

I aquest tipus de narració visual òbvia, tipus emplena-els-buits, té lloc també en d'altres cinematografies: a *La huelga* (*Stachka*, Sergei Eisenstein, 1925) quan Eisenstein talla de la policia massacrant obrers a un bou essent sacrificat, l'espectador no és lliure d'interpretar el muntatge com una mostra de com l'amo de la fàbrica prepara un copiós festí per als seus estimats empleats.

És més, malgrat els arguments d'André Bazin sobre com, a diferència del muntatge, la profunditat de camp permet major democràcia i ambigüitat, molts plans en profunditat guien l'espectador cap a la conclusió desitjada pel cineasta. Prenguem, per exemple, el famós pla de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) que mostra Susan Alexander Kane intentant acabar amb la seva vida. Cap narrador exclama: «Susan intentà suïcidar-se»,

però els espectadors no són precisament lliures de ponderar altres possibilitats, com que Susan pugui estar borratxa, malalta o simplement ignorant Kane rere la porta. El públic no té més elecció que integrar els elements visuals: got + cullera + ampolla de medicina + Susan en la foscor respirant costosament + falta de resposta als cops i trucades a la seva porta = intent de suïcidi.

Fins i tot encara que mostrar *pugui ser* de vegades menys assertiu que explicar, en oferir dades expositives o comentar determinats successos (molts plans i escenes de *La aventura* [*L'avventura*, 1960] d'Antonioni no fan avançar la narració sinó que generen ambigüitat o es dilaten en l'encant mateix del món físic), és l'ambigüitat sempre i en tots els casos una virtut? Stanley Kubrick assevera enèrgicament: «l'essència de la forma dramàtica és deixar que una idea arribi a la gent sense que sigui dita explícitament. Quan dius alguna cosa directament, no és tan potent com quan deixes que els espectadors ho descobreixin per si mateixos» (Schickel, 2001: 160). Però Kubrick i d'altres no ofereixen cap prova d'aquesta suposició generalitzada. És obvi que en el cas de Kubrick la seva inclinació a l'ambigu ha comportat un alt reconeixement en cercles cinèfils, però ha generat també recels sobre l'ètica de pel·lícules com *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971).

Des del sorgiment del cinema directe en el documental, molts cineastes de no-ficció han sentit que havien de retenir la recerca que havien desenvolupat i les seves pròpies valoracions. Centenars de documentals inclouen únicament entrevistes, material d'arxiu, so directe i escenes originals. I fins i tot així, teòrics com Bill Nichols han demostrat que totes aquestes opcions acaben contribuint a integrar la ideologia de la pel·lícula tant com ho faria qualsevol altra narració. Si jutgem el *mostrar* vs. el *dir* sobre la base de l'ètica i la ideologia, es podria argumentar fàcilment que amagar la pròpia opinió és menys "ètic" que oferir-la obertament. És la pretensió d'objectivitat més ètica que fer-se càrrec de les pròpies opinions?

L'anvers del democràtic és l'"autocràtic". Per descomptat, els narradors de les novel·les del XIX inserien comentaris socials explícits a les seves històries. Però actualment, per a molta gent la narració representada (explicar) arrossega cert tint autocràtic i totalitari. Molts crítics ataquen els narradors que es dirigeixen al lector o a l'espectador directament "com dient-nos què hem de pensar". Richard Leacock, un dels grans documentalistes del moviment del cinema directe, ja actiu en els anys seixanta, va dir una vegada a un entrevistador: «quan noto que m'estan donant la resposta, ho rebutjo».

Rebutjar la veu en off s'ha acabat associant a una mena de revolta contra les certeses victorianes; rebutjar aquesta tècnica cinematogràfica s'ha lligat d'alguna manera al rebuig modern i postmodern de metanarratives totalitzadores com la fe en el progrés, el respecte a l'autoritat, o la creença religiosa. Per a molta gent, qualsevol comentari narratiu connota o un allisonament intimidatori o una "veu de Déu" pomposa, dèspotes tirànics que intenten restringir la llibertat de l'espectador.

L'ús constant de l'expressió "veu de Déu" mereix dos comentaris. Primer, tipificar els narradors en off com a divins o omniscients implica ignorar les pròpies pel·lícules i les seves proves. En els anys trenta, Westbrook Van Voorhis, el narrador dels noticiaris *March of Time*, parlava amb gran autoritat, sense donar lloc a objeccions: avui dia els seus comentaris sonen encartonats, si no ridículament risibles. Però molts dels narradors de documentals de la Segona Guerra Mundial, que són ara desestimats per la seva suposada pompositat i omnisciència, eren en realitat molt més vacil·lants, mesurats i irònics del que es recorda generalment. Charles Wolfe (1997) ha analitzat amb gran sensibilitat les veus en off de *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937) i *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford, 1942). *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1945) empra veus múltiples i discretes. Fins i tot *Prelude to War* (Frank Capra i Anatole Litvak, 1942), la pel·lícula de propaganda proamericana part de la sèrie *Why*

We Fight (1942-1945) produïda per Frank Capra, utilitza una pista narrativa parlada per Walter Huston amb una veu tranquil·la, gairebé rasposa, que és més sorneguera i irònica que "divina".

La resistència al *dir*, al narrador omniscient (o a qualsevol narrador) sembla part del rebuig postmodern a "Déu": és a dir, del rebuig a qualsevol declaració d'autoritat o omnisciència.

Per la meua banda, esperava que alguns exemples de la complexitat i la varietat a què pot arribar la veu en off—*¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941), *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) i *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)—poguessin contribuir a un replantejament d'aquest mecanisme retòric. Però clixés tan generalitzats, arrelats a fons en el curs de la història i la cultura, no es desmunten tan fàcilment.

En qualsevol cas, m'alegra que alguns discursos populars contemporanis facin gala d'una apreciació més matisada de la narració en off, enfront del manament del "mostra, no diguis". Per exemple, el títol d'un article recent en el diari britànic *The Telegraph*, "Do Voice-Overs Ruin Films?", faria pensar que l'autora, Anne Billson, menysprea la veu en off. De fet, sí menysprea el seu ús a *El Gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 2013) de Luhrmann i a *Blade Runner*, però el gruix del seu article és una apreciació de quant pot aportar la veu en off al cinema, com passa en les pel·lícules de gàngsters dels anys quaranta o a *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).

Quan vaig escriure *Invisible Storytellers*, s'acabava d'inventar el vídeo domèstic. Per veure moltes de les pel·lícules que vaig analitzar vaig haver de viatjar a arxius per projectar còpies de 16 mm en màquines d'edició mastodòntiques. Avui, l'eclosió de la disponibilitat posa a la disposició de tothom la història del cinema internacional, a un clic de ratolí. L'anàlisi cas per cas, en lloc del menyspreu i els apriorismes, pot guanyar a la llarga. El temps ho dirà. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMAZON.COM, "Editorial Reviews: *Blade Runner* (The Director's Cut). <http://www.amazon.com/Blade-Runner-The-Directors-Cut/dp/0790729628>
- BAZIN, André. (2011) "Evolution of the Language of the Cinema" a *Critical Visions in Film Theory*. Ed. Corrigan, Tim, White, Patricia, Mazaj, Meta. Nova York: Bedford/St, Martins.
- BILLSON, Anne. 2013, "Do Voice-Overs Ruin Films?" *The Telegraph*. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10078663/Do-voice-overs-ruin-films.html>
- BLUE, James (1965). "One Man's Truth: An Interview with Richard Leacock," *Film Comment* 3: 15-23.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- FOGARTY, Mignon. Grammar Girl. "Show, Don't Tell," 28 Octubre 2010. <http://www.quickanddirtytips.com/education/grammar/show-don-t-tell#sthash.Nxbdj6ZL.dpuf>
- FORD, Madox Ford (1930). *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. Londres: Constable.
- FORD, Madox Ford (1935). "Techniques," *The Southern Review* (July) 20-35.
- GENETTE, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin. Ithaca: NY: Cornell University Press.
- GORDON, Caroline i TATE, Allen (1950). *The House of Fiction: An Anthology of the Short Story with Commentary*. Nova York: Charles Scribner's Sons.
- GREEN, Melanie C., BROCK, Timothy C i KAUFMAN, Geoff (2004). "Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds," *Communication Theory* 14:4: 311-327.
- GUNNING, Tom (1999). "Narrative Discourse and the Narrator System," a *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th Ed, BRAUDY, Leo i COHEN, Marshall (Nova York: Oxford University Press): 461-472.
- KOZLOFF, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Films*. Berkeley: University of California Press.
- KOZLOFF, Sarah (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- KOZLOFF, Sarah (2012). "About a Clueless Boy and Girl: Voice-Over in Romantic Comedy Today," *Cinephile* 8:1 5-13.
- LUBBOCK, Percy (1957). *The Craft of Fiction*. Londres: Jonathan Cape.
- LUKEMAN, Noah (1999). "Showing versus Telling," *The Writer* 112 (7): 9-12.
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- SCHICKEL, Richard (2001). "Kubrick's Greatest Gamble: *Barry Lyndon*." A PHILLIPS, Gene D. ed. *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- RABINOWITZ, Peter (2005). "Showing Vs. Telling," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. HERMAN, David, JAHN, Manfred i RYAN, Marie-Laure. Nova York: Routledge. 530-1.
- WOLFE, Charles (1997). "Historicizing the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary," *Film History*, 9:2: 149-167.

SARAH KOZLOFF

Sarah Kozloff es profesora de la cátedra William R. Kenan Jr. en la universidad Vassar College en Poughkeepsie, Nueva York. Es autora de *Invisible Storytellers: Voice-Over*

Narration in American Fiction Films (1988) y *Overhearing Film Dialogue* (2000), así como de numerosos ensayos sobre sonido cinematográfico, teoría narrativa y género.