

V EURE L'EDAT MITJANA: EL CINEMA COM A ESPAI DE REPRESENTACIÓ DEL MÓN MEDIEVAL

JOSEP ANTONI LLIBRER ESCRIG¹

Institut d'Estudis Comarcals, Camp de Túria

Abstract: The present article aims to recall the importance of the cinema as a resource for teaching history. On certain occasions, the use of films enables a rigorous approach to the societies of the past, and specifically to the medieval world. We explain the need to approach the cinema as a teaching resource using a method of previous analysis. We also offer a practical example of this methodology through the analysis of the first sequence of the movie *The Virgin Spring (Jungfrukällan)*, directed by Ingmar Bergman in 1960.

Key words: Film / cinema / teaching resource / history didactics / filmic microanalysis / Ingmar Bergman / *The Virgin Spring (Jungfrukällan)*.

Resumen: El presente artículo pretende recordar la importancia del cine como recurso didáctico, como recurso que permite en ocasiones un acercamiento con rigor a las sociedades del pasado, y en concreto al mundo medieval. Explicamos la necesidad de acceder al cine como recurso didáctico utilizando previamente un método de análisis, y ofrecemos un ejemplo práctico de esta metodología mediante el análisis de la secuencia inicial de la película *El manantial de la doncella (Jungfrukällan)*, dirigida por Ingmar Bergman en 1960.

Palabras clave: Cine / recurso didáctico / didáctica de la historia / microanálisis fílmico / Ingmar Bergman / *El manantial de la doncella (Jungfrukällan)*.

Le film serait-il un document indésirable pour l'historien? Bientôt centenaire, mais ignoré, il n'est même pas rangé parmi les sources laissées pour compte. Il n'entre pas dans l'univers mental de l'historien.

Marc FERRO, "Le film, une contre-analyse de la société?". *Annales E.S.C.*, 1973, p. 109

Ma perché i capolavori di un regista interessano tanto il nostro piccolo mondo di storici e di medievisti? Beh, ragazzi, ve lo dico in un orecchio e non andatelo a raccontare in giro: ho la sensazione che da un po' di tempo gli unici che fanno ancora storia vera sono gli artisti e in particolare i registi cinematografici...

Fabio TRONCARELLI, "Il filme falado di Manoel de Oliveira", *Quaderni Medievali*, 57, 2004, p. 91

De segur que tots conservem a la memòria l'instat, la breu imatge, en què l'espasa *Excalibur* surt de l'aigua a poc a poc, erguida, com a potent símbol de masculinitat i victòria, tot enlluernant amb el seu poderós fil argentat els ulls de l'espectador. Tampoc no hem oblidat segurament la visió que el jove Adso de Melk rep –visió que per altra banda és també la nostra, en eixe joc de subjecti-

vitat al qual contínuament ens remet el cinema– dels poderosos murs del monestir que els acollirà tot seguit: les pesades portes que s'obrin a poc a poc i alguns captaires que s'acosten per rebre l'ajut dels monjos.

Potser els més joves recorden millor l'esforç de *Conan, el bàrbar*, espantant pesadament la roda de la immensa sènia que ha d'arrossegar com a esclau durant anys, primer des de petit, després fins a esdevenir un jove musculós, en una acurada el·lipsi, que ens mostra finalment la imatge del rostre, en primer pla, del famós actor austríac de nom impronunciable i governador actualment d'un important estat nordamericà (biografia digna també, la d'aquest últim, d'un bon guió cinematogràfic).

El nostre imaginari col·lectiu pel que fa a continguts històrics, a referents de les societats del passat, s'ha nodrit (s'ha farcit ja, podríem dir) de moltes imatges que naixen del cinema. Com imaginem els estudiants més joves (i també els més

¹ Fecha de recepció: 14-4-2010 / Fecha de aceptació: 17-8-2010.

majors, i fins i tot els adults) la societat medieval? Potser imatges tòpiques de castells, guerrers i cavallers que sospiren per fines dames?² D'on provenen aquests referents? El cinema és sens dubte un dels proveïdors principals. Per a grans sectors de la societat –aquesta societat de la informació i de les xàrcies– la font principal de coneixement històric és l'audiovisual, el cinema essencialment. Les imatges i els arguments cinematogràfics nodreixen a més a més altres mitjans nous en un traspàs que no deixa de ser curiós i paradoxal: els jocs informàtics o els de realitat virtual de les vídeo-consoles que els més menuts dominen ja amb perícia... Però també les colossals ambientacions dels nous parcs temàtics on el turista es pot traslladar en pocs minuts de la Grècia clàssica a un amfiteatre romà o muntar-se a la *Tizona* del Cid, o fins i tot comprar records del nostre passat històric.

Aquest fenomen d'assimilació d'imatges (tòpiques generalment) com a referents històrics, té una important transcendència per les conseqüències que genera en les disciplines de l'ensenyament: en aquest món farcit de missatges audiovisuals, la transmissió del coneixement general de la Història i dels processos històrics està hui fortament condicionada per aquestes imatges rebudes pels estudiants,³ que han assumit els tòpics com a realitats històriques i que a més a més les creuen generalitzables a diferents èpoques i espais. El que pretén aquest article és precisament aportar algun exemple filmic que permeta esborrar determinats llocs comuns sobre el món medieval que han arrelat a la nostra societat.

El cinema i els historiadors... només a tall d'introducció

Tot i que el vell axioma que afirmava que "una imatge val més que mil paraules" és quelcom semblant a una ximpleria que els grans mitjans audiovisuals, els anomenats *mass media*, fan servir sovint per justificar hores i hores d'emissió sense cap contingut, no deixa de ser cert que el recolzament de la imatge (i en concret de la cinematogràfica) pot ser un argument de primer ordre en l'explicació històrica. Argument que, per altra banda, no ha estat gaire rendibilitzat pel col·lectiu de professionals d'aquests àmbits. Altres ciències socials sí sembla que s'han llançat des de fa alguns anys a l'explotació de tot aquest material audiovisual –cinematogràfic en concret, tot i que no únicament– que comença ja a saturar un mercat farcit de productes relacionats amb l'anàlisi fílmica des de vessants molt diferents.⁴

I és que, cal insistir una vegada més, quan parlem de fer servir imatges, o quan parlem del cinema com a espai de representació de societats del passat, no només és important el producte filmic en si mateix, també cal tenir en compte l'anàlisi que s'ha esdevingut d'aquests films "històrics", i que paradoxalment poques vegades, molt poques vegades, té l'historiador com a analista. Només des de la Història Contemporània o des de la Història de l'Art sembla haver-hi un interès constant en aquests missatges.⁵ Tanmateix, per què aquesta escassa participació dels historiadors, i dels medievalistes en concret, en l'anàlisi d'aquestes noves vies de representació? Desconeixement? Desinterés? Desídia? Potser subjau

² Vegeu les conclusions del treball de FURIÓ, Antoni. "¿Quina Edat Mitjana? La concepció de l'escenari medieval entre els estudiants d'Història. Resultats d'una enquesta". *Revista d'Història Medieval*, 1990, 1, p. 251-275. L'autor ja parlava de l'àmplia presència del motiu medieval a la nostra societat amb formes i amb suports diversos. Hui les noves tecnologies han permès d'ampliar encara més aquesta presència, com assenyalarem tot seguit.

³ Ja s'adonava d'aquest fet BARRIO BARRIO, Juan Antonio. "Introducción al cine histórico: El Colosal", *Anuario de Estudios Medievales*, 1999, XXIX, p. 35-57.

⁴ Des de l'àmbit del dret, per esmentar només una de les iniciatives més recents i properes, en pocs anys s'ha publicat a València una extensa sèrie d'estudis sobre cinema (en uns casos es tracta d'anàlisi temàtica, en d'altres d'anàlisi d'un sol film): ORTS, E. *et al. Prostitución y derecho en el cine*. València, 2002; RIVAYA, B. *Cine y pena de muerte*. València, 2002; GARCÍA, J. A. *Torturas en el cine*. València, 2004; FLORES, F. *Senderos de Gloria. Obedecer ¿a qué derecho?* València, 2004; GÓMEZ, J. L. *El perfil del jurado en el cine*. València, 2004; ALCARAZ, M. *JFK*. València, 2005; ESCUDERO, R. *Intervención divina*. València, 2005; LATORRE, V. *Anatomía de un asesinato*. València, 2005. Pel que fa a l'àmbit de la disciplina història vegeu el treball de ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes: del desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, 1997.

⁵ Als departaments universitaris d'Història Contemporània i sobretot d'Història de l'Art comencen ja a consolidar-se les línies de docència i investigació sobre les relacions entre Cinema i Història. Vegeu l'apartat teòric que s'hi troba a: MARTÍN, J. J.; RUBIO, A. *Cine y Revolución Francesa*. Rialp, Madrid, 1990; CAPARRÓS LERA, J. M. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 1997 (a la introducció fa una acurada revisió historiogràfica sobre el tema, p. 11-30); CAPARRÓS LERA, J. M.; ALEGRE, S. "Análisis histórico de los films de ficción", *Cuadernos Cinematográficos*, 1999, 10, p. 7-26; MINGUET, J. M. "A propósito de las relaciones entre cine e historia", *Cuadernos Cinematográficos*, 1999, 10, p. 27-36; FERNÁNDEZ, G. "La Historia y el Cine: un matrimonio difícil", *Archivos de la Filmoteca*, 2001, 39, p. 170-173.

al fons la concepció que el cinema és un mitjà fortament subordinat a interessos d'empresa i que poques vegades pot mantenir un mínim rigor històric? O potser la seua relació amb el mercat de l'oci en fa desistir als historiadors més rigorosos? Cal recordar, però, que determinats productes cinematogràfics han reflectit fidelment alguns trets (socials, culturals, religiosos...) de certs moments de l'època medieval. No obstant això, seria un error, fins i tot també en l'anàlisi cinematogràfica-històrica (si se'ns permet l'expressió), caure en el parany de la generalització. Cal no oblidar que allò que acadèmicament s'entén per època medieval és, si més no, un període molt ampli i força marcat per diferenciacions i regionalitzacions que la historiografia ha posat sobradament de manifest. Per altra banda, sóc de l'opinió que es poden trobar aspectes o certes característiques del sistema de valors del món medieval en llargmetratges que no estan ambientats en l'època medieval o fins i tot, que no pertanyen estrictament al gènere històric.⁶ I a l'inrevés, molts films suposadament medievals, ambientats en aquells segles, tenen poc a veure amb la societat, la cultura, l'economia, la religiositat o cap altre aspecte del món medieval. És per això que no m'estime les llistes de pel·lícules de gènere històric, no veig operatiu enumerar desenes i desenes de films ambientats en l'època medieval però que poques vegades tenen alguna cosa a veure amb la realitat d'aquest període. I el costum d'enumerar sembla endèmic en els pocs que s'han acostat a les relacions entre Història i Cinema, perquè bona part dels treballs són buits llistats de pel·lícules, directors i fitxes tècniques. Fins i tot, els que tracten de didàctica de la Història mitjançant el cinema no van més enllà d'aquesta enumeració sense crítica històrica. Qualsevol film de temàtica històrica s'inclou als llistats sense cap valoració, tot demostrant més un interès quantitatiu que no pas un interès

qualitatiu pels continguts i les formes de traduir-los o expressar-los en imatges.

El que nosaltres volem fer és oferir i analitzar algun exemple filmic on pot restar palesa la visualització de certs aspectes del món medieval, tot ententent que allò que realment importa és l'aportació i el desenvolupament d'un model d'anàlisi que ens permeta d'apropar-nos rigorosament a aquests missatges.

Analitzar els films històricament. Pensar els films històricament. Un (cert) model d'anàlisi des del medievalime

Lectura històrica del film, lectura filmica de la història. Aquestes són les pautes a tenir en compte per a qui es pregunte sobre les relacions entre cinema i història.⁷ La lectura cinematogràfica de la història, o la lectura històrica del cinema, planteja a l'historiador diversos problemes inicials. Per a que l'historiador pugui fer servir el cinema com a espai de representació de societats del passat és necessari que es plantege una sèrie de qüestions prèvies. Aquestes qüestions han de centrar-se inicialment, com és obvi, en la selecció del film o d'uns fragments d'aquest. Ja hem dit que qualsevol pel·lícula de temàtica històrica no sempre és vàlida per al nostre objectiu. Cal anar a l'arrel del producte audiovisual i preguntar-se si allò que mostra, més enllà dels arguments, pot aportar informació sobre valors, mentalitat o creences de les societats del passat que pretén il·lustrar; però també cal esbrinar de quina manera aquestes són exposades a la pantalla, amb quins mètodes i recursos visuals i sonors. Tot ens recorda que no ens podem apropar al cinema com a espai de representació del passat sense un mètode previ d'anàlisi.

De la mateixa manera que fa l'historiador quan s'acosta als documents d'arxiu, no es pot abordar la lectura històrica d'un determinat nombre de

⁶ La revista *Quaderni Medievali* ha estat modèlica en aquest punt. Des de fa més de trenta anys, dedica en cada número un apartat a analitzar aquests missatges audiovisuals que fan referència al món i al sistema de valors medieval tot i la seua aparent escassa relació. En citarem només alguns articles ja clàssics que van obrir el camí a una nova crítica i visió del cinema per part del medievalisme: GIACCI, V. "Medioevo stellare. Dall 'eccesso di futuro' al *Sitz im Leben* medievale", *Quaderni Medievali*, 1978, 5, p. 166-173; ATTOLINI, V. "Excalibur: una spada medievale?", *Quaderni Medievali*, 1981, 12, p. 179-186; ID: "Film di fantascienza e Medioevo", *Quaderni Medievali*, 1983, 16, p. 137-148. Més recentment ID: "Le Crociate al cinema", *Quaderni Medievali*, 1999, 47, p. 126-150, tema de moda arran l'estrena de la darrera gran superproducció nordamericana de temàtica històrica, que recupera les formes del tradicional gènere *kolossal* descrit per Attolini, *El regne del cel* (*The Kingdom of Heaven*, 2005) del realitzador Ridley Scott. Vegeu també el volum recull d'ATTOLINI. *Immagini del Medioevo nel cinema*. Bari, 1993. I el treball de BRETÈQUE, F. "Le regard du cinéma sur le Moyen Age". En LE GOFF, J.; LOBRICHON, G. (dirs.). *Le Moyen Age aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age: histoire, théologie, cinéma*. Cahiers du Léopard d'Or, 1998, vol. 7, p. 283-316.

⁷ Vegeu FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995 (original francès de 1977), p. 21-27.

films sense haver cercat i haver definit abans un model d'anàlisi, perquè, recordem-ho, un film és un objecte àmpliament significant i polisèmic.⁸ Els discursos cinematogràfics que més ens interessin són, en definitiva, aquells que s'allunyen de l'espectacle postmodern, entesa aquesta postmodernitat com la reutilització paròdica i desordenada de tot tipus de materials o referents de la història i de l'art.⁹ Films en els quals la història o l'art és només una excusa per mantindre narracions amb escàs poder significant, amb escàs poder, en definitiva, de construir amb cert rigor una representació de societats del passat.

Pero, quin model d'anàlisi? Quina anàlisi? En l'a-tapeït món de la lectura i de la interpretació dels textos cinematogràfics sembla difícil que l'historiador trobe un model adequat i efectiu per a aquesta lectura històrica. A més a més, un dels trets més característics hui de la interpretació i de l'anàlisi cinematogràfica, és precisament el recurs constant a relliscosos judicis de valor marcats per una subjectivitat extrema o per llocs comuns de caire cultural. La crítica, i ho demostren bona part de les publicacions periòdiques que del món del cinema s'hi poden trobar al quiosc, o la mateixa secció cinematogràfica de molts diaris, sol estar així més pendent de l'acumulació d'anècdotes i dels

mecanismes de fascinació (efectes especials, inversions milionàries, etc.) que no pas de l'anàlisi textual rigorosa. Dispersió, contradicció, categories absolutes sense cap justificació teòrica, comentaris impressionistes, i finalment, el subjectivisme de l'exclusiu gust personal.¹⁰ En aquest sentit sembla lògica la por a la teoria entre molts periodistes o gurús dels *mass-media*; i per això mateix és així més important per a nosaltres, que intentem un apropament històric (i científic, per tant) al cinema, la necessitat d'una teoria.

El model que nosaltres hem pres com a referència és l'anomenat *microanàlisi filmica*, pel fet que relaciona la seua metodologia amb el treball de l'historiador en l'anàlisi documental, tot oferint alhora un mètode científic contrastable. Aquest mètode pretén tractar inicialment el film no de forma global (atesa la seua gran quantitat d'elements i materials significants, i la seua complexitat formal i polisèmica) sinó prenent del mateix film petits fragments, seqüències, o fins i tot alguns plans (tot fent servir com diu el mateix Zunzunegui, "el microscopi analític"), per estudiar de la forma més detallada possible certs trets que ens mostren les imatges i el so (diàlegs, música, sorolls) d'aquests plans.¹¹ Així, els films, com diu Jenaro Talens, en la presentació del llibre cabdal de

⁸ Umberto Eco distingeix dos tipus de lectura (semàntica i crítica) o, el que és el mateix, dos tipus d'anàlisi. Qualsevol text o discurs, també l'audiovisual, admet tots dos models de lectura. "La interpretación semántica o semiótica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas". Vegeu ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1990, p. 36. Aquests models de lectura o anàlisi donen lloc, com diu el mateix professor italià, a dos tipus de lector model, l'anomenat *lector model ingenu* i el *lector model crític*.

⁹ Sobre la definició del concepte de *postmodernitat* aplicat als missatges audiovisuals vegeu GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1988; i MARTÍN ARIAS, Luis. *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Universidad, 1997, esp. p. 185-199.

¹⁰ En aquest punt no puc deixar de fer esment de la denúncia que el professor J. M. Company feia fa pocs anys en referència a una coneguda tertúlia televisiva que confirmava setmana darrere setmana aquesta forma tan particular de la lectura fílmica. "Podría afirmarse que la relación de algunos comentaristas cinematográficos con su objeto de estudio (¿de deseo?) es tan inefable e imposible de transmitir como la experiencia mística. Evoco, al respecto, la actitud de un contertulio habitual de cierto programa televisivo que, como resumen y quitaesencia de su frutiva admiración por el cine de John Ford, empezó a tararear, sin rubor alguno, una cancioncilla del Séptimo de Caballería que, evidentemente, iba a escucharse en los títulos de crédito del film que allí le convocaba. El agnosticismo de la teoría debería servir, al menos, para rebajar la temperatura de tamañas, religiosas fiebres". COMPANYY, Juan Miguel. "Sobre la materialidad de la forma", pròleg al llibre de ZUMALDE, Imanol. *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. València: Edicions de la Filmoteca, 2002, p. 10.

¹¹ Aquest mètode d'anàlisi ha estat desenvolupat essencialment pel professor Santos Zunzunegui, catedràtic de Comunicació Audiovisual de la Universitat del País Basc, i ha estat aplicat i contrastat en nombrosos treballs publicats des de fa gairebé deu anys. Vegeu ZUNZUNEGUI, Santos. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1994; ZUNZUNEGUI, Santos. "Técnicamente suave. Movimientos de cámara e ideología colectiva en el Renoir de los años 30", *Nosferatu, revista de cine*, 1995, 17-18, p. 86-93; ZUNZUNEGUI, Santos. "No trespassing". En: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 77-97. ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós, 1996. ZUNZUNEGUI, Santos: "Imeres tou 36. Días del 36", *Nosferatu, revista de cine*, 1997, 24, p. 58-60. Amb idèntica metodologia vegeu també el treball ja esmentat de ZUMALDE, Imanol, 2002, nota 10.

Zunzunegui, *no son abordados como "monumentos", sino en tanto "documentos"*.¹²

No oblidem que un film, com qualsevol altre producte artístic, és (ha de ser) analitzable, és a dir, cal que siga sistemàticament descompost amb el major rigor possible, en els successius elements que el constitueixen com a part integrant de la realitat, com a objecte material. En essència aquest és un dels punts clau de tota activitat analítica: dissecionar fins obtenir les parts constituents, però amb un ordre lògic, és a dir, sense perdre de vista ni oblidar el contingut de l'objecte. En efecte, aquesta divisió té sentit pel fet que després ens permetrà l'acostament a la seua significació.

La societat rural baixmedieval. Jerarquies i religiositat

Per entendre millor la nostra petita aportació, com a primer exemple d'aquesta lectura històrico-cinematogràfica proposem l'anàlisi de la primera seqüència del film *El manantial de la doncella (Jungfrukällan)* dirigit pel realitzador suec Ingmar Bergman l'any 1960, i produïda per Allan Ekelund i el mateix Bergman.¹³ Aquests primers minuts ofereixen una documentada visió de la societat rural baixmedieval. Basant-se en una antiga llegenda del segle XIV, el director ens mostra la història d'un delictes sexual comés per uns capitans sobre la filla d'un llaurador benestant; un bon exemple de violència de gènere com els que es poden llegir a les actes del Justícia de qualsevol ciutat baixmedieval, fruit de pulsions sexuals irracionalment alliberades.¹⁴ Però, tot i que el film permet també aquesta lectura, no ens hi endinsarem ara, centrarem l'anàlisi en la possibilitat de fer un enriquidor mural de la vida rural baixmedieval.

Quan la pantalla és encara completament fosca, i restarà així gairebé un minut, comença a sonar

una flauta que ens recorda les melòdiques notes dels joglars o dels artistes itinerants –com ja mostrara el director en un film anterior, *El séptimo sello (Det Sjunde Inseplet)*, de 1956, que narra precisament la vida d'una família d'aquests artistes, film també digne d'anàlisi històrica. Doncs bé, la música dels joglars és el primer signe que rep l'espectador del film, i es configura així com un element de forta significació: som nosaltres cridats pel músic o pel joglar per a escoltar (i veure) una història que se'ns conta des de l'origen, des del món medieval. I, a diferència del que es podria pensar inicialment, aquesta crida ens diu que la història pretén ser real perquè naix d'aquella societat on ha arrelat. Aquesta melodia, que sonarà durant tots els títols de crèdit, és quelcom semblant a l'axioma cinematogràfic de versemblança: "aquesta història està basada en fets reals".

Així ho confirma el títol que surt després de transcorreguts uns deu segons, durant els quals –recordeu-ho– la música era l'únic referent. El negre continua invadint el quadre que només ha variat per la presència d'unes fines lletres blanques de tamany més bé menut i que només ocupen el quart superior de la imatge: *JUNGFUKÄLLAN*. Segons després –cal que ens fixem que la successió de missatges als títols de crèdits esdevé ací molt lentament, quan en el cinema convencional-comercial aquest tràmit es resol amb molta rapidesa–, en una acurada fosa encadenada, hi apareix el nom del guionista en idèntica tipografia (*Ulla Isaksson*) però amb el referent de versemblança que abans esmentàvem: tot ressaltant la paraula *Manuskript* (el document, el referent fidel dels fets) a sota de la qual surt la data –segon element de versemblança– de 1300, on esdevenen els fets de la història.

Continua després l'enumeració del més destacat de l'equip tècnic i artístic del film. Darrere del

¹² Al mateix temps, no resulta casual que seguidament el mateix Talens faça citació d'un fragment revelador, molt revelador per a nosaltres com a historiadors, de Michel Foucault: "La historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál sea su valor expresivo, sino *trabajarlo desde el interior y elaborarlo*. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: *trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones*". Citat per TALENS, Jenaro. "Ver no es suficiente", presentació del llibre de ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana*, 1996.

¹³ La pel·lícula va ser traduïda al castellà sota aquest títol *d'El manantial de la doncella*, títol que no traduïm al català pel fet que aquesta és l'única versió hui comercialment disponible.

¹⁴ Al nostre àmbit, sobre aquesta violència sexual baixmedieval, més present a les fonts del que podria pensar-se a cop d'ull, vegeu els treballs de NARBONA, Rafael. *Malhechores, violencia y justicia ciudadana en la Valencia bajomedieval*. València, 1990; NARBONA, Rafael. *Pueblo, poder y sexo. Valencia medieval (1306-1420)*. València: Diputació, 1992, especialment p. 98-144. I també FURIÓ, Antoni; MIRA, Antoni; VICIANO, Pau. "L'entrada en la vida dels joves en el món rural valencià a finals de l'Edat Mitjana". *Revista d'Història Medieval*, 1994, 5, p. 75-106.



Fotograma 1

nom del director –la seua signatura, no ho oblidem– naixerà la primera imatge d'aquesta història. La foscor anterior encara no s'ha tornat llum perquè la jove que surt en primer terme és a l'interior d'una llar dominada per la fosca. Precisament ací esdevé la màgia, el primer dels ritus (com explicarem després): la jove bufa tres vegades cap a la llar i sorprenentment surt el foc, naix la llum (vegeu fotograma 1).

Potser recorda aquest gest el ritus d'una invocació (invocació que no tardarà a aparèixer). La jove s'aixeca i penja un perol a sobre del foc, mentre el soroll d'un gall és la primera referència temporal del film. Un lleuger *tràveling* de retrocés reenquadra la imatge de la jove (l'actriu Gunnel Lindblom), i ens permet albirar un detall fonamental farcit de significació: el seu embaràs, il·luminat per la flama del foc que ella mateix ha encés; en contrast amb la foscor del fons ressalta el seu estat. En aquest moment un mínim moviment de càmera segueix la jove que obri un finestral superior: però la llum, ara natural, envaeix només un sector de la llar. S'acosta la jove cap a nosaltres i, en un agut contrapicat, observem amb detall el seu rostre brut. Els seus moviments semblen moguts pel cant repetit del gall: la noia camina per la

casa i, tot allunyant-se de nou de la càmera, ens permet veure la construcció de l'habitatge i descobrir que cuina i menjador són al mateix espai (l'única diferenciació és l'alçada superior d'aquest últim). Toves i fustam són els materials de construcció. La llum del finestral permet veure també el bàsic mobiliari de la llar. La descripció és la que pot trobar-se a qualsevol inventari notarial de l'època: dos bancs i taula amb escudelles a sobre... *una taula de menjar, hun artibanch, hun banquet de fusta ab quatre peus, hun banc ab dos peus... una caldera chica, una altra caldera gran, hun cresol de ferre, una dotzena d'escudelles...*¹⁵ Aquesta descripció, aquests objectes, són precisament els que podem veure a les imatges, el que manifesta alhora un acurat treball de documentació i fidelitat per part del director artístic.

En el seu moviment nerviós per l'interior de l'habitatge, la noia torna de nou al lloc on és el finestral i s'agafa una altra volta al tronc que l'ha permès abans obrir-lo. Ara, però, alça la seua mirada cap al cel i la llum del sol enlluerna expressivament el seu rostre. És ara, precisament ara, en aquest moment gairebé religiós, quan hi ha el primer tall al film.¹⁶ Aquest canvi de pla és essencialment un canvi d'escala farcit de significació: hem passat del pla americà anterior a un primer pla del rostre il·luminat d'Ingeri, que així s'anomena la jove (vegeu fotograma 2). I és ara també quan escoltem les primeres paraules de la jove, que seran alhora les que obrin el discurs del film, mentre aquesta continua mirant cap al cel, i fortament abraçada al tronc de fusta:

*dios Odín, ven
dios Odín, ven
dios Odín, ven
necesito tu ayuda*¹⁷

Les darreres paraules són pronunciades per la jove mentre baixa el cap i mira a l'esquerra del quadre. Cap on dirigeix la mirada? Què hi ha en aquell espai que reclama la seua (i la nostra) atenció? Un nou tall, una nova imatge, ens revela ràpidament, i amb un poderós contrast, l'objecte de la seua mirada. Mirada –cal remarcar-ho– no diegètica, però amb evident relació amb l'anterior pla. Ara la pantalla s'ompli amb la imatge d'un Crist cruci-

¹⁵ La descripció és de la llar de Bernat Colom, un llaurador benestant de la vila de Godella (l'inventari és al protocol de l'Arxiu del Patriarca de València, núm. 20.073, datat el 12 de març de 1487). La tria de l'exemple ha estat aleatòria perquè gairebé a qualsevol inventari baixmedieval s'hi poden trobar aquests objectes quotidians. Vegeu LLIBRER, Josep Antoni. *Godella, una comunidad rural en la Baja Edad Media*. València, 1996, p. 87.

¹⁶ Aquest pla que dona inici al film té una durada d'1 minut i 40 segons.

¹⁷ Tot i que es tracta de la subtítolació, reproduisc en castellà la invocació per respectar al màxim la fidelitat al text filmic.



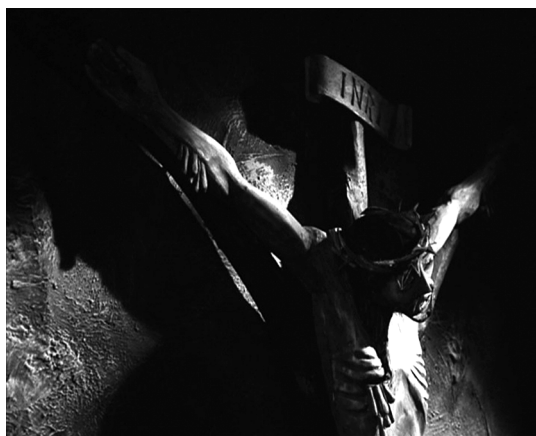
Fotograma 2

ficat que ens permet descobrir el seu rostre de patiment i els braços clavats a la creu. La sang brolla de les ferides i la il·luminació força contrastada accentua el dramatisme de la figura. Una escultura de fusta policromada de clara iconografia gòtica, reflex de la nova sensibilitat dramàtica que sembla inundar l'art baixmedieval (vegeu fotograma 3).

A l'instant, i dins encara del mateix pla, escoltem la veu d'un home en poderós so en off que no tardarem a identificar. Una altra invocació és l'objectiu del seu missatge, el que permet relacionar –com dèiem– els dos plans consecutius.

*Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo
y todos los ángeles
protégenos hoy y siempre
de las trampas de Satanás,
líbranos del pecado, de la deshonra y del mal.*

Quan la invocació conclou, amb un altre *travèling* de retrocés, la càmera ens mostra un home i una dona agenollats a la dreta del Crist. La qualitat del vestit (en contrast amb el de la jove inicial) ens diu que som davant uns llauradors benestants. Mentre l'home (Max Von Sydow) s'aixeca, la dona (Birgitta Valberg) continua agenollada i comença un breu ritual de mortificació: deixa caure unes gotes de cera sobre el seu braç. L'home –l'espós– intenta dissuadir-la però aquesta continua tot justificant l'acció amb les seues paraules: *Hoy es viernes, día de la Pasión de Jesucristo*. La imatge del



Fotograma 3

crucificat, encara present a l'esquerra del quadre, sembla confirmar l'actitud de la dona. L'home, al qual seguirà la càmera en una mínima panoràmica, agafa les eines de treball i deixa la sala, sens dubte la cambra del matrimoni. La dona resta a l'interior continuant el seu sacrifici. En una societat mediatitzada per la consciència del pecat, la penitència era un dels pocs recursos per aconseguir la misericòrdia divina. Calia estar preparats i l'única forma era amb la purificació i la fortificació de l'esperit mitjançant la laceració de la carn¹⁸ (vegeu fotograma 4).

Com podem interpretar l'associació d'aquestes dues accions? Què ens vol dir el text fílmic? La relació d'aquests plans és força evident, ens remet a l'ampli ventall de creences que, en palés sincretisme, estaven presents a la societat medieval. Lluny de la generalització d'un model hegemònic implantat per l'Església, al si de la societat subjeien tot un conjunt de creences (de vegades d'arrel antiga, com al film) que suposaven una ruptura amb l'ordre espiritual establert. Fenòmens com la brui-xeria o l'heretgia, en les seues vessants culta (que naix de l'especulació intel·lectual) o popular (fruit d'antics ritus o de la reacció de la sensibilitat), han estat ja força analitzats per la historiografia,¹⁹ i no fan sinó confirmar que ens trobem davant una societat poc homogènia en aquest punt. Tampoc no podem oblidar una qüestió social relacionada amb aquest fet: la serventa, la jove humil invoca Odín; els llauradors benestants, els amos, preguen

¹⁸ Prenc les paraules de NARBONA, Rafael, 1992, nota 14, p. 89. L'autor recorda que la visió enèrgica i sovint dramàtica dels predicadors, però també de visionaris i il·luminats, tenia un important ressò social. La idea que el món anava a la deriva i que l'arribada del pecat, de l'Anticrist, era imminent, estava fortament assentada a l'imaginari col·lectiu.

¹⁹ Com a treball col·lectiu de referència, perquè seria impossible fer un mínim llistat acurat, vegeu LE GOFF, Jacques (comp.). *Herejias y sociedades en la Europa preindustrial, siglos XI-XVIII*. Madrid, 1987.



Fotograma 4

a Déu; i és que, com diu Le Goff, i com demostra ací el text fílmic, l'heretgia estava molt sovint relacionada amb un intent de ruptura de l'ordre temporal, és a dir, es feia servir de vegades com a mitjà per a reivindicacions polítiques i socials, per a canviar l'ordre establert. I açò és encara més important en aquest film perquè generalment el cinema que tracta el món medieval poques vegades fa referència a aquestes marcades diferències socials i religioses.

Un nou pla ens situa de nou en la cuina-menjador del principi, però ara la imatge mostra una dona més gran. Coneixem de seguida que és també una serventa de la família. Recordem que som a la llar d'uns llauradors benestants, i que era freqüent, com ho testimonia la documentació de l'època, la presència d'un ampli servici, de moltes serventes i d'un personal auxiliar de natura diferent: joves *afermades* en contracte de servici domèstic (situació que sembla ser la d'Ingeri), mossos, assalariats (com veurem després), i fins i tot esclaus.²⁰

Però parem atenció al què fa i al què diu Frida, la serventa més major (Gudrun Brost). Deixa caure amb molta cura uns pollets que duu al seu davantal mentre diu: *Ten piedad Dios, los aplastarán en la oscuridad. N'agafa un i se l'acosta al rostre: Sí, pobrecito vive tu triste vida como Dios nos deja vivir a nosotros.* L'acció i les paraules són sens dubte un símbol del providencialisme que marcava la



Fotograma 5

mentalitat medieval, on tot semblava estar condicionat per la voluntat de Déu. La metàfora dels pollets és així ben evident (els hòmens són criatures petites i dèbils) i confirma aquesta mentalitat (vegeu fotograma 5).

La serventa solta ara el pollet i cap a la dreta es dirigeix fins on es troba la jove Ingeri; la càmera segueix el seu camí tot fent una panoràmica i enquadrant els dos personatges. Ara la major, en un evident i marcat canvi de to, reprén la més jove per la seua actuació la nit anterior. Aquest diàleg és una aplicació pràctica de la mentalitat providencialista manifestada abans: l'home, criatura de Déu, ha de tenir una actuació moralment correcta. No deixa de ser important i cridaner el fet que per reprendre la noia, la serventa més major vaja a seure al banc de fusta de la taula i reste situada així físicament (i també moralment) per damunt d'Ingeri, és quelcom semblant a afirmar la capacitat (i superioritat) moral de la major sobre la seua companya més jove.

Un canvi sobtat en la mirada de la serventa gran, que manifesta sorpresa i la duu ràpidament a fer la senyal de la creu, suposa el sisé pla del film. Què veu aquesta? D'on ve la seua sorpresa i la reacció? *Jesús y María, ¡qué cara! ¿Qué te pasa?* Se n'ha adonat ara, evidentment, de l'embaràs de la jove. Ingeri, d'esquena a la càmera (i inaugurant una breu dinàmica de pla-contraplà amb el

²⁰ Només uns pocs exemples de l'esmentada i petita vila de Godella: Joan Fernández d'Herèdia, senyor del dit lloc, posseïa (convivia) a sa casa, junt amb la seua esposa i els seus quatre fills, amb Diego Maldonado i Joan Marroquí, *qui de present resideix en mon servei*, amb Nofre Corella *patge meu de la casa mia*, Joanota *criada de la casa*, Isabel de Vilanova *qui està en mon servei... tots servidors de la casa mia*; una esclava *mia negra apel·lada Agna i Gerònim, negre*. Però no cal anar a la llar del senyor per trobar mossos o servents: a l'inventari de Jaume Sánchez, *llaurador vehí de Godella*, apareix *la cambra dels moços* que conté mobiliari de baixa qualitat; l'esmentat Bernat Colom, disposava també de mobiliari vell per als mossos (*hun llit dels moços, ab una flaçada e hun parell de lançols sotils*). Vegeu LLIBRER, Josep Antoni, 1996, nota 15, p. 34-36.

diàleg de les dues serventes), contesta irònicament: *¿Qué pasa? Lo de siempre, que los bastardos tienen hijos bastardos*. La resposta de la major, en to de nou repressor i força moral (recordeu que continua assegurada a nivell superior), confirma tot el contingut religiós i providencialista de les accions i les paraules del film, tot recordant aquesta lectura religiosa de la vida que tenia la mentalitat medieval: *Te lo mereces, por tu comportamiento. Escupiendo como una fiera (imatge del dimoni?). Deberías agradecer a Dios por su misericordia dándote cobijo aquí como parte de la familia, aunque seas hija bastarda*. Ingeri respon amb un somriure irònic que enfureix encara més el to de la major, que ara alça el braç en gest dictatorial i ordena a l'altra nous treballs domèstics.

La càmera, en un mínim moviment de rotació, segueix Ingeri per la llar fins arribar al corral. És un pla que permet veure el parament de la casa: un llit de posts, una màrfega de palla, una caixa de fusta, peces de roba i cistelles... (vegeu fotograma 6). A tot allò que veem a la imatge s'haurien d'aplicar els adjectius *oldà, sotil, vell*, força presents a la documentació medieval valenciana i que ens recorden que aquests objectes són per a l'ús dels servents domèstics que no disposen de cambra pròpia.²¹

El corral, que se'ns mostra al pla següent, és també un espai farcit d'elements que cal esmentar. En primer lloc, la presència dels animals domèstics, que manifestaven la jerarquia socioeconòmica de la comunitat rural; les eines de treball que penegen als murs, recipients per a líquids i àrids... Mentre Ingeri cola la llet en un recipient de fusta, l'ama travessa el corral carregada amb uns ciris i sense creuar paraula amb la serventa que la mira de forma despectiva.

Un nou pla que trenca el *raccord* i la regla dels 180°, ens ofereix ara la imatge de la serventa més gran i l'ama, mentre al fons, en un acurat exercici de simetria visual, observem Ingeri que continua treballant (vegeu fotograma 7). L'ama deixa els ciris sobre la taula i recorda a la serventa que ha de dur-los a l'església i oferir-los a la Mare de Déu. Frida, que mostra sorpresa, respon que això és funció de Karin, la filla de l'ama, però davant la suposada indisposició d'aquesta ho haurà de fer la ser-



Fotograma 6



Fotograma 7

venta. Ingeri interromp irònicament la conversa de les dones qüestionant la malaltia de Karin, i sa mare li respon, de nou amb una forta càrrega religiosa i moral: *Mi hija nunca seguirá tus sucios pasos, no os parecéis más que las rosas a sus espinas. Sólo sabes molestar. Incluso ahora, cuando tendríamos que echarte por tu estado*. El rostre riàller d'Ingeri ha esdevingut ara seriós per aquestes darreres paraules de l'ama.

Tres assalariats creuen ara el corral ràpidament per accedir a la cuina, i darrere amb lentitud l'ama fa el mateix camí. Cap dels quatre ha dirigit paraula a la jove noia, que sembla configurar-se així com una indigna i radical pecadora per als ha-

²¹ El que veem a la imatge és de nou el que podem trobar a qualsevol inventari notarial valencià: *huna màrfega plena de palla sotil, una flaçada de borra... hun lit molt chic ab tres posts e sos peus e una màrfega plena de palla molt sotil, hun lançol ussat... una miga caixa de pi molt sotil... una gonella d'estamenya blava scura molt ussada, hun tavardo de drap negre molt ussat...* El servici domèstic de Bernat Colom, el llaurador de Godella esmentat, també dormia a la cuina i no disposava de cambra pròpia: *Item baix, en la cuina, hun llit dels moços, ab una flaçada e ab hun parell de lançols sotils*. Vegeu les citacions a LLIBRER, Josep Antoni, 1996, nota 15, p. 37 i 89-90.



Fotograma 8

bitants de la casa. Tots van a seure a taula per al primer menjar del dia, en un ordre i en un ritual que ens remet a una litúrgia establerta. L'amo al centre, en una cadira que ens recorda més bé un tro,²² l'esposa –l'ama– a la seua dreta. A l'esquerra la serventa de més edat, més enllà els mossos, i Ingeri marginada, no podia ser de cap altra manera, a un espai posterior de la taula, en un evident i marcat segon pla. La càmera fa ara un lleuger trèveling de retrocés i un canvi d'escala amb pla de conjunt mostra completament la taula amb l'ordre dels comensals en silenci i en actitud de pregària (vegeu fotograma 8). És el pare, lògicament, qui pronuncia l'oració d'acció de gràcies: *Dios, bendice nuestro pan de cada día. Amén*. El mateix enquadrament elegit pel realitzador dona un marcat sentit sagrat a l'acte; ens recorda imatges pictòriques del Sant Sopar de Jesucrist i els apòstols. Tots responen Amén, i a la imatge abans parilitzada pel ritus sagrat de l'oració, oferint com esmentàvem una autèntica pintura, comença ara el moviment.

Els darrers plans d'aquesta primera seqüència del film conclouen amb el ritus de la taula, on es ma-

nifesten clarament les jerarquies que conformen els membres de la llar, les jerarquies socioeconòmiques que, en definitiva, eren presents a les comunitats rurals medievals.²³ Unes comunitats que estaven molt lluny de ser igualitàries (com molt sovint mostra el cinema comercial). Les diferències estaven condicionades essencialment pel distint nivell de patrimoni, o el que és el mateix, per un major o menor grau de tinença de la terra. Així, l'escala de la comunitat –com molt bé mostra el film– va des de les famílies benestants amb àmplies explotacions, que participen activament en el govern local i en el mercat de la terra o del crèdit, fins els no posseïdors, els assalariats de la terra obligats a vendre la força del seu treball, són els que la documentació anomena *mossos* o *jornalers*. Són aquests extrems de l'escala social els qui conviuen al film sota el mateix sostre, perquè, recordem-ho, aquestes diferències no impedeixen la comunicació entre tots dos grups; moltes coses tenen en comú: tots paguen rendes al mateix senyor, tots pertanyen a la mateixa parròquia, celebren les mateixes festes, obeeixen les mateixes autoritats (encara que molt sovint aquesta autoritat s'identifica amb els primers), i com-

²² Segons la llegenda que inspira el film, l'amo és un reietó local, el rei Töre. No obstant això, és molt interessant reconèixer que el director decideix presentar-lo com un ric llaurador, i defuig de la imatge "romàntica" d'un rei envoltat de luxe que viu a un castell i dirigeix un ampli exèrcit, imatge freqüent per altra banda al món del cinema.

²³ Sobre aquest punt a casa nostra vegeu els treballs de CRUSELLES, José María; NARBONA, Rafael. "Los modelos alimentarios de una sociedad jerarquizada. Occidente en la Edad Media", *Debats*, 1987, 16, p. 72-83. I sobretot l'obra de GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *La jerarquía de la mesa. Los sistemas alimentarios en la Valencia bajomedieval*. València: Diputació, 1993, esp. p. 189-275.

parteixen, almenys així ho sembla superficialment, la mateixa fe.

Després del diàleg entre l'amo i la seua esposa a la taula, aquesta ordena Ingeri que prepare l'esmorzar per a la filla Karin: formatge i carn, aliments més bé propis de llauradors benestants, perquè també ací hi ha jerarquia. Ingeri s'aixeca de la taula i es dirigeix cap al foc de la llar d'on prendrà una petita flama per calfar la carn. Mentre la jove deixa la casa, la càmera fa un *tràveling* per enquadrar i mostrar la flama poderosa del foc al centre de la imatge. El foc, element força simbòlic, va ser l'inici de la seqüència i del film, i és també, en un acurat exercici de planificació i simetria, la seua fi (vegeu fotograma 9).²⁴

Durant tota la seqüència analitzada, amb una durada de 8 minuts i 56 segons, la càmera (i els personatges) s'han mogut molt lentament en un intent de narrar de forma pausada, el que sembla subratllar la condició estable, duradora i alhora opressiva de la relació entre els diferents sectors socials. Aquesta parsimònia en els actes també ens recorda el caràcter fortament ritual i marcadament providencialista de la mentalitat d'una època on la religiositat semblava condicionar-ho tot. Efectivament, en totes les seqüències del film, en tots els actes, s'imposa l'aire del ritus: treballar, parlar, menjar... La societat rural baix-medieval s'afirma i es reproduceix mitjançant la perdurabilitat dels seus costums i en la importància que s'hi dóna a les aparences. L'home medieval semblava orgullós de no haver canviat els seus costums, els seus ritus, durant generacions. Així



Fotograma 9

es manifestava amb la pregària i la mortificació, però també amb les activitats domèstiques o el treball quotidià.

Ingmar Bergman, com també d'altres realitzadors en molts altres films dignes d'una anàlisi o una lectura històrica –pense ara en *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*), de Carl Th. Dreyer, 1932, o en *Andrei Rublev*, d'Andrei Tarkovski, 1960, en *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*), d'Orson Welles, 1965; o en altres pel·lícules del mateix Bergman com *El séptimo sello* (*Det Sjunde Inseglet*), 1956, per esmentar només alguns que fan referència al món medieval–, tots esdevenen creadors actius pel seu interès de protegir el cinema com a mitjà d'expressió i de fer-lo servir alhora com a espai de representació de les societats del passat.

²⁴ A la seqüència següent veem Ingeri que, després de travessar el pati, envoltada d'animals domèstics (no oblidem que la propietat d'animals era un altre dels aspectes diferenciadors dins les jerarquies socials a l'àmbit rural), entra a un magatzem per preparar l'esmorzar de Karin. Troba aleshores un gripau i decideix posar-lo a l'entrepà de la jove. El gripau, com a tradicional símbol del dimoni i del pecat que el director mostra amb detall, sembla confirmar la situació marginal i pecadora de la jove serventa, i alhora sembla anticipar la tragèdia "pecadora" que s'esdevindrà posteriorment.

