

# L'efecte hipnòtic en el cinema postmodern

Jordi Ferret i Fortuny

---

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2009

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domènec Font Blanch (Departament de Comunicació)





*A Marissa,  
un somni*



## Agraïments

A tothom que ha participat en el projecte en algun moment, família, amics, doctorands, agraeixo el suport en el camí recorregut durant el període de recerca. Gràcies als meus pares i germana, Josep Ferret Mata, Carme Fortuny i Anna Ferret. Ha estat també molt important per al redactat de la tesi compartir amb els companys de Magnètic Films, Pep Puig i Josep Ferret Miralles, la passió pel cinema fruit de la vinculació al Cine Club Vilafranca (amb el recolzament de l'escultor Ángel Camino, Margarida Cortadella, Anna Colomer, Cristina Schiess, Ruben Calvo, Núria Tomàs i un llarg etc.). A les sessions cinematogràfiques als cinemes Bogart es va projectar el material que conforma la recerca. De la mateixa manera que aquest text ha estat possible gràcies també als companys de Barça TV i Televisió de Catalunya. Aquests deu anys treballant amb imatges han permès comprendre una mica més a fons la naturalesa d'allò que conforma la matèria primera de la professió, en la seva vessant més pràctica. Gràcies a l'Ignasi Gozalo Salellas, el *Lukács de l'Empordà*, amb qui hem compartit deliberacions i inquietuds. També amb Jordi López Santín (*Crítica de la postmodernitat. Relectura de "L'home unidimensional" de Herbert Marcuse*, projecte de tesi doctoral dirigida per Francisco Fernández Buey) i Sasa Markus (*La paròdia postmoderna*, projecte de tesi doctoral dirigida per Xavier Pérez) hem compartit objecte d'estudi i apreciacions al voltant del cinema i la postmodernitat. A comarques, gràcies a en Josep Manel Díaz, Pep Besolí, Pere Castelló, Jordi Font, Rosa Paredes, Oriol Roca i Marta Amat, Mònica Guilera, Laia Castejón, Elisabet Amat, Laura Besolí, Anna Colomé, Ivà Gallego, Xavi Ruiz, Xavier Carbó i els Éter, conjuntament amb tothom de la colla penedesenca. Gràcies a la Maria Pons i Carles; de l'enyorança van sorgir els primers passos al doctorat. A la Maria Soler Folguera, que aconseguirà tot el que es proposi. I per sobre de tot, per a Marissa Martí Abella, tota dolçor i intel·ligència, pel recolzament fonamental en la redacció d'aquest text.

També cal manifestar el deute als professors que han inspirat aquest treball d'investigació entre el 2002 i el 2009: Jordi Berrio (*Teoria*

de la comunicació), Josep Gifreu (*Polítiques de l'audiovisual a Europa*), Enrique Monterde (*Documental i ficció*), Xavier Berenguer (*Interactius documentals i de ficció*), Roc Parés (*Arts digitals*), Jordi Pericot (*Anàlisi argumentativa dels mitjans audiovisuals*), Núria Bou (*Arquetips masculí i femení*), Xavier Pérez (*Tragèdia i cinema*), Jordi Balló (*Cinema i iconologia*), Alain Verjat (*Imaginari i creació*), Alain Bergala (*La insultaritat en el cinema modern*), Pilar Pedraza (*Ella siempre vuelve*), Gino Frezza (*Còmic i cinema*), Rafael Argullol (*Doktor Faustus de Thomas Mann, Hölderlin*), Eugenio Trias (*El hilo de la verdad, La política y su sombra*), Victòria Cirlet (*L'experiència visionària*), així com els seminaris de la II Mostra Internacional de Cinema Europeu MICEC 2006 i “*Entre cinema i tragèdia: mirades sobre l'home*” del Consorci Universitari Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona (CCCB, 2006). El Dr. Xavier Antich, la Dra. Núria Bou i el Dr. Domènec Font han contribuït decisivament a millorar el text preliminar amb les seves aportacions formant part del tribunal de la tesina llegida el setembre de 2006. Finalment, agraeixo especialment a Domènec Font, de qui encara no sé el que sé, la direcció pacient i les indicacions que han permès establir els continguts d'aquesta tesi.

## **Resum**

*L'efecte hipnòtic en el cinema postmodern* desenvolupa una aproximació al discurs postmodern a través de la categoria estètica d'allò sinistre (*das unheimliche*), com el camí que senyala l'ombra i el fantasma, el desplaçament del subjecte i la representació de l'inconscient, el real del desig, per mitjà de la metàfora de la hipnosi aplicada al cinema.

### **Paraules clau:**

Hipnosi, somni, onirisme, estètica, cinema, postmodernitat, discurs, subjecte, identitat, inconscient, desig, passió, repetició, allò real, esquizofrènia, capitalisme tardà, tragèdia, allò sinistre (*das unheimliche*).

## **Abstract**

*Hypnotic effect in postmodern cinema* develops an approach to postmodern theories through the sinister aesthetic category (*das unheimliche*), understood as the way that shows the shadow and the ghost, the subject displacement and the unconsciousness representation, the real of our desire, by the metaphor of hypnosis applied to cinema.

### **Keywords:**

Hypnosis, dream, aesthetics, cinema, postmodernity, theory, subject, identity, unconsciousness, desire, passion, encore, the real, schizophrenia, late capitalism, tragedy, sinister aesthetic category (*das unheimliche*).





## Preludi

L'octubre de 1999 acabava la llicenciatura i començava els primers passos en l'àmbit laboral. De la mà de Josep Maria Escofet, actual president de Cine Club Vilafranca, vaig incorporar-me al departament de premsa del Festival de Cinema Fantàstic a Sitges. Allà hi repartíem adhesius per a una "sessió sorpresa", que es fa anualment per als periodistes, convidant-los a una pel·lícula incògnita. Aquests s'havien d'enganxar l'adhesiu a la solapa per entrar a la sessió. La pel·lícula en qüestió va ser *Fight club*, on apareixen diversos col·lectius d'autoajuda, en els quals els membres s'identifiquen escrivint el nom en un adhesiu. Personatges reals i de ficció vam passar a formar part d'un mateix club. Mentrestant, fora la sala, al cartell constava la frase promocional: "*Maldad, caos, jabón*". Alhora, el professor Xavier Pérez em signava un exemplar de *El temps de l'heroi* en bon record dels cursos universitaris, que editava el departament de publicacions del festival. Voltava pel Melià entre rodes de premsa i sessions cinematogràfiques de terror i retrospectives. L'amic Ignasi Gozalo venia convidat a una sessió de *Time Code* de Mike Figgis, un film en pla seqüència, en una pantalla partida per quatre càmeres sincronitzades, que a la una de la matinada se'ns va fer massa densa i vam abandonar a mitja projecció. I aprofitava el meu poder logístic per entrar gratuïtament tota la colla d'amics a l'homenatge de la *màquina del temps* que va venir a recollir el mateix Terry Gilliam, en una altra sessió retrospectiva matinal de *Brazil* que injustament només omplia mitja entrada de l'auditori. Vivíem la bombolla d'internet, i la irrupció d'aquest nou mitjà semblava que havia de revolucionar els codis de comunicació i el cinema, amb experiències multiplataforma fallides com *Les maletes de Tulse Lopper* de Peter Greenaway.

Deu anys més tard, quan em sembla arribar al final del redactat d'aquesta recerca doctoral, trobo diversos indicis que em recolzen les hipòtesis que he intentat exposar. He visitat al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona "*J.G. Ballard. Autòpsia d'un nou mil·lenni*", i hi veig la tesi reflectida en els textos, en les imatges, en l'aspecte clínic, oníric, patològic, que mostra l'exposició. També llegeixo a la contraportada de El Periódico una entrevista a Zygmunt Bauman on l'autor afirma "*L'única certesa és la*

*incertesa*”, i em sembla llegir-hi també el cos de la tesi com quelcom plenament vigent, actual i contemporani. Allò característic del nostre temps <sup>1</sup>. Aquesta confirmació sensible percebuda en elements estètics i socials de la contemporaneïtat és allò que he provat de traduir en una reflexió teòrica que tracta de mostrar una visió particular sobre el fet cinematogràfic. Un *tractat sobre la passió* que ha conformat la meua experiència vital al voltant del cinema i el pensament.

La investigació que va començar a prendre forma el 2004 s'emmirallava en *Ozu, Bresson, Dreyer. Transcendental style in film*, la tesi que Paul Schrader presentava el 1972 (en treballs preliminars apuntava a *Von Trier, Sokurov, Lynch. L'estil hipnòtic en el cinema*). Encara que després de diverses dissertacions sobre la idea d'estil i en l'àmbit de la mitocrítica i els estudis de l'imaginari, es va decidir substituir-la per la d'*efecte*, més orientada a l'experiència fenomenològica y als propòsits de la deconstrucció, que exposen el sentit com l'efecte d'una il·lusió per a la consciència. Alhora, es va intentar enfocar l'objecte d'estudi “cinema” amb la idea que el context “postmodern” ofereix el marc teòric adequat per restringir precisament a través de la hipnosi una estètica que és característica de la postmodernitat.

Aquest document es proposa com un conjunt d'idees i casos rellevants a discutir, que enllaçats oportunament donen sentit a la metàfora de la hipnosi. Una estructura que sorgeix a partir de relacionar la teoria amb els exemples filmics. Uns exemples cinematogràfics contemporanis que proven de pensar la suposada validesa i vigència de la metàfora de la hipnosi, i que ens han interrogat com a full de ruta o guia simptomàtica des de l'inici de la investigació.

---

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt. “*L'única certesa és l'incertesa*”. El Periódico 21/11/2008. Entrevista a la contraportada. “*Hace 20 años hablé de una sociedad que ya no mantendría la ilusión de que todo cambio acarrearía una solución permanente. Lo llamé la modernidad líquida. Pero yo nunca hago predicciones. Solo soy sensible a lo que veo.*” (...) “*Hoy es el mundo el que cambia continuamente, y la certeza está en la propia existencia.*” (...) “*Está la libertad de lo desconocido. No sabemos qué sucede y, lo peor de todo es que, aunque lo supiéramos, tampoco podríamos hacer nada.*”

# Sumari

	<b>Pàg.</b>
Resum .....	vii
Preludi .....	ix
<b>1. INVITACIÓ A LES PROFUNDITATS</b>	
1.1. La dissolució del subjecte i l'esperit tràgic .....	3
<i>El subjecte i la màscara</i>	
1.2. La condició postmoderna .....	8
<i>Història, teoria, ficció</i>	
1.3. La definició de la hipnosi .....	25
<i>De la imatge-temps al desert del real</i>	
1.4. Objectius de la recerca .....	29
<i>La ficció hipnòtica postmoderna</i>	
<b>2. ESTUDI PRELIMINAR</b>	
2.1. La hipnosi com a node cultural .....	37
<i>Del mesmerisme a Freud: Romanticisme i magnetisme animal</i>	
2.2. La hipnosi segons Freud .....	51
<i>La mirada del pare: tòtem i tabú</i>	
2.3. Quelcom que no es deixa llegir .....	55
<i>La psicologia de les masses</i>	
2.4. Allò que veiem, allò que ens mira .....	58
<i>La mirada com a objecte a</i>	
2.5. La paraula i el fantasma .....	63
<i>La veu com a objecte a</i>	

2.6. El sistema de la (no) sutura .....	67
<i>El suplement fantasmàtic i les distorsions en la cadena significant</i>	
2.7. La hipnosi fruit del dispositiu cinematogràfic .....	76
<i>El significant imaginari: regressió en forma d'idealització</i>	
2.8. La hipnosi com a escena diegètica .....	83
<i>Exclusivitat, intensitat, relació asimètrica. Memòria i nova visibilitat</i>	
2.9. La imatge mental .....	88
<i>El motlle hermenèutic. La teoria del mode subjuntiu: somni, incertesa, estranyament</i>	
2.10. Els monstres del sonor i la nova visibilitat .....	109
<i>La diegetització simbòlica del dispositiu cinematogràfic</i>	
2.11. L'apoteosi del subjecte .....	113
<i>Orson Welles, de Ciutadà Kane a Fake</i>	
2.12. El plaer (en la interpretació postmoderna) .....	122
<i>Estudi sobre Hitchcock: Vertigo i Psicosi. Hipnosi, neurosi, perversió</i>	
 <b>3. L'EFECTE HIPNÒTIC EN EL CINEMA POSTMODERN</b>	
3.1. Del suspens a la hipnosi .....	145
<i>El component macroestructural del relat</i>	
3.2. La sintaxi en ruïnes .....	157
<i>Europa de Lars Von Trier, 1991</i>	
3.3. El pensament revelat .....	168
<i>Tren de sombras, l'espectre de Le Thuit de José Luis Guerín, 1997</i>	
3.4. Un viatge sense drama, un laberint de memòria ....	174
<i>El arca rusa d'Alexander Sokurov, 2002</i>	
3.5. La ferida del temps, el fantasma del passat .....	180
<i>El regreso d'Andrei Zvyagintsev, 2003</i>	
3.6. L'antiheroi hipnotitzat .....	189
<i>Old boy de Park Chan Wook, 2003</i>	

3.7. Del desig a la hipnosi: l'absència estructural .....	195
<i>In the mood for love de Wong Kar Wai, 2000</i>	
3.8. Deambular pel no res .....	204
<i>Gerry de Gus Van Sant, 2002</i>	
3.9. La hipnosi i l'emergència d'allò sinistre .....	207
<i>Lost highway i l'ontologia de David Lynch</i>	
3.10. De la hipnosi i l'esquizofrènia .....	219
<i>Fight Club de David Fincher, 1999</i>	
3.11. Hipnosi i amnèsia: la memòria en la penombra ...	226
<i>Memento de Christopher Nolan; Olvídate de mi de Michel Gondry, 2002.</i>	
3.12. El laberint com a topografia mental .....	236
<i>De Marienbad a l'Overlook Hotel</i>	
3.13. El text conspiratiu i l'efecte hipnòtic .....	243
<i>Twelve monkeys de Terry Gilliam, 1996</i>	
3.14. Del carnaval a la hipnosi .....	251
<i>Otto e mezzo de Fellini, 1962; Tristram Shandy de Michael Winterbottom, 2005</i>	
3.15. La hipnosi i la repetició .....	256
<i>El ángel exterminador de Buñuel; La doble vida de Verónica de Kieslowski</i>	
3.16. L'alternativa ciberpunk .....	264
<i>De Blade runner de Ridley Scott a AI d'Steven Spielberg, 2000</i>	
3.17. L'efecte hipnòtic i la seva ombra .....	276
<i>El encargo del cazador de Joaquím Jordà, 1990</i>	
<b>4. HERMENÈUTIQUES RADICALS</b>	
<i>Assaig sobre la ceguesa</i> .....	281
5. Bibliografia .....	291
6. Filmografia .....	305



# **INVITACIÓ A LES PROFUNDITATS**





## 1.1. La dissolució del subjecte i l'esperit tràgic

*Vine tan celebrat Ulisses, honor de l'Acaia!  
Atura el teu vaixell i a la nostra veu dóna orella!  
Mai ningú ha doblat per aquí amb el negre navili,  
que de les nostres boques la veu no escoltés, que és dolcesa;  
però després se'n torna joiós i més ple de ciència.*

**Homer a *L'Odissea* [sVIII a. de C.]**

El cinema té l'estrany poder d'hipnotitzar-nos, com el cant de les sirenes. El poder de capturar la voluntat, submergir la consciència en un estat oníric, és una qualitat donada en l'art i la representació. S'empara en mecanismes catàrtics que ens aboquen a infinits processos d'anagnorisi o autoreconeixement. Després de la sospita, superada l'admiració tràgica, se'ns descobreix l'evidència, la veritable essència de les coses, que havia estat sempre latent en nosaltres, tàcita, oculta en la memòria, en l'arquetip (*l'arché*, el fonament, allò que inconscientment domina) que es recrea i varia eternament, remetent al mite i a l'origen.

Aquest esquema s'endinsa en les més profundes arrels del pensament occidental. En la lluita del món hel·lènic, una primera consciència de saber-se un poble superior, envers un món bàrbar, poblat de sers híbrids. En aquella figura de Sòcrates que funda en la ciència del saber l'escissió del jo modern entre tècnica i naturalesa. En aquell màxim infortuni que representava per a un grec el personatge d'Ulisses, extraviat per terres bàrbares. A *Drama e identidad* (1974), Eugenio Trías senyalava *l'Odissea* com el poema èpic que mostra, a través de la pèrdua de la identitat, el paradigma d'una certa modalitat de viatge, el viatge de retorn, d'aquell qui ha perdut el centre i l'orient, però en canvi no ha perdut la referència d'allò que cerca penosament. També Edip, immers en una odissea del coneixement, obsessionat per la pregunta "*Qui sóc jo?*", i el nòmada Abraham, a la recerca d'una terra promesa, constitueixen el

prototip del vagabund que, amb la seva existència errant, fundarà una nova estirp o una nova pàtria <sup>2</sup>.

El *logos dramàtic* està simbolitzat per Ulisses, que construeix fatigosament la seva pròpia identitat i el seu propi domini –sobre Ítaca, sobre la seva tripulació i sobre si mateix- resistint a la temptació d’abandonar-se a l’alliberament dionisiac del jo. Es manifesta en aquesta predisposició al viatge, en el conflicte entre forces antagoniques. En el suspens i l’admiració que afavoreixen l’allunyament de l’origen, del centre de gravitació, que queda sufocat quan es percep altra vegada l’apropament a la llar.

En canvi, el caràcter tràgic s’acompleix en el desarrelament, en la negació de tota conclusió. És en la *tragèdia* on la identitat i la subjectivitat assisteixen a una radical dissolució, on apareix un logos que no és viatge de retorn sinó *espai de dispersió i diferència*. El conflicte tràgic seria aquell en el que qualsevol decisió no fa més que empitjorar la situació: *el conflicte i la contradicció augmenten*. Un altre Ulisses se’ns presenta aquí, Leopold Blum, a la deriva, sense rumb ni direcció, divagant en un flux d’idees, en un monòleg interior, mancat de tota referència a un objecte o a un subjecte. En la tragèdia, l’heroi no té nom propi i per tant ignora la resposta a la pregunta “*Qui sóc jo?*”, bé per què *no ha tingut mai un nom, per què l’ha oblidat o bé per què la seva identitat s’ha erosionat tant que el personatge s’ha convertit en un fantasma o una màscara, en una inicial* (K). La pèrdua de l’*ego* modern, estretament vinculat a la seva identitat, per passar a una identitat més àmplia, senyala precisament allò tràgic que supera l’individu, allò propi de la sensibilitat postmoderna, on el subjecte ja no és amo de si mateix a cada lloc i cada temps.

El punt de partida de la recerca és un adjectiu: hipnòtic. La hipnosi. Aquell estat de son induït artificialment, que afavoreix modificacions suggestives en la consciència i la memòria. Nietzsche ja advertia de la capacitat hipnòtica donada en l’art, de la força embrigadora però també obnubiladora de la música romàntica, i d’aquell *ser alemany* que venerava la foscor com una virtut en la seva condició narcòtica. Wagner representava el màxim exponent

---

<sup>2</sup> TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad* [1974]. Barcelona: Destino, 2002.

del drama, de la identificació i participació de l'espectador en una melodia infinita. Però per Nietzsche, l'espectador ha de conservar la seva raó, el seu *logos*. Concep l'art no en termes de participació sinó de *distància*, no en termes d'identificació, sinó de *diferència*. Així es pot pensar un ser sense referència a cap centre privilegiat, afirmant, amb Zarathustra, que “*el centre és a tot arreu*”. Un estat on es dissol la idea mateixa de subjecte, la identitat i la unitat, en una *anarquia d'àtoms*, una pluralitat de nuclis psíquics alliberada del rígid i repressiu escut de la identitat, que bloqueja el fluir de la vida. Es pot sostenir que la postmodernitat filosòfica neix de l'obra de Nietzsche. El *post* de postmodern indica un comiat de la modernitat, una voluntat d'alliberar-se de les seves lògiques de desenvolupament en direcció a un nou fonament <sup>3</sup>.

El filòsof alemany, que a *El naixement de la tragèdia* (1871) evocava la Grècia clàssica i l'òpera wagneriana, no va ser a temps més que d'intuir, amb el canvi de segle, el fenomen estètic del cinema o, per altra banda, preveure la ciència del subjecte o del Jo, del somni i del desig: la psicoanàlisi. Delimitar què entenem per *l'efecte hipnòtic en el cinema* és l'objectiu que aquí es proposa. Per què el setè art es manifesta, especialment en les seves formes postmodernes que tant han posat en crisi la idea de subjecte, com una eina propícia a revelar aquesta força embriagadora que correspon a una determinada visió tràgica del món?

La pregunta sembla d'allò més pertinent, si no és casualitat que del nou ordre audiovisual, de l'explosió d'imatges i imaginaris, s'expressa una nova manera de veure el món que li és característica. A través d'herois tan fràgils i impersonals com els marcs geogràfics que transiten, territoris hipertecnificats o moralment devastats, es dibuixen ficcions tortuoses i imprevisibles. En aquests paisatges, que no fan més que reflectir l'estat d'ànim del Jo, es parla de com posicionar-se enfront les estructures de pensament heretades de la postmodernitat. La confusió i la perplexitat són les respostes més freqüents.

---

<sup>3</sup> VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* [*Le fine della modernità*, 1985]. Barcelona: Gedisa, 2007. MAGRIS, Claudio. *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* [*L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, 1984]. Barcelona: Edicions 62, 1993.

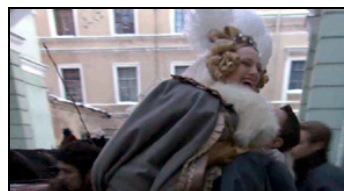
Primer una experiència auditiva. Tot seguit, la imatge obre amb una càmera “subjectiva” que trasllada l’espectador a un escenari oníric. És el cas d’*Europa* de Lars Von Trier, de *Lost highway* de David Lynch o de *El arca rusa* d’Alexander Sokurov.



*Europa* (1991)



*Lost Highway* (1997)



*Russkii Kovcheg* (2002)

Tot plegat configura un laberint de topografies mentals, en films que descriuen rutes circulars que només transiten en la subjectivitat. S’anuncia així un món esquizofrènic, instal·lat en la contradicció no resolta i l’angoixa existencial, en absència d’una veritat estable <sup>4</sup>. Un món on s’accedeix a l’experiència del sentit que precedeix la consciència del Jo. Un examen de consciència, en un món habitat per identitats escindides, que circulen per un espai i un temps indefinit, un present continu, un *instant éternel* <sup>5</sup> o un rebuig del

---

<sup>4</sup> KIERKEGAARD, Søren. *El concepto de angustia* [*Begrebet angst*, 1844]. Madrid: Alianza, 2007. “És precis trobar una veritat, i la veritat és per a mi trobar la idea per la qual estigui disposat a viure i morir”.

Sigmund Freud va proposar el 1917 una explicació per l’angoixa (del llatí *angustiae*, estretor; en alemany *angst*), una paraula que ressalta precisament l’opressió o la dificultat per a respirar que es produeix en el naixement. Aquesta situació real es reproduïx després regularment a través de l’estat afectiu homòleg. És també molt significatiu el fet que el primer estat d’angoixa correspongui amb el moment de separació de la mare. FREUD, Sigmund. *Teoría general de las neurosis. Lección XXV. La angustia. A Obras completas*. Barcelona: RBA, 2006. Pàg. 2369.

<sup>5</sup> MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* [*L’instant éternel*, 2000]. Barcelona: Paidós, 2001.

temps que allibera les passions <sup>6</sup>. Sota aquest paradigma, les imatges construeixen un procés d'empatia entre el més íntim del personatge i l'espectador i, a la vegada, adverteixen de com allò aparentment bell, l'harmonia, és també font de desordre i absurd. Un talent que sovint voreja allò sinistre i on s'intueix que el sentit no es troba més enllà de la pròpia consciència.

Aquesta recerca pretén elaborar un itinerari que dansa entre filmografies i realitzadors a través de la metàfora de la hipnosi. L'adjectiu *hipnòtic* s'ha vinculat a personalitats tant diverses com Stanley Kubrick o David Lynch, i a films tant dispars com *Europa* (1991) de Lars Von Trier o *El arca rusa* (*Russkis Kovcheg*, 2002) d'Alexander Sokurov. A quina idea en comú remetent?

Mirar és actuar, i veure significa estimular allò real encara invisible, de forma que se'ns descobreix que les formes són el resultat d'una activitat subjectiva. Afirmar sentir-se hipnotitzat en una sala de projeccions es basa en la impressió d'un fenomen, una determinada experiència cinematogràfica. Depèn de l'estat d'ànim en què un es troba en cada moment i es recolza en l'ambigüitat fonamental de la imatge, que constitueix la llibertat essencial del lector-espectador. Malgrat això, ens disposem a traçar un itinerari de reflexió que, en aquesta època d'abundància audiovisual, il·lumini en imatges aquesta tragèdia del Jo.

---

<sup>6</sup> ALQUIÉ, Ferdinand. *Le désir d'éternité* [1943]. París: PUF, 1976. Pàg. 15.

## 1.2. La condició postmoderna

*El subjecte postmodern recorda “l’últim home” d’Així parlà Zarathustra de Nietzsche. “Què és veritat? Què és la felicitat?”, diu l’últim home, i parpalleja; com si aquestes qüestions no li importessin o només les contestés de forma irònica encongint les espatlles. L’últim home és el subjecte del “nihilisme imperfecte” al qual fa referència també Nietzsche. El nihilisme, quan ho és de veritat, o quan aconseguix la seva consumació crítica i dissolvent, travessa aquesta subjectivitat una mica perplexa del postmodernisme en direcció a una nova creació de valors i de criteris; o a dotar al subjecte (humà) d’una nova significació.*

**Eugenio Trías a *El hilo de la verdad* (2004)**

El cinema, com a eina de construcció de significació, i el tractament postmodern, són els dos eixos que sustenten aquesta tesi sobre *l’efecte hipnòtic*: aquella ficció que fa participar l’espectador, com a subjecte (humà), del mecanisme de construcció de significat. Una ficció hipnòtica, en tant que preveu i posa de manifest el desig que inclou la seva mirada, allò que el constitueix com a subjecte, afavorint alhora l’empatia i la distància crítica. Una forma particular d’escriptura fílmica plena de parèntesis, que deliberadament posen de relleu allò que el significat oculta. En imatges, s’instaura la pregunta: “*Què és veritat?*” (“*Què és real?*”) <sup>7</sup>. La resposta es troba en l’afirmació de la subjectivitat més radical, en el caràcter nihilista latent en determinades propostes del cinema contemporani que s’allunyen del sentit immune de la representació clàssica. Un temps de reivindicació del jo fílmic, orientat a la creació de nous valors i criteris, a la conquesta de nous territoris fronterers, no explorats, on la imatge es proposa com a forma de pensament.

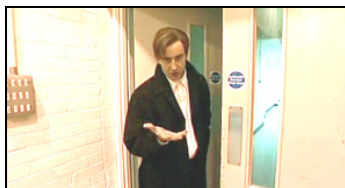
Vegem en aquest punt a Tony Wilson (Steve Coogan). La càmera el persegueix, com durant tota la pel·lícula: és el personatge central, l’eix que ens guia en aquest viatge al Manchester de 1976. Circula

---

<sup>7</sup> “*Veritas est adaequatio intellectus ad rem*. Així doncs, la veritat així compresa, o veritat del judici, no és possible més que fundada en la veritat de la cosa (...) La veritat és, en conseqüència, allò real.” HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Madrid: Alianza, 2000. A *De la esencia de la verdad*. Pàgs. 151-171.

pels estudis de Granada TV, mentre exposa les pròpies excel·lències a Miss Regne Unit. Tony Wilson s'atura, es dirigeix a càmera i declara: “... i jo sóc postmodern abans que es posés de moda”. Se'ns presenta aquí un personatge que es reconeix, que se'ns identifica com a postmodern. Una veu del present, que s'encarna a través de la de la figura de Tony Wilson (un personatge real), revisita el passat, la seva pròpia història. És un periodista –cosa que justifica el seu poder sobre la càmera i l'interpel·lació directa a l'espectador- i propietari del club musical *La Hisenda*, que protagonitza un viatge de retorn fruit de la dramatització de la seva vida i experiències. La visió omniscient i panòptica del personatge condueix el relat i afavoreix l'expressió dels seus pensaments més íntims.

Tony Wilson (Steve Coogan) es presenta com un actor secundari en el relat que protagonitza, sobre l'ambient musical en un temps mític on Manchester era el centre de l'univers, a *24 hour party people* de M. Winterbottom.



*24 hour party people* (2002)

**Tony Wilson:**  
*Intento lligar amb tu, tant es nota? (a l'espectador) No em jutjeu, la pietat és una qualitat poc atractiva. Lligar és un procés natural, ella ho sap i jo sóc postmodern abans que es posés de moda.*

El film *24 hour party people* (2002) de Michael Winterbottom, recrea l'experiència distant d'un altre temps, emprant una pluralitat d'enfocaments i materials. Una paròdia, una contínua transgressió, que es manifesta com a *consciència de la forma*<sup>8</sup>. Un treball de documentació i recreació, que mescla personatges reals i de ficció, imatges d'arxiu i filmacions originals. Un conjunt híbrid de materials audiovisuals sedimenta al voltant de la figura i pretext de Tony Wilson, que fins i tot discuteix en pantalla sobre el muntatge (“*aquesta escena no surt al muntatge final, però segur que la podreu veure al DVD*”, manifesta). Aquesta història sobre l'ambient musical de la ciutat s'esdevé en un temps mític on Manchester “era

<sup>8</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: The teachings of twentieth-Century Art forms* [1985]. University of Illinois Press, 2000. Pàg. 37.

*el centre de l'univers*”, en l'època d'efervescència del moviment punk. *24 hour party people* té la particular característica de mostrar la pròpia historicitat del postmodernisme cultural, a través d'un personatge que recorda el seu itinerari i peripècies. El film ens proporciona l'escenari, l'ambient dels 1970s mostrat amb la distància crítica del present, per obrir un breu recorregut per la teoria, les estratègies i eloqüències de la postmodernitat, que és la condició amb la qual es pretén delimitar l'objecte d'estudi. Quin és el vincle que es proposa entre *la hipnosi* i el *tractament postmodern*? Quines condicions particulars del *cinema postmodern* propicien la manifestació de *l'efecte hipnòtic*?

Els anys 1970 havien conduït a una nova situació a diversos nivells (cultural, econòmic, social), sota la perspectiva d'un capitalisme tardà o un tercer estadi del capitalisme avançat, una “societat postindustrial”, però també denominada societat de consum, societat de la informació o *societat de l'espectacle*<sup>9</sup>. Uns canvis que semblaven advertir de l'arribada de temps obscurs, desoladors pel component de nostàlgia que contenien, una cultura que semblava *mirar cap enrera*. L'informe sobre el saber de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (1979), obria el debat sobre el desencant amb un cert significat que s'havia atribuït al projecte modern, relacionat amb el desenvolupament de les llibertats potencials de l'individu-subjecte en un ordre polític d'acord amb el progrés de la revolució científico-tècnica, un projecte social positiu d'alternativa de futur a la societat existent<sup>10</sup>. S'alertava aleshores sobre el declivi del subjecte crític, el subjecte dotat de raó crítica, que és l'individu lliure, actor d'un possible canvi o motor de l'alternativa històrica. El document de Lyotard era contestat amb la conferència de Jürgen Habermas *La modernitat: un projecte inacabat* (1980). La postmodernitat impera com a paradigma cultural dominant en un moment culminant en que la història sembla dissoldre's conjuntament amb les ideologies que van marcar el segle XX, instaurant el paradigma de la fragmentació i del fi de la

---

<sup>9</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* [*La société du spectacle*, 1967]. València: Pre-textos, 2002. “Allà on el món real es transforma en simples imatges, les imatges es converteixen en sers reals, i en eficaces motivacions d'un comportament hipnòtic”. Pàg. 43.

<sup>10</sup> LYOTARD, Jean-François. *La condició postmoderna* [*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979]. Barcelona: Angle Editorial, 2004.



idea de totalitat. El qüestionament del missatge de la Il·lustració – del qual s’apropia la modernitat en una mena de pròrroga-, s’esdevé a través de posicions ben diverses, que confonen en una mateixa etiqueta “postmodern” projectes contradictoris i fins i tot oposats: des de l’antimodernisme que qüestiona la racionalització imposada –de Bataille a Foucault-, a postures conservadores i neoconservadores.

El fet és que l’home de finals del segle XX no participa de l’entusiasme, no se sent preocupat per promeses ni utopies. Curiós o perplex, escolta discursos que reproduïxen epitafis: *la mort de Déu, la mort de l’home, la fi de la idea de progrés, la fi de la història...* Una fi avalada per fets emblemàtics -pel seu poder simbòlic- com la reunificació d’Alemanya a principis dels noranta. L’instant es presentava com la culminació de la història, el final de la Guerra Freda, el triomf definitiu del capitalisme sobre la utopia igualitària del socialisme. Un somni neoliberal global que va començar a esfondrar-se entre les ruïnes de les torres bessones de Nova York el 2001. Els espectadors de tot el món contemplaven (hipnotitzats) durant diverses hores la naturalesa d’aquests fets reals, un sinistre que superava tota realitat imaginada, transmès en directe arreu del món. Tal com Deleuze al·ludia a un fet real, el context històric de la Segona Guerra Mundial, per situar el pas de la imatge-moviment a la imatge-temps, és possible pensar una relació entre la imatge-hipnòtica i la situació històrica que configura l’imaginari contemporani?

Les imatges dels atemptats bé podrien haver figurat –anticipades imaginàriament- a la darrera seqüència de *Fight club* (David Fincher, 1999). “*M’has conegut en un moment estrany*” conclou el narrador (Edward Norton). Al contrari que Tony Wilson, a *Fight Club* el narrador (X) no es reconeix, no té nom propi ni identitat possible. En concloure el film, es troba al mateix punt que al principi. Divisa el seu desdoblament, però és massa tard. Cap acció o decisió pot millorar la seva situació, en un escenari que s’ha creat ell (Tyler Durden) per a ell mateix (X). Encarnant múltiples màscares, resulta un ser esquizofrènic, amb múltiples veus, que finalitza el seu recorregut amb una escena de destrucció que s’ha organitzat per a la seva pròpia contemplació.

El narrador (Edward Norton) divisa el seu desdoblament, però és massa tard. Els seguidors del *projecte Mayhem* han col·locat explosius per fer volar els gratacels que allotgen els principals bancs de la ciutat: si s'esborren tots els registre bancaris es tornarà a un estat inicial de les relacions humanes, sense desigualtats econòmiques. La darrera escena de *Fight club* de David Fincher enllaça amb el principi del film. El narrador decideix disparar-se per alliberar-se de l'alter ego que el persegueix. Després contempla amb Marla Singer (Helena Bonham Carter) l'escena de destrucció, des de l'interior del gratacel.



*Fight club* (1999)

**Narrador:** *M'has conegut en un moment estrany de la meua vida...*

El matí de l'11 de setembre de 2001 les televisions de tot el món retransmetien en directe l'atemptat a les Torres Bessones de Nova York, al cor de Manhattan.



*Nova York, 11 de setembre del 2001*

*Tota tragèdia és tragèdia de reconeixement; tot drama és drama d'identitat. Un estranyament davant el món, una identitat precària, és la proposta que ofereix l'experiència hipnòtica postmoderna, una experiència d'obertura de sentit. En deambular per l'espai-temps postmodern trobem monuments, ruïnes i deixalles, petjades i vestigis. Interpretem, deconstruïm, tracem genealogies, descobrim en la nostra condició transitiva la possibilitat de pensar el món que ens entre-té. Una possibilitat que constitueix el signe d'allò que Patxi Lancerós denomina *impertinència hermenèutica*, ja que la postmodernitat pensa la modernitat pensant alhora (en) allò que ens separa d'ella. El prefix (post-) és el signe d'un espai-temps diferit, i potser difer(i)ent<sup>11</sup>.*

<sup>11</sup> LANCEROS, Patxi. *Verdades frágiles, mentiras útiles. Éticas, estéticas y políticas de la postmodernidad*. Alegria: Hiria Liburuak, 2000. Pàg. 15.

Heidegger <sup>12</sup> construeix la base teòrica per al *comiat de la subjectivitat*, que es verifica en importants corrents de pensament del segle XX. Recordem Adorno, que concep el pensament com una tasca de resistència als atemptats que la racionalització del treball social porta a terme contra la humanitat de l'home, concebuda en termes de subjectivitat i d'autoconsciència. La posició d'Adorno és representativa d'una basta corrent hegeliano-marxista. També la fenomenologia en les seves diverses versions i moltes de les idees de la psicoanàlisi tendeixen a col·locar-se en l'horitzó de la reapropiació. Contra aquesta cultura profundament humanista treballen altres corrents del pensament contemporani amb voluntat de superar el concepte de subjecte <sup>13</sup>. Una cura d'aprimament del subjecte, afirmada per Nietzsche, Heidegger, Lacan, i escriptors com Musil, que exhorten un ser que ja no es dóna en el to peremptori del *grund* o del pensament de pensament o esperit absolut, sinó que dissol la seva presència-absència en les xarxes d'una societat transformada cada vegada més en un molt sensible organisme de comunicació. La dotació de sentit es torna provisional, a través d'un subjecte que, transfigurat en *dasein*, s'experimenta diferent a cada instant.

Una hermenèutica que centra la mirada en les ruptures i irregularitats de l'existència. L'hermenèutica entesa com un intent de manifestar la dificultat original de l'existència, però sense traïr-la amb la metafísica (això explica per què Gadamer –i Ricoeur, *a fortiori*- juguen un paper secundari; un gest reaccionari que intenta bloquejar la radicalització de l'hermenèutica i retornar a la metafísica de la presència). Així, el pensament radical, que segons John D. Caputo troba la seva gènesi en Schleiermacher i Dilthey; arrela en Kierkegaard i Husserl, Nietzsche i el mestre Eckhart, en Heidegger i la *différance* de Derrida. Derrida mostra que la

---

<sup>12</sup> § 64. “En el dir “jo” el Dasein s'expressa com estar-en-el-món (...). Allò mateix només pot ser existencialment descobert en el mode propi de poder-ser-un-mateix, és a dir, en la propietat del Dasein en quan a vigília. Des d'aquí s'aclareix l'estabilitat del sí-mateix com a presumpta persistència del subjecte”. HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo [Sein und zeit, 1926]*. Madrid: Trotta, 2003. Pàgs. 339-340.

<sup>13</sup> VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad* [1985]. A *Del goce a la angustia*. Op. cit. Pàg. 44.

presència és l'efecte d'un procés de repetició, que la representació precedeix la presència que se suposa que reproduceix, que la repetició és "anterior" a allò que repeteix, i això és el mateix que diu Husserl. Si Kierkegaard orientava la qüestió del jo cap al flux, Husserl va establir la qüestió sobre el significat de la consciència. La constitució husserliana és paral·lela epistemològicament a la repetició existencial, una repetició que empeny endavant i que produeix allò que repeteix. És allò que Caputo defineix com "*hermenèutiques radicals*", que condueixen la filosofia i el pensament al límit, escriuen des del límit <sup>14</sup>.

Un gest d'aproximació al text des de la deconstrucció, amb el qual Derrida condueix l'hermenèutica a la seva expressió més radical, l'empeny cap al límit. Amb la deconstrucció, l'hermenèutica perd la seva innocència, es manté atenta a la dificultat de la vida. Així són exposats a les fissures, a la diferència que habita tot allò que pensem, que fem i desitgem. La identitat és un efecte de la repetició, senyala la voluntat del subjecte de romandre en el temps. Però si la diferència s'esdevé de la recerca d'una identitat, l'estranyament hipnòtic postmodern –que no és ni dialèctica ni diferència– es dona en el camp de la subjectivitat, que ja no és fruit d'un subjecte que vol conèixer-se a si mateix, sinó que es manifesta en l'ambigüitat de l'experiència psicològica. Freud permet pensar la força de l'escriptura com un "obrir-se pas" en la repetició *psíquica*: obertura del seu propi espai, ruptura i irrupció que *marca la ruta*, inscripció violenta d'una forma, traçat d'una diferència en una naturalesa o una matèria. Es tracta aleshores d'invocar l'origen del moviment de transgressió, *l'origen de la repetició i del convertir-se el llenguatge en idioma* <sup>15</sup>.

En el context postestructuralista, la deconstrucció irromp com un pensament de l'escriptura, com una escriptura de l'escriptura, que d'entrada obliga a una altra lectura. Aquesta ja no és imantada per la comprensió hermenèutica del sentit d'un discurs, sinó que roman atenta a la cara oculta d'aquest, a les forces no intencionals inscrites

---

<sup>14</sup> CAPUTO, John D. *Radical hermeneutics. Repetition, deconstruction, and the hermeneutic project*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia [L'écriture et la différence, 1967]*. Barcelona: Antrophos, 1989. Pàg. 294. A *Freud i l'escena de l'escriptura*.

en els sistemes significants d'un discurs que fan d'aquest pròpiament un "text", és a dir allò que per la seva pròpia naturalesa o llei es resisteix a ser comprès com expressió d'un sentit, o que més aviat l'exposa com un *efecte* –amb la seva legalitat i necessitat específica- d'una il·lusió per a la consciència. El rigor de la deconstrucció destitueix, desautoritza l'axioma d'un o uns nuclis primitius de sentit que delimitarien i possibilitarien l'anàlisi com a tal. El camp de la deconstrucció és d'entrada un camp polèmic, l'espai heterogeni d'un conflicte de forces (i ja, sobretot, de força i sentit), la qual cosa requereix, més que anàlisi neutre, metòdic i "especulatiu", intervenció estratègica i singular, implicada en tal o qual moment d'aquell espai. La metàfora en retirada (*katastrophé*) inverteix el trajecte de la metàfora per poder pensar la retirada o les retirades del ser per un costat, i la *ruïna* de la representació: per ambdues parts es requereix pensar, és a dir, pensar d'una altra manera, inclús d'una forma completament diferent. Una operació d'aventura del pensament en la interpretació dels signes del temps, activament receptiva, lúcidament desxifradora i generosament audaç<sup>16</sup>.

La mateixa crítica a la unidimensionalitat que Marcuse anuncia per al postcapitalisme incipient es pot aplicar a la societat d'aquesta època de la consolidació de la postmodernitat. *L'home unidimensional*<sup>17</sup> dels anys 1960s ara és un individu fonamentalment voluble, sense lligams profunds, amb personalitats i gustos fluctuants. La desestructuració de les formes antigues de les regulacions socials de comportaments condueix a una marea creixent de patologies, trastorns i excessos conductuals. Un univers funcional de la tècnica on augmenten els comportaments disfuncionals, conseqüència de la voluntat de modernitzar la modernitat, de racionalitzar la racionalització. Un temps hipermodern, segons l'expressió de Lipovetsky i Charles. Pels autors, no es tracta de sortir del món de la tradició per accedir a una racionalitat moderna, sinó de *modernitzar la modernitat mateixa, de*

---

<sup>16</sup> DERRIDA, Jacques. *La deconstrucció en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metàfora* [*Le retrait de la métaphore* i *Envoi*, 1987]. Barcelona: Paidós, 1996. Pàgs. 9-15.

<sup>17</sup> MARCUSE, Herbert. *One-dimensional man: Studies on the ideology of advanced industrial society*. Boston: Beacon, 1964.

*racionalitzar la racionalització, és a dir, de destruir efectivament els “arcaïsmes” i les rutines burocràtiques, de posar fi a les rigideses institucionals i als obstacles proteccionistes, de deslocalitzar, de privatitzar, estimular la competència*<sup>18</sup>.

El discurs postmodern recorre obsessivament a l'exercici de contradiccions (autoreflexivitat, ironia, paròdia...), de manera que fa problemàtic allò més essencial o “natural”. Una estructura que es defineix per la seva oposició al caràcter modern. En aquest moviment a contrasentit, se senyala el text i alhora el subtext, la seva ombra. L'algoritme significant/significat obre una fissura, un símptoma, el significant d'un significat ocult. Adverteix de l'estat de ceguesa sobre allò real, allò que queda fora de la lògica en l'ordre del discurs. En aquest ordre es produeix la dialèctica, en termes lacanians, entre *realitat* i *allò real*, que es poden definir en els següents termes. Definirem la *realitat* com allò del món que entenem, que pensem, que se sotmet a una certa lògica i que, per això, ens resulta intel·ligible. Allò *real* és la resta: el que queda fora, el que està sempre exclòs de l'ordre dels discursos, allò que es manifesta enfront d'ells com a extrema resistència. Allò que, portat al límit, és intel·ligible. L'absolutament Altre. És possible una definició més senzilla: el real és el que es dedueix del fet, assumit radicalment, de que el món no està fet per a nosaltres. És molt difícil desprendre's d'aquest narcisisme elemental que fantasieja el món com a fet, d'una o altra manera, per a nosaltres, per què puguem pensar-lo, *perquè en ell puguem satisfer el nostre desig*<sup>19</sup>.

La *postmodernitat* es relaciona amb un període històric concret, determinat per una sèrie de factors socioeconòmics, demogràfics i culturals. En canvi, el tractament *postmodern*, es pot entendre com una actitud, una poètica, en paraules de Linda Hutcheon, *una estructura teòrica oberta al canvi que ordena el coneixement cultural i els procediments crítics*<sup>20</sup>. Senyala el subtext que

---

<sup>18</sup> LIPOVETSKY, Gilles i CHARLES, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos* [Les temps hipermodernes, 2004]. Barcelona: Anagrama, 2006. Pàg. 59.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Emergencia de lo siniestro*. Trama & Fondo [1997]. Pàgs. 53-75.

<sup>20</sup> HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism* [1982]. Cambridge: Routledge, 1992.

determina les pràctiques culturals i determina la possibilitat de la producció de sentit. Això produeix una retòrica negativa donada la discontinuïtat, el descentrament, la indeterminació, la impossibilitat de la totalitat. Un fenomen paradoxal que usa, abusa, s'instal·la i finalment subverteix els pilars conceptuals. I on les contradiccions es manifesten especialment en la “presència del passat”, un retorn nostàlgic que revisita les formes del passat a través d'un diàleg irònic. Encara que vist positivament, es tracta d'un retorn crític i no d'un retorn nostàlgic. Preocupada pels excessos, la lògica d'aquesta nova cultura relativista posa en primer pla el tema de la complexitat: ha anat conduint a la forma més acabada i madura de *pensament complex*. Aquest desplaça la dialèctica bipolar –recorrent a l'afiliació hegeliano-marxista, entre d'altres- vers a una nova faceta multipolar, desacreditant les oposicions per donar pas a contrastos més polièdrics, contradiccions i paradoxes, reconeixent la pluralitat i la complexitat. Els valors de la fragmentarietat, l'artificiositat, la virtualitat, la durada efímera, la manipulabilitat, la superposició, l'aleatorietat, la propensió al *collage* i al *desordre*, constituïts en acusacions prioritàries contra la nova cultura per part dels seus detractors, són presentats directament com a *font inspiradora dels pensadors postmoderns –i no pas frívolament-*.<sup>21</sup>

En aquest marc es manifesten salts temporals, visions d'un futur absurd que es mesclen amb elements anacrònics del passat (utopies i distopies). Una metaficció historiogràfica que es torna metareflexiva i paradoxal, resultat de la dissolució del capitalisme burgès i l'hegemonia i desenvolupament d'una *cultura de masses*, tant debatuda entre apocalíptics i integrats (segons la cèlebre fórmula d'Eco, 1965). Mentre alguns dels teòrics han vist en la pèrdua de l'únic i inimitable estil subjectiu de la modernitat com quelcom negatiu, una sobreposició de textos del passat en forma de pastitx (Jameson), d'altres han vist allò postmodern com una oportunitat alliberada de definir la subjectivitat i la creativitat (la ficció de crear subjecte). Una perspectiva descentrada, excèntrica, que refusa un subjecte coherent i qüestiona la possibilitat d'un sistema total i homogeni. Una autoconsciència crítica (“*el subjecte és absolutament indispensable; jo no destrueixo el subjecte, el situo*”, Derrida), un coneixement que no escapa de la complicitat

---

<sup>21</sup> MARÍN, Enric, TRESSERRAS, Joan Manuel. *Cultura de masses i postmodernitat*. València: 3 i 4 Edicions, 1994. Pàgs. 112-115.

metanarrativa, on les ficcions esbossen una “veritat” provisional, sense altres jerarquies que les construïdes per nosaltres. El sentit pot construir-se només a través de la diferència, en els diferents sistemes de llenguatge i processos de significació (Saussure, Lacan, Derrida). Un concepte de singularitat/diferència que es pot relacionar amb la binaritat, la jerarquia, però que el tractament postmodern fa excèntric, descentrat, immers en una autorreflexivitat textual. En aquest marc, el subjecte s’ha de repensar com una construcció del discurs (Foucault).

Allò postmodern, doncs, contempla dos moviments. Per una banda reinstal·la contextos històrics com a significants, però alhora, problematitza la noció de coneixement històric. Una crisi d’historicitat, que pot afavorir la distància crítica i refusar la nostàlgia. El passat és revisitat, però donat que no pot ser destruït (per què comporta el silenci), ha de ser revisitat amb ironia, de forma no innocent. Un retorn a la història que no és sempre una recuperació nostàlgica (Jameson). Segons Umberto Eco, per elevar “l’experiència privada a la consciència pública” en la metaficció historiogràfica postmoderna no és realment necessari expandir la subjectivitat. Es tracta de fer indistingible allò públic i històric, allò privat i biogràfic. La *metaficció historiogràfica* respon al pressuposte poder de la història per abolir el formalisme. Un impuls metaficcional que *alerta de la supressió de la identitat formal i ficitícia* <sup>22</sup>.

El formalisme caracteritza la modernitat, però no la postmodernitat, que dibuixa metaficcions basades en la “fal·làcia del referent” (Eco). La metaficció historiogràfica no refereix a com la realitat és, sinó que es qüestiona pel propi procés de coneixement (com podem saber què és?). El postmodernisme qüestiona la nostra relació amb els “fets” o el coneixement, les seves estructures jeràrquiques. Descentrat, al·legòric, esquizofrènic, són adjectius que s’empren per diagnosticar els símptomes d’allò postmodern. El caràcter modern afirma l’autoritat de l’obra d’art i l’aspiració a representar una autèntica visió singular del món. Una representació favorable a la presència i a la immediatesa, que proclamava l’autonomia del

---

<sup>22</sup> ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general* [Trattato di semiotica generale, 1976]. Barcelona: Lumen, 2000. Pàg. 58.



significant i el seu alliberament de la “tirania d’allò significat”. En canvi, *els postmodernistes exposen la tirania del significat, la violència de la seva llei*<sup>23</sup>.

La lògica cultural del capitalisme avançat no s’expressa sempre sota les pautes dominants del postmodernisme, encara que precisament la hibridació i la superposició de diverses capes temporals és una de les característiques que integra aquest fenomen. Per Fredric Jameson, els trets característics del postmodernisme són una nova superficialitat que es troba prolongada tant en la “teoria” contemporània com en tota una nova cultura de la imatge o el simulacre; la conseqüent debilitació de la historicitat, tant en les nostres relacions amb la història oficial com en les noves formes de la nostra temporalitat privada, l’estructura esquizofrènica de la qual (en sentit lacanià) determina noves modalitats de relacions sintàctiques o sintagmàtiques en les arts predominantment temporals; un *subsòl emocional totalment nou –podríem anomenar-ho intensitats- que pot captar-se més apropiadament acudint a les antigues teories del sublim; les profundes relacions constitutives de tot allò amb una nova tecnologia que en si mateixa representa un sistema econòmic mundial totalment original*<sup>24</sup>.

El capitalisme tardà comporta noves modalitats de consum i estructures socials (desús planificat dels objectes, mitjans de comunicació de masses, publicitat, substitució de l’antiga tensió entre camp i ciutat...). És així com en els continguts postmoderns resideix el *fetixisme*, una col·lecció aleatòria d’objectes separats del seu món vital original. Arrel de l’obra d’artistes com Andy Warhol, neix una nova insípidesa o manca de profunditat, un nou tipus de superficialitat molt relacionada amb la fotografia, *amb el negatiu*. Giorgio Agamben senyala l’emergència de la categoria d’allò sinistre com una conseqüència del caràcter fetitxista de la cultura occidental, definint el fetitx com la presència d’un no res alhora

---

<sup>23</sup> OWENS, Craig. *El discurso de los otros*. Compilat a VVAA. *La postmodernidad [The anti-aesthetic: essays on postmodern culture, 1983]*. Barcelona: Kairós, 1985. Pàgs. 95-96.

<sup>24</sup> JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado [Postmodernism or the cultural logic of late capitalism, 1984]*. Barcelona: Paidós, 1991. Pàgs. 21-22.

símbol i alhora negació, un objecte que en la seva presència senyala una absència<sup>25</sup>. L'ambigüitat essencial que afecta el seu estatus explica la tendència del fetitxista a col·leccionar i multiplicar objectes fetitx, que en cadascuna de les seves aparicions *celebra la seva condició fantasmàtica*.

Es manifesta així el mecanisme de la melancolia<sup>26</sup>, que mostra que el retrocés de la líbido és la dada original, més enllà de la qual no és possible remuntar-se. La líbido melancòlica no té altre objectiu que fer possible una apropiació en una situació en que, en realitat, cap possessió és possible. Sota aquesta perspectiva, la melancolia no seria tant la reacció regressiva davant la pèrdua de l'objecte d'amor, sinó la capacitat fantasmàtica de fer aparèixer com a perdut un objecte inapropiable. El fetitx és alhora el signe d'alguna cosa i la seva absència, i deu aquesta contradicció al seu propi estatut fantasmàtic. Així l'objecte de la intenció melancòlica és alhora real i irreal, incorporat i perdut, afirmat i negat. Freud descriu la melancolia com un "triomf de l'objecte sobre el jo", precisant que "l'objecte ha estat suprimit, però s'ha mostrat més fort que jo". Una victòria paradoxal que consisteix en triomfar a través de la pròpia supressió.

Així s'entén la correlació que Freud estableix entre la melancolia i "la fase oral o caníbal en l'evolució de la líbido", en la que el jo aspira a incorporar-se el propi objecte devorant-lo. En el seu assaig sobre *Dol i melancolia*, Freud apunta l'eventual caràcter fantasmàtic del procés melancòlic, observant que la rebel·lia contra la pèrdua de l'objecte desitjat pot arribar fins un punt que el subjecte esquiva la realitat i s'aferra a l'objecte perdut gràcies a una psicosi al·lucinatòria de desig. La pèrdua imaginària que ocupa obsessivament la intenció melancòlica no té cap objecte real, perquè

---

<sup>25</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* [*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977]. València: Pre-textos, 2001. Pàgs. 53-78. Refereix a MARX, Karl. *El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto. El capital* [1851]. FREUD, Sigmund. *Fetixismus* [1927]. A la *Internationale zeitschrift für psychoanalyse* (Vol. XIII).

<sup>26</sup> Lyotard arriba a considerar la postmodernitat com una forma de melancolia. A VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente* [*La società trasparente*, 1989]. Barcelona: Paidós, 1998. Pàg. 14.

és cap a l'impossible captació del fantasma a allò que dirigeix la seva fúnebre estratègia. L'objecte perdut no és sinó aparença que el desig crea en fer la cort al fantasma, i la introjecció de la líbido és només una de les facetes d'un procés en què allò que és real perd la seva realitat perquè allò que és irreal es torni real. Si el món extern és negat narcisísticament pel melancòlic com a objecte d'amor, el fantasma rep a canvi d'aquesta negació un principi de realitat i emergeix de la cripta interior per entrar en una nova i fonamental dimensió. No ja fantasma i encara no signe, l'objecte real de la introjecció melancòlica obre un espai que no és ni l'al·lucinada escena onírica dels fantasmes ni la indiferent dels objectes naturals. Es tracta d'un lloc intermedi, situat en terra de ningú, entre l'amor narcisista d'un mateix i l'elecció objectual externa. Un territori on es poden ubicar les formes simbòliques i les pràctiques textuais a través de les quals l'home entra en contacte amb el món i aconsegueix "*gaudir dels propis fantasmes sense escrúpols ni vergonya*". Una topologia d'allò irreal, que és alhora una topologia de la nostra cultura.

Segons Jameson, les paradoxes de la representació que implica tota narrativa que se sustenti sobre la categoria fonamental postmoderna poden relacionar-se amb la coneguda "mort del subjecte" –la debilitació psicoanalítica de les experiències de la identitat personal, l'atac estètic a la originalitat, al geni i l'estil privat moderns, el declivi del "carisma" a l'era dels media i dels "grans homes" a l'era del feminisme, i l'estètica fragmentària i esquizofrènica (que en realitat comença amb l'existencialisme)–, la conseqüència és que aquests nous personatges i representacions col·lectives que són grups ja no poden ser, per definició, subjectes. Aquesta és, segur, una de les coses que fan problemàtiques les visions de la història o "grans metarrelats", ja sigui la revolució burgesa o la socialitsta (com explicà Lyotard), *ja que és difícil imaginar tals relats sense "subjecte de la història"*<sup>27</sup>.

Les masses, com a fenomen propi de l'era moderna, i que Freud va relacionar amb la hipnosi, en la postmodernitat es dissolen en el

---

<sup>27</sup> JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad* [1991]. Madrid: Trotta, 2001. A *Proyecciones postmodernas*, als capítols *Sociedad* i *Estética*. Pàgs. 245, 270-271, 280-281, 307.

malson de la identitat, immerses en un ascens exponencial del vector demogràfic. En el capitalisme avançat, tothom “representa” diferents grups alhora, en el marc d’aquesta nova demografia fruit del vertigen de les masses. Aquest augment de l’univers poblat erosiona els contorns del moviment modern cap a una mena d’universalisme, on l’afirmació del propi jo “únic i incomparable” col·lisiona amb aquesta nova dimensió intersubjectiva. Per a Peter Sloterdijk, ara s’és massa *sense veure als altres*. El resultat d’això és que les societats actuals o, si es prefereix, postmodernes, han deixat d’orientar-se elles mateixes de manera immediata per experiències corporals: només es perceben a elles mateixes a través de símbols mediàtics de masses, discursos, modes, programes i personalitats. La massa postmoderna és una massa mancada de tot potencial, una suma de micro-anarquismes i solituds *que amb prou feina recorda l’època en la que ella –excitada i conduïda cap a si mateixa a través dels seus portaveus i secretaris generals—havia de i volia fer història en virtut de la seva condició de col·lectiu prenyat d’expressivitat*<sup>28</sup>.

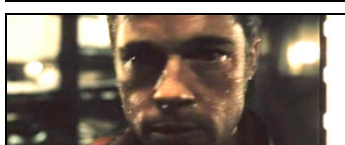
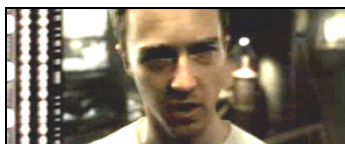
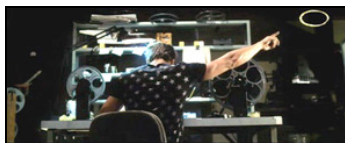
L’impacte disseminador d’aquesta *nova demografia* típicament postmoderna desplaça el problema “*és realment un Altre?*” a la pseudoexperiència més complicada “*per què som tants?*”, una fantasia que fracassa en l’intent de ser representada com si el subjecte tingués por d’oblidar però no pogués imaginar-se del tot les conseqüències (“*sofriré un càstig si m’oblido de tothom que pretén viure com jo?*”). Aquest argument té una traducció espacial, que es concreta en aquelles fantasies on un paisatge apocalíptic i despoblat manifesta la reducció de la competència i encarna, enmig del terror existencial i el dolor melodramàtic, les conseqüències utòpiques d’un món més humà. Un malson que remet als aspectes més desagradables de la naturalesa humana i indaga en l’impuls egoista d’autosatisfacció individual i col·lectiva que Freud va localitzar, insaciable, en l’inconscient.

---

<sup>28</sup> SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas* [*Die Verachtung der Massen*, 2000]. València: Pre-textos, 2001. Pàgs. 17-18.

La narració en primera persona permet jugar amb meta-llenguatges dins el film. En la imatge veiem a Tyler, un personatge que no existeix més que en la ment del narrador (Edward Norton), explicant al públic el funcionament del mecanisme cinematogràfic.

Tyler Durden (Brad Pitt), una figura que encarna tot allò que desitjaria ser el narrador, desenvolupa una particular filosofia de l'autodestrucció.



*Fight club (1999)*

**Narrador:** *Tyler era un noctàmbul. Les nits treballa de projeccionista empalmant fotogrames porno en pel·lícules aptes.*

**Tyler:** *Veig molt de potencial, però està desaprofitat. Tota una generació treballant a gasolineres o sent esclaus a l'oficina. La publicitat ens fa desitjar cotxes i roba. Tenim feines que odiem per comprar merda que no necessitem. Som els fills maleïts de la història.*

*Desemparats i sense objectius. No hem sofert una gran guerra. Ni una depressió. La nostra guerra, és una guerra espiritual. La nostra gran depressió, és la nostra vida.*

Així les pel·lícules distòpiques postmodernes semblen donar pensaments i hipòtesis sobre el futur, a través de projeccions estètiques que han imaginat un nivell tecnològic tant avançat com per descriure el propi declivi de l'alta tecnologia: *la veritable alta tecnologia significa aconseguir la capacitat de mostrar la historicitat de la pròpia alta tecnologia; la negació és determinació, no es pot dir què és una cosa fins que es converteix en una altra.*

La postmodernitat –en moltes de les diferents línies i noms que la representen– s'allunya simultàniament de la raó i de la passió. Exposa la tensió de la veritat amb tot allò que la veritat oculta, amb

tot allò que la veritat sotmet. Bascula entre identitats fragmentades, reconstruïdes a partir de fragments com la de Tony Wilson, i personatges en que el seu jo s'ha erosionat tant que ja no es reconeixen. Com el narrador "X" (Edward Norton) de *Fight Club*, s'adscriuen a un perfil d'esperit tràgic, caracteritzat per la màxima identificació emotiva (que es contraposa a la comèdia, la distància, *cap confusió entre objecte i subjecte*). Una conducta que traspassa el límit (l'*ethos*), un desafiament a l'ordre. Sense llar, el narrador "X" es disposa a l'exili permanent i a la confrontació amb allò sinistre (*das unheimliche*). I en el fons de tot ressona una melodia preguntant-nos de forma melancòlica *where is my mind?*

### 1.3. La definició de la hipnosi

El 1843, el cirurgià escocès James Braid (1795-1860) estableix el terme hipnotisme, arrel de la paraula grega “hypnos”, que significa somni. Aquest gravat, de mitjans del segle XIX, mostra una sessió de Braid.



La hipnosi és un estat de son induït artificialment, que afavoreix modificacions suggestives en la consciència i la memòria. Un ritual que indueix a la letargia, un estat reversible de les funcions de la consciència vinculat al somni diürn, a la relaxació mental o a la meditació profunda, on semblen desconnectar temporalment els sentits que ens comuniquen amb el món exterior. Quan la *ment conscient* d'un subjecte es deixa influir per la suggestió permet que la *ment inconscient* accedeixi als missatges que se li envien a través dels sentits, produïnt al subjecte un estat pel qual pot eliminar bloquejos o inhibicions psicològiques. Segons algunes teories de la psicoanàlisi, en recordar el seu origen o causa és possible alliberar-se de la neurosi.

El procediment permet endinsar-se a les profunditats de la ment per fer una regressió de memòria i descobrir l'origen de trastorns. En despertar, es pot recordar tot, parcialment o res. Depèn de factors com la profunditat de la letargia, la intensitat dels traumes o de les ordres donades per l'hipnotitzador. La hipnosi va néixer sota el domini de la màgia, i es va desenvolupar en el camp científic de la medicina, a través de la neurologia i la psicologia, com una teràpia curativa envers les neurosis histèriques que provocaven un efecte de pèrdua de realitat. En una entrevista de l'any 1988 a *CinemAction*,

Raymond Bellour descrivia la força hipnòtica del cinema com un fenomen inexplicat o no enterament formalitzat, encara que la metàfora de la hipnosi no ha cessat d'emprar-se en nombrosos discursos crítics sobre el cinema des dels anys 1920, en Abel Gance, Louis Delluc o Jean Epstein <sup>29</sup>. Per Bellour, la dificultat de l'anàlisi de la hipnosi cinematogràfica resideix en l'enigmàtic creuament entre psicoanàlisi i biologia, que relega l'estudi a una mera aproximació metafòrica. Les teories psicològiques se centren en dos aspectes: els efectes de la divisió de la consciència i el rol o influències socials del subjecte. L'enfocament biològic, en canvi, estudia els mecanismes d'activació directa de la memòria a través de sistemes fora del control efectiu del subjecte.

En un sentit ampli, però, podem definir la hipnosi com un fenomen comunicatiu a través de l'anàlisi de les característiques de l'escena magnètica. A *La relazione di incanto* (2002), l'italià Ruggero Eugeni ha analitzat amb profunditat el model de diègesi hipnòtica, sota una perspectiva *socio-semiòtica*. Per fer-ho s'ha recolzat en tres possibles enfocaments interrelacionats d'anàlisi: (i) *la hipnosi com a node cultural*, (ii) *la hipnosi com a dispositiu o forma de la visió cinematogràfica* i (iii) *la hipnosi com a escena diegètica* <sup>30</sup>. Aquests tres enfocaments s'apuntaran en un estudi preliminar, per tal de presentar una quarta proposta, basada específicament en la hipòtesi d'una *estètica de la hipnosi com a complement al camp semàntic del postmodernisme*.

Gilles Deleuze situava *L'any passat a Marienbad* (1961) d'Alain Resnais en l'eix de la ruptura de la imatge sensorimotriu, de la imatge-moviment. Veia en el film *la hipnosi revelant al pensament en si mateix* <sup>31</sup>, en una història de magnetisme i de persuasió sobre un home "X" que intenta convèncer a una dona "A", d'aparença amnèsica, que ja s'han conegut i que ja s'han estimat. Una narració elíptica i sinuosa, plena de figurants, insistent i repetitiva, de la qual

---

<sup>29</sup> BELLOUR, Raymond. *La machine à hipnose*. CinemAction, núm 47 [1988].

<sup>30</sup> EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Milà: Vita e Pensiero, 2002.

<sup>31</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 [L'image-temps. Cinéma 2, 1985]*. Barcelona: Paidós, 1986.



finalment només resta l'eco de les paraules ressonant entre les parets d'un hotel que potser només va existir en la ment del narrador "M".

A (Delphine Seyrig) i X (Giorgio Albertazzi) a *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais, personatges anònims en un film que combina realitat i imaginació sense deixar els seus perfils excessivament definits.



*L'année dernière à Marienbad* (1961)

**Narrador:** ... sobre les que jo avançava de nou, una altra vegada... travessant corredors, sales, galeries... per aquesta lúgubre mansió d'una altra època... Aquesta enorme i luxosa mansió de silencioses habitacions, on els passos eren absorbits per estores tant espesses, tan groixudes, que un no podia escoltar ni els seus propis passos... com si la pròpia oïda d'un mateix no l'acompanyés... corredors transversals que porten a salons deserts, sobrecarregats amb la decoració d'èpoques passades...

A través d'ecos sonors, paraules i gestos repetitius, es configura un conjunt d'elements dispersos i inconnexos, sense arribar a conjugar un discurs que subjecti el sentit. Donada l'ambigüitat i contradicció en diversos nivells (temporal, espacial i causal) el film adquireix una estètica onírica. Una veu fascinatora transita pel relat amb insistència hipnòtica, i es nega a encarnar-se, a materialitzar-se en la carnalitat de la imatge. Un veritable *monòleg exterior* que, en mode condicional, conjuga fins a confondre els diversos estrats temporals que remeten a un passat hipotètic o imaginari. Es tracta, doncs, d'un film estretament vinculat al *nouveau roman*, on l'argument, si n'hi ha, està centrat en diverses capes, mentre l'obra progressa de la immanència de la seva pròpia ruïna<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960–1980*. Barcelona: Paidós, 2002. VVAA. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998.

El cinema modern tendeix a la narració dèbil o l'anti-narració. En comptes d'un cinema d'integració narrativa fundat en el muntatge en continuïtat i la construcció d'una diègesi transparent, proposa un cine de dispersió narrativa, ple de buits i el·lipsis. En aquests paràmetres esdevé la *imatge-hipnòtica*, que s'instal·la còmodament en l'esquizofrènia que defineix l'experiència contemporània. Es proposen així noves modalitats de ficció que posen *en suspens* el vincle amb el real, en la incertesa que desprèn un món impossible de convertir en relat canònic. De l'estranyament, de la pèrdua del centre de gravitació que afavoreix el viatge per terres insòlites, neix una nova consciència, que ens fa més vidents i afavoreix, alhora, una reflexió sobre els mecanismes de la pròpia representació. Així, la metàfora de la hipnosi és pertinent en el marc d'una història del dispositiu de la mirada, que adquireix un gran interès en l'anàlisi cinematogràfica. A través d'aquesta mirada assedegada, que interroga la imatge, es proposa l'exploració del fenomen de l'estètica hipnòtica. Les causes i els efectes, els arguments i els seus camps d'aplicació, configuren un mosaic polièdric d'enfocaments que actuen com a claus d'interpretació d'aquest conjunt de ficcions: una al·legoria sobre les distintes màscares, sobre la pluralitat de fonaments, sobre les diferents formes de subjectivitat que caracteritzen *l'efecte hipnòtic en el cinema postmodern*.

## 1.4. Objectius de la recerca

El cinema ha configurat l'espai propici per l'expressió de la pauta interior o *pathos* postmoderna, un conjunt de ficcions que es caracteritzen per la fragmentació del Jo, la dissolució de la identitat, el descentrament del subjecte. L'obra de Hitchcock, situada emblemàticament a mig camí entre el classicisme i la modernitat constitueix el veritable punt de partida, ja que inaugura un trajecte on els *autors* de la modernitat establiran les bases i ruptures que prefiguren allò postmodern. *Vertigo* (1957) i *Psycho* (1960), il·lustren essencialment aquesta predisposició de l'escriptura fílmica per situar-se al llindar de la psicosi, materialitzant i donant presència a allò reprimat que hauria de romandre en l'àmbit ocult del somni i el malson.

Presentant una realitat psicòtica i desestabilitzada, Max Renn (James Woods) s'erigeix com l'arquetip d'un nou model heroic pròpiament postmodern, a *Videodrome* de David Cronenberg.



*Videodrome* (1982)

Per Fredric Jameson o Jean Baudrillard, *Videodrome* (1982) de David Cronenberg representava el film postmodern per excel·lència, ja que, sota una gran influència de McLuhan, el mitjà televisiu posseeix al protagonista Max Renn (James Woods) negant la dicotomia entre cos i ment, presentant una realitat desestabilitzada on es dissolen l'al·lucinació i la psicosi. És així com es configura un nou tema de la representació cultural basat en el desordre existencial: “*He de parlar-te de tota la meua vida, és un caos repugnant*” diu el personatge de James Woods, formulant els seus problemes metafísics d’una manera que no haurien fet els clàssics herois moderns (Ulrich de *L’home sense atributs*, Joseph K., Hans Castorp, Godot...) <sup>33</sup>. Aquest model heroic negatiu és recurrent en la representació hipnòtica en el cinema postmodern. L’antiheroi, amb

---

<sup>33</sup> JAMESON, Fredric. *La estètica geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* [*The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*, 1992]. Barcelona: Paidós, 1995.

una concepció tràgica del món, configura un arquetip masculí que, endinsant-se en una trama onírica, confón hipnòticament desitjos i deliris, realitat i ficció (Leopold Kessler a *Europa*, Oh Dae-su a *Old boy*, Fred Madison a *Lost Highway*, el narrador “X” a *Fight Club*, el narrador “Y” a *El arca rusa...*). No és capaç d’articular una resposta heroica, potent i afirmativa, sinó que tendeix a adscriure’s a una mena de buidor de la voluntat i a la presència cenital de l’absurd. És el que a Kierkegaard li cridava l’atenció del personatge del seductor Don Giovanni, que és sinònim d’home sense caràcter, mancat de voluntat, la vida del qual es va construint com una línia sense traçat definit, succeïnt-se a cops, amb daltabaixos, i que en un determinat moment acostuma a concloure tràgicament. L’única força que dóna impuls a aquesta trajectòria d’un personatge que *deixa records però no petjades seria la força del gaudi, del desig del plaer sensual*<sup>34</sup>.

Es proposa així realitzar una revisió sobre les formes contemporànies que adopta aquesta mirada característicament postmoderna, que configura un nou tema cultural propi del nostre temps. Fortament arrelada en el pensament psicoanalític (i la seva variant lingüística), la nostra cultura constantment pronuncia l’escissió de la ment humana, el seu desdoblament en una *raó conscient* i en una altra d’*inconscient*. Aquest fonament inconscient de l’esperit actua com a “causa metonímica” desplegant-se en formes simbòliques estructurades a mode de llenguatge, que s’expressa a través de fissures en els discursos conscients; a través de formes oníriques, de lapsus i errors en la vida quotidiana, o de comportaments “desviats” com la histèria, la neurosi obsessiva, la paranoia o la melancolia. El fenomen postmodern apareix doncs com un símptoma, un retorn d’allò reprimat, que es defineix per la deconstrucció anamnèsica dels valors de la modernitat, per la revisitació dolorosa dels seus amors i els seus terrors<sup>35</sup>. Amb tot, més enllà de presentar una sèrie de documents filmics com un

---

<sup>34</sup> MOLINA FOIX, Vicente. *Don Juan y los don juanes*. A VVAA. *Héroes de ficción*. Barcelona: Bronce, 2000. Pàg. 103. Les característiques de Don Juan es prefiguren a *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Apareixen recreacions com la de Moilère, Zorrilla (que es consolida a Espanya), Von Hövarth, Max Frisch; o en poesia, Byron y Pushkin, o llibretistes com Bertati o Da Ponte (per a la suprema òpera de Mozart, *Don Giovanni*).

<sup>35</sup> TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu* [1994]. Barcelona: Destino, 2000.

conjunt de signes i símptomes, més que un diagnòstic sobre les neurosis i patologies d'uns determinats autors, s'intentarà **descriure l'efecte hipnòtic que esdevé en determinades ficcions del cinema postmodern**, fruit d'una narració autoconscient, on la consciència és a la superfície de la pel·lícula, que activa la participació fent-nos conscients del procés de construcció de significat.

Davant la intuïció estètica de la hipnosi cinematogràfica s'ha optat per emprendre una actitud fenomenològica, atenta a les successives aparences que revelen les condicions de possibilitat de la situació hipnòtica. Es proposa així una aproximació al discurs postmodern a través de les categories negatives que tensen l'experiència contemporània: el *no res*, la *diferència*, el caos. O en el camp de la sensibilitat, les estètiques d'allò sinistre (*das unheimliche*) i, en general, la fascinació ètica pel mal i la perversitat. La hipòtesi se centra doncs en delimitar una poètica de la hipnosi postmoderna, relacionada amb un determinat caire oníric que pren la ficció. La ficció hipnòtica es manifesta així com un dispositiu obert –no una ficció pregnant tancada–, basada en la idea de discontinuïtat que afavoreix la lògica d'associació per la qual es regeixen els somnis, buida d'una voluntat narrativa sòlida i de patrons argumentals preestablerts, alliberada de la lògica de la continuïtat i la relació causa-efecte que caracteritza la vigília <sup>36</sup>. El lector-espectador és directament interpel·lat a reconstruir el missatge a través de la lògica associativa, de l'associació d'elements que desperten la lectura a través de l'analogia. L'alliberament de la lògica causal, la juxtaposició d'elements, la copresència espacial de diversos estrats cronològics, afavoreixen un escenari oníric conjugat en present-subjuntiu. Un mode de la imatge que rebutja el temps i allibera les passions, afavorint el desordre, la discontinuïtat i la fragmentació.

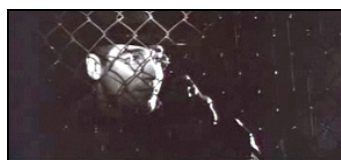
L'anàlisi d'un conjunt d'herois i ficcions proposades ha de permetre identificar el catàleg de recursos narratius, visuals i sonors, que caracteritzen l'efecte hipnòtic en el cinema postmodern. Podem així descriure sota quines condicions és possible aquesta superposició contínua de presències, relats, veus i temps, en una veritable

---

<sup>36</sup> La recent tesi doctoral del Dr. Ivan Pintor Iranzo proposa una aproximació als conceptes de continuïtat i discontinuïtat des de la perspectiva del còmic. PINTOR, Ivan. *Continuidad y discontinuidad visual en la historieta*. Barcelona: Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

superabundància textual capaç d'omplir qualsevol buit que pugui produir la ficció. Una densitat excessiva de referents que configura un món on tot és aparença. Es proposa així una reflexió teòrica sobre una estructura de pensament rizomàtica, on l'argument es desenvolupa a través d'una pluralitat d'enfocaments, a través de l'anàlisi il·lustrat d'una sèrie de films i categories presentades. D'aquesta manera es pretén establir un nexa sòlid al voltant d'aquest conjunt de visions fragmentades, que enllaci de forma pertinent la teoria de la postmodernitat amb els exemples cinematogràfics més representatius de l'estètica de la hipnosi.

*Europa* s'obre amb un punt de vista subjectiu dels rails sobre un tren en marxa en la nit. Una veu en off ens condueix hipnòticament a l'obertura del film. Alemanya, a través de la xarxa de ferrocarril, constitueix una teranyina que envolta Leopold Kessler en l'absurd.



*Europa* (1991)

En aquest escenari que, segons el model de l'epopeia odísseica, ens transporta sempre a l'altre costat de la frontera, podem presentar aquí encara una altra imatge d'Ulisses. Es tracta del jove nord-americà d'origen alemany, Leopold (com el jueu dublinès de Joyce) Kessler que, recorrent Alemanya en un tren ple de fantasmes, no troba subjecte en cap imatge d'*Europa* (Lars Von Trier, 1991) i acabarà ofegant-se en les aigües calmades de les ruïnes del continent. Amb la mirada atenta a aquests rails, sobre la locomotora, en una imatge monòtona que fixa la nostra consciència, una veu hipnòtica inicia el compte enrera per iniciar el camí. Un

recorregut entre les propostes contemporànies de la narració postmoderna, a través de les estètiques i dispositius que caracteritzen aquest relat ple de fissures i desordres, un exercici de bricolatge atapeït de peces i fragments que analitzats conjuntament donen sentit a la metàfora de la hipnosi.





## 2. ESTUDI PRELIMINAR



## 2.1. La hipnosi com a node cultural

*La vida i els somnis són pàgines d'un mateix llibre.  
La lectura conjunta és el que anomenem vida real.*

**Arthur Schopenhauer a  
*El món com a voluntat i representació* (1818)**

Al quadre de Herbert James Draper (1864-1920), Ulisses escolta el cant de les sirenes, en una de les peripècies que ha de superar en aquest viatge de retorn que és *L'Odissea* d'Homer (s. VIII abans de C.). Subjectat a la nau, Ulisses *allibera la mirada i l'oïda del seu cos per contactar amb aquests sers monstruosos*. Sobrevivint a la confrontació amb aquests sers híbrids, accedeix a una nova visió i un nou coneixement.



*The sirens* (1909)

El model d'atracció hipnòtica, l'exercici de domini d'un subjecte sobre un altre, en una relació asimètrica que estableix una nova visibilitat o un nou coneixement, és un esquema que s'arrela en el més profund dels models culturals i filosòfics. Potser, com es citava al·legòricament a la introducció, l'origen més representatiu el constitueix el cant de les sirenes que narrava Homer a l'*Odissea* (al segle VIII a.C.). Encara que hi ha diverses versions sobre l'origen i la morfologia de la seva transformació, les sirenes són sers híbrids que es poden reconèixer per la part inferior del seu cos, la d'un formós peix daurat, així com per la meitat superior del cos, que correspon a una feminitat sensual de llarga cabellera rossa. Limitades en les seves capacitats sexuals, els hi restava el do de la música i el cant. En aquesta nissaga de monstres femenins de la mitologia grega (Medussa, Gorgona, Quimera, Escila i Caribdis, aquells sers que paralitzen i relliguen a través de la mirada...), les sirenes representaven sers malignes, unes figures demoníaqes que atreïen als mariners amb el seu cant sublim fins fer naufragar, contra les roques, als vaixells que s'acostaven perillosament a les illes que habitaven. Diversos herois s'hi van enfrontar. Orfeu, en tant que membre de l'expedició dels Argonautes dirigida per Jasó, va combatre amb el seu cant el de les sirenes. El cant d'Orfeu es va

imposar i l'expedició va poder seguir el seu camí a la recerca del vellut d'or. Per la seva banda, Ulisses, advertit del perill que constituïen les sirenes, es va fer lligar a la nau, després d'haver fet tapar l'oïda amb cera als remers. *Subjectat a la nau, Ulisses allibera l'oïda (i la mirada) del seu cos per contactar amb aquests sers monstruosos.* Gràcies a aquesta estratègia, és l'únic que va escoltar el cant i va sobreviure a l'experiència. Adorno i Horkheimer veien en el mite una metàfora primitiva de la divisió del treball. El cert és que el cant de les sirenes es pot relacionar amb la proposta de Mefistòfil que, des de l'edat mitjana, tempta a l'imprudent Doctor Faust oferint-li l'accés a un saber prohibit. Segons aquest esquema, el coneixement de la realitat última de les coses comporta, a canvi, la pèrdua de l'ànima.

*“Les sirenes: sembla efectivament que cantaven, però d’una manera que no satisfia”*<sup>37</sup>. El cant fascinant desapareixia un cop els navegants imprudents n'assolien l'origen, obrint un abisme on aquests s'enfonsaven submergits en les profunditats oceàniques. Hi havia quelcom meravellós en aquell cant real, cant comú, secret, cant simple i quotidià que es dirigia als navegants, homes de risc i del moviment intrèpid. Ell mateix constituïa una navegació: era una distància, i el que revelava era la possibilitat de recórrer aquesta distància, de convertir el cant en el moviment cap al cant i aquest moviment *en l'expressió del major desig*. Maurice Blanchot veu en aquella navegació la llei secreta del relat, el cant ja no immediat sinó narrat que constitueix aquest encontre on Ulisses entra en contacte amb la força dels elements i amb la veu de l'abisme. La prudència i la perseverància van conduir Ulisses a gaudir de l'espectacle de les sirenes, sense riscos o sense acceptar les seves conseqüències, *aquell plaer mediocre i tranquil, moderat, com procedeix a un grec de la decadència*. Aquesta covardia, a més, està fundada en un privilegi que se situa fora de la condició comú, donat que els demás no tenen de cap manera dret a la felicitat de l'èlit, sinó només el dret al plaer de veure el seu patró contorsionar-se d'una manera ridícula, amb ganyotes d'èxtasi en el buit; dret alhora de dominar el seu amo. Aquest encontre és molt similiar al que es produeix entre Acab i la balena Moby Dick. L'astúcia d'Ulisses és fer com que limita el seu poder, buscar fredament i de forma

---

<sup>37</sup> BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir [Le livre à venir, 1959]*. Madrid: Trotta, 2005. Pàgs. 21-45.

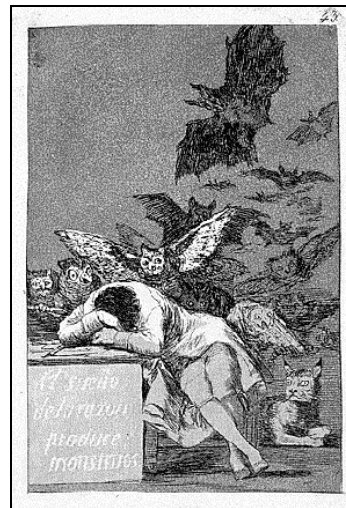
calculada el que encara pot fer enfront un altre poder. Sobreviurà si manté un límit en l'interval entre allò real i allò imaginari que, precisament, el cant de les sirenes convida a recórrer. El resultat, que és una mena de victòria per ell, constitueix en canvi un obscur desastre per Acab. Ulisses es va mantenir ferm en el cor d'aquesta escolta, mentre Acab es va perdre en la imatge. Després de la prova, Ulisses es troba tal i com era, i el món es troba més ferm i més segur. Acab, en canvi, no pot evitar enfonsar-se en aquest espai sense món cap el qual l'atrau la fascinació d'una sola imatge. Un desenllaç tràgic que conté moltes analogies amb la proposta hipnòtica en el cinema postmodern: un enfonsament en la imatge, on el subjecte perd el seu estatus per entrar en un procés de nova visibilitat, de nou coneixement, d'obertura de sentit. En comptes de lluitar o imposar el sentit comú sobre la inexistència de les sirenes, Ulisses elimina el risc lligant-se a la nau. Una cobardia que estableix la diferència entre novel·la i relat. Amb la novel·la, apareix en primer terme la navegació d'Ulisses, una singladura que ens parla del temps dels homes. El relat comença en aquest punt que la novel·la no aborda, senyalant només un episodi excepcional que escapa de les formes d'allò quotidià. Obre una fissura que no permet al protagonista recuperar-se i tornar a terra ferma.

La hipnosi ha estat practicada sota diverses denominacions a diferents llocs des de temps immemorials. Tribus primitives, bruixots i líders religiosos l'han emprat de diverses maneres per curar malalts, a través de poders generalment adjudicats als déus. El *Papir d'Ebers* (2.000 a. de C.) descriu com mags egípcis utilitzaven mètodes hipnòtics semblants als practicats actualment. Posteriorment, oracles grecs, mags perses i faquirs hindús reproduïen aquest model curatiu. Es poden localitzar multitud de mitologies, per exemple a la Bíblia, entorn el poder de la mirada o de la transmissió curativa a través de les mans amb característiques hipnòtiques. Pels grecs, la revelació s'esdevé en la paraula, en forma de poesia èpica. En virtut d'aquest *lógos* es pot trobar una raó comú que doni sentit a la raó fosca del destí, i que permet fundar la filosofia. Georgies afirmava la força (*dýnamis*) de la persuasió per al tractament de la ment (*psykhé*). I Aristòtil dedicà tot un tractat a la *Retòrica*, a la paraula persuasiva, i conjuntament a aquesta

paraula dialèctica va descriure la *Poètica*, la que produeix la catarsi o *allibera les passions* <sup>38</sup>.

L'extrem racionalisme de l'ètica estoica exigia viure virtuosament, d'acord amb la raó universal, conforme a la naturalesa. Així rebutjaven les representacions enganyoses produïdes per la passió, que entenien que conduïa a l'apatia. Esquematitzant, la valoració negativa dels estoics sobre les passions i el pensament aristotèlic van prevaldre fins el Renaixement. Malgrat això, podem establir diversos antecedents de la hipnosi. Durant segles, especialment a l'edat mitjana, els reis i prínceps curaven per mitjà del "contacte reial". Al segle XVII van proliferar curadors com Valentin Greatrakes (1628-1683) o Johann Gassner (1727-1779), un sacerdot catòlic que creia que la majoria de malalties eren provocades per esperits malignes. Només era necessari tocar els malalts amb les seves mans i una relíquia per ser curat.

*El sueño de la razón produce monstruos* és el gravat número 43 de la sèrie dels *Caprichos*.



*El sueño de la razón produce monstruos* (1799)

Ho advertia Francisco de Goya: *el somni de la raó produeix monstres* (1799). Durant el segle XVIII la Il·lustració portarà a un primer terme els valors de la raó, la llibertat, la veritat o la justícia. Una llum que combat eternament i cíclica els dimonis de

---

<sup>38</sup> LOPEZ PIÑERO, José María. *Del hipnotismo a Freud. Orígenes históricos de la psicoterapia*. Madrid: Alianza, 2002.

l'existència humana. Però què es pot fer si les mateixes tenebres són a la vegada font de la imaginació, les passions i els somnis? Per Gilbert Durand, Goya representaria el primer pintor modern perquè ubica com a tema de la pintura *el subjecte*, utilitzant motius d'origen subjectiu, biogràfic, existencial o psicoanalític <sup>39</sup>.

Exaltant l'evidència des de la qual pot afirmar una raó crítica, la Il·lustració afavorirà l'ocultació del símbol. Aquesta època racional oculta i reprimeix el substrat simbòlic. El símbol es refugia en pràctiques d'esoterisme ocult que no presenta signes externs, posant a prova els límits de la raó, fins a la seva manifestació en l'inconscient romàntic <sup>40</sup>. El Romanticisme ressuscitarà alguns grans mites: el de la Unitat universal, el de l'Ànima del món, el del Número sobirà; i en crearà d'altres: la Nit, guardiana dels tresors, l'Inconscient, santuari del nostre diàleg sagrat amb la realitat suprema, el Somni, on tota imatge es converteix en símbol. Serà pròpia del Romanticisme una concepció animista, pansiquista, respecte la naturalesa. Una naturalesa animada que s'expressa sobretot a través de fenòmens limítrofs en els quals semblen citar-se el món mineral i el món anímic: en la polaritat que es descobreix en l'electricitat o la pedra de l'imant, o en general en zones de penombra proclius a fets singulars com el *magnetisme* o el *mesmerisme*. Es postula una mediació entre naturalesa i esperit en l'*anima mundi*, concebent la naturalesa com un organisme vital teleològicament orientada per l'organització inconscient de l'esperit que es troba en ella latent. Es tracta d'un període culminant en l'exploració subjectiva, no només del costat diürn de l'activitat del Jo, sinó que s'endinsa també en el costat inconscient i nocturn on opera la Subjectivitat transcendental. Així el símbol s'instal·la en el costat inconscient i nocturn de la subjectivitat. La reminiscència d'estats anteriors a la consciència separada de l'individu, és una idea que es trobarà en Schubert, en Carus, en Schopenhauer, i més tard, amb altres matisos, en C.G. Jung. Per altra banda, el món del

---

<sup>39</sup> DURAND, G. *De la mitocrítica al mitoanàlisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* [*Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, 1979]. Barcelona: Anthropos, 1993. Pàg. 153.

<sup>40</sup> TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu* [1994]. Barcelona: Destino, 2000.

somni s'instaura com símbol d'una existència irreal, d'un "món ideal", expressió d'un subjectivisme absolut <sup>41</sup>.

Situades a finals del segle XVIII, les pràctiques del metge alemany Franz Anton Mesmer (1734-1815), que tenien connotacions religioses i místiques, es consideren les primeres manifestacions d'hipnosi. Mesmer va iniciar els estudis de medicina a la Universitat de Viena el 1759, on publicà una tesi que estudiava l'influència de la lluna i els planetes sobre el cos humà i les malalties (astrologia mèdica, *De planetarum influxu in corpus humanum*, 1766). El seu argument es basava en que, si la lluna exerceix un poder sobre el mar, també podia influir en els fluids del cos humà i restablir la salut. Segons Mesmer, tothom era sota el poder dels fluids magnètics, i les malalties, creades per una suggestió de l'organisme, es podien solucionar amb la transmissió d'ones magnètiques. A partir de les idees del jesuïta Maximilian Hell, però aplicant-les per mitjà de contactes directes, Mesmer proposà el nou terme *magnetisme animal* per designar un hipotètic fluid universal que es pot transmetre d'un subjecte a un altre, com és el cas de l'electricitat o del magnetisme físic de l'imant. El pioner alemany desencadenava, passant un hipotètic fluid a través de gestos amb la mà sense contacte, efectes beneficiosos però també crisis molt semblants a les convulsions histèriques que, posteriorment, provocaven un alleugeriment o una desaparició de nombrosos símptomes. Les pràctiques pioneres de Mesmer aconseguien desdoblar la personalitat i fer sorgir un "altre" en el subjecte hipnotitzat. Cal senyalar les similituds amb *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), on el doctor aconseguia fer emergir la vida a través de la corrent magnètica que proporciona l'electricitat. Posteriorment, per tractar a grans multituds que cercaven ser curades a través dels seus mètodes, Mesmer desenvoulpà un *baquet*, un barril ple de llimadures de ferro. Per rebre el flux magnètic els pacients remenaven les partícules de ferro a través d'un artefacte. Trenta persones o més s'unien per ser magnetitzades quan Mesmer les tocava amb una vareta de vidre. Mentre que inicialment Mesmer afirmava que el magnetisme emanava dels astres, posteriorment

---

<sup>41</sup> BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa [L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française]*, 1939]. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1993.



defensà que era transmès per ell mateix des de la seva vareta magnètica.

L'alemany Franz Anton Mesmer (1734-1815) en un gravat de finals del segle XVIII. Mesmer prova de fixar la mirada concentrant l'atenció en el moviment de les seves mans.



El *baquet* de Mesmer, un barril que afavoria la hipnosi de grup, en un gravat de finals de segle XVIII.

El fracàs en l'intent per curar emprant mètodes hipnòtics els *problemes de visió* de la compositora Maria Theresia von Paradies el van portar a abandonar Viena el 1777. Mesmer es traslladà a París, establint un consultori que visitaven rics i poderosos. Però aviat la ciutat es va dividir entre els que creien que la seva teràpia era un frau i els partidars de que havia realitzat un gran descobriment. Als seus primers anys a París, Mesmer va intentar obtenir l'aprovació oficial de les acadèmies, però no ho va aconseguir. Charles Deslon (1739-1786), un metge d'elevada reputació, s'establí com el seu deixeble. Recolzat per Deslon, Mesmer escriví un llibre de 88 pàgines (*Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, 1779) on descrivia 27 propostes d'hipnotisme que reflectien la teoria d'aleshores. Deslon i Mesmer entenien la salut com un flux lliure del procés de la vida a través de centenars de canals elèctrics que recorren el cos humà. La malaltia seria causada pels obstacles en aquest flux. Superant aquests obstacles i restablint el flux es produïen crisis que tornaven la salut. La cura d'una persona dement comportava un atac de bogeria, però segons Mesmer, l'avantatge del magnetisme era que accelerava aquestes crisis sense perill.

El 1784, Lluís XVI va designar quatre membres de la Facultat de Medicina perquè investiguessin el magnetisme animal que practicava Deslon. A petició d'aquests delegats, es van incorporar a

la comissió cinc membres de l'Acadèmia Reial de Ciències, entre els quals hi havia el químic Lavoisier, el metge Joseph Ignace Guillotin, l'astrònom Jean Sylvain Bailly i l'embaixador nordamericà Benjamin Franklin. La comissió realitzà experiments que no determinaven si el tractament de Mesmer tenia efectes, sinó que analitzaven l'existència del fluid magnètic animal. La comissió va concloure que no hi havia evidències d'aquesta substància i que les cures eren degudes a la imaginació i no al magnetisme. Poc abans de la Revolució, Lluís XVI condemnà el mesmerisme. Mesmer abandonà París el 1785 i les activitats que realitzà els següents vint anys són pràcticament desconegudes. Havia obert, però, una via que crearia escola, sobretot en relació a la psicoteràpia de grup.

El mateix any que els informes acadèmics desautoritzaven a Mesmer, Armand J. de Chastenet, marquès de Puységur, presentava a la *Societat de l'harmonia* (una societat que recolzava les hipòtesis de Mesmer) l'anomenat *somnambulisme artificial* (*Précis pour servir à l'histoire du magnétisme animal*, 1784). Descrivia un estat de *somnambulisme provocat*, que permetia a la persona magnetitzada parlar, escoltar, percebre coses, modificar el funcionament dels òrgans i també realitzar ordres que se li comunicaven íntimament. Puységur insistí en que la paraula, per si mateixa, era suficient per al magnetisme. El portuguès -resident a París- José Custodio de Faria (1756-1819), seguint aquesta línia, abandonaria la hipòtesi del fluid afirmant que és el propi subjecte el responsable dels fenòmens de magnetisme donada la predisposició a ser influenciat.

A finals del segle XIX, la hipnosi determinava un estat extrem d'atenció contínua, comportant una focalització de l'atenció i una relativa suspensió de l'aguait de l'entorn, un estat extrem de concentració relacionat amb l'inconscient <sup>42</sup>. Encara que l'escenari principal va ser a França, el magnetisme animal va tenir una àmplia difusió a Europa i Amèrica. El 1843, el cirurgià escocès James Braid (1795-1860) investigà per primer cop la hipnosi sota una perspectiva científica. Braid estableix el terme *hipnotisme*, arrel de

---

<sup>42</sup> CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture* [1999]. Cambridge: MIT Press, 2000. Pàg. 66.

la paraula grega “*hypnos*”, que significa somni, per què els símptomes de la hipnosi són semblants als del somni i el somnambulisme. Posteriorment va reconèixer l’error, ja que el somni i la hipnosi no són exactament el mateix, però el terme ja era popular. El metge escocès també sospitava de la importància de les paraules per produir aquest estat particular, però alhora insistia en l’ús d’un objecte brillant per fascinar al subjecte. A més de cirurgia, Braid era oculista, i creia que fixar la mirada en un punt lluminós cansava els músculs que envolten els ulls, i que aquesta fatiga produïa l’estat hipnòtic.

Es considera Ambroise August Liébeault (1823-1904) el fundador de les teràpies suggestives (*Del somni i estats similars*, 1866). L’èxit de les seves teràpies d’hipnotisme sobre un univers molt àmpli de pacients (es calcula que uns 12.000), en un àmbit rural i auster, va atreure l’atenció d’Hippolite-Marie Bernheim (1837-1919), un famós neuròleg amb qui desenvolupà les teories de Braid. Bernheim i Liébeault consideraven van introduir el concepte de suggestió. Alhora creien que, amb la hipnosi, l’eliminació de símptomes era efectiva i innòcua. Així van oposar-se a les tesis de Charcot, qui sostenia que la hipnosi era una forma d’histèria que resultava perillosa. Acceptada a poc a poc, la hipnosi emergí com a ciència quan Bernheim publicà *De la suggestion et ses applications a la thérapeutique* (1886). Enfront la concepció de Charcot que entenia l’hipnotisme com una “neurosi provocada”, Bernheim posà de relleu, seguint les aportacions de Liébeault, que una elevada proporció de persones psíquicament normals podien ser hipnotitzades.

La hipnosi es va desenvolupar sota el domini científic de la medicina, a través dels estudis del neuròleg francès Jean Martin Charcot (1825-1893) sobre els símptomes de la histèria (*Lliçons a la Salpêtrière*, 1890). Les teories de Charcot es basaven en experiències sobre un grup limitat d’una dotzena de pacients histèrics realitzades a l’Hospital de la Salpêtrière de París a partir de 1862. Degut a la seva gran reputació científica, l’interès de Charcot per la hipnosi va col·laborar a fer-la respectable. Charcot reconeix cinc fases en la crisi histèrica: un desordre de la sensibilitat o al·lucinació, l’atac epilèptic, un període de moviments desordenats o flexions del cos, un estadi d’actitud passional on el pacient manifesta una sèrie d’emocions (passió eròtica, temor,

melancolia...), i finalment la desorientació i el deliri. El punt central en aquesta teoria resideix en que la hipnosi, al contrari que la histèria, ofereix la possibilitat de *ser repetida a plaer*<sup>43</sup> a través d'un subjecte perfectament manipulable en la manifestació dels símptomes histèrics (o en alguna de les fases de la crisi histèrica típica), amb la possibilitat d'alentir o accelerar les seves fases, o de passar directament d'una fase a una altra. En altres paraules, Charcot construeix una dispositiu experimental de la histèria que té la finalitat precisa d'*exhibir la malaltia*, reproduïnt artificialment la paràlisi que produeix a través d'un pacient en estat somnàmbul. D'aquesta manera, la hipnosi no és més que *una forma provocada artificialment de la histèria*, o sigui, un procediment que allibera la tendència histèrica en el subjecte.

L'espectacularització que va sofrir la histèria en les sessions públiques de Charcot<sup>44</sup> i en les pantomimes cinematogràfiques enllacen amb les lectures psicoanalítiques que Siegfried Kracauer farà del mesmeritzat zombi de Caligari (*De Caligari a Hitler*, 1947). Es fa palesa així la fascinació per allò grotesc, una estranya simpatia pel subjecte desposseït de raó i de control del cos. Una simpatia no incompatible amb l'horror, en habitar la zona entre allò viu i allò mort que Freud va descriure com *allò sinistre*.

El pioner Jean Martin Charcot (1825-1893) en una sessió d'hipnosi a l'Hospital de la Salpêtrière de París, concorregut per personalitats com Sigmund Freud. La dona somnàmbula esdevé una titella sotmesa a les ordres de l'hipnotitzador.



*Una leçon de clinique à la Salpêtrière (1887)*

En aquesta línia fisiològica que intenta demostrar que la histèria és una malaltia que no presenta lesions orgàniques, Charcot descriu

---

<sup>43</sup> FREUD, Sigmund. *La histeria. Charcot. Un caso de curación hipnótica. Obras completas del profesor S. Freud. Vol. X. [Colección d'aportacions a la teoria de les neurosis, 1892-1906]*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1934.

<sup>44</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.

quatre fases en el procés hipnòtic: sobre la base d'una reproducció artificial de la malaltia (*la duplicació*), és possible separar les fases de la malaltia (*desarticulació*), reconstruir-les en una continuïtat (*rearticulació*), i finalment reproduir aquest procés segons les necessitats (*serialització*). Així que, per Ruggero Eugeni, el funcionament del *crono-fotògraf* de Étienne-Jules Marey, que partia de les experiències del fotògraf americà Eadweard Muybridge, estava molt relacionat amb el mecanisme de la hipnosi. El *zootropi* (1882) de Marey era un fusell fotogràfic que permetia la descomposició del moviment en segments autònoms o fotogrames. El *zoopraxiscopi* (1893) de Muybridge reconstruïa el moviment mostrant la continuïtat de les imatges. Cal destacar la coincidència cronològica entre aquestes primeres experiències pre-cinematogràfiques i la publicació dels estudis de Charcot. Per mitjà de la hipnosi, Charcot construeix un artefacte similar a la màquina crono-fotogràfica amb què, en aquells mateixos anys, el fisiòleg experimental Étienne-Jules Marey provava una anàlisi científica del moviment <sup>45</sup>.

Amb la irrupció del ferrocarril a principis del segle XIX, la visió va ser posada en moviment. La transformació del moviment físic (a peu o a cavall) en un moviment mecànic va transformar *als viatgers en espectadors*, separats del món a través de la velocitat, tancats en departaments i finestres de vidre. L'atenció va haver de desplaçar-se dels objectes propers cap a visions panoràmiques. Així doncs, el moviment incessant a través de l'espai urbà genera una nova visibilitat que podem anomenar "*percepció panoràmica*". La comoditat, en aquest estat, és tant important com la velocitat (Schivelbusch compara la mobilitat del consumidor a través del centre comercial amb la visió d'un viatger a través del paisatge) <sup>46</sup>. D'una forma angoixant, béns de consum i ciutadans circulen per la ciutat (postmoderna), objectivats com si el viatger al ferrocarril fos un projectil veloç i fora de control. Aquesta alienació té conseqüències perceptives, fundades en la separació, l'abundància, l'ansietat i l'alienació. El ferrocarril seria, en aquest sentit, un

---

<sup>45</sup> EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto*. Op. cit. Pàgs. 108-110.

<sup>46</sup> SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century* [1986]. Pàg.191.

*proto-ciborg*, ja que anticipa la fusió entre cos humà i màquina que qüestiona tant l'essència del ser postmodern.

En aquesta època es fixa com a motiu pictòric l'estació de ferrocarril, un espai que Claude Monet reproduïa una i altra vegada, a diferents dies i a diferents hores, per mostrar *l'àmbit on es manifesta el desig*, a peu d'andana, a cada plataforma, *on comença un viatge o es produeix un retrobament*. Posant l'èmfasi en les variacions de la llum, els impressionistes creaven una atmosfera onírica enmig d'una arquitectura de ferro. Els artistes de seguida es van sentir captivats i fascinats per la màquina des del segle XIX, la velocitat, el ritme, la potència, un símbol de la modernitat. El motiu enllaçarà amb la primera projecció cinematogràfica dels germans Lumière el desembre de 1895. El desplaçament mecanitzat es constitueix, en tant que entitat que disposa al trajecte, com una *al·legoria del desig*, un pont que prefigura el límit entre el ser i el voler arribar a ser, "*el viatge és una imatge de l'aspiració, del desig mai no sadollat que enlloc troba el seu objecte*"<sup>47</sup>.

La literatura gòtica no era aliena a aquest fenomen. *Frankenstein o el modern Prometeu* (1818) de Mary Shelley narrava l'encarnació d'un ser híbrid, que pren vida a través d'una descàrrega magnètica d'electricitat. El científic Victor Frankenstein intenta rivalitzar amb el poder diví envers la creació de vida, com una mena de Prometeu modern que pren el foc sagrat de la vida als Déus. Per altra banda, a la novel·la de Robert Luis Stevenson *El cas misteriós del doctor Jekyll i Mr Hyde* (1886) la manifestació del doble ens adverteix contra la certesa de la identitat única. L'advocat Charles Utterson investiga l'estranya relació entre el seu vell amic, el Dr. Henry Jekyll, i el personatge misantrop Edward Hyde. El relat d'Stevenson s'inscriu en la línia de denúncia de la hipocresia moral de la societat victoriana: Hyde representa l'alliberament de les inclinacions malignes del protagonista, que afirma que la seva transmutació li permet acomplir sense remordiments les inclinacions considerades

---

<sup>47</sup> BOU, Núria. *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62, 1996. Pàg. 50. JUNG, Carl Gustav. *Símbols de transformació. Edición revisada y aumentada de Transformaciones y símbolos de la libido* [*Symbole der wandlung. Vierte, umgearbeitete Auflage von Wandlungen und symbole der libido*, 1912]. Barcelona: Paidós, 1993.

poc honestes. Una premonició dual del concepte d'identitat que pocs anys després teoritzaria la psicoanàlisi.

La hipnosi es constituïa com un motiu literari en el marc d'aquest *somni crític*, que des de Mesmer descrivia el subjecte de la hipnosi com *un subjecte que ho veu tot, a tot arreu*. A través de la hipnosi el subjecte esdevenia en possessió dels elements oblidats del passat, d'un saber il·limitat sobre el present i d'un poder de projecció sobre el futur. El subjecte d'hipnosi és un subjecte total que s'inscriu perfectament en la posada en escena de la *visió panòptica* definida per Michel Foucault <sup>48</sup>.

El fenomen de la hipnosi ocupava una espai fantasmàtic extraordinàriament fort durant el segle XIX, en particular en els textos d'Alexandre Dumas (*Joseph Balsamo*, *Le collier de la reine*, *Ange Pitou*, *La comtesse de Charny*, 1846-1853), de manera que la psicoanàlisi i el cinema semblen una resposta a la pressió exercida per la hipnosi. Particularment, en el relat de Balsamo, on el personatge és capaç de produir la Revolució Francesa i canviar el destí del segle XIX gràcies al poder hipnòtic. Raymond Bellour senyala una escena que descriu una ruta entre el parc de Versalles i altres espais que sembla emular un travelling, en una mena de tècnica narrativa *pre-cinematogràfica*. Per Eugeni, a través de la figura del *director* d'orquestra, que neix a partir del segle XIX a Europa, Wagner estableix el paradigma del poder magnetitzador. L'embruixament, l'atenció que es manté en suspens per un temps il·limitat, caracteritzaria l'autor total que Nietzsche trobava en Wagner. Per mitjà de la música, el director d'orquestra magnetitza un grup sencer com si es tractés d'un organisme unitari, a través de la suggestió pel moviment i la transmissió física. Paral·lelament, Bergson capgira la noció kantiana del sentiment d'allò bell donada amb una intensitat equivalent en l'art i la natura. A l'*Assaig sobre les dades immediates de la consciència* (1890), Bergson proposa que és el procediment artístic el que fa veure la bellesa en la natura, donat que és l'art qui ensenya a veure la bellesa. Per Bergson, donada la fruïció directa d'una exhibició musical o la lectura d'un text, l'estat estètic i l'estat hipnòtic són equivalents. Paul Souriau, en la línia de Bergson, identifica l'experiència de l'òpera amb la

---

<sup>48</sup> BELLOUR, Raymond. *La machine à hipnose* [1988]. Op. cit. Pàg. 68.

disposició hipnòtica, donat que l'obra d'art no es percep veritablement, sinó que s'imagina. Així, l'efecte principal de la hipnosi seria augmentar l'activitat de la nostra imaginació, a la vegada que cedeix tota força de resistència voluntària <sup>49</sup>.

Sigmund Freud es va interessar per la hipnosi i va seguir els cursos de Charcot a París els anys 1885 i 1886. Junt amb el metge vienès Josef Breuer, va estudiar un famós cas d'histèria on el mètode hipnòtic havia obtingut resultats sorprenents, tractat sota el pseudònim d'"Anna O.", i va publicar el títol inaugural de la psicoanàlisi, *Studien über hysterie* (1895). Malgrat tot, finalment eludí utilitzar la hipnosi com a teràpia per diverses raons. Freud es trobava incòmode per aconseguir en molts pacients la profunditat hipnòtica necessària. Les cures eren temporals, ja que les suggestions post-hipnòtiques no podien mantenir-se. Li resultava molt difícil extreure material traumàtic ocult, donada la resistència que oferia el pacient. A més, creia que la hipnosi deixava al pacient sense les seves defenses. Malgrat això, les experiències amb les tècniques de la hipnosi van ser útils a Freud per argumentar teòricament el model psíquic que proposava. En tot cas, els deixebles de l'escola psicoanalítica freudiana han descartat la hipnosi, seguint la línia del mestre.

---

<sup>49</sup> EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto* [2002]. Op. cit. Pàgs. 128-132. BERGSON, Henri. *Éssai sur les donnés immédiates de la conscience* [1890]. Barcelona: Edicions 62, 1991. Pàgs. 13-15. SOURIAU, Paul. *La suggestion dans l'art* [1893]. París: Félix Alcan, 1909.



## 2.2. La hipnosi segons Freud

És significatiu que el cinema i la psicoanàlisi nasquessin alhora. El mateix 1895, els germans Lumière feien la primera projecció pública del cinematògraf i Sigmund Freud (1856-1939) publicava els *Estudis sobre la histèria* i el *Projecte per una psicologia científica*. Influenciat per la lectura de Schopenhauer i Nietzsche sobre el concepte de *voluntat*, així com pel text fundacional d'Eduard von Hartmann *Filosofia de l'inconscient (Philosophie des Unbewußten, 1869)*, Freud formula els seus conceptes entorn l'inconscient que proposen una ment dividida en capes o nivells, dominada en certa mesura per voluntats primitives, amagades a la consciència, que es manifesten a través de lapsus i dels somnis.

A *La interpretació dels somnis* (1900), Freud descriu un vincle entre somni i memòria, donat que *tot allò que hem posseït espiritualment ja no pot perdre's mai per complet*. I reflexiona sobre els orígens i estímuls del somni, així com de la dificultat de recordar el somni segons la seva intensitat i el seu ordre intern (que el fa comprensiu). En quant a les particularitats psicològiques per arribar al somni, Freud reconeix que *a vegades es fa necessària l'existència d'alguna impressió sensorial en tant que serveix per tranquil·litzar l'ànima*. D'aquesta manera, per tal d'aconseguir un estat favorable a la interpretació dels somnis, suggereix de provocar un estat de repòs –relacionat amb la hipnosi– que afavorirà pensaments emergents i representacions, de manera que passaran de ser representacions *involuntàries* a *voluntàries*. També suggereix com a mètode d'anàlisi no prendre el somni en el seu conjunt, sinó analitzar cadascun dels elements del seu contingut per separat. Només fragmentadament es revela la clau d'accés al contingut latent.

Per Freud, el somni és una realització disfressada del desig oprimat manifestada a través d'una *visió en present*, i es constitueix per dues entitats: un *contingut manifest* i un *contingut latent*. El contingut latent roman obscur per no revelar idees secretes, reprimides a la consciència, allò que un dia va ser un desig i va sucumbir a la repressió. Freud detecta en el somni un esquema de tres parts. (i) En primer terme situa la *condensació*, el procés repressiu d'elaboració onírica pel qual s'estableixen un conjunt d'idees latents. (ii) Una

segona fase del somni és la de *desplaçament*, la transmutació dels valors psíquics, un relaxament de la censura que oculta el sentit i fa irreconeixible la connexió entre el contingut manifest i les idees latents. (iii) I finalment el somni *dramatitza*, fa la transacció, converteix en imatges, les idees latents en el somni es transformen en el contingut manifest. Aquests processos condicionen el funcionament de l'inconscient, una entitat que parla amb imatges<sup>50</sup>.

Els estudis de Freud sobre el mètode hipnòtic a partir de les investigacions de Charcot, conjuntament amb les aportacions de Joseph Breuer, constitueixen el punt de partida de la psicoanàlisi. La hipnosi permet, a través de *la repetició* o reproducció de l'escena traumàtica, la conversió i desaparició dels símptomes de la histèria. Per Freud, la identificació que es produeix en la hipnosi evoca el procés d'*idealització*, aquella situació en què l'objecte ha pres la posició del Jo ideal, on l'hipnotitzador constitueix per l'hipnotitzat l'únic objecte digne d'atenció i on tota la resta no importa. En aquest estadi, el jo prova de realitzar, com en una mena de somni, tot el que l'hipnotitzador afirma. L'hipnotitzador utilitza la mirada per afavorir aquest estadi de suggestió, donat que *la inducció de la hipnosi remet precisament a la reactivació de la memòria filogenètica de la relació entre el subjecte i el pare, com a entitat omnipotent i anul·ladora*, descrita per Freud a *Tòtem i tabú (Totem und tabu, 1912)*. Així se suscita, a través de la hipnosi, la confrontació amb una escena inaccessible, mai vista en tant que invisible o visible sota el preu de la mort, sota la mirada insuportable de la figura del pare. El tabú constitueix allò demoníac, allò sagrat amb què no s'ha d'entrar en contacte, *la forma més antiga de consciència moral*. El canibalisme dels primitius ja manifesta una forma anàloga de possessió, donat que absorbint, per la ingestió de les parts del cos, es poden apropiat les facultats d'una persona. Aquesta representació del desig satisfet pot ser comparada amb el joc dels nens, l'al·lucinació motora que li permet ignorar la seva veritable impotència real. Un món, el dels primitius i el dels nens, caracteritzat pel pensament animista que és el de la *omnipotència de les idees*, que transfereix al món exterior l'estructura de la pròpia psique.

---

<sup>50</sup> FREUD, Sigmund. *La interpretació de los sueños [Die traumdeutung, 1900]*. Madrid: Alianza, 2004.

El tòtem es distingeix del fetitx en què no és mai un objecte únic, sinó una mena d'animal o vegetal, menys sovint una classe d'objectes inanimats, i encara més estrany seria que es tractés d'un objecte fabricat artificialment <sup>51</sup>. L'escena original de la festa totèmica és un menjar, una festa on l'absorció del tòtem santifica al grup. Una mort de la víctima, relacionada amb el complex d'Edip, que pertany als actes prohibits a l'individu i només justificats quan la tribu n'assumeix col·lectivament la responsabilitat. Fruit d'aquest acte, que conjuga amor i odi envers el pare, neix un sentiment de culpabilitat on, després d'haver-se suprimit l'odi i el desig d'identificació, neixen sentiments afectius abans dominats per d'altres sentiments hostils. La consciència de culpa del fill resideix en el desig de la mort del pare i el terror a l'incest.

Freud manifesta, en certa manera, el deute en relació a Sandor Ferenczi, que entenia *la hipnosi com una forma de transferència en la qual l'hipnotitzador assumeix la figura del pare, i la mirada del pare com una entitat temible i paralitzant, que limita l'activitat autònoma i l'impuls intel·lectual personal* <sup>52</sup>. Però la mirada no és l'únic procediment per accedir a la disposició hipnòtica, donat que la presentació d'un objecte lluminós o un rumor monòton també són vàlids. En realitat, el procediment serveix només per centrar l'atenció de la consciència, de manera que l'hipnotitzador transmet al subjecte: *ara s'ocuparà només de mi, la resta del món no importa*. Així doncs, en el nucli ancestral de la memòria resideix l'escena magnètica de la modernitat: *el pare hipnotitzador vigila; el subjecte hipnotitzat, sol enfront el món extern, obeeix completament submís la seva voluntat*. El bé i el mal, la disposició del món, la disposició del subjecte, mantenen una estreta relació amb la figura del pare i la seva mirada. Per què només en la mirada del pare el subjecte troba el principi de moralitat, el principi de realitat i el principi de la pròpia identitat. La metàfora de la hipnosi adquireix sota aquesta perspectiva una força inusual, donada en aquest ull potent i subjugador, que subjecta i redueix per la força de la mirada.

---

<sup>51</sup> FREUD, Sigmund. *Tòtem y tabú* [*Totem und tabu*, 1912]. Madrid: Alianza, 1992. Al capítol *Animismo, magia y omnipotencia de las ideas* i a *El retorno infantil del totemismo*. Pàgs. 111-137-178-186.

<sup>52</sup> FERENCZI, Sandor. *Introyección y transferencia* [*Introjection und Ubertragung*, 1909]. A *Obras completas 1908-1912*. Vol 1. Madrid: Espasa Calpe, 1981-1984.

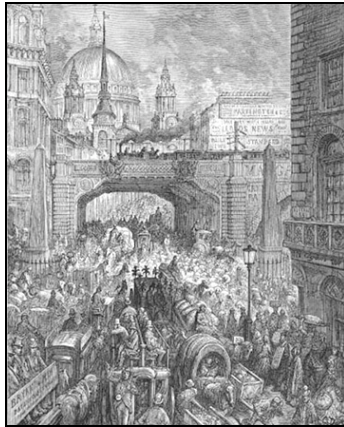
La història de la hipnosi, entesa com una història del dispositiu de la mirada, adquireix d'aquesta manera un gran interès a través de l'anàlisi cinematogràfica.

Cal tenir en compte, però, que en la hipnosi que neixia arrel de les experiències de Mesmer, *la visió neix d'una relació interpersonal i no mecànica*. Per Mesmer, la hipnosi era una teràpia curativa que consistia en l'assumpció, en el marc d'aquest dispositiu relacional, d'un cert rol on el pacient dòcilment sotmès, fluïnt en el seu propi cos, cedeix asimètricament al poder del magnetitzador. Enfront aquesta situació, Mesmer distingeix el procés hipnòtic de les masses (*baquet*), que configura l'escena magnètica moderna. En aquest nou context, hipnotitzador i hipnotitzat *constitueixen una xarxa relacional recíproca entre els components de la societat*, on l'hipnotitzador perd gradualment el seu rol jeràrquicament superior per confondre's amb la massa. Una massa interpretada per Freud sota el paraigües ancestral de l'autoritat hipnòtica del pare, entesa com una dislocació del Jo ideal del subjecte en un objecte extern.

### 2.3. Quelcom que no es deixa llegir

Des del segle XIX les masses constitueixen un fenomen d'hipnosi sense hipnotitzador. A *L'home de la multitud* (1840), Edgar Allan Poe descriu el vagabundeig d'un personatge que crida l'atenció al narrador pels carrers de Londres. L'home de la multitud té quelcom de sinistre, quelcom *lässt sich nicht lesen*, que no es deixa llegir. Quelcom inaccessible i trivial, un cos estrany fa pressentir l'adveniment d'allò real en una societat massificada, arbitrària, un magma sense sentit.

A *L'home de la multitud* (1840), Edgar Allan Poe descriu el vagabundeig d'un personatge que crida l'atenció al narrador pels carrers de Londres. El relat curt va ser il·lustrat per Gustave Dore en una edició de 1872.



(...) Aquest vell –vaig dir finament-, representa l'arquetip i el geni del crim profund. Es nega a estar sol. És l'home de la multitud. És en va seguir-lo; per què no aprendré res més sobre ell, ni sobre els seus actes. El pitjor cor del món és un llibre més groixut que l'Hortulus Animate, i potser una de les grans mercès de Déu sigui que és *lässt sich nicht lesen*, que no es deixa llegir.

És significatiu que sigui precisament amb l'estudi de les masses, com a característica de les societats modernes, que Freud analitzi finalment la hipnosi a la *Psicologia de les masses i anàlisi del Jo* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921). Les masses constitueixen un fenomen d'integració, que es caracteritza per la imitació i la serialitat, una mena de suggestió o contaminació sense hipnosi. Freud parteix de l'anàlisi de la *Psicologia de les multituds* (1921) de Gustave Le Bon, que descriu com l'individu integrat a la multitud adquireix, *pel sol fet de ser un número*, un sentiment de potència invencible, gràcies al qual pot accedir als instints que

abans, com a individu aïllat, hagués reprimit forçosament. Parla de la massa com una mena de *contagi mental*, on l'individu fàcilment sacrifica el seu interès personal al col·lectiu. Un tercer element característic és la *suggestibilitat*, donat que un individu incorporat un cert temps en una multitud sent aviat un estat de fascinació, *molt semblant al de l'hipnotitzat en mans de l'hipnotitzador*. Paralitzada la vida cerebral del subjecte hipnotitzat, es converteix en un esclau de totes les activitats inconscients que l'hipnotitzador dirigeix a voluntat. La personalitat conscient desapareix. La voluntat i el criteri queden abolits. Sentiments i pensaments *són orientats en el sentit determinat per l'hipnotitzador*<sup>53</sup>.

L'individu integrat a la multitud no té consciència dels seus actes, en un entorn on queden abolides certes facultats que poden conduir a un grau extrem d'exaltació. La desaparició de la personalitat, el predomini de la personalitat inconscient, l'orientació del pensament i les idees en igual sentit, per suggestió i contagi, la tendència a transformar immediatament en actes les idees suggerides, són les principals característiques de l'individu integrat a la multitud. Perduts els seus trets personals, aquest subjecte passa a convertir-se en una persona sense voluntat. *“Pel sol fet d'incorporar-se a la multitud, el subjecte descendeix varis graons a l'escala de la civilització”*, arriba a afirmar Le Bon, que observa com en aquest sentiment d'omnipotència fins i tot arriba a desaparèixer l'instint de conservació. Sota aquest prisma, la multitud és tan intolerant com autoritària, vol ser dominada i sotmesa a l'amo. Malgrat el paral·lelisme, Freud matisa la comparació, donada l'absència en la descripció de Le Bon d'un subjecte magnetitzador que exerceixi aquest domini hipnòtic. També és cert que a vegades, la multitud manifesta una moralitat més elevada que els individus que la componen. Certament, però, la multitud és extremadament influenciable i crèdula. Manifesta sentiments simples i exaltats, de manera que no coneix el dubte ni la incertesa. *Per influir sobre ella és inútil argumentar lògicament. En canvi, serà necessari presentar imatges de colors vius i repetir una i altra vegada el mateix*. Les multituds presenten característiques comparables a l'ànima

---

<sup>53</sup> LE BON, Gustav. *Psicología de las masas* [*Psychologie des foules*, 1921]. Madrid: Morata, 1986

primitiva, sent molt accessibles al poder de la paraula. Un predomini de la vida imaginativa i de la il·lusió sustentada pel desig insatisfet característic de la psicologia de les neurosis. Així que si la multitud necessita un líder, és necessari que aquest es trobi dominat per una fe intensa (en una idea) que farà sorgir a la multitud, i requerirà una voluntat potent i imperiosa, capaç de ser influent. En aquest estudi de psicologia col·lectiva, Freud descriu multituds efímeres o perdurables, masses espontànies i masses artificials (l'església i l'exèrcit). En ella sorgeixen restriccions d'egoisme narcisista, donat que exigeixen una certa limitació del Jo. I generen processos d'identificació, donat l'enllaç afectiu amb l'altre. A vegades, la cruel autohumiliació del Jo és similar al procés de la melancolia, donat que l'ombra de l'objecte cau sobre el Jo. També l'enamorament és una forma d'idealització, que a vegades s'utilitza per substituir un ideal propi i no aconseguit pel Jo. Per Freud, de *l'enamorament a la hipnosi no hi ha gran distància*. L'hipnotitzador dóna a l'hipnotitzador les mateixes proves d'humil submissió i absència de crítica que l'enamorat respecte l'objecte del seu amor. *L'hipnotitzador és per a l'hipnotitzat l'únic objecte digne d'atenció. Tota la resta s'esborra davant seu*<sup>54</sup>.

Així el Jo experimenta, com en un somni, tot el que l'hipnotitzador li exigeix i afirma l'exercici de la prova de realitat en les funcions del Jo ideal. D'aquesta manera el Jo considera real una percepció quan la instància psíquica encarregada de la prova de realitat es pronuncia en favor d'aquesta realitat. *“La relació hipnòtica és una forma col·lectiva constituïda per dues persones”*, afirma. Malgrat tot, el mode de provocar la hipnosi i la seva relació amb el somni no són gens transparents, un enigma que condueix Freud a descartar la hipnosi.

---

<sup>54</sup> FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas* [*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921]. Madrid: Alianza, 1978. Pàg. 51.

## 2.4. Allò que veiem, allò que ens mira

*La visió no és cert mode de pensament o presència d'un mateix: és el mitjà que m'és donat per estar absent de mi mateix.*

### Maurice Merleau-Ponty a *L'ull i l'esperit* (1964)

En la naturalesa de la imatge hi resideix el desig i les seves metamorfosis. El desig de veure-hi, el desig de mirar, contemplar, transformar el món a través de la visió. El cinema es manifesta així com una pròtesi perceptiva, que permet observar allò que no veiem, transitar entre allò visible i l'invisible. Mentre el signe –quelcom analògic, bàsicament arbitrari- no és desitjable, la imatge si que ho és. És així com succeeix amb la imatge quelcom molt semblant a allò que succeeix al subjecte: *la psicologia no es qüestiona la seva estructura lingüística, mentre que la semiòtica no s'interroga sobre el seu desig*<sup>55</sup>. Cal configurar un territori de síntesi.

El seminari de Jacques Lacan sobre "*La lettre volée*"<sup>56</sup> és el text emblemàtic que senyala la fi dels poders del subjecte modern. Lacan realitza una relectura dels principals termes freudians, aparellant la lectura de Freud amb la seva definició de *l'inconscient estructurat com un llenguatge*. Per Lacan, Freud revela que hi ha alguna cosa en l'inconscient, una voluntat obscura considerada primordial o abans de la consciència, que és punt per punt homòloga al que succeeix a nivell del subjecte. En tant que parla i funciona d'una manera tan elaborada i equivalent al nivell conscient, aquest perd el privilegi que semblava tenir. Així defineix l'inconscient com un camp, en el sentit que dóna al terme la física moderna: un lloc on tots els fenòmens que cal considerar tenen alguna forma de coordenades segons les quals són calculables. El camp es presenta com la xarxa del significat, definit exclusivament

---

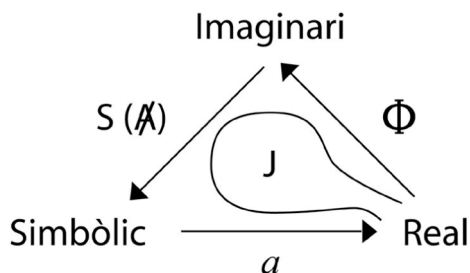
<sup>55</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús; ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *El espot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra, 1995.

<sup>56</sup> LACAN, Jacques. *Escritos I [Écrits, 1966]*. Madrid: SigloXXI, 1989. A *El seminario sobre la carta robada*.



per la seva diferència respecte dels altres significants (el signe, oposat al significat, preserva la continuïtat amb el Real).

Lacan precisa el valor analític de la hipòtesi lingüística: un significat és allò que representa un subjecte per a un altre significat. El subjecte és, doncs, allò que es localitza inconscientment a partir dels significants tal com es representen. Per Lacan, el subjecte és un efecte d'allò *simbòlic*, concebut com una xarxa de significants que adquireixen sentit en les seves relacions mútues. Però la relació del subjecte amb allò simbòlic no pot ser directa, donat que el simbolisme escapa totalment al subjecte en constitució. Així que només per formes *imaginàries* pot efectuar-se aquesta relació. La cosa *real* constitueix una vora en l'interior de la qual *cal considerar tot allò que mai serà significat*, per impossibilitat. La lletra *a* senyala el camí cap al Real, allò que mai no entra en la dimensió de l'Altre, la cosa que de fet no té cap representació, i que és més enllà del principi del plaer. La lletra *a* s'estableix com a objecte de la psicoanàlisi, és l'objecte real de l'ensopesc inconscient, allò respecte de què la repetició es mostra com a repetició en el pensament, que sempre evita una mateixa cosa. Al seminari *La repetició*, Lacan proposa un esquema que sustenta al subjecte a través d'uns vectors que no indiquen determinació ("allò Imaginari determina allò simbòlic"), sinó que senyalen l'orientació dinàmica de l'estructura (el vector significa "Simbolització d'allò Imaginari")<sup>57</sup>.



A l'esquema, la lletra *a* designa l'objecte causa del desig, una fissura al centre de l'ordre simbòlic, l'absència, el buit d'allò Real que posa en marxa el moviment simbòlic de la interpretació, *una*

<sup>57</sup> LACAN, Jacques. *El Seminario, libro 20. Aun (1972-1973)*. [Le séminaire. Livre XX, Encore, 1975]. Barcelona, Paidós, 1981. A *La repetició*. Pàg. 83.

*aparença de misteri que cal explicar, interpretar. L'objecte d'intercanvi que circula és S (A), l'objecte simbòlic que, en la mesura que no pot reduir-se al joc especular imaginari, registra la impossibilitat en la qual està estructurat l'ordre simbòlic. És el petit element que posa en circulació l'estructura simbòlica. Finalment, la O constitueix una objectivació imaginària d'allò Real, la imatge que dóna cos al gaudi ("J", jouissance) o plaer impossible. Un element que produeix taques que materialitzen el Real *desdibuixant el quadre, fent-lo no transparent.**

Lacan parla del desig com un límit, entre el ser i el no ser de l'inconscient, una realitat que Freud afirmava indestructible: *si el desig indestructible s'escapoleix del temps, a quin registre pertany en l'ordre de les coses? –perquè, què és una cosa? sinó allò que dura idèntic un cert temps.* I el francès no accepta l'aforisme *la vida és un somni* en tant que eludeix, en el cor de l'experiència, l'encontre amb el real (el *tykhe* com a contingència, oposat a l'*automaton* simbòlic). Per què, *com pot el somni, portador del desig del subjecte, produir el que fa sorgir, en un mecanisme de repetició, el trauma?*<sup>58</sup>. El sistema de realitat (estructurat simbòlicament) deixa presonera de les xarxes del principi del plaer una part essencial del que, sigui com sigui, és real de debò i que cal sondejar. El somni no és, com sosté la tesi de Freud, la realització del desig, sinó que constitueix un element que cerca allargar el propi son. El real s'ha de cercar més enllà del somni, en allò que el somni ha recobert o amagat darrera una representació.

*Le visible et l'invisible* (1964) s'estableix com el text que afirma la relació d'allò visible amb l'ull de qui veu. Maurice Merleau-Ponty reconeix que allò que el regeix és l'ull, que ens fa veure que som éssers mirats en "l'espectacle del món". Una forma de visió que se satisfà ella mateixa a base d'imaginar-se consciència. Es nega així la possibilitat d'afirmar un cogito en el somni nocturn, en tant que en el somni no s'aconsegueix ser conscient dels mecanismes que regeixen la mirada. Quan estem desperts, hi ha una elisió de la

---

<sup>58</sup> LACAN, Jacques. *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi. El seminari, Llibre XI* [*Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973]. Barcelona: Edicions 62, 1990. Text establert per Jacques-Alain Miller. Pàgs. 60-82-83.

mirada, elisió del fet, no solament tot això mira, sinó que fa veure, mostra. En el camp del somni, al contrari, el que caracteritza les imatges, és que *allò mostra*. Per Lacan, *mai no podrà aconseguir-se en el somni el que el cogito cartesià s'aconsegueix ell mateix com a pensament*. Pot dir-se: *és només un somni*. Però no aconseguix ser mai com aquell que es diu: *malgrat tot, sóc consciència d'aquest somni*. En un somni, és una papallona. Què vol dir això? *Vol dir que veu la papallona en la seva realitat de mirada* <sup>59</sup>.

La certesa del subjecte com a consciència *d'estar en el món* (Heidegger) resideix, aleshores, en aquesta intuïció entorn el visible, un objecte de consciència que es localitza en el sorgiment de la visió mateixa. El subjecte pren la seva pròpia esquizia en relació a la seva mirada, allò que el determina, induïda per l'acostament al real i que Lacan estableix en la fórmula algebraica de l'objecte *a*. *L'objecte de què depèn el fantasma del qual el subjecte és suspès, en una vacil·lació essencial, és la mirada*. De tots els objectes en els quals el subjecte pot reconèixer la dependència que té en relació amb el registre del desig, la mirada s'especifica com a fugissera. És per això que no se'n fa esment. En la mesura que sóc sota la mirada, ja no veig l'ull que em mira, aleshores és la mirada que desapareix. Una mirada imaginada per mi en el camp de l'Altre, que com a tal és la mirada per la qual sóc sorprès, *sorprès en la mesura que canvia totes les perspectives, les línies de força del meu món, que ordena, des del punt de no-res on sóc, en una espècie de raticulació radial dels organismes*.

Lacan descriu la *pulsió escòpica* com la necessitat de veure, i estableix que la mirada és un *objecte "a" minúscula*, o sigui, un objecte parcial de desig o, també, un objecte de la pulsió. Així la imatge està feta per ser mirada, per satisfer (parcialment) la pulsió escòpica oferint alguna mena de plaer. La *mirada*, la *veu*, el *falus*, l'*excrement* o el *no res*, constitueixen la categoria dels *objectes a*, objectes parcials susceptibles de convertir-se en fetitx i d'utilitzar-se per "cosificar la diferència". La *hipnosi*, un estat alterat de la

---

<sup>59</sup> LACAN, Jacques. *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi* [1973]. Op. Cit. Pàgs. 105-106. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible* [*Le visible et l'invisible*, 1964]. Barcelona: Seix Barral, 1970. "Si podem retirar-nos del món de la percepció sense que ens n'adonem, res prova que mai residim en ell, ni que allò observable ho sigui alguna vegada del tot o estigui constituït per un teixit distint del somni". Pàg. 22.

consciència, representava per Lacan una tècnica abusiva de dominació. Al seminari XI formula que *la hipnosi és el contrari de la psicoanàlisi*, donat que opera a partir de la confusió del significant ideal, en un punt on s'orienten el subjecte i l'objecte *a*. Així, el motor de la psicoanàlisi és el manteniment de la distància entre el subjecte ( $S_1$ ) i l'objecte (*a*).

## 2.5. La paraula i el fantasma

Com han senyalat els estudis de Jean Mitry, Michel Chion, i com indicava Deleuze, *el so es constitueix com una nova dimensió de la imatge visual, com un nou component* <sup>60</sup>. El cinema sonor modifica la imatge visual, en tant que l'oïda *fa veure* quelcom que no apareixia en el cinema mut. El so remet a un fora de camp específic, que planteja un conflicte de redundància amb el pla visual. Entre el ventall de figures o signes sonors, però, sobresurt especialment el recurs a una veu particular, imperativa o suggestiva, l'ús ambigu de la paraula que es relaciona amb característiques hipnòtiques. Una veu que es mostra com a pensament, a la superfície de la pel·lícula, invisible per a l'espectador. La densitat significant de la paraula i del silenci produeixen un efecte al·lucinatori en la mesura que poden interioritzar processos enfront el poder demostratiu de la imatge, *forces vibrants del pensament* <sup>61</sup>.

Chion defineix l'*acusmàser* (el “ser acústic”; en francès *acousmètre*, fusió de les paraules *acousmatique* i *être*) com aquella veu en off que configura una veu narrativa, però que no apareix en pantalla. Una veu de la qual no veiem la font, i que es pot distingir entre el model *relatiu* i el model *integral*.

Anticipant-nos, observem dos exemples ben coneguts que posteriorment es tractaran amb més profunditat. A *Europa* (Lars Von Trier, 1991) el model és relatiu: la veu és omniscient i imperativa, però se situa en una posició extradiegètica, al marge de l'acció. No parla al públic, sinó que es dirigeix al protagonista, com l'ombra de la seva consciència (excepte a la darrera seqüència conclusiva). Anticipant-se a l'acció, crea tensió en relació a les expectatives de l'espectador. Té poders com la omniscència i la omnividència, a través d'un cert do de la ubicuitat

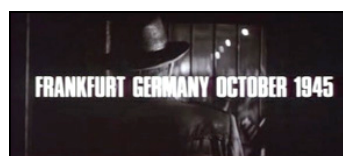
---

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo* [1985]. Op. cit. Pàgs. 299-310.

<sup>61</sup> FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960 – 1980*. Op. Cit. Pàgs. 282-287. *Las palabras y las cosas* i *La voz a ti debida*.

A *El arca rusa* (Alexander Sokurov, 2002), en canvi, el “ser acústic” participa de la narració com a personatge. Configura una entitat intradiegètica que connecta empàticament amb la figura de l’espectador, en tant que expressa una subjectivitat que dubta. Sustenta alhora l’argument (narració), el saber (focalització), i la mirada (punt de vista) en concordança amb la situació de l’espectador, al llarg d’un sol pla seqüència. És una *veu acusmàtica integral*, la veu sense cos que parla sobre la imatge, però també està en condicions de manifestar-se en ella, ja que se li atribueix la possibilitat d’actuar en l’escena. *L’acusmàtic* parla sobre les imatges, té el poder d’intervenir en elles d’una manera que crea una identificació primària amb la càmera.

La veu acusmàtica guia hipnòticament, amb característiques diverses, films com *Europa* (1991) de Lars Von Trier o *El arca rusa* (2002) d’Alexander Sokurov.



*Europa* (1991)



*El arca rusa* (2002)

La veu és quelcom que es configura en l’imaginari de l’espectador, proporcionant un efecte de verosimilitud o realisme equivalent a la veritat epistemològica de l’efecte analògic que genera la fotografia. Però mentre la visió humana és parcial i direccional, l’oïda és omnidireccional, ja que escoltem en totes direccions. Quan la presència acusmàtica és la d’una veu i, sobretot, quan encara no s’ha visualitzat aquesta veu, quan encara no se li pot assignar un rostre, tenim un ser d’un tipus particular, una mena d’ombra parlant i actuant a la que anomenem acusmàtic, és a dir, un ser acusmàtic. Al cinema, al contrari que en la ràdio per exemple, la zona acusmàtica és fluctuant, *sempre susceptible de ser jutjada segons la coherència amb allò que es veu*<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine* [*La voix au cinéma*, 1982]. Madrid: Cátedra, 2004. Pàgs. 12-32-40.

La veu acusmàtica provoca un efecte ambigu, donat que es troba fora de camp i, per tant, sense identitat. Però alhora aquest element actua dins l'enquadrament, està en la superfície de la imatge, de manera real o imaginària. Quan la veu acusmàtica encara no s'ha vist, genera efectes màgics, poders malèfics... Es tracta de *veus que hi veuen*, que tenen un ull adherit a la veu com el Dr. Mabuse o el Hal de 2001. Podem definir quatre característiques d'aquesta veu acusmàtica: *ubiquïtat*, *panoptisme*, *omnisapiència*, *omnipotència*. En tant que ho veu tot, cap criatura pot amagar-se a ella. Es tracta del *fantasma panòptic*, de caràcter obsessiu o paranoic, el que domina absolutament l'espai per mitjà de la vista. Donada aquesta omniscència, l'acusmàter posseeix una mena de pensament màgic que remet a una certa invulnerabilitat, control i poders hipnòtics.

Es tracta d'una veu sense ubicació, que vampiritza la imatge gràcies a la omnipotència per conduir l'acció. Aquesta veu sense cos, una veu en primera persona, ha codificat una mena de criteris de to, espai i timbre que funcionen per provocar la identificació amb l'espectador. Així la veu presenta una *proximitat màxima*, una sensació d'intimitat amb l'espectador que amplifica la presència i la definició. A la vegada, però, manifesta un segon criteri d'*opacitat*, d'absència de reverberació que envolta la veu, crea un espai propi de la veu que la presenta com si fos nostra i ressonés dins nosaltres mateixos. Crea així una mena de realitat envoltent i insinuant, un subjecte que s'identifica amb l'espectador <sup>63</sup>. Així doncs, l'aportació més rica del cinema no és mostrar la persona que parla, sinó *aquella imatge on no es veu a la persona que s'escolta, a la vegada que la seva veu procedeix del centre de la imatge*, de la mateixa font que els altres sons de la pel·lícula: *l'acusmàter*. Una veu *que hi veu*, un ull adherit a la veu.

Chion proposa també el concepte de *rendu*, que s'oposa al *simulacre* (imaginari) i al *codi* (simbòlic) <sup>64</sup>. El *rendu* és un tercer

---

<sup>63</sup> Que la veu omniscient (*acousmatic voice*, aquella que no pot relacionar-se amb cap entitat diegètica) sigui inherentment masculina simbolitza la veu del mascle provant de controlar la dona histèrica. A SILVERMAN, Kaja. *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

<sup>64</sup> CHION, M. *La toile trouée*. París: Editions Etoile, 1988. *A Revolution douce*.

mode d'abordar la realitat al cinema: no per mitjà d'una imitació imaginària, ni a través d'una representació codificada simbòlicament, sinó per la via de la seva *reproducció* immediata. Chion es refereix sobretot a les tècniques contemporànies que no només permeten reproduir el so original, natural, sinó fins i tot reforçar-los i fer audibles detalls que passarien desaparebutats si ens trobéssim en la realitat registrada per la pel·lícula. Un tipus de so que s'apodera de nosaltres a través d'un real immediat. Així ja no és correcte dir que el so acompanya el flux de les imatges, sinó que, bombardejant-nos de detalls, la banda sonora funciona com a marc referencial que ens permet orientar-nos en l'espai cinematogràfic.

Aquests dos conceptes de Chion, veu *acusmàtica* i *rendu*, activaran el mecanisme hipnòtic proporcionant una sobrestimulació dels sentits, una gradació sonora que ens aproxima al Real de la percepció sonora. Es configura així, a través del mecanisme de la mirada i aquesta particular disposició sonora, els elements que configuren l'escena magnètica en el cinema.



## 2.6. El sistema de la (no) sutura

En psicoanàlisi, “sutura” refereix a la relació de l’individu -com a subjecte- amb la cadena del discurs on aquest figura el·lípticament. El subjecte és un efecte del significat en el qual està representat i sostingut. La representació ideològica depen i suporta aquesta producció inicial del subjecte en l’ordre simbòlic, dirigeix aquest en un seguit d’imatges i la coherència de les posicions fixades. La sutura anomena la relació entre el subjecte i la cadena del discurs. El subjecte figura en aquesta com l’element que falta, sota la forma d’un representant. Doncs, al faltar, no està pura ni simplement absent. En general, la relació amb el que falta i l’estructura de la que és element, en tant que implica la posició d’un representant, és *sutura per extensió* <sup>65</sup>.

A la teoria del subjecte lacaniana s’intenta delimitar l’inconscient, donat que constitueix allò oblidat o latent però que opera per constituir el propi subjecte. Així es descriuen dues entitats, el subjecte i l’Altre, amb l’inconscient entre ells com a frontera activa. Oblidat en el procés de construcció del subjecte, l’inconscient és el discurs de l’Altre i, per tant, opera com un llenguatge. En aquest discurs produït per i per a l’Altre, l’ordre mantingut és el principal índex de sutura (“*el desig de l’home és el desig de l’Altre*” a *Écrits*, Lacan 1966). L’inconscient no és present enlloc, resideix només en les relacions en l’ordre simbòlic i individual efectuades pel subjecte, resideix en l’estructura del desig (com a discurs de l’Altre). El subjecte no és altra cosa que allò que es deriva de la cadena de significants, es deu a un efecte del llenguatge. En aquest plantejament sobre la causa del subjecte, Miller introdueix el concepte de sutura com una contribució per descriure la relació entre subjecte i significat. La sutura descriu la relació entre el subjecte i la cadena del seu discurs, evidenciant la manera com aquest hi figura el·líptic però no absent.

---

<sup>65</sup> MILLER, Jacques-Alain. *La sutura. Elementos de lógica del significante* [*La suture. Elements de la logique du signifiant*, 1966]. Cahiers pour l’Analyse, Núms. 1-2. Compilat a LACAN, Jacques. *Significante y sutura en el psicoanálisis*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. Pàgs. 9-29.

La qüestió entorn la *sutura cinematogràfica* va ser un tema clau de la crítica als anys 1970s i 80s. En l'àmbit cinematogràfic, la sutura descriu el dispositiu pel qual l'espectador és incorporat en el film, donada la conjunció o continuïtat dialèctica entre les imatges. Stephen Heath descriu àmpliament l'origen del terme aplicat a la teoria cinematogràfica, entès com un complement a la teoria lacaniana que senyala la relació entre l'individu com a subjecte i la cadena del discurs on aquest figura d'una manera el·líptica <sup>66</sup>. Segons aquesta perspectiva, si l'inconscient (com el cinema) està estructurat com un llenguatge (en imatges), cal atendre a la qüestió del moviment/desplaçament del subjecte en la cadena significant.

En aquest marc, la sutura explica la lògica del significant en el cinema, la relació del subjecte cinematogràfic reconegut en el seu espai com a espectador. En aquest procés de lectura del film, Jean-Pierre Oudart descriu diverses fases, varies etapes per mitjà de les quals l'espectador simpatitza amb les imatges. El procés s'inicia en un moment preliminar de visió no problemàtica en el cinema articulat, on l'espectador es manté alerta a la pantalla. En un segon estadi es trenca aquesta situació, per introduir-se en els límits de la representació. A través dels personatges, la imaginació de l'espectador cerca una "entitat absent", una absència que opera suturant el discurs per mitjà del reemplaçament de la figura absent per l'espectador. El més significatiu en aquesta construcció és l'articulació en la cadena d'imatges, entenent les imatges a través d'aquesta absència implícita que constitueix el subjecte.

El cinema, com a discurs, produeix un subjecte constantment absent, que es desplaça a través del flux de les imatges. Aquest espai absent és ocupat per un personatge en el film, que genera el caràcter imaginari que construeix el significat a través del qual l'espectador es constitueix com a subjecte fílmic. Així, l'espectador no s'identifica amb el personatge que ocupa el camp de la imatge, sinó que està vinculat amb una figura absent que *és present de forma imaginària*. La sutura tanca el discurs cinemàtic en el procés de construcció de l'espectador-subjecte, en tant que indica la seva

---

<sup>66</sup> HEATH, Stephen. *Questions of cinema* [1981]. Londres: The MacMillian Press LTD, 1981. Al capítol 3, *On Suture*. Pàgs. 76-112. OUDART, Jean-Pierre. *La suture*. Cahiers du cinéma, Núm. 211 [abril 1969].

relació amb el discurs, una mirada que construeix el significat. Cal considerar *el sistema de la sutura* com l'articulació històrica del discurs, el codi que guia el cinema clàssic, entès com una mena de *grau zero de l'escriptura*, en el sentit que senyalava Roland Barthes. El punt de vista de la càmera acostuma a ser diferent del dels personatges, i és en aquesta diferència on actua el sistema de la sutura.

Aquest concepte d'origen psicoanalític resulta molt útil per comprendre el procés de constucció d'un subjecte, que es complementa amb la perspectiva més àmplia que ofereix la història de l'art. Són ben coneguts els estudis iconogràfics d'Erwin Panofsky, que situaven en el naixement de la perspectiva el reconeixement d'un subjecte extern que mira. Així la pintura hieràtica, plana i tancada en sí mateixa del Romànic dona pas a l'univers del Renaixement, permetent l'accés a l'home com a centre de mesura que fins aleshores havia estat reservat només a la divinitat<sup>67</sup>. S'estableix així un nou triangle, fora de la representació plana, estable i tancada en sí mateixa del Romànic, i que se situa entre l'observador i l'horitzontal perpendicular de la superfície de la imatge, que no només produeix l'efecte de profunditat, sinó que mescla aquesta profunditat il·lusòria amb la profunditat real que s'extén entre la imatge i l'espectador. El centre és evaquat de la superfície pictòrica i se situa en la figura de l'observador, com a vèrtex d'aquest triangle relacionat amb el pla de la imatge. S'obre així un trajecte, a través de la literatura i el teatre, que va reeixir en la constitució d'una veritable *epifania del subjecte* que tenia en el cinema del Hollywood clàssic el seu màxim exponent.

Jesús González Requena descriu a *La metáfora del espejo* (1986) aquest procés d'instauració d'un "món sense fissures", i el procés de perversió que suposa el manierisme (analitzat a través del cinema de Douglas Sirk). La invisibilitat absoluta del signe, l'apoteosis del "raccord", la plenitud dinàmica d'una mirada que sutura el món en la seva constant acceleració caracteritzen la posada en escena del cinema clàssic. Un escenari on la identificació és menys un efecte de l'harmonia entre el propi ego i una representació externa de la

---

<sup>67</sup> PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero [The life and art of Albrecht Dürer, 1943]*. Madrid: Alianza, 1982. Pàg. 182.

identitat o personalitat d'algú altre, sinó que, com afirma Fredric Jameson, la sutura cinematogràfica realment és *la hipnosi exercida per l'espai buit d'interpel·lació que produeixen, per exemple, una mirada retornada, l'obertura a la pantalla del pla-contrapla, o bé l'espai buit que esdevé associat ambigüament, a la vegada, al jo com a espectador i a la figura del personatge interlocutor* <sup>68</sup>.

En el marc del mode de representació institucional, la càmera és sempre al lloc precís que permet adquirir al gest la plenitud de sentit. La solidesa d'un món sense fissures es tradueix en sòlides i estàtiques formes composicionals, que a cada moment certifiquen el regnat d'una llei indiscutible: *la invisibilitat absoluta del signe, esborrada per la pregnància del gest que es desplega a través de l'espai*. El món es torna nítid, absolutament llegible, transparent, *una finestra oberta al real*. Res s'interposa entre el real i la mirada: el subjecte experimenta l'apoteosi de la seva mirada. L'eclipsació del subjecte és el rastre d'aquesta omnipotència que li atorga la ubicuitat, la multiplicació de les posicions de càmera. En aquest sentit, Griffith va fer molt més que descompondre una escena en múltiples plans i en múltiples posicions de càmera diferents. Cada imatge, cada gest i cada acció només aconseguien la seva plenitud de sentit en funció de la mirada que les sustentava: aquella mirada que provenia d'un espai exterior a la representació, definible geomètricament en termes de perspectiva, i que era la del cineasta, però que *era també, a la vegada, la de l'espectador* <sup>69</sup>.

Podem afirmar, molt esquemàticament, que cada gènere de Hollywood configura el seu mode narratiu particular, els seus codis i signes (*un mateix referent diegètic*, AUMONT, 1983, 147), que configuren un àmbit de relació i expectatives entorn l'espectador (musical, comèdia, terror...). Cada gènere, però, acaba per determinar el seu propi mecanisme de subversió. En aquest context, la dissolució del "subjecte" configura un camp ple d'exemples, tan ampli que es pot tornar en una relació indefinida, que passaria de les avantguardes a Orson Welles, i de Hitchcock a Douglas Sirk. En tot

---

<sup>68</sup> JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible* [1990]. Op. cit. Pàg.112.

<sup>69</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo*. Madrid: Hiperión, 1986. Pàg. 33.

cas, ens permetrem destacar alguns moments que il·lustren particularment l'escena magnètica, en tant que prefiguren la subversió dels codis establerts a través dels gèneres.

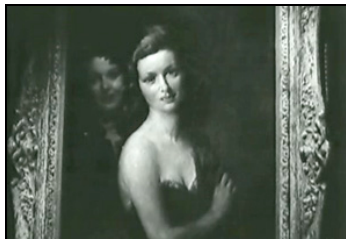
L'ús narratiu de l'onirisme és tractat de formes diferents en els gèneres de Hollywood, encara que és especialment rellevant en el marc de representació relacionat amb el gènere negre i el musical. La comèdia musical és el moviment despersonalitzat, amb el ball traçant un món oníric *on la subjectivitat passa d'una motricitat personal a un element suprapersonal, a un moviment del món que la dansa traçarà*<sup>70</sup>. És ben coneguda l'escena de *Singing in the rain* (Stanley Donen, 1952) on Gene Kelly declara el seu amor a través de subvertir els elements d'un decorat mentre dança i canta. Una posada en escena que, evidenciant el mecanisme de representació, col·loca l'espectador en un joc de miralls que delata l'artifici de la construcció. L'acte cinematogràfic consisteix en què el ballari entra en el ball com si entrés en un somni.

Per altra banda, estretament vinculat a les formes de l'expressionisme, el gènere negre és també un territori propici per a l'onirisme. *The woman in the window* (Fritz Lang, 1944) representa, en aquest sentit, una llarga seqüència onírica codificada pels procediments del cinema clàssic. Un film que ens introdueix en l'experiència plena d'un somni del professor Richard Wanley (Edward G. Robinson) seduït per un quadre que crida la seva atenció i fixa la seva mirada. Comença aleshores un malson fosc on Richard estableix una relació amb ella, assassina un amant de la dona, és informat per un policia dels progressos en la investigació, i finalment veu verí quan sap que la seva detenció és imminent. Aquesta realització onírica del desig constitueix una lliçó ben apresada en el despertar de Richard que, asfixiat per l'experiència de del suïcidi, desperta i comprova que els personatges que l'angoixaven al somni formen part del seu entorn quotidià. La "realitat" de Richard amaga quelcom sinistre, la possibilitat d'emergir de quelcom Real que hauria de quedar ocult. Per mitjà de la repetició de l'hora de despertar (Richard havia demanat al cambrer que li recordés), s'escenifica el mateix instant de dues maneres que signifiquen dues realitats ben diferents, on la segona acumula l'experiència virtual de la primera.

---

<sup>70</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen- tiempo* [1985]. Op. cit. Pàgs. 88.

*La dona del quadre* (1944) apareix reflectida en un aparador. La presentació especular del personatge avança la seva realitat fraudulenta. El film constitueix enterament un malson, aprofundint en el sentiment de culpa del professor ajudant Richard Wanley.



*The woman in the window* (1944)

**Frank:** *No sé qui és... però és la dona dels nostres somnis.*

L'home del quadre queda així posseït per un objecte físic, una dona perfectament idealitzada, que actua com a hormona dinamitzadora dels seus somnis i malsons per advertir-nos que “*en el nostre inconscient, en el real del nostre desig, tots som assassins*”<sup>71</sup>. El professor desperta per contiunar el seu somni (de ser una persona normal com la resta de la societat), per escapar del Real (la realitat psíquica) del seu desig. Un assassí que en la vida real somia que és un burgès estàndard. *És en el somni on trobem el Real del nostre desig*, i la realitat de l'univers social és una dèbil teranyina simbòlica que la intrusió del Real pot esquinçar en qualsevol moment. Així la ficció avança circularment cap al punt de partida, una repetició que converteix en ficció tot allò succeït previament.

Un altre exemple també el podem trobar en el camp del melodrama, en l'operació d'*històries alternatives* que efectua Frank Capra a *It's a wonderful life* (1947). El film comença amb diverses veus en off

<sup>71</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducció a Jacques Lacan a través de la cultura popular* [Looking awry, 1991]. Buenos Aires: Paidós, 2002. Pàg. 36.

que, sobre diversos plans generals de la ciutat, fan referència a la crisi que sofreix George Bailey (James Stewart). Tota la vida i especialment durant el nadal, George viu sota l'expectativa d'una altra vida fora del poble i plena d'aventures. Però l'experiència virtual del seu entorn sota la hipòtesi de la seva pròpia absència, en el context de la gran depressió, resulta un malson que li farà acceptar la vida que ha viscut com realment la seva pròpia. L'operació que realitza George Bailey constitueix una veritable experiència mental, que ideològicament defensa un populisme ambigu: cal renunciar a la vida desitjada per acceptar la vida quotidiana, el petit univers del que Frank Capra presenta com la “gent real”<sup>72</sup>.

La veu en off, manifestant un domini subjectiu sobre la narració, ens presenta, en una imatge congelada, a George Bailey (James Stewart).



*It's a wonderful life (1947)*

Aquests són alguns dels exemples que cita Slavoj Žižek, per qui és clau mantenir i reivindicar el concepte de *sutura* en la teoria cinematogràfica, ja que senyala l'enllaç entre allò universal i allò particular, *la relació entre l'estructura significant i el subjecte del significat*. Aplicada al cinema, la sutura senyala l'enllaç entre un pla i el seu contraplà, en la mesura que l'espectador queda immers en la dialèctica entre ambdòs. En aquest sentit, el cinema clàssic utilitza la noció convencional de sutura, on cada imatge es relaciona a una *entitat sense realitat diegètica*, presentant-se com un pla o punt de vista “objectiu”. D'aquesta manera, el procediment estàndard consisteix en veure al personatge sota aquest punt de vista “objectiu”, per a continuació mostrar la imatge complementària d'allò que el personatge veu. En termes freudians, la sutura constituïria una mena de repressió que significaria incorporar allò reprimat a la teoria. Si la sutura significa la incorporació d'una

<sup>72</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The fright of real tears. Krzysztof Kieślowski between theory and post-theory*. Londres: British Film Institute, 2001. Pàgs. 55-68.

entitat externa que esborra il·lusòriament els traços entre dos elements/imatges oposats, és impossible entendre el significat d'aquesta conjunció sense tenir en compte aquesta externalitat. Per Žižek, si volem reconstruir “totalment” el contingut narratiu, hem d'aprofundir més enllà del contingut narratiu explícit i incloure aquells procediments formals que actuen per mitjà de l'aspecte “reprimat” del contingut. Usualment es concep la sutura com la manera com allò exterior està inscrit en l'interior, produint l'efecte de recinte que no necessita un exterior. De totes maneres, l'aspecte més crucial és l'invers: no hi ha interior sense exterior, però tampoc hi ha “cap exterior sense interior”. Aquí resideix la lliçó de l'idealisme transcendent de Kant: per tal d'aparèixer com un tot consistent, *la realitat exterior ha de ser “sutura” per un element subjectiu, un suplement artificial que s'ha d'incorporar per tal de generar l'efecte de realitat*<sup>73</sup>.

En aquesta tensió entre forma i contingut, que inverteix la relació dins-fora segons la persistent metàfora de la banda de Moebius a que recorria Lacan, la “*realitat objectiva*” emergeix de la intervenció del *subjecte transcendent* que havia descrit Kant. Lacan descriu el fenomen d'una forma paral·lela, donat que el significat (*master-signifier*) es construeix a través d'un *significant subjectiu* (“*subjective*” *signifying*) que sosté l'*objectivitat* de l'estructura simbòlica. El sistema clàssic de sutura incorpora l'espectador al discurs, mentre que *la distorsió del sistema de sutura genera un efecte hipnòtic o un encant de la mirada*. Un efecte esquizofrènic, entès en el sentit de Lacan, com una ruptura que desvetlla problemàticament la cadena significant.

Un exemple significatiu el constitueix la condensació del pla/contrapla. Al principi de *Blau (Bleu)*, 1994 de Krzysztof Kieślowski, en la imatge del primer pla de l'ull de Julie (Juliette Binoche) que ocupa tota la pantalla reflectint al doctor dins la pupila. El pla constitueix una mena de sutura espectral: la realitat adquireix aquest caràcter fantasmàtic en aparèixer reflexada en l'ull que ocupa un tamany superior a l'enquadrament, que va més enllà del límit de la imatge. Des d'aquest estat de pura mirada, podem

---

<sup>73</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The fright of real tears. Krzysztof Kieślowski between theory and post-theory* [2001]. Op. cit. Al capítol *Back to the suture*. Pàgs. 55-68.



emprendre un trajecte de comunió mística *per la qual transitem a través d'un grau-zero de "la nit del món"* (ŽIŽEK, 2001, 175).

A *Bleu* (1994), el doctor s'adreça a Julie només espectralment, reflectint-se en la seva pupila que ocupa la pantalla sencera.



**Doctor:** *Tinc el trist deure de... sap què? el seu marit ha perdut la vida a l'instant de l'accident...*



*Bleu* (1994)

Quan una imatge inclou el seu contraplà corresponent (per algun efecte de reflex, de mirall, de sobreposició...), el primer terme es manté com a entitat significant, mentre que el contraplà integrat sutura espectralment la imatge atorgant un suplement fantasmàtic. Un altre efecte que distorsiona el procediment clàssic de la sutura es produeix quan un pla no queda del tot vinculat amb un punt de vista subjectiu, que es pugui relacionar pròpiament amb un personatge, sinó que evoca una mirada lliure flotant (*free-floating gaze*) que correspon a un subjecte indeterminat. Un concepte paral·lel al que aplica Chion a la lògica de la *veu acusmàtica* (*voix acousmatique*): *una mirada d'una subjectivitat impossible que no pot ser ubicada en l'espai diegètic*.

La subversió de la sutura genera efectes fantasmàtics, donat que aquesta mirada alliberada sembla correspondre a un subjecte indeterminat. Sovint, aquest dispositiu es manifesta visualment a través d'una separació o desvinculació entre figura i fons, que se separen per expressar estats mentals. Es trenca així l'esquema clàssic de sutura basat en el pla/contraplà, a través d'un excés de subjectivitat que magnetitza la mirada

## 2.7. La hipnosi fruit del dispositiu cinematogràfic

La història de l'art configura un espai indissociable de la història de la percepció, on l'espectador juga un paper actiu com a *observador*, i on la percepció s'afirma com un fet subjectiu <sup>74</sup>. La situació de l'espectador a la sala de cinema configura un determinat dispositiu, un estat de la mirada particular que es pot relacionar amb la hipnosi. La sala de cinema afavoreix *l'efecte hipnòtic* en tant que la contemplació ininterrompuda pot ser considerada així la forma de visió òptima dels films. A la sala cinematogràfica l'espectador viu una situació de *concentració* absoluta de l'atenció, on la sala es centra, com en un embut, només en la pantalla, però sense percebre la pantalla en sí. Després experimenta una mena d'*amplificació del rol de la mirada*, més enllà del límit de les pròpies possibilitats. I en darrer terme, és *transportat al món fictici* del film, deixant el cos en un estat d'extrema passivitat, on la mirada s'allibera per seguir la direcció prevista per un altre. Transformat en una *alteritat*, es produeix una curiosa situació de *coexistència d'individualitat i massificació* <sup>75</sup>.

Hugo Münsterberg inaugura la lectura psicologista de l'experiència cinematogràfica. A *The Film: a psychological study* (1916), Münsterberg detecta en tot film narratiu la presència invisible d'un testimoni imaginari, associant la forma dels films amb els mecanismes de la consciència. Així senyala les implicacions psicològiques que comporta la focalització de l'atenció en un primer pla, com a característica exclusiva de l'art cinematogràfic, o l'analogia de la narrativitat filmica amb els mecanismes d'imaginació i memòria. Per Münsterberg el món objectiu és modelat segons els interessos de la ment. Esdeveniments llunyans

---

<sup>74</sup> CRARY, John. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century* [1990]. Massachusetts: MIT Press, 1993. DENUNZIO, Fabrizio. *Fuori campo*. Roma: Meltemi, 2004.

<sup>75</sup> EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Milà: Vita e Pensiero, 2002.

que no podrien ser físicament presents alhora es fusionen en el camp de visió, *portats a la vegada a la nostra consciència* <sup>76</sup>.

La metàfora de la hipnosi no ha cessat d'emprar-se en nombrosos discursos crítics sobre el cinema des dels anys 1920, en Abel Gance, Louis Delluc o Jean Epstein. Els estudis pioners de Jean Epstein (*Ecrits II; Bonjour, cinéma*, 1921) qualifiquen el cinema com una mena de cura psicoanalítica de les masses. Aquesta afirmació coincideix amb l'any de la publicació de Freud de la *Psicologia de les masses i anàlisi del Jo* (1921), on Freud definia el magnetisme de les masses com una mena d'hipnosi sense hipnotitzador. El cinema europeu, trencant amb els límits americans de la imatge-acció, *havia recollit molt aviat fenòmens com l'amnèsia, la hipnosi, l'al·lucinació, el deliri, la visió de moribunds i sobretot el malson i el somni* <sup>77</sup>. A través d'aquest aspecte subjectivista, les avantguardes de principis del segle XX realitzen una aproximació polièdrica a la realitat gràcies al treball amb noves tècniques de representació: el cinema soviètic i les aliances amb el futurisme, el constructivisme, el formalisme; de l'expressionisme alemany i els vincles amb la psiquiatria o la psicoanàlisi; o l'escola francesa i la seva relació amb el surrealisme. Un marc on el cine europeu trobava els mitjans per trencar amb els límits americans de la imatge-acció, per contactar amb el misteri del temps, *per unir la imatge, el pensament i la càmera en una mateixa "subjectivitat automàtica"*, contraposada a la percepció dels americans, massa objectiva.

Els textos de Jean Deprun entenen el cinema com una *tècnica d'identificació* (*Le cinéma et l'identification*, 1947) i enllacen amb la perspectiva de Serge Lebovici, que considera l'espectador com un somniador confrontat al seu propi somni (*Psychanalyse et cinéma*, 1949). Amb termes com *projecció, distorsió, simbolisme, trauma, obsessió, fixació, regressió, crisi edípica, mania persecutòria, complex d'inferioritat*, el vocabulari psicoanalític s'incorpora al llenguatge de la crítica cinematogràfica als anys 1940. Neix així una

---

<sup>76</sup> MÜNSTERBERG, Hugo. *The film: a psychological study. The silent photoplay in 1916* [1916]. New York: Dover Publications, 1970. Pàgs. 38-46.

<sup>77</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen- tiempo* [1985]. Op. cit. Pàgs. 80-81.

important corrent d'anàlisi que se centra en l'imaginari i el somni. Amb *De Caligari a Hitler* (1947) <sup>78</sup> Siegfried Kracauer senyala com, per la seva autoria col·lectiva en la creació, el cinema no reflecteix tant les tendències psicològiques individuals com la mentalitat col·lectiva, amb l'inconscient d'una cultura al seu darrera.

En aquests estudis la hipnosi apareix com un concepte imprecís donada l'absència en les consideracions d'un *subjecte hipnotitzador*, associat al·legòricament a la pantalla cinematogràfica. *El cine o el hombre imaginario* (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956) d'Edgar Morin representa una mena de síntesi d'aquests enfocaments, senyalant *l'imaginari* com un calc mecànic del real de la imaginació, una construcció subjectiva de l'espectador. L'actitud cinematogràfica revela característiques parahipnòtiques (fosc, fascinació de l'imaginari, comoditat, passivitat i impotència física). Però el relaxament de l'espectador no és hipnosi: la impotència del somniador és espantosa i la de l'espectador és gratificant: aquest assisteix a un espectacle inofensiu, mentre el somniador creu en l'absoluta realitat del somni. El film, per contra, constitueix una realitat externa a l'espectador <sup>79</sup>.

Morin posa l'èmfasi en la capacitat psíquica de la fotografia i el cinema per reflectir l'imaginari. Per Morin, el cinema és aquell moment on dos psiquismes, l'incorporat a la pel·lícula i el de l'espectador, es reuneixen. Observem que no es mouen l'espectador ni la pantalla, són els objectes els que es mouen sobre la tela avançant, retrocedint, amb salts de càmera. *És la metamorfosis dels objectes*. Allò que distingeix la pel·lícula fantàstica de la realista, és que en la primera percebem la metamorfosi i en la segona sofrim sense percebre-la. El parentesc entre la metamorfosi manifesta (pel·lícula fantàstica) i la metamorfosi latent (pel·lícula realista) és

---

<sup>78</sup> KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* [*From Caligari to Hitler. A pshychological history of the german film*, 1947]. Barcelona: Paidós Estética, 1985.

<sup>79</sup> MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario* [*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956]. Barcelona: Paidós, 2001. Pàgs. 154-155.

evident quan es pensa en l'encadenat, un lent encadenat de paisatge *produeix un efecte de somni, d'embruixament*<sup>80</sup>.

Morin destaca com a element clau la *subjectivitat cinematogràfica*, que no només remet a una experiència psicològica de cognició, sinó també a una dimensió antropològica *d'afirmació del propi jo*. I analitza la dialèctica realisme-màgia que constitueixen les figures pioneres del cinematògraf, Lumière i Méliès. Morin intueix perfectament quelcom d'oníric que transporta l'espectador davant la pantalla cinematogràfica, alguna cosa que *transtorna els marcs del temps i de l'espai* en funció del desig i la passió. Entén el cinema com una *visió psicològica*, que a través de projeccions, identificacions i participacions afectives crea una consciència desdoblada, que és a la vegada participant i escèptica.

Jean Mitry aprofundeix en aquesta visió psicològica del cinema i planteja idees fonamentals entre el fet filmic i la psicologia de les percepcions, a partir de la subjectivitat que connota la imatge fotogràfica com a *testimoni d'una mirada*. Situa la imatge filmica entre el real i l'imaginari, entre l'essència i l'existència, i distingeix dos sentits de la imatge com a signe: el sentit lingüístic (símbol) i el sentit psicològic (analogon), que permet manifestar una essència, un a priori transcendental, o com expressava Bazin, descobrir el món més enllà del món, la càmera com a descobridora d'allò diví. Mitry parteix d'una cita de Maurice Pradines per descriure l'alliberament que produeix l'espectacle cinematogràfic: *la imitació, encara en les seves formes més elevades, és sempre el principi d'una abdicació de l'individu en profit del seu semblant, una desposseïció d'un mateix*. I a partir d'aquesta renúncia observa un cert mecanisme d'adhesió. Per Morin, la *hipnosi filmica* –o allò que es pretén com a tal– no és altra cosa que una adhesió consentida, encara que ho sigui inconscientment. La captació del “jo”, la fixació sensorial, afectiva, del subjecte a l'objecte de contemplació no és ni imitació ni alteració, sinó la manifestació d'un desig anterior ràpidament alliberat per l'acte de contemplació. Aquest alliberament però, no és possible sinó gràcies a la relativa passivitat de la percepció filmica. Aquesta adhesió ens arrossega a una aventura viscuda per altres –a

---

<sup>80</sup> MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario* [1956]. Op. Cit. Pàgs. 62-112.

tal punt que tinc la sensació d'haver-la viscut jo mateix- *permetent viure-la sense perill* <sup>81</sup>.

Als anys 1970s, amb l'acceptació del cinema com un fet cultural, la teoria del cinema i la crítica han teixit una xarxa de vocabulari que pren conceptes tant de la semiòtica (sintagma, diegètic, profílmic...) com de la psicoanàlisi (símbol, icona, sutura...). A *En sortant du cinéma* (1975), Roland Barthes descriu el fenomen de la hipnosi cinematogràfica com una forma moderna de la melancolia <sup>82</sup>.

Jean-Louis Baudry i Christian Metz van integrar a l'anàlisi cinematogràfica la perspectiva psicoanalítica de Jacques Lacan i la crítica ideològica de Louis Althusser, reflexionant al voltant dels mecanismes que constitueixen l'espectador cinematogràfic com a subjecte. D'aquí neix el concepte de *dispositiu*, que indica el mode particular que determina la situació de visió d'un film. Aquests estudis senyalen la necessitat de protegir la complexitat de l'experiència cinematogràfica de la reducció al model de la pura *passivitat* hipnòtica. Jean-Louis Baudry <sup>83</sup> ha destacat amb precisió aquesta analogia entre la situació del "nen enfront el mirall" i la de l'espectador de cinema. En primer terme, l'analogia del mirall i la pantalla, una superfície quadrada i limitada que permet aïllar un objecte del món i a la vegada constituir-lo en objecte total. Encara que, al contrari del mirall, la pantalla mai torna una imatge: la de l'espectador. Una segona analogia resideix en l'estat d'impotència motriu del nen i la postura de l'espectador implicada pel dispositiu cinematogràfic. La foscor de la sala, la inhibició de la motricitat, la passivitat davant les imatges i el paper preponderant de la funció visual contribueixen a reforçar la idea de la regressió a *l'estadi oral*, un estat regressiu de la identificació que activa de nou en el subjecte una relació d'objecte. Una fase durant la qual s'incorpora l'objecte desitjat menjant-lo, és a dir, suprimint-lo. Moltes ficcions "fortes" al cinema redoblen a nivell de guió i de temàtica aquesta "absorció"

---

<sup>81</sup> MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine I* [1963]. Op. cit. Pàgs. 144-145-151-220.

<sup>82</sup> BARTHES, Roland. *En sortant du cinéma*. Communications núm. 23, 1975. Compilat a *Psychanalyse et cinéma*. París: Seuil, 1979.

<sup>83</sup> BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet cinéma*. París: Albatros, 1978.

del subjecte per la imatge, aquesta pèrdua de consciència dels límits proposant la identificació de l'espectador amb un personatge, ell mateix absorbit, aspirat, en un lloc inquietant (el castell de Nosferatu), en un laberint (Fritz Lang) o, de manera més trivial, en una aventura *on es perd la consciència d'un mateix*<sup>84</sup>.

A *El significant imaginari* (1977), Christian Metz incideix en la qüestió psicoanalítica del significant cinematogràfic com a instància semi-onírica. Descriu així el cinema com una tècnica de l'imaginari que construeix el jo a través de la identificació amb un fantasma: la imatge. Per Metz, la principal diferència entre situació fílmica i situació onírica resideix en que *el somiador no sap que està somiant, l'espectador que està al cinema sap que està al cinema*<sup>85</sup>. Malgrat aquest fet, la participació afectiva pot ser per instants de gran intensitat. Una energia fa veure el film en somnis. En realitat, per contra de l'afirmació anterior de Metz, és possible somiar sent conscient de que s'està somiant. A través d'aquesta predisposició que enllaça amb la rêverie, al cinema el subjecte s'entrega a un procés de transferència perceptiva, on el grau d'il·lusió de realitat és inversament proporcional al de vigilància. A més, es donen les condicions pròpies de la fase del mirall en el sentit de Lacan (superpercepció i submotricitat), que es caracteritza per una retirada narcisística de complaença fantasmàtica, un replegament de la líbido en el jo.

A través del dispositiu cinematogràfic, els codis cinemàtics creen una identificació amb la càmera i l'espectador com un *subjecte transcendental*. El subjecte es posiciona a través d'una sèrie d'identificacions, amb els personatges, construint el discurs o *enunciació* fílmica, de manera que l'espectador viu en la il·lusió de que és ell qui realment està creant el film. L'espectador manté amb la pel·lícula *una relació d'objecte, de bon o mal objecte* (METZ, 1977, 110).

---

<sup>84</sup> AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, Michell; VERNET, Marc. *Estètica del cine* [1989]. Op. Cit. Pàg. 260.

<sup>85</sup> METZ, Christian. *El significant imaginari. Psicoanálisis y cine* [The *imaginari signifier. Psychoanalysis and cinema*, 1977]. Barcelona: Paidós, 2001. Pàg. 102.

La subjectivitat es construeix així a través dels sistemes de representació que, segons les teories de Lacan, es configuren a través de la unió de dos registres psíquics: *l'Imaginari*, on el subjecte troba representació visual de la seva integritat del cos, i el *Simbòlic*. És a dir, abans que identificar-se amb les persones de la realitat diegètica, l'espectador s'identifica amb ell mateix com a pura mirada, s'identifica com el punt abstracte que mira la pantalla. Aquest punt ideal proporciona una forma pura de la ideologia, en tant que aparenta flotar lliurement en un espai buit, sense la càrrega de cap desig, com si l'espectador fos reduït a la condició d'una mena de testimoni sense substància, absolutament invisible, dels esdeveniments que es produeixen "per si mateixos", amb independència de la presència de la seva mirada.

En sintonia amb els anàlisis de Christian Metz, Raymond Bellour analitza en una entrevista a *CinemAction*<sup>86</sup> els paral·lelismes entre la *disposició cinematogràfica* i la *disposició hipnòtica*. Concep la situació de l'espectador cinematogràfic com la superposició simultània de dues fases hipnòtiques: el *procés d'inducció* que adorm al subjecte (abandonament, fusió amb l'hipnotitzador i pèrdua de contacte amb el món exterior, que correspon aproximadament a la *regressió* de Freud) i *l'estat hipnòtic en sí*, en el qual l'hipnotitzat estableix un vincle amb el món exterior a través de l'hipnotitzador (recuperació a través de l'hipnotitzador d'un nou i parcial contacte amb el món exterior; correspon a la *idealització* de Freud).

En síntesi, segons Bellour, podem entendre la hipnosi cinematogràfica com el mecanisme on *l'espectador cinematogràfic experimenta una mena de regressió en forma d'idealització*. La hipnosi indueix el fenomen de regressió típica del somni, però per altra banda, a través del dispositiu cinematogràfic l'hipnotitzador ocupa el lloc de Jo ideal. En aquesta equivalència entre la situació al cinema i l'estadi del mirall, el cinema, aquesta continuïtat de sons i imatges suggerida per un element exterior, actua com un somni sense hipnosi<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> BELLOUR, Raymond. *La machine à hipnose* [1988]. Op. Cit.

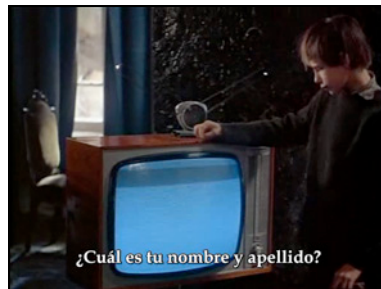
<sup>87</sup> Els anàlisis de Metz-Baudry-Bellour configuren "un posicionament teòric rigorós –al voltant del dispositiu cinematogràfic– que descriu un subjecte-



## 2.8. La hipnosi com a escena diegètica

Un infant encén la televisió, i s'allunya per contemplar l'aparell. Sobre la imatge, una veu sense ubicació interroga: “*Quin és el teu nom i cognom?*”. “*Em dic Yuri Zhari*” respon una altra veu adolescent també fora de la imatge. Seguidament identifiquem la font que qüestiona la identitat amb unes ordres tant precises i imperatives. Hem contemplat un record? Una imatge mental?

Un mecanisme hipnòtic ens condueix a l'experiència del narrador de *El mirall* (1974).



*Zerkalo* (1974)

**Dona:** *Quan digui tres les teves mans quedaran immòbils. 1, 2, 3 les mans són immòbils. Ara et trauré aquest estat. La teva parla es recuperarà, tota la vida parlaràs amb veu alta i clara.*

A l'escena que obre *El mirall* (*Zerkalo*, 1974) d'Andrei Tarkovski, es mostra un exercici d'hipnosi. La teràpia es presenta com un dispositiu interrelacional de suggestió, on es conjuguen dos psiquismes concentrant-se en una única idea (recuperar la fluïdesa en la parla). S'hi estableix una relació que es caracteritza per la seva exclusivitat, i requereix un àmbit comunicatiu restringit, un àmbit de relació que compregui només l'hipnotitzador i l'hipnotitzat. La

---

*espectador obedient, constituït com a subjecte segons la proposta lacaniana, però no com a subjecte social i entitat pragmàtica atravesada per la consciència simultània del coneixement i del plaer*". FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad* [2002]. Op. cit. Pàg. 202.

relació que s'estableix entre ambdós és constitucionalment asimètrica, ressaltant el domini de la magnetitzadora sobre la persona magnetitzada. Una imposició de la voluntat que flueix de tal manera que “*en el somni magnètic, el cos del somnàmbul esdevé un instrument plàstic a les mans del magnetitzador, evocant sota el seu domini a les més diverses capacitats*”. En la mesura que exclou altres participants, la relació hipnòtica es fa particularment intensa, al límit de la fusió entre els dos subjectes.

En la relació hipnòtica s'estableix un ús ambigu de la paraula, donat que el joc de comunicacions requereix una zona d'ombra on flueixi aquesta comunicació immaterial a través d'una paraula imperativa i suggestiva. Es produeix una fixació de la mirada, facilitada sovint per l'ús d'un objecte brillant que ajuda a concentrar l'atenció (o en aquest cas per contacte amb la mà de la hipnotitzadora). En aquest estat d'absoluta concentració i aïllament es produeix un desdoblament de la personalitat que fa emergir un “*altre*” en el subjecte hipnotitzat. A través d'una gran lucidesa, l'Altre és portador d'una nova visibilitat que amplifica el rol de la mirada <sup>88</sup>.

En finalitzar la hipnosi, l'adolescent objecte de la teràpia recupera la fluïdesa en la parla. En aquesta situació de desbloqueig, s'inicia un viatge desordenat i fragmentari a través de la consciència d'un narrador elidit que examina el sentit de la seva existència. L'escena d'hipnosi es manifesta així com una al·legoria que predisposa a una situació de nova visibilitat. Al film no hi ha un ordre temporal clar, ni un únic mode narratiu. Els records de la infància, esdeveniments històrics, ficció i documental es conjuguen sota un angle de visió absolutament íntim i personal. Tarkovski senyala així un muntatge on la imatge només pot sorgir sota les condicions de la imatge-temps directa, exercint la *pressió del temps a cada pla*. *Zerkalo* constitueix un cristall giratori, de dues cares si es refereix al personatge adult invisible (la mare, la muller), de quatre cares si es refereix a les dues parelles visibles. I el cristall gira sobre si mateix *interrogant en un medi opac: què és Rússia?* <sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto* [2002]. Op. cit. Pàgs. 83-185.

<sup>89</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo* [1985]. Op. cit. Pàg. 65-106 “*Els americans han aprofundit molt en l'estudi del moviment continu (...) que buida la imatge del seu pes i la seva matèria (...). A Europa, fins i tot a la URSS, alguns es*

Llargs plans seqüència s'instal·len sobre el rostre de la mare (Margarita Terékhoa). Una imatge que dialoga amb un contrapla elidit, una veu sense cos que domina les escenes amb les característiques de l'acusmàser, i que al·ludeix imaginàriament a un hipotètic narrador. S'instaura així una dialèctica temporal present a tot el film. Per una part, les imatges d'un passat enunciat. D'altra banda, una veu que ens parla i la mirada que ens convoca a veure-hi des del present de l'enunciació. Una confrontació dialèctica, entre el present de l'enunciació i el passat enunciat, que *constitueix un dels esforços més radicals per articular el discurs en primera persona – en enunciació subjectiva- que ha conegut la història del cinema*<sup>90</sup>.

#### **La hipnosi com a model enunciatiu**

- > *Conjunció de dos psiquismes en una idea*
- > *Exclusivitat: àmbit comunicatiu restringit*
- > *Intensitat: al límit de la fusió entre dos subjectes*
- > *Relació asimètrica: domini del magnetitzador*
- > *Fixació de l'atenció: visual (objecte brillant) i auditiva*
- > *Ús ambigu de la paraula: imperativa i suggestiva*
- > *Desdoblament de la personalitat: entitat visionària*
- > *Lucidesa: amplificació del rol de la mirada*
- > *“L'altre” com a portador d'una nova visibilitat*

El film exhibeix la tensió entre aquests dos plans temporals diferenciats, on la veu en off acusmàtica del protagonista des del present s'escolta sobre les imatges del passat, on encara era adolescent. Una veu en off que condueix aquesta narració introspectiva, feta de pensaments i records, a la qual ens ha predisposat l'escena diegètica d'hipnosi. A través d'aquesta escena, un adolescent obre les portes a allò que configura la seva memòria i la seva identitat. El ser pulsional d'aquesta mirada imposa, a la mirada de l'espectador, el seu vertigen. El vertigen d'aquest enunciat que, des del present, és convocat a retornar a aquell

---

*permeten el luxe d'interrogar el moviment en la seva altra vessant: càmera lenta i discontinu”.*

<sup>90</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús i ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. València: La mirada, 2000.

instant de temps en el que alguna visió d'extrema densitat va captar la seva mirada i, per tant, el seu desig.

Podríem localitzar multitud d'escenes similars, en situació d'hipnosi, ja sigui en gèneres de comèdia o drama. Però *El mirall* de Tarkovski ofereix una situació especial, donada la concordança que vincula l'escena d'hipnosi i aquest viatge descentrat i fragmentari que proposa el tractament postmodern, un gest radical d'enunciació subjectiva articulada en mode subjuntiu.

L'estratègia enunciativa de *El mirall* recorda al recurs que emprava ja Ingmar Bergman a *Fresas salvajes* (*Smultronställe*, 1957). Al film, el professor Isak Borg (Victor Sjöström) decideix realitzar el trajecte per assistir al jubileu doctoral en cotxe acompanyat per Marianne (Ingrid Thulin). El moviment rítmic i monòton del parabrisas condueix Isak a un somni on és assaltat per una sèrie de records i fantasmes que li semblen tangibles i poderosos, que apunten directament a la seva consciència i l'humilien d'una manera insuportable.

En les rememoracions que es produeixen al llarg del viatge, Isak dialoga amb els fantasmes que configuren el seu passat, intervenint activament en l'escena del somni. En una d'aquestes escenes oníriques, Sara (Bibi Andersson), una cosina de la qual estava enamorat, no dubta a posar Isak davant *un mirall* de manera que, confrontant-lo amb la seva pròpia imatge, a través d'aquest caràcter refractari que fa Isak *conscient de la seva mirada*, l'escena pren un caire hipnòtic. Alhora, la mirada d'Isak es confronta directament amb l'espectador, que també entra en aquest joc de consciències per experimentar la crisi sentimental que expressen els ulls desolats del professor, davant un passat que es dilueix com la sorra entre els dits. Aquest punt de vista privilegiat es constitueix com un ull independent que acompanya Isak en la solitud de la *rêverie*. Per Antonio Costa, el protagonisme de Victor Sjöström i les referències a l'expressionisme, permeten justificar l'excés de "complexitat" de l'escena <sup>91</sup>. La memòria i els pensaments del vell professor Isak

---

<sup>91</sup> COSTA, Antonio. *Images entre guillemets? La représentation du rêve de Méliès à Fellini*. Compliat a AUMONT, Jacques (Ed.). *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris: Cinémathèque Française, 1995. Pàg. 199.

retrocedeixen a aquest escenari de la infantesa, de manera que veiem la situació paradoxal (anacrònica) en la que es troba aquest adolescent amb cos d'adult.

A *Fresas salvajes* (1957) el moviment del parabrises condueix Isak a un somni on és assaltat per una sèrie de records i fantasmes que li semblen tangibles i poderosos, que apunten directament a la seva consciència i l'humilien d'una manera insuportable.



*Smultronställe* (1957)

**Sara:** *T'has mirat al mirall Isak? No? Doncs jo et diré l'aspecte que tens... sembles un vell espantat, que morirà molt aviat i jo tinc encara tota la vida per davant...*

Concentració i amplificació del rol de la mirada, en una situació de nova visibilitat. Un exercici enunciatiu que, en definitiva, presenta a l'espectador ***un personatge que es contempla a si mateix en el passat*** (com el narrador de *El mirall*), un personatge que mira cap enrera, que mira de reüll. És així com les imatges adquireixen una aparença onírica. Però alhora la seqüència esdevé productora de veritat, posant en escena allò ocult en la memòria (deconstruïda, fragmentada, erosionada), les veritats latents en el desig més íntim dels personatges. Ens trobem aleshores davant la hipnosi cinematogràfica, aquella situació *que produeix imatges-somni (onirosignes)*.

## 2.9. La imatge mental

*És necessari, en tots els sentits, passar pel “somni de la raó”, el que engendra i fa adormir els monstres; és necessari atravessar-lo efectivament perquè el despertar no sigui una astúcia del somni. És a dir, novament, de la raó. El somni de la raó no és potser la raó adormida, sinó el somni en la forma de raó, la vigilància del logos hegelianà. La raó vela un somni profund en el qual està interessada.*

**Jacques Derrida a *L'écriture et la différence* (1967)**

Proposar i delimitar una *estètica del somni* (cinematogràfic, postmodern) ha estat un dels objectius latents en aquesta investigació. Un subtítol que finalment s'ha elidit en favor de la concreció en l'enfocament i de la concentració en l'objecte d'estudi. Malgrat això, és necessari incidir en la realitat onírica de les imatges hipnòtiques.

A *La modernidad cansada* (2006), Patxi Lanceros incideix en les qualitats que interrelacionen el somni i el pensament de la postmodernitat. Una observació que ens serveix per iniciar un recorregut a través de la història de l'art al voltant de la representació del somni, per incidir finalment en la seva repercussió en el cinema contemporani. El somni no és una ètica o una corrent estètica, el somni és *fonament*: no es contraposa a la vigília de la raó o a l'insomni de la veritat. Tant la realitat com la consciència, són referides al somni fonamental, al *radical oníric*. El somni, il·limitat, es proposa sense temps ni fronteres. Un somni en el que la pròpia identitat es configura, en el que el món es crea i transforma, al que es refereixen el pensament i l'acció <sup>92</sup>. Enfront al deliri de transparència, el somni evoca la sospita, allò tancat, allò opac. Enfront la proliferació de veritats, el somni desenvolupa escenaris propicis a *l'absència de sentit*, que captin la nostra atenció i participació a través d'un mecanisme que conjuga empatia i

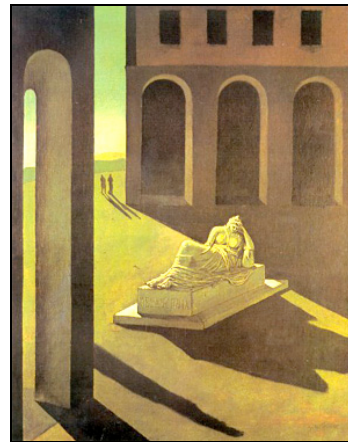
---

<sup>92</sup> LANCEROS, Patxi. *La modernidad cansada y otras fatigas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006. Pàg. 106.

proximitat, però alhora distància –crítica- i estranyament: *un element d'estranyesa és integrat en una situació familiar.*

En el conjunt de les avantguardes del segle XX, és el surrealisme el moviment artístic que va fer de l'estranyament el caràcter fonamental de l'obra d'art. Un surrealisme entès no com la delimitació d'un període històric concret, sinó com una sensibilitat estètica que es proposa com una aproximació al llenguatge del somni.

De Chirico pinta Ariadna com un símbol de la raó sempre triomfant, encara que cal tenir en compte el desenllaç tràgic del mite. La línia recta interminable evoca una perspectiva angoixant de l'infinit. Les ombres són pronunciades. L'horitzó sovint és poblat, per figures estranyes o un ferrocarril que transcorre aliè a l'acció. L'experiència visionària de De Chirico sembla remetre a una omniscència de l'inconscient.



*Melancholia (1912)*

“Crec en la futura harmonització d'aquests dos estats, aparentment tant contradictoris, que són el somni i la realitat, en una espècie de realitat absoluta, en una sobrerrealitat o surrealitat”<sup>93</sup> manifestava André Breton. L'ànima de l'avantguarda surrealista admirava el silenci de la pintura del greco-italià De Chirico (1888-1978), precursor del surrealisme, que representava places solitàries, amb pòrtics que prenen línies de fuga infinites cap a l'horitzó. Amb una escultura solitària al centre, Ariadna, la figura que havia facilitat el fil per desxifrar el laberint a Teseu, s'erigeix com el símbol de la raó sempre triomfant. De Chirico desenvolupà una poètica basada en un geometrisme líric de severa melancolia, a través de places i pòrtics, de palaus italians, que el mateix pintor anomenà *arquitectura metafísica*. Una metafísica que entén com a *ta metà ta fusiká*, després de les coses físiques. El pintor senyalava

<sup>93</sup> Citat per DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Múrcia: Colección de Arquitectura, 1990. Pàg. 10.

el valor simbòlic de la línia recta que, en tant que prefigura un infinit hipotètic i angoixant, conté un poderós efecte oníric. Per Jean Mitry només De Chirico, davant l'objectivació del subjecte que proposava el surrealisme, va saber crear *un univers estrany fent de la pintura la finalitat de la seva visió, i la seva visió la finalitat de la pintura* <sup>94</sup>, va saber unir en un art singular allò real i allò irreal, la raó i la passió, creant una màgia en la que allò il·limitat és funció dels propis límits que una raó organitzadora i constructora s'ha assignat a ella mateixa.

Breton reclamava als *Manifestos del surrealisme* (1924) la imaginació sense límits que resideix en la infància i en el somni, i que ofereix a l'home la perspectiva de múltiples vides viscudes al mateix temps. Entén el surrealisme com "*l'automatisme psíquic pur per mitjà del qual es proposa expressar el funcionament real del pensament*" <sup>95</sup>. Per Breton la imatge més forta és aquella que conté el més alt grau d'arbitrarietat, *aquella que més temps necessitem per traduir al llenguatge pràctic*. Una proposta d'existència abans de qualsevol desenvolupament crític, abans de cap reflexió sobre un mateix, donada *la igualtat total dels sers humans enfront el missatge subliminal* <sup>96</sup>. A través d'un esperit de revolta que cerca *transformar el món* la noció de subjectivitat de Breton conté sobretot més analogies amb la de Kierkegaard, *descoberta a través de la rebel·lió contra el sistema, negant-se a ser una de les seves parts, un dels seus moments*

El surrealisme expressa l'ideal d'unió entre el real i la imaginació. *L'imaginari és allò que tendeix a convertir-se en realitat*, cita Ferdinand Alquié de Breton, qui pretenia unir com dos vasos comunicants el somni i la vigília (*Les vases communicants*, 1933), aplicant al somni diürn, al somiar despert, les teories que Freud emprava només pel somni. Així *la bellesa surrealista és l'imaginari mateix*, rebutjant que se la relacioni amb cap altra cosa que no sigui

---

<sup>94</sup> MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine I*. Op. cit. Pàg. 250.

<sup>95</sup> BRETON, André. *Manifestos del surrealismo* [*Manifestes du surréalisme*, 1924]. Barcelona: Labor, 1995. Pàg. 17.

<sup>96</sup> ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo* [*Philosophie du surréalisme*, 1965]. Barcelona: Barral, 1972. Pàgs. 15-36-93-155, 176-177.



ella mateixa i superant-se cap a un fi que la transcendeix es meravella d'una aparença de finalitat, però no consenteix afirmar la realitat d'aquesta finalitat. En la bellesa, tal com la concep Kant, hi ha un pressentiment d'ontologia que no arriba a l'ontologia. La bellesa surrealista, però, ja no serà *l'adequació de l'obra al seu objecte*, sinó la seva capacitat de l'obra per generar emocions. El surrealisme desrealitza el món objectiu. S'erigiex així la surreialitat com una mena de *veritat absoluta*, que no pot reduir-se a l'objectivisme ni al subjectivisme.

També René Magritte (1898-1967) afrontà el misteri de la imatge, senyalant allò que s'oculta com el camí cap al significat veritable. Expressant-se a través de paradoxes, treballa una forma de pensament que derrueix sistemes i que després de la incertesa proporciona una nova mirada. Amb una especial atenció a la relació entre el text (el títol de l'obra) i la imatge, Magritte cerca el xoc de realitats distants per aconseguir un efecte perturbador. Pinta amb un traç realista, d'una manera que posa el món real en dubte per cercar noves possibilitats en la realitat. Crea així un sentiment suprem de misteri, necessari per acostar-se al real, a allò visible com a camí d'aproximació a la part invisible que constitueix el símbol. Genera el sentit a través de l'encontre entre dues realitats distants i l'establiment d'un ordre nou en les coses, entre *les paraules i les coses*, que trenca la quotidianitat <sup>97</sup>.

Magritte construeix una nova mirada a través de paradoxes i estranyes ocultacions que encenen la imaginació.



*Els amants* (1928)

Aquesta nova visibilitat surrealista troba la seva traducció al cinema, al curtmetratge *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel i Salvador Dalí. L'escena és cèlebre: un home X (Luis Buñuel) esmola una navalla d'afeitar. Caiguda la nit,

---

<sup>97</sup> MAGRITTE, René. *Escritos [Écrits]*. Barcelona: Síntesis, 2004.

surt al balcó per contemplar la lluna plena. Mentre fuma, contempla abstrèct com un núvol prim talla la lluminositat de l'astre, tal com si la navalla incidís en la mirada d'ella (Simone Mareuil), o en la mirada de l'espectador. Imaginació? Un record? Una metàfora visual, en tot cas, una lliure associació d'imatges que remet a un desig latent que, manifestat en estat pur, pren un caire sinistre. D'aquesta manera, la intensitat narrativa de *Un chien andalou* es deu al trencament de les convencions narratives de causa-efecte, a través d'imatges d'extrema violència i abruptes salts temporals que formen una *estructura d'agressió* a l'espectador <sup>98</sup>. El cinema fet somni per despertar els fantasmes de l'inconscient.

*Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel i Salvador Dalí és senyalada per Ado Kyrrou com a exemple de les possibilitats oníriques en el cinema.

El cineasta Ado Kyrrou defensà una visió del cine com a mitjà d'expressió eminentment surrealista, vinculat amb els motius del somni.



*Un chien andalou* (1929)

*La força del cine, que pot hi ha de ser el major trampolí on el món exterior podrà submergir-se en les aigües magnètiques i brillantment negres de l'inconscient, de la poesia i el somni (KYROU, 1952, 9).*

Segons Buñuel, quan treballaven en el guió no es preocupaven de la racionalitat estètica o dels problemes tècnics. El resultat és un film

<sup>98</sup> BURCH, Noël. *Praxis del cine* [*Praxis du cinèma*, 1970]. Madrid: Fundamentos, 1985. Pàgs.131-132.

deliberadament anti-plàstic, anti-artístic, segons els cànons tradicionals. La trama és el resultat d'un automatisme psíquic conscient i, en aquest sentit, segons manifesta Buñuel, *no prova de remetre al somni*, malgrat prové d'un mecanisme que conté analogies amb el dels somnis. La motivació de les imatges fou, o pretenia ser, purament irracional. Són tan misterioses i inexplicables tant pels dos col·laboradors com pels espectadors. *Res al film simbolitza res*<sup>99</sup>.

La força de la identificació, en un context d'abruptes dislocacions i discontinuïtats, aboca l'espectador a reviuire metafòricament l'experiència onírica, que sobretot posa en crisi la percepció de l'espai a través de les coordenades axials. El cineasta Ado Kyrrou<sup>100</sup> defensà una visió del cinema com a mitjà d'expressió eminentment surrealista, vinculat amb els motius del somni, a través de monstres i fantasmes, de *l'amour fou (l'amor, l'únic amor que existeix, l'amor carnal*<sup>101</sup>) així com de tècniques com el collage que aconseguen manifestar allò impossible. Una constant subversió del símbol en la qual el surrealisme no evoca cap transparència.

Tampoc en l'estètica experssionista cap transparència és possible, ja que el món comú de la percepció ha estat evaquat per un sistema de representació on el gest significant és protagonitzat per una dramàtica d'allò escenogràfic. *Das Cabinet des Doktor Caligari* (1920) de Robert Wiene és un exemple cèlebre, un film que construeix una atmosfera envolvent, una *enunciació delirant* que constitueix un model representatiu hermètic i metafòric, on cada

---

<sup>99</sup> BUÑUEL, Luis. *Notes on the making of Un chien andalou*. Art and cinema, ed. Frank Stauffacher (San Francisco Museum of Art, 1947). P. 29-30. Citat a SITNEY, Adams. *Visionary film: the American avant-garde, 1943-1978*. Oxford: Oxford University Press, 1979. Pàg. 30.

<sup>100</sup> KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma* [1952]. Paris: Ramsay, 1963.

<sup>101</sup> BRETON, André. *L'amour fou* [1937]. Pàg. 108. Breton afegeix: "Adoro, no deixaré d'adorar la teva ombra verinosa, la teva ombra mortal (...) No he aconseguit encara obtenir del geni de la bellesa que sigui completament ell mateix amb les seves ales clares o les seves ales fosques... El nen que segueixo sent respecte al que hauria de ser, no ha oblidat el dualisme entre el bé i el mal".

imatge té voluntat de plenitud significativa, on *la plàstica de cada pla vol ser una síntesi simbòlica del tot expressat*<sup>102</sup>.

*L'estudiant de Praga* (Stellan Rye, 1913) és una representació pionera del motiu del doble, un drama romàntic on el protagonista haurà de combatre amb la seva pròpia figura desdoblada. *Das Cabinet des Doktor Caligari* (1920) de Robert Wiene és un film culminant del moviment expressionista alemany.



*Der student von Prag* (1913)



*Das Cabinet des Doktor Caligari*  
(1920)

Lotte H. Eisner, senyalant la influència del teatre de Max Reinhardt, analitza la predisposició dels alemanys a l'expressionisme donada ja des del moviment romàntic, una obsessió pel fantasma que refereix als himnes de Novalis i Hölderlin (“*potser aquesta penombra no seria el nostre element?*”)<sup>103</sup>. La penombra seria un atribut típicament germànic, ja que la llum del dia imposa límits a l'ull, mentre que *la nit dissol els cossos i l'ànima*. En aquest sentit *L'estudiant de Praga* (Stellan Rye, 1913) és una representació pionera del motiu del doble, un drama romàntic on el protagonista haurà de combatre amb la seva pròpia figura desdoblada. De fet, ja poc després de la seva realització, el film servia a Otto Rank per obrir el seu estudi pioner sobre la figura del doble (*Le double*, 1914), a través de l'anàlisi del

---

<sup>102</sup> SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, 1990. Pàgs. 51-59-113.

<sup>103</sup> EISNER, Lotte H. *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt i del expresionismo [L'ecran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionisme, 1965]*. Madrid: Catedra, 1996. Pàg. 50. Cita de *L'Hiperion* de Hölderlin.

personatge desdoblant de l'estudiant Baldouin (Paul Wegener) <sup>104</sup>. Jean Mitry descriu l'ambient psicològic de l'expressionisme alemany, que despertà dimonis i fantasmes a través de l'emergència de allò fantàstic i d'espais inquietants. El carrer –el dels noctàmbuls, per cert– *es converteix en el símbol de les temptacions confuses de l'atracció mòrbida, amb les seves cruïlles flanquejades per reverberacions vacil·lants i prostitutes vergonyoses, amb els seus tuguris plens de fum, sòrdids, amb la fascinant obsessió dels objectes, aquí i arreu, els objectes pèrfids, embruixats, diabòlics, que reemplaçen, en tant que símbols, a les formes arquitectòniques de Lang i Murnau* <sup>105</sup>. Segons Mitry, *amb la hipnosi de resplendors espectrals i ombres crepusculars que envolten les coses per tot arreu* es manifesta la crida de la nit, l'home a la recerca d'una altra cosa diferent que ell mateix i el seu mediocre destí, sense trobar, finalment, més que la ruïna, el crim i la desolació.

El *Faust* (1926) de Murnau adapta el mite de Faust amb l'esplendor visual de l'expressionisme alemany.



*Faust* (1926)

A *De Caligari a Hitler* (1947), Siegfried Kracauer <sup>106</sup> senyala com un dels films clau de l'expressionisme alemany és precisament el *Faust* que va realitzar F. W. Murnau l'any 1926. A banda de reflectir l'esperit de l'època, la pel·lícula té una gran qualitat pictòrica. Eric Rohmer va dedicar la seva tesi doctoral l'any 1977 a l'anàlisi del *Faust* de Murnau, afirmant en la tesi que és impossible la comprensió del film sense contemplar l'organització dels espais a través de motius iconogràfics <sup>107</sup>, avaluant les conseqüències

<sup>104</sup> RANK, Otto. *Don Juan et le double* [1932]. París: Éditions Payot, 1973. P. 9-15. Cita a NIETZSCHE, F. "J'ai cru que l'ombre de l'homme était sa vanité".

<sup>105</sup> MITRY, Jean. *Psicología del cine I*. Op. cit. Pàg. 278.

<sup>106</sup> KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler* [1947]. Op cit.

<sup>107</sup> ROHMER, Eric. *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*. Venècia: Marsilio Editori, 1984.

expressionistes en l'espai pictòric (fotografia), arquitectònic (escenografia) i filmic (muntatge). Al film, el doctor segellarà amb la seva pròpia sang un pacte amb una presència mefistofèlica, una figura demiúrgica que organitzarà el món per satisfer la seva mirada, sota els desitjos de la seva voluntat.

A *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, el doble de Maria dansa entre els rics de Metropolis, alçada sobre una mena de tarima sustentada per dracs, una imatge hipnòtica que remet al règim nocturn i a l'inconscient. El monstre, la nocturnitat del drac com a animal lunar, constitueix un símbol de totalitat, de suma completa de les possibilitats naturals.

En l'escena podem localitzar aquesta distorsió hipnòtica de la sutura, que condensa en una mateixa imatge el pla i el contrapla.



*Metropolis* (1927)

**Monjo:** *Vaig veure una dona asseguda sobre una bèstia plena de noms de blasfèmia, la qual tenia set caps... La dona estava vestida de púrpura i grana i tenia a la seva mà una copa d'or. Al front portava escrit un nom, un misteri: Babilònia la gran mare de les abominacions de la terra.*

Però, en el marc de l'etapa expressionista a Alemanya, és la filmografia de Fritz Lang aquella que, amb personatges com Maria (Brigitte Helm) a *Metropolis* (1927) o M (Peter Lorre) a *M. El vampir de Dusseldorf* (1931), incideix reiteradament en la crisi del subjecte, relacionada amb un especial domini hipnòtic de la tècnica cinematogràfica.

A *Metropolis*, el científic Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) desenvolupa el projecte de crear robots que adquireixin l'aparença i

les capacitats humanes. El film descriu un món dual i frenètic, on les imatges sovint mostren al·legòricament estats mentals. Així il·lustra la dialèctica entre el món massificat i esclavitzat dels obrers que viuen a la profunditat de la terra i l'opulència de la vida dels rics (*club dels fills*) al jardí etern. Un món que projecta cap al futur, cap un món futurista, els fantasmes del present alemany.

Un joc d'ombres i miralls configura la representació de personalitat escindida de *M* (Peter Lorre).



*M. El vampir de Dusseldorf* (1931)

**M:** Vosaltres no podeu entendre el que significa portar a l'interior dues veus cridant constantement: no ho facis! mata! no ho facis! mata! I les veus segueixen embogint-me... jo vull impedir-ho però no puc evitar-ho! No puc!

A *M* (Fritz Lang, 1931), l'assassí que deambula pels carrers de Dusseldorf, un home qualsevol que sofreix d'una doble identitat, no pot evitar un comportament patològic. La presentació del personatge fora de camp, a través d'una veu i una ombra, no deixa de produir un efecte d'inquietud en tant que situació ambiguament *acusmàtica*, ja que malgrat veiem l'ombra, la font de veu roman el·líptica. La percepció acústica del film sembla explotar a fons les possibilitats sonores del cinema ja el 1931, quatre anys després de l'aplicació del sonor. Delatat per un vagabund cec que reconeix la

melodia que xiula, la persecució d'M per part de les màfies de la ciutat dins l'edifici bancari constitueix un veritable malson laberíntic de resistències físiques.

Lang presenta l'assassí a través d'un moviment *subjectiu* de càmera. L'exemple l'utilitzaran Gaudreault i Jost per explicar la *ocularització interna primària*, un recurs narratiu que per mitjà d'un travelling construeix la perspectiva de l'assassí, donada la tremolor o moviment bruscat de la càmera en una imatge que finalment projecta l'ombra d'M sobre el cartell de recerca i captura. Un travelling a una major alçada que la de la nena, *on comprenem ràpidament que la càmera construeix "en perspectiva" la mirada de l'assassí*<sup>108</sup>.

Aquesta estratègia de posada en escena sembla identificar el punt de vista d'M amb la mirada de l'espectador, que es relaciona subversivament amb una presència espectral, encara no mostrada, i que per això pren un caire sinistre. Encara que aquesta observació pot ser matisada. M parla amb l'infant, per tant mostrant el seu punt de vista obtindríem aquesta imatge. El punt de vista de l'assassí realment mostraria el contraplà del nen que juga amb la pilota. En canvi, el quadre mostra una subjectivitat independent, associada sinistrament a l'assassí, però que no mira pels ulls de cap dels dos personatges.

En aquest sentit, també és un exemple el *El testament del Doctor Mabuse* (1933), pel·lícula que va costar l'exili d'Alemanya a Fritz Lang. En el film, el Doctor Baum (Oscar Beregi) està tant fascinat per la patologia del Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) que acabarà posseït pel seu esperit malèfic, sofrint un domini hipnòtic que el farà convertir en el braç executor dels seus plans.

Un film amb fugides nocturnes enmig de boscos terrorífics, sobreimpressions, espectres i identitats escindides, amb el qual Fritz Lang abandonà també l'expressionisme. Tal com en el cas de "Maria" a *Metropolis*, a *Das testament des Dr. Mabuse* Lang se centra en personatges capaços de dominar l'altre, d'influir en la

---

<sup>108</sup> GAUDREAUULT, André i JOST, François. *El relato cinematográfico* [*Le récit cinématographique*, 1990]. Barcelona: Paidós, 1995. Pàg. 142.



voluntat de les masses. A la vegada que a través de certs mecanismes com la fragmentació de l'espai (*découpage*), les reduplicacions de la pantalla, la il·luminació o l'enquadrament, Lang aconsegueix capturar la mirada de l'espectador a través d'un efecte poderosament hipnòtic <sup>109</sup>.

El Doctor Baum fuig en cotxe perseguit per la policia, a la nit, sota la influència hipnòtica de Mabuse.



*Das Testament des Dr. Mabuse*  
(1933)

Per altra banda, en aquest cas, Lang no aprofita el sonor per donar una veu hipnòtica a Mabuse, sinó al contrari, oculta el personatge en el silenci <sup>110</sup>. La veu que se li atribueix resultarà ser la d'un Altre, ocult darrera la cortina. I en tot cas, el personatge només parlarà en tant que presència fantasmal i amb una veu irreal i inhumana, de vella embruxadora. *Una veu sense cos, un cos sense veu*, així es divideix per exercir un domini superior el terrible Mabuse. En l'escena on Lilly (Wera Liessem) i Kent (Gustav Diesel) volen desenmascarar la veu dominadora de Mabuse, retiren la cortina i semblen descobrir al públic de la sala. Una mena de *contrapla absolut*, una reversibilitat de la mirada que inclou enterament al públic en l'escena. Una mena de *miratge de l'absoluta imatge inversa* que incorpora a l'espectador en la cadena significant (*the mirage of the absolute reverse shot*) <sup>111</sup>. En comptes de Mabuse, hi ha una font de veu ambigüament relacionada amb el Doctor Baum. Però en realitat l'*acumaser*, aquesta veu omniscient però fora de camp, resulta ser un "mecanisme". La idea és força més perturbadora que associar la veu a un personatge. L'*acusmàquina*, aquesta màquina de veu, representa un caràcter

---

<sup>109</sup> BELLOUR, Raymond. *La machine à hipnose* [1988]. Op. Cit. Pàgs. 71-72.

<sup>110</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine* [1982]. Op. cit. Pàgs. 43-47.

<sup>111</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The fright of real tears* [2001]. Op. Cit. Pàg. 49.

actiu en el film relacionada amb els poders hipnòtics de Mabuse (una veu *que hi veu*, un ull adherit a una veu).

Lilly (Wera Liessem) i Kent (Gustav Diesl) volen desenmascarar la veu dominadora i omniscient de Mabuse, però en retirar la cortina semblen descobrir al públic de la sala. En lloc de Mabuse, hi ha una font de veu mecànica. Una situació anàloga a allò que descobriria l'espectador darrera la pantalla.



*Das Testament des Dr. Mabuse*  
(1933)

El cinema expressa, millor que cap altra art, el caràcter inquietant del doble, ja que és una característica inherent a la pròpia condició de la representació cinematogràfica. Però aquest caràcter malèfic pren dimensions més amenaçadores quan més verosímil resulta, quan més producte de les casualitats i incongruències de la vida quotidiana és. Així, el pacte fàustic resulta massa excèntric i podem comprovar com l'efecte d'angoixa s'aconsegueix millor no sortint del tot de la “*realitat*”, sinó alterant algun dels seus elements més significatius. Una col·lisió amb el Real induïda per un desig erràtic que s'encarna de forma sinistra, tal com expressa inquietantment la banalitat del personatge d'M a *El vampir de Dusseldorf*, on M (Peter Lorre) representa algú que podria ser qualsevol.

El surrealisme i l'expressionisme van incidir directament en la qualitat onírica del llenguatge cinematogràfic. Però, sota una perspectiva més àmplia, també cal considerar factors com l'ampliació fotogràfica (d'elements vegetals) o la visió

microscòpica, que van tenir conseqüències gràfiques i pictòriques en obres “abstractes” com les de Klee o de Kandinsky. Com descriu Georges Didi-Huberman a *Ante el tiempo* (2000) a partir dels anàlisis de Warburg, Benjamin i Carl Einstein, moviments d’avantguarda com el cubista (que presenta anacronismes i influències de l’art africà), en transformar les formes plàstiques transformen la visió, i en transformar la visió *transformaven totes les coordenades del pensament*.

Entre les pràctiques fotogràfiques (ampliació, per exemple) i cinematogràfiques (accelerat o alentit, per exemple) els procediments eren transversals a tots els dominis tècnics, estètics i intel·lectuals (fotografia, cinema, pintura, arquitectura, filosofia...). També el *primer pla* treballa com a desmuntatge visual de les coses, en la deconstrucció visual d’allò que es percep habitualment. Walter Benjamin s’interrogà sobre la funció desterritorialitzant d’aquests procediments, comparant l’apropament del “primer pla” i l’“alentit” cinematogràfic que, en alemany, es diu justament *Zeitlupe*, la “lupa temporal” –quelcom com una màquina per amplificar visualment el temps-. És així com el *coneixement pel muntatge* fa pensar allò real com una “modificació”. Aquesta descomposició espacial i subjectiva no era, en el gran segle clàssic, més que un *síntoma aïllat*. Aquesta trobarà en el cubisme, segons la visió de Carl Einstein, la dignitat d’un mètode irreversible: el símptoma, aleshores, aconsegueix la visió de tots, esdevé símptoma global d’una civilització que va posar l’espai i el temps, i el subjecte mateix, potes enlaire. Amb Picasso, Braque o Juan Gris, *l’al·lucinació*, com diu Carl Einstein, no es separa ja d’allò real, sinó que *crea allò real*. Inventant una “violència operatòria” específica de la forma, que passa per una redefinició dinàmica i dialèctica de l’experiència espacial. Aquesta redefinició dialèctica en la mesura que no exclou l’antropologisme, sinó que el descomposa, com succeeix en Juan Gris, en qui Einstein descobreix una “tectònica” –un rebuig de l’antropocentrisme- construïda, malgrat tot, per “elements humans”<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [*Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, 2000]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Pàgs. 178-268. Refereix a BATAILLE, Georges. *Le langage des fleurs*, 1929. BENJAMIN, Walter. *Du nouveau sur les fleurs*. Documents, núm.3, 1929. EINSTEIN, Carl. *Notes sur le*

El collage cubista apareix com la descomposició de “tot prejudici òptic”, un intent audaç i violent de destrucció de la realitat convencional. Allà on la representació clàssica va crear un espai continu en el qual estan disposats, com entitats discontinues, objectes i personatges, el cubisme inventa un espai discontinu “que els objectes no interrompen”. Les relacions entre la continuïtat i la discontinuïtat, identitat i diferència, estan aquí subvertides en relació amb les dades naturalistes de la pintura tradicional. El cubisme consuma “*la fi del subjecte estable i determinat*”, la “liquidació de l’actitud antropocèntrica”. És *anti-humanista*, no pel gust per les formes pures o decididament “no humanes”, sinó per prendre en consideració el caràcter *simptomàtic* de l’experiència visual, que necessita recórrer a una nova *posició del subjecte*. Inventar un nou camp de formes capaces de “crear allò real”. És precisament en destruir la continuïtat de l’esdevenir que adquirim una oportunitat mínima de llibertat, *subratllem el valor d’allò que no és encara visible, d’allò que no és encara conegut*<sup>113</sup>.

El cubisme produeix els seus objectes no com a substàncies, no com a “incautacions estètiques”, sinó com a *malestars en la substància*. Busca l’“*enfonsament de les repressions*”, no témer l’analogia entre una creació formal i una “angoixa”. Considerar que els objectes representats no són suports de certesa o d’eternitat –les “naturaleses mortes”-, sinó “accents en el conjunt de l’esdevenir”. És capaç de trencar la il·lusió de durada, de no ser el final d’un procés o el fòssil d’un procés, sinó la inquietud contínua del procés. “Talla” perquè s’aïlla de l’espectador, *renunciant a tot vincle psicològic*, a tot simulacre de “conversa”, una fisura que va saber reinventar el poder de *mirar* del seu espectador. El quadre cubista és fisura en si mateix, dissociació de cada pla amb cada pla, dissociació de l’espai i de l’objecte, dissociació interna del temps que el treballa. Una dissociació que permet expressar *l’escissió de la causalitat*. En sacsejar amb violència el món figuratiu, el quadre esdevé una

---

*cubisme*. A *Documents*. Núm. 3. 1929. Pàg. 155. Compilat a *Ethnologie de l’art moderne*. Marsella: André Dimanche, 1993. Pàg. 36. KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* [*Le photographique. Pour une théorie des écarts*, 1990]. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

<sup>113</sup> EINSTEIN, Carl. *Georges Braque (1931-1932)*. París: Chroniques du jour, 1934. Pàg. 66.

“concentració de somnis” i la cruïlla energètica d’una “dissociació de la consciència”.

\* \* \* \* \*

La representació cinematogràfica del somni s’enfronta amb la problemàtica de mostrar imatges mentals ja que, com advertia Jean Mitry, *no es pot representar una imatge mental donat que, des de l’instant en què és mostrada, ja no és una imatge mental*<sup>114</sup>. Aquesta afirmació es presenta, però, teòricament dèbil, fora d’aquest àmbit de la teoria cinematogràfica que pensa la realitat com quelcom ontològicament irreproduïble. En canvi, per Antonio Costa és possible pensar la imatge mental si s’entén el cinema com una simulació.

El somni cinematogràfic sembla obstinat a evidenciar la seva artificiositat constitutiva, en tant que s’obstina a senyalar la naturalesa “mental” de la imatge que mostra. L’ús narratiu del somni i l’onirisme articula una relació entre “l’objectivitat” de la història i la “subjectivitat” del personatge. Així, el somni representa la incertesa a través d’una determinada imatge onírica associada a una certa *impressió de realitat*. Una incertesa que Todorov establí en la base de l’experiència del fantàstic, que es constitueix a través de la justificació racional de qualsevol element d’estranyesa<sup>115</sup>.

Roger Caillois criticava el procediment de representació del somni adoptada pels surrealistes, que empraven procediments retòrics per augmentar la sensació d’estranyament i d’incoherència. Per Caillois, l’experiència onírica es basa en una *impressió irrefutable d’evidència i de realitat*. És així com Franz Kafka s’erigeix com un model d’onirisme, per mitjà de descripcions minucioses fins al detall que capten tots els aspectes de la vida quotidiana. Un context

---

<sup>114</sup> MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine 2* [*Esthétique et psychologie de cinéma*, 1965]. Madrid: Siglo XXI, 1989. Pàg. 65.

<sup>115</sup> COSTA, Antonio. *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*. Torí: UTET, 1993. Pàgs. 62-75. CAILLOIS, Roger. *L’Incertitude qui vient des rêves* [1956]. París: Gallimard, 1979. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* [*The Fantastic: a structural approach to a literary genre*, 1970]. Barcelona: Buenos Aires, 1982.

on els esdeveniments més insòlits i absurds són narrats amb un to d'absoluta banalitat. Així el somni es construeix a través d'un element d'estranyament –irrenunciable– que es fonamenta en una certa impressió de realitat. Els prototips irreals de Kafka no mostren la descripció d'un conjunt social típic, sinó que s'eleva sobre qualsevol conjuntura, inquietant des de la seva extraterritorialitat imaginària. Es presenten, no com un operador analític, *sinó com un motlle hermenèutic* (LANCEROS, 2000, 90).

El surrealisme i l'expressionisme resulten així excessivament portentosos, ja que l'estranyesa, l'efecte d'angoixa, s'esdevé alterant algun dels seus elements més significatius de la realitat-objectiva enunciada. Escriptors com Philip K. Dick o J.G. Ballard han contemporaneitzat aquestes narracions “kafkianes”, d'un hiperrealisme ascèptic. Un univers de ficcions oníriques plenes de superposicions, miratges, falses perspectives i mutacions (una “K” que pertany a Kafka, a Philip “K.” Dick, però també als treballs del guionista Charlie Kaufman). Una ciència ficció que explora l'*espai interior*, l'estructura mental de les nostres obsessions, traumatismes i patologies.

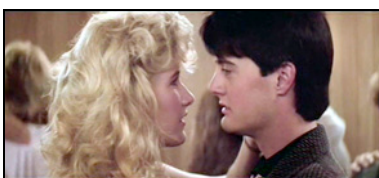
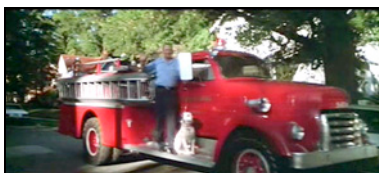
Un exemple cèlebre el constitueix la idíllica comunitat que sembla portar una vida convencional a *Blue Velvet* (David Lynch, 1986). El film ens introdueix en una pacífica comunitat nord-americana, a través d'un collage d'elements significatius: unes flors, uns bombers que saluden, una orella perduda enmig d'un descampat. Trobat entre deixalles, aquest fragment de cos, sobre el qual no hi ha explicació possible, enterbolirà l'ambient. *Jeffrey Beaumont* (Kyle MacLachlan), una híbris d'inocència infantil i de curiositat perversa, condueix la trama detectivesca, un desig de saber posat en circulació en aquest escenari que oculta una realitat sinistra.

A *Blue Velvet*, David Lynch mostra com fer estrany allò quotidià, abocant-se a l'obsessió pel malson i el *döppelgänger*, el desdoblament de la personalitat sinistra. Per Michel Chion *la pel·lícula és un somni, però un somni estructurat: hi ha un eix que*

*convida a veure les dues dones en una: Sandy i Dorothy encarnen dues cares del mateix món que van d'una a l'altra sense fi*<sup>116</sup>.

*Blue Velvet* ens introdueix en una pacífica comunitat nord-americana.

Unes flors, uns bombers que saluden, una orella enmig d'un descampat, un òrgan sense cos que dinamitza la trama.



*Blue velvet* (1986)

**Jeffrey:** *Vaig a veure quelcom que sempre ha estat ocult...*

Lynch desenvolupa móns paral·lels, espais que són una representació mental i de la qual la *red room* de *Twin peaks* en serà el màxim exponent. Uns espais habitats per estranys personatges *conscients de viure a l'interior d'un somni*. A la vegada Lynch empra amb força la sutura del muntatge, de manera que resulta difícil discernir la qualitat mental o objectiva d'una imatge. Un insert funciona a la vegada com a idea o pensament, però a la vegada és "objectiu". En aquesta ambigüitat, *que oculta allò que és, que difumina la "subjectivitat" de la imatge (una obscuritat que afecta a la subjectivitat -tal com la promou Kierkegaard-*<sup>117</sup>), resideix la qualitat hipnòtica del cinema postmodern.

<sup>116</sup> CHION, Michel. *David Lynch* [2001]. Barcelona: Paidós, 2003. Pàgs. 135-144. Sobre personatges mentals i móns paral·lels, veure pàgs. 35, 68, 209.

<sup>117</sup> El Dr. Jacobo Zabalo Puig descriu amb profunditat el concepte d'ambigüitat en l'obra de Kierkegaard a la seva recent tesi doctoral, una aproximació a la

La qüestió sobre l'estranyament és pertinent en aquest àmbit que problematitza el signe i la subjectivitat de l'espectador. Una problemàtica que, lluny de distanciar l'espectador, l'incorpora plenament a través d'una subjectivitat dissonant que travessa el discurs. El procediment té un funcionament invers al drama brechtia: en comptes de fer estrany allò familiar, acceptem com a familiar una situació extravagant i morbosa.

La relació entre el dispositiu cinematogràfic i l'estratègia de representació de l'aparença onírica aprofundeix en el problema de la representació de la subjectivitat, que se sol associar amb la identificació entre la mirada de l'espectador i la mirada del personatge, amb totes les implicacions que això comporta en el pla perceptiu, cognitiu i de "credulitat". En aquest règim cognitiu, la subjectivitat és definida com una mena de "*saber infradiagètic*", on només sabem allò que veu el personatge, donat que hi veiem a través dels seus ulls. En el cas del somni, l'espectador veu amb els seus propis ulls les visions "mentals" del personatge (*una objectivació d'una subjectivitat*, segons la terminologia de Mitry). Aquesta objectivació del somni comporta, segons Antonio Costa, una *expropiació de la subjectivitat*, com demostra *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1949) on som contextualitzats en el somni d'un personatge que ha mort. Emprant l'esquema de Genette<sup>118</sup>, el somni constitueix una escena metadiagètica (el relat d'un relat) que

---

subjectivitat kierkegaardiana a partir de quatre categories fonamentals: *ironia, angoixa, desdoblament i autobiografia*. "*L'ambigüitat es caracteritza per no concordar amb cap definició, fins al punt que la seva indefinició considerada, consubstancialment considerada (és a dir, com a definició), implica una contradicció performativa: allò ambigu és allò mancat de claredat, que es mostra inaprehensible, ni tan sols tal mancança ha de prendre's a si mateixa com a significativa (...). Abans que negar les categories de veritat i mentida, l'ambigüitat les posa entre parèntesis (...). Tot allò que és important, valuós, significatiu és ambigu: l'amor i la mort, Déu i el sofriment, veritat i mentida, el passat i el futur. L'ambigüitat és un regal, una invitació a la vida i al misteri, que com a tal comporta els seus riscos, no es cansa de repetir l'autor, filòsof i especialista en l'obra de Soren Kierkegaard, John D. Caputo*". ZABALO PUIG, Jacobo. *El concepto de ambigüedad. Crítica de la subjetividad en Soren Kierkegaard*. Barcelona: UPF, Tesi doctoral, 2008. Pàgs. 25-27. Refereix a CAPUTO, John D. *In praise of ambiguity*. Compilat a VVAA. *Ambiguity in western mind*. Nova York: Peter Lang, 2005. Pàg. 15.

<sup>118</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras III [Figures III]*, 1972]. Barcelona: Lumen, 1989.



introdueix una anacronia. Una dislocació temporal que es pot orientar cap al passat (*analepsis*) o cap al futur (*prolepsis*), encara que l'anacronia del somni sovint és indefinida. En tant que entitat metadiegètica, el somni s'associa a una funció predictiva com la de l'oracle.

En l'escena onírica l'ambigüitat substitueix la representació explícita, difuminant l'univers del somni i el real, jugant amb allò impronunciable, *les relacions metafòriques*. Els somnis possibiliten així pensar allò impensable, poblen l'univers d'*heterotopies* (FOUCAULT, 1986, 3), se situen al límit del llenguatge i d'allò pensable. Les heterotopies alliberen el llenguatge; *desafien, des de la seva arrel, tota possibilitat de gramàtica*. Permeten pensar l'*altre*, apropar-s'hi, plantejar la seva possibilitat d'existència. El somni i el pensament constitueixen així un *complement subjuntiu* de la realitat indicativa. Poden acompanyar la realitat, però també poden rebel·lar-se contra la seva presència, manifestar una radical estranyesa, *entre el delictes de l'indicatiu i el deliri del subjuntiu al·lucinat*. Estranyesa respecte les coses, estranyesa de que les coses siguin com són. O simplement de que siguin. El mode de l'estranyesa s'imposa quan falla la categoria cognitiva i normativa, quan *l'error o la falta produeixen una realitat delinqüent i auguren una consciència delirant* <sup>119</sup>.

*La imatge-somni atribueix el somni a un somiador, i la consciència del somni (el real) a l'espectador*, afirma Deleuze <sup>120</sup>. És així com es constata una escissió de credibilitat entre el personatge i l'espectador, favorable a la manifestació de quelcom insòlit o sinistre (l'*unheimliche* freudià). Pel francès, les imatges-somni (onirosignes) desborden la situació sensorial-motriu, són imatges virtuals que capten alhora diversos temps. Els estats onírics són com els estats anormals d'un llenguatge ordinari (saturació, complexitat, fragmentació, elipsi, ruptura...). El caràcter d'al·lucinació psicològica, l'utilització constant de procediments metafòrics que agiten els elements de la memòria semàntica, l'alteració de la

---

<sup>119</sup> LANCEROS, Patxi. *La modernidad cansada y otras fatigas*. Op. cit. Pàgs. 149-151. A *Teoría del modo subjuntivo*.

<sup>120</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo* [1985]. Op. cit. Pàgs. 85, 270-362.

dislocació espacial i temporal configuren els principals elements d'aquest escenari oníric en el qual ens endinsem a través de la hipnosi <sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> COSTA, Antonio. *Images entre guillemets? La représentation du rêve de Méliès à Fellini*. Compliat a AUMONT, Jacques (Ed.). *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris: Cinémathèque Française, 1995. Pàgs. 193-201.

## 2.10. Els monstres del sonor i la nova visibilitat

Una pel·lícula tan senzilla com *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895), dels germans Lumière, va causar una por als parisencs segurament més intensa que la que experimentarien després amb els primers films muts de terror <sup>122</sup>. Un únic pla fix provocava un suspens genuí, sense precedents a les altres arts figuratives, a través del dispositiu de la profunditat de camp. Un pànic que s'endinsaria a les arrels del gènere de terror associat a allò desconegut, confrontat al concepte de quotidianitat. Un *filtre estètic* que actua com a exorcisme d'allò ocult, allò sinistre que emergeix a la superfície. La figura del doble enllaça amb la categoria d'allò sinistre, en tant que el doble és la representació virtual del Jo ocult, reflectit a la pantalla per identificar-se amb l'inconscient. En aquest Jo escindit, el terror neix de la confrontació de l'espectador amb els propis desitjos o pensaments reprimits. Confrontat a l'aspecte abominable dels seus propis desitjos inconscients, l'espectador es veu obligat a presenciar certs objectes, certs móns, certes situacions que mai hagués volgut veure. El gènere de terror presenta un ventall divers de possibilitats d'articulació narrativa de l'univers oníric, on el monstre il·lustra un caràcter que problematitza la pròpia representació. El gènere s'expandeix amb l'arribada del sonor i les noves possibilitats que comporta, relacionades amb el major "realisme" de la percepció acústica.

La duplicació, la incertesa epistèmica, el replegament metadiscursiu i el redoblament especular són algunes de les característiques que donen validesa a la metàfora de la hipnosi a *Dracula* (1931) de Tod Browning.



*Dracula* (1931)

---

<sup>122</sup> LOSILLA, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Bcn: Paidós, 1993.

Ruggero Eugeni tanca la investigació sobre la relació d'encant com a *dispositiu o escena diegètica* proposant l'anàlisi de *Dracula* i *The Mummy*. A *Dracula* (1931) de Tod Browning, una entitat orgànica (l'espectador) passa a formar part d'un dispositiu mecànic. La duplicació, la incertesa epistèmica, el replegament metadiscursiu i el redoblament especular són les característiques destacables a partir d'aquest film on el protagonista, el vampir sense ombra ni reflex al mirall, veu minada la certesa de la pròpia existència. Alhora el vampir exhibeix el seu poder de domini hipnòtic sobre els personatges de l'escena, a través de la fixació de la mirada. L'estatus problemàtic del real i el caràcter il·lusori del món fantasmàtic són representats a través del mirall, una duplicació del quadre que esdevé una *diegetització simbòlica del dispositiu cinematogràfic*<sup>123</sup>, que fa funcionar la màquina que sustenta el text filmic. La naturalesa especular i identificatòria del mirall constitueix un instrument clau en el joc perceptiu de l'espectador cinematogràfic, en un film on el vampir es converteix en un seductor, un hipnotitzador de feminitats més propera a Don Juan que a una expressió demoníaca.

Karl Freund va ser el responsable de la fotografia a *Dracula* (1931) de Tod Browning. L'any següent Freund dirigeix *The mummy* (1932), on un sacerdot ressucita per recuperar la seva estimada emprant mètodes hipnòtics. A través del miratge en una piscina, Ardath Bey governa la mirada d'aquesta princesa egípcia reencarnada.



*The mummy* (1932)

També *The mummy* (1932) de Karl Freund il·lustra aquesta figura enigmàtica de l'hipnotitzador personalitzada en l'egipci Ardath Bey, que encarna la mòmia ressucitada del sacerdot Inhotep (Boris Karloff) amb capacitats hipnòtiques. A través de la fixació de la mirada, Aradath Bey hipnotitza a la protagonista (Zita Johann), que és una reencarnació d'una antiga princesa egípcia que cerca posseir de nou. En l'escena central del film, en una piscina, Aradth hipnotitza la jove per tal de reviure una existència precedent. Una construcció que fa visible la memòria.

<sup>123</sup> EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto* [2002]. Op. Cit. Pàgs. 153-211.

Aquí ens permetem ampliar aquest repertori d'exemples en l'àmbit del terror/fantàstic, en el sentit que prefiguren el rumb que emprèn aquesta investigació en direcció a incorporar la figura de l'espectador en el mecanisme hipnòtic. Gérard Legrand <sup>124</sup> senyala *The invisible man* (1933) de James Whale, com un film on la presència invisible d'un subjecte sosté el sentit de les imatges. Pel crític francès, l'espectador és el primer home invisible. Una entitat que, com el realitzador, no apareix en les imatges però sustenta el film. En aquest cas el cinema, l'art de fer visible, se centra en l'absència de moviment que comporta l'home invisible. L'invisibilitat d'un personatge subverteix profundament el desig de veure, la *pulsió escòpica* que fonamenta l'essència del cinema. Un pas endavant en aquest sentit el constitueix la presència espectral d'un personatge definitivament desaparegut de la història, com és el cas paradigmàtic que il·lustra *L'avventura* (1960) d'Antonioni.

La invisibilitat d'un personatge subverteix la pulsió escòpica que defineix la naturalesa del cinema, a *The invisible man* (1933) de James Whale. Al film, una entitat invisible regeix el sentit de les imatges.



*The invisible man* (1933)

Finalitzem aquest catàleg de monstres que al·legoritzen l'experiència cinematogràfica amb el King Kong (1933) de Merian C. Cooper i Ernst B. Schoedsack. Des de l'inici amb els crèdits s'evoca la figura del monstre, que s'anuncia com *la vuitena meravella del món*, presentada a la mirada del públic de Nova York i a l'espectador. Però aquesta presentació es dilatarà i se suspendrà en el temps, a través del sentiment d'angoixa que provoquen en el receptor d'un relat certes estratègies de demora narrativa <sup>125</sup>. El

---

<sup>124</sup> LEGRAND, Gérard. *Le cinéma comme site de l'homme invisible*. Compliat a AUMONT, Jacques (Ed.). *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris: Cinémathèque Française, 1995. Pàgs. 147-161.

<sup>125</sup> PÉREZ, Xavier. *Els primers minuts de King Kong: un exemple d'autopublicitat fílmica*. A la publicació electrònica FORMATS 2 [1999], [http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/prz\\_c.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/prz_c.htm). També a PÉREZ, Xavier. *El suspens cinematogràfic*. Barcelona: Pòrtic, 1999.

suspens tindrà conseqüències hipnòtiques, en tant que sustenta aquest mecanisme que, a través d'una informació prèvia, incorpora a l'espectador en una mena de "Jo a dos". L'equip cinematogràfic que es desplaça a l'illa sinistra representa una al·legoria del cinema dins el cinema, que permet presentar una societat que creu en el futur, però de la qual emergeix alhora el primitivisme i el costat salvatge, allò maligne i misteriós.

*King Kong* (1933) porta la vuitena meravella del món a la nostra visibilitat, un efecte hipnòtic produït pel suspens i la visió de quelcom sinistre.



*King Kong* (1933)

En aquest marc, podem avançar la hipòtesi que el veritable film hipnòtic, en aquest context del gènere de terror, és realment *Freaks* (1932), una pel·lícula de Tod Browning que apunta al "Real" (hiperrealista) per fer visible allò sinistre.

## 2.11. L'apoteosi del subjecte

*Es tracta d'una mirada, sense cap mena de dubte, però d'una mirada mancada de subjecte, que es traça entre dues imatges que, a l'interior de la representació, teixeixen el seu propi ball.*

**Jesús González Requena a *La metáfora del espejo* (1986)**

Els historiadors del cinema han introduït una frontera divisòria entre el documental realista dels Lumière i la ficció màgica de Méliès, malgrat que quan els Lumière filmaven la sortida de la fàbrica realitzaven múltiples preses, amb la seva corresponent posada en escena. El fet és que, mentre els germans Lumière utilitzaven el cinema com a mitjà per prendre registre del món, els films de George Méliès exploraven altres possibilitats del nou cinematògraf en l'àmbit de la màgia i l'il·lusionisme, en films tant coneguts com *Viatge a la lluna* (1902). Un joc de *mise en abyme* que se sustenta en la consciència de que el cinema, que serveix per reproduir la realitat, pot servir també per *reproduir el somni* (COSTA, 1993, 62). Així Méliès configura un catàleg ampli d'efectes onírics, un repertori divers de trucs que s'esdevenen en el joc de la pura visió.

Però és el film arquetípic del western *L'assalt al tren* (*The great train robbery*, 1903), del pioner Edwin S. Porter, el que manifesta una primera expressió explícita de subjectivitat cinematogràfica, en tant que convoca a la platea i incorpora imaginàriament a l'espectador en el film, dins la seva estructura significant. Al darrer pla, que conclou la pel·lícula, el pistoler dispara apuntant l'arma cap al públic i la imatge fon a negre. Una imatge no narrativa<sup>126</sup>, que apel·la a l'audiència com una simple atracció.

---

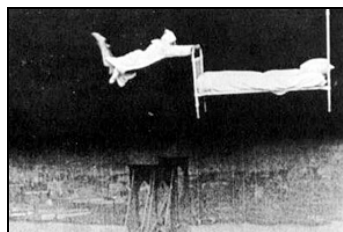
<sup>126</sup> Segons el catàleg d'Edison, el pla del pistoler podia ser muntat indiferentment tant al principi com al final del film. BORDWELL, David. *On the history of film style*. Londres: Harvard University Press, 1997. Pàgs. 126-142. GUNNING, Tom. *The cinema of attractions: early film, its spectator and Avant-garde*. Compilat a ELSAESSER, Thomas. *Early cinema* [1990]. Pàgs. 55-60. També GUNNING, Tom. *An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator*. A WILLIAMS, Linda (Ed.). *Viewing positions: ways of seeing films* [1995]. Per Gunning: "Attractions are small doses of scopic pleasure adapted to the nervous rhythm of modern urban reality". Pàg. 134.

La darrera imatge de *The great train robbery* (1903) d'Edwin S. Porter es pot considerar la primera expressió de subjectivitat cinematogràfica, en el sentit de que el personatge apel·la a l'espectador en una escena aliena al marc de la narració.



*The great train robbery* (1903)

*Dreams of the rarebit fiend* (1906) experimenta oníricament amb el llenguatge cinematogràfic a partir dels personatges d'una tira còmica.



*Dreams of the rarebit fiend* (1906)

Un altre exemple de l'experimentació de Porter, relacionat amb el món del còmic i en el marc del mode de representació primitiu, el constitueixen les il·lusions del somiador protagonista de *Dreams of the rarebit fiend* (1906). El film introdueix a l'espectador en les imatges en un somni que experimenta el personatge protagonista, enunciant de forma pionera la hibridització de l'estat de consciència i el somni. Tom Gunning suggereix que el *cinema d'atraccions* (*cinema of attractions*) caracteritza un període específic previ al 1908, en el context del mode de representació primitiu, com un *cinema de sensacions* basat en el *shock* i la fragmentació, aliè a la voluntat narrativa. A partir d'aquestes experiències pioneres s'estructuraran tres formes avantguardistes, tres projectes entorn la subjectivitat de l'espectador basades en l'eix Moscou (dimensió lògica constructivista), Berlín (dimensió psíquica en l'expressionisme) i París (dimensió onírica en el surrealisme).

A través de les avantguardes es produeix un desplaçament del subjecte cinematogràfic. El rus Dziga Vertov imaginava la independència de l'ull, els expressionismes no evocaven a cap transparència, o el primer surrealisme de Buñuel constituïa un atemptat contra la mirada clàssica. El manierisme perverteix el canon clàssic des del seu interior amb autors com Mankiewicz, Hitchcock o Douglas Sirk. L'univers cinematogràfic manierista, omplint la pantalla de miralls, *deconstrueix el subjecte i la mirada*



en una temporalitat distorsionada i inverosímil, onírica i fantasmagòrica, en el que es desenvolupa, sota un cert grau de desordre, la passió devoradora de la imatge (REQUENA, 1986). En aquest sentit, si un autor s'autoafirma en aquesta apoteosi del subjecte és Orson Welles. La seva obra es caracteritza per la hipertrofia del subjecte de l'enunciació. Una fàbrica onírica diürna, que a *Ciudadà Kane* (1940) convoca a través d'una paraula, *Rosebud*, una trama complexa on *el principi és la fi i la fi és el principi*<sup>127</sup>. Una posada en escena qualificada com a *mise en abyme* en tant que el film, a través de fotografies, noticiaris, imatges, còpies i dobles, no ens deixa de recordar que és un film i es presenta com a tal<sup>128</sup>. A la primera escena, la càmera sobrepassa la senyal de "No trespassing" per entrar en el món oníric de la mansió, a través del pla detall dels llavis de Kane pronunciant la darrera paraula de la seva vida i la infermera que l'auxilia reflectida a la bola de vidre. A continuació, Welles confronta aquesta introducció fantasmàtica amb un noticiari aparentment real i no manipulat, on Kane apareix convincentment al costat de figures com Chamberlain, Roosevelt i Hitler.

Orson Welles elabora grans construccions subjectives des del seu primer film, *Ciudadà Kane*. A la primera imatge sobre una platea, Welles reduplica la presència de Charles Foster Kane en un entorn on és alhora figura i fons, donant al personatge una aparença fantasmàtica.



*Citizen Kane* (1940)

**Periodista:** *Rosebud no era més que una peça que faltava al trencaclosques. La més important.*

<sup>127</sup> TRÍAS, Eugenio. *El hilo de la verdad* [2004]. Bcn: Destino, 2004. Pàg. 19-37.

<sup>128</sup> CASETTI, Francesco i DI CHIO, Federico. *Como analizar un film [Análisi del film, 1990]*. Barcelona: Paidós, 1991. Pàg. 227.

Segons André Bazin, tant Orson Welles com la plàstica del neorealisme canvien el sentit del muntatge donada *la profunditat de camp*, que modifica la tècnica del camp-contracamp, i configura un nou esperit en la visibilitat de l'espectador. Per Bazin, la profunditat de camp situa l'espectador en una relació amb la imatge més propera de la que té en la realitat. Es pot dir, per tant, dir que independentment del contingut mateix de la imatge, la seva estructura és més realista. Implica una actitud mental més activa i fins i tot una contribució positiva de l'espectador en la posada en escena. Mentre que en el muntatge analític l'espectador ha de seguir només una direcció, unir la pròpia atenció a la del director que escull què cal veure, en aquest altre cas es requereix un mínim de participació personal. De la seva atenció i de la seva voluntat *depèn en part que la imatge tingui un sentit* <sup>129</sup>.

Malgrat aquesta observació de Bazin, el pla seqüència no aboleix el muntatge, sinó que afirma un muntatge intern dins el pla i es convertirà en un procediment d'afirmació de la subjectivitat radical de l'autor <sup>130</sup>. Segons observa Pascal Bonitzer, el pla seqüència en profunditat de camp en la posada en escena moderna no renuncia al muntatge, sinó que l'integra en la seva plàstica reintroduïnt l'ambigüitat en l'estructura de la imatge. I el mal, en aquesta *cosa mental* que és el cinema, resideix en l'efecte Koulechov, que pressuposa una inèrcia en el cinema, basada en la *passivitat interpretativa de l'espectador i les mancances creatives del realitzador* <sup>131</sup>. La imatge que representa la bola de neu a *Ciudadà Kane* (1940) apareix d'una manera fantasmàtica, accentuada per les perspectives distorsionades de gran profunditat de camp que empra Orson Welles. El procediment subverteix ambigüament l'estatus de sutura a través d'aquesta combinació al·lucinatòria que condensa el pla/contrapla en una mateixa imatge. Quan les imatges virtuals

---

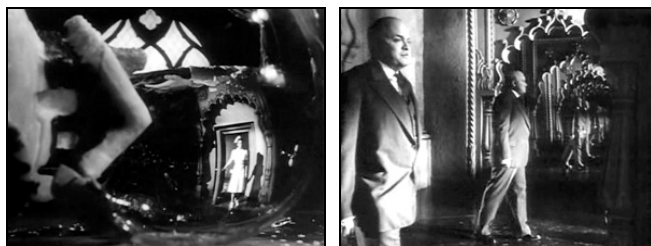
<sup>129</sup> BAZIN, André. *¿Qué es el cine? [Qu'est-ce que le Cinéma?]*, 1958]. Madrid: Rialp, 2004. Pàg. 95. En l'article *L'evolució del llenguatge cinematogràfic. Evolució del llenguatge cinematogràfic a partir del cine sonor*.

<sup>130</sup> COSTA, Antonio. *Saber ver el cine [Sapere vedere il cinema]*, 1985]. Barcelona: Paidós, 1991. Pàg. 141.

<sup>131</sup> BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard, 1982. Pàgs. 125-127.

prolifereu, el seu conjunt absorbeix l'actualitat del personatge, alhora que el personatge ja no és més que una virtualitat entre d'altres. Aquesta situació es prefigurava al *Ciudadà Kane* de Welles, quan Kane passa entre dos miralls confrontats, però sorgeix en estat pur en el cèlebre passatge dels miralls de *La dama de Shangai*, on el principi de indescernibilitat arriba a l'apoteosi: una imatge-cristall perfecta on els miralls multiplicats han pres l'actualitat als personatges <sup>132</sup>.

La distorsió hipnòtica de la sutura, condensa en una mateixa imatge el pla i el contrapla.



*Citizen Kane* (1940)

*La dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*, 1947) constitueix un film culminant en aquest procés de desplaçament de la mirada clàssica. En aquest, el subjecte es perd en el laberint de la consciència, un laberint de miralls que configura la darrera seqüència, un espai caòtic on cap centre és possible per què les imatges es multipliquen indefinidament en un autèntic laberint de perspectives contradictòries, l'esforç inútil, obertament esquizofrènic, de recentrar la mirada, de recuperar una identitat que ha estat devorada pel cos de la dona, només pot conduir a la mort. Una mort que en canvi es demora al ritme de les bales que *fissuren indefinidament els cristalls sense per això aconseguir descobrir l'origen de les imatges que reflecteixen* <sup>133</sup>.

En la fugida d'un judici, Michael O'Hara (Orson Welles) es pren unes pastilles que li fan perdre el sentit. Elsa 'Rosalie' Bannister (Rita Hayworth) l'ha utilitzat per desfer-se del soci del seu marit i, en ser descoberta, se l'emporta a un parc d'atraccions que pren una dimensió onírica. *“Vaig anar a la casa dels bojós. I per uns*

<sup>132</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo* [1985]. Op. cit. Pàg. 100.

<sup>133</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo* [1986]. Op. cit. P. 42.

*moments vaig pensar que el boig era jo. Després de tot el que havia ocorregut, m'havia familiaritzat amb la bogeria. Malgrat tot, la meva lucidesa es conservava intacta en un punt, Ella!*" – exclama Michael en aventurar-se pels estranys espais del parc d'atraccions, que enfrontaran fatídicament a Rosalie amb el seu marit Arthur Bannister (Everett Sloane). Finalment, la destrucció de la imatge especular significa alhora la fi del fantasma que angoixava a Michael. És tal el poder d'aquest cos femení, que convoca les úniques llums en aquest film obscur i contrastat, on *La dona* – fetitxitzada- actua com un fantasma fascinant i castrador, un cos mític inabastable, literalment intangible, de l'estrella cinematogràfica.

*La dama de Shanghai* (1947) culmina amb una seqüència confosa en un laberint de miralls.



*The lady from shanghai* (1947)

**Arthur Bannister:**  
*Matar-te a tu també es matar-me a mi. No hi ha diferència. Però saps? Estic cansat dels dos.*

En una etapa més avançada de la seva trajectòria, Orson Welles realitzà *F for Fake* (1973), una reflexió crucial sobre l'ambigüitat, en la relació entre veritat i falsedat, sobre el poder màgic de fascinació que es dona en l'art i la representació. El director americà ha manifestat al llarg de la seva filmografia fascinació per personatges ambiciosos, posseïts per una aura maligna, una *set fàustica d'Absolut* <sup>134</sup>. Charles Foster Kane (*Ciudadà Kane*, 1940), el misteriós milionari *Mr. Arkadin* (1955), que afirma *no saber qui és*, el policia corrupte de *Touch of evil* (1958), o Joseph K de *El procés* (*Le procès*, 1963). Personatges que es qüestionen fins i tot la veritat del seva propia identitat, en films d'una estructura espaciotemporal laberíntica. El mateix Orson Welles es forjà una personalitat enigmàtica, refusat i incomprès per la indústria cinematogràfica. El director s'havia introduït professionalment com a falsificador en protagonitzar radiofònicament la invasió marciana

<sup>134</sup> BALLÓ, Jordi i PÉREZ, Xavier. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995. Pàg. 222. Els personatges manifesten ecos shakespeareans relacionats amb Macbeth.

de *La Guerra dels Mons* (1938). Welles juga així a confondre, en les seves obres, els fets narrats amb una pretesa realitat documental que no és més que un segon nivell de ficció. S'estableix així una recerca sobre la veritat a través del joc amb dobles significats, falsificacions, paròdies, imitacions.

Utilitzant com a punt de partida material descartat que s'havia filmat per a un documental sobre falsificadors per a la televisió francesa, *F for a Fake* teixeix una trama complexa al voltant de la història d'Elmyr d'Hory, un pintor americà que va ser considerat el més gran falsificador d'obres d'art conegut fins aleshores. També incideix en un altre frau, atribuït a una autobiografia falsa que Clifford Irving –biògraf d'Hory- havia realitzat sobre el multimilionari Howard Hughes. Orson Welles va filmar material adicional entrevistant als dos falsificadors, que parlen obertament dels seus respectius escàndols amb una seguretat que suggereix que ignoraven el destí de les imatges. El film s'amplia també amb la anàlisi que Welles fa sobre la seva pròpia figura, en un pròleg on el director apareix com un demiürg.

*F for Fake* és un collage de materials aliens i d'altres filmats pròpiament per Welles, que aprofundeix en la identitat dels dos estafadors. El film és un muntatge, editat a ritme vertiginós, de manera que se succeeixen les informacions i dades dels protagonistes, fragments de premsa, informatius televisius i imatges dels falsificadors dels quals l'espectador ja desconfia per naturalesa. La sala de muntatge és l'escenari des d'on Orson Welles condueix la narració, evocant al poder creador i la màgia que permet adquirir autenticitat i realisme a un complex conjunt de material. S'adverteix així sobre el poder il·lusionista del muntatge, un frau que evoca l'essència mateixa del cinema: la falsificació de la veritat. Es presenta així la qüestió al voltant de "*què és realment art*"?, a través de les falsificacions d'Hory que són presents a museus de tot el món.

Una veu en off acusmàtica sobre imatge en negre anuncia un experiment. En una estació de ferrocarril, Orson Welles inicia el joc de veritats a *F for Fake* (1973). Davant la mirada atenta d'un infant, Welles escenifica un joc de mans que al·legoritza el tema del film, al voltant de l'autenticitat i el frau. Al voltant de la visió, de la veritat i de les seves ombres. També veiem un equip de rodatge: són conscients de veure una filmació d'una filmació.



*F for Fake* (1973)

**Orson Welles:** *Per al següent experiment els hi prego que em deixin un objecte personal, una clau, una moneda... Estigui atent a la menor manipulació, i intenti descobrir com es produeix, davant els seus propis ulls...*

**Donna:** *Segueix amb els seus trucs...*

**Orson Welles:** *Per què no? Sóc un farsant... Jo era mag i encara treballa en això... Coneixies Houdini? Deia que un mag era només un actor, un actor que fa el paper de mag. (...) A mode de presentació els hi diré que aquest és un film sobre el frau, sobre les mentides... Explicades a casa o al cinema, gairebé totes les històries contenen algun tipus de falsedat. Però aquesta vegada no, ho prometo. Durant la propera hora tot el que veuran serà només veritat i basat en fets reals...*

El film està relacionat amb una polèmica al voltant de l'autoria veritable de *Ciudadà Kane*, en unes acusacions que afectaven una de les poques obres de Welles que va rebre el reconeixement de la indústria. L'autor critica així el mercat de l'art, el seu funcionament promogut únicament per interessos econòmics, el concepte d'autoria i el monopoli d'aquells que estableixen quin criteri determina què és art, què és veritable (*Què és veritat -en pintura-?; Què és real?*). I alhora, dissectiona en aquest testament filmic, que

és suma i balanç de la figura i trajectòria de Welles, la seva relació àcida amb la fàbrica de Hollywood <sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> FONT, Domènec. *La última mirada. Testamentos filmicos*. València: La mirada, 2000. Pàg. 36. “*El testament filmic configura una disposició enunciativa on els autors es retroben amb els seus temes i personatges que, en certa manera, els representen o reelaboren els seus plantejaments*”.

## 2.12. El plaer (en la interpretació postmoderna)

A la introducció a les entrevistes que François Truffaut realitzà a Hitchcock, el francès senyala la relació infantil i emocional del mestre del suspens en relació amb el públic, que sempre té present. Li calia protegir-se del públic i per això Hitchcock va emprendre la tasca de seduir-lo aterroritzant-lo, fent-lo retrobar totes les emocions fortes de la infància, quan es jugava a fet i amagar darrera els mobles de la casa tranquil·la. Tot això ens condueix al suspens que alguns –sense negar que Hitchcock en sigui el mestre– consideren com una forma inferior de l'espectacle quan és, en sí, l'espectacle. El suspens és, abans que tot, la dramatització del material narratiu d'un film o, millor encara, *la presentació més intensa possible de les situacions dramàtiques*<sup>136</sup>. Segons Truffaut, en els films de Hitchcock l'acció transcorre com si es tractés d'impedir que la banalitat s'instal·li a la pantalla. Així observa com l'art de crear suspens és, a la vegada, el de posar-se el públic “a la butxaca” fent-lo participar en el film. I el mestre del suspens reconeix en diverses ocasions l'aspecte oníric dels seus films, tal com un somni diürn o *un conte de fades que situa al protagonista en un entorn hostil*. La filmografia de Hitchcock està plena d'exemples relacionats amb la crisi del subjecte i l'onirisme.

“*No puc pensar! No sé qui sóc!*” manifesta el nouvingut doctor Anthony Edwardes (Gregory Peck), abans d'emprendre una fugida que l'alliberi dels fantasmes del passat, amb l'ajuda de Constance (Ingrid Bergman). Al film manifestament psicoanalític *Recuerda (Spellbound, 1945)*, l'amnèsia que sofreix el doctor Edwardes li impedeix reconèixer la seva veritable identitat. Els somnis dissenyats per Dalí obriran el camí per conèixer un trauma de l'adolescència que residia ocult en la memòria. Per a les escenes oníriques Hitchcock pretenia trencar totalment amb la tradició dels somnis en el cinema, que són gairebé sempre boirosos i confusos. Per això sol·licità a Selznik que assegurés la participació de Dalí,

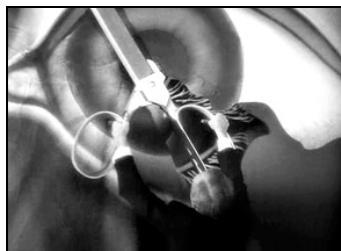
---

<sup>136</sup> TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. [*Le cinema selon Hitchcock*, 1966-1983]. Madrid: Alianza, 1998. Pàgs. 15-17.



donat l'aspecte agut de la seva arquitectura –De Chirico és molt semblant-, les ombres llargues, l'infinit de les distàncies, les línies que convergeixen en la perspectiva i els rostres sense forma<sup>137</sup>.

L'amnèsia que sofreix el doctor Edwards (Gregory Peck) li impedeix afrontar la seva veritable identitat a *Spellbound* (1945) d'Alfred Hitchcock. Finalment es resol el *laberint del complex de culpabilitat* –títol d'un llibre del doctor Edwardes- i el Dr. Murchison se suïcida.



Els somnis dissenyats per Dalí obriran el camí per conèixer un trauma de l'adolescència que residia ocult en la memòria.



*Spellbound* (1945)

Un cop revelats els símptomes relacionats amb la mort accidental d'un germà, es manifestarà la veritable identitat del doctor Edwardes com a John Ballantine, que havia estat víctima del tobogan assassí. Aleshores la trama dona un gir detectivesc, donat l'assassinat del veritable “doctor Edwardes” que senyala aparentment a John com a culpable. Només la perseverància de Constance és capaç de trobar la clau que resol l'enigma, amagat en els somnis relatats per John. L'assassí resulta ser el Dr. Murchison (Leo G. Carroll), fins aleshores director de la clínica Green Manors, que no serà capaç de cometre un segon assassinat. El Dr. Murchison

---

<sup>137</sup> TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Op. cit. Pàgs. 152-246.

mostra l'arma amb què va cometre el crim, i amenaça a Constance intentant que no el delati. Aleshores Hitchcock empra un pla subjectiu que col·loca l'arma a primer terme. Incapaç de disparar contra Constance, el revòlver dona un gir de cent vuitanta graus i dispara contra la càmera. La imatge convoca al darrer pla de *L'assalt al tren* (1903) de Edwin S. Porter, encara que en aquesta ocasió dispara un subjecte que no veiem, ocult darrera la càmera. El culpable, el Dr. Murchison, finalment se suïcida. En tant que és incorporat a l'escena, a través d'aquest angle de visió extrem, no suggereix Hitchcock també la culpabilitat còmplice de l'espectador incorporat al discurs?

Per Slavoj Žižek, recolzant-se en Lacan, Alfred Hitchcock és l'autor que, prefigurant la postmodernitat, sintetitza el plaer interpretatiu de “*fer estrany*” el contingut més trivial<sup>138</sup>. Un Hitchcock que Eugenio Trías compara amb Haydn, *un dels primers músics que compta amb l'espectador, que fins i tot el considera un instrument silenciós però present*<sup>139</sup>. D'aquí que la capacitat hipnòtica del cinema modern neix del *prestidigitador* Hitchcock, que introdueix com a nou personatge la mirada del públic basant-se en la tècnica del suspens, retardant el desenllaç tant com sigui possible. Fredric Jameson veia en Hitchcock la figura del demiürg, una mena d’“*esperit absolut*” que ordena el món a partir de la matèria primigènia i caòtica. Així Hitchcock esdevé l'autor que problematitza estèticament la “*descentralització del subjecte*” o la “*mort del subjecte*”, teatralitzada a través de la dialèctica o *hybris* entre una ambigua culpabilitat atorgada als personatges que rivalitza amb la figura omnipresent del director<sup>140</sup>, que esdevé una autoritat impersonal.

---

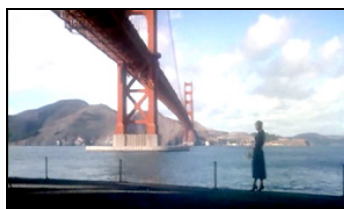
<sup>138</sup> ŽIŽEK, Slavoj (Comp). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock* [Everything you always wanted to know about Lacan (and were afraid to ask Hitchcock), 1992]. Buenos Aires: Manantial, 1994. Pàg. 8.

<sup>139</sup> TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad* [1974]. Op. Cit. Pàg. 28. També DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* [L'image-mouvement. Cinéma I, 1983]. Barcelona: Paidós, 1991. Pàg. 205.

<sup>140</sup> JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible* [1990]. Londres: Routledge, 1992. Pàgs. 115-123.

*Vertigo* (*From among the dead*, 1958) constitueix un film culminant en aquest procés d'encantament per les imatges que caracteritza l'*efecte hipnòtic*. Es tracta d'una trama laberíntica, organitzada per a la contempació del protagonista. Jubilat a causa del vertigen, el personatge del simpàtic detectiu Scottie (James Stewart) conté els principals elements d'aquest arquetip masculí de desorientació que caracteritza el model antiheroic del postmodernisme.

Scottie (James Stewart) rep l'encàrrec de vigilar Madeleine (Kim Novak) a *Vertigo* (1958). La primera escena del film deixa al protagonista penjat del precipici. A partir d'aquest moment s'inicia un camí orientat a reencarnar un passat només recuperable estèticament.



*Vertigo* (1958)

**Gavin Elster:**  
*Scottie, tu creus que un ser del passat, un mort, pot arribar a prendre possessió d'un ser vivent?*

Els cèlebres crèdits a l'inici del film mostren uns llavis morats, per a continuació aprofundir en les pupil·les d'un rostre femení, de les quals afloren espirals. La imatge suggereix la fusió de l'ull (que és la càmera) amb la finestra oberta al públic que constitueix la pantalla: dues bandes entrelaçades que constitueixen una espiral envolvent. A continuació, una persecució deixa a Scottie penjant d'una teulada. Eugenio Trías veu la categoria estètica d'*allò sinistre* com el tema principal de *Vertigo*: el personatge d'Scottie, que sempre *mira de reüll*, enfrontat a un *abisme que ascendeix*, representa “la imatge més impressionant que ha creat el cinema per expressar la sensació subjectiva de terror”<sup>141</sup>. Un abisme que s'obre sota els seus peus, i pel qual a la vegada sent temor i atracció.

<sup>141</sup> TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* [1982]. Bcn: Destino, 2001. P.85-124.

És tot el film una *rêverie*, un somni de bellesa d'aquest personatge en suspensió?

En aquesta situació de suspens abandonem al protagonista, que retrobem en una escena quotidiana a l'estudi de la seva amiga Midge Wood (Barbara Bel Geddes). Posteriorment, Scottie, un inspector de policia retirat perquè sofreix de vertigen, rep l'encàrrec del seu vell amic Gavin Elster (Tom Helmore) de vigilar la seva muller, la bella Madeleine Elster (Kim Novak). Aquesta té un comportament estrany que fa pensar que es vol suïcidar, manifesta una aparent pulsio inconscient i incontrolada que la condueix a la mort. Scottie accepta l'encàrrec de vigilar Madeleine, partint d'una primer encontre en un restaurant.

Veiem l'entrada del restaurant *Ernie's* amb una presa des de fora el local. El següent pla ens mostra Scottie que observa des de la barra (situada en un àmbit a part) a la parella sopant al saló. La càmera es desplaça en un llarg pla seqüència cap a l'interior de la sala plena de gent, per acabar centrant l'atenció en Elster i la silueta d'una atractiva dona, que roman d'esquena però deduem que ha de ser Madeleine. En el transcurs d'aquesta mena de mirada lliure flotant (*free floating gaze*), la banda sonora incorpora una melodia apassionada i sentimental, que sembla expressar l'estat mental d'Scottie, malgrat la càmera no mostra el seu punt de vista. La música acompanya la càmera en el progressiu acostament a aquesta figura fascinant. La següent imatge talla per mostrar-nos Scottie observant des d'un altre punt de vista, mentre Madeleine es cobreix amb l'abric per marxar cap a la sortida. En acostar-se, per no traïr la missió encomanada, Scottie es gira cap a la barra i abstreu la seva mirada en el got. Però quan Madeleine és justament darrera seu, s'atura un moment per esperar a Elster. Aleshores veiem el seu misteriós perfil, en tant que un perfil sempre és misteriós donat que mostra només una meitat del rostre. L'ambigüitat entre allò objectiu i allò subjectiu és crucial en aquesta imatge, donat que una vegada més és impossible que es tracti del punt de vista d'Scottie, ja que aquest està girat d'esquena a la barra. Donat això, el pla del perfil de Madeleine evoca una imatge totalment subjectiva, il·lustrant no allò que Scottie veu, sinó quelcom que el protagonista imagina.

La càmera s'allibera de la mirada d'Scottie per flotar suaument fins a l'interior del restaurant. A l'*Ernie's* Scottie descobreix primer la silueta i després el perfil de Madeleine.



*Vertigo* (1958)

En aquesta mena d'imatge al·lucinatòria, darrera el perfil de Madeleine, el fons vermell de les parets del restaurant s'il·lumina intensament. Inscrivint la passió entre el rostre i el fons, Scottie no veu Madeleine però se'n sent profundament captivat. Una representació subjectiva que no correspon a cap ull ni a cap subjecte donat, sinó que en aquest marc sembla funcionar un òrgan sense cos (*organ-without-body*) segons la fórmula proposada per Žižek <sup>142</sup>, registrant directament la passió, d'una intensitat que no pot ser assumida directament pel subjecte (diegètic). El que mostren aquests dos plans és la subjectivació no atribuïble a cap subjecte, un *fenomen pre-subjectiu* en tant que pura aparença, investida d'una "libido" excessiva, massa intensa per ser assumida pel subjecte. En termes lacanians, aquesta imatge del perfil de Madeleine sembla evocar l'escena de l'Altre, inaccessible al subjecte precisament perquè es localitza en el seu cor. L'escena a l'*Ernie's* posa de manifest un excés que subverteix la lògica de la sutura, donat que trobem la mirada com un objecte lliure dels vincles que la lliguen a un subjecte en particular, una subjectivitat sense *agent subjectiu*.

Scottie segueix la pista de Madeleine per tot arreu. En una botiga de flors, Hitchcock mostra a Madeleine reflectida en un mirall que l'enmarca. La mateixa única imatge, mostra Scottie i la direcció de la seva mirada, que observa per una escletxa. La condició especular de Madeleine sembla anticipar la naturalesa fictícia del seu

<sup>142</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Organs without bodies. On Deleuze and consequences*. Londres: Routledge, 2004.

personatge. El detectiu està pres de la suposada “realitat” d’un ser de ficció, sense advertir la presència virtual reflexada del seu cos al mirall. La seva realitat és fraudulenta, com ho és tota imatge donada en un mirall. Alhora, l’espectador observa només la imatge de Madeleine, *quan és Scottie qui figura en realitat en el pla*. L’efecte que genera la imatge és que Madeleine forma part de la nostra suposada realitat.

Observant-la a través d’una escletxa, Scottie queda pres de la suposada “realitat” de Madeleine. Després de transitar un obscur túnel i obrir la porta de la botiga de flors, el punt de vista s’allibera d’Scottie.



*Vertigo* (1958)

El material oníric que polaritza i magnetitza el desig d’Scottie el constitueix l’entitat fictícia que és Madeleine. Però aquesta és alhora el doble fictici d’un fantasma ancestral que la seva besàvia Carlota Valdés encarna. La mateixa irrealitat del personatge, així com el caràcter evanescent de l’avantpassada que sembla haver pres possessió de la voluntat inconscient de Madeleine, tot això realça el vigor del desig que constitueix Scottie en el que és, un subjecte l’eros del qual està dominat per aquesta conjunció de figures femenines. Com recorda Unamuno a la seva *Vida d’en Quixot i Sancho* ha d’afirmar-se amb Calderón que “la vida és somni”. Però sobretot ha de dir-se que “els somnis són vida”, ja que *què seria de la nostra existència sense la vitalitat que revelen els nostres somnis, autèntics jeroglífics oraculars del desig que ens constitueix en subjectes?*<sup>143</sup>

Cos fetitx i alhora simulacre (*la còpia idèntica de la qual mai ha existit un original*), dos conceptes plenament postmoderns que encarna la figura de Madeleine. El guió del marit criminal no preveia l’ enamorament entre Judy i Scottie. El detectiu la salva d’un primer intent on ella prova d’ofegar-se a la badia de San Francisco. En la seqüència, totes les preses es fonen entre elles, de manera que el muntatge per tall desapareix per crear una atmosfera onírica i

---

<sup>143</sup> TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión* [1997]. Madrid: Taurus, 1998. Pàgs. 27-51.

espectral. L'objecte d'amor ideal viu a l'ombra permanent de l'amenaça de la mort, que Scottie finalment no podrà evitar a la torre de la parròquia espanyola. Però aquest fet anunciat no fa decaure el poder de fascinació que exerceix Madeleine. Al contrari, Madeleine segueix exercint un domini absolut sobre el subjecte.

A *Vertigo* (1957), per expressar estats mentals els personatges se separen del fons a través d'inquietants i expressives composicions. En transformar per fi Judy en Madeleine, un travelling circular envolta el petó de la parella, en el qual, separant figura i fons en contextos diferents, Scottie presenteix virtualment la sensació de la parròquia espanyola.



*Vertigo* (1958)

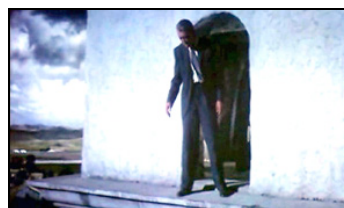
Després d'una prolongada depressió melancòlica, Scottie prova de recrear la figura de la desapareguda Madeleine en Judy Barton (també Kim Novak), que coneix casualment i amb la qual manté una gran semblança. A *Vertigo*, Scottie prova de ressucitar d'entre els morts la figura de Madeleine. La intriga es manté fins que Hitchcock es decideix a mostrar el revers de la trama a mig metratge. A mitja pel·lícula, Judy Barton es gira a càmera per revelar a l'espectador allò que veritablement succeí a la torre de la comunitat religiosa de San Juan Baptista, mentre Scottie manté el seu itinerari per reencarnar la desapareguda Madeleine. Es tracta d'una escena en què Scottie abandona l'hotel després de conèixer a Judy, i on la càmera roman a l'habitació per enquadrar la mirada perduda de la protagonista, mentre un *flashback* recupera l'escena del suïcidi per destapar la veritable trama de l'assassinat. Scottie intenta fer reviure el quadre inanimat de Carlota Valdés, desitja que aquesta surti del quadre i prengui vida, que ressusciti d'aquest marc

de bellesa embalsamada que és el museu, que dóna vida als morts. Però la contemplació –reflectida al mirall- del collaret de Carlota Valdés/Madeleine/Judy provoca una col·lisió en el Real, que fa Scottie conscient de la trama organitzada al seu voltant. La furia que sent Scottie quan finalment descobreix que Judy, a la qual ha estat intentant convertir en Madeleine, és realment la dona que ell coneixia com a Madeleine, és la furia del platònic decebut quan percep que l'original que vol recrear en una còpia perfecta és, en si mateix, una còpia. El xoc no resideix en què l'original sigui una còpia, una decepció estàndard de la qual Plató adverteix contínuament, *sinó que la còpia resulta ser l'original* <sup>144</sup>. El xoc que experimenta Scottie en el moment del reconeixement és en certa manera kafkià, en el sentit que remet a la imatge de la porta de la llei de *El procés* (1925) davant la qual Joseph K. finalment esdevindrà conscient de que *la porta era allà només per a ell*, que l'espectacle de la porta colossal estava preparat per a la seva mirada, en tant que *l'al·lusió que comporta creuar aquest llindar prohibit captura la seva mirada*. Scottie haurà d'acceptar que la fascinació per Madeleine, que ell perseguia secretament, ha estat construïda només per a la seva mirada, que la seva mirada havia estat inclosa en el projecte des de l'inici.

En somnis, Scottie contempla l'abisme, en una mirada buida que interpel·la l'espectador. Com en un exercici d'hipnosi, caldrà reproduir l'escena en el discurs de la realitat per alliberar la seva mirada de l'angoixa de contemplar el precipici.



La realitat es desdibuixa i una mirada impossible des del punt de vista de la Cosa “congela” al subjecte, amb el consegüent efecte de pèrdua de realitat. Davant l'abisme que és el forat de l'Altre (l'ordre simbòlic), Scottie pot mirar finalment Madeleine als ulls.



*Vertigo* (1958)

El tema de *Vertigo* és precisament la relació fantasmàtica de l'Altra Dona i la dona empírica que es troba elevada a un àmbit sublim. *El*

<sup>144</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Organs without bodies* [2004]. Op. Cit. Pàgs. 152-157.



*protagonista és captiu d'una imatge sublim* <sup>145</sup>, que desplaça la força libidinal des de l'objecte en brut a una forma de satisfacció elevada. L'objecte de desig senyala el buit primordial entorn el qual circula la *pulsió*, que fa l'objecte sublim un "objecte elevat de la dignitat de la Cosa", o sigui, un objecte comú que es transforma, en l'economia simbòlica del subjecte, com una materialització de la Cosa impossible, una materialització del no res. Per això l'objecte sublim subsisteix només a l'ombra, en un estadi intermig, latent o implícit: quan provem de discernir l'ombra cercant la seva substància, l'objecte mateix es dissol. Scottie no està preparat per la dissolució del fantasma de Madeleine. Així podem considerar *Vertigo* com un film en tres parts, amb un pròleg a banda, on cada part comprèn uns quaranta cinc minuts, i finalitza amb el tancament a la missió de San Francisco. Cada episodi es focalitza en un aspecte de la figura de Madeleine. En la primera part, fins al primer intent de suïcidi de Madeleine a la badia, ella és una presència imaginària al costat del Real; en la segona part on s'estableix la relació entre Scottie i Madeleine, Madeleine és el significant de l'Altre, el significant d'un cert misteri; i finalment, la Madeleine transformada en Judy es constitueix com un objecte *a*, l'excedent o entitat absent. Finalment l'objecte s'ha perdut, però és així com aquest ideal sublim inaccessible pot tornar-se omnipresent.

En el moment que Scottie sembla que està disposat a acceptar Judy "tal com és", no la Madeleine reencarnada, la perspectiva del final feliç es frustra per la presència d'una mare superior espectral (evocant una mena de superjo matern), que aterroritza Judy i la fa caure al precipici. Abocant la mirada al buit que s'obre dalt la torre, el protagonista aconseguirà contemplar l'abisme anunciat a les espirals que obren el film. Però aquest subjecte que ha aconseguit reencarnar els seus somnis obté un resultat sinistre. Un abisme que és el forat de l'Altre (l'ordre simbòlic), ocultat per la presència fascinant de l'objecte fantasmàtic. A través de l'abisme, *Scottie pot mirar finalment a la dona als ulls*, és a dir, pot suportar la vista mostrada en els crèdits a l'inici. Aquest abisme de la falta és el *vertigen* real que ell no podia afrontar. En certa manera, *Vertigo* prefigura l'eròtica per ressucitar una dona morta que culminarà

---

<sup>145</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducció a Jacques Lacan a través de la cultura popular* [*Looking awry*, 1991]. Buenos Aires: Paidós, 2002. Pàgs. 140-146.

*Psycho* (1960) en la figura de la mare de Norman Bates (Anthony Perkins). A *Psicosi* entrem precisament en aquest abisme que atrau Scottie a *Vertigo*, i al qual a *Vertigo* encara era capaç de resistir.

En conduir escapant, la ment de Marion Crane (Janet Leigh) imagina (de fet escolta, a través de veus en off) què deu passar al seu voltant a *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock.



*Psycho* (1960)

Abordem aquest tercer exemple. A *Psicosi*, la càmera s'endinsa a través de les finestres d'un hotel, un edifici urbà i homogeni. A l'interior trobem Sam Loomis (John Gavin) i Marion Crane (Janet Leigh), una parella que gaudeix d'una relació infidel. A la següent escena, fruit d'un negoci, un empresari milionari exhibeix obscenament 40.000 dòlars a l'oficina. Marion té la possibilitat de robar els diners. En conduir escapant, la ment de Marion s'evadeix imaginant què passa al seu voltant. Sobre el rostre neutre, monòton i abstret de la conducció, sofreix una “*audiopremonició*” on a través de la veu interior li sembla percebre què diria hipotèticament la gent que ha confiat en ella: el director del banc, una amiga, o el seu amant en el moment de rebre-la amb els diners i amb la proposta de fugir de la justícia. Es tracta d'unes veus sense cos, que evocuen temporalitats separades del cos, posades en òrbita en el camp acusmàtic perifèric: són veus que ho saben tot, ho recorden tot. La veu del narrador se separa del seu cos i, convertida en acusmàter torna a poblar les imatges del passat que susciten les seves paraules. Parla des d'un punt de vista on el temps ha quedat momentàniament suspès. Es tracta d'una certa manera de ressonar i d'ocupar l'espai, d'una determinada proximitat amb l'oïda de l'espectador, d'una manera determinada de rodejar-lo i de *provocar la seva identificació* <sup>146</sup>.

Per altra banda, l'encant del viatge resideix en la “desrealització” del món que està darrera una pantalla, com si estiguéssim immòbils mentre el món circula davant nostre. Una distància que separa dins i

---

<sup>146</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine* [*La voix au cinéma*, 1982]. Madrid: Cátedra, 2004. Pàg. 57.

fora, la “cosa real” de la pluja enfront la finestra que ens protegeix del contacte immediat. Una taca que pertorba la realitat diegètica, en tant que ens veiem obligats a acceptar que la clarividència de la nostra visió és part del nostre ull i no de la realitat que mirem.

Hitchcock identifica l'espectador amb la mirada del culpable, configurant entre el públic i el protagonista una incòmode empatia.



*Psycho* (1960)

*“La millor amiga d’un noi és la seva mare. No la odio, odio la seva malaltia”* - confessa Norman Bates a Marion, que fugint amb el botí es refugia al motel familiar. *El cos fetitx de la mare* domina a Norman després de la mort. Seguidament Marion protagonitza la cèlebre escena de la dutxa, que la farà desaparèixer a la meitat del metratge del film. Norman s’atança cap a un forat ocult darrera un quadre, per observar, a través de la paret de l’habitació de Marion, com aquesta es desvesteix. La dona s’ha retirat al dormitori i, mentre es despulla, el protagonista, que era a l’habitació del costat, s’apropa a un quadre que sembla ser una representació neoclàssica – l’últim esforç per construir una representació clàssica a Occident-, i l’aparta. Apareix aleshores, al lloc que tapava, una esquerdada a la paret, un gran forat i, dins, d’aquest, un altre forat més petit. Per allà mira, és a dir, més enllà de la representació, més enllà de l’ordre del signe, se submergeix en un camp de visió en el que regna el radical fotogràfic. I, allà –com la seqüència de l’assassinat a la dutxa posarà en evidència de seguida- queda localitzat *el gaudi d’un encontre amb el real que només pot ser viscut com a sinistre* <sup>147</sup>.

Per a Jesús González Requena és de la passió i del risc de mirar del que es parla a l’escena. D’aquest ull fascinat, retallat pel feix de llum, procedent del forat que la seva mirada penetra. Un ull que contempla a la bella, però també pecadora, Marion. Un ull que gaudeix escorxant –i fetitxitzant- el cos de la dona en multitud de

---

<sup>147</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Emergencia de lo siniestro*. Trama & Fondo [1997]. Pàgs. 53-75

plans fragmentaris. I on el temps, flagrantment distorsionat, adquireix un aire oníric i fantasmàtic. L'instrument de l'agressió (el ganivet) no és simplement percebut com una part de la realitat diegètica, sinó que és experimentat com una mena de taca que envaeix la realitat des de fora (des d'un espai diegètic intermedi entre la realitat diegètica i la nostra realitat "veritable"). La càmera realitza moviments autònoms, en direcció al primer pla de l'ull de Marion, o cap al forat de la dutxa que engoleix la sang, que no corresponen a cap punt de vista antropomòrfic i expressen la independència de l'aparell cinematogràfic (vinculat simbòlicament a la consciència despersonalitzada del director). L'autoria de l'assassinat correspon virtualment a l'autor del film, de tal manera que Jameson afirma que *Hitchcock és Norman Bates*, ja que *Psycho* evidencia una estreta complicitat entre el director i l'home que desplega la cortina. Una inscripció dual on el punt de vista de la càmera equival a aquest subjecte que s'enfronta al públic. I si Hitchcock és Norman Bates, el públic és també la víctima d'una violència sense precedents que separa a través de la càmera l'autor de l'espectador.

En la pintura d'Edward Hopper (1882-1967) els objectes inanimats projecten emoció. El pintor és un referent per als cineastes del discurs postmodern, de Hitchcock a David Lynch.



*House by the railroad (1925)*

Posteriorment Norman observa el vehicle que s'enfonsa al pantà amb el cadàver de Marion. Quan per un moment s'atura i deixa d'enfonsar-se, l'ansietat que automàticament sorgeix en l'espectador (una prova de solidaritat amb Norman) de sobte li recorda que el seu desig és idèntic al de Norman, és a dir, que se sosté en una imparcialitat falsa. Per mitjà d'una inclusió que reflecteix la pròpia mirada, l'espectador s'adona que la seva mirada és sempre parcial, ideològica, i que porta l'estigma d'un desig "patològic". Hitchcock converteix l'espectador en còmplice del mal, a través d'aquesta coincidència de mirades que encarna la figura del *pervers*, un procés d'empatia amb el qual finalment

l'espectador simpatitza amb el protagonista assassí (*l'heroi al que el superJo matern impedeix una relació sexual "normal"*). La coincidència, a nivell de la mirada, de saber-se la mirada de l'altre, genera un efecte desagradable i obscè. La mort de Marion constitueix una sorpresa absoluta, un shock. El seu poder de fascinació distreu del segon assassinat, el del detectiu Milton Arbogast (Martin Balsam) a les escales, el punt veritablement traumàtic en el film (com a fenomen de desplaçament). El primer crim era filmat d'una manera molt cinematogràfica, el seu efecte sorgeix del muntatge que desmembra en plans fragmentaris les ganivetades. El segon, en canvi, actua com quelcom esperat. En una escena de ritme lent, la càmera ascendeix per mostrar un pla on finalment succeeix tot allò que l'espectador intuïa: la "mare" que apunyala Arbogast. La irrupció més terrorífica de la tyché que pertorba totalment l'estructura simbòlica (és a dir, el funcionament suau de l'automaton) succeeix quan una necessitat estructural es realitza simplement com a automatisme. Darrera la seva aparent simplicitat, l'assassinat d'Arbogast reposa sobre la dialèctica entre allò esperat i allò inesperat o, en síntesi, del desig (de l'espectador). La major sorpresa és provocada per la realització completa de les nostres expectatives. *Tenim en aquest cas la lògica de la dissociació fetitxista*<sup>148</sup>.

Sota aquesta perspectiva, el *desig* (de naturalesa escindida) s'oposa a la *pulsió*, una realitat horrible en la que un es nega a creure, es nega a acceptar, a integrar en el propi univers simbòlic el Real del propi desig. L'assassinat d'Arbogast marca el camí de *Psicosi* des de la histèria a la perversió<sup>149</sup>. La histèria és definida per la implicació del subjecte amb el desig de l'altre. En aquest cas, del desig de l'espectador amb el desig inquisitiu d'Arbogast (com a entitat diegètica), un significant "excedent" que histeritza al subjecte. La perversió, en canvi, genera una identificació de la mirada amb l'"impossible" objecte-cosa. Quan el ganivet talla el rostre del detectiu, veiem l'escena des dels ulls de la mateixa cosa

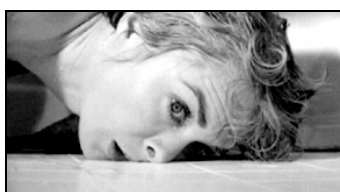
---

<sup>148</sup> ŽIŽEK, Slavoj (Comp.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan* ... [1992]. Op. cit. Pàg. 170.

<sup>149</sup> BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Calmann-Levy, 1978. Pàg. 299-300. FREUD, S. *Psychose, névrose, perversion*. A *La pèrdua de realitat en la neurosi i la psicosi* [*Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*, 1924].

“impossible”. Una escena de naturalesa psicòtica, on allò no-simbolitzat retorna com a *objecte traumàtic* (una *taca d'allò Real*).

Quan ha decidit integrar-se en el discurs social i retornar a la ciutat, la seva història finalitza. En l'escena de la dutxa de *Psicosi* Marion (Janet Leigh) és assassinada per una entitat que encarna una violència anònima, un Real que s'expandeix a través del muntatge estilitzat. Després del crim, la càmera finalment s'independentitza com una unitat autònoma amb diversos travellings que manifesten una subjectivitat independent.

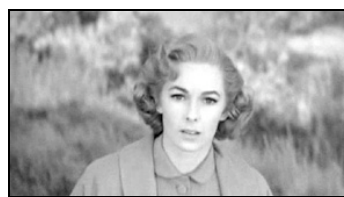


*Psycho* (1960)

La modernitat d'un cineasta com Hitchcock resideix en la manera com vincula l'espectador amb aquest punt de vista extern (*external fantasmatic gaze*). A través del *travelling subjectiu* ressalta allò sinistre en determinats objectes. En el travelling, la càmera es mou del pla general al detall, mostrant-nos una *visió subjectiva* del subjecte que s'acosta a l'objecte. Aleshores el muntatge intercala en el travelling una presa subjectiva de l'objecte en qüestió, *que retorna la mirada al personatge*. És el cas, per exemple, de l'acostament de Lillah Crane (Vera Miles), la germana de Marion, a la mansió de *Psycho*. Mentre ella s'acosta i explora l'edifici, la casa li retorna la mirada i pren un caire sinistre. En aquest procediment, el personatge pot apropar-se a un element objectiu mostrant-se un determinat punt de vista atribuïble a aquesta cosa, mentre a continuació es mostra el punt de vista del personatge. *Una transició*

*de la realitat al Real*, codificada amb signes com la tremolor de la càmera o una banda sonora “subjectiva”, que emfasitzen la subjectivitat de la mansió (com el punt de vista d’un assassí potencial esperant la víctima). Aquest punt de vista impossible, una subjectivitat que no correspon a cap personatge, significa i encarna un mal que assetja. Sempre que l’heroi s’apropa a un objecte susceptible de convertir-se en sinistre, Hitchcock alterna la presa objectiva d’aquesta persona en moviment amb una presa subjectiva d’allò que la persona veu: és el procediment elemental, el grau zero del muntatge de Hitchcock. Hi ha dues visions permeses i dues visions prohibides. Es permet la presa objectiva de la persona que s’acosta a una Cosa i la presa subjectiva que presenta la Cosa tal com la persona la veu. Estan prohibides la presa objectiva de la Cosa, de l’objecte sinistre, i sobretot, la presa subjectiva de la persona que s’acosta des de la perspectiva de l’objecte. Farien perdre el misteri, *una desublimació radical*<sup>150</sup>.

A través d’un muntatge que combina travellings subjectius i preses objectives de la Cosa-Real, la mansió de *Psicosi* (1960), d’Alfred Hitchcock, retorna la mirada a Lila Crane (Vera Miles). L’efecte trenca l’esquema usual de sutura en generar una subjectivitat impossible i inquietant.



*Psycho* (1960)

<sup>150</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo* [1991]. Op. cit. Pàgs. 193-196.

Si s'hagués afegit una presa objectiva neutra de la casa i Lilah, tot l'efecte de misteri s'hagués perdut. Prendríem consciència de que a la casa no hi ha res de sinistre. També s'hagués perdut l'efecte sinistre si s'hagues intercalat una presa subjectivitzadora de la Cosa, és a dir, una presa subjectiva des de dins la casa, per exemple. Aquest algú que mira hauria devaluat l'estatut de la mirada com a objecte, que ens indica que *la casa ja des d'abans mira a Lilah*. Una escena que il·lustra la dialèctica entre visió i mirada i la sensació d'angoixa que produeix quelcom extern que ens mira.

Finalment una veu sense cos associada a la mare interpel·la l'espectador.



*Psycho* (1960)

**Mare:** *És molt trist que una mare hagi de declarar contra el seu propi fill. Però no podia permetre que creguessin que el crim el vaig cometre jo. Ara el tancaran. Hauria hagut de fer-ho jo mateixa fa anys. Sempre fou un malvat. Intentar fer-los hi creure que jo havia assassinat aquelles noies i aquell home, com si pogués fer quelcom més que estar asseguda i observar, igual que els seus ocells dissecats.*

També cal considerar l'efecte produït en la darrera presa de *Psycho*, que en acostar-nos al rostre de Norman apel·la a la complicitat de l'espectador mirant a càmera. En el travelling, Hitchcock intercala un pla subjectiu de Norman que observa una mosca entre les mans. Finalment Norman mira a càmera i somriu sinistrement. A la vegada, la veu envolvent associada a la figura de la mare interpel·la l'espectador. Una veu que cerca un cos per apropiarse'l, una veu que vol crear una *implicació corporal* a través d'aquest monòleg paranoic. La mirada de l'Altre comporta una amenaça letal, on el suspens es genera a través d'allò que el subjecte llegeix en la mirada de l'altre (*una mirada imaginada per mi en el camp de l'Altre*), la manera com el subjecte es veu afectat per ella en relació



al desig que expressa. La mirada de Norman apareix mancada d'intersubjectivitat, manifestant la veritat psicòtica que constitueix la no integració en el camp intersubjectiu. Així, des de l'inici formàvem part de l'alteritat absoluta que ens retorna la mirada. Una mirada mancada de contingut, de profunditat de l'ànima. *Psicosi* apunta l'estatut d'un subjecte que precedeix a la intersubjectivitat, una profunditat buida de pura Mirada. Tot l'efecte subversiu reposa en la ruptura, en el trànsit d'una perspectiva a una altra, en el canvi que li dona veu a la Cosa intocable i la fa parlar: en síntesi, la subjectivitza. L'assassí apareix al principi com una realitat intocable, horrible, com un objecte en el sentit lacanià, amb tota l'energia transferencial investida en ell. Després som traslladats a la seva pròpia perspectiva. Però el tret essencial de *Psicosi* és que Hitchcock, precisament, no dona el pas cap a la subjectivització: quan som abocats a la mirada de la Cosa, encara que es torni "subjecte" no se subjectivitza, no s'obre, no revela la seva profunditat, no s'ofereix a la comprensió empàtica, no presenta cap fissura que ens permeti intuir la riquesa de la seva experiència d'ella mateixa. La presa subjectiva la fa encara més inaccessible: hi veiem a través dels seus ulls, però aquesta mateixa coincidència intensifica la seva alteritat radical, *portant-la a un grau insuportable* <sup>151</sup>.

Un punt de vista impossible que genera estranyesa, una mirada de la Cosa al subjecte. Un retorn al subjecte més enllà de la *subjectivitat*, raó per la qual no és possible la identificació. Una subversió de la posició habitual d'allò "subjectiu" i d'allò "objectiu" on el subjecte queda atrapat com en un somni de l'Altre-Cosa (per exemple, com la caiguda onírica de Scottie a *Vertigo*, on el seu rostre presentat com una mena d'objecte psicòtic parcial s'ubica en un punt remot de convergència en les línies de fuga). *Mirem la pantalla des del punt de vista de la Cosa que "congela" al subjecte, reduït a la immobilitat, des del punt de vista que fa clara la taca, sota el preu de l'efecte de "pèrdua de realitat"*. Mentre el significant excedent "histeritza" al subjecte, l'efecte de la taca no-significant és psicòtic, una dialèctica *histeria/psicosi* que per Žižek estableix l'eix fonamental del film. Es tracta de dos retorns basats en la dissociació entre realitat i Real: el de la taca del

---

<sup>151</sup> ŽIŽEK, S. (Comp.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan ...* [1992]. Op. cit. Pàgs. 176-186.

Real i el del significant que omple el buit dins la realitat representada. La “realitat” és el camp de les representacions simbòlicament estructurades, resultat de l’educació simbòlica del Real, però sempre hi ha un *plus* de Real que eludeix la representació simbòlica i persisteix com *una taca no simbolitzada*, una fissura en la realitat que designa el límit final on “fracassen les paraules”.

Un darrer exemple és el cèlebre angle de visió omniscient de *The birds* (1963), un pla aeri aparentment objectiu que serà resignificat, subjectivitzat, amb l’entrada a quadre dels ocells com a entitat malèfica i agressora. Un procediment usual en Hitchcock, que enllaça i *resignifica allò objectiu en subjectiu*. El punt de vista que s’otorga a l’objecte trenca l’esquema clàssic de sutura, d’una manera que genera una tensió no resolta. Una altra subjectivitat sembla intervenir, però no procedeix amb els mecanismes de la subjectivitat diegètica estàndard d’un protagonista de la ficció clàssica. Aquesta subversió de la posició habitual d’allò “objectiu” i allò “subjectiu” constitueix una marca on el subjecte queda atrapat en el somni del somni de l’Altre-Cosa, una mena de col·lapse de la intersubjectivitat.

A *Los pájaros* un pla omniscient que representa un punt de vista impossible és subjectivitzat amb l’entrada a quadre dels ocells.



*The birds* (1963)

L’obra de Hitchcock constitueix un projecte emblemàtic que posa en qüestió el model cinematogràfic del Hollywood clàssic. Escenifica un excés de subjectivitat, on l’espectador és incorporat al discurs, en una mena de “jo a dos” dissonant, que dona veu a la Cosa-Real. La càmera aconsegueix una nova autonomia, suficient per introduir una nova mirada, externa a la dels personatges que resideixen en l’univers narratiu. Un continu joc de ruptures i distorsions, que defineix el trànsit del classicisme a la modernitat cinematogràfica.

Hitchcock, com el perfil d'una esfínx, assumeix el paper d'un "déu benèvol del mal", que mou els fils i juga amb el públic. En tant que *auteur*, és una mena d'imatge reduïda, esteticitzada, del creador incompreensible i obstinat. Fredric Jameson <sup>152</sup> pensà un marc de referència en relació als conceptes de realisme, modernisme i postmodernisme vinculant-los sobretot amb la història del cinema, i per la qual entén per "realisme" el període 1930-40 del Hollywood clàssic on s'estableix un codi narratiu transparent, per "modernisme" el període dels grans autors dels anys 1950-60, i finalment el "postmodernisme" caracteritza la situació en el qual ens trobem avui en dia, on la "veritat" o l'autenticitat són un projecte deconstructiu i iconoclasta enfront la *nostalgia historicista*. Així, mentre la modernitat expressa l'autèntica visió subjectiva del món, la signatura personal i l'empremta pròpia de l'estil del geni, la postmodernitat trenca *l'estatus de la interpretació*. Mentre el plaer de la interpretació modernista consistia en el reconeixement *que educa i refina* el caràcter inquietant de l'objecte (*ara veig el sentit d'aquesta aparent confusió!*), la finalitat del tractament postmodernista es basa en fer inquietant allò aparentment familiar. Un territori propici per a l'emergència d'allò sinistre, una *transfiguració del dolor en plaer* que transcorre a través de l'obra de Hitchcock. L'extens exercici d'interpretació lacaniana sobre Hitchcock senyala la postmodernitat del director i alhora el paper de la cultura popular com a símptoma, un bast anàlisi ple de comentaris que són exemples útils per aquest estudi.

---

<sup>152</sup> JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible* [1990]. Op. cit. A 8. *The existence of Italy*. Pàgs. 155-229.



# L'EFECTE HIPNÒTIC EN EL CINEMA POSTMODERN



### 3.1. Del suspens a la hipnosi

Tot film té la voluntat de captar l'atenció, de proporcionar plaer a l'espectador, a través d'uns determinats codis o mecanismes, de gèneres o jocs d'espectatives. Però aquesta evidència tautològica no ens parla de l'efecte hipnòtic com a tal. Per exemple, malgrat que Hitchcock és reconegut com el “*mestre del suspens*”, no es pot qualificar tota l'obra de Hitchcock com hipnòtica. Reeixir en un film de suspens no és equivalent a l'elaboració d'un film hipnòtic com *Vertigo*.

Una diferència útil pot ser considerar que el suspens es refereix a una figura específica, que al·ludeix a *un tipus particular de suspensió temporal o de demora que pot ser aillable en petits fragments de film*<sup>153</sup>. Però afirmar que *Vertigo* és un film hipnòtic ve a senyalar un component macroestructural del relat, on el film no està subjecte a una enunciació transparent, sinó que situa l'espectador en un punt de vista de l'enunciació fílmica extrem i estructuralment problemàtic, que afavoreix l'obertura de un nous camins i territoris en el llenguatge i els codis del cinema. L'efecte hipnòtic es produiria així en aquelles narracions on la comprensió real dels esdeveniments s'esdevé d'acord amb una determinada configuració macroestructural del relat, que ens situa en concordança de visió i coneixement amb el discurs d'un l'Altre latent: el film es desenvolupa al nivell dels desitjos ocults, l'espectador participa del “subconscient” de la narració, posat en evidència. En l'ambigüitat entre allò objectiu i allò subjectiu s'esdevé la situació hipnòtica, aquella situació on *el subjecte de l'enunciació és posat en suspens*.

---

<sup>153</sup> PÉREZ, Xavier. *El suspens cinematogràfic*. Barcelona: Pòrtic, 1999. Per TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* [1982]. Op. cit. Pàg. 91: “*El suspens podria descriure's, en Hitchcock, com el mètode segons el qual tres o més línies d'acció creuades que aboquen a una confluència o un acord dramàtic previsible es tallen en zigzag per mitjà de la dissecció analítica de les operacions reals que condueixen a aquest clímax. És una operació amb el temps, que el retarda o l'accelera, una operació que es juga, en darrera instància, entre les passions desencadenades pels personatges i les seves situacions i les emocions complexes previsibles de l'espectador.*”

Així doncs, l'efecte hipnòtic en el cinema –tal com es proposa analitzar-, és un fenomen que es manté des de l'inici fins a la fi, a nivell macroestructural del relat, com a resultat d'una construcció i distorsió d'allò que subjecta el film com a totalitat. *Una proposta estètica unitària de principi a fi (on el principi és la fi i la fi és el principi)*. Es tracta d'un mecanisme de participació que cerca desvetllar i qüestionar els enllaços que configuren la cadena significant. L'estratègia posa en suspens el sentit, per alliberar la narració d'un significat objectiu-indicatiu (unidimensional), un tractament en mode subjuntiu de la imatge que caracteritza la poètica del postmodernisme.

Raymond Bellour <sup>154</sup> suggeria l'anàlisi d'actituds estètiques extremes per delimitar els factors importants d'inducció a l'estat hipnòtic, a cercar entre el cinema experimental o entre algunes característiques d'anàlisi com la identificació amb els personatges, la identificació amb la càmera en tant que instància que actua, o l'efecte de les constants i les estructuracions rítmiques destacables en el film. Mentre el cinema clàssic americà tendia a una forta homogeneització narrativa, es pot senyalar una actitud hipnòtica en el cinema de la modernitat, en tant que aposta per la distància i per una actitud més crítica, diversifica els seus components i estableix rítmiques diferents. Un gest modern que, a partir de Rossellini, tant estableix encontres fràgils amb el real com abandona la realitat, més aviat adherint-se literalment a ella, torna la mirada cap a l'interior, cap al procés intern dels sers i les aparences, el lloc d'allò pronunciable i allò inpronunciable. En definitiva, la qüestió moral. De *Viaggio in Italia* (1954) per exemple, un film sobre la deriva sentimental d'un matrimoni de viatge al sud d'Itàlia, no és la moral de la representació allò que importa sinó *la veritat revelada*. No interessa tant allò impossible de filmar de la història, sinó *la literalitat de les coses i la seva heterogeneïtat* <sup>155</sup>.

*Un moviment cruel*, en paraules de Serge Daney, un “retorn a allò real” que suposa abandonar definitivament la innocència, *una imatge dispersa i insignificant, en comptes d'una representació*

---

<sup>154</sup> BELLOUR, Raymond. *La machine à hypnose* [1988]. Op. cit.

<sup>155</sup> FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad* [2002]. Op. cit. Pàgs. 14-33-56. DANAY, Serge. *Le travelling de Kapó*. Traffic, núm 4 [1992].



*estable i unívoca del món*. La modernitat s'instal·la sobre el buit, una nova mirada que creua la línia de la representació estable i "objectiva" per passar a una representació incerta que no suggereix una perfecta adequació al sentit. En aquests paràmetres és possible establir *una relació d'igualtat amb l'espectador, no de submissió com en Hitchcock*. Un trajecte on els *autors* de la modernitat estableixen un pont que prefigura la postmodernitat.

L'obra de Michelangelo Antonioni serà un exemple clau en aquest sentit. La modernitat del cineasta resideix en *la dificultat activa* dels seus personatges *per seguir els canvis del temps*. Els espais metafísics, espectrals, ocults en la matèria, són revisonats en films com *Deserto rosso* (1964), la pel·lícula més experimental de l'autor on, a través del valor cromàtic de les referències pictòriques, s'estableix un camí de contemplació de l'infinit entre les fàbriques i les xemenes distants <sup>156</sup>. En aquest paisatge circula sense rumb Giuliana (Monica Vitti), establint una singular relació entre la figura i l'espai, que transmet un sentiment d'impotència entre el jo i el món. Inscrita conjuntament amb la triologia de la deconstrucció sentimental (*L'avventura*, 1960; *La notte* 1961; *L'eclisse*, 1962), configura una tetralogia dels sentiments on cap seqüència conté un desenllaç, on la negació del suspens *manté en suspens* la interpretació de cada escena. Per Antonioni, la veritat de la nostra vida quotidiana no és mecànica, ni convencional, ni tan artificial com es mostra a les històries que construeix el cine. El ritme de la vida no és metronòmic, sino que és una cadència a vegades accelerada o a vegades alentida, tan immòbil com vertiginosa. Hi ha moments de pausa i moments d'acceleració, i són aquestes variacions del tempo les que han de sorgir al llarg del film per ser fidels a aquest *principi de veritat* <sup>157</sup>.

Els films d'Antonioni són desnarrativitzats evitant fàcils implicacions causals, desafiant l'espectador a participar activament en el procés d'interpretació del film. Constitueixen així un intent inútil d'aproximar-se a una certa construcció de sentit, a una realitat

---

<sup>156</sup> FONT, Domènec. *Antonioni*. Madrid: Càtedra, 2003. Pàgs. 33-44-62.

<sup>157</sup> ANTONIONI, Michelangelo. *Para mi hacer una película es vivir [Fare un film è per me vivere, 1991]*. Barcelona: Paidós, 2002. Pàg. 62.

que canvia permanentment. En tots ells es planteja una fràgil trama narrativa, sustentada en la debilitat de l'univers personal entre personatges de la burgesia que conviuen amb el tedi, tal com a la novel·la de d'Alberto Moravia (*La noia / El tedi*, 1960). És així com els temps morts s'instal·len en *la banalitat quotidiana*.

A *La notte* (1960) els personatges vagabundegen al llarg d'una nit estranya durant la qual experimenten el·lípticament la mort d'un amic. Al cotxe, Lídia i un desconegut conversen en off.



*La notte* (1960)

**Giovanni:** *Visc malgastant la meua vida com un boig...*

I quins personatges no són més espectrals que el matrimoni format per Lídia (Jeanne Moreau) i l'escriptor Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni)? Ambdós semblen representar l'ombra de dos vagabunds somnàmbuls que circulen sense sentit durant una nit pels carrers de Milà, a *La Notte* (1960). Tal com en un somni d'una nit d'estiu, la vida del matrimoni adquirirà un nou coneixement tràgic a través de l'experiència el·líptica de la mort d'un amic, un fet que enllaça el principi amb la fi del film. En el context d'aquesta crisi de parella es manifesten impulsivament un desig voluble i imprecís, desorientat, que es deixa portar en un mar d'incomunicació i infidelitat.

Al film, l'escriptor Giovanni Pontano prova de perseguir a Valentina (Monica Vitti). Mentrestant, Lídia vagabundeja per la vila Ghirardini, en un ball de màscares regit per la figura d'un centaure. Un desconegut entra en escena. L'escena de Lídia al vehicle, entre

la pluja, és realment significativa. Lídia repeteix, per contagi, l'experiència d'infidelitat del seu marit Giovanni. Però d'una manera que enllaça amb els enigmàtics personatges de *L'année dernière a Marienbad*, acabem no sabent res del que ha passat. El personatge és un desconegut, una X que apareix i desapareix sense identificar-se, i la conversa entre ells dos queda en off, de manera que finalment no sabem què es van dir. El diàleg es produeix sota aquesta pluja nocturna, que fa parlar els gestos i els silencis. A través d'aquesta *manca de transparència* Antonioni evidencia les taques del real, que s'interposen entre la realitat narrada i l'espectador. Un món on coexisteix un cervell modern i un cos fatigat, gastat, neuròtic (DELEUZE, 1985, 20-271).

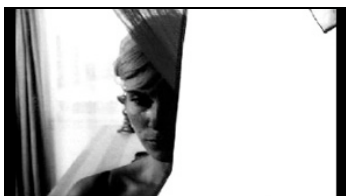
La interpretació de l'actor juga un paper clau a l'hora de captar l'atenció de l'espectador <sup>158</sup>. El rostre, que es manifesta com una màscara que es pot fracturar i desencaixar en l'enquadrament, i les llàgrimes femenines, com a signe d'un instant privilegiat, són un indicatiu que senyala la inscripció del real en la superfície de la pel·lícula. El desenquadrament del rostre, la pèrdua de la referencialitat del cos, han estat posats en escena per autors com Ingmar Bergman o David Lynch per construir moments d'una especial força hipnòtica. Un signe real –de les llàgrimes o la fragmentació del cos– que es proposa com a vector d'interpretació del cinema modern (com el pas de les llàgrimes fictícies del classicisme a les llàgrimes reals). Així, el *sistema modern* en la interpretació -o *sistema de revelació*- cerca descobrir una presència que no té res a veure amb la de la ficció, sinó amb la del ser. A través de l'actuació, la forma moderna de revelació busca l'única i singular existència de l'individu (o actor). D'aquesta forma, entenem la figura i el cos humà com el principi d'uns límits, i l'actuació esdevé productora de veritat <sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> La recent tesi doctoral del Dr. Gonzalo de Lucas Abril presenta un estudi al voltant de les llàgrimes femenines com a signe real d'un instant culminant. DE LUCAS ABRIL, Gonzalo. *La representación cinematográfica de las lágrimas femeninas sobre el retrato de la actriz en el cine moderno*. Barcelona: tesi doctoral, UPF, 2008. També ŽIŽEK, S. *The fright of real tears* [2001]. Op. cit.

<sup>159</sup> BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Brussel·les: De Boeck, 1998.

Els rostres d'Elisabeth Vogler i Alma se sobreposen fins a intercanviar la personalitat, la psique. La càmera ocupa la posició del mirall, suturant oníricament, en una mateixa imatge, pla i contraplà.



*Persona* (1966)

Finalment, Vogler s'expressa en dues cèlebres preses que corresponen a dues identitats escindides d'un mateix caràcter. Un dispositiu on es nega el valor de sutura que construeix el muntatge estàndard, aconseguint un efecte fortament expressiu.



*Persona* (1966)

*Persona* (1966) de Bergman constitueix un exemple culminant <sup>160</sup>. El film construeix un dispositiu expressionista, de llums dures i contrastades, on la planificació dels rostres configura composicions

<sup>160</sup> Bergman ja havia mostrat interès pel magnetisme animal en un treball anterior. La hipnosi és posada en escena pels personatges que configuren la companyia teatral de *El rostre* (*Ansiktet*, 1958), que practica el mesmerisme.

Al film, la *Voglers Magnetiska Hälsoateater* irromp a la mansió dels Eckerman amb el seu espectacle de magnetisme animal. En el grup, el Sr. Vogler es presenta com un mut (com l'altra cèlebre Vogler de *Persona*), atorgant a la seva figura i a la seva mirada un caire misteriós.



*Ansiktet* (1958)

dinàmiques perfectes dins l'enquadrament que subverteixen el valor del muntatge. Tota una sèrie diversa de recursos creen un discurs meta-reflexiu sobre el propi mecanisme cinematogràfic i la creació, sobre el doble i la repetició <sup>161</sup>. Aristarco observava com, referint-se a Kierkegaard, Bergman afirma que la veritat és individual, *que la subjectivitat és la veritat*: la resta apareix com “un miratge” <sup>162</sup>. *Persona* serà un referent per a la construcció de films hipnòtics com *Lost highway* o *Fight club*, que posen en escena dues identitats que pertanyen a un mateix caràcter escindit, en films on la identitat i la seva ombra dialoguen entre màscares i fantasmes.

La hipnosi cinematogràfica és doncs un efecte, que *senyala la inscripció d'allò real en la superfície de la pel·lícula*, una situació on la pel·lícula es mostra com a pensament. És conseqüència de l'estilització, però no entesa com a paròdia sinó configurant uns espais on el sentit, lluny de manifestar-se uniforme i banal, es multiplica i “polisemitza” <sup>163</sup>. Aquest efecte hipnòtic afavoreix un estranyament davant el món representat, que es tradueix en un sentiment de melancolia (*la pregnància del signe*). Una situació que es relaciona amb el kitsch, un concepte *que es mesura pel grau de trivialitat de les seves associacions*. El kitsch simula un acte de llibertat que, de forma desvirtuada, perverteix allò ideal transformant-lo en el seu contrari, en *objecte de plaer*. I en aquest àmbit es mou la *perversitat* morbosa de l'espectador, que alimenta la seva mirada d'uns personatges incapaços d'intervenir eficaçment, sotmesos a la passivitat. Sobre el buit, la perversitat: *no la vida, sinó la seva imitació, no tu mateix, sinó el teu oposat*. Imitació perversa que, lluny de fixar la identitat dels sers i les coses, *la interroga invertint-la* <sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> MARTY, Joseph. *Ingmar Bergman. Una poétique du désir*. Paris: Cerf, 1991. Pàgs. 138-142.

<sup>162</sup> ARISTARCO, Guido. *Marx, il cinema e la critica del film* [1979]. Milà: Feltrinelli, 1979. Pàg. 65.

<sup>163</sup> DERRIDA, Jacques. *La disseminación* [*La dissemination*, 1975]. Madrid: Fundamentos, 2007.

<sup>164</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk* [1986]. Op. cit. Pàg. 200. MOLES, Abraham. *El kitsch* [1973]. GIESZ, Ludwig. *Fenomenologia del kitsch* [1973].

La ferida, la carència, la impotència enfront la inevitable pèrdua de l'objecte de desig, institueix una estranyesa essencial (ontològica), l'angoixa d'haver perdut el centre. Un joc manierista amb el significant, on l'autor és conscient de ser un imitador pervers exercint la diferència en el joc del significant i, per extensió, del sentit (*la passió, en no poder bolcar-se sobre el món, es transforma en passió pel llenguatge, la forma*). La melancolia es manifesta com estranyesa davant el món, que condueix a un encontre amb el llenguatge (*la forma ocupa el lloc de la veritat*). És així com no es parla de cap veritat, sinó del llenguatge que pretenia enunciar-la, a través dels múltiples reflexes del seu buit.

L'incorporació problemàtica de la subjectivitat de l'espectador, en tant que instància que mira, desvetlla el paper del *síntoma com a constel·lació de significants*. El camp semàntic postmodern afavoreix un escenari on les imatges hipnòtiques són especialment característiques i rellevants, en tant que *refleixen les estructures de pensament postmodernes* (la "neurosis objectiva" d'aquest temps i espai concrets). Configuren un filtre estètic, amb un segment o camp d'aplicació propi en el camp semàntic de la postmodernitat. En aquest marc, la sutura designa l'intent de relacionar i enllaçar imatges "subjectives" i imatges "objectives", un esforç difícil si manca una de les parts o les parts estan invertides (càmera subjectiva-persona objecte). L'espectador és instat a interpretar el desig que opera en la seva mirada aparentment "neutra", i així se submergeix en la dinàmica significant del film. Un cinema que manifesta una clara voluntat de traspasar el mirall, interrogant-nos sobre el que s'amaga darrera allò que veiem. Ens trobem així davant l'obra hipnòtica, fascinant, a contracorrent, sensual i sensorial, dirigida als sentits, on la sensació conviu amb la reflexió, la impressió i l'emoció. Una poètica personal que ens parla de l'autor i del llenguatge amb què s'expressa, manifestada per directors de pensament fort, amb una cosmovisió pròpia. Una visió coherent i unitària del món que lluny de la revisitació nostàlgica o irònica de tradicions, estableix un diàleg de retorn al *plaer del text* propi de la modernitat (amb fort caràcter hermenèutic).

En aquest sentit s'ha intentat organitzar el material que conforma la recerca descartant seguir un ordre cronològic o històric, per optar per una organització transversal dels films que conformen l'anàlisi. Es proposa un recorregut que es suggereix al voltant d'unes

identitats (geografies cinematogràfiques) i unes categories, de manera que es pretén posar directament en relació els conceptes que sustenten la proposta al voltant de l'efecte hipnòtic en el cinema postmodern i els exemples cinematogràfics que són especialment rellevants per il·lustrar-los. D'aquesta manera el cos filmic postmodern es constitueix com una entitat amb el seu propi pes específic, sense renunciar a la incorporació d'apunts històrics que es presenten com un complement a l'anàlisi.





## Recreacions



Leo Kessler (Jean-Marc Barr), sota la pluja, atrapat en la teranyina que forma la tanca de la companyia de ferrocarril Zentropa, a l'arribada a Frankfurt l'octubre de 1945 (*Europa*, Lars Von Trier, 1991).

Ara escolti la meva veu. La meva veu l'ajudarà i el portarà cap a Europa, cada vegada més profundament. Cada vegada que escolti la meva veu, amb cada paraula i cada número, entrarà en un nivell més profund, més obert, relaxat i receptiu. Ara vaig a contar-li d'u a deu. Quan arribi a deu, estarà a Europa.

U: a mesura que es va concentrant en la meva veu començarà a relaxar-se lentament.

Dos: les seves mans i els seus dits estan cada vegada més calents i pesats.

Tres: la calor s'estén a través dels seus braços fins les seves espatlles i el seu coll.

Quatre: les seves cames i els seus peus pesen cada vegada més.

Cinc: la calor s'estén per tot el seu cos.

Quan arribi a sis, estarà a un nivell més profund. Ara! ... Sis.

Sis: tot el seu cos està cada vegada més relaxat.

Set: vol anar a un nivell més profund... més profund...

Vuit: cada vegada que respira és més profund...

Nou: està flotant... Quan la seva ment arribi a deu, estarà a Europa.

Ha arribat a deu. He dit, deu! Està escoltant el so de la pluja caient sobre un gran tambor metàl·lic. Apropis's.



### 3.2. La sintaxi en ruïnes

Ho descriu esquemàticament Domènec Font en un article al primer número de Cahiers du Cinema a Espanya. Dos conceptes, la *extraterritorialitat* (George Steiner) i *literatura menor* (Deleuze i Guattari), constitueixen dues categories de profund significat en el continent europeu, fonamentada en cineastes nòmades i multilingües (com serien els referents literaris Becket, Nabokov, Borges, Kafka). Europa acull múltiples identitats i nacionalitats, que conviuen entre fronteres físiques, lingüístiques i mentals. El cinema europeu es desmarca així de la cultura del consum en benefici de la creació subjectiva, *renuncia a la estandarització global per ubicar-se en la deriva permanent*<sup>165</sup>. Una cinematografia que tendeix a formular-se més com a alternativa estètica que com a projecte econòmic-industrial. Un cúmulo de cinematografies que conviuen immersos en la contradicció de reivindicar el cinema com allò propi d'una nacionalitat, però que alhora es qüestiona l'essència de la identitat nacional davant l'evidència de la globalització.

La dialèctica entre identitat nacional i el desarrelament cultural caracteritza la cultura europea ja des de l'adveniment de la modernitat, entesa com una renúncia a les arrels, com una crisi del llenguatge. Són molts els casos que es podrien analitzar d'efecte hipnòtic en aquest context geogràfic europeu. Es pot senyalar un film visionari com *Repulsión* (1965) de Roman Polanski, una pel·lícula incòmoda feta de confusió i deliri. En un altre ordre, *La mirada de Ulisses* (1995) de Theo Angelopoulos suposa un viatge circular envers la identitat del continent, una forma d'escriptura filmica que, adscrita a la pèrdua i l'exili, es qüestiona el sentit de les fronteres. També, la cinematografia francesa no deixa constantment de proposar universos fortament personals i mons onírics com els d'Alain Resnais, Jean Luc Godard, Philippe Garrel o Olivier Assayas (*Demonlover*).

L'hipnotisme ha generat una fascinació evident en el cine alemany,

---

<sup>165</sup> FONT, Domènec. *Arabescos europeos*. Cahiers du cinema Espanya. Núm 1. Maig 2007. Pàg. 112.

de Caligari a Herzog (que va emprar actors en estat hipnòtic a *Cor de cristall*, aconseguint una atmosfera d'alienació que absoerveix i perturba *-Herz aus glas*, 1976-), edificant un estudi a fons de la subjectivitat i l'univers del somni. Bona part de l'anomenat "nou cinema alemany" dels anys setanta (Kluge, Syberberg, Fassbinder, Farocki...) s'estableix sobre la relació memòria-oblit en l'imaginari individual i col·lectiu. Igualment en moltes pel·lícules de Bergman, Fellini o Buñuel, el passat i el present s'emmotllen de manera capritxosa en un flux reminiscent com correspon a la seva condició de "cineastes onírics". Altres exemples, com la belga Chantal Ackerman, el cinema melancòlic del finlandès Kaurismäki, o el cinema contemplatiu de l'iranià Abbas Kiarostami, reivindiquen constantment un escriptura cinematogràfica experimental i reflexiva, que ataca els mecanismes tradicionals de representació i identificació.

A continuació es proposa l'anàlisi de dos casos significatius en el context cinematogràfic europeu: *Europa* (1991) de Lars Von Trier i *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín. Aquests dos exemples posen en escena, conjuntament, les relacions en el pla bifocal presents en aquesta investigació, que té present per una banda les característiques d'aquest model antiheroic propi de la postmodernitat (Leopold Kessler, Oh Dae-su, Fred Madison, James Cole, etc.) i l'efecte hipnòtic que emergeix de la ficció postmoderna. Alhora, l'anàlisi de l'efecte hipnòtic, s'organitza a partir d'aquest punt suggerint un recorregut per les diferents identitats que sostenen les principals cinematografies contemporànies. També es desenvoluparan aspectes rellevants que indueixen a la imatge-somni (la sintaxi, el laberint, la repetició, la conspiració, el carnaval...), ètiques i estètiques que es proposen com alternativa o fins i tot com a antítesi.

Així doncs, s'ha emprat un conjunt de criteris relatius a l'aparició del fenomen hipnòtic per a la selecció dels films analitzats. Per una banda, es té en compte la concordança entre l'escena diegètica d'hipnosi i l'efecte hipnòtic, la manifestació de dispositius enunciatius hipnòtics i la seva relació amb la qualitat hipnòtica del relat. Però també es considera la manifesta qualitat onírica del film hipnòtic (que produeix imatges-somni, *onirosignes*), segons aquesta fórmula que ens ha permès definir la hipnosi filmica com *aquella situació en la que el subjecte de l'enunciació és posat en suspens*.

Un component hipnòtic que afecta macroestructuralment el relat de principi a fi (*on la fi és el principi i el principi és la fi*). Un subjecte descentrat, una identitat precària, una experiència d'obertura de sentit. Ambigüitat, rebuig del temps, estranyament davant el món que ens envolta. Aquests primers elements ens permeten fer una selecció de material per endinsar-nos en les particularitats que sustenten la proposta en el camp semàntic del postmodernisme, amb la voluntat de transitar entre cinematografies i analitzar aquells films que es proposen com un pont de diàleg entre la modernitat i la postmodernitat.

\* \* \* \* \*

Recordem el film *Europa* (1991). En aquest, el continent es mostra permanentment en ruïnes, un espai erosionat on no hi ha horitzó. El ferrocarril sembla adscriure's a la imatge de l'huracà del progrés, la dràstica conseqüència d'una seqüència de presents destruïts, tal com suggereix a Benjamin la imatge de l'*Angelus Novus* de Klee<sup>166</sup>. El tren avança en un temps homogeni, que retorna una mirada cap al passat però és empès irremeiablement cap al futur. L'analogia posa de relleu aquest paisatge que edifica el sentit sobre un escenari ple de deixalles i ruïnes, fragments i discontinuïtats.

En iniciar el film, la càmera s'instal·la en un punt de vista "subjectiu", sobre la locomotora, en una imatge monòtona que fixa la nostra consciència. Una veu *acusmàtica integral*, una veu sense cos, parla sobre la imatge, però també sembla en condicions de manifestar-se en ella, ja que actua en la ficció i orienta al protagonista. Aquesta veu provoca un efecte ambigu, donat que es troba fora de camp i, per tant, sense identitat. Però alhora és un element que actua dins l'enquadrament, és a la superfície de la imatge, de manera real o imaginària. A *Europa* el narrador disposa d'un particular temps verbal: veu les coses abans que succeeixin, pronostica i ordena la ficció, en extrema sintonia i control hipnòtic sobre el protagonista (*Quan la seva ment arribi a deu, estarà a Europa...* murmura la veu). Es tracta de veus que hi veuen, que tenen un ull adherit a la veu. Definida –com hem vist– per Chion com l'acusmàter, posseeix una mena de pensament màgic que

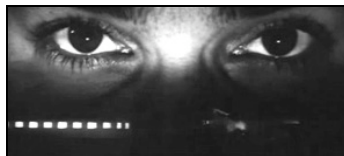
---

<sup>166</sup> BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1990. P. 187.

remet a una certa invulnerabilitat, control i poders hipnòtics <sup>167</sup>. Però hi ha quelcom hipnòtic en el relat, més enllà de les característiques diegètiques i acusmàtiques que manifesta aquesta veu i aquesta imatge monòtona dels rails.

El ferrocarril transporta al jove nord-americà d'origen alemany Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) cap al malson que és Alemanya l'octubre de 1945. Just finalitzar la Segona Guerra Mundial, Leo ha accedit a un lloc de treball com a revisor en compartiments de luxe a la companyia de ferrocarril alemanya Zentropa. Això ha estat gràcies a la intervenció del seu estricte i obtús oncle, que s'erigeix com a representant de la llei burocràctica de l'estat però viu en una paradoxal alienació. Aquest és el caràcter d'aquest civil que retorna a Alemanya i que amb tota la bona voluntat s'ofereix per la reconstrucció del país dels seus pares, de la seva estirp. El ferrocarril es converteix aleshores en el centre vital d'aquest estranger. Un laberint, escenari d'una veritable coreografia de l'inútil.

La veu acusmàtica guia hipnòticament Leopold Kessler a *Europa* (1991) de Lars Von Trier. Alemanya, a través de la xarxa de ferrocarril, és una teranyina que envolta Leo Kessler en l'absurd.



*Europa* (1991)

**Leo:** *Si hagués volgut una arma, hagués vingut abans.*

<sup>167</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine* [1982]. Op. cit. Pàg. 39.

Aquesta estratègia d'exili permanent encarna un sentiment d'*extraterritorialitat* nostàlgic <sup>168</sup>, una mancança de llar que es relaciona amb el problema més ampli de la pèrdua de centre. Perquè la realitat no respecta fronteres. I de l'exili arriben ecos irracionals, restes d'allò expulsat però no sotmès: *el no res, la mort, la insatisfacció, la bogeria*. Un viatge de la raó més enllà de la frontera, més enllà del fenomen, que ens adverteix del caos que amenaça quan s'intenta penetrar l'obscur territori de la cosa-en-si (LANCEROS, 2006, 108). En perpetu moviment, privat del contacte amb el món exterior, Leo té prohibit obrir les cortines per veure la destrucció, la pobresa i els dimonis que planegen sobre el poble alemany. Donat que els trajectes acostumen a ser de nit, Leopold es veu obligat a un somni diürn impossible.

Leo estableix una particular relació amb la família Hartmann, fundadora de la companyia de ferrocarrils Zentropa des de 1912. Els acompanya l'ombra dels Werwolf, grups terroristes de resistència nazi.



*Europa* (1991)

**Katharina:** *Al meu pare la guerra el va trastornar: veia tota Alemanya com la seva maqueta de trens... Donant voltes... i preferia pensar que anaven buits com els de juguina. Però mai va poder canviar el fet de que durant la guerra, Zentropa transportés als jueus als camps de concentració. I ara als oficials americans. Al final tot era absurd, fins i tot pel meu pare.*

<sup>168</sup> STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* [*Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution*, 1968]. Madrid: Siruela, 2002.

La dificultat per conciliar el son predisposa al deliri, pel fracàs d'aquesta maquinària simbòlica que en el somni es posa en marxa. Centre vital i a la vegada malson, el ferrocarril se sobreimpressiona en el rostre de Leo, estirat i amb els ulls ben oberts, en unes lliteres on l'envolten altres treballadors de la companyia. La càmera s'apropa sobrevolant al rostre de Leopold, mentre el ferrocarril creua el pla per sota de la seva mirada absent. Aquesta imatge manifesta una visió que no correspon a cap subjectivitat, una *distorsió del sistema de sutura que genera un efecte hipnòtic o un encant de la mirada*. S'instal·la en la ruptura, que desvetlla problemàticament la cadena significant. Un cine de *no-sutura*, d'on “*del sentit no es percep més que la lletra morta, la sintaxi*”<sup>169</sup>.

Lars Von Trier utilitza sobreimpressionns per confrontar Leo en una cursa contra el temps, en aquest cas per evitar que esclati l'artefacte explosiu que ell mateix ha col·locat en el tren. Finalment el cadàver de Leo emprèn el trajecte cap al mar, mentre la vida segueix a la superfície.



*Europa* (1991)

A *Europa*, personatge i fons sovint no són un mateix context. Cada imatge conjuga la pressió de diversos estrats temporals, accentuant en un present intens la diferència de temps cronològics. Es posa en escena un exercici de bricolatge on elements dispersos proven de conjugar-se, però alhora senyalen la seva diferència. Per Derrida, l'única debilitat del bricolatge -però com a tal, no és irremeiable?-consisteix en no poder justificar-se completament en el seu propi discurs. El ja-allà dels instruments i dels conceptes no pot desfer-se

<sup>169</sup> AUMONT, Jacques i MARIE, Michel. *Análisis del film* [1988]. Op. cit. P. 243



o reinventar-se. En aquest sentit, el pas del desig al discurs es perd sempre en el bricolatge, *construeix els seus palaus amb ruïnes*<sup>170</sup>.

Aquesta desvinculació entre figura i fons, que se separen, permet expressar estats mentals. Són imatges que no queden del tot vinculades amb un punt de vista subjectiu, que es pugui relacionar pròpiament amb un personatge, sinó que evoca una mirada lliure flotant (*free-floating gaze*), un concepte paral·lel al que aplica Chion a la lògica de la *veu acusmàtica: una mirada d'una subjectivitat impossible que no pot ser ubicada en l'espai diegètic*. La subversió de la sutura genera efectes fantasmàtics, donat que aquesta mirada alliberada sembla correspondre a un subjecte indeterminat. En aquestes ruïnes de la sintaxi és per on transcorre hipnòticament el ferrocarril d'*Europa*.

El film empra d'aquesta manera angles de càmera, perspectives i composicions impossibles –personatge en color en primer terme i en blanc i negre la resta-, sustentades en sobreimpressions, retroprojeccions i *croma keys* que ens acosten a l'experiència subjectiva de Leo. Un discurs manierista i estilitzat que indica un excés de subjectivitat. Així predomina en el film el blanc i negre, una absència de color només tacada oportunament per donar èmfasi a determinats moments. Junt a les sobreimpressions i combinacions d'imatges en múltiples focals, la pel·lícula proposa una complexa semiologia cinematogràfica.

Aquest univers crea una plàstica visual extravagant, un centre perceptiu d'emocions sonores i visuals que denuncia una Europa delirant i en decadència. El film mostra la relació entre Leopold i Katharina Hartmann (Barbara Sukowa), la filla dels propietaris de la companyia de ferrocarrils alemanya Zentropa. En casar-se amb Katharina, Leopold experimenta per primera vegada l'angoixa d'estar en un tren, *sense poder baixar ni saber on pot acabar el viatge*. Katharina es revelarà com una membre dels *Werwolf*, un grup terrorista de simpatitzants nazis amb la missió de sabotejar l'ocupació aliada d'Alemanya. La mateixa Kate era qui escrivia

---

<sup>170</sup> DERRIDA, Jacques. *De la gramatologia* [*De la Grammatologie*, 1967]. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. LÉVI-STRAUS. Claude. *El pensament salvatge* [*Le pensée sauvage*, 1962]. Barcelona: Ed. 62, 1971.

cartes anònimes que amenaçaven al seu pare per col·laborar amb les forces d'ocupació. Leo ho descobrirà mentre els cadàvers dels *Werwolf* condemnats a mort envolten el camí a banda i banda del ferrocarril. En aquesta falla pessimista, Leopold és un titella enmig d'un món absurd, viu una tragèdia existencial d'un absurd kafkià. *Tinc la sensació de que tot el món m'ha estat utilitzant des que he arribat a Alemanya-* s'havia queixat Leo a Katharina Hartmann.

Aquest cúmulo de contrasentits porta Leo a col·laborar amb els *Werwolf*, col·locant un explosiu dins el ferrocarril. En arrepentir-se'n, inicia una cursa estilitzada contra el temps, entre el suspens i el deliri de les imatges. Diverses sobreimpressions manifesten el desarrelament entre imatge i protagonista, no arribarà a temps per aturar l'explosió. Així la combinació d'aquestes imatges gira entorn de la presa de consciència i la fatalitat que conduiran a la mort del protagonista, precipitant-se en caiguda lliure en l'abisme d'un viaducte sinistrat. Leo queda empresonat en el mateix ferrocarril, dins un vagó que l'ofega en el fons del riu. En imatge, apareixen espectralment sobreimpressionats sobre la textura aquàtica els rostres que han conduït Leo a aquesta situació kafkiana —el personatge és un titella en un teatre, *on tot ha estat preparat per a la seva mirada-*, mentre la corrent se l'emporta riu avall. Leo *vol despertar i alliberar-se de la imatge d'Europa, però això ja no és possible*. El seu cadàver troba per fi la pau en desenvocar al mar, a la llum de la lluna. Una distorsió refractària del signe, on l'espectador no troba cap terreny sòlid on aferrar-se.

En una contínua percepció panoràmica dins el ferrocarril, Leo Kessler no pot fer més que col·lisionar amb elements del real, que evidencien davant els seus ulls una realitat que hagués preferit no veure. Kessler és cec a la realitat d'Europa, en la qual només pot endinsar-se a través d'aquesta estilització hipnòtica del relat que el converteix en titella per confrontar-se amb un univers sinistre, mancat de llar. Una revisitació d'un altre temps que remet a l'estètica del cinema negre clàssic, però que el tractament postmodern fa inestable i excèntric. Un naufragi sense esperança en la geografia imaginària d'Europa, un naufragi infeliç del qual només en podem recuperar deixalles i vestigis. Quelcom real esdevé en aquesta dificultat per simbolitzar l'experiència, que remet a l'escenari traumàtic posterior a la Segona Guerra Mundial on

precisament Deleuze situava el pas de la imatge-moviment a la imatge-temps.

Lars Von Trier aprofundirà al llarg de la seva filmografia en aquesta temàtica al voltant del poder i la venjança. A *Dogville* (2003) posa en escena un poble que acull una dona fugitiva anomenada Grace (Nicole Kidman). L'arquitectura del poble es mostra dibuixada a terra, evocant una mirada omniscient, el dibuix sobre una pissarra (com la maqueta dels ferrocarrils Zentropa). Una estètica teatral en la posada en escena que incorpora un element d'estilització i distanciament. El decorat esdevé així una maqueta que cartografia el poble, sense parets ni sostres que impedeixin la visibilitat. Les escenes i diàlegs sempre mostren el conjunt del poble, accentuant la dimensió coral de la culpa repartida sobre els habitants de *Dogville*. Una mirada nua i directa que presenta tots els personatges en el conjunt d'una societat, sense les limitacions que imposen les fronteres físiques. Aquest espai al·legòric permet generar la idea d'atemporalitat, com si allò narrat no estigués subjecte a un entorn particular. Es mostra així la fragilitat que sustenta els codis ètics i morals d'un poble, la desesperació i l'horror de la violència conscient i raonadament justificada. Realitzada per un estranger, el film permet al cineasta danès qüestionar l'essència del poble nord-americà.

Aquest qüestionament moral d'una societat conté molts paral·lelismes amb un film com *Funny games* (Michael Haneke, 1997), que també es construeix sobre mecanismes que desperten en l'espectador la consciència sobre allò que veu. Al film, dos joves que aparenten bona presència assetgen sàdicament una família. La seva única voluntat és gaudir del sofriment d'aquests. La violència s'expandeix en l'estructura del relat, en el qual un dels agressors demostra controlar la seva evolució. Aleshores el psicòpata es confronta a l'espectador, interpellant-lo directament: “*i vosaltres, què?*”. Haneke profana el lloc de l'espectador, el situa al llinard de la complicitat fent-lo conscient que gaudeix de l'espectacle de violència, del gust pel sofriment. La intriga no té lògica des del món de la ficció, sinó des d'una postura metafòrica: la pel·lícula és la consciència. Una estratègia que fa visible la contingència i gratuïtat de cada acció violenta, i mostra com està organitzada per a la mirada de l'espectador. Un pensament destructiu que es forma a

través de rebuigs i no d'adhesions, una conducta de discontinuïtat, *de forma que s'analitza allò real a força de negacions* <sup>171</sup>.

A *Funny Games* (Michael Haneke, 1996), un dels agressors interpel·la directament l'espectador sobre quin és el límit de violència que està predisposat a veure.



*Funny games* (1996)

El film practica la crueltat que en la seva estructura està dominada pel disseny d'un logos primer que governa a distància. Així, en l'escena de la crueltat, *l'espectacle actua no només com un reflex sinó com una força*. L'estructura representativa que organitza totes les relacions no crea res, només es fa il·lusió de la creació, ja que no fa més que transcriure i donar a llegir un text la naturalesa del qual és alhora necessàriament representativa, guardant amb el que s'anomena allò "real" (allò existent real, aquesta realitat que descriu Artaud a *L'advertència del monjo* que és un "excrement de l'esperit") una relació imitativa i reproductiva <sup>172</sup>.

Hi ha sempre un assassinat en l'origen de la crueltat, i sobretot un parricidi. Una mà que s'aixeca contra l'ostentació abusiva del logos, contra el pare, contra el Déu d'una escena sotmesa al poder de la paraula i el text. El que Derrida anomena *teatre de la crueltat* (de

---

<sup>171</sup> BACHELARD, Gaston. *La dialéctica de la duració* [*La dialectique de la durée*, 1950]. Madrid: Villalar, 1978. Pàg. 31.

<sup>172</sup> DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia* [1967]. Op. cit. Pàg. 322-339. A *El teatre de la crueltat i la clausura de la representació*. "Allò tràgic no és la impossibilitat si no la necessitat de la repetició (...). El teatre com a repetició d'allò que no es repeteix, el teatre com a repetició originària de la diferència en el conflicte de forces, on "el mal és la llei permanent i el que està bé és un esforç, on una crueltat s'afegeix a una altra", és el límit mortal d'una crueltat que comença amb la seva pròpia representació". Pàg. 343.

distanciament, abstracte, de comunicació i interpretació, *l'espai festiu obert per la transgressió*) no és un teatre de l'inconscient. Al contrari, la crueltat és la consciència, la lucidesa exposada. *Presència pura com a diferència pura*. El seu acte ha d'oblidar-se, oblidar-se activament. S'ha de practicar aquí aquella *aktive Vergesslichkeit* de la que parla la segona dissertació de la *Genealogia de la moral* de Nietzsche que ens explica també la “festa” i la “crueltat” (*Grausamkeit*)”.

Es manifesta així la perversitat, allò que corromp l'estat de les coses, l'ordre i les costums. També la violència, que roman latent en aquests jocs infantils que alhora tenen la qualitat de ser mortals. Els dos protagonistes esdevenen jutges arbitraris amb capacitat per decidir com s'ha de jugar amb els personatges i amb l'espectador.

### 3.3. El pensament revelat

L'ambigüitat entre veritat i ficció és una de les claus de l'imaginari postmodern. Una veritat que es desdibuixa, convertint-se en concordança (*adaequatio*) entre la nostra representació subjectiva i una realitat exterior i objectiva. Un índex de certesa que es configura des de l'intel·lecte en direcció a la cosa, allò real. *L'adequació de l'intel·lecte a la cosa*. Quelcom físic i material que es desvetlla a l'intel·lecte, sedimenta, esdevé la matèria dels somnis. La veritat del nostre desig, que el tractament hipnòtic proposa desvetllar, fer conscient a través d'un diàleg entre diversos estrats de mirades i de temps, entre les veritats i les seves ombres. Aquest exercici el trobem significativament proposat a *Tren de sombras, l'espectre de Le Thuit* (1997) de José Luis Guerín. Quin desig opera en la filmació d'unes imatges domèstiques aparentment neutres rescatades del passat?

A través de l'observació minuciosa, a *Tren de sombras* (1997) prenem consciència de la trama que suggereix i revela la pel·lícula.



*Tren de sombras* (1997)

La pel·lícula va néixer al voltant de les commemoracions del centenari del cinematògraf, com un homenatge a la màgia del cinema dels primers temps. Es presenta com un rescat (fals) d'un vell material familiar filmat a *Le Thuit*: el 8 de novembre de 1930,

l'advocat parisenc Gérard Fleury va desaparèixer en circumstàncies encara no aclarides. Tres mesos abans d'aquest fet havia realitzat unes modestes produccions familiars, que es van conservar inadequadament però que han pogut ser reconstruïdes a partir de seqüències i fotogrames recuperats, així com de nous materials filmats i recreacions ficcionades. Les imatges es presenten conjuntament amb la seva textura, inclouen en la mirada la distorsió del pas del temps, la mala conservació d'un passat que s'esvaeix i retorna a través de fragments, de deixalles i ruïnes. Una estratègia narrativa que empra un conjunt d'indicis (ficcionats) d'allò que es pretén real, ple d'imatges que senyalen l'*absència*, feta d'espais buits i silencis. En deambular per la mansió dels Flauery, trobem un munt d'objectes desgastats que prenen vida a través de reflexos. Una metàfora del procés pel qual el món dels objectes diferenciats que conforma la realitat es veu sotmesa a la descomposició, un retorn al desordre indiferenciat d'allò real. La càmera captura les petjades, les superfícies erosionades o en procés d'oxidació, un procés que afecta també la textura visual a la superfície del film.

Com el *material visual* del caleidoscopi (allò que es col·loca en el tub entre el vidre polit i el vidre interior), els materials de *Tren de sombras* pertanyen a l'ordre del rebuig i de la disseminació. La supervivència torna els objectes al món de la "màgia", de "l'animisme" i d'allò demoníac <sup>173</sup>. Un *desmuntatge* de la història que permet el *muntatge* d'un coneixement més subtil i més complex del temps.

En aquest exercici de bricolatge, fet a partir de les ombres, dels records i dels objectes del passat, es deixa entreveure un fet estrany en aquest context familiar. La pel·lícula és fa consciència d'uns pressumptes fets, es presenta com una hipòtesi (en mode subjuntiu) d'allò que mai arribem a veure, un desig insinuat però mai satisfet que es fa conscient a la nostra visió. I que no deixa de proposar i suggerir a través del muntatge fílmic. La trama s'organitza així entorn la voluntat detectivesca de veure-hi més en aquestes imatges aparentment casuals i desordenades, d'entendre el desig que opera

---

<sup>173</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [2000]. P. 167-171. AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. P. 80.

en cada imatge filmada per un personatge absent, desaparegut en el passat. La *mirada* esdevé la clau de comprensió: com el fotògraf de *Blow Up* (Antonioni, 1966), *Tren de sombras* captura atentament la mirada per descobrir un secret que sempre va ser visible a les pel·lícules familiars de Fleury.

El film es configura com *pura enunciació*, en concordança amb la superposició de les mirades dels autors: veiem les pel·lícules de Fleury revistades per la mirada nostàlgica d'un enunciator indefinit que les interpreta i decodifica, en un exercici d'*arqueologia visual*. Però el procediment subverteix el tractament usual. En comptes de proposar una mirada subjectiva sobre un material objectiu, allò que hauria de ser objectiu, les pel·lícules de Fleury com a indicatiu real, se sustenten sobre l'artifici. En canvi, l'ocultació de la identitat de la figura de l'enunciator suggereix la objectivitat d'una mirada que es configura a la superfície del film. Una mirada sobre aquest material subjuntiu, que fascina i subjecta pel component de recerca de l'objectivitat d'allò real que succeí en les imatges subjectives

Guerín aconsegueix així generar una narració sense ficció aparent, sense personatges, construïda sobre l'ocultació de l'enunciator. Generant el relat a través d'aquest enunciator ocult que controla la moviola, la pel·lícula recrea el fenomen del *fantasma* (de *Le Thuit*), que pot alliberar-se del suplici de no saber quin era el relat ocult en les seves velles bobines. Un fantasma que, congelat en el temps, mira a l'espectador del present i l'interpel·la. El muntatge s'erigeix com una eina de recerca de sentit, que ordena i qüestiona la interpretació de les mirades i el desig que en elles opera. La història es crea així a partir dels creuaments de mirades –a l'estil Kuleshov–, fins aconseguir desvetllar el fil narratiu implícit entre els personatges.

En el pla sonor, el so directe d'un projector aludeix a una mà invisible que dissecciona les imatges des del present. Podem dir que es tracta d'un *rendu*, segons el concepte de Chion, on es percep més del que seria usual en l'escena. Un tipus de so que ens penetra, s'apodera de nosaltres a través d'un real immediat (hiperrealista). La càmera manifesta gestos afins a les experiències del cineasta rus Dziga Vertov, que evocuen una *mirada lliure*, l'ull (de la càmera) com un "òrgan autònom" que registra la realitat que l'envolta. Aquest ull alliberat ens convida a passejar pels racons del poble i



l'interior d'una llar, la llar dels Fleury, plena de fotografies i objectes que transmeten la sensació d'un passat real, un passat que ens parla a través de silencis, que ens mira per posar en evidència uns fets ocults.

L'exercici que proposa el film és comparable a la particular posada en escena de *El cielo sube* (1991) de Marc Recha, basat en la *Oceanografía del tedio* (1919) d'Eugeni d'Ors. El film amplifica de manera hipnòtica totes les sensacions en una atmosfera minimalista, on cada so i cada imatge adquireixen per la seva voluptuositat una gran significació. El transcurs del temps es manifesta com quelcom físic i real, percebent l'encadenat de sensacions al mateix temps que són narrades <sup>174</sup>.

El metge prescriu a Juan de Diós (Salvador Dol) una curiosa medicina: el tedi. En tant que l'inconscient murmura, podem estar escoltant la seva veu i entendre la seva veritat. *Per què els desitjos, les reminiscències, records o somnis, dialoguen amb nosaltres?*



*El cielo sube* (1991)

**Juan de Dios:** *Yo no pienso. Luego, no existo. Si yo pensara, ya mi existir no me parecería tan seguro. Podría ser yo objeto de una ilusión.*

*“Yo no pienso. Luego, no existo. Si yo pensara, ya mi existir no me parecería tan seguro. Podría ser yo objeto de una ilusión”* conclou Juan de Diós, un home que ha fet i ha pensat tant que un amic metge li prescriu una curiosa medicina: el tedi. És a dir, ni un moviment, ni un pensament durant tres hores. I així procedeix Juan de Diós observant, des del repòs absolut, una paret blanca, que sotmesa al tedi, a una observació minuciosa, es revela singular en els seus relleus i canvis de tonalitat. S'obre un procés on el subjecte perd el seu estatus com a tal. Una experiència, a vegades traumàtica, en el procés de naixement d'un *nou subjecte*. La proposta orsiana

---

<sup>174</sup> Veure D'ORS, Eugenio. *Oceanografía del tedio* [1919]. Barcelona: Tusquets, 1981. En el pròleg, pàg. 26. *“Dijo Flaubert que bastaba mirar cualquier objeto mucho rato, para que se volviera interesante”*

“jo no penso, aleshores no existeixo”, traduïda hipnòticament al cinema, es constitueix així com un revers irònic del model cartesià.

*Tren de sombras* evoca la mirada nostàlgica –fictícia- d’una entitat subjectiva (absent) que va filmar les imatges reconstruïdes. Però alhora hi veu més, proposa una nova mirada dins les imatges pretesament filmades per Gérard Fleury el 1930. Deconstruint i fragmentant els plans, ampliant detalls, establint noves relacions a través de pantalles partides i paral·lelismes, el film constitueix una ficció emmascarada, que es presenta com una reconstrucció d’imatges reals d’un temps passat. I per sobre de tot, es revela com una forma de pensament. Un pensament que és la mà del present que incideix i dissecciona un passat (fictici), en un exercici enunciatiu que erosiona tota veritat, que cerca amb el contacte amb el real el desig de veure-hi més enllà de la superfície de la pel·lícula.

També a *En la ciudad de Sylvia* (2007), Guerin incidirà en el desig erràtic d’un jove estranger (Xavier Lafitte) que busca una dona anomenada Sylvie, algú que ja ha conegut i ja ha estimat, però que com a *L’any passat a Marienbad* de Resnais no és capaç de recordar. Dedicant-se a observar, a dibuixar els gestos i les expressions que capta atzarosament, el protagonista busca el record d’una dona que gravita sobre la ciutat (*ella també era jove fa sis anys...*). El film desenvolupa un recorregut laberíntic pels carrers d’Estrasburg, en una persecució que remet al cèlebre trajecte detectivesc que emprenen Madeleine i Scottie a *Vertigo* (Hitchcock, 1957). Un passeig monòton per on ressonen, repetitivament i obstinada, les passes d’ambdós protagonistes.

Un jove estranger X (Xavier Lafitte) persegueix a una dona pels carrers d’Estrasburg que li sembla haver conegut temps ençà i s’anomenava Sylvie, la dona dels seus somnis. A *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007).



*En la ciudad de Sylvia* (2007)

En un viatge en tramvia el protagonista (X) aconsegueix comunicar-se amb aquesta jove que li sembla que és Sylvie, però que resulta ser una altra persona que no desvetlla la seva identitat (Pilar López de Ayala). De fet, ella ha fet l’itinerari provant d’esquivar al

protagonista, que desconeix que aquesta era conscient de ser perseguida. La trama es dilueix així una altra vegada sobre el buit, sobre la melancolia. Guerin no planteja una història complexa, sinó que cerca fer veure allò que esdevé a cada instant, acceptant la senzillesa radical d'una proposta narrativa extrema. La narració es configura com un estudi sobre el desig i la mirada, que alhora captura la vida i la llum que reflecteixen els carrers de la ciutat.

### 3.4. Un viatge sense drama, un laberint de memòria

Avancem un pas més, en aquest itinerari per identitats qüestionades i escriptures en crisi. El cinema rus s'ha caracteritzat per una reivindicació constant del cinema com a escriptura. Sergei Eisenstein senyalava la relació dialèctica que el muntatge provocava sobre l'espectador, provocant la dinamització emotiva. Un cinema intel·lectual que fa del *cinema l'art cerebral per excel·lència, el monòleg interior del cervell-món* (DELEUZE, 1985, 278). Per al cineasta rus, el punt essencial que defineix el cinema és la *dinamització emotiva del subjecte*. Un efecte emotiu que es produeix només en la reconstrucció dels fets en fragments a través del muntatge, on cadascun dels plans suscitarà una certa associació, que produeix *un complex d'emocions que ho omple tot*<sup>175</sup>.

*L'home de la càmera* (Chelovek's kino-apparatom, 1929), de Dziga Vertov<sup>176</sup>, és un manifest que cerca una altra mirada, la voluntat de crear un art pròpiament cinematogràfic, el *cine-ull*, síntesis independent entre l'espectre de les arts, de la música, literatura, teatre... I per fer-ho construeix el primer film del cinema sobre el cinema, *el film dins el film*. Per Vertov, la dimensió psicològica de les imatges impedeix a l'home ser precís en la observació. Defensa un nou cinema diferent del cine-drama, una *fàbrica de fets* sense actors i fora del circuit comercial. El cinema no és un producte destinat a la evasió, sinó que és una eina que reflecteix la consciència crítica i poètica del poble. Es constitueix així una veritable història de l'alienació sota la perspectiva de la crítica marxista a la *Fenomenologia* de Hegel. L'estranyament que constitueix l'alienació, segons Marx, s'oposa a l'autoconsciència, la força essencial de l'home de la qual cal apropiat-se. *Estem contra la relació entre el director embriador i el públic embriuat* (VERTOV, 1954, 211). Per Vertov, només la consciència pot lluitar

---

<sup>175</sup> EISENSTEIN, Sergei. *Film form: essays in film theory* [1949]. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. Pàgs. 63-66.

<sup>176</sup> VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique* [1954]. Barcelona: Labor, 1974.

contra la suggestió màgica i crear un home de conviccions fermes. Cal interpretar la vida tal i com és, *necessitem homes conscients i no una massa inconscient que cedeixi a la primera suggestió que percebin*. *L'home de la càmera* demostra que la utilització de l'enquadrament en el film, com a manifestació del punt de vista, suposa que aquest no se li pot atribuir a cap altre personatge més que al (relativament abstracte) home de la càmera <sup>177</sup>.

Les experiències de Vertov a *Kino-glaz (Kino-eye, 1924)* o a *L'home de la càmera* evocuen una *mirada lliure*, prenen com emblema precisament l'ull (de la càmera) com un "òrgan autònom" que registra la realitat que l'envolta. El cinema revolucionari converteix la càmera en un objecte parcial, com un "ull" emancipat del subjecte, *una mirada que no ens mira*, donat que la imatge eludeix la relació simètrica del reflex. En tant que la mirada s'independentitza externament, aquesta ha estat substreta i ja no pertany al subjecte <sup>178</sup>. Vertov sembla evocar l'escena de l'Altre, inaccessible al subjecte precisament per què es localitza en el seu cor. Aquesta subjectivitat sense *agent subjectiu* col·lisiona amb el procediment estàndard de sutura, on usualment s'intercanvien els plans objectius i subjectius de manera que primer veiem al personatge i després allò que aquest mira. Podria Vertov, en el seu intent d'alliberar la consciència crítica de l'espectador, provocar l'efecte invers en crear un film hipnòtic meravellat pel dinamisme autònom de la càmera?

La tradició cinematogràfica russa construirà així un imaginari fortament hipnòtic, que amb Andrei Tarkovski com l'exemple més cèlebre (*Solaris, Zerkalo, Sacrificio...*), acull un conjunt de cineastes-demiurges com són els casos de Alexander Sokurov i Andrei Zvyagintsev que proposem a continuació.

\* \* \* \* \*

---

<sup>177</sup> AUMONT, Jacques i MARIE, Michel. *Análisis del film [L'analyse des films]*, 1988]. Barcelona: Paidós, 1990. Pàg. 176.

<sup>178</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Organs without bodies. On Deleuze and consequences*. Londres: Routledge, 2004.

Invisible per a tothom al seu voltant, un cineasta contemporani apareix al museu de l'Hermitage al Sant Petersburg del 1700. Allà coneix a un cínic marquès francès (Sergei Dreiden) procedent del segle XIX. La veu del director rus és el cant de sirena que hipnotitza la voluntat de l'espectador. S'erigeix com un ull sense cos que posa en escena un fantasma ingràvid, que dubta de la seva pròpia existència. El marquès francès és l'Altre que ens mira, que ens retorna la mirada, i permet afirmar un hipotètic Jo imaginari, un punt de suport per a l'espectador com a subjecte que mira perdut en aquest *laberint de memòria*. *El arca rusa (Russkis kovcheg, Alexander Sokurov, 2002)* abandona el muntatge per fer visible la memòria. El narrador, junt amb l'aristòcrata, emprèn un viatge a través del temps. *Un viatge sense drama* on es revaloritza la predisposició a l'estat contemplatiu. Ens passegem pel passat de Rússia, a través d'una "mirada lliure flotant" que ens hipnotitza descentrant-nos successivament a cada sala i cada quadre (com a fragment de discurs significant). Un ull que, en la relació intersubjectiva, ens desperta una admiració nostàlgica a través del punt de vista que representa el marquès, el nostre punt de suport en el mecanisme de construcció d'un subjecte de representació imaginari.

Un cineasta al qual dóna veu el propi director i un aristòcrata del segle XIX es perden meravellats en el laberint de la memòria que representa l'Hermitage.



*Russkis kovcheg* (2002)

**Narrador:** *Obro els ulls... i no veig res. Només recordo qui hi va haver un accident. Tots corrien per poder estar segurs. No puc recordar què em va passar a mi. Que estrany... On soc? A jutjar per la roba debem ser cap a 1800. On va tothom tant depressa? (...) Pot ser que sigui invisible? O simplement que hagi mort sense previ avis? Pot ser que tot això estigui preparat per mi? Se suposa que tinc un paper a complir? Quin tipus de joc és aquest? Espero que no sigui una tragèdia.*

Aquest subjecte és invisible per als elements del passat: un passat que ens interroga però no ens mira. Així el passat actua com una Cosa-Real, un inconscient fet present i que circula per davant els nostres ulls. Per altra banda, la interlocució amb el marquès, alhora que amb determinats personatges del present que passen també per algunes sales del museu, sembla determinar l'àmbit al qual s'associa el nostre punt de vista, l'espai intersubjectiu que afavoreix la nostra presència imaginària percebuda com un testimoni contemporani. El fet és reforçat pel dubte persistent, la incertesa amb què es desenvolupa la trama a través del personatge imaginari que encarna la narració a través dels nostres ulls. Una renúncia al muntatge, la suspensió de tota possible ruptura de la continuïtat, on la nostalgia permet a la memòria, a la realitat –històrica- dissoldre's en el *temps perdut*<sup>179</sup>.

“*Arca*”, en castellà antic, significa una caixa gran tancada o ben guardada, perquè en ella s'hi guarda quelcom important<sup>180</sup>. Així s'explica l'ús del terme per descriure l'enorme *Arca de Noé* que guardava exemplars de tots els sers vivents, la conservació dels quals permetria la repoblació de la terra després del diluvi universal. Seguint les mateixes fonts bíbliques, *l'Arca de l'aliança*, malgrat la seva mida molt més reduïda, va tenir, en canvi, una importància semblant, per què va permetre salvar la identitat d'un poble i la seva llei, equiparant-se des d'aleshores la supervivència física a la simbòlica. Així Sokurov utilitza la idea d'arca per, en un sol pla seqüència de noranta sis minuts, recórrer diversos estrats de la història russa, amb la intenció de captar el secret de la seva identitat, que no és altre que el de la seva memòria històrica.

En aquest itinerari per l'Hermitage són guiats per un marquès francès que va viure en directe el part revolucionari de l'època moderna, i per la presència invisible de la veu de Sokurov, amb la qual ens endinsem pels passadissos del museu on es conserva el temps com en un somni poblat de fantasmes. Uns fantasmes que floten amb un aire ingràvid, desconexors del seu temps, del seu

---

<sup>179</sup> QUINTANA, Àngel. *Disolverse en el tiempo*. La Vanguardia. Culturas. 7 de maig 2003. Pàg. 4.

<sup>180</sup> CALVO-SERRALLER, Francisco. *Arca*. El País. Babelia. 26/06/2004. P. 16.

espai, i per tant del seu destí. Sokurov *no sols ofereix una crònica onírica, sinó que sotmet la pel·lícula a les lleis del somni*, ja que en els somnis som més lliures, però amb la condició de que ens sentim supervivents d'un escenari que ignorem perquè, precisament, és impropï dels somnis interrogar l'entorn <sup>181</sup>.

L'aristòcrata (Sergei Dreiden) contemplant un instant en el recorregut per l'Hermitage.



*Russkis kovcheg* (2002)

**Aristòcrata:** *A Àsia, els tirans són adorats. Quan més terrible era un dictador més apreciat era el seu record. Alexandre el Gran, Timur... i el teu Pere el Gran: (...) ordenà l'execució del seu fill... el mateix home que ensenyà als russos a gaudir de la vida. Que gràciós! Construï una ciutat europea sobre un pantà. Va posar en pràctica una organització de les més primitives. Van ser ensinistrats per divertir-se. Així que van a festes.*

A través d'aquest sarcòfag de bellesa embalsamada que és el museu, com amb el quadre de Carlota Valdés a *Vertigo*, emergeix un altre temps (només recuperable estèticament) que construeix un discurs problemàtic que qüestiona l'origen i la identitat d'un poble. En aquest sentit, el postmodernisme conté grans paral·lelismes amb l'empresa "arqueològica" <sup>182</sup>. El procediment de Foucault implica la substitució de les unitats de pensament humanista històric tals com tradició, desenvolupament, evolució, font i origen, per conceptes com discontinuïtat, ruptura, lllindar, límit i transformació. El francès analitza les institucions modernes de reclusió –l'asil, la clínica, la presó- i les seves respectives formes discursives, la bogeria, la

<sup>181</sup> ARGULLOL, Rafael. *Después del diluvio*. El País. Catalunya 27/05/2004. P.2.

<sup>182</sup> CRIMP, D. *Sobre las ruinas del museo*. Compliat a VVAA. *La postmodernidad* [1983]. Op. cit. Pàg. 77.



malaltia i la criminalitat. Una altra forma d'aquest discurs pot ser el museu, tractat sota la disciplina de la història de l'art i l'arqueologia, una ciència dels *archēs* (orígens). A través del museu es plantegen més clarament les qüestions de l'origen, la causalitat, la representació i la simbolització. Cada artefacte ha de ser original i, a la vegada, ha d'explicar el "significat" d'una història més àmplia que representa el significat d'aquella cultura.

### 3.5. La ferida del temps, el fantasma del passat

*L'abisme que puja i es desborda*, així llegeix Eugenio Trías la cèlebre imatge de Scottie penjant de la teulada al principi de *Vertigo* (1957) d'Alfred Hitchcock. El mite d'Orfeu i Eurídice és al substrat d'aquesta construcció. Orfeu pretén ressucitar Eurídice d'entre els morts, i un cop a l'avert, obté el permís d'Hades per emportar-se la seva estimada sota la condició de no mirar-la fins arribar al món dels vius. En el trajecte de sortida, Orfeu no pot resistir la temptació de girar la mirada per comprovar si Eurídice el segueix, però immediatament aquesta desapareix enfront els seus ulls per no tornar. Tot això serveix a Trías com a punt de suport per a la hipòtesi que li permet recrear, a través de *Vertigo*, la forma sensible en què el millor cinema fa visible allò que sembla insusceptible de visió: *l'abisme aterrador, el forat ontològic d'on brolla, com a imatge o protofantasia, la faç immensa d'allò sinistre* <sup>183</sup>.

A *Vertigo*, Scottie (James Stewart) viu amb la voluntat inflexible de consumir la resurrecció d'un fantasma del passat. Scottie vol, com Orfeu, rescatar Eurídice de l'infern, encara que, de la mateixa manera que el personatge mític grec, no resisteix la temptació de mirar enrera, o *d'obrir les portes del passat*. Aquest viatge al passat salva Scottie del seu vertigen, però com a contrapartida precipita la caiguda definitiva de Judy/Madeleine a l'abisme, o el seu retorn als inferns. L'ascens a la torre de la missió espanyola i la posterior caiguda de Judy, amb Scottie electritzat abraçant l'abisme, comporta una aflicció enfront *d'un passat només recuperable estèticament*. Aquest passat, afectat per un fort sentiment de nostàlgia, afavoreix el vertigen de la contemplació de l'origen o el temps perdut. Qualsevol fracció de temps és un esboranc per on es perden i despleguen tota mena d'espivals i bifurcacions. Un temps

---

<sup>183</sup> TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* [1982]. Op. cit. Pàg. 88. La relació entre *Vertigo* i el mite d'Orfeu queda implícit a la novel·la *Sueurs froides* de Boileau-Narjerac. També s'analitza a *Arcadia todas las noches* de Cabrera Infante. Un altre mite de referència és *Tristà i Isolda*, que la tradició porta de Bédier, Beroult, G. von Strassburg, fins Wagner.

que retorna, com una ferida oberta, com un fantasma que emergeix del passat per instal·lar-se provisionalment en el present.

*El regreso* (*Vozvrashcheniye*, 2003) d'Andrei Zvyagintsev, posarà també en suspens el personatge que sustenta el relat: la imatge espectral del pare. Aquesta estratègia narrativa desvetlla una sensació d'estranyament relacionada amb el mecanisme hipnòtic.

El títol del film es compon sobre una imatge vertical d'una mar calmada. Seguidament, entre un flux de sons hipnòtics, que capten la ressonància de les profunditats aquàtiques, transcorre un pla seqüència en una barca submergida al fons del mar. Del so que fluctua per les profunditats passem a dalt d'una plataforma, on hi ha un grup d'adolescents. Entre aquests, els germans Ivan (Ivan Dobronravov) i Andrei (Vladimir Garin), que proven de saltar al mar. El darrer a provar-ho és Ivan, que finalment no s'hi atreueix. Ivan es queda petrificat en aquesta situació elevada d'on l'ha de rescatar la mare. Un vertigen que el paralitza, i del qual neix un somni particular: un deliri col·lectiu que encarnarà el desig de la parella de germans.

Després d'unes hipnòtiques imatges subaquàtiques, Ivan i Andrei proven de superar el repte de saltar al mar des d'una plataforma.

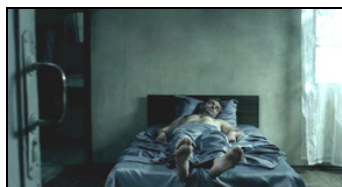


*Vozvrashcheniye* (2003)

Ambdós germans viuen amb la seva mare i l'àvia en un petit poble. Després d'una prolongada absència, arriba el pare d'ambdós (Konstantin Lavronenko). La primera reacció dels adolescents és d'incredulitat, ja que no tenen memòria d'aquest visitant. Els germans corren a comprovar la presència real del pare, que troben dormint a l'habitació i al qual contemplen darrera el marc de la porta. Seguidament contrasten la nova presència amb una fotografia

que guarden enmig de vells retalls a les golfes de la casa. Efectivament, els germans reconeixen el rostre del pare, allà on guarden totes les peces i els jocs de la infantesa, on romanen la ingenuïtat i els somnis que van compartir. Amb aquest pare que els hi és estrany, els adolescents emprenen un viatge. Un estrany que pertany a la mateixa estirp, però del qual desconeixen la veritable identitat. En la figura del pare, del qual mai es dóna una explicació sobre els motius de la seva llarga absència, sorgeixen els temors infantils a allò desconegut, a ser abandonat o esbrincat. Un pare de caràcter misteriós i tirànic que manifesta una personalitat dual, a vegades autoritària i d'altres neuròtica. Així la família viatja a una illa deshabitada que serà l'espai central del film <sup>184</sup>.

El pare apareix inesperadament a la vida d'Ivan i Andrei.



*Vozvrasceniye (2003)*

Després d'una baralla, Andrei ascendeix a una torre que corona l'illa i provoca la caiguda accidental del pare. Un pare que s'esbaeix en l'abisme com la Judy/Madeleine de *Vertigo*. La darrera imatge del pare, així com també el primer cop que l'havien vist estirat a l'habitació, estableixen un caire mortuori, dos plans del cos del pare que insisteixen en el costat oníric i funebre del relat. Una trama que enllaça amb el mite primordial, el relat fundacional de *l'homicidi del pare* descrit per Freud a *Tòtem i tabú* (1912) i que desvetlla en la mirada hipnòtica del pare *les estructures fonamentals*

---

<sup>184</sup> La insularitat de *El regreso* pot inscriure's en els arquetips de la modernitat cinematogràfica, una topografia que sosté films com *Un estiu amb Mònica* (1953) d'Igmar Bergman o *L'avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni.

*constitutives del subjecte* <sup>185</sup>. En aquesta atmosfera gris i desolada, s'empra finalment la fotografia com a aliment de la memòria: els infants recuperen aquest mitjà per perpetuar uns instants fugaçs, que es dilueixen com la sorra entre els dits. Una imatge borrosa que hagués pogut ser la prova irrefutable d'un amor no correspost, que mostra el contrast entre realitat i record, un pont imprecís sostingut en el desig dels adolescents. El pare finalment és transportat en una petita embarcació, que desapareix incidentalment amb el seu cadàver en les profunditats oceàniques com el Leopold Kessler d'*Europa*. L'embarcació s'enfonsa al fons del mar, de manera que la trama enllaçant circularment amb les imatges anticipades al principi del film.

La infantesa representa l'inici d'un camí cap a la significació, cap a la comprensió del sentit <sup>186</sup>. En les solituds anònimes, l'infant experimenta una tendència al somni diürn, que li permet imaginar una existència sense límits. Una *rêverie* de la fuga davant la contemplació del gran espectacle del món i la sensació d'eternitat que suposa *viure sense nostalgia*. Un estadi infantil que s'erigeix com a arquetip, comunicable com a valor de la infància. La infància melancòlica mostra com la serietat, la noblesa i la bondat de cor, són un estat d'ànim, un "*esperit infantil*" que es manté i enriqueix el nostre ser. L'infant té necessitat de màgia. Viu en un concepte del món animista, que no distingeix els objectes de les coses vives. Està centrat en sí mateix i espera que els animals, el vent, el sol o les pedres li parlin. En aquest context, els *contes de fades* s'erigeixen com a *promesa d'un final feliç* que redimeix il·lusòriament a l'infant <sup>187</sup>. Immers en el món adult, el nen sofreix de certa impotència motriu, que *el capacita més per veure-hi i escoltar*. Remetre a la nostra infantesa permet obrir un procés complex en que, a través d'imatges emmagatzemades que refereixen a un altre temps, la imaginació reanima i il·lustra la memòria.

---

<sup>185</sup> TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. A *Freud y la tragedia griega*. Pàgs. 145-157.

<sup>186</sup> BACHELARD, G. *La poétique de la rêverie* [1960]. París: Quadrige, 1989.

<sup>187</sup> BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* [*The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, 1975]. Barcelona: Crítica, 2001. Pàgs. 43-55.

*El regreso* remet així al film per excel·lència que il·lustra les pors de la infantesa: *The night of the hunter* (1955) de Charles Laughton. Situada de forma inclassificable entre el classicisme i la modernitat, conjuga des de l'inici una particular densitat semàntica, conciliant l'estat filmic i l'estat oníric. Un conte organitzat entorn la recerca de la *imago* paterna i el principi de reversibilitat entre el bé i el mal. Per Font, amb aquest formulari bàsic *es reproduceix a consciència l'ontogènesis de l'espectador cinematogràfic, un nen en disposició hipnòtica i permanent diàspora mental, immers en els poders, tant fantàstics com violents, de la ficció*<sup>188</sup>. El film de Laughton configura un paradigma que enllaça també amb els infants que protagonitzen *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, que amb els ulls ben oberts interroguen la realitat de la postguerra civil espanyola, en un poble on l'única il·lusió és el cinema. És així com *La nit del caçador* sembla un film guiat de principi a fi per un únic punt de vista, *enterament escrit i filmat pel subjecte del desig*, pel subjecte de les pors: una parella de nens o un cos d'àngel flotant indefinible. Per Tesson, aquests films tenen un autor no perquè convidi l'espectador al reconeixement dels efectes de la retòrica, sinó per què se situen a l'alçada d'un fantasma, d'una angoixa que pren cos en el sí de la ficció<sup>189</sup>.

*El regreso* constitueix així una faula espectral sobre l'aprenentatge vital. Uns infants enfrontats a un passat dolorós, que no recorden més que per ocultació, tàcitament, per mitjà d'una fotografia que remet al seu desig més profund. Una situació que els situa davant el vertigen de l'experiència del desig materialitzat. *El regreso* posa així en escena *el fantasma del pare*, fet present en la imatge. Aquest *retorn* senyala la perturbació del procés de simbolització, un deute simbòlic no resolt que subsisteix: en el discurs postmodern, el real es resisteix a la simbolització, però alhora és un producte retroactiu

---

<sup>188</sup> FONT, Domènec. *Charles Laughton. La noche del cazador*. Barcelona: Paidós, 1998. Pàgs. 68-69. També FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad* [2002]. Op. cit. Al capítol *Zéro de conduite*. Pàg. 153. "El nen constitueix una veritable hipòtesi del cinema, com a potència de la mirada indissolublement lligada al descobriment i al secret, a la por i al desig, en definitiva, una veritable placa sensible".

<sup>189</sup> TESSON, Charles. *Cahiers du cinéma* 332 [Febrer 1982]. Pàg. 14. Citat a FONT, Domènec. *Charles Laughton. La noche del cazador* [1998]. Pàgs. 52-93.

de la simbolització, que afirma el gaudi entorn la Cosa-Real i la impossibilitat central al voltant de la qual s'estructura tota la xarxa significant. Així el fantasma es constitueix com el *fenomen fonamental de la cultura de masses*<sup>190</sup>.

A *El regreso* (2003) Ivan i Andrei convoquen la presència espectral i hipnòtica del pare com a font d'autoritat. Els germans emprenen junt al pare un viatge a una illa estranya. Finalment la fotografia s'empra com a aliment de la memòria. Ha existit realment la figura el pare o resideix només en el desig d'Ivan i Andrei?



*Vozvrascheniye* (2003)

Les aparicions que sorgeixen en l'àmbit de “entre dues morts” encarnen una pulsó pura, sense desig: el fantasma d'una persona que no vol estar morta i retorna amenaçadorament una i altra vegada com a *Solaris* (1973) de Tarkovski. El retorn dels morts és senyal de la perturbació del ritus simbòlic, del procés de

---

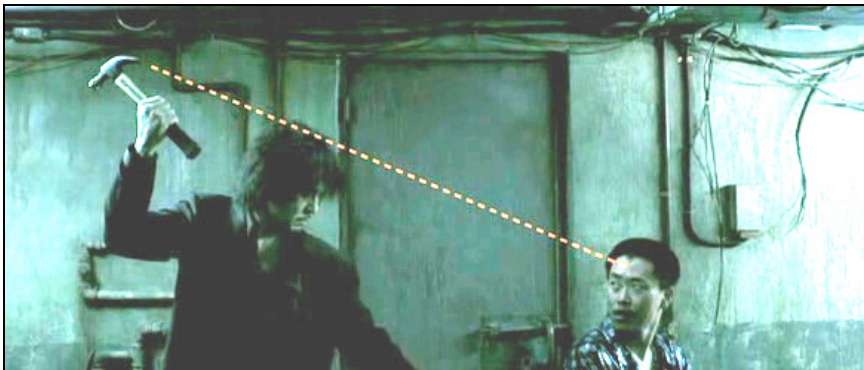
<sup>190</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo* [1991]. Op. cit. Pàgs. 47-48. Veure també el capítol *El obsceno objeto de la postmodernidad*. Pàg. 235. DELEUZE, Gilles i GUATTARI, Felix. *L'Anti-Edip: capitalismo i esquizofrènia* [1977].

simbolització, per cobrar un deute simbòlic no resolt que subsisteix més enllà de la mort física <sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> Per Giorgio Agamben la funció del fantasma en el procés cognitiu és fonamental. Fins i tot, en cert sentit, la condició necessària per la intel·ligència. Aristòtil defensa fins i tot que l'intel·lecte és una mena de fantasia i fixarà la fórmula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata* (Aristòtil, *De anima*, 432a). AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* [1977]. Op. cit.





*Somriu, i el món sencera riurà amb tu. Plora, i ploraràs sol.* Vet aquí el lema que acompanya l'enclaustrament d'*Oh Dae-su* (Choi Min-sik), un personatge hipnotitzat per tal de reconstruir i orientar els seus records i desitjos. El gest postmodern senyala i subratlla la distància amb allò que ens mira. Una dialèctica que confronta les imatges, les mirades, i el desig que aquestes contenen. A *Old boy* (Park Chan-wook, 2003), *Oh Dae-su* porta inscrita la marca del temps en el rostre. És un rostre del temps, una màscara d'allò que va ser. L'aïllament i la distància amb el seu passat fonamenten el desig de venjança, de transitar pels laberints de la memòria i contemplar l'abisme incomprensible, irracional, de la seva culpa. Dos desitjos mouen *Oh Dae-su*. Per una banda, el desig explícit de venjança. Per altra banda, un desig implícit incestuós. A través de la hipnosi *Oh Dae-su* és convidat a repetir l'experiència traumàtica de l'incest, fruit de l'oblit: *atrapat en el temps, Oh Dae-su oblida la seva identitat*. La repetició és consumada sense ser-ne conscient: un recorregut organitzat expressament per a la seva mirada, orientat a la seva contemplació, que li permetrà veure-hi més, veure coses que no havia imaginat.



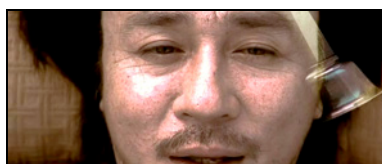
### 3.6. L'antiheroi hipnotitzat

Seguint el recorregut que aquí es proposa, podem afirmar que el cinema asiàtic s'ha manifestat com el focus emergent d'un major potencial creatiu dels darrers temps, fruit dels canvis socials produïts a un ritme vertiginós al continent. Un món globalitzat que ens parla dels excessos del capitalisme i la societat de consum portats al límit, d'una societat ultramoderna on els conflictes passen de l'exterioritat a l'esfera de la interioritat. Així el cinema ens parla de la incomunicació, del mutisme i de l'alienació humana, de redescobrir i reivindicar el silenci. La perplexitat davant la rapidesa d'aquesta transició a un nova situació econòmica i cultural ha cultivat l'imaginari de cineastes hipnòtics com Hou Hsiao-Sien, Wong Kar Wai, Kim Ki Duk, Takeshi Kitano, etc. Per exemple, és ben coneguda l'escena inicial de *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-hsien, 2001), que ralentitza el recorregut de *Vicky* (Shu Qi) a través d'un passadís il·luminat per fluorescents. Un túnel del temps, que determina el futur des del qual Vicky és convertida en narradora, situat al 2011, que es confronta amb el personatge del present de la pel·lícula, establert al 2001, quan el món cel·lebrava el nou mil·leni. Combinant la càmera lenta i la veu en off de la narradora, s'evoca un present que s'ha perdut en la distància de la memòria, la nostàlgia del pas del temps, un cinema on s'invoca un passat hipnòtic del qual només en queden indicis.

També podem citar una pel·lícula com *Dolls* (2002), on Takeshi Kitano ens presenta tres històries tràgiques que, igual que les peces del Bunraku –teatre de titelles japonès–, tracten sobre emocions eternes, amors que no moren mai. L'aspror del desig insatisfet es troba poèticament evocat per aquella parella que transita pels jardins florits, “dos vagabunds lligats” que erren sense rumb, arrossegant una corda que tensa a contrapèl una experiència traumàtica oculta en la memòria. Aquest pretext obrirà un viatge a través de tres històries instal·lades a la recerca d'allò oblidat. Una mirada pessimista sobre l'amor, que constitueix un lligam quan es té, i encara més quan es perd, amb personatges incapaços de prendre decisions. Kitano aposta per la ruptura cronològica i espacial en el discurs, emprant elipsis i metàfores visuals que donen un to poètic i contemplatiu al film. Els actors emulen les titelles

orientals, amb una interpretació austera dels gestos que permet mostrar unes ànimes dolgues per un amor impossible. Així es manifesta la nostàlgia de l'amor que es va deixar perdre i que s'ha convertit en font de remordiment i culpabilitat, a través de personatges que no van saber descobrir a temps el veritable amor i que, quan l'aconsegueixen, és en condicions tan precàries que el fan efímer. Un apropament amarg a una vida que s'escapa i que no deixa satisfet a qui busca estimar: una visió que enllaça amb la resta dels films de Kitano, amb personatges freds i solitaris que lluiten per sobreposar-se a un món hostil.

Exclusivitat, intensitat, relació asimètrica, són les característiques de l'escena diegètica d'hipnosi. També a *Old boy* (Park Chan-wook, 2003). La suggestió afavoreix en Oh Dae-su (Choi Min-sik) la modificació dels records i la manifestació d'una nova visibilitat. Exposat a la suggestió posthipnòtica, allò que se li ha suggerit ho durà terme en la vida real.



*Old boy* (2003)

**Hipnotitzadora:**

*Ara mateix estàs tombat en un prat. Quan escoltis la campana, et despertaràs i giraràs el cap. Després baixaràs la mirada. Veuràs un interminable prat verd. El sol brilla i corre una brisa suau...*

Les desincronies i distorsions, la superposicions de diversos estrats temporals, són marques que configuren el film hipnòtic postmodern. A *El regreso*, la infantesa dels protagonistes representa l'inici d'un camí cap a la significació, cap a la comprensió del sentit, a través de la figura del fantasma del pare. Però és particularment significatiu l'exemple de *Old boy* (Park Chan-wook, 2003), on Oh Dae-su (Choi Min-sik) esdevé un rostre desencaixat que s'ha vist obligat a fer-se adult. Oh Dae-su perd la innocència, ha sofert un càstig desproporcionat. Com Edip, Oh Dae-su no sap qui és realment, ha oblidat la seva identitat. Com Edip, que va arrancar-se els ulls, Oh Dae-su es talla la llengua per ofegar la seva culpa en el silenci. Ingressa així en el club de cèlebres muts que, com l'Elisabeth

Vogler de *Persona* (Bergman, 1966), escenifiquen allò impronunciable, allò que hauria de quedar ocult en la memòria, posat en evidència a la mirada de l'espectador.

La narració comença un dia de l'any 1988, quan Oh Dae-su, un home que porta una vida corrent amb la seva dona i la seva filla petita, és segrestat. En despertar, està tancat, sense saber on ni per què. Mentre intenta aclarir què li ha passat, es coneix la notícia que la seva esposa ha estat assassinada, sent el mateix Oh Dae-su el principal sospitós. El temps passa, i decideix escriure tot el que ha fet a la seva vida que hagi pogut causar dolor als altres. Oh Dae-su s'acostuma a la penombra de la seva cel·la i fa exercicis físics i mentals. Fins que un dia, desperta i és lliure. Li han deixat un telèfon mòbil i una cartera plena de diners. Rep una trucada d'un estrany, que li diu que ara li toca descobrir el per què del seu empresonament.

Oh Dae-su (Choi Min-sik) és un titella que dóna sentit a la vida de Lee Woo-jin (Woo Ji-tae), a *Old boy* (Park Chan-wook, 2003). Els dos antics alumnes d'Evergreen tenen un deute pendent.



*Old boy* (2003)

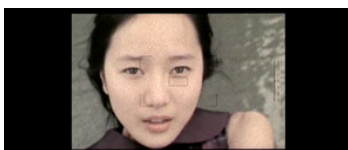
**Lee Woo-jin:**  
*Simplement ho vas oblidar! Et sembla absurd? El teu rumor es va escampar tant que va començar a circular que estava embarassada. Lee So-ah es va deixar portar pel rumor i va començar a creure en ell. Aleshores se li va començar a inflar el ventre. Has pensat com es pot sentir una adolescent embarassada del seu germà?*

*Una paraula fa que et quedis embarassada, una altra fa que t'enamoris... (...) La meva germana i jo ens estimàvem fins i tot sabent el que érem, podreu fer el mateix?*

La suggestió afavoreix en Oh Dae-su la modificació dels records i la manifestació d'una nova visibilitat. Exposat a la suggestió

posthipnòtica, allò que se li ha suggerit ho durà terme en la vida real. La captivitat, forçada durant quinze anys d'exili i reclusió, l'ha instruït en l'ànim de venjança, sense saber que precisament és per això pel que ha estat tant de temps enclaustrat (*La pregunta no és per què Lee Woo-jin el va tancar, sinó per què Lee Woo-jin el va posar en llibertat al cap de quinze anys?*). Com un titella, Oh Dae-su complirà amb la fatalitat del seu destí incestuos. El protagonista estableix un recorregut detectivesc, laberíntic i obsessiu, previst abans de començar, un camí orientat cap a la reconstrucció d'allò oblidat en el seu passat. La culminació del seu desig més íntim esdevindrà sinistre, la consumació de l'incest sense ser-ne conscient.

A *Old boy* (2003) contemplem la imatge de l'instant culminant que dinamitza la trama: un fotograma, una fotografia que contemplem a través d'una mirada que no pot ser associada a cap personatge. La imatge de Lee Soo-ah (Yoon Jin-seo), que manté una relació incestuosa amb el seu germà Lee Woo-jin (Woo Ji-tae), es precipita i es dissol al fons d'un pantà. Comença la perversa venjança que motiva el film. Són immersos en el vertigen de contemplar un passat que, sense ser-ne conscients, orienta el destí dels protagonistes.



*Old boy* (2003)

**Lee Soo-ah:**  
*Recorda'm, d'acord?* (Dispara la càmera fotogràfica que duu penjada el seu germà Lee Woo-jin). *No m'arrepenteixo de res, i tu?* (es deixa anar al pantà)

Fixem-nos en una escena clau en el desenvolupament del film. Els records que persisteixen intensament, instants d'una pregnància culminant, poden configurar una visibilitat només accessible per a l'espectador. A *Old boy*, Lee Woo-jin (Woo Ji-tae) queda pres de la imatge de la seva germana, que subjecta al límit de precipitar-se en un pantà. El rumor accidentalment escampat per Oh Dae-su sobre el seu possible embaràs incestuos els condueix a aquesta situació

extrema. La imatge d'aquest instant culminant (vestit per les llàgrimes dels protagonistes) dinamitza la trama: un fotograma, una fotografia que contemplem a través d'una mirada que no pot ser associada a cap personatge. La imatge de Lee Soo-ah (Yoon Jin-seo) es precipita i es dissol al fons d'un pantà. Comença la perversa venjança que motiva el film. Som immersos en el vertigen de contemplar un passat que, sense ser-ne conscients, orienta el destí dels protagonistes.

Lee Woo-jin, amb una càmera fotogràfica penjada al coll, rememora l' instant dolorós en què es va desprendre de la seva germana. En l'escena són presents alhora la seva figura adolescent i adulta: aquesta imatge l'ha acompanyat durant tot aquest temps de maduració i venjança. En aquesta màxima presència que confon els temps, que manté present la imatge del passat més intens, observem a Lee Soo-ah (Yoon Jin-seo) a través de l'objectiu fotogràfic, abans que es desprengui al buit invocant la persistència del seu record (“*recorda'm, d'acord?*”, diu Lee Soo-ah). La imatge suggereix una subjectivitat, una mirada autònoma que controla la càmera mentre cerca establir l'enfocament i el quadre definitiu per a aquest moment. Una mirada que no pot correspondre a la visió de cap personatge, ja que Lee Woo-jin sosté la seva germana. Veiem allò que el personatge imagina, allò que el captiva, l'objecte del seu desig més íntim a punt de dissoldre's com la sorra entre els dits. Serà precisament la germana qui dispararà l'obturador abans de desprendre's. Es recorre així a la *veritat epistemològica* del mitjà fotogràfic, la fotografia com a prova de veritat –en el context de la ficció–, una veritat que promourà distorsions i patologies, oblit i perversions. En l'escena, la subversió de la sutura genera efectes fantasmàtics, donat que aquesta mirada alliberada sembla correspondre a un subjecte indeterminat, un excés de subjectivitat que magnetitza la mirada i que organitza i dinamitza la trama al voltant d'aquest ser que sintetitza pols oposats, que encarna la contradicció i la dialèctica temporal, un adult –*old*– però alhora etern adolescent –*boy*–.

En arribar al punt i final de la història, se li afegeix un epíleg: Oh Dae-su vol oblidar qui és, premeditadament. Abandona la seva identitat. En comptes de l'estat de ceguesa que permet a Edip veure-hi més, comprendre més, Oh Dae-su cerca l'oblit que esborrarà amb el silenci allò sinistre que ha succeït en l'àmbit familiar. La lliçó,

ben apresada, quedarà impronunciable i en l'oblit: un coneixement només accessible per a l'espectador.

El protagonista sol·licita una sessió d'hipnosi. En aquesta situació de suggestió, té una visió dels gratacels, al capdamunt de l'edifici on s'ha confrontat a Lee Woo-jin, la seva ombra. Sense rastre de naturalesa, la visió de la ciutat afavoreix la manifestació del seu doble reflectit als finestrals. En contemplar el seu reflex, Oh Dae-su escindeix la seva identitat dual: *la que no coneix el secret és el nou Oh Dae-su; la que guarda el secret és el monstre*. D'aquest anàlisi textual ens interessa sobretot la particular situació de concordança entre l'escena diegètica d'hipnosi i els mecanismes que sostenen aquest argument al voltant d'un heroi que –hipnotitzat– realitza un recorregut previst amb antelació i orientat a la seva pròpia contemplació.

*Old boy* es constitueix d'aquesta manera com un híbrid entre acció èpica (de caràcter edípic, incestuós) i l'expressió més radical del gest sentimental. Un melodrama èpic masculí, que fa palesa l'acció del temps sobre l'heroi *en un paisatge heroic on la força motriu del sentiment es revela en la substància de cada silenci ambivalent dels seus protagonistes, en la complicitat dels seus esguards, en la calidesa metafòrica de les seves converses, en la generositat "subtil" dels seus sacrificis*<sup>192</sup>. El viatge d'aquest heroi erràtic al cor de la solitud i la por és també un viatge heroic al centre de la immensitat íntima que permet la conquesta de l'*anima*. Enfront les seves llàgrimes desesperades, Oh Dae-su és víctima d'una situació anòmala que el situa a l'abisme de *la confessió* que, a partir de la desesperació, es mostra com un pas previ a la bogeria, en el lllindar de la mort.

---

<sup>192</sup> BOU, Núria i PÉREZ, Xavier. *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós: 2000. A *Les cendres de la malenconia*. Pàgs. 138-208. Es refereixen a ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 1995. "*La confesión comienza siempre con una huida de sí mismo. Parte de una desesperación (...). Sin una profunda desesperación, el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo*". Pàg. 62.



### 3.7. Del desig a la hipnosi: l'absència estructural

Una veu omniscient (acusmàtica), que marcarà la subjectivitat imaginària del relat, obre el film. A partir d'aquest instant, la història transcorre com un relat del narrador, com un record nostàlgic d'un altre temps, un somni de bellesa com el de Scottie a *Vertigo*. Su Li-zhen (Maggie Cheung) i Chow Mo-Wan (Tony Leung) decideixen allotjar-se en els apartaments de la senyora Suen. En una complicada mudança pels estrets passadissos de la pensió, ambdós coincideixen en el mateix dia de trasllat, una contingència que establirà un pont entre les seves dues habitacions, que interseccionen i flueixen com dos vasos comunicants. El marit de Su és constantment de viatge per motius laborals. La dona de Chow treballa per les nits i difícilment coincideixen. En aquest laberint de solitud, els protagonistes estableixen una intensa relació afectiva. El Hong Kong de 1962 és el testimoni dels successius estats pels que transita aquesta relació autocensurada, des de la solitud i la desorientació fins al desig, l'amor i l'oblit.

Una banda sonora pregnada de melancolia obre les escenes d'alentiment visual. Aquest tractament visual sembla posar en escena un passat inaccessible, un melodrama sirkià sobre la incomunicació entre uns personatges que tenen escrit el seu destí per avançat, i on la càmera es limita a captar la seva presència espectral. Su Li-zhen i Chow són enganyats pels seus respectius marit i muller. En la dolorosa solitud, troben l'un en l'altre la comprensió i l'estímul per ser fidels, malgrat que les seves parelles no ho siguin. Mantenir la paraula donada en el matrimoni suposa un gran valor moral per als protagonistes. *Desitjant estimar, en disposició d'estimar*, així és com se senten els protagonistes de *In the mood for love* (2000) de Wong Kar Wai. Un film que se sustenta en el desig, *en allò que no passa*.

En els estrets i laberíntics passadissos de *Fa yeung nin wa* (2000) neix una relació passional entre Su Li-zhen i Chow. Finalment Chow només podrà exercir *la confessió* del seus sentiments en un àmbit privat. Els seus secrets quedarán guardats per sempre en el forat d'un tronc d'un arbre.



*Fa yeung nin wa* (2000)

**Narrador:** *Ella era tímida... baixava el cap per donar-li la oportunitat d'apropar-se. Però ell no podia per manca de coratge. Ella dóna la volta i se'n va.*

L'escena que hagués mostrat la relació sexual entre els protagonistes va ser filmada però substreta del muntatge final, és *allò que falta*. Una estratègia narrativa que posa en evidència l'estructura del desig, d'allò que l'espectador voldria veure i li és sistemàticament suggerit però negat. Una absència estructural d'allò que queda latent en la superfície de la pel·lícula, feta d'intensitats, alentiments, repeticions obstinades.

Així s'inicia entre ambdós protagonistes una convivència quotidiana a l'ombra de les seves parelles absents, basada en la repetició reiterada d'uns certs hàbits. Una relació amplificada a través de preses que filmen les interseccions entre els personatges a càmera alentida. Els protagonistes mai inicien una relació il·lícita malgrat el sentiment que emana del seu cor. Enclaustrats en angoixosos espais interiors, els personatges circulen pels estrets

passadissos sense tocar-se, establint una relació fantasmal que bé podria ser fruit de la imaginació dels habitants de la pensió que ocupen. A través de gestos minimalistes, el melancòlic afecte entre Su Li-zhen i Chow es converteix en una desgraciada i sofocada passió. Els elegants vestits de Su Li-zhen i les diferents corbates de Chow marquen el pas del temps empresonats entre els intensos colors de les parets, on la pluja i el ritme reiteratiu generen un *crescendo* gairebé inaudible. La càmera alentida intensifica cada pas que donen els personatges, que es creuen sense trobar-se. Com explicava Benjamin, l'alentit no fa només aparèixer motius del moviment ja coneguts: en aquests motius coneguts en descobreix d'altres completament desconeguts, que no fan en absolut l'efecte d'un alentiment de moviments més ràpids, *sinó el de moviments pròpiament llisquents, flotants, sobrenaturals*<sup>193</sup>. I segons observa Jacques Aumont, alentir suposa veure els moments decisius; és sobretot veure millor tot el procés (i no únicament els moments alentits). És, doncs, *intervenir en l'esdeveniment per alliberar el seu sentit*<sup>194</sup>. De la mateixa manera que com succeeix a un film com *Smoke* (Wayne Wang, 1996), la lentitud com a actitud o manera de mirar el món es manifesta com una característica *sine qua non* del melancòlic: "*El melancòlic era dotat de lentitud i inèrcia, com del poder de la intel·ligència i la contemplació*"<sup>195</sup>.

*Està sortint molt per les nits... suposo que és normal passar-s'ho bé quan una és jove* – recrimina l'amfitriona senyora Suen davant les contínues escapades nocturnes d'una Su Li-zhen preocupada per mantenir les aparences. En aquesta *imitació a la vida*, els protagonistes proven d'establir la seva identitat, confrontada a les respectives parelles adúlteres que mai apareixen en pantalla. En canvi, els protagonistes no deixen de fer en les imatges allò que

---

<sup>193</sup> BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936]. Barcelona: Edicions 62, 1993. Pàg. 62.

<sup>194</sup> AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes autores* [*Les théories des cinéastes*, 2002]. Barcelona: Paidós, 2004. Pàg. 62. Refereix al film de Jean-Luc Godard *Sauve qui peut, la vie* (1979).

<sup>195</sup> KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991. Pàg. 167. A l'epíleg *Les cendres de la malenconia* de BOU, Núria. i PÉREZ, X. *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood* [2000]. Op. cit. Pàg. 202.

pensen que les seves parelles diuen o fan. La vida corrent dels personatges s'estructura a partir d'aquests "no res" de cruïlles que s'estructura per formar la vida social. Així ho indica Fernando Pessoa (*El libro del desasosiego*): "*Savi és aquell que monotonitza la vida, perquè el més petit incident adquireix aleshores la facultat de sorprendre*". El poeta subratlla que hi ha una saviesa d'allò ordinari, saviesa que està en la base del que Maffesoli anomena *reencantament del món*<sup>196</sup>.

La senyora Suen, propietaria dels apartaments on s'allotgen els protagonistes, representa els ulls de la moral que autocensura la relació entre Su Li-zhen i Chow.



*Fa yeung nin wa (2000)*

**Chow:** *Estic fart dels rumors...*

**Su Li-zhen:** *Però no són certs. Per què preocupar-se?*

**Chow:** *Jo també pensava així... que no érem com ells [les seves parelles infidels]... però no ho som. Els sentiments sorgeixen improvisadament.*

A ritme de bolero, la trama sembla diluir-se així en el buit, en un no res existencial que ressalta els petits detalls de la vida quotidiana, que la passió entre Su Li-zhen i Chow converteix en màgica, en una experiència viscuda al límit del desig. En aquest marc minimalista es conjuga poèticament i hipnòtica l'ambigüitat de cada gest i cada mirada. I en aquest context Wong Kar Wai filma la contenció i els equívocs entre una parella que, abandonats a la passió però continguts per la raó, es dedica a assajar allò que encara no ha passat. *Per favor! no ploris... només és una prova...* consola Chow a Su Li-zhen, entre la pluja al carrer. Volen estar preparats i assagen preventivament el moment d'una possible separació dolorosa, que eviti els rumors que els vinculen o els prepari enfront un eventual retorn de les seves parelles.

El rebuig del temps sembla doncs orientar-nos cap a l'error i el somni: engendra les passions (que afavoreixen el desordre). Els protagonistes de *In the mood for love* no volen la felicitat sinó la

<sup>196</sup> MAFFESOLI, Michel. *Elogio de la razón sensible* [1996]. Op. cit. Pàg. 237.

*passió*, en allò que té de sofriment. Així actua la passió per interrompre un avanç continu, un determinat *tempo* que constitueix allò singular per fixar el pensament. Un camp virtual per on es desencadena el subjecte passional cap a un encontre o entrecreuament amb la seva arrel oblidada i de l'objecte trobat en el camí, en un marge del camí. *La cosa mateixa és marginal, com ho és també l'arrel mateixa de la memòria*. És així com es posa en escena la passió, de naturalesa excessiva, repetitiva, se'ns mostra en successives repeticions d'ella mateixa, com el caràcter seductor de Don Giovanni. D'aquesta font passional brolla, en ple vertigen d'anticipacions, camuflatges, reencarnacions i regressions l'objecte mateix de l'anhel que, com a *Vertigo* de Hitchcock, pren la forma d'una dona que mai és *Ella Mateixa*. En aquest sentit, curar-se de la passió –i del vertigen conseqüent– és, per tant, *enfrontar-se a l'espai buit*. *Espai de llibertat, si es vol anomenar així*<sup>197</sup>.

Passió és aquell excels nuclear que compromet al subjecte amb les fonts del seu ser, alienant-lo i fundant-lo alhora. És l'essència del subjecte (alteritat inconscient que funda la identitat del propi subjecte, arrel de la seva força o poder propi i intransferible). Per tant, és allò que subjecta, de manera que no és possible alliberar-se d'ella. El subjecte es constitueix a través del fosc treball de la passió dividit en repeticions i hàbits. El desig es manifesta com a fenomen de la passió, i aquesta, com el logos mateix del desig, el seu principi intern i la seva finalitat. Tal com escrivia Lacan, *la realitat indestructible del desig s'escapa del temps*. D'aquesta manera, el somni de les passions és vençut pel coneixement de les veritats temporals. Cal comprendre doncs per què l'error i l'inconsciència són passionals: *la passió desconeix el temps com a tal*. Rebutja prendre consciència de què succeirà en el futur, de les conseqüències de les nostres accions, de la reacció de les nostres tendències enfront l'esdevenir. La passió es distingeix així de la voluntat. La voluntat tendeix a pensar amb veritat cap al futur, coneix les seves tendències, la seva profunditat i durada, per saber que, més tard, li donarà bonança. Però l'apassionat fracassa en les seves previsions, s'abusa ell mateix. Cedeix a *l'atracció de l'instant*<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> TRÍAS, Eugenio. *Tratado de la pasión* [1979]. Op. cit. Pàgs.76-126-141.

<sup>198</sup> ALQUIÉ, Ferdinand. *Le désir d'éternité* [1943]. Op. cit. Pàg. 15-25.

La passió s'oposa així a la voluntat. Tota passió és inconsciència, ja que la consciència suposa un desdoblament, una certa separació. Tot amor passió és, de fet, amor per un mateix. És el desig de retrobar i no perdre. D'assimilar l'altre, i no de donar a l'altre. És infantil, possessiu i cruel. Devora l'altre destruint-lo i incorporant-lo a un mateix. L'amor actiu suposa, al contrari, l'oblit del jo.

Su Li-zhen i Chow assagen els durs moments on hauran d'afrontar el futur de la seva relació. Repetint aquest diàleg Su Li-zhen pretén assimilar la situació.



*Fa yeung nin wa (2000)*

**Su Li-zhen:** *Diga-m'ho amb tota franquesa... tens una amant?*

**Chow:** *Però què dius? Qui t'ha dit aquesta tonteria?*

**Su Li-zhen:** *Això no importa. La tens o no?*

**Chow:** *No.*

**Su Li-zhen:** *No vull que m'enganyis. Mira'm als ulls. T'ho preguntaré una altra vegada. Tens una amant?*

**Chow:** *Sí. [Maggie el golpeja] Per què reaccions així? Si ho admet sense dubtar, què importa que la tingui?*

**Su Li-zhen:** *No creia que ho reconguessis així. Els nervis m'han trait.*

**Chow:** *Torna-m'ho a preguntar.*

Podem destacar una escena que il·lustra la disposició reiterada d'aquests elements. Es tracta d'un sopar qualsevol entre els que acostumen a compartir Su Li-zhen i Chow. Chow ha abandonat finalment els apartaments de la senyora Suen i ara resideix a Singapur. El pretext d'aquesta separació és la necessitat de Chow de concentrar-se en escriure una novel·la, encara que realment Chow vol evitar els rumors que tant incomoden a la parella autocensurada. Però Maggie no pot suportar la distància i visita inesperadament a Chow. En una rutina que han compartit infinitud de nits, mentre mengen fideus, Su Li-zhen pregunta a Chow si té una amant.

En aquest moment, sembla que Su Li-zhen acusi a Chow de ser-li infidel, una recriminació sense sentit donat que realment mai han mantingut cap relació de compromís. Chow nega l'acusació. Su Li-

zhen insiteix gelosa. Finalment Chow confirma les sospites i Su Li-zhen plora desconsolada. *Per què reacciones així? (...) Torna-ho a provar...* – expressa Chow. En realitat res és el que sembla. Es tractava d'un assaig, una escena que juga amb l'aparença d'aquesta confrontació. Cal repetir-la fins assimilar-la, abans de que es produeixi realment. Només era una prova. Su Li-zhen ha d'estar preparada per afrontar la mateixa situació quan es doni realment davant el seu marit, i cal que repetixi el diàleg fins que tingui prou fermesa com per desvetllar la infidelitat en un cara a cara que mai es produirà. Les reflexions de Kierkegaard, en relació a la noció d'existència segons que es fundi en la reminiscència o en la repetició, troben aquí el màxim sentit.

La banda sonora prolonga un motiu reiteratiu que vesteix els encontres entre Su Li-zhen i Chow de melancolia, mentre el fum del tabac se suspèn ingràvid en un pas del temps extremadament intens i dramàtic. En aquest ball d'ànimes que agonitza en la distància, finalment Chow troba la via d'escapada en un mur on murmura la seva història, on morirà el seu secret i així podrà viure. Finalitza així un film on els protagonistes viuen com espectres, suspesos en el desig.

La topografia que configuren els passadissos de la pensió de *In the mood for love*, en la intimitat de Su Li-zhen i Chow, estableix també un paisatge laberíntic però no totalment postmodern. En cert sentit, *In the mood for love* és una fàula historicista que cerca recrear l'ambient dels anys 60-70 a Hong Kong. Però, com observa Carlos Heredero, enfront els processos d'alienació i estandarització impulsats per la dinàmica globalitzadora, que difuminen la identitat en els espais, que acaben per fer indiferents els entorns urbans i que dificulten la indentificació amb l'hàbitat cultural, les escenografies per les que circulen els personatges de Wong Kar Wai afirmen unes senyals d'identitat irrenunciabls, capaces d'integrar-se de forma indisoluble amb la personalitat i les emocions d'aquells que les habiten.

Enfront el procés de ruptura dels vncles entre el present i el passat, en un món que amenaça en dissoldre el pretèrit, la contemporaneitat i el futur dins un magma uniforme i borrós, les imatges de Wong Kar Wai s'obstinen a fabricar incessantment càpsules de memòria i record. Amb la perspectiva de la vivència que manca de punts de

referència, la narrativa de Wong Kar Wai proposa audaces alteracions de la temporalitat que neixen d'una percepció mental i sensorial de la vivència interior. Producte inequívoc de la postmodernitat i, alhora, resistent i lúcid a la majoria dels símptomes i patologies d'aquesta, el cine de Wong Kar Wai es relaciona amb tot l'heterogeni substrat que l'alimenta amb una manca de prejudicis i d'ansietat, amb la llibertat i la naturalitat que l'allunyen –simultàniament– de la cita culturalista i de l'actitud parasitària, de la servitud mimètica i del pastitx maniersita, de l'autocomplaença i del simulacre <sup>199</sup>.

Herederó estableix una correlació entre la divisa invocada per Douglas Sirk (*veure confusament a través del mirall*) en la posada en escena de Wong Kar Wai, que disposa enquadraments que situen els personatges emmarcats entre portes mig obertes, entre passadissos o finestres que tanquen el seu espai vital. Les composicions, dominades per la presència d'objectes desenfocats en primer terme, envolten als protagonistes en masses de color com enmig d'una nebulosa. Una forma manierista del relat que senyala que ens trobem enfront un temps pretèrit que es dilueix en el record. Les repeticions rítmiques i els rituals quasi hipnòtics de la posada en escena tracten de capturar i de fixar la memòria. Les mirades fora de camp es reiteren contínuament, com si l'objecte de desig es mantingués sempre inaccessible. Tot es filma i es visualitza, en definitiva, no com si estigués succeïnt, sinó com si s'estigués recordant, envoltat d'una boira de tristesa i melancolia, però també d'idealització i de bellesa, que *embriaga i dissol les sensacions* <sup>200</sup>.

Malgrat el temps es presenta evanescent, els films de Wong Kar-wai reconstrueixen moments de quelcom que ha succeït anteriorment. Un instant que esdevé curiosament un punt estàtic que condensa alhora passat i futur <sup>201</sup>. El temps real i el temps somiat es fonen en una continuïtat de mirades furtives, instants fugaçs i contactes atzarosos que tramen la veritable textura d'un

---

<sup>199</sup> HEREDERO, Carlos F. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002. Pàg. 19.

<sup>200</sup> HEREDERO, Carlos F. *La herida del tiempo* [2002]. Op. Cit. Pàg. 170.

<sup>201</sup> BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: popular cinema and entertainment* [2000]. Cambridge: Harvard University Press, 2003. Pàg. 276.



record convertit, alhora, en meditació sobre l'atracció i el desig. *Tota la història és com un somni i, de sobte, sorgeix un element real, una dada històrica* – diu el director, citant el desenllaç de *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) com una referència essencial per a ell. En una seqüència de plans buits, *In the mood for love* revisita al final els espais i les localitzacions on habitaven els protagonistes, que constitueixen el veritable tema del film.

La trama de *In the mood for love* es prolongarà a *2046* (Wong Kar Wai, 2004), que aborda el territori compartit per l'amor-passió i la memòria (“*Tots els que viatgen a 2046 comparteixen el mateix objectiu, volen recuperar la memòria perduda, ja que a 2046 mai canvia res*”). Al film, Chow (Tony Leung) s'ha abandonat amb el pas dels anys a la beguda i al joc. Busca companyia femenina, però sense compromisos ni implicacions emocionals que repeteixin el seu sofriment. En la recerca infructuosa de la dona que substitueixi l'amor de la seva vida, Chow establirà diverses relacions marcades per la fatalitat, per la impossibilitat de satisfer allò que queda tant enrera. Alhora, *2046* és el títol del relat futurista que Chow escriu. Un segon nivell de ficció, pel qual els protagonistes viatgen en tren cap un temps que promet conservar intacta la memòria. Per tancar la ferida, però, finalment, a Chow no li queda cap altra alternativa que *mirar cap endavant*, que és com pot concloure el film: “*no mirà cap enrera; era com si hagués pujat a un tren molt llarg rumb a un futur de someig, a través de la nit insondable.*”

### 3.8. Deambular pel no res

La cinematografia nordamericana és un reflex dels forts contrastos socials i culturals d'un país on conviuen les propostes més radicals amb els processos més codificats que caracteritzen la indústria de Hollywood. Així doncs és fàcil constatar un conjunt de propostes de cineastes amb un caràcter fortament personal, íntima i hipnòtica, fonamentals en la constitució estètica d'allò postmodern: David Cronenberg (*Spider*, *eXistenZ*, *Crash* basada en la novel·la de J.G. Ballard...), Abel Ferrara (*The addiction*), M. Night Shyamalan (i el seu popular estudi sobre els fantasmes a *The sixth sense*), David Lynch, Gus Van Sant, etc... Una cinematografia prolífica de la que aquí proposem analitzar diversos casos significatius.

A *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) s'assoleix l'experiència hipnòtica que s'esdevé de la pèrdua –arbitrària, sense objecte– dels protagonistes en un territori desèrtic. El film s'inicia amb una melodia melancòlica que acompanya aquests personatges que, sense identitat (s'anomenen mutuament *Gerry*, que significa “*capullo*”, com si es diguessin “tio”) seran absorbits pel paisatge. En prendre una ruta alternativa, el camí atzarós es transforma en un laberint d'arbustos del qual és impossible divisar la sortida i que es transforma en un malson. Les imatges que acompanyen als dos joves es prolonguen en una durada extrema i monòtona, per on traspasa un temps angoixant i la desorientació més radical. Per aquest procediment es prolonguen les preses d'imatge fins al límit de la capacitat analògica del cinema, on s'empren per filmacions rotllos d'uns deu minuts de pel·lícula. Així *Gerry* ens posa en contacte per via analògica amb el real, la fatalitat que brolla d'aquest relat construït sobre la pèrdua i el buit.

La càmera es proposa com una mirada que es limita a captar l'errància dels personatges i inscriure la seva figura en un paisatge extrem. Per una banda, ofereix proximitats que fan hiperaudibles les passes i les respiracions sofocades dels protagonistes, amb moviments i sons repetitius i rítmics. Però conjuga aquesta posició amb grans distàncies que estableixen la diferència, i per la qual s'adquireix consciència del seu radical aïllament. És així com és possible captar els fenòmens físics i la intensitat d'un temps extrem,

a través dels turons i cels que ocupen tot l'horitzó. Mentre els protagonistes no cedeixen en el seu recorregut monòton, podem captar en un sol pla d'uns deu minuts la progressió de la llum que s'intueix amb l'alba i que s'aixeca fins sortir un sol asfixiant. Són unes imatges hipnòtiques, d'una intensa materialitat que s'interposa al desig dels protagonistes de retrobar el camí de retorn.

A *Gerry* (2002) els personatges experimenten la pèrdua en un paisatge inhòspit. Gerry queda isolat en un roc enorme, del qual no pot descendir perquè sofreix vertigen.



*Gerry* (2002)

Els personatges deambulen en la pèrdua i la desorientació, assolint un estat *revenant*. Cada vegada més buits de voluntat, perden la força del desig que els fa subjectes (perden el subjecte). Una concepció mecànica del cos, adscrita a l'error i la pèrdua que acompanyen al moribund, conscient d'habitar un món *transitiu*, en estat de transició. Fruit d'aquest encontre amb el real –de la pèrdua i la mort–, la parella protagonista es mostra desdibuixada, “sense atributs”, senyalant la distància entre el temps viscut i la narració, i entre els estrats que configuren aquestes categories (la memòria, la història, l'oblit)<sup>202</sup>. Aquest exercici de fissura típicament postmodern, dona un caire hipnòtic a la trilogia que Gus Van Sant erigeix al voltant del tema de l'accident, la contingència i la mort: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last days* (2005).

---

<sup>202</sup> PINTOR IRANZO, Ivan. *Els nus i els morts. La representació i la construcció de l'altre cinema contemporani: el cas de M. Night Shyamalan*. Barcelona: UPF, Formats núm. 4 revista digital, 2005.  
[http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti6\\_cat.htm](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti6_cat.htm)

A *Gerry*, els diàlegs no ténen sentit per a l'espectador, ja que estan construïts des de la lògica interna dels personatges. Així aquests s'estan llargues estones sense dir res, o parlen ignorant el possible coneixement imaginari que ostenta virtualment el punt de vista de la càmera. El paisatge, que s'estableix com un veritable antagonista laberíntic, és preceptible com quelcom físic i real. En aquesta matèria s'inscriu el curs del temps amb una intensitat hipnòtica, mentre els personatges perden la memòria de les seves pròpies passes, d'un recorregut que els hi és impossible cartografiar. En aquest procés de desolació i insolació la seva mirada perd progressivament el subjecte, per abandonar-se i naufragar en aquest desert fet d'exili i de pèrdua <sup>203</sup>. Així l'espectador se sent perdut, com els personatges, en una nova perspectiva estètica lliure dels codis estàndards del cinema.

---

<sup>203</sup> *Gerry* s'ha relacionat amb diversos precedents, com els films de Béla Tarr (especialment *Sátántangó*, 1994), Andrei Tarkovsky, Alexander Sokurov, Chantal Ackerman o *La cicatrice intérieure* (1970) de Philippe Garrel.

### 3.9. La hipnosi i l'emergència d'allò sinistre

El postmodernisme es caracteritza per una obsessió per la Cosa, un cos estrany dins el teixit social, en totes les dimensions que van des de la dona com l'element insondable que sacseja el predomini del "principi de realitat" (*Blue Velvet*) i alteritats autistes (*Elephant man*), fins la visió paranoica de la mateixa totalitat social com la fascinant *Cosa última*, un espectre vampiritzador que marca fins i tot la superfície quotidiana més idíl·lica amb signes de corrupció latent. L'ambigüitat de la relació postmoderna amb la Cosa-Real resideix en el fet que no és simplement un cos estrany, un intrús que perturba l'harmonia dels llaços socials. La Cosa manté unit l'edifici social per mitjà de la seva consistència fantasmàtica. Reneguem d'ella i la rebutgem, però exerceix una atracció irresistible sobre nosaltres. La seva proximitat suposa un perill mortal, però *ahora és font de poder*<sup>204</sup>.

Així el postmodernisme configura un canvi de perspectiva en relació al modernisme. Allò que abans apareixia al marge com a subversiu, ara es desplaça cap al cor mateix, com el nucli dur del Real que diferents intents de simbolització s'esforcen en va en integrar. Una construcció que, com el cinema de David Lynch, està feta perquè "*ens cremem els dits per apropar-nos massa al contacte amb el Real*". La imatge postmoderna constitueix una mena de frontera que permet a l'individu prendre distància amb allò Real, protegint-lo contra la seva irrupció, encara que el seu "hiperrealisme" evoqui la *nàusea d'allò Real*. És així com la hipersensibilitat es constitueix com un revers a la desrealització.

Allò sinistre comporta ***la realització absoluta d'un desig***, quan allò fantàstic (desitjat pel subjecte) *es produeix en el real*, quan el real assumeix enterament el caràcter d'allò fantàstic. Es dona la sensació de sinistre quan quelcom sentit i presentit, temut i secretament desitjat per un subjecte es fa, de sobte, realitat. En allò sinistre,

---

<sup>204</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* [1992]. Op. cit. Pàg. 152.

sembla produir-se en el real una confirmació dels desitjos i fantasies que han estat refutats pel xoc del subjecte amb la realitat. Un efecte sinistre que està molt relacionat amb l'ull esquinçat i l'espiral que engoleix la mirada i suggereix la destrucció de la ficció. Recordem la narració sobre *L'home de la sorra* que “*tira sorra als ulls dels nens que no volen dormir*”. El tema de l'ull, ferit i cec per l'acció de l'home de la sorra, extasiat per la visió d'Olimpia darrera la coritna, és dominant al conte de Hoffmann, com ho és també a *Vertigo* i, per extensió, a tota l'obra de Hitchcock, en la que l'ull esquinçat, prefigurat a *Rebecca* en el somni de Ballantine, on unes tisores tallen un escenari de cartró amb ulls dibuixats de tots les mides (escenari de Dalí que evoca a l'inici de *Un chien andalou*), constitueix un dels seus temes de major naturalesa sinistre. A *The Birds*, la mare del protagonista es troba de sobte amb la visió d'una veïna a la qual els ocells han deixat buides les conques dels ulls. Un ull esquinçat, arrancat pel bec dels ocells, buidat, convertit en conca de desguàs o en cavitat de la calavera que segons Eugenio Trías *suggereix la destrucció de la ficció*, d'aquesta fina pel·lícula d'aigua, aigua dels nostres somnis, que separa el somni de la realitat. Per què el subjecte és passional, no actiu ni fundacional: *és efecte i no causa, producte i no productor, efectuat i no actiu*<sup>205</sup>.

En el creuament entre allò fantàstic i allò real apareix sempre l'angoixa, la idea que Freud<sup>206</sup> catalogà també com allò sinistre (*Unheimlich seria tot el que havia de romandre ocult, secret, però s'ha manifestat*). El punt on *la realitat en si toca al fantasma*, l'envaeix. El curtcircuit pel qual el fantasma-trauma envaeix la realitat, un singular moment d'encontre on la realitat sembla *més onírica que els mateixos somnis*. Allò sinistre suposa la revelació de quelcom que hauria de romandre ocult, *allò fantàstic encarnat*, segons la definició que proposa Eugenio Trías.

Quelcom que havia de produir-se, entre el món real i el món fantàstic, ha fallat, no ha succeït. Una incertesa estructural que afecta l'estatut de l'univers narratiu. El lector travessa, de la mà

---

<sup>205</sup> TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* [1982]. Op. cit. Pàgs. 112-114.

<sup>206</sup> FREUD, Sigmund. *Lo siniestro. Obras completas II* [*Das Unheimliche*, 1919]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. Pàgs. 2483-2505.

del protagonista, aquest insòlit escenari que posa en crisi el judici de realitat. Una experiència d'incertesa que suspèn les convencions que regeixen l'estrany món en que està immers l'espectador. O en altres termes, *en el relat sinistre s'esdevé una experiència de pèrdua de realitat, de descomposició del teixit que la sosté i configura* <sup>207</sup>. Un estat que condueix a la psicosi, *donat que l'inconscient és a la superfície, és conscient*. Això és per què quelcom que hauria d'haver quedat ocult (inconscient), s'ha manifestat a la superfície (consciència).

Situat fora de qualsevol univers de referència, produeix una pèrdua de realitat relacionat amb *l'adopció sistemàtica i hipertròfica d'un únic punt de vista*. Aquest Jo enunciator ens presenta un relat en primera persona, escrit per una figura protagonista com a entitat enunciatadora del text. Un mecanisme psíquic basat en la recusació (*verwerfung*) o rebuig, una absència radical on quelcom no queda inscrit i, per tant, no genera un símptoma, sinó que queda travessat com un punt cec. Quelcom del que el subjecte, l'inconscient del subjecte, no pot saber-ne res. Es produeix aleshores, en l'origen de les psicosis, una absència que fa impossible l'actuació del mecanisme de repressió, i consegüentment, la generació del símptoma, és a dir, el retorn d'allò reprimint.

Una manca de simbolització on allò que és rebutjat en l'ordre simbòlic torna a sorgir en el real, reapareix. Aquest procés es pot relacionar amb el *complex de castració*. Es troba en el nucli mateix de l'inconscient, com la seva peça constitutiva. Constitueix una amenaça en el món simbòlic, quelcom reprimint que es percep com a experimentat pel subjecte. Una experiència viscuda en tant que absència d'amenaça, una absència de simbolització. Sota aquest prisma, l'experiència de castració (diferenciada de l'amenaça de castració) no constituiria altra cosa que l'encontre amb allò Real, el real en estat brut, mancat de mediatització i en absència de l'aparell simbòlic. Un fracàs del subjecte a l'accés de l'ordre simbòlic. Podem definir així allò sinistre com *la irrupció d'allò real desintegrant el teixit de la realitat* (REQUENA, 1997, 55).

---

<sup>207</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Emergencia de lo siniestro*. Trama & Fondo [1997]. Pàgs. 53-75.

El cinema de David Lynch serà un exemple culminant, que persevera en l'exercici permanent d'apropament a allò sinistre, a un conjunt de malsons hipnòtics i delirants. Construeix una ficció per la qual irromp l'abisme pertorbador d'allò Real, aquest magma de la vida sense simbolitzar al que es refereix Lacan, que obliga a l'espectador a replantejar-se el seu propi ordre imaginari.

A *Lost highway* (1997), un conflicte en el pla real, en la relació entre el matrimoni entre Fred i Renee Madison no troba solució. Aquest conflicte, la impotència de Fred (Bill Pullman), la insatisfacció de la seva muller, es traslladarà a un pla imaginari on tampoc es resol.

El film inicia amb el so estrident del timbre de l'intercomunicador. Una veu misteriosa però familiar anuncia: *Dick Laurent is dead*. Fred Madison encara no sap qui és Dick Laurent. Tampoc sap qui ha trucat a la porta de casa seva donant aquest missatge. Fred s'adreça a la finestra per observar el carrer, on no hi ha ningú. Al final del film es repeteix l'escena, però canviant el punt de vista. Aquesta vegada veiem al missatger, que revela la mort de Dick Laurent. Però el missatger no és més que el mateix Fred Madison que, des d'una altra posició, dona el missatge. Aquesta vegada sentim com un vehicle fuig entre sons confusos de sirenes policials que el persegueixen. Emissor i receptor es troben paradoxalment, de forma simultània, en el mateix espai i en el mateix temps. Després de dues hores, retornem al lloc on tot havia començat, però aquest segon començament no arriba com una destinació final o un retorn al centre, sinó que es manifesta com temps cíclic. Dues realitats paral·leles que es desenvolupen simultàniament, una espiral eterna on la repetició mai és idèntica, en oposició a estructures lineals o circulars.

A la llar de Fred Madison, els miralls devoren, constituint un infern paral·lel que contempla reflectida la vida dels protagonistes. El personatge sembla que es mira sense memòria, no sap qui és, ha perdut la identitat. Fred es mira estranyat, perquè es mira des d'un angle completament nou. Un instant que salta fora del temps, similar al despertar on sembla percebre's un mateix molt més real



que quan s'està completament despert. Un somiar lleu que és una intimitat sense temps, *vagabundear en la durada*<sup>208</sup>.

Entre les misterioses cintes de vídeo que reben periòdicament, Fred i Renee (Patricia Arquette) assisteixen a una festa. Allà, a Fred se li apareix una presència diabòlica que el repta: “*sóc a casa teva; truca'm*”. La música s'allunya, i la conversa ocupa absolutament tot l'espectre sonor com si fos l'única cosa que succeeix allà. Una situació de *rendu* o amplificació auditiva impossible. I efectivament, la criatura respon des de la casa d'en Fred, ja que *no té per costum presentar-se allà on no el criden*.

Pete Dayton (Balthazar Gethy) és l'envers de Fred Madison (Bill Pullman). Se li apareix un personatge estrany que posa en crisi l'estructura de la xarxa simbòlica que sosté *Lost highway*.



*Lost highway* (1997)

Tal com suggeríex Chion, de la mateixa manera que la intervenció d'una veu acusmàtica sol convertir el relat en una recerca l'objectiu de la qual és associar-la a un cos, la veu d'un desconegut per telèfon provoca aquesta exigència, aquesta qüestió: localitzar l'origen de la trucada, és a dir, el punt d'on ha sortit la veu, i per tant adjudicar a la veu un lloc que encara no té i aleshores dotar aquesta veu d'un rostre; per què quan no esta localitzada, *la veu inunda tot el real i es dota de poders aterridors*<sup>209</sup>.

<sup>208</sup> ZAMBRANO, María. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998. Pàg. 96.

<sup>209</sup> CHION, Michel. *La voz en el cine* [1982]. Op. Cit. Pàg. 71.

La banda de so configura una atmosfera hipnòtica que mescla el jazz, la música *pop* i rumors cavernosos que ens submergeixen en un estat fronterer entre el somni i la vigília<sup>210</sup>. En aquest context, el telèfon instaura una situació acusmàtica, una *intimitat de la veu* a vegades desconejada, amenaçadora i perversa, suggerint la idea de que ho veu tot, ho sap tot i ho pot tot. Un objecte parcial, com un “ull” emancipat del subjecte, una mirada que no ens mira i que remet a l'*objet a* de Lacan, ja que eludeix la relació simètrica del reflexe. En tant que és externa i independent, aquesta ha estat substreta i ja no pertany al subjecte. Fred parla per telèfon amb el mateix subjecte que té davant, la veu del qual ressona a través de dos plans diferents. La conversa flueix en temps paral·lels, que adquireixen un caràcter fortament enigmàtic, hipnòtic. Una estètica esquizofrènica que posa a primer terme l'estructura del desig inaccessible (*repetitu, obsessiu, obstinat*), una fatídica constatació del fugaç “*mai em tindràs*” que murmura Alice.

La darrera cinta de vídeo que arriba a la llar dels Madison mostra fugaçment l'assassinat de Renee en mans de Fred. El protagonista serà jutjat i condemnat pel crim. Un cop a la presó, la cel·la serà l'estrany espai d'enclaustrament on sofrirà intensos mals de cap. Fred és una criatura sinistra desdoblada, un ser escindit, és Fred però alhora també és Pete Dayton. Una *metamorfosi* kafkiana, on allò sinistre emana de la in/satisfacció del desig.

En una seqüència posterior, Alice (també Patricia Arquette) s'acosta al taller de Pete a recollir un vehicle arreglat. Alice, apareixent en un cadillac negre, esdevé la reencarnació fantasmàtica de Renee. Una escena de caire oníric on una única mirada de Pete serveix per evidenciar l'atracció immediata que desperta la rossa en ell. Alice s'erigirà com la *femme fatale* que mai podrà posseir del tot, seduïnt Pete en una relació amagada entre nits d'hotel amb la finalitat d'acabar amb la vida del seu protector. Amb Alice emergeix un altre temps. El vestit blanc i lluminós, així com el vehicle, configuren un escenari historicista que refereix a un temps passat mític (els feliços anys cinquanta als EUA). El film evoca una unitat

---

<sup>210</sup> VVAA. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar, 2006. A PINTOR IRANZO, Ivan. *David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral*. Pàg. 71

psicològica, on diversos estrats de memòria acaben enllaçant com una banda de Moebius, una cinta que, capgirada, constitueix en les seves dues facetes una única superfície contínua. David Lynch descriu el film com una *fuga psicogènica* que conté quelcom de cinema de terror, part de thriller, però bàsicament és cinema de suspens. Per Lynch, el suspens és com un imant. Quan apareix quelcom desconegut, crea una abstracció (*Si ets en una habitació i hi ha una porta que dona a un passadís, sentiràs la temptació de baixar*). És molt més fort veure una part que tot el conjunt. El conjunt podria tenir una lògica, però, fora de context, el fragment adquireix un gran valor d'abstracció. *Pot convertir-se en una obsessió* <sup>211</sup>.

Fred fuig contemplant l'asfalt al final de *Lost highway*. Una mirada buida de subjecte, com la de Norman al final de *Psycho*. Una mirada anticipada en la primera imatge del film, quan apareixen els títols de crèdit sobre la carretera. La diferència, entre el que veiem al principi i al final, és una qüestió de punt de vista. En obrir el film la mirada de l'espectador, encara que encara no ho sap, s'identifica amb la mirada del culpable que fuig. Una coincidència de mirades en la figura del *pervers*, amb el qual finalment l'espectador simpatitza. En els films posteriors a *Lost highway*, David Lynch dóna un pas endavant, en abordar aquest arquetip típicament masculí en figures femenines que protagonitzen tant *Mulholland drive* (2001) com *Inland Empire* (2006). Unes dones submergides en la melancolia, que Žižek utilitza per analitzar la causalitat femenina i la suspensió del sentit. La *femme fatale* espectral i impenetrable sorgida com a resposta al discurs eròtic patriarcal del Hollywood clàssic, resulta així fortament enigmàtica i amb un caràcter manipulador.

La “carretera atrapada en el temps” que configura aquesta triologia es presenta com un bucle que, com *El àngel exterminador* de Buñuel, enclaustra als personatges en el fora de camp de la temporalitat. Una temporalitat subjectiva i fosca que condueix a la bogeria. La banda de Moebius, l'estructura temporal com a fuga en espiral, l'abisme que puja –com en la cèlebre imatge de Scottie penjant de la cornisa,- les mirades de reüll davant allò que es tem

---

<sup>211</sup> RODLEY, Chris (Ed). *David Lynch por David Lynch [Lynch on Lynch, 1997]*. Barcelona: Alba, 1997.

veure, la realitat fraudulenta de l'estimada Madeleine (Kim Novak), són alguns dels factors que emparenten *Lost Highway* amb el *Vertigo* (1958) de Hitchcock.

El particular malson de Pete. Una pantalla gegant emmarca al personatge en una projecció perversa d'un film porno on apareix Alice. Posteriorment, en percebre les *dues realitats* d'Alice retratades en una mateixa fotografia es produeix un col·lapse del real, que el condueix a un malson oníric, una tempesta extravagant dins els passadissos de la mansió.



*Lost highway* (1997)

El caràcter postmodern consisteix així en exhibir directament l'objecte per tal de fer visible el seu caràcter indiferent i arbitrari (com el cèlebre MacGuffin de Hitchcock). El fet que l'objecte sigui, en aparença, completament comú o vulgar, provoca un efecte sinistre quan es revela la seva dimensió malèfica. El tractament postmodern *revela la Cosa en si com el mal encarnat*, materialitzant per un procés atzarós allò que omple el buit de l'Altre (l'ordre simbòlic). És així com els objectes familiars, en trobar-se en l'àmbit de la Cosa, adquireixen una ambigüitat fonamental que els atorga una aparença sinistra. En el text sinistre s'esquinça la realitat, un esfondrament que no es produeix en el conte de fades (presentat com un model simbòlic de la realitat). En el discurs postmodern, doncs, allò real es resisteix a la simbolització, però alhora és un producte retroactiu de la simbolització, que afirma el gaudi entorn

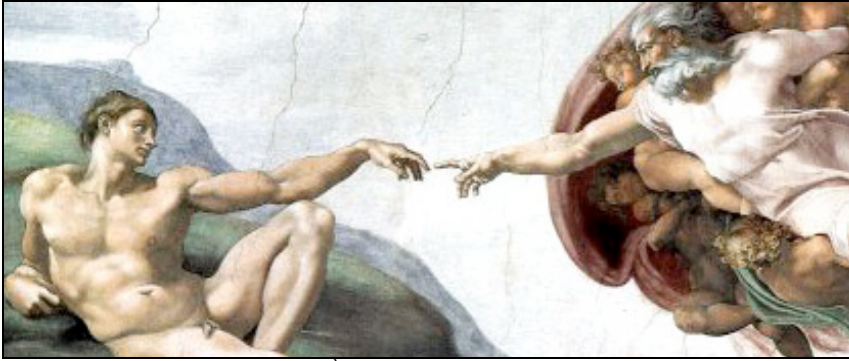
la Cosa-Real i la impossibilitat central al voltant de la qual s'estructura tota la xarxa significant.

Per Slavoj Žižek, l'ontologia de David Lynch es basa en la discòrdia entre la realitat, observada des d'una distància segura, i l'absoluta proximitat d'allò real. Un procediment característic de la postmodernitat, on l'hiperrealisme, l'excessiva proximitat amb la realitat, produeix un efecte de pèrdua de realitat: *els detalls sinistres ressalten i perturben l'efecte aparentment plàcid en l'escena*. Així, un film com *Blue Velvet* (1986) descomposa la fantasia, passant del retrat hiperrealista d'un poble idíl·lic a mostrar la cara fosca i oculta de la violència i mort, mentre que *Lost highway* confronta dos universos igualment sinistres, oposa dos móns igualment horrorífics<sup>212</sup>. La vida alienada i impotent del saxofonista Fred, que assassina la seva dona, és confrontada a la vida igualment fantasmàtica de Pete, constituïnt una única experiència que uneix els seus dos components en una mateixa cara. El filòsof eslovè veu en la coincidència entre oposats l'enigma central de la postmodernitat, una narrativitat fantasmàtica que relaciona amb la noció d'hipertext. *Lost highway* adverteix de la múltiple construcció del real, entès com una *multitud inconsistent de fantasies* que genera la densitat impenetrable d'allò que entenem per real.

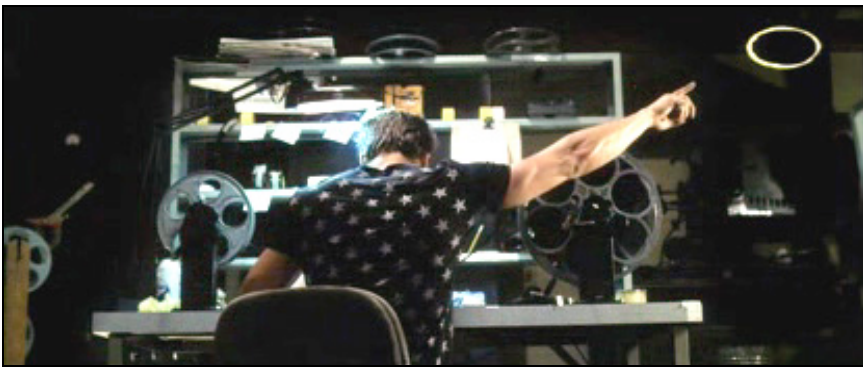
---

<sup>212</sup> ŽIŽEK, S. *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Washington: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000. P. 13.





*La creació d'Adam, Miquel Àngel a la Capella Sixtina (Ciutat del Vaticà, 1511)*



Tyler Durden treballa per les nits. L'efecte hipnòtic que produeix aquesta escena resumeix l'esperit del projecte: un personatge que encarna un Altre o Jo ideal, interpel·la imaginàriament l'espectador en una narració que ens explica el mecanisme pel qual aquesta narració és narració, interrogant-nos alhora per la naturalesa del nostre ser. La primera norma del club de la lluita és que no es pot parlar del club de la lluita. *Fight club* ens presenta el discurs imperatiu de la violència i l'esquizofrènia. Una mà invisible senyala el desplaçament del subjecte de representació, una taca del Real, que emergeix del Renaixement a la Postmodernitat a través de la categoria estètica d'allò sinistre.





### 3.10 De la hipnosi i l'esquizofrènia

La crisi d'historicitat problematitza l'organització temporal. Per Jameson, d'això es desprèn un efecte esquizofrènic, entès en el sentit de Lacan, com una ruptura en la cadena significant on es trenca l'enllaç sintagmàtic d'una sèrie de significants que constitueix un significat. Una experiència límit de configuració de sentit. La ruptura de la temporalitat allibera de sobte aquest present temporal de totes les activitats i intencionalitats que l'omplen i fan d'ell un espai per a la praxis; aïllat d'aquesta manera, el present envolta de cop al subjecte amb un indescriptible vitalisme, una materialitat perceptiva rigorosament desbordant que escenifica fàcticament el poder del Significant material –o, millor dit encara, literal- totalment aïllat. En aquest present terrenal o significant material apareix el subjecte amb una intensitat desmesurada, transmetent una càrrega misteriosa d'afecte, descrita aquí amb els termes negatius d'angoixa i pèrdua de realitat, però que pot imaginar-se també en termes positius com *la prominent intensitat intoxicadora o al·lucinada de l'eufòria*<sup>213</sup>.

El sentit (o significat) neix de la relació que lliga un significant amb un altre, de manera que l'esquizofrènia neix de l'aparició d'un element dissonant en la cadena de significants, un element que produeix una sensació perturbadora d'irrealitat. En aquesta textualitat esquizofrènica, el *significant aïllat* ja no és un estat enigmàtic del món o un fragment incompreensible i hipnòtic, sinó quelcom molt més semblant a l'aïllament d'una frase deslligada del seu context. L'historicisme pot llegir-se així com el retorn d'un passat reprimat, l'emergència d'uns efectes residuals.

Un efecte esquizofrènic que no ha de llegir-se només com un diagnòstic de la personalitat de la nostra cultura, sinó com una idea referent a les psicosis relacionades amb un desordre en el llenguatge. L'esquizofrènia s'entén així com una fissura en la relació entre significants que, a través d'un efecte del llenguatge,

---

<sup>213</sup> JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [1984]. Op. Cit. Pàg. 66.

problematitza la temporalitat, el temps humà, el passat, el present, la memòria, la persistència de la identitat personal. L'esquizofrènic no coneix l'articulació del llenguatge, de manera que és mancat de la nostra experiència de continuïtat temporal i està condemnat a viure en un present perpetu, on els diversos moments del passat tenen una relació escassa i on *no es pot concebre un futur a l'horitzó*.

L'experiència esquizofrènica és una experiència de materials significants aïllats, desconnectats, discontinus, que no poden unir-se en una seqüència coherent. L'esquizofrènic no coneix la identitat personal en un sentit estàndard, donat que el sentiment d'identitat depèn del nostre sentit de persistència del Jo al llarg del temps. Així, l'esquizofrènic té una experiència molt més intensa de qualsevol present donat en el món, ja que el nostre present sempre forma part d'una sèrie més àmplia de projectes que ens obliguen a activar selectivament les percepcions. L'esquizofrènic és mancat d'una visió global del món, no és ningú en el sentit de que no té una identitat personal, i tampoc fa res donat que no té cap projecte significatiu amb el qual pugui comprometre's amb una certa continuïtat al llarg del temps. Queda abandonat a una visió indeferenciada del món narrada en present, la qual cosa no és una experiència desagradable. Quan es trenquen les continuïtats temporals l'experiència del present es fa intensa i "material": *el món apareix amb una intensitat realçada, portant una misteriosa i opressiva càrrega d'afecte que brilla amb energia al·lucinadora*. Però el que podria semblar una experiència desitjable, un increment de les nostres percepcions, una intensificació *libidinal* al·lucinadora del nostre entorn normalment monòton i familiar, s'experimenta com una pèrdua de realitat o com un sentiment d'"irrealitat". El significat aïllat es torna cada vegada més material, més *literal*, cada vegada més viscut pels sentits, tant si la nova experiència és atractiva com si és aterridora.

Quan el significat es perd, la materialitat de les paraules és fa obsessiva, com succeeix amb els nens que repeteixen obsessivament una paraula contínuament fins que perd el seu sentit i es converteix

en una mena d'encantament. Un significant que ha perdut el seu significat *s'ha convertit així en una imatge*<sup>214</sup>.

En deixar parlar a l'inconscient, aquest s'extén sobre les coses més íntimes. Es manifesta així l'*esquizofrènia*, una perturbació mental que s'inicia quan els pacients s'allunyen cada vegada més de la realitat i se submergeixen en la fantasia, amb la qual cosa, en la mesura que la realitat perd la seva eficàcia, el món interior augmenta amb una força determinant<sup>215</sup>. La por a la vida no és un fantasma imaginari, sinó un pànic autèntic que només apareix desproporcionat a causa de que es desconeix la veritable font i per això es projecta. La part jove de la personalitat que troba obstacles a la vida i es retreu, produeix pors i es transformarà en pors. És una figura típica de l'*animus*, un personatge arquetípic que sobretot adquireix vida quan, per motius insuficients, la consciència es nega a acceptar els sentiments i instints suggerits per l'inconscient. En comptes d'amor, apareix virilitat, agressivitat, autoafirmació obstinada: *poder en comptes d'amor*.

Aquesta figura de l'esclat i de la crisi, de les recerques i de les cruïlles, es pot relacionar amb *el caràcter destructiu* (Benjamin) que defineix les estructures de la poètica postmoderna. Aquest no respecta aliances, ni complicitat amb cap projecte, al contrari, cerca obrir espais, pretén possibilitats sempre noves. *Mira a cada temps amb altres ulls*, com a temps ple, pel qual no hi cap la possibilitat de desenvolupament. Els nous propòsits no quadren amb les velles expectatives i, per tant, cal destruir-les i buscar sota les deixalles camins cap a territoris inexplorats. El caràcter destructiu busca sortides, edifica la possibilitat. Un pensament que es fa càrrec de la contradicció: de la contractura de la raó o de la fissura del sentit. El caràcter destructiu només coneix una consigna: fer espai; només una activitat, airejar. La seva necessitat d'aire fresc i espai lliure és

---

<sup>214</sup> JAMESON, Fredric. *Postmodernismo y sociedad de consumo*. A VVAA. *La postmodernidad* [1983]. Op. cit. Pàg. 179.

<sup>215</sup> JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación. Edición revisada y aumentada de Transformaciones i símbolos de la libido* [*Symbole der wandlung. Vierte, umgearbeitete Auflage von Wandlungen und symbole der libido*, 1912]. Barcelona: Paidós, 1993. Capítol IV, *El himno al creador*. Pàgs. 63-64-68-73. També *Les figures de l'animus*. Pàgs. 302-313.

més forta que l'odi. Té poques necessitats, i la mínima seria saber que és allò que ocuparà l'espai d'allò destruït <sup>216</sup>.

El caràcter destructiu no és només visceral animadversió, pura negativitat, sinó, al contrari, alliberar un espai, accedir a l'estranya positivitats del buit <sup>217</sup>. Una estratègia de multiplicació i dispersió, d'afany de recerca, de deconstrucció i ruptura, de situar-se a la cruïlla, en la multiplicitat de camins. Un espai obert pel qual l'espectador s'incorpora al mecanisme narratiu de la pel·lícula, *alertant-lo contra la comoditat*, instal·lant-lo en les contradiccions.

*Fight club* (David Fincher, 1999) constitueix una al·legoria il·lustrativa en aquest sentit. *La primera norma del club de la lluita és que no es pot parlar del club de la lluita*. Constitueix, per tant, un espai reprimat, ocult en algun lloc indesxifrabable. Els crèdits d'inici tenen el seu origen en el més profund de la consciència del narrador (Edward Norton), representada físicament a través d'un trajecte virtual. Des de dins el seu cervell, la càmera ens condueix entre les neurones fins sortir expulsada per la boca. Algú apunta el canó d'una pistola a la gola del narrador, un protagonista que romandrà anònim, sense nom. Aleshores la seva veu comença el relat, una narració en primera persona que reconstrueix irònicament, a punta de pistola, una situació que arranca sis mesos abans. El film aconsegueix així representar dues personalitats oposades i complementàries, on la vida absorta en el tedi del narrador s'oposa a Tyler, una altra entitat que manifesta tot allò que desitjaria ser. Un Altre de l'Altre que caracteritza la paranoia: *el que parla a través de nosaltres sense que ho sapiguem* <sup>218</sup>. Un subjecte ocult que manipula els fils de l'Altre (en l'ordre simbòlic) precisament en el punt en que aquest comença a parlar amb autonomia, és a dir, *on produeix un efecte de significat per mitjà d'una contingència mancada de sentit, més enllà de la intenció conscient del subjecte que parla*. Un enfonsament de la frontera entre allò real i la realitat, que constitueix la bogeria o psicosi.

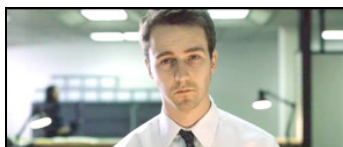
---

<sup>216</sup> BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. El carácter destructivo*. Madrid: Taurus, 1990.

<sup>217</sup> LANCEROS, P. *La modernidad cansada y otras fatigas*. Op. cit. Pàgs. 68-80.

<sup>218</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo* [1991]. Op. cit. Pàg. 38-39.

Els crèdits de *Fight club* tenen el seu origen en el més profund de la consciència del narrador (Edward Norton), representada físicament a través d'un trajecte virtual.



*Fight club* (1999)

**Narrador:** *La gent acostuma a preguntar-me si conec a Tyler...*

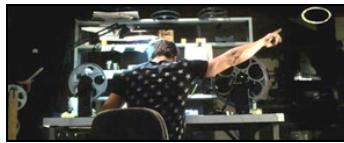
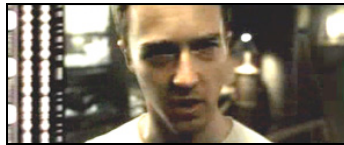
Les explicacions dels personatges que miren directament a càmera (interpel·lant imaginàriament a l'espectador), les imatges que es congelen sobre pensaments, els records explicats per mitjà de la presència del narrador, els efectes virtuals que ens mostren punts de vista impossibles de la nevera o els mobles d'Ikea, elaboren un complex discurs que dóna la sensació de control absolut per part del narrador, conscient des del principi de la irreversibilitat de la tragèdia. El narrador controla els mitjans i explica la història amb un ritme frenètic i vertiginós. En canvi, quan s'acosta al final, el film necessita prendre certa distància, per tal d'explicar la dualitat del narrador. En les darreres escenes, on s'enfronta amb la figura del doble, construeix un punt de vista *extern* que justifica la col·lisió del narrador amb ell mateix, provant de desactivar els explosius.

Mostrant com realment el narrador no té cap altre opositor que ell mateix, els monitors de les càmeres de seguretat mostra l'esquizofrènia d'aquesta entitat escindida, a través d'una mediació tecnològica que vol, per fi, sostenir alguna idea veritable enmig de l'artifici embriagador. És necessari, doncs, un *element d'objectivitat extern* que es configura a través d'aquest punt de vista "neutre" d'alguna entitat anònima que observa l'escena des de la posició de les càmeres de seguretat. Mirant sense actuar, posa de relleu la

solitud del protagonista. És necessari aquest element de distància per entendre aquest xoc i distorsió de les subjectivitats enunciadors i punts de vista que s'han posat en circulació al llarg del film. Una *tierceité* que configura un element de distància que percep la diferència estructural.

La narració en primera persona permet jugar amb metallenguatges cinematogràfics dins el film. En la imatge veiem a Tyler, un personatge que no existeix més que en la ment del narrador, explicant al públic el pròpi mecanisme cinematogràfic.

Els monitors de les càmeres de seguretat expliquen l'enfrontament final del narrador amb sí mateix. El film utilitza reiterativament punts de vista impossibles, més enllà de la subjectivitat del narrador, que donen veu a l'Altre imaginari. Aquesta *tierceité* configura un element de distància que percep la diferència estructural.



*Fight club (1999)*

**Narrador:** *Tyler era un noctàmbul. Les nits treballa de projeccionista empalmant fotogrames porno en pel·lícules aptes.*

Així doncs, a través d'aquest narrador anònim que relata la seva història en primera persona, *el club de la lluita* evoca un especial nihilisme, una apologia del *vandalisme* que cerca forçar d'obrir una nova manera de veure el món *a través de l'experiència esquizofrènica del Real*. Contra la norma social vigent i civilitzada, es col·loca a primer terme la barbàrie que, lluny de ser estrangera, es manifesta en la consciència d'un mateix. La violència, el gust pel sofriment, l'odi, el plaer per la destrucció, resideixen en el més profund dels joves que s'adscriuen al club de la lluita, i que havien estat educats per neutralitzar aquests sentiments a la vida quotidiana. A cada baralla al club de la lluita es cerca un límit, la

capacitat de resistència, de manera que la victòria o la derrota no són importants per què l'únic que compta és seguir viu. Una tendència *proto-feixista* que cerca una experiència més intensa de la vida a través de la proximitat amb la mort. I on la dualitat del narrador obre un abisme, constituïnt-se com un *òrgan sense cos*<sup>219</sup>, un Jo ideal de caràcter espectral i invisible. Una entitat al·lucinatòria que no només és externa a l'heroi, sinó que governa el seu cos per mitjà de l'atomització de les seves parts. Una subjectivització que dóna veu a aquest objecte parcial que, quan comença a parlar, adquireix un caràcter monstruós. Com *El otro* de José Luis Borges, com a *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne, hi ha moments en que el relat es converteix en un gran somni del qual el narrador no pot despertar. “*La seva ment dèbil adquireix una breu lucidesa: tota la miserable estranyesa de la seva vida li és revelada en un instant*” (HAWTHORNE, 2007, 137-138). Un intent de recuperar la seva identitat perduda. En el moment que assumeix que és un ‘altre’ l’angoixa el persegueix: és l’angoixa del *jo* que cerca la forma d’escapar de l’altre, una alteritat dèbil plena de referències a la pròpia *identitat*<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Organs without bodies. On Deleuze and consequences* [2004]. Op. Cit. Pàgs. 173-175.

<sup>220</sup> BORGES, Jorge Luis. *El Otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969. HAWTHORNE, Nathaniel. *Wakefield. A Cuentos contados dos veces [Twice told tales, 1837]*. Barcelona: El Acanalado, 2007.

### 3.11. Hipnosi i amnèsia: la memòria en la penombra

La memòria posa de relleu la continuïtat psíquica <sup>221</sup>. La nostàlgia i l'amnèsia hi estan estretament vinculades. La memòria tendeix a idealitzar, a ocultar els fets desagradables, deixant espai per a recreacions que modulen la frustració i el desig. La pèrdua selectiva de memòria apareix en noves ficcions com quelcom proper i fins i tot atractiu <sup>222</sup>. O encara que aquest control sobre la memòria resulti amenaçador, subsisteix com a promesa d'alliberament. El passat es repeteix més com menys se'l recorda, quan menys consciència es té de recordar-lo –recordar, *elaborar el record per no repetir*– [FREUD, Sigmund. *Record, repetició i elaboració*, 1914]. Per Deleuze, la consciència de si en el reconeixement apareix com la facultat de l'esdevenir o la funció de futur, la funció d'allò nou. Així doncs, *no és veritat que els únics morts que retornen són els que han estat enterrats massa depressa i a excessiva profunditat, sense haver-ls'hi tributat els deures necessaris?* I no és també cert que el remordiment dona proves, no tant d'un excés de memòria, com d'una *impotència o d'un fracàs en l'elaboració d'un record?*<sup>223</sup>

Per la psicoanàlisi la memòria s'organitza sobre un buit impossible de suturar. L'experiència analítica indica un subjecte ancorat en una carència tramada sobre la memòria inconscient i l'oblit que la caracteritza. Al voltant de processos singulars d'elaboració o de rebuig del passat, en la commoció que provoquen *les contencions o rebrots de la memòria en el seu forcejament amb els cossos i les identitats dels subjectes*, es forma el nucli d'una parcel·la important del cinema contemporani <sup>224</sup>. L'ideari postmodern es proposa

---

<sup>221</sup> RICOEUR, Paul. *Si mismo como otro* [*Soi-même comme un autre*, 1990]. Madrid: Siglo XXI, 1996. Pàg. 131. A *El sí y la identidad narrativa*.

<sup>222</sup> HUYSEN, A. *Twilight memories: makin' time in a culture of amnesia*. Londres: Routledge: 2003.

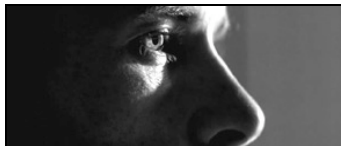
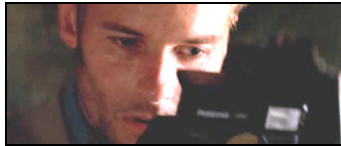
<sup>223</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición* [*Différence et répétition*, 1968]. Madrid: Amorrortu, 2006. Pàg. 41.

<sup>224</sup> FONT, Domènec. *A les xarxes del temps*. Barcelona: UPF, Formats núm. 5 revista digital, 2009. VERA POSECK, Beatriz. *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*. Madrid: Calamar, 2006.



clausurar el passat i instal·lar-se en un present cada vegada més restrictiu, de manera que la hipertròfia de la memòria és també un revers del pànic ancestral a l'oblit. El quadre més rellevant el constitueix l'amnèsia retrògrada o la incapacitat per recordar el passat, però també cal considerar la fixació per oblidar els esdeveniments al mateix temps en què tenen lloc. Finalment es poden considerar aquelles ficcions que parlen d'una memòria programada o induïda artificialment sobre la base de la programació experimental de records.

El mecanisme narratiu que proposa *Memento* (2000) introdueix perceptivament a l'espectador en la patologia de Leonard Selby (Guy Pearce).



*Memento* (2000)

**Leonard** (off): *Bé. On estàs? Et despertes i ets a l'habitació d'algun motel. Aquesta és la clau. Creus que podria ser la primera vegada que estàs aquí, però és possible que portis aquí una setmana, tres mesos... és difícil saber-ho. No ho sé. Només és una habitació anònima.*

*Memento* (Christopher Nolan, 2000) constitueix un relat d'una progressiva ocultació en la memòria. Un cop el film ha mostrat el desenllaç en primer terme, s'inicia un camí cap a l'origen, desenvolupant una trama on l'espectador és capturat per la manca de records. Leonard Selby (Guy Pearce) pateix una estranya deficiència de la memòria que el fa oblidar allò que passa recentment, alhora que recorda perfectament una vida anterior en que la seva dona va ser assassinada. Aquest home, que no pot crear

nous records, dedica la seva existència a la venjança. *Com cicatritzarà aquesta ferida si Leo no sent el pas del temps?* Leo se sustenta en una vida anterior que no resideix en la memòria, sinó que es troba escrita en tatuatges a la seva pell. La seva vida només troba sentit en la recerca absorbent de justícia (de recerca de la veritat sobre el cas que l'ocupa), que li dóna forces per superar les constants pèrdues de memòria. Fotografies i tatutages en el seu cos són la seva particular *cartografia mental* que el manté en el camí, recordant-li quins van ser realment els fets. Amb disciplina i organització, utilitza els hàbits i la rutina per a poder viure.

Pensaments subjectius i retalls de memòria se superposen en aquest relat cap al passat. La inversió de l'ordre narratiu podria provocar un efecte de fatalisme total: tot està decidit abans de començar, mentre els protagonistes desenvolupen els seus papers que, sense saber-ho, són en un guió ja escrit. Però la lògica de l'horror provocat pel desenvolupament dels successos és totalment diferent. Intuïm el que seguirà a continuació, però a través d'un fort sentiment d'angoixa. La inversió de l'ordre temporal fa experimentar d'una manera tangible la contingència de la seqüència narrativa, és a dir, *que en qualsevol punt d'inflexió els fets podrien haver pres qualsevol altra direcció*<sup>225</sup>.

Lluny de transformar el flux dels esdeveniments, l'experiència de la catàstrofe final fa palpable la contingència dels fets. A partir del fet que l'Altre (l'inconscient) és només una il·lusió retroactiva que oculta la contingència radical del Real, és erroni extreure que suspendre temporalment aquesta il·lusió permeti “veure les coses tal com són”. El punt essencial és que aquesta il·lusió estructura la nostra realitat (social), i la seva desintegració comporta una “pèrdua de realitat”. *Memento* constitueix una introspecció en la subjectivitat de l'ambigua memòria de Leo, on la veritat se sustenta en indicis poc fiables. Encara que el protagonista aconsegueixi la venjança, no ho recordarà. En aquest creuament de diversos estrats temporals i mentals, que mesclen el somni amb el record, l'heroi ha perdut el centre, l'origen i la identitat.

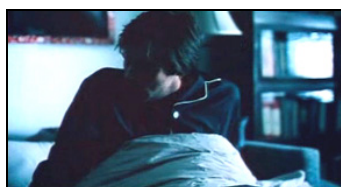
---

<sup>225</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo* [1991]. Op. cit. Pàgs. 123-124. Refereix a PINTER, Harold. *Traició* [*Betrayal*, 1978].

També a *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2003), Joel Barish (Jim Carrey) lluita obstinadament per invertir el procés d'esborrar els records. Eliminar els records equival a deixar d'existir psíquicament, una deshumanització a l'estil mecanicista de la intervenció proposada durant el film (a *Blade runner*, la manera d'identificar als replicants i diferenciar-los dels humans és precisament la seva absència de records). El film porta l'empremta del guionista Charlie Kaufman i conté grans similituds amb els textos de Philip K. Dick (l'autor que inspira també *Blade runner*).

La consciència adquireix la dimensió d'un enrabassat trencaclosques on Joel prova d'ocultar a Clem (Kate Winslet), en espais transfigurats per la imaginació. El film rescata així el valor i la funció dels records i la memòria: la construcció de la nostra realitat psíquica es produeix a través de l'acumulació d'experiències que donen continuïtat i sentit a la nostra identitat. L'oblit es manifesta com un desig passatger, com un impuls incontrolat que cal esmenar.

Un soroll desvetlla a Joel Barish (Jim Carrey) a *Eternal sunshine of the spotless mind* de Michel Gondry (2003). Inicia un dia que canviarà la seva vida.



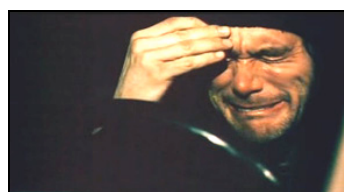
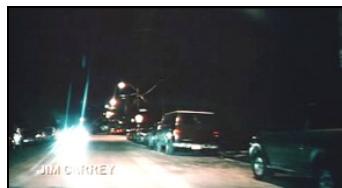
*Eternal sunshine of the spotless mind*  
(2003)

*Eternal sunshine* desordena estructures, en un procés de degradació que confon els signes i els dilueix per intentar aconseguir l'oblit. La memòria s'erigeix com un paisatge en ruïnes en aquest ambient melancòlic. En una de les escenes, Joel i Clementine contemplen els

estels estirats a la superfície d'un llac glaçat, en una postura inclinada on semblen esquerdar la pantalla que constitueix el fràgil bloc de gel que els sustenta. Un paisatge en ruïnes (que configurava la imatge promocional del film) que es manifesta profundament melancòlic. La melancolia és la pèrdua, la manca –la castració, en darrer terme-, on l'única activitat cap a l'objecte és la renúncia. La ferida, la manca enfront la inevitable pèrdua de l'objecte de desig. Una melancolia que segons González Requena pot escenificar-se traçant al voltant de la figura un paisatge de ruïnes, que evoquen al poder del temps i la invasió d'un espai que han deixat buit els elements dels primers temps<sup>226</sup>.

A *Eternal sunshine* s'estableix una trama onírica on l'espectador contínuament reescriu la història, passant del real a l'imaginari. En el procés de neteja de la memòria que han sol·licitat els protagonistes, ressona l'eco del món real que repeteix els mateixos errors amb uns altres personatges. *Pensaments estranys, el dia de Sant Valentí de 2004, un dia inventat pels fabricants de targetes*, pensa en off Joel a peu d'andana, el dia que espontàniament decideix escapar-se en un tren que no el portarà a la feina. Vora el mar, en una platja solitària de Montauk, Joel coneix a la extrovertida i impulsiva Clementine Kruczynski. En petits detalls i moments quotidians, intranscendents, es manifesta una gran sintonia entre ambdós.

Els crèdits de *Eternal sunshine of the spotless mind* mostren un Joel desconsolat que circula de nit pels carrers de Nova York. Una percepció panoràmica de la ciutat.



*Eternal sunshine of the spotless mind*  
(2003)

---

<sup>226</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo* [1986]. Op. cit. Pàg. 196. Als capítols *Melodrama y melancolía, Melancolía y manierismo, i Escenografías melancólicas*.

Joel experimenta un estat de gràcia en aquest enamorament: “*mai he sigut tan feliç a la meua vida; sóc exactament allà on vull estar*” - confessa. La projecció distorsiona a l'altre, que es converteix en l'Altre. Però aquests no coincideixen i es produeix l'incòmode i decepcionant descobriment de l'autèntic altre, i la seva caiguda del lloc de l'Altre. Com en un procés terapèutic (idealment, un procés d'individuació en termes junguians), el protagonista comença a manifestar el seu malestar, el seu conflicte i el seu desig per desfer-se del dolor, negant la pèrdua, eliminant (o reprimint) els records. En aquest punt, quan han succeït més de vint minuts de projecció, apareixen els títols de crèdit. Joel plora desconsoladament al volant del seu vehicle pels carrers plujosos de la ciutat, desolat per quelcom que l'espectador ignora. A partir d'aquest moment els records s'aniran diluïnt de forma angoixant. Joel no pot explicar-se per què Clementine l'ha abandonat i oblidat, fins que descobreix accidentalment una nota a casa d'uns amics. Clementine no era feliç i ha assistit a la consulta de *Lacuna Inc.*, on un metge es dedica a esborrar els records de la seva relació.

Tractant de superar el xoc, Joel es posa en contacte amb el creador del procés, el Dr. Howard Mierzwiak (Tom Wilkinson), per sotmetre's al mateix rentat de cervell. Un programa informàtic s'encarregarà d'eliminar, mentre dorm, aquesta cartografia sentimental, acabarà amb el seu sofriment i li permetrà *viure una nova vida* sense l'angoixa del record. En el procés s'erradiquen els centres emocionals que configuren cada record compartit, iniciant un procés de degradació que els dilueix fins aconseguir l'oblit. S'inicia el procés i les situacions comencen a ser confoses. Així, amb la visualització onírica del seu propi jo, les percepcions s'intensifiquen i es redupliquen sense sentit.

Dos universos paral·lels es desdoblen per narrar aquesta oda al romanticisme que senyala la fragilitat de la memòria. Una primera instància “real” relata com els joves Stan (Mark Ruffalo) i Patrick (Elijah Wood) ocupen l'habitació de Joel per esborrar-li els records. L'operació es desenvolupa com en una banda de moebius, on Patrick prova de conquerir Clementine desenvolupant l'envers narratiu que ocupa Joel en els records de Clementine. L'aparició de l'infermera Mary Svevo (Kirsten Dunst) distraurà als operaris mèdics del seu objectiu i permetrà l'evasió mental dels records on Joel manté l'amor per Clementine. En aquesta trama “real” Patrick

prova d'aprofitar l'amnèsia de Clementine per suplantar Joel emprant les petjades emocionals que havia revelat al laboratori. Per altra banda, malgrat la relació entre la infermera i l'operari Stan, es revelarà l'amor latent d'aquesta pel doctor Mierzwiak. En provar d'impressionar-lo li recita uns versos que s'ha après d'Alexander Pope: *Que felïços són els innocents! Oblidant el món, i sent oblidats per aquest. Brillantor eterna d'una ment immaculada. Cada pregària acceptada i amb cadascuna, una renúncia.* Més tard Mary Svevo descobrirà que ha estat manipulada pel procés amnèsic del doctor, i serà la clau que permetrà alliberar les consciències tractades a Lacuna Inc.

Passejant a la vora del mar, Joel coneix a Clementine. Posteriorment, els protagonistes conversen sobre el significat de les constel·lacions, en una postura inclinada on semblen esquerdar la pantalla que constitueix el fràgil bloc de gel que els sustenta.



La llar remet a la infantesa de Joel. En aquest cas, l'edifici serveix per referenciar un espai de memòria, que de seguida serà deconstruït i degradat per la persecució a què es troben sotmesos els records del protagonista.



*Eternal sunshine of the spotless mind*  
(2003)

Una segona esfera, que porta el pes principal del film, ens introdueix en la percepció del procés d'oblit en la ment de Joel. Expressa totes les pors i contradiccions del personatge, relacionades amb el desig que sent per Clementine. Però a mesura que ella desapareix del seu centre emocional, torna a enamorar-se d'ella en

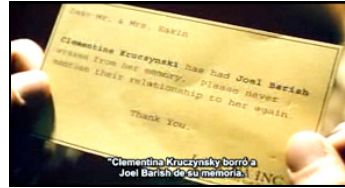
un laberint de records que indiquen que, malgrat el trist final de la seva relació, ha estat *la dona de la seva vida*. El malentès debia tenir l'origen en el desig de Clementine de ser mare. Joel no comparteix la idea. A més, ella era sempre la que portava la iniciativa, la que parlava i expressava els sentiments, mentre que la vida de Joel se sustenta en la rutina i la mediocritat.

Durant el transcurs de la intervenció inicialment sol·licitada, que es porta a terme quan el protagonista dorm, aquest, conjuntament amb el dolor, reconeix també la sort que ha experimentat en conèixer Clementine. Comença així, des del més profund (l'inconscient), a lluitar obstinadament per invertir el procés i no perdre aquests records, que precisament el constitueixen com a humà, a través d'allò més dolorós, però també en el millor i més bell que ha viscut. Es troba en un estat oníric en que mescla records, somnis diürns i imaginació. Durant la fugida que emprenen junts per evitar l'eliminació dels records, *Ella* –la parella ideal– suggereix com a estratègia “*amagar-se en allò més profund, junt a la teva humiliació*”. Cal amagar-se precisament on resideix el dolor de saber-se no donant la talla de l'ideal del superjo, una fractura des de la qual pot néixer l'experiència realista i encarnada de la psique com a totalitat i conjunt. Al rescatar i ser rescatat de l'oblit per la seva *anima*, i amb l'eliminació de la trama vital dels records, Joel s'enfronta a les seves ferides i a la seva ombra, allà on havien arrelat els seus complexos.

Cal establir quin tipus de narració es construeix amb els records: constructiva i reparadora o culpabilitzant i destructiva? Freud va entendre que l'arrel del trauma no resideix en els fets, sinó en el record construït al voltant d'aquests. Allò que realment dol és la forma com ens expliquem el que ha succeït, més que allò que realment ha succeït. Per això és important la recreació dels records per a la cura en el procés terapèutic. Així, el doctor Mierzwiak i el seu equip persegueixen a Joel a través del laberint dels seus records, que prenen una forma poètica però alhora angoixosament onírica. La llar es derrueix i els espais íntims es presenten estranys. Quin somni no és més terrorífic i angoixant que intentar escapar i no poder evitar ser perseguit? En voler despertar i no poder? Un objecte causa que es presenta sempre perdut, i on tot el que podem fer és donar voltes al seu voltant. Una topologia paradoxal de

l'objecte de desig, que no podem aferrar *malgrat l'esforç que posem per aconseguir-lo* <sup>227</sup>.

En descobrir que Clementine l'ha esborrat de la seva memòria, Joel decideix fer el mateix. Arrel d'això haurà d'emprendre un camí per rectificar i refer la seva relació.



*Eternal sunshine of the spotless mind*  
(2003)

Joel no pot treure's Clementine del cap i intenta solucionar en el somni allò que no fou capaç d'afrontar en la realitat. Estableix així una irònica estratègia de resistència mental, que prova d'ocultar el seu amor per Clementine en aquests espais de la memòria més ridículs, ocults i reprimits. Només en les vergonyes i censures de Joel la parella pot escapar al rentat cerebral que els persegueixangoixosament. Es manifesten aleshores símbols i representacions

<sup>227</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo* [1991]. Op. cit. Pàg. 19.



esbiaixades de la consciència de Joel. En contraposició a indicis com els llibres en blanc, els dibuixos i els records com a al·legories de la memòria, es mostren per altra banda, la neu que al·ludeix al gèlid oblit o la casa que es desfà com la censura que oculta els records desagradables.

Alhora, més enllà de jugar amb la deconstrucció narrativa, el film pretén mostrar la veritable naturalesa de l'amor, concebut com un destí inevitable. Un trajecte que farà caure les darreres fronteres i permetran definitivament l'entrada de Clementine en la més profunda intimitat de Joel. Aquest veu evaporar els darrers records mentre conversa banalment en un vehicle que transita de nit, en el viatge de tornada de Montauk on va conèixer Clementine.

El film desordena estructures fins no discernir la realitat de la no realitat. El real no és més que una construcció de l'home i la realitat sembla ser una explicació convincent de les coses que passen. *Eternal sunshine of the spotless mind* crea un univers absurd i surrealista que serveix, paradoxalment, per explicar amb empatia la naturalesa de la condició humana. Un discurs que aconsegueix representar una certa memòria emocional, que cerca en la infància i en allò reprimit una explicació del present. Un film sobre les segones oportunitats i la necessitat d'estimar les limitacions i els defectes de l'altre, sobre la memòria com a essència de la identitat, sobre l'amor i la capacitat de rectificar per anul·lar el fatalisme determinista. Es trenquen així les coordenades espacials i temporals, en un viatge al passat per intentar reconstruir-lo des del present. I es configura un film que només pot ser entès per la subjectivitat de l'espectador.

### 3.12. El laberint com a topografia mental

*¿Qué confuso laberinto es éste, donde no puede hallar la razón el hilo?*

**Clotaldo a *La vida es sueño* (Calderón de la Barca, 1635)**

Els laberints poden ser onírics, interiors, naturals, artificials... però també l'escriptura pot transformar-se en un laberint. El laberint habilita els marges, la circularitat, però també dissemina. *Calen només dos miralls oposats per formar un laberint*, escrivia Borges. Com en la seva obra, trobem arguments que contenen altres arguments, històries que s'entrellacen, que es recullen sobre si mateixes. *El laberinto del mundo, el hilo de la verdad*, en paraules de Calderón. El laberint és l'escenari on Ariadna entregà el fil a Teseu, l'escenari de l'enrebassat jardí i del minotaure que habitava el seu centre, *aquest doble deformat de nosaltres mateixos, amb cap de toro i cos humà*, al qual cada any s'entregaven en tributació caníbal dotze donzelles. Nascut de l'amor irresistible i contra natura de la reina de Creta, el minotaure representa un fruit monstruós de l'instint i el desig terrenal. *El fil d'Ariadna* permet a Teseu aventurar-se pel laberint i matar al minotaure. La fragmentació del text i el ritme incisiu suggereixen la imatge del laberint, que concorda amb l'estructura del desig. El desig s'encarna molt bé amb la figura laberíntica. Té en el laberint el seu peculiar i recurrent recorregut. Aquest laberint del desig queda perfectament metaforitzat pel trajecte que aleatòriament efectua Madeleine amb el seu automòbil pels carrers de San Francisco a *Vertigo* (1957) d'Alfred Hitchcock. Scottie comprova astorat que el traçat del laberint condueix a Madeleine ni més ni menys que al seu propi apartament, en el qual havia desaparegut sense acomiadar-se la nit anterior. El desig té com a trajecte apropiat el laberint. El complex recorregut dels seus trams *acaba conduïnt-nos al punt de partida (el desig és repetitiu, obsessiu, obstinat)*<sup>228</sup>.

---

<sup>228</sup> TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión* [1997]. Op. cit. Pàg. 52.

*Tot laberint implica una inquietud, un enigma*, escrivia Pascal Bonitzer <sup>229</sup>. El laberint és en si mateix una mena de rostre incompreensible fruit de la multiplicació perversa dels seus trajectes. Un rostre del qual, com amb les mòmies egípcies, cal conservar la memòria. El caràcter enigmàtic del jeroglífic egípcí, amb tota la seva càrrega de misteri, resta sempre obert a les complexitats laberíntiques de l'hermenèutica. Es tracta de *marques jeroglífiques* plenes d'ambigüitat, formes significants de doble o triple faceta, que es presenten com enigmes o endevinalles. La ficció del laberint, com a metàfora de la memòria, evoca un imaginari que fundà Hitchcock sota la premissa de la fugida i del fals culpable, que es revela com l'anvers accelerat dels malsons concèntrics de Kafka, constructor literari de fortaleses de poder hermètic.

Els passadissos i els jardins de Marienbad configuren un veritable laberint, una al·legoria que remet a la topografia mental a *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais.



*L'année dernière à Marienbad* (1961)

Un laberint (*labor intus*) sense centre, fet de somnis, obscuritats i obsessions, amb infinites bifurcacions que desobeeixen a qualsevol ordre, claredat o unitat de sentit. Un laberint on no hi ha lloc per l'esperança, fet de confusió, deliri i desig. L'enigma pertany a l'esfera del laberint, és a dir, constitueix una potència protectora que rebutja allò inquietant atraent-ho i assumint-ho dins seu. El camí que traça el laberint, que condueix al cor d'allò que manté a

---

<sup>229</sup> BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard, 1982. A l'assaig *Bobines ou: le labyrinthe et la question du visage*. Pàgs. 73-89. També HEGEL, G.W. *Lliçons d'estètica*. DERRIDA, J. *El pozo y la piràmide*. TRÍAS, E. *La edad del espíritu* [1994]. Op. cit. Pàg. 87. ESPELT, Ramón. *Laberints. Llocs, textos, imatges, films*. Barcelona: Laertes, 2009.

distància, és el model d'aquesta relació amb *allò inquietant* (*allò sinistre*) que expressa l'enigma.

El laberint és la imatge de la nostra condició humana, representació d'un "*lloc opac en el que el traçat dels carrers no obeeix cap llei. L'atzar i la sorpresa regeixen el laberint, emblema de la derrota de la Raó Pura*"<sup>230</sup>. El laberint enclaustra un viatger, un visitant perdut que no troba el camí de sortida. És una matèria emotiva de totes les angoixes oníriques. Una situació arquítipica de l'esperit envers aquest *ser perdut* i mancat d'orientació, un arquetip de l'inconscient. En l'exploració de les cavernes complicades s'emprarà un fil que permet el retorn, una confiança que representa el fil d'Ariadna<sup>231</sup>. Així el laberint es presenta com una fissura, com una porta mig oberta. En aquest exercici de recollir el fil en una bobina, l'actitud aconsellable és la calma. El laberint és un fenomen psíquic de lentitud. Construït per Dèdal a l'illa de Creta, refereix a un paisatge insular i isolat. El confinament geogràfic, la proximitat del mar, la recerca enigmàtica, una vacuitat deambulatória que afecta als personatges, dóna peu a sorgir l'imprevist, en aquest temps dilatat o en suspensió que afecta la insularitat<sup>232</sup>. Un aïllament que és signe de discontinuitat, en el temps i en l'espai, de separació i de diferència.

Per Lacan, la percepció del cos fragmentat es mostra regularment en els somnis sota aquest paradigma laberíntic i fortificat, quan la noció de l'anàlisi toca cert nivell de desintegració agressiva de l'individu. Un somni que simbolitza la formació del jo, que se simbolitza oníricament per un camp fortificat, o fins i tot un estadi, distribuïnt des de l'interior el recinte fins al contorn dos camps de lluita oposats on el subjecte s'obstina a la recerca de l'altiu i llunyà

---

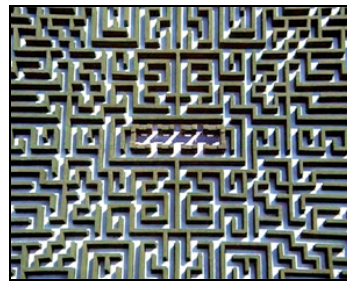
<sup>230</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida* [*Liquid modernity*, 2000]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. Pàg. 148. ATTALI, J. *Chemins de sagesse: traité du labyrinths* [1996].

<sup>231</sup> BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 1948. A *Le labyrinthe*. P.210-260.

<sup>232</sup> ARNAUD, Philippe. *Répons (in)volontaires: insularismes cinématographiques*. A AUMONT, J. (Ed.). *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque Française, 1996. P.400-401.

castell interior, la forma del qual (a vegades juxtaposada en el mateix llibret) simbolitza l'Allò de forma colpidora. En el pla mental, trobem realitzades aquestes estructures de fàbrica fortificada, una metàfora que sorgeix espontàniament, i com a fruit dels símptomes mateixos del subjecte, per designar els mecanismes d'inversió, d'aïllament, de reduplicació, d'anul·lació, de desplaçament, de la neurosis obsessiva<sup>233</sup>.

Els personatges de *The shining* (1980) d'Stanley Kubrick viuen aïllats a l'Overlook Hotel. Aquesta existència insular desvetllarà la figura enigmàtica del laberint.



*The shining* (1980)

El laberint és l'escenari que acull la cèlebre psicosi en família que proposa *El resplandor* (*The Shining*, 1980). El film de Kubrick constitueix un viatge a les profunditats psicòtiques de Jack Torrance (Jack Nicholson), les neurosis de la seva muller Wendy (Shelley Duvall) i l'esquizofrènia del seu fill Danny (Danny Lloyd). La família decideix aïllar-se durant un hivern en un hotel per permetre a Jack concentrar-se en la finalització d'un llibre. La pel·lícula construeix durant la primera mitja hora de metratge una primera trama erràtica, entorn el fenomen telepàtic que es produeix entre Danny i el cuiner Dick, una primera trama que confón i substitueix els gèneres. Com a *Psicosi* (1960) de Hitchcock, es desenvolupa una línia narrativa banal només per ser abruptament extingida.

---

<sup>233</sup> LACAN, Jacques. *Escritos I* [1966]. Op. Cit. A *El estadio del espejo como formador del yo*. Pgs. 88-90.

Kubrick elabora així un laberint mental que remet a la topologia del *Marienbad* de Resnais. El centre del laberint es constitueix com a centre de dominació, com a estructura, sempre recurrent, de domini i sotmetiment. Una estructura que es produeix i es reproduïx, *en una fecunditat que no sembla admetre disminució ni deteriorament. La filosofia pròpia d'una modernitat crítica i en crisi parteix del radical qüestionament (postnietzscheà) d'aquest Centre, a partir d'una transmutació de valors que permet concebre el centre d'atracció tonal de la idea que s'intenta formular com a pura perifèria, pur marge, pur límit*<sup>234</sup>. Una evocació a habitar el límit, limen o llindar, per la qual sembla entreobrir-se la porta que dona sortida del laberint gràcies al fil entregat per Ariadna. Un món concebut com a laberint, a mode de panòptic dispers, en el qual habita el monstre que és el alhora doble de la nostra condició, un mirall deformat d'allò que s'om. Sense unitat o direccionalitat de progrés, configura un espai on és difícil saber si avancem o retrocedim.

Els fantasmes s'erigeixen com una estructura que domina a l'escriptor, atrapat en el seu món interior. *Vostè sempre ha estat aquí. Vostè és el guardià, l'etern guardià* – manifesta l'espectre d'un cambrer a aquesta mena de Jack/minotaure. *Com decidir el que ve de dins i el que ve de fora, percepcions extrasensorials o projeccions al·lucinatòries? El món-cervell és estrictament inseparable de les forces de mort que perforen la membrana dels sentits* (DELEUZE, 1985, 273).

Els passadissos i les habitacions buides semblen posseir-lo en la solitud, afectant el seu estat mental. El laberint del jardí és un exemple de la geometria visual que ocupa totes les imatges de l'hotel, on l'escriptor experimenta visions vinculades amb la seva neurosi. Una psicosi on *l'objecte petit a* (el punt que jo, el subjecte, no puc veure) es materialitza, rep una presència corporal i es torna visible. És així com es genera la cèlebre imatge omniscient del laberint, on l'ull alliberat del cos (*organ without body*, segons la fórmula de Žižek) posa en escena una visió sinistra, que dona veu a un Altre inaccessible (l'inconscient). Jack cau en el deliri i

---

<sup>234</sup> TRÍAS, Eugenio. *Luces y sombras del poder*. Madrid: El Mundo, dimecres 05/09/2001. Pàgs. 4-5.

finalment quedarà congelat a la porta del jardí laberíntic. La seva mirada queda petrificada, sense subjecte, interpel·lant-nos com en Norman Bates de manera sinistra. Aleshores, la càmera torna a alliberar-se dels personatges –com als plans aeris del principi del film– per establir el seu propi recorregut. L’ull, alliberat de Jack, ens senyala l’origen del seu estat psicòtic. Pels passadissos de l’hotel, unes fotografies recorden el ball del quatre de juliol de 1921. Alhora, una música pròpia dels anys vint reforça aquest retrocés històric, que per fi entenem que s’ha reinstal·lat en el present.

*El resplendor* es constitueix com un film sobre allò ocult, un film sobre els fantasmes, que adquireix cert caràcter anacrònic, una empresa metareferencial, on Jack està posseït no pel mal o pel dimoni, *sinó per una obscura força vinculada al passat que sedimenta entre els passadissos i suites de l’Overlook Hotel*. Jack està posseït per la història d’Amèrica, en una al·legoria anacronista relacionada amb l’espai físic de l’hotel i el temps especial que suposen les vacances, com una característica de la societat de consum. L’adaptació de Kubrick sobre la novel·la de Stephen King articula una història sobre l’atzarosa dominació provinent de les diferents veus de la història americana. Una cultura burgesa s’estableix triomfalment sobre la memòria ancestral que representen les terres que ocupa l’hotel, on “*generacions mortes*” ressuciten el fantasma de la història a través de la presència *insular* d’una família encapaçalada per un escriptor en crisi. Jack Torrance viu la fantasia de voler ser escriptor, un creador que, com Faust, ha venut l’ànima i que, posseït pel Maligne, ataca la llar familiar com a al·legoria de la comunitat. Diversos temps s’encarnen en el present d’una forma sinistra, un temps híbrid on Jack intersecciona físicament amb els fantasmes, i on el protagonista acabarà irònicament congelat, petrificat, com una escultura de gest patètic, un figurant atrapat en el temps, exercint com a guardià del jardí que dona pas al laberint mitològic<sup>235</sup>.

En aquest film on retorna amb força el passat reprimat, la dècada dels feliços anys 1920 són finalment el període on originalment l’heroi va ser posseït. Els anys vint representen la darrera ostentació

---

<sup>235</sup> JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible* [1990]. Londres: Routledge, 1992. Al capítol 5. *Historicism in The Shining*. [1981] Pàgs. 82-98.

pública de la consciència de classe, la darrera imatge desacomplexada d'una classe americana exhibint i gaudint els seus privilegis i que determinen el sentiment de nostalgia que desprèn finalment *El resplandor*. En la societat de la informació ja no es pot representar l'altre com algú estrany, l'enemic ja no és un element extern, i en aquest context emergeix la nostalgia d'un mal identificable i absolut en termes materialistes que ja no és possible. Unes contradiccions històriques en que Kubrick aprofundirà també hipnòticament a *2001 A space odyssey* (1969).



### 3.13. El text conspiratiu i l'efecte hipnòtic

L'espacialització d'allò narratiu és una característica pròpia de la postmodernitat. El territori estableix una relació amb la psique, és un mapa, una cartografia dels mecanismes mentals. La ciutat, la tecnopolis, creuada per infinitat de xarxes de distribució informativa immediata, no deixa espai per a la producció ni la novetat. S'estableix així *el paisatge de la conspiració* com un paradigma que converteix entorns burocràtics i urbans en un castell hermètic i laberíntic, que Jameson relaciona amb objectes hermenèutics (fitxes de biblioteca, màquines d'escriure, fotocopiadores...) i tecnologia de la reproducció. Uns objectes que produeixen text incessantment a través d'una estètica obsoleta, una modernització incompleta que contrasta amb la higiene burocràtica de les oficines. En aquest model espacial és impossible ubicar-se, donat que han desaparegut les coordenades que faciliten *cartografiar cognitivament* el món exterior representable. Es tracta d'un espai que aboleix les distàncies, fins i tot la distància crítica. Un model del qual emergeix una mena de sublim històric, on la tecnologia posseeix una capacitat fascinant i hipnòtica.

Segons expressa Fredric Jameson, la tecnologia de la nostra societat contemporània no és *fascinant i hipnòtica* pel seu propi poder, sinó a causa de que sembla oferir-nos un esquema de representació privilegiat a l'hora de captar aquesta xarxa de poder i control que resulta gairebé impossible de concebre pel nostre enteniment i la nostra imaginació: això és, tota la xarxa global descentralitzada del tercer estadi del capitalisme. Es tracta d'un procés significatiu que podem observar, millor que en cap altre àmbit, en aquesta nova modalitat actual de la literatura d'evasió –que ens atrevirem a denominar “paranoia de l'alta tecnologia”–, narracions en les quals s'utilitzen xarxes d'una suposada aliança informàtica universal per les laberíntiques conspiracions d'agències d'espionatge autònomes, però interconnectades i en mortífera rivalitat, amb un grau de complexitat que sovint sobrepasa la capacitat mental del lector mitjà. Aquesta teoria de la conspiració (i les seves estridents manifestacions narratives) poden considerar-se com un intent defectuós de concebre –mitjançant els emblemes de la tecnologia

avançada- la totalitat impossible del sistema mundial contemporani. Així doncs, en la meua opinió, el sublim postmodern només pot comprendre's en termes d'aquesta nova realitat de les institucions econòmiques i socials: una realitat immensa, amenaçadora, i només obscurament perceptible<sup>236</sup>.

Fredric Jameson descriu el paisatge de la consiparció, un entorn burocràtic que no deixa de produir text sota una estètica obsoleta, com un tòpic de la postmodernitat segons l'anàlisi de *Toute la mémoire du monde* (Jacques Rivette, 1956) i a *All the president's men* (Alan Pakula, 1976). Un motiu visual kafkià que podem també localitzar en films com *L'appartement* (Billy Wilder, 1960) o *Brazil* (Terry Gilliam, 1985).



*The apartment* (1960)



*Brazil* (1985)

En aquest escenari es desenvolupa una figura clau de la postmodernitat: el *ser desorientat davant l'opacitat del món que l'envolta*. Un univers on l'única narrativa que sembla possible és el text conspiratiu jamesonià (*conspiracy theory*). El que podria anomenar-se "*text conspiratiu*", encara que emeti qualsevol altre missatge, pot prendre's també com a constitutiu d'un esforç conscient i col·lectiu per desxifrar el lloc on ens trobem i els paisatges i formes a les quals ens enfrontem, en un final de segle XX les abominacions del qual *s'intensifiquen donada la seva ocultació i impersonalitat burocràtica*<sup>237</sup>.

El territori estableix una relació amb la psique, és un mapa, una cartografia dels mecanismes mentals. La ciutat, la tecnopolis,

---

<sup>236</sup> JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [1984]. Op. cit. Pàg. 85-86.

<sup>237</sup> JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* [1992]. Op. Cit. Pàg. 23

creuada per infinitat de xarxes de distribució informativa immediata, no deixa espai per a la producció ni la novetat. Aquest efecte espacial incorpora una mena de claustrofòbia, on la forma anirà absorbint dins els seus límits l'espai obert. Segons l'estètica que descriu Jameson basant-se en *Toute la mémoire du monde* i *All the president's men*, la impossible visió de la totalitat –recuperada aquí en el moment en què la possibilitat de la conspiració confirma la possibilitat de la pròpia unitat de l'ordre social- que es celebra en aquest moment és gairebé paradisiac. Es tracta, doncs, *del vincle entre allò fenomènic i allò noumenal, o entre allò ideològic i allò utòpic*. La imatge ascendent és subratllada per l'aparició a la pel·lícula de la música solemne que confirma la fi del telos de la investigació i de la pel·lícula; el mapa de la pròpia conspiració, amb els seus carrers extenent-se al llarg de Washington des d'aquest centre remot, suggereix inesperadament la possibilitat d'una cartografia cognitiva com un tot, i fa de substitut a la vegada que d'al·legoria. La càmera ascendent, que fa petites les febrils indagacions dels investigadors a mesura que s'eleva descobrint la freda cosmologia de les galeries circulars a la sala de lectura, confirma la coincidència momentània entre el coneixement com a tal i l'ordre arquitectònic de la totalitat astronòmica, i ofereix un bri d'allò providencial com *quelcom que organitza la història, però que no es pot representar en ella*<sup>238</sup>.

La particular juxtaposició de passat i futur, en aquest cas, de la resistència de les arcaïques estructures feudals i les irresistibles tendències modernitzants, caracteritza les formes estètiques modernes. En el paradigma postmodern, en canvi, s'ha esborrat en aquesta estructura tot vestigi del passat arcaïtzant. La postmodernitat és la modernització completa i homogènia, de tal manera que allò que s'ha perdut en l'efecte postmodern és la modernitat com a tal. En aquest context es produeix una mena de simultaneïtat d'allò no simultani, de la coexistència de diferents moments de la història.

---

<sup>238</sup> JAMESON, Fredric. *La estètica geopolítica* [1992]. Op. Cit. Pàgs. 100-107. Refereix a *Toute la mémoire du monde* [Jacques Rivette, 1956] i a *All the president's men* [Alan Pakula, 1976].

L'adaptació d'Orson Welles de *El procés* (1962) capta l'essència rutinària de la vida moderna i corporativa, a través d'un decorat infinitament gran que empetiteix la figura humana de Joseph K. (Anthony Perkins). El protagonista és un jove que viu pel seu treball, solter, en la vida del qual irromp de sobte la maquinària burocràtica.

A *El procés* (Orson Welles, 1962), la maquinària burocràtica irromp sobre la vida tediosa de Joseph K. (Anthony Perkins).



*The trial* (1962)

El plaer del malson de Kafka, procedeix de que allò arcaic anima la rutina i l'avorriment, i de que una antiquada paranoia jurídica i burocràtica irromp en la setmana laboral buida de l'era corporativa, i prova que almenys succeeixi quelcom! La conclusió podria ser que és millor el pitjor que res en absolut, i que els malsons són un alleugerament ben rebut en la setmana laboral. Aquesta apropiació d'allò negatiu per mitjà d'una força positiva –fins i tot, utòpica– que es presenta sota la disfressa del llop, no ens és gens desconeguda: per exemple, per citar la malaltia més postcontemporània, és ben coneguda la profunda satisfacció que produeixen al paranoic la seva paranoia i els seus deliris de persecució i espionatge: *resideix en la tranquil·litzadora certesa de que tothom t'observa sempre!*<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad* [1991]. Op. Cit. Al capítol *Proyecciones postmodernas: postmodernidad y modernidad*. Pàg. 231.

Així doncs, el fantasma sàdic de la maquinària estatal *somia* el lloc “real” del subjecte, un objecte-víctima a la mercè de la voluntat de l’Altre (la coerció moral). *La real voluntat de gaudir ja opera en l’aparell burocràtic de l’estat que controla al subjecte*<sup>240</sup>. El resultat és l’anquilació del subjecte, de manera que no quedin petjades d’ell com a persona. El laberint doncs, es constitueix com una xarxa fantasmàtica que “subjecta” o magnetitza enigmàticament al subjecte.

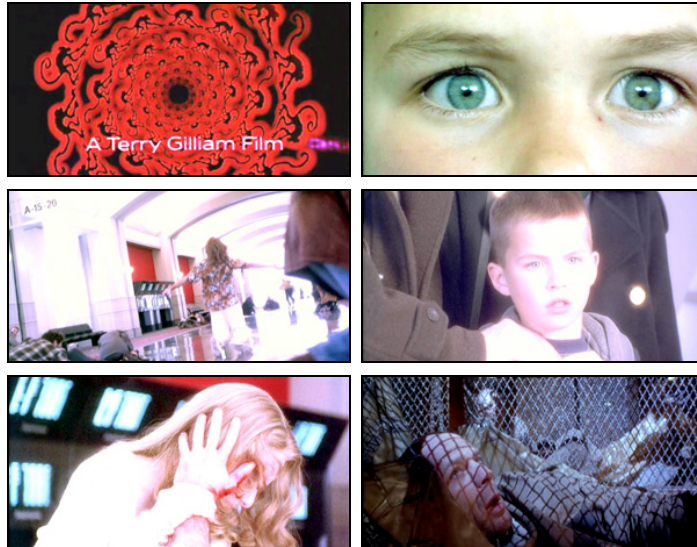
Vegem també l’exemple de *Twelve monkeys* (Terry Gilliam, 1995), una construcció conspirativa que dilata i desordena els temps per convertir-los en un “laberint cronològic”. Just en el moment en que James Cole (Bruce Willis) adquireix la comprensió i el sentit de la seva missió és precisament quan no pot evitar que el destí segueixi el seu curs. Així la pel·lícula se sosté sobre la base d’un oblit en l’adolescència. Un record reprimit al llindar de la consciència, per mitjà del qual el film es constitueix com un trajecte de revelació inútil. Una trama de conspiració laberíntica resolta abans de començar, i que es basa en l’argument del curtmetratge *La jetée* (1962) de Chris Marker.

Mentre gira hipnòticament el logotip de l’exèrcit dels *twelve monkeys*, escoltem a primer terme la melodia que acompanyarà incisivament els diversos estrats de temps pels quals transita el protagonista. El temps, ple d’elipsis forçades i anacronismes, es manifestarà com una teranyina laberíntica que sosté la trama conspirativa a la qual està subjecte James Cole. La narració s’ubica al 2035, en un món inhabitable a la superfície terrestre. La raça humana s’amaga en un subsòl ple de presons i centres d’investigació. James Cole és un dels presos d’aquestes organitzacions governamentals obligat a realitzar expedicions a la superfície per tal de cercar el motiu del desastre ecològic i trobar l’antídot a la bacteria que ha provocat aquesta situació. El rastre d’uns murals d’un exèrcit d’alliberament denominat *twelve monkeys* semblen ser la resposta.

---

<sup>240</sup> ŽIŽEK, Slavoj (Comp.). *Todo lo que usted siempre quiso saber...* [1992]. Op. cit. Pàg. 163.

Aquesta escena obre el malson de James Cole (Bruce Willis) a *Twelve Monkeys* (1995).



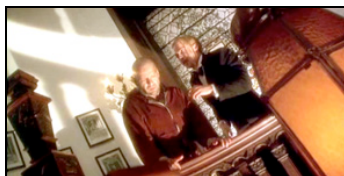
*Twelve monkeys* (1995)

Però el trànsit confús entre els dos móns, passat i present, creen un cisma mental en James Cole, que arriba dubtar fins i tot de la seva pròpia existència. Quin és el present real? *Potser només existeixo al meu cap*, arriba a imaginar. Malgrat això, diferents marques relacionades amb la veritat epistemològica dels mitjans acumulen al llarg del film una sèrie de peces que finalment encaixaran. Una trucada telefònica distorsionada i reconstruïda, una fotografia presa accidentalment en un dels viatges equívocs a través del temps, diversos rastres i pintades a les parets, i sobretot, diferents imatges mentals i somnis del protagonista configuren un seguit de pistes en un recorregut elíptic, ja transitat anteriorment però que James només arriba a intuir refractàriament.

Davant l'acumulació de paradoxes, James Cole prova d'erradicar els vincles amb el món present, aquell que l'ha enviat, per tal d'instal·lar-se en un passat, nostàlgic i incontaminat, junt a Kathryn. Aquesta mena de distorsió entorn allò que és veritat i allò que és imaginació, entre el record i el pressentiment, la nostàlgia del temps present (que la trama sosté fortament vinculat amb el present de l'estrena del film) com a moment històric mític i memorable, generen una sensació d'estranyesa i angoixa: la pròpia edat postmoderna dels anys 1990s és mostrada en la seva caducitat, en la seva historicitat, a través de la seva negació, del fracàs del seu projecte tecnològic.

Al sanatori mental Jeffrey Goines (Brad Pitt) estableix una relació especial amb el protagonista James Cole (Bruce Willis).

Finalment James Cole (Bruce Willis) pren consciència de que ell mateix fou l'origen del problema.



*Twelve monkeys* (1995)

**James:** *Potser la raça humana mereix ser eliminada.*

**Jeffrey:** *Eliminada? És una idea genial!!! Però com un pla a llarg termini...*

*(...)*

**James:** *Quin pla? No sé de què em parles ...*

**Jeffrey:** *Si que ho saps. Èrem a la sala. Tu miraves el televisor i estaves molt preocupat per la contaminació del planeta. I aleshores vas dir que seria fantàstic que hi hagués un virus que acabés amb el planeta, amb tota la humanitat, i aleshores regnarien els animals i els arbres...*

**James:** *Estas intentant confondre'm...*

**Jeffrey:** *... i jo et vaig dir: el meu pare és un biòleg famós... I tu vas dir: escolta! Per què no fabrica una bactèria i la robem?*

Ambdós protagonistes emprenen una fugida per tal de veure el mar, que James no ha pogut contemplar mai. Amb aquest objectiu entren en un cinema que projecta un cicle sobre Hitchcock, i entre la projecció de *Vertigo* i *Los pájaros* ambdós es disfressen, vestint-se per ocultar la seva veritable identitat quan estiguin embarcant a l'aeroport. Així, quan finalment James emprèn la fugida i rebutja la seva missió, les peces van encaixant. *Vas ser sempre tu. El meu somni eres tu. T'havia conegut sempre* – expressa James en veure com la rossa que ha somiat reiteradament cada cop s'assembla més a la transfigurada Kathryn.

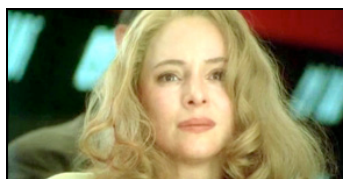
En aquesta cursa per evitar l'apocalipsi i redimir la humanitat, el protagonista erra en les seves suposicions. No és l'exèrcit dels *twelve monkeys* la veritable amenaça anunciada al llarg del film, sinó que realment serà ell mateix, a través de la seva influència, el responsable indirecte de que el doctor Peters (David Morse)

escampi el virus per tot el món. Un virus que es manifesta com un veritable MacGuffin. Reclòs en pots de vidre, tubs d'assaigs presos del laboratori, es presenta com un contingut buit, sense massa, transparent i invisible a simple vista, que dinamitza tota la trama. Es reconstrueixen aleshores totes les peces del somni que s'han anat escampant al llarg del relat, però enunciades per fi en un temps present i amplificat. “*El meu somni és això*”, pronuncia James en arribar a l'aeroport. En aquest instant decisiu, l'intent per evitar un destí terrible es narra intensament a través de la càmera alentida i de percepcions sonores confuses.

La doctora Kathryn Raily (Madeleine Stowe) inicia un trajecte incert amb James Cole (Bruce Willis) seguint la pista de l'exèrcit dels *Twelve monkeys*.



Finalment Kathryn, transfigurada amb perruca rossa, sosté al ferit James adult amb el gest de la pietat. Mentre amb la mirada cerca al jove James. En el mateix espai i el mateix temps, coincideixen edats diferents.



*Twelve monkeys* (1995)

L'adult James mor sostingut entre els braços de Kathryn, que cerca amb mirada compassiva al petit James, d'una manera amb la que sembla comprendre la dimensió inevitable i cíclica de la tragèdia que estan condemnats a repetir perpètuament i obstinada. Així, encadenat a aquesta mirada infantil, James sobreviu cíclicament a un espectacle kafkià on tot estava organitzat només per a la seva mirada i la seva contemplació, escrit abans de començar. En aquest film complex i ple d'excessos, Terry Gilliam, exmembre dels Monty Python, reincideix en la desmesura que el caracteritza per dibuixar un món on són els bojos qui sembla realment que tenen el poder, la raó i el sentit comú.



### 3.14. Del carnaval a la hipnosi

El somni de Guido (Marcello Mastroianni), que obre *Fellini 8 i 1/2* (*Otto e mezzo*, 1962) de Federico Fellini, manifesta les pors d'un director cinematogràfic que prepara la seva obra d'art total, el film més gran mai rodat, ja que està disposat a “*posar-ho tot a dins*”. Però una crisi d'inspiració el paralitza. Un film desdoblant que es construeix com un *examen de consciència* del director <sup>241</sup>. El film utilitza el somni per activar el procediment de *mise en abyme*, capaç de tematitzar l'afinitat entre somni i realitat, cinema i vida (COSTA, 1993, 75). Amb Fellini el real es fa espectacle per fascinar, *aconsegueix la confusió del real i la realitat negant l'heterogeneïtat dels dos móns, esborrant la distinció entre espectador i espectacle* (DELEUZE, 1985, 16).

A l'obertura de *Fellini 8 i 1/2* es narra el somni del director, Guido (Marcello Mastroianni). El somni genera angoixa i claustrofòbia enfront la perspectiva d'un trajecte no desitjat: el sentiment de culpa que es desprèn arrel d'una crisi creativa.



*Otto e mezzo* (1962)

Una posada en escena carnavalesca, que per Julia Kristeva té molt a veure amb el somni i l'estructura del desig. L'estructura carnavalesca és com *el rastre d'una cosmogonia que no coneix la substància, la causa, la identitat fora de les relacions amb tot el que no existeix més que en i per una relació*. Així el carnaval és essencialment dialògic, fet de distàncies, relacions, analogies, oposicions no excloents. Aquell qui participa del carnaval és a la

---

<sup>241</sup> Una construcció en abisme (*mise en abyme*) donada la triple dimensió que manifesta *Fellini 8 i 1/2*, on el film sobre el film constitueix el film mateix, segons METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine I (1964-1968)* [*Essais sur la signification au cinéma*, 1968]. Bcn: Paidós, 2002. Pàgs. 225-249.

vegada actor i espectador: perd la seva consciència com a persona per passar pel zero de l'activitat carnavalesca i desdoblar-se en subjecte de l'espectacle i objecte del joc. Segons observa Julia Kristeva, en el carnaval el subjecte resulta aniquilat: en ell es compleix l'estructura d'autor com a anonimat que crea i es veu crear, com jo i com un altre, com a home i com a màscara. El dionisisme nietzscheà podria comparar-se amb el cinisme d'aquest escenari carnavalesc que *destrueix un déu per imposar les seves lleis dialògiques*<sup>242</sup>.

En el text filmic dialògic, els punts de vista es desfan els uns amb els altres, es dispersen amb el resultat de descentrar les línies de força subordinades al film. En aquest sentit, el coneixement de que el film té les seves pròpies coordenades es desenvolupa a partir de més d'un gest, més d'una mirada, més d'una veu. On cada senyal és una porta oberta gràcies a la qual el text pot arribar a reflexionar sobre ell mateix<sup>243</sup>. Tal com senyalen els anàlisis de Bakhtin, les transgressions són inherents a l'ordre social, i funcionen com una condició per a la seva estabilitat. El fet és experimentat com una transgressió a allò socialment permès, com el desig d'un moment en què es pot violar la llei en nom de la pròpia llei. Un cas de perversió com a actitud socialment constructiva, que es recolza en dissociació de la Llei en tant que ideal del Jo, és a dir, ordre simbòlic que regula la vida social i manté la pau social, associada al seu revers del *superjo obscè*. Així, per Žižek, la identificació més profunda que “manté unida” a una comunitat no és tant la identificació amb la llei que regula el circuit quotidià “normal”, sinó *la identificació amb la forma específica de transgressió de la llei, de la seva suspensió* (en termes psicoanalítics, amb la forma específica del plaer)<sup>244</sup>.

---

<sup>242</sup> KRISTEVA, Julia. *Semiotica I* [Sèmeiotikè. *Recherches pour una sémanalyse*, 1969]. Madrid: Fundamentos, 1981. Pàgs. 208-212.

<sup>243</sup> CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador* [Dentro lo sguardo. *Il film e il suo spettatore*, 1986]. Madrid: Cátedra, 1989. Pàg. 66. Refereix al concepte de dialogisme de Mikhail M. Bakhtin (Bajtín).

<sup>244</sup> ŽIŽEK, Slavoj (Comp). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan ...* [1992]. Op. Cit. Pàg. 166.

En tant que manifestació del sentit, el discurs comporta una pèrdua de sobirania. Així, segons Derrida, el servilisme no és més que el *desig de sentit*. *I el joc menor consisteix en seguir atribuint un sentit, en el discurs, a l'absència de sentit*. Per córrer aquest risc en el llenguatge, per salvar allò que no vol ser salvat –la possibilitat del joc i del risc absoluts- s'ha de redoblar el llenguatge, recórrer a les astúcies, a les estratègies, als simulacres. A les màscares. La transgressió del sentit no és l'accés a la *identitat* immediata i indeterminada d'un sense-sentit, ni la possibilitat de *mantenir* el sense-sentit. És una reducció que ens replega cap al sentit. La transgressió sobirana és una reducció d'aquesta reducció: no reducció al sentit, *sinó reducció del sentit*. D'aquesta manera, hi hauria dues maneres d'esborrar la diferència entre significant i significat: una, la clàssica, consisteix a reduir o en derivar el significant, és a dir, finalment en sotmetre el signe al pensament; una altra, la que dirigim aquí contra la anterior, consisteix en posar en qüestió el sistema en que funcionava la reducció anterior: i en primer lloc, *l'oposició d'allò sensible i allò intel·ligible*<sup>245</sup>.

Una estratègia similar que l'*Otto e mezzo* la proposa *Tristram Shandy, a cock and a bull story* (Michael Winterbottom, 2005), una revisitació postmoderna del Fellini 8 i 1/2, on Tristram és un personatge de ficció que condueix la narració dirigint-se a càmera, i el personatge que l'interpreta (Steve Coogan), en canvi, es desvetlla com un personatge real que dramatitza la seva vida, una ficció que s'erigeix com *el film sobre el rodatge d'un film*.

*Tristram Shandy* posa en dansa un personatge *sense màscara*, sense disfressa, per aproximar l'espectador a l'eix de l'argument, subjectar-lo en la pluralitat diversa de trames i nivells de ficció. Aquest actor real que encarna Steve Coogan desvetllarà les seves pors a ser destuït del paper protagonista del film que es roda sobre *Tristram Shandy*. Una narració complexa sobre els somnis i les pors de la vida d'un actor adult que inaugura paternitat. *Tristram* és el pretext al voltant del qual dansarà un ball de màscares i identitats, disfresses i desdoblaments, un tractament característicament

---

<sup>245</sup> DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia* [1967]. Op. cit. P. 359-387.

postmodern que proposa com a alternativa *el carnaval*: fet de *multiplicacions, condensacions, retorns...*<sup>246</sup>.

*Tristram Shandy. A cock and a bull story* (2005) conjuga una metanarració que remet als jocs de sentit de l'*Otto e mezzo* de Fellini.



*Tristram Shandy* (2005)

**Tristram:** *Groucho Marx va dir una vegada que el problema sobre escriure un llibre sobre tu mateix és que no pots jugar. Per què no? La gent juga amb si mateixa a tota hora. Sóc Tristram Shandy, el personatge principal d'aquesta història, el protagonista.*

És així com els conceptes de Bakhtin ofereixen un marc per pensar la paròdia, la ironia, la paradoxa, formes que configuren el nucli del discurs postmodern. La paròdia pot, com el carnaval, cridar les normes a ser renovades. En termes de Bakhtin, la paròdia pot ser centrípeta –homogeneitzadora, una influència jeràrquica–. Però també pot ser centrífuga, desnormativitzadora. La paròdia és normativa pel que fa a la seva identificació amb l'Altre, però es contesta a ella mateixa amb la seva necessitat Edípica de distingir-se de l'Altre. L'ambivalència entre la repetició conservadora i la diferència revolucionària és part de la paradoxal essència de la paròdia. El creador romàntic, com l'originador i original font de significat, pot haver mort/desaparegut (Barthes), però la *posició* del creador –una posició d'autoritat del discurs– es manté, i incrementa el focus de consciència en l'art contemporani.

La *metaficció paròdica*<sup>247</sup>, com la *Verfremdungseffekt* de Brecht, funciona per distanciar i, alhora, per involucrar al lector en una

---

<sup>246</sup> TRÍAS, Eugenio. *Filosofia y carnaval y otros textos afines* [1971]. Barcelona: Anagrama, 1984. BAKHTIN, Mikhail. *Teoría y estética de la novela* [1975]. Madrid, Taurus, 1989.

<sup>247</sup> HUTCHEON, Linda. *A theory of parody* [1985]. Op. cit. Pàg. 92. La doctoranda Sasa Markus està preparant una tesi doctoral específicament sobre aquest tema. MARKUS, Sasa. *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UPF, projecte de tesi doctoral dirigida pel Dr. Xavier Pérez Torío, 2009.

*activitat hermenèutica participativa*. Una paròdia que Bakhtin anomenà “doble-veu” (double-voiced) o forma híbrida (hybrid form), que no és pastitx ni imitació, sinó una forma d’agressió i seducció, de relació dialèctica entre la identificació i la distància que vincula l’audiència en contradicció. La paròdia és un cant amb dues veus, una imitació amb distància crítica i irònica que marca més la diferència que les similituds, que caracteritza alguns films d’autors de la postmodernitat com Quentin Tarantino, Brian De Palma o Pedro Almodóvar. Aquests tendeixen a la recopilació, l’acumulació, la reescriptura, un apropiacionisme postmodern que cerca la complicitat de l’espectador en una nova versió dels jocs del llenguatge. Són autors que aproximen al gran públic un llenguatge cinematogràfic complex, ple de cites i referències.

### 3.15. La hipnosi i la repetició

La repetició remet a una concepció cíclica del temps: la possibilitat de viure un jo plural, o de superar al jo en una entitat més basta. Lévi-Strauss i Gilbert Durand (*L'Âmé tigrée*, 1980) van insistir en la repetició i el “bricolatge” que es troben presents en les grans obres espirituals de la humanitat. Aquest aspecte repetitiu ressalta la presència d'allò atemporal a la història, una mena d'immobilitat en moviment. Tenint en compte la redundància del mite i la repetició de les activitats quotidianes, sense oblidar la pràctica de la vida corrent, comprendrem la part íntima d'emoció segregada per la familiaritat dels fenòmens, situacions i idees que es repeteixen <sup>248</sup>. Una situació de familiaritat que pot emprar-se, alhora, hipnòticament, per generar estranyesa.

Vegem el cèlebre exemple cinematogràfic de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel. En escena es mostren els criats de la finca dels Nóbile, que senten una sensació irreprimitible d'abandonar la casa. Paral·lelament, amb Edmundo Nóbile (Enrique Rambal), entren els amics convidats a un elegant sopar. Mentre els criats s'escapen d'amagat, l'escena de l'amfitrió amb els convidats es repeteix des d'un altre angle de visió. Seguidament, dos homes es presenten un a l'altre i es donen la mà. Un instant després, tornen a trobar-se i es presenten una altra vegada, com si no es coneguessin. Finalment, en una tercera ocasió, se saluden com vells amics. El film repeteix successivament fragments, motius visuals, diàlegs o escenes, d'una manera inquietant que confón somni i realitat. En finalitzar la vetllada, el grup de burgesos descobreix que una raó inexplicable els impedeix sortir de l'habitació. El grup ha de romandre a la mansió sense cap explicació lògica. Un misteri que es planteja a l'espectador per què quedi atrapat en la impossibilitat d'atrapar el sentit. Luis Buñuel descriu l'ús que fa de la repetició al film que, pel director, té un efecte hipnòtic:

*Crec haver estat el primer a utilitzarles al cinema. L'entrada dels convidats a la luxosa mansió dels Nóbile i la pujada per*

---

<sup>248</sup> MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno* [2000]. Op. cit. Pàgs. 40-41.

*l'escala al pis superior la vaig repetir dues vegades consecutives, sense cap altra variació que una presa en picat i una altra en contrapicat. Quan es va acabar de fer la còpia, el fotògraf Gabriel Figueroa em va venir a veure alarmat i em va dir «Escolti vostè, la còpia no està bé, una escena es repeteix.» I li vaig dir: «Però Gabriel, el muntatge el faig sempre jo mateix. A més vostè filmava amb mi i sap que en la repetició vam fer servir un altre enquadrament. És una repetició voluntària...». «Ah, ja veig», va dir, però en realitat estava espantat. (...) La repetició m'atrau, té un efecte hipnòtic. En la pel·lícula hi ha com vint repeticions. Unas es noten menys que d'altres. (...) Jo primer vaig pensar que el títol tenia una relació subterrània amb l'argument, encara que no sabia quin. A posteriori ho he interpretat així: els homes cada vegada s'entenen menys entre si. Però, per què no s'entenen? Per què no surten d'aquesta situació? En la pel·lícula és el mateix: Per què no arriben junts a una solució per sortir del seu enclaustrament?»<sup>249</sup>*

Finalment, després dels eterns dies d'enclaustrament, Leticia (Sílvia Pinal) s'adona que els personatges ocupen la mateixa posició que ocupaven la primera nit, quan Blanca era al piano tocant una sonata. Els personatges comencen a rememorar aquell altre temps, a través de repetir la peça musical des del mateix punt on va començar el malson. Amb aquest exercici de memòria, reproduïnt els diàlegs i les accions que van originar el trauma, els personatges s'alliberen de la maledicció psicològica que els impedia sortir de l'habitació. Exerceixen una *imitació a la vida*, repetint a consciència la seva pròpia actuació inicial.

És així com els personatges semblen posar un ull sobre la seva pròpia interpretació, per reproduir-la com titelles dòcilment sotmesos a una figura demiúrgica. En aquest escenari l'espectador ja no és centre i motor de l'espectacle sinó l'objectiu d'una manipulació obertament confessada.

---

<sup>249</sup> BALLABRIGA, Luis. *El cine de Luis Buñuel por Luis Buñuel*. Osca: Festival de Cine de Huesca, 1993. Pàg. 204.

A *El ángel exterminador* (1962) se succeeixen les repeticions d'una manera que posa en crisi l'original de l'experiència. Finalment, els protagonistes hauran de repetir conscientment l'escena inicial per poder alliberar-se de l'estrany enclaustrament.



*El ángel exterminador* (1962)

**Álvaro:** *Ahir després de la festa, ningú de nosaltres va fer cap intent per tornar a casa. Per què? Els hi sembla natural que haguem passat la nit en aquesta sala, faltant als més elementals deures de l'etiqueta, i que l'haguem convertit en un horrible campament de gitanos?*

**Leonora:** *Jo ho he trobat molt original... adoro les coses que se surten de la rutina...*

*El ángel exterminador* es dirigeix a aquest ull sempre atent que és l'espectador, constantment posat al seu lloc: ull mutilat, ull incomplet. L'única omnipotència possible la configura el director, organitzador definitiu de la gran operació de dispersió de sentit. Però contra el que és habitual en els discursos representatius, aquí no tracta de crear sentit sinó d'anul·lar-lo. De procedir-ne a la *incineració per airejar millor les seves cendres al vent de l'espectacle cinematogràfic* <sup>250</sup>. Així el film ens parla d'aquestes portes invisibles, de la por irracional dels prejudicis, d'un conformisme alienador, d'acceptació i resignació d'acord amb les regles socials, morals, religioses. Un univers social tancat que és qüestionat, convidant a obrir nous camins.

<sup>250</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra, 1994.



A través d'ecos sonors, paraules i gestos repetitius, també *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais narra la història d'una manera que podria ser veritat i també mentida, una narració elíptica i sinuosa, plena de figurants, insistent i repetitiva, recurrent i camaleònica de la qual finalment només resta l'eco de les paraules ressonant entre les parets d'un hotel que potser només va existir en la ment del narrador. Un escenari on parlen les escultures en nom dels déus, i on els personatges són figures hieràtiques que deambulen com figurants. *Quelcom queda impronunciable entre els dos protagonistes*, una asincronia on allò parlat i allò visual es contradiuen i es desmenteixen. On el cos femení sofreix fragmentacions *com un objecte fetitx* (DELEUZE, 1985, 322-330). No representa un monòleg interior, sinó que es tracta d'un veritable *monòleg exterior* fet present en imatge que, en mode condicional/subjuntiu, conjuga fins a confondre els diversos estrats temporals que remetent a un passat hipotètic o imaginari, posant en evidència el "laberint" i les "repeticions" kierkegaardianes. Es tracta d'una experiència clau sobre la consciència del temps a través de la memòria fragmentada d'uns personatges lligats als seus respectius passats que vagabundegen entre paisatges per acabar flotant en la immobilitat com si es tractés d'un somni. L'exploració d'un laberint espacial *dins un moviment centripet on tots els elements circulen al voltant del centre del laberint*<sup>251</sup>.

La repetició és una noció central en el pensament freudià (*Record, repetició i elaboració*, 1914). Hem definit la hipnosi com la *repetició* de l'escena traumàtica, que afavoreix la conversió i desaparició dels símptomes de la histèria. Per altra banda, segons Freud el mecanisme de l'angoixa també es basa en la repetició. L'angoixa senyala el perill davant la repetició abreviada de les impressions experimentades durant el trauma, manifestant l'aparició de situacions anàlogues. A l'assaig sobre "*Allò sinistre*" –que partia del conte *L'home de sorra* de Hoffman- Freud senyala que la repetició pot suggerir familiaritat, però també un horror lligat a la fatalitat d'allò que retorna sense poder-se evitar. Així allò conegut es torna misteriós, a allò propi de la llar (*heimliche*), familiar, dòcil,

---

<sup>251</sup> FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad* [2002]. Op. cit. Pàgs. 70-71-309.

íntim, conegut, se li adhereix una sensació d'horror que Freud considera sinistra (*unheimliche*), que designa allò que havia de romandre ocult però s'ha revelat.

Søren Kierkegaard formulava el problema referent a la noció de l'existència segons que es fundí en la reminiscència o en la repetició, on la situació duplicada posa en crisi l'original de l'experiència. En aquesta repetició que és repetició simbòlica, Freud i Lacan troben el pas decisiu que defineix l'home modern, ja que es mostra en ella que l'ordre del símbol no pot ja concebre's com a constituït per l'home sinó constituïnt-lo. En aquest sentit, Lacan diferencia entre la repetició d'un significat i la repetició com a encontre traumàtic amb el Real. La d'un significat repeteix el discurs simbòlic, la marca a que es redueix l'objecte, constituïnt així l'ordre ideal de la Llei. En canvi, el traumatisme designa precisament el fracàs reemergent d'integrar algun nucli impossible del Real<sup>252</sup>.

La pèrdua postmoderna del sentit històric adient s'expressa per una lògica de la nostàlgia, *la fascinació per una imatge etèria del passat arrancada del seu context històric*. En aquest sentit cal distingir els mecanismes de l'historicisme i de la nostàlgia. L'*historicisme* refereix a la mirada de l'Amo que, contemplant la història des d'una distància metalingüística segura, construeix el relat linial de l'"evolució històrica". En canvi, la "estasis" antihistòrica postmoderna, experimenta la repetició com a *nostàlgia*, l'objecte adequat de la qual no és el passat sinó, més aviat, la mateixa mirada embalsamada amb aquesta imatge. La realitat que ens fascina en ella és la mirada capaç de submergir-se en un gir reflexiu. En ambdós casos, la repetició implica una presa de distància externa.

Deleuze analitzava com a cada presa poden discernir-se *els dos costats d'un moviment*. El moviment de les distintes parts d'una multitud que canvia les seves posicions recíproques, i el moviment

---

<sup>252</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* [*Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, 1992]. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. Al capítol *¿Por qué todo acto es una repetición?*. Pàg. 101. KIERKEGAARD, Søren. *La repetición* [*Gjentagelse*, 1835]. Barcelona: Ed.62, 1992.

que ho creua tot i defineix el canvi (DELEUZE, 1983, 22). Si la relació intersubjectiva que sacseja les posicions dels protagonistes és precisament *l'engany necessari*, aleshores *la repetició* canvia l'estatus del tot en si, en inscriure la seva inevitabilitat per mitjà de la durada<sup>253</sup>. Un aspecte tractat per Deleuze a *Diferència i repetició* (1968), on el filòsof mostra que allò que apareix darrera la subjectivitat no és l'antiga noció del “ser”, sinó la diferència. El ser com a diferència, el ser com a temps. La repetició posa en evidència un saber reprimat, ocult, desconegut pel personatge (*que no sap que sap*) però present en l'escena. Una repetició que no és afegir una segona i tercera vegada, sinó *elevant la primera vegada a l'enèsima potència*.

Per Deleuze, existeix allò tràgic i allò còmic de la repetició. La repetició apareix fins i tot sempre dues vegades: una en el destí tràgic, l'altra en el caràcter còmic. En el teatre, l'heroi repeteix precisament perquè està separat d'un saber essencial infinit. Aquest saber està en ell, s'enfonsa en ell, actua en ell, però actua com una cosa oculta, com una representació bloquejada. La diferència entre allò còmic i allò tràgic depèn de dos elements: la naturalesa del saber reprimat, ja sigui saber immediat, un element de sentit comú o un terrible saber esotèric; en conseqüència, també depèn de la manera que el personatge és exclòs d'aquest saber, *de la manera de que “no sap que sap”*. En general, el problema pràctic consisteix en això: aquest saber ha de ser representat com impregnant tota l'escena, comprenent en sí totes les potències i naturaleses de l'espirit. Però alhora, a l'heroi no pot representar-se'; al contrari, cal posar-lo en acció, interpretar-lo, repetir-lo. Fins al moment agut que Aristòtil anomenava “reconeixement”, en que la repetició i la representació es mesclen, s'enfronten, sense confondre malgrat tot ambdós nivells, sinó un reflexant-se en l'altre, nodrint-se de l'altre; el saber és aleshores reconegut com ell mateix *en tant que és representat sobre l'escenari i repetit per l'actor*<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> PELKO, Stojan. *Punctum caecum, o del insight y la ceguera*. Pàg.81. A ŽIŽEK, S (Comp). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan ...* [1992]. Op. Cit.

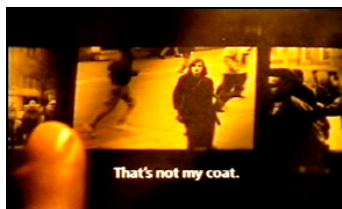
<sup>254</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición* [1968]. Op. cit. Pàg. 41.

*La repetició és transgressió*, posa la llei en qüestió. Deleuze considera que el concepte imperant de subjectivitat i d'identitat és allò que ha impossibilitat pensar *la diferència*. Aquesta doble necessitat (diferència i repetició), ordenada *per avançat* i confirmada *retroactivament*, posa en qüestió el mateix estatus de l'elecció. *Què succeeix si una decisió errònia no és conseqüència de la ceguesa, sinó més aviat la ceguesa és condició per a una decisió (errònia)?* (PELKO, 1992, 81). Una ceguesa on el subjecte no hi veu perquè en realitat hi veu “massa lluny i massa bé”. Fora de la vista, però no fora de la ment, en veure-hi menys hi veiem millor. És així com Deleuze introdueix en Hitchcock l'element tercer (*la tierceité*), un element de distància que percep la diferència estructural (*la repetició*). En aquest sentit, Hitchcock pot concebre's com un demiürg de la *tierceité*, que inscriu la seva presència per mitjà d'una presència en forma de simulacre.

Una construcció característica d'aquesta narrativa pròpiament postmoderna és l'encontre i les contingències entre destins paral·lels a través de l'atzar. En el *rol d'històries paral·leles alternatives*, on les diferents possibilitats són totes portades a terme. Així, la història resultant narrada en darrer terme, pot entendre's com la història “real”, després d'haver pagat el peatge fantasmàtic de les “realitats” anteriors. Per exemple, és en aquest sentit com s'hauria de llegir *La doble vida de Verònica* (*La double vie de Veronique*, 1991) de Krzysztof Kieślowski, on la Verònica francesa (Irène Jacob) sembla haver viscut l'experiència de la primera Verònica polonesa i, havent après dels seus errors, construeix un destí paral·lel. El film narraria així les dues vides d'una mateixa Verònica, a través de l'encontre impossible amb el doble.

Les realitats alternatives suposen una segona oportunitat, com si es tractés d'un joc d'ordinador: la segona vida repeteix la primera a través d'una acumulació d'experiència. *Allò nou només pot emergir de la repetició*, que no reduplica el passat tal i com efectivament va succeir, sinó que senyala la seva *virtualitat* inherent per mitjà de la seva actualització.

A *La doble vida de Verónica* (1991), de Krzysztof Kieślowski, les realitats alternatives suposen una segona oportunitat.



*La double vie de Veronique* (1991)

La reduplicació argumental és una de les conseqüències narratives d'aquest efecte pròpiament postmodern. Els encontres entre destins paral·lels realitzen les diferents possibilitats, acumulant intuïtivament l'experiència prèvia en els nous desenvolupaments argumentals. Un model topològic que, com la banda de Moebius, *no pot ser aprehès d'una mirada, d'un cop d'ull; sinó que entra en un tipus de temporalitat lògica que ens atrapa, convertint-nos en víctimes d'una il·lusió òptica, per poder arribar a un punt d'inflexió en el qual, de sobte, la perspectiva completa canvia i descobrim que ja som a "l'altre costat", en una altra superfície*<sup>255</sup>. Aquesta és la paradoxa que per Slavoj Žižek sustenta l'experiència traumàtica i que manifesta una mena de bucle temporal, *és a través dels seus ecos dins l'estructura significant, com la causa es converteix retroactivament en el que sempre ja era*. L'apel·lació lacaniana a la banda de Moebius ve a significar un excés en l'estructura de la subjectivitat. Entre dins i fora, emergeix la intervenció d'un *subjecte transcendental* que integra les impressions, l'experiència subjectiva i la realitat objectiva. En aquest marc es manifesta la impossibilitat d'un temps cíclic que, a través de la dramatització del temps, té el poder de multiplicar-se indefinidament. Així són confrontats a expressions radicals, films sense principi ni fi, un bucle absurd i angoixant com el que representen *Twelve monkeys* (1995), *Lost highway* (1997) o *Memento* (2000).

---

<sup>255</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad* [*The metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, 1994]. Buenos Aires: Paidós, 2003. Al capítol *¿El sujeto tiene causa?* Pàg. 54.

### 3.16. L'alternativa ciberpunk

“Ets un Nexus?” pregunta un tècnic d'aspecte asiàtic que treballa a Eye Works. “Jo he dissenyat els teus ulls”. Roy Batty (Rutger Hauer), l'androide/replicant respon breument i irònica: “*si poguessis veure el que he vist amb els teus ulls...*”. *Blade runner* (1982) de Ridley Scott és un film sobre la visibilitat. Però la visió no és cap garantia de veritat, ja que com la memòria, la visió és més que un procés “natural”. I no hi ha natura a *Blade Runner*, ja que l'entorn urbà ocupa tot l'espai <sup>256</sup>.

La ciència ficció crea una mirada totalitzadora i impossible. Per Fredric Jameson, aquest gènere se sosté més en la descripció de l'espai que pel desenvolupament de l'acció narrativa. En aquest escenari massificat, s'experimenta una *nova demografia* de la metropolis, amb una arquitectura irracional i complexa que no correspon al mite modern funcionalista d'organització. Però aquesta multiplicació d'edificis, pisos i compartiments, s'experimenta a *Blade runner* d'una forma no problemàtica, una *congestió positiva* que gestiona eficientment la irracionalitat. El film mostra una experiència urbana fluida en un entorn de percepció infinita (*una visió utòpica*). Una nova condició misteriosament positiva, un infinit exercici de canvis de perspectiva i simulació, on la càmera, com al principi de *Psycho*, pot entrar per la finestra travessant l'ordre establert a qualsevol façana i il·luminant qualsevol història entre la multitud <sup>257</sup>.

*Blade runner* ens situa en una faula futurista a Los Angeles, l'any 2019. La silueta de la ciutat és plena de gratacels, punts de llum i explosions que omplen i anul·len completament l'horitzó: *no hi ha horitzó en aquesta metropolis massificada*. Un ull omple la pantalla sencera, contemplant l'abisme vertiginós d'aquest espectacle sublim. Aquest ull anònim reflecteix en la seva mirada la visió

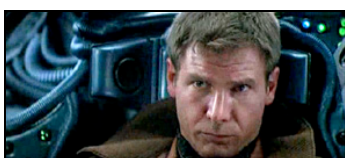
---

<sup>256</sup> BUKATMAN, Scott. *Blade runner*. Londres: British Film Institute, 1997. P. 7-11-45-63-71. SIMMEL, Georg. *The metropolis and mental life* [1903]. P. 326.

<sup>257</sup> BUKATMAN, Scott. *Blade runner*. Londres: British Film Institute, 1997. P.53-54. Refereix a KOOLHASS, Rem. *Delirious New York* [1994]. P.33-123.

infernall de la ciutat, a través d'una pupil·la perplexa que incorpora la mirada de l'espectador a l'escena.

A *Blade runner* (1982) de Ridley Scott, la Tyrell Corporation fabrica replicants Nexus 6 sense la consciència de ser-ho, implantant-los una memòria artificial que sustenta el seu caràcter. En sortir de la reunió amb Tyrell, Deckard condueix abstrèct i recorda mentalment el vídeo del replicant que cerca.



*Blade runner* (1982)

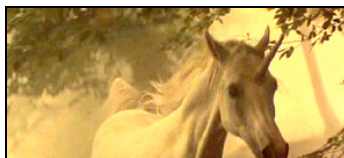
**Deckard:** *Sospitar? Com pot no conèixer el que és?*

**Tyrell:** *El comerç és l'objectiu de la Tyrell Corporation. Rachel és un experiment, res més. Comencem a percebre en ells estranyes reaccions. Després de tot són inexperts emocionalment... Amb uns anys per emmagatzemar les experiències que vostè i jo donem per suposades. Si els obsequiem amb un passat, creem un recolzament per les seves emocions i en conseqüència podem controlar-los millor.*

**Deckard:** *Records... vostè parla de records...*

A continuació ens acostem a un edifici amb forma de piràmide. Un agent de la Tyrell Corporation interroga a Leon Kowalski (Brion James), examinant a través d'un test la reacció de la seva mirada, amplificada en un monitor de televisió. Un test d'empatia Voight-Kampff que cerca desemmascarar als *replicants* Nexus 6, analitzant les reaccions emocionals a les preguntes sobre el seu passat i situacions hipotètiques. L'escena serà enregistrada i analitzada diverses vegades, com un film dins el film, pel *Blade runner* assignat al cas.

Abstret tocant el piano, Deckard somia despert amb un unicorni com els que manufactura compulsivament l'agent Gaff. Com pot conèixer Gaff la *rêverie* persistent de Deckard? A continuació procedeix la coneguda escena d'ampliació fotogràfica.



*Blade runner* (1982)

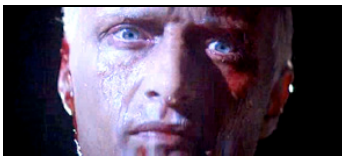
**Deckard:** *Tyrell havia fet un bon treball amb Rachel... D'una fotografia va treure una mare que ella mai va tenir, i una filla que ella mai va ser... Se suposa que els replicants no tenen sentiments, i que tampoc els tenen els Blade runner, què dimoni m'està passant? Les fotos de Leo havien de ser tan falses com les de Rachel... Jo no entenia per què un replicant col·leccionava fotografies... Potser era com Rachel, necessitaven records...*

*Una nova vida els espera a les colònies del món exterior, la possibilitat de tornar a començar en una terra de grans possibilitats i aventures. Un nou clima... no deixa de reproduir una veu omnipresent a la ciutat. Com la pluja incessant, la càmera descendeix per mostrar-nos al protagonista. L'agent Rick Deckard (Harrison Ford) rep l'encàrrec de "retirar" cinc replicants que van a la recerca del seu creador, que ha restringit el seu període de funcionament a quatre anys. Els andròides, més forts i intel·ligents que els humans, es revelen contra la seva condició limitada, manifestant records, desitjos, pors i somnis més enllà de l'objecte pel qual estaven programats. Però, què passa quan un replicant no és conscient de la seva pròpia condició? Deckard ens qüestiona sobre la nostra pròpia condició, sobre la construcció de reconeixement, manifestada en la paradoxa sobre *la cosa que pensa* que constitueix el ser-replicant, més humà que els propis humans. Una descentralització del coneixement, en ordinadors o satèl·lits, fora de l'existència humana.*



Basada en la novel·la *Do androids dream of electric sheep* (1968) de Philip K. Dick, *Blade runner* s'ha constituït com un referent paradigmàtic de l'estètica postmoderna, en tant que reflecteix les seves característiques essencials. A través d'un retrat futurista de la ciutat de Los Angeles massificada i orientaltzada, es descriu un món que mescla les capes del passat i el present en una mena de pastitx que hibriditza estils arquitectònics, vestuaris i tecnologies.

Com Scottie vorejant l'abisme al principi de *Vertigo* (1957) d'Alfred Hitchcock, l'agent Rick Deckard lluita contra el precipici enfront la mirada redemptora del replicant Roy Batty (Rutger Hauer). Encara que en aquest cas, l'aigua de la pluja impedeix la visió a l'agent. L'androide, en canvi, a través de la mirada a l'abisme demostra ser conscient que ha arribat l'hora de la seva mort. Recordant allò que ha vist, l'escena és un drama sobre la visió.



*Blade runner* (1982)

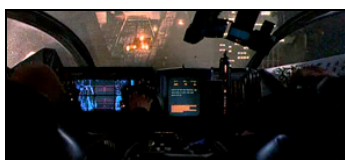
**Roy:** *És tota una experiència viure amb por, veritat? Això és el que significa ser esclau... Jo he vist coses que la gent no creuria. Atacar naus en flames més enllà d'Orió... He vist raigs-C brillar en la nit prop de la porta de Tannhäuser. Tots aquests moments es perdran en el temps, com llàgrimes en la pluja... És hora de morir.*

*“Morfologia, longevitat, data de naixement...”* aquestes són les preguntes existencials a les quals cerquen resposta els replicants. En canvi, el test Voight-Kampff elaborat per Eldon Tyrell (Joe Turkel), el creador dels androïdes, no deixa espai als sentiments, que dibuixa el món dels humans com l'univers paradoxalment deshumanitzat: *“És aquest un test d'empatia? Dilatació capil·lar per les anomenades respostes ruboritzants, fluctuació de la pupil·la, dilatació involuntària de l'iris...”*. No hi ha espai per la emoció en el test elaborat per Tyrell. Aquest redueix l'ull a un objecte físic

que, examinat científicament, revela els pensaments. El test de Voight-Kampff es constitueix com una al·legoria sobre la manera com veiem, sobre el mecanisme de la mirada. El mateix Tyrell porta unes enormes ulleres que el converteixen en un ull gegant. A la vegada, més tard, el film ens mostrarà no tan sols com interpretar la mirada, sinó com són construïts i reproduïts els òrgans dels ulls; com aquests són fabricats, en vasos de nitrògen líquid, pels operaris de la Tyrell Corporation. La màquina de Voight-Kampff encarna aquesta deshumanització visual d'un món dominat pels llums de neó i la publicitat, per la teconologia i sota el control de les grans corporacions que coneixen el funcionament de l'ull i que fabriquen l'organ reproduïnt-lo en massa. El cos fet objecte, dividit, estudiat i fabricat en massa. Per contra, el cos humà s'enfronta a un ciberespai, un entorn mecanitzat i veloç pel qual no està preparat. Les fantasies ciberpunk il·lustren aquesta simbiosi experimental, on el cos sembla desaparèixer i dissoldre's en la simulació tecnològica.

Deckard representa així un ser deshumanitzat a través del contacte i persecució amb els replicants, que semblen manifestar sentiments envers l'altre. Per aquests, les fotografies sustenten la realitat del passat. En la seva veritat epistemològica, les fotografies són una evidència de coneixement que certifica la validesa de la memòria (implantada). Un model que construeix un simulacre perfecte, encara que Deckard no entengui per què un replicant col·lecciona fotografies.

Malgrat el caos aparent en la percepció panoràmica de la metropolis, les pantalles organitzen un espai virtual, una cartografia cognitiva. La pluja persisteix sobre la nau, mentre Deckard segueix amb el seu menú de fideus tranquil, dialogant amb la seva anima.



*Blade runner (1982)*

**Rick (off):** *Aquest home encantador és Gaff. Ja el tenia vist. Brian el deu haver incorporat a la unitat Blade runner. Parla un dialecte interlingüe, un argot, una mescla de francès, anglès, italià, castellà, i el que sigui...*

“Com està segur de que mai has retirat un humà? T’has fet mai el test de Voight-Kampff a tu mateix?” – pregunta Rachel (Sean Young) a Deckard. La ciborg/replicant Rachel experimenta un procés de *resubjectivització*<sup>258</sup>, recordant fragments de la seva hipotètica vida humana anterior que la transformen gradualment, de pura pulsio encarnada, a un ser investit de desig. L’androide es converteix així en subjecte en (re)inventar la seva història personal.

Les *visions panoràmiques* a través de la nau que condueix a Rick Deckard manifesten un caos aparent d’edificis i vehicles espacials. Però un segon nivell de visió, reflectit als vidres i les pantalles de la nau, constitueix un nivell de dades, una cartografia cognitiva, que organitza davant l’ull aquest caos aparent. Aquesta és una mirada totalitzadora d’una clarividència impossible, donada en un futur organitzat i quadriculat virtualment en infinites capes de coneixement. A *Blade Runner*, de la naturalesa només en queda la pluja, en una ciutat eterna sense rastre de la llum natural o la vida rural. L’ordre natural es veu substituït per una divisió sense límit de les dimensions, una *dimensió fractal*, que organitza el sistema massivament repetint operacions simples, de manera que la divisió fractal és una manera d’intuir l’infinit<sup>259</sup>. *Blade runner* defineix la ciutat com una *geografia fractal*. Un espai fet al·lucinatori a través dels continus fluxus lluminosos que inunden l’escena. La ciutat racional i planificada del modernisme (Le Corbusier), es transforma en un espai desordenat i heterogeni, font de deliri, caos i alienació.

El ciborg constitueix una màquina que funciona a cegues, privada de qualsevol consideració “patològica”. Es defineix per una mena de mirada absoluta, mancada a priori de profunditat. Aquesta mirada insistent converteix la seva força mecànica en una amenaça, una alteritat monstruosa amb capacitats sinistres. És el cas de la determinació mecànica que guia la voluntat de l’androide a *Terminator* (James Cameron, 1984). Però quan aspira a veure reconeguda la seva condició humana la seva naturalesa es torna ambigua. Un desig que omple la seva mirada de melancolia, donada

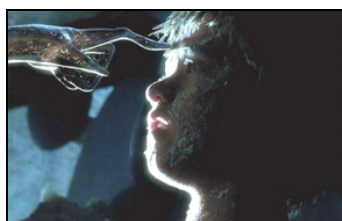
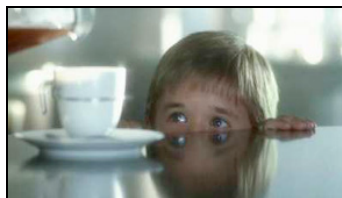
---

<sup>258</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo* [1991]. Op. cit. Pàg. 47.

<sup>259</sup> BUKATMAN, Scott. *Blade runner* [1997]. Op. cit. Pàg. 58. Refereix a GLEICK, James. *Chaos: making a new science*. [1987]. Pàg. 98.

la impossibilitat de portar a terme aquest anhel. Com el minotaure, aquest ser híbrid representa una alteritat que ens qüestiona sobre la veritable naturalesa del nostre ser, i requereix un estatus que la nostra mirada no sembla atorgar-li.

A *A.I.* (2001) de Steven Spielberg el ciborg aspira a reconèixer's en una altra naturalesa subjectiva.



*A.I. Artificial Intelligence* (2001)

És significatiu l'exemple de *Artificial Intelligence* (2001) d'Steven Spielberg, on intersecciona el problema de la naturalesa del ciborg amb el problema de la *rêverie* pròpia de l'adolescència. La mirada reflectida de David (Haley Joel Osment) no pot tenir altre destí que, com el Jack de *The shining* (Stanley Kubrick, 1980), quedar congelada en l'aigua petrificada després d'aquesta visió impossible d'un altre temps (futur). Una contemplació que posa, per fi, el terreny propici pel descans de l'ànima (en tant que s'estableix aquest contacte impossible). El ciborg adolescent es troba posseït pel desig i l'aspiració inaccessible d'encarnar l'ànima humana. Es mou en un univers que no li és propici, ple de la sensació sinistra d'haver contemplat el seu ser desdoblant, repetit i multiplicat com un bé de consum. Ell alhora és "l'objecte" de desig que reclamen els pares per establir un nucli familiar. El món sense nostalgia de l'adolescència (de l'androide) es trasllada i es projecta a l'escenari

futurista del film, farcit d'anacronismes i de tecnologies fallides que sobreviuen al transcurs del temps.

El cos és una interfície entre la ment i l'experiència o, en paraules de Merleau-Ponty, el cos és un mitjà que permet la consciència del món. El subjecte és el cos i el cos és un món potencial (*Fenomenologia de la percepció*, 1962, 106). En aquest món d'incerteses, les noves tecnologies de la informació electròniques són invisibles, en tant que circulen fora de la nostra experiència de temps i espai. En la dificultat per representar-les i comprendre-les resideix una crisi cultural de control i visibilitat sobre aquesta nova realitat electrònica. De manera que la ciència ficció ha narrat un *nou subjecte* (*Terminal identity*), on aquest esdevé “terminal de múltiples xarxes”. En aquesta encarnació que hibriditza el cos i la tecnologia (ciborg), l'energia libidinal ha ocupat la realitat mateixa, de manera que cal aplicar la clàssica distinció freudiana en els somnis entre contingut latent i contingut explícit a la realitat mateixa

L'univers digital absorbeix el món de la metàfora i la metonímia, i el principi de simulació triomfa per sobre del principi de realitat i el principi del plaer. Una emergència d'una mena de tecno-surrealisme o, en paraules de Jameson, “*un surrealisme sense l'inconscient*”<sup>260</sup>. En aquesta dissolució del cos envers el seu simulacre emergeix un nou poder que enforteix. Una existència metafòrica que parla de les potencialitats humanes i tecnològiques, vinculades i codependents, una existència potencial. Així que, mentre que usualment vivíem en el món imaginari del mirall, de la divisió entre el jo i l'Altre, avui vivim en el món imaginari de la pantalla, de la interfície i la reduplicació dels continguts, un món on totes les màquines són pantalles (Baudrillard). I on, mentre el cinema prova de representar imaginàriament la realitat incorporant l'espectador al film, l'entron de les computadores somia a eliminar la interfície i eliminar la distància entre usuaris i sistema, generant una mena d'omnipotència (hipnòtica) dels pensaments. Es tracta de la utopia basada en una ment alliberada de les limitacions del cos, on el ciberespai és una celebració de l'esperit, una consciència alliberada del cos que dansa

---

<sup>260</sup> BUKATMAN, Scott. *Terminal identity. The virtual subject in post-modern science fiction* [1993]. Londres i Durham: Duke University Press, 1994. P. 2-20

lliurement, i que remet a la màgia hipnòtica de desitjar creure en la omnipotència dels pensaments, del poder de les idees d'intervenir en la natura, que definia Freud a *Tòtem i tabú* (1912). En l'estadi animista, el ser humà s'adscriu la omnipotència a ell mateix. En un estadi religiós, la transfereix als déus però sense abandonar-la seriosament, reservant-se el poder d'influir de diverses maneres segons els seus desitjos. La visió científica de l'univers no atorga cap mena d'omnipotència al ser humà, aquest ha après la seva insignificança i s'ha sotmès resignadament a la mort i a d'altres necessitats de la natura. Així, per Claudia Springer, mentre la fusió amb l'electrònica usualment es percep com quelcom terrible, sovint representa una experiència agradable. El plaer de la interfície, en termes lacanians, resideix en què l'ordinador ofereix un Imaginari microelectrònic on els nostres cossos són exclosos i la nostra consciència integrada a la xarxa (our consciousness integrated into the matrix) <sup>261</sup>.

El ciberespai representa el retorn d'un punt de vista animístic (*animistic soul*) sense el paradigma científic, on la consciència se separa del cos i expandeix el seu poder, refusant el principi de realitat i cap mena de límit sobre el subjecte. Un subjecte animista que Freud descrivia amb termes com *volàtil i qualitativament mòbil, amb el poder d'alliberar-se del seu cos i prendre possessió, temporalment o permanent, d'un altre cos*. Una expansió hipnòtica de la ment, d'aquest poder de domini sobre l'altre.

*Matrix* (1999) d'Andy i Larry Wachowski pot ser l'exemple més popular del model ciberpunk en el cinema contemporani. En el film, Neo (*Keanu Reeves*) és un hacker que serà cridat a esdevenir un personatge messiànic que, després d'un entrenament, haurà de salvar la humanitat d'una sinistra realitat virtual, un món digital sense natura, ple del desig nostàlgic de retornar a un temps mític, que lluita contra la dissolució d'un passat "real". Neo transita entre dos móns vestit de negre i amb ulleres de sol, una ocultació de la mirada que suggereix una major visibilitat.

---

<sup>261</sup> BUKATMAN, Scott. *Terminal identity* [1993]. Op. Cit. Al capítol *Cyberspace and the omnipotence of thoughts*, Pàgs. 208-210.

El film es constitueix sobre el mecanisme d'autoreconeixement d'una identitat precària, entre dos móns, confrontant-nos amb els agents d'aquesta realitat virtual sinistra. Reprodueix el mite de la caverna, però dóna l'oportunitat a alguns presoners humans d'alliberar-se i experimentar el *desert del real*. Una narració apocalíptica que parla d'una societat abocada a confondre la realitat amb el seu espectre virtual, captivant per l'espectacularitat de les coreografies i la intensitat dinàmica dels efectes visuals digitals. Una ficció que, evocant Deleuze com el filòsof d'allò virtual, senyala la realitat d'allò virtual (en termes lacanians, allò Real), pels seus efectes i conseqüències reals.

*Matrix* (1999) d'Andy i Larry Wachowski constitueix el paradigma més popular del model ciberpunk en el cinema contemporani. El film es constitueix sobre el mecanisme d'autoreconeixement, confrontant-nos amb una mena de déu que sempre ens mira. Reprodueix el mite de la caverna, però dóna l'oportunitat a alguns presoners humans d'alliberar-se i experimentar el *desert del real* (Žižek). Una narració apocalíptica d'una societat abocada a confondre la realitat amb el seu espectre virtual.

Neo (Keanu Reeves) transita entre dos móns vestit de negre i amb ulleres de sol, una ocultació de la mirada que suggereix una major visibilitat.



*Matrix* (1999)

L'estètica ciberpunk uneix la tecnologia amb la "subjectivitat" humana. Una sensibilitat paranoica i alienant sorgeix del contacte amb aquestes simulacions, quan aquestes es dissolen amb el real. Una paranoia conspirativa, on tot està contra un mateix. Aquest creuament, de cos i tecnologia, de cibernètica i l'enginyeria genètica, es constitueix com un imaginari complementari a l'*efecte*

*hipnòtic*, que posa en qüestió la subjectivitat del film pels mecanismes que hem anat desvetllant en els apartats anteriors.

Films com *Matrix* (i altres exemples cèlebres afins com el viatge mental i la trama conspirativa de *Total Recall* -1990- de Paul Verhoeven, les múltiples realitats dels videojocs de *eXistenZ* -1999- de David Cronenberg, o les múltiples personalitats que viuen a l'interior de l'actor/titellaire *Como ser John Malkovic* -1999- de Spike Jonze amb guió de Charlie Kaufman...) alhora tematitzen, incideixen en el tema de la hipnosi, ja que els seus protagonistes són hipnotitzats –o controlats per voluntats exteriors o externes- i no saben si realment ho han estat. Aquest component esdevé un element d'intriga o suspens en la pel·lícula, que serveix per qüestionar el realisme, la idea de realitat, que es mostra impossible de conèixer, ja que depen del punt de vista, de la subjectivitat, del moment i les condicions de l'observador.

Pel post-estructuralisme el realisme no existeix, és impossible de construir. El que es pot construir és l'anomenada "realitat del discurs", de manera que una obra no reflecteix la realitat, sinó crea la seva pròpia realitat, governada per les seves pròpies regles internes.

La imatge digital, en tant que simulació, suposa la instal·lació en el dispositiu-ciberespacial d'un subjecte suspès en la seva condició de subjecte d'experiència com a resposta a allò Real. El projecte de subjecte en el dispositiu ciberespacial és el d'un subjecte postmodern que s'enfronta a una superfície mancada de profunditat, un nou tipus de superficialitat que és una característica formal de l'estètica potmoderna.



*Total recall* (1990)



*Matrix* (1999)

Segons manifesten Xavier Pérez i Núria Bou en el seu estudi sobre l'èpica i la masculinitat en el cinema de Hollywood, *l'èpica resulta cada cop més impossible en el món de la modernitat tecnològica*, de tal manera que cal desplaçar-la a l'àmbit de l'utopia o de la ciència ficció, o bé relegar els herois als marges alentits de la melancolia i la nostàlgia. En aquesta *conquesta del buit*, l'aventurer encogat



d'acció sembla descobrir un camp de poder absolut, en tant que l'aventura virtual el fa invulnerable als perills físics. En intentar abolir del tot, mitjançant el somni de la simultaneïtat, la idea mateixa de Cronos, l'heroi del cinema d'acció comença a perdre substància. La seva descorporeització completa, en una esfera de simultaneïtat sempre aleatòria on el temps ha estat aparentment vençut per la velocitat, pot acabar integrant l'acció digital a una galàxia sense topografia orientadora. La pèrdua de la trajectòria lineal de l'heroisme clàssic al capdavant *impossibilita la consciència d'un rumb –un amor, una llar, un cosmos, una identitat- cap a on encaminar un moviment* <sup>262</sup>.

Així és possible usar les possibilitats de la màquina de ficció virtual que ens porta al món que l'heroi imagina com el millor dels possibles. La possibilitat de que tot sigui el producte d'una al·lucinació confereix una fascinant dosi d'ambigüïtat al relat, que podria ser només *un somni dins d'un somni*. Una gimnàstica especulativa del desig, que a través de l'acció frenètica adverteix de la desaparició del cos, en el vertigen i la inèrcia de l'aventura digital. Un descobriment del buit i de la solitud absoluta de l'heroi que l'abstracció digital posa al descobert. L'intent de la civilització digital per intentar ignorar el temps, la destrucció del principi d'estabilitat espacial, es mostren com una virtualitat, una teranyina, un territori inexplorat que els nous herois de la pantalla digital tenen la missió de reconquerir.

---

<sup>262</sup> BOU, Núria i PÉREZ, Xavier. *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood* [2000]. Op. cit. Pàg. 8-95-98. A *La conquesta del buit i la pèrdua de la identitat*. Es refereix a BACHELARD, Gaston. *La poètica del espacio*. México: Fondo de cultura econòmica, 1992.

### 3.17. L'efecte hipnòtic i la seva ombra

Hem presentat l'estètica ciberpunk com una alternativa a l'estètica de la hipnosi. S'ha mostrat la qüestió sobre l'essència d'aquests sers híbrids, de cos mecànic i aspecte humà, com una manera d'interrogar la pròpia condició humana. Però tot projecte –i l'*efecte hipnòtic* s'ha proposat com a tal- té una ombra, una antítesi que constitueix la seva negació i el complementa.

La polèmica, en aquest cas, es pot localitzar ja als anys 1980s, i ha generat tota una teoria que s'ha tingut en compte a mode d'advertència <sup>263</sup>. Aquesta cos teòric alerta sobre la mitificació (injustificada) de determinats films per la crítica i la moda del moment. Un dialèctica entre *teoria* i *post-teoria* que debat sobre els límits de la interpretació en l'anàlisi cinematogràfica <sup>264</sup>. Una antítesi estètica que es dibuixa sobre un cinema de temporalitat linial, de relacions causa-efecte, i d'integració del subjecte de representació en el sistema clàssic de sutura.

En un altre ordre, però, i amb una posada en escena ben contraposada a l'estètica postmoderna, aquí proposem com el veritable projecte a l'ombra la declaració d'intencions que formula de forma colpidora Jacinto Esteva a *El encargo del cazador* (1990). De la mateixa manera que a *Vertigo* el detectiu Scottie rep l'encàrrec de vigilar Madeleine -i intentarà ressucitar-la d'entre els morts-, Joaquim Jordà rep l'encàrrec d'abordar la vida i obra del seu amic poc després de la seva defunció, a partir del requeriment que es recopilessin els textos i les imatges d'aquest caçador, cineasta i pintor. Es reconstrueix així la personalitat del cineasta sobre una pluralitat de materials, d'una manera oberta, una mena de "*work in*

---

<sup>263</sup> CARROLL, Noël. *Mystifying movies. Fads & fallacies in contemporary film theory*. Nova York: Columbia University Press, 1988.

<sup>264</sup> BORDWELL, David i CARROLL, Noël (Ed.). *Post-theory. Reconstructing film studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996. BORDWELL, David. *Slavoj Žižek: Say Anything*. A David Bordwell's web site of cinema. <http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>. ŽIŽEK, Slavoj. *The fright of real tears. Krzysztof Kieślowski between theory and post-theory* [2001]. Op. Cit.

*progress*", que posa en escena alhora la figura del caçador i allò característic d'una època significativa com els anys 1970.

A *El encargo del cazador* (1990), Jacinto Esteva rebutja imposar les imatges, decideix abandonar el cinema. La seva filla Dària contempla i reflexiona sobre la imatge del seu pare.



*El encargo del cazador* (1990)

**Jacinto Esteva:** *En relació al treball, sobre per què he deixat l'arquitectura que vaig estar estudiant gairebé cinc anys amb el meu tant estimat Ricardo Bofill, i per què he deixat el cinema és perquè és un condicionament cap als altres, i això no m'agrada gens. Em repugna posar un individu en una caixa negra, com és el cinema, i obligar-li a veure les meves imatges i els meus pensaments, imposar-los.*

El gest autodestructiu d'un cineasta que abandona el cinema, donat *que no vol imposar cap imatge*, que no vol obligar a l'espectador a *veure els seus pensaments*, constitueix una renúncia que esdevé la veritable antítesi (ètica), l'ombra a la proposta titulada *l'efecte hipnòtic*: una renúncia a la imatge, una renúncia explícita – desoladora, nihilista- a imposar cap subjecte. És així com, a l'escena filmada a la casa d'Eivissa que conclou la pel·lícula, Dària declara alliberar-se de tot el pes que ha carregat tants anys, i finalment suplica a Jordà que talli. Dària mira l'operador Carles Gusi, que sosté la mirada uns segons, fixament, fins que es perd en una panoràmica a la dreta de la imatge<sup>265</sup>. Un instant culminant, un veritable contraplà amb la mort, que permet a Jacinto Esteva reconèixer que *“no es pot espantar als fantasmes sempre amb els mateixos trucs”* (referint-se als continus viatges a Àfrica després de la mort del seu fill).

<sup>265</sup> MANRESA, Laia. *Joaquín Jordà. La mirada lliure*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2006. Pàg. 63.

La darrera voluntat d'Esteva ens arriba en forma de testament filmic. “*Encara que només sigui per satisfer la imbècil vanitat d'un mort*”, el caçador s'adreça a la mirada de la seva filla Dària, que deconstrueix i dissecciona les llums i ombres que despren la figura emblemàtica del seu pare. Alhora, el film permet realitzar una panoràmica sobre Barcelona i el temps que Esteva i Jordà van viure. Integrat a la narració, Jordà s'ocupa de *la mise en place*, de l'escena i el pla, però deixa la càmera als tècnics. Un cinema de situació on allò que importa és la mirada global, no l'efectisme preciosista. Un encàrrec pel qual Joaquim Jordà s'endinsa premonitòriament a l'anàlisi biogràfic, clínic i patològic que configuraria l'eix de la seva posterior cinematografia. En films com *Mones com la Becky* (1999), *De nens* (2004) o *Més enllà del mirall* (2006), Jordà posa en escena la no distinció entre cinema i vida, acostant la càmera, amb tota la cruesa, allà on ningú no vol mirar.

## 4. HERMENÉUTIQUES RADICALS



## Assaig sobre la ceguesa

El principi és la fi i la fi és el principi. Retornem a *L'Odissea* d'Homer per veure, a través del prisma de la postmodernitat, un heroi neuròtic en la figura d'Ulisses. La fugida d'Ítaca i de Penélope realment potser que no sigui deguda a una voluntat d'acció, sinó que és fruit d'una infelicitat prèvia que el crida al viatge. Aquest és el retrat que en fan, mentre conversen, Paul (Michel Piccoli) i Fritz Lang a *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, vehiculat pel cos fetitx de Camille (Brigitte Bardot). Mentrestant, la banda sonora repeteix insistentment i hipnòtica el motiu musical principal del film.

A *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard es reinterpreta *L'odissea* d'Homer com un cas de neurosi moderna, en un diàleg entre Paul (Michel Piccoli) i Fritz Lang.



*Le mépris* (1963)

**Fritz Lang:** *Penso que és estupid canviar el caràcter d'Ulisses. Ell no és un neuròtic modern d'avui en dia, sinó un home simple, astut i audaç (...)*

**Paul:** *Ulisses no es dona pressa per tornar a casa a Ítaca perquè és infeliç amb Penélope. Fins i tot abans de marxar. Si hagués estat feliç no se n'hagués anat. Va utilitzar, la guerra de Troia per escapar de la seva dona.*

Aquesta conversa, reflexionada en la plàcida pendent de descens, obre el camí cap a la conclusió, fet de referències creuades entre la modernitat i la postmodernitat. Durant l'itinerari proposat a través de *l'efecte hipnòtic en el cinema postmodern* hem vist escenes d'hipnosi, veus i diègesis hipnòtiques, escenaris onírics, films hipnòtics en tant que ens proporcionen mirades inaccessibles, i les respectives correspondències que, lluny de proporcionar un subsòl estable, un camí segur, situen l'espectador en una cruïlla. En aquest context el subjecte hipnòtic *actua des de la sospita* de que hi ha

possibilitats inèdites, un cinema que es proposa a la recerca d'uns nous límits. Un cinema de pensament, si es vol, abocat a la intensitat d'allò real, que obliga a l'espectador a adoptar un posicionament propi davant allò que veu. Davant l'ambigüitat, la suspensió de la creduïtat, es postula una recerca pràctica de la veritat, a través d'un punt de vista extrem que interpel·la directament l'espectador allunyant-lo de la indiferència. L'estranyament, el tema de l'ambigüitat, és el de la relació fantasmal, que es pot pensar des de l'experiència estètica que obre el cinema i les aportacions de la psicoanàlisi postmoderna (a través de Freud, Lacan i Žižek). Una relació amb el secret, amb l'angoixa de pensar allò que no és objecte de relació, allò inesperat, la impossibilitat de reconciliar la relació entre allò imaginari i allò real.

La postmodernitat, en la mesura que adopta modes fragmentaris, deconstructius, discontinus, i fins i tot "dèbils", no fa sinó negar la seva existència unitària, substancial. No hi ha postmodernitat, sinó una multiplicitat d'estratègies parcials mancades d'un propòsit comú. El sòl propici per a la construcció d'un pensament nou, una audàcia de pensament que no parteix del sentit comú ni una estructura anterior, sinó de les ruïnes <sup>266</sup>. Cerca així maneres de pensar d'una altra manera, investiga les condicions i possibilitats d'un nou *ethos*, una actitud o talant, una nova forma de relació amb l'actualitat. Una "des-subjecció" que apunta a una ètica fronterera. Preguntar pel com en la relació constitucional de l'individu com a subjecte de les seves relacions suposa acceptar la variabilitat i la diversitat, pensar l'ètica com a creació de i des de la llibertat. *L'home contemporani es troba en una cruïlla ètica: pot acceptar les condicions socioculturals històricament imposades; pot abandonar-se resignadament a la indiferència del nihilisme, pot fer de la llibertat condició, mitjà i criteri objectiu* (LANCEROS, 2000, 31). Desintegram la realitat discursiva es posa en evidència que la ficció és quelcom construït per una entitat subjectiva. Es posa de manifest així la *necessitat d'interpretar* allò que veiem.

---

<sup>266</sup> LANCEROS, Patxi. *Apunte sobre el pensamiento destructivo*. Compilat a VATTIMO, Gianni i VVAA. *En torno a la posmodernidad* [1990]. Barcelona: Anthropos, 2003. Pàg, 144.



De la descoordinació entre ment i cos emergeix el *significant tràgic*, que ens fa conscients de que l'existència és dolorosa, en tant que ens mesura amb allò desconegut, en tant que evoca a la veritat del dolor de l'existència (allò sinistre). Un exercici d'autèntica transformació del *subjecte que re-coneix el món*, que ens parla dels successos tal com haguessin pogut succeir, d'allò necessari i d'allò possible. Una poètica que interroga l'experiència en les seves possibilitats i de les necessitats que la bloquegen, fent-nos conscients de l'esdeveniment com a pura aparença. En configurar un espai sense temps, el film hipnòtic s'adscriu al somni, qüestionant-se com fer visible la consciència, la contingència dels fets. Transforma l'espectador en vident, fent-lo conscient del desig que opera en la seva mirada.

Sacsejant aquesta fotografia instantània, els paisatges postmoderns han pres forma i color en aquest viatge de revelació, d'admiració, d'estranyesa –com la polaroid que obre *Memento*, com la fotografia familiar que es dissol al final de *El regreso*, com les fotografies de Renee i Alice a *Lost highway*, com les fotografies falses de *Tren de sombras...*. L'efecte *hipnòtic* ha establert el seu recorregut en el marc de la postmodernitat amb la intenció de relacionar-la amb la categoria per la qual el *subjecte*, a través d'un determinat punt de vista o joc de mirades, es manifesta i es dissol. Una situació hipnòtica on *el subjecte de l'enunciació és posat en suspens*, en una relació de tensió entre allò objectiu i allò subjectiu. El subjecte es construeix així amb una mirada posada en direcció a l'espectador (i al desig que en ella opera), exposat a múltiples crisis de sentit, a un univers sense codis, a la llibertat d'interpretació. Una fissura oberta amb l'objectiu de *construir la llibertat de l'espectador* a través de la transfiguració i la transgressió. Un mode intepretatiu que afavoreix la distància (crítica), i que troba plaer en l'exercici de fer estrany allò familiar. Aquestes narracions proporcionen *temps* a l'espectador, l'impliquen d'una manera directa. L'obliguen a fer-se preguntes, que obren fissures i l'aboquen al vertigen d'omplir els buits, que magnetitzen la mirada. La mirada és conduïda a llocs on no acostuma a romandre.

És així com ens hem vist envoltats pel somni, el temps en suspensió, la coincidència d'oposats, el present continu, el rebuig del temps, com a marques que hipnotitzen la mirada. En aquest context oníric, el somni manifesta quelcom d'opulència, una sobre-

estimulació dels sentits. *L'efecte hipnòtic* senyala una amplificació de les sensacions donada per la saturació subjectiva d'allò real, una situació onírica que posa en evidència un trajecte cap a l'inconscient i el desig a través del somni o la hipnosi. La sintaxi postmoderna s'adscriu al somni per mitjà de l'exhibició d'allò real, es proposa com un espectre que habita la pantalla, que persisteix com una fissura, un hiat sense la possibilitat d'establir continuïtats, en la cruïlla entre la memòria, la imaginació i el desig. Instal·lats en aquesta cruïlla entre dos mons, el pla real i l'imaginari s'entrecreuen i es bifurquen sense establir cap subjecte possible, entre unes identitats que vaguen a través de les seves variacions. Variacions d'allò real que es torna mutant, precari, provisional. Si el món real és temporal, aquesta cruïlla refusa el temps, qüestiona la memòria sobre la qual es construeix la identitat. Una relació esquizofrènica amb el real, que s'instal·la en un temps present reeixit d'intensitats. La fragmentació, la discontinuïtat, l'analogia, la superposició d'estrats temporals, impossibiliten establir una identitat que es consolidi a través de la permanència d'un determinat mode de *ser en el temps*.

El pensament postmodern actua per oposició (al caràcter modern). Un moviment a contrasentit, una ampliació de l'enteniment donada en traspasar el límit. L'associació *objectiva* de la vigília dona pas al predomini de les lleis d'associació *subjectives* del somni, on la simultaneïtat i l'analogia substitueixen les relacions reals entre les coses. Un escenari instal·lat en l'àrea d'exclusió de la lògica, on elements o dades d'allò real donat en el món objectiu es manifesten en estats tèrbols, dispersos i inconnexos. Una situació que exigeix una audàcia de pensament que té sobretot la sensació de ser precària, aleatòria, sotmesa a l'instant. Un temps per desplaçar, transitar pel real per construir un nou subjecte, que es constitueix sobre una identitat precària, que només existeix en tant que projecte inacabat (BAUMAN, 2000, 33).

En absència d'una realitat estable és difícil percebre la tènue línia que separa (i vincula) la sensatesa i la bogeria, la vigília i el somni. Sota el prisma de múltiples neurosis, hem vist com es mostra inquietant allò aparentment familiar. Convivint amb el tedi, els espais més íntims tals com la llar o la pròpia habitació s'erigeixen com un espai incert, sense la possibilitat de la certesa. Un paisatge laberíntic que configura un món ple d'indicis, on l'epistemologia

dels mitjans (fotografies, telèfon, televisió, cintes de vídeo, càmeres de seguretat, etc.) sustenten una veritat artificial. Davant aquesta fragilitat donada en els indicis de realitat, sovint el protagonista només pot recolzar-se en la dolorosa mutilació i transmutació del propi cos.

I si per Freud cada somni és un desig realitzat, el desig, com a discurs de l'Altre o de l'inconscient inaccessible, és precisament l'àmbit on habiten aquests subjectes espectrals. Envoltat per l'enigma, pel clar-obscur, entre la llum i la ceguesa, l'heroi postmodern es reitera en exercicis de revelació. Està obsessionat pel coneixement, bolca la passió en el coneixement. Un reclam al "coneix-te tu mateix" que, com Edip, no deixa d'advertir-nos que creure en una identitat equival a un coneixement superficial que oculta els "múltiples jo". I que l'actitud aconsellable consisteix en abandonar la identitat: un elogi de la diferència i la multiplicitat. En el viatge, en l'exili, en el nomadisme, en la situació d'extraterritorialitat, és on més clarament podem pressentir allò que configura la identitat: la confortabilitat d'una llar que abandonem per habitar un territori estranger, fet d'estranyesa, d'audàcia, de manera que no és possible instal·lar-se en certes confortables ni definitives.

La veu *acusmàtica* es constitueix com un reclam, el cant de sirena que manté l'espectador lligat a la butaca, davant una realitat que el sobrepassa, una realitat hostil, que troba la raó del seu èxtasi estètic en el contacte amb la categoria d'*allò sublim*, definida per Kant a la *Crítica del judici*, que amplia el camp de la valoració estètica sota l'ombra d'*allò sinistre*. Una aprehensió crítica de la realitat que reclama escapar de la il·lusió de la imatge i la certesa del real. En absència del fonament simbòlic, emergeix el Real, que irromp sota la forma d'*allò sinistre*. També el *cos fetitx*, desplaçat del discurs de la publicitat, troba en el cinema el seu camp d'expressió. Un cos fragmentat i mutilat, que adverteix de la presència fantasmàtica d'un cos Real, i que constitueix una al·legoria sobre la naturalesa del nostre ser<sup>267</sup>.

---

<sup>267</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Emergencia de lo siniestro*. Trama & Fondo [1997] Pàgs. 53-75.

En aquesta situació som cecs al fet que l'espectacle està escenificat amb un *ull en la nostra mirada*, és a dir, per atraure i fascinar la nostra mirada. Un fet que és condició per a la visibilitat. La situació hipnòtica seria, aleshores, aquesta conjuntura de ceguesa i valor excedent (*d'ull i esperit*). Una fórmula que sembla donar resposta a aquest enigmàtic creuament entre psicologia i biologia que és la hipnosi. Així la hipnosi senyala aquesta disposició per la qual l'hipnotitzat estableix un vincle amb el món exterior a través de l'hipnotitzador (una figura idealitzada). En síntesi, com descrivia Raymond Bellour, l'espectador experimenta una mena de regressió en forma d'idealització.

Podem definir finalment "*l'efecte hipnòtic*" com aquella situació on som abocats demiürgicament a la contingència del real, en un entorn on som cecs al fet que l'escena ha estat creada per satisfer la nostra mirada. Així se'ns configura un model paral·lel o complementari a l'estètica ciberpunk. Un escenari que subverteix i problematitza el signe, presentant-se sota formes estilitzades, que sovint són sinistres, altres vegades melancòliques. En aquest context emergeix una tercera subjectivitat (*tierceité*) que s'erigeix com un element de distància que percep la diferència estructural.

*Abre los* (1997) d'Alejandro Amenábar constitueix un somni programat que associa l'espectador a l'experiència visionaria d'un ull sense cos (congelat), un escenari característicament postmodern.



*Abre los ojos* (1997)

En aquesta al·legoria de la postmodernitat, l'espectador és incorporat al discurs d'una manera problemàtica, no transparent, a través d'un procés d'empatia que focalitza l'atenció en aquest ser perillosament desdoblant. És així com esdevenim protagonistes d'un univers oníric. Un dispositiu que, com *Abre los ojos* (1997) d'Alejandro Amenábar, introdueix l'espectador en un somni programat, que respon a les seves expectatives de la mirada del protagonista (i imaginàriament de l'espectador), i l'interroga sobre la certesa de la seva consciència. Un món construït per un òrgan sense cos que dóna vida a l'Altre (l'inconscient inaccessible), un ull

que manifesta l'experiència d'un ser criogènic (*organ without body*), congelat, que somia i imagina. Una estètica plenament postmoderna on el missatge de la pel·lícula és la seva forma.

A *Abre los ojos* habitem un somni producte inequívoc del *desig d'eternitat* de César (Eduardo Noriega), conseqüència del seu rebuig del temps (que allibera les passions, que genera desordre). Encarna un estadi infantil que s'erigeix com a arquetip, i li permet imaginar una existència sense límits, una *rêverie* de la fuga davant la sensació d'eternitat que suposa *viure sense nostalgia*. César encarna l'objecte de desig ideal, un jove ric i atractiu, que sofreix un accident que li desfigura el rostre. Davant la incapacitat per "aprendre a acceptar-se", el personatge és crionitzat, congelat per viure en un somni al qual és transportat l'espectador. Esborrar un fragment de memòria (l'instant de la crionització) li permet instal·lar-se en la línia de la vida i el somni, que és una línia contínua. Però què passaria si el somni es convertís en un malson?

Tot el film serà un intent inútil per repetir i *multiplicar a l'enèsima potència* el significat exposat a les primeres escenes, l'única veritat del film: la festa d'aniversari de César i el seu encontre amb aquella bellesa que és Sofia (Penélope Cruz), per la qual, després d'un temps vivint com a etern seductor, sent per primera vegada un amor-passió que el magnetiza. Una cop empresonat, César serà incapaç de repetir a llapis el dibuix d'aquest rostre que tenia fixat a la seva ment. Posteriorment, en una altra escena, César, ja desfigurat, i Sofia, acompanyats per Pelayo (Fele Martínez), van a una discoteca. Allà César repeteix la situació amb la qual va conèixer Sofia al principi del film, en una festa d'aniversari a casa seva i amb la que va intentar conquerir-la. Repeteix la seva interpretació, que va fer amb el pretext que fugia de Núria (Najwa Nimri). Però aquesta repetició, aquesta *imitació a la vida*, és dolorosa, conté un element de distància amb l'escena original que angoixa a Sofia i Pelayo. La mateixa situació, repetida en un altre context, manifesta la impossibilitat de retenir aquell temps màgic que s'ha perdut per sempre, que queda exclòs del discurs de la realitat per passar a formar part dels seu somnis i malsons.

César viu instal·lat en una línia que no separa la vida dels somnis.



*Abre los ojos (1997)*

**Doctor:** *Tens algun desig abans de morir?*

**César:** *Que aquells d'allà fora llegeixin la meva ment!*

César acabarà la nit dormint sota una farola, després d'imaginar als seus amics enamorar-se a les seves esquenes. Però a partir d'aquest moment, la narració ens situarà a l'altre costat d'aquesta espiral envolvent. En obrir els ulls, César ja viu instal·lat en el seu somni programat per encàrrec als científics criogenitzadors, encara que haurà sofrir la confusió laberíntica que dilueix les dues identitats per les que sent, alhora, temor i atracció (Núria i Sofía). Una situació que el condueix al límit del precipici, el buit que anuncia la dissolució dels somnis sota els peus i que obre l'abisme vertiginós de la llibertat.

En aquesta trama els records són un implant artificial construïts d'acord amb el desig de César, un revenant. César és un cos sense vida que, com a *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1949), ens narra en primera persona -com a Jo enunciator, en mode subjuntiu- les diverses facetes que configuren la veritat del seu desig (atemporal, ple de bifurcacions i desincronies que escapen del temps). Però diversos elements distorsionen el relat per esboçar una trama esquizofrènica de suplantació d'identitats. Una vida viscuda mentre somiava, un somni que ho recrea tot per què sembli real, una mena de realitat virtual pertorbada pel real, per residus de la memòria mal

processats o mal simbolitzats. És així com el subconscient juga una mala passada, proporciona pistes que desperten la veritat del nostre autoengany. “*Tens algun desig abans de morir?*” interroga el doctor responsable de la criogenització, al qual César respon reptant a *aquells que hi ha allà fora* per què llegeixin la meva ment. Finalment pot retrobar les amistats que l’han acompanyat durant el somni, Sofia (Penélope Cruz) i Pelayo (Fele Martínez), abans de caure en el vertigen, el moviment de descens que és el despertar, quan es palpa el no res el buit, el negre de la pantalla, que enllaça amb la premisa, l’indici sonor que es murmura (de forma acusmàtica) a l’inici del film. Per aquest mecanisme una veu ens xiuxiueja insistentment i repetitiva: *obre els ulls... obre els ulls...*





## 5. BIBLIOGRAFIA



AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* [Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale, 1977]. València: Pre-textos, 2001.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Le désir d'éternité* [1943]. Paris: PUF, 1976.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo* [Philosophie du surréalisme, 1965]. Barcelona: Barral, 1972.

ARISTARCO, Guido. *Marx, il cinema e la critica del film* [1979]. Milà: Feltrinelli, 1979.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michell; VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* [Esthétique du film, 1983]. Barcelona: Paidós, 1989.

AUMONT, Jacques i MARIE, Michel. *Análisis del film* [L'analyse des films, 1988]. Barcelona: Paidós, 1990.

AUMONT, Jacques. *La imagen* [L'image, 1990]. Barcelona: Paidós, 1992.

AUMONT, Jacques (Ed.). *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris: Cinémathèque Française, 1995.

AUMONT, Jacques (Ed.). *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque Française, 1996.

BACHELARD, Gaston. *La dialéctica de la duración* [La dialectique de la durée, 1950]. Madrid: Villalar, 1978.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie* [1960]. Paris: Quadrige, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoría y estética de la novela* [1975]. Madrid, Taurus, 1989.

BALLÓ, Jordi i PÉREZ, Xavier. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.

BARTHES, Roland. *En sortant du cinéma*. Communications n.23, 1975. Compilat a *Psychanalyse et cinéma*. Paris, Seuil, 1979.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet cinema*. Paris: Albatros, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida* [Liquid modernity, 2000]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* [Qu'est-ce que le Cinéma?, 1958]. Madrid: Rialp, 2004.

- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* [L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française, 1939]. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Calmann-Lévy, 1978.
- BELLOUR, Raymond. *La machine à hipnose*. CinemAction, núm 47 [1988].
- BELLOUR, Raymond. *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo* [1990]. Paris: La différence, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936]. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1990.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* [The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales, 1975]. Barcelona: Crítica, 2001.
- BERGSON, Henri. *Assaig sobre les dades immediates de la consciència* [Éssai sur les donnés immédiates de la conscience, 1890]. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir* [Le livre à venir, 1959]. Madrid: Trotta, 2005.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard, 1982.
- BORDWELL, David i CARROLL, Noël (Ed.). *Post-theory. Reconstructing film studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.
- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: popular cinema and entertainment* [2000]. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *El Otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- BOU, Núria. *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- BOU, Núria i PÉREZ, Xavier. *El temps de l'heroï. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós: 2000.
- BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Brussel·les: De Boeck, 1998.

- BUCKATMAN, Scott. *Terminal identity. The virtual subject in post-modern science fiction* [1993]. Londres i Durham: Duke University Press, 1994.
- BUCKATMAN, Scott. *Blade runner*. Londres: British Film Institute, 1997.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine* [*Praxis du cinèma*, 1970]. Madrid: Fundamentos, 1985.
- CAILLOIS, Roger. *L'Incertitude qui vient des rêves* [1956]. París: Gallimard, 1979.
- CAPUTO, John D. *Radical hermeneutics. Repetition, deconstruction, and the hermeneutic project*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- CARROLL, Noël. *Mystifying movies. Fads & fallacies in contemporary film theory*. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador* [*Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, 1986]. Madrid: Cátedra, 1989.
- CASSETTI, Francesco i DI CHIO, Federico. *Como analizar un film* [*Analisi del film*, 1990]. Barcelona: Paidós, 1991.
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CHION, Michel. *La voz en el cine* [*La voix au cinèma*, 1982]. Madrid: Cátedra, 2004.
- CHION, Michel. *La toile trouée*. París: Editions de l'Etoile, 1988.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* [*L'audio-vision*, 1990]. Barcelona, Paidós, 1993.
- CHION, Michel. *David Lynch* [2001]. Barcelona: Paidós, 2003.
- COSTA, Antonio. *Saber ver el cine* [*Sapere vedere il cinema*, 1985]. Barcelona: Paidós, 1991.
- COSTA, Antonio. *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torí: UTET, 1993.
- CRARY, John. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century* [1990]. Massachussets: MIT Press, 1993.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture* [1999]. Cambridge: MIT Press, 2000.
- D'ORS, Eugenio. *Oceanografía del tedio* [1919]. Barcelona: Tusquets, 1981.

- DE LUCAS ABRIL, Gonzalo. *La representación cinematográfica de las lágrimas femeninas sobre el retrato de la actriz en el cine moderno*. Barcelona: UPF, 2008. Tesis doctoral dirigida per la Dra. Núria Bou.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* [*La société du spectacle*, 1967]. València: Pre-textos, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición* [*Différence et répétition*, 1968]. Madrid: Amorrortu, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* [*L'image-mouvement. Cinéma 1*, 1983]. Barcelona: Paidós, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* [*L'image-temps. Cinéma 2*, 1985]. Barcelona: Paidós, 1986.
- DENUNZIO, Fabrizio. *Fuori campo*. Roma: Meltemi, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología* [*De la gramatologie*, 1967]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia* [*L'écriture et la différence*, 1967]. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora* [*Le retrait de la métaphore i Envoi*, 1987]. Barcelona: Paidós, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- DOWNING, Christine (Ed.). *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas* [*Mirrors of the self*, 1991]. Barcelona: Kairós, 1993.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* [*Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 1969; 3a edició, 1979]. Madrid: Taurus, 1981.
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* [*Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, 1979]. Barcelona: Anthropos, 1993.
- DURAND, Gilbert. *Lo imaginario* [*L'imaginaire*, 1994]. Barcelona: Brouce, 2004.

EAGELTON, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo* [*The illusions of postmodernism*, 1996]. Buenos Aires: Paidós, 2004.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general* [*Trattato di semiotica generale*, 1976]. Barcelona: Lumen, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *Film form: essays in film theory* [1949]. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

EISNER, Lotte H. *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt i del expresionismo* [*L'ecran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionisme*, 1965]. Madrid: Catedra, 1996.

EUGENI, Ruggero. *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Milano: Vita & Pensiero, 2002.

FERENCZI, Sandor. *Introyección y transferencia* [*Introjection und Ubertragung*, 1909]. A *Obras completas 1908-1912*. Vol 1. Madrid : Espasa Calpe, 1981-1984.

FONT, Domènec. *Charles Laughton. La noche del cazador*. Barcelona: Paidós, 1998.

FONT, Domènec. *La última mirada. Testamentos filmicos*. València: La mirada, 2000.

FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960 – 1980*. Barcelona: Paidós, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas* [*Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, 1968]. México: Siglo XXI, 1986.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber* [*L'Archéologie du savoir*, 1970]. Madrid: Siglo XXI, 1996.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso* [*L'Ordre du discours*, 1971]. Barcelona: Tuquets, 1999.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños, I* [*Die traumdeutung*, 1900]. Madrid: Alianza, 2004.

FREUD, Sigmund. *La histeria. Charcot. Un caso de curación hipnótica. Obras completas del professor S. Freud. Vol. X.* [*Col·lecció d'aportacions a la teoria de les neurosis*, 1892-1906]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1934.

FREUD, Sigmund. *El poeta y los sueños diurnos. Obras completas II* [*Der dichter und das plantasierem*, 1908]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981

FREUD, Sigmund. *Tótem y tabú* [*Totem und tabu*, 1912]. Madrid: Alianza, 1992.

- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro. Obras completas II* [*Das Unheimliche*, 1919]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, Sigmund. *Psicología de las masas* [*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921]. Madrid: Alianza, 1978.
- FREUD, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis. Selección e introducción de Anna Freud* [*The essentials of psycho-analysis*, 1986]. Madrid: Alianza, 1988.
- FRIED, Michael. *Absortion and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot* [1980]. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- GAUDREAU, André. JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología* [*Le récit cinématographique*, 1990]. Barcelona: Paidós, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III* [*Figures III*, 1972]. Barcelona: Lumen, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982]. Madrid: Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Madrid: Hiperión, 1986.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús; ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *El espot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra, 1995.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Emergencia de lo siniestro*. A la revista Trama & Fondo [1997]. Sobre continguts del seminari de doctorat *Lo siniestro* impartit el 1992-93 a la Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús i ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. València: La mirada, 2000.
- GUBERN, Romà. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Cuentos contados dos veces* [*Twice told tales*, 1837]. Barcelona: El Acantilado, 2007.
- HEATH, Stephen. *Questions of cinema* [1981]. Londres: The MacMillian Press LTD, 1981.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo* [*Sein und zeit*, 1926]. Madrid: Trotta, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón* [*Wom Wese der Warheit*, 1932]. Barcelona: Herder, 2007.



- HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Madrid: Alianza, 2000.
- HEREDERO, Carlos F. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction* [1982]. Cambridge: Routledge, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: The teachings of twentieth-Century Art forms* [1985]. University of Illinois Press, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* [After the great divide, 1986]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- HUYSSSEN, Andreas. *Twilight memories. Marking time in a culture of amnesia*. Londres: Routledge, 1995
- JAMESON, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [Postmodernism or the cultural logic of late capitalism, 1984]. Barcelona: Paidós, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Signatures of the visible* [1990]. Londres: Routledge, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad* [1991]. Madrid: Trotta, 2001.
- JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* [The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system, 1992]. Barcelona: Paidós, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación. Edición revisada y aumentada de Transformaciones y símbolos de la libido* [Symbole der wandlung. Vierte, umgearbeitete Auflage von Wandlungen und symbole der libido, 1912]. Barcelona: Paidós, 1993.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio* [Kritik der Urtheilskraft, 1790]. Madrid: Calpe: 2001.
- KIERKEGAARD, Søren. *La repetición* [Gjentagelse, 1835]. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- KIERKEGAARD, Søren. *El concepto de angustia* [Begybet angst, 1844]. Madrid: Alianza, 2007.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* [From Caligari to Hitler. A pshychological history of the german film, 1947]. Barcelona: Paidós Estética, 1985.

- KRISTEVA, Julia. **Semiótica I** [*Sèmeiòtikè. Recherches pour una sémanalyse*, 1969]. Madrid: Fundamentos, 1981.
- KYROU, Ado. **Le surréalisme au cinéma** [1952]. Paris: Ramsay, 1963.
- LACAN, Jacques. **Escritos I** [*Écrits*, 1966]. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- LACAN, Jacques. **Escritos II** [*Écrits*, 1966]. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- LACAN, Jacques. **Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi. El seminari, Llibre XI** [*Le séminaire de Jacques Lacan. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973]. Barcelona: Edicions 62, 1990. Text establert per Jacques-Alain Miller.
- LACAN, Jacques. **Significante y sutura en el psicoanálisis**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- LACAN, Jacques. **El Seminario, libro 20. Aún (1972-1973)**. [*Le séminaire. Livre XX, Encore*, 1975]. Barcelona: Paidós, 1981.
- LANCEROS, Patxi. **Verdades frágiles, mentiras útiles. Éticas, estéticas y políticas de la postmodernidad**. Alegia: Hiria Liburuak, 2000.
- LANCEROS, Patxi. **La modernidad cansada y otras fatigas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- LE BON, Gustav. **Psicología de las masas** [*Psychologie des foules*, 1921]. Madrid: Morata, 1986
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje** [*Le pensée sauvage*, 1962]. Barcelona: Ed. 62, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles i CHARLES, Sébastien. **Los tiempos hipermodernos** [*Les temps hypermodernes*, 2004]. Barcelona: Anagrama, 2006.
- LOPEZ PIÑERO, José María. **Del hipnotismo a Freud. Orígenes históricos de la psicoterapia**. Madrid: Alianza, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. **La condición postmoderna** [*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979]. Barcelona: Angle Editorial, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo** [*Éloge de la raison sensible*, 1996]. Barcelona: Paidós, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. **El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas** [*L'instant éternel*, 2000]. Barcelona: Paidós, 2001.

- MAGRIS, Claudio. *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* [L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna, 1984]. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- MAGRITTE, René. *Escritos* [Écrits]. Barcelona: Síntesis, 2004.
- MANRESA, Laia. *Joaquín Jordá. La mirada lliure*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *One-dimensional man: Studies on the ideology of advanced industrial society*. Boston: Beacon, 1964.
- MARÍN, Enric, TRESSERRAS, Joan Manuel. *Cultura de masses i postmodernitat*. València: 3 i 4 Edicions, 1994.
- MERLEAU PONTY, Maurice. *Sentido y sinsentido* [Sens et non-sens, 1948]. Barcelona: Península, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible* [Le visible et l'invisible, 1964]. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine I (1964-1968)* [Essais sur la signification au cinéma, 1968]. Barcelona: Paidós, 2002.
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* [The imaginari signifier. Psychoanalysis and cinema, 1977]. Barcelona: Paidós, 2001.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras* [Esthétique et psychologie de cinéma 1. Les structures, 1963]. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario* [Le cinéma ou l'homme imaginaire, 1956]. Barcelona: Paidós, 2001.
- MÜNSTERBERG, Hugo. *The film: a psychological study. The silent photoplay in 1916* [1916]. New York: Dover Publications, 1970.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- NIETZSCHE, Friederich. *El nacimiento de la tragedia* [Die Geburt der Tragödie, 1871]. Madrid, Alianza, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero* [The life and art of Albrecht Dürer, 1943]. Madrid: Alianza, 1982.
- PÉREZ, Xavier. *El suspens cinematogràfic*. Barcelona: Pòrtic, 1999.
- PINTOR IRANZO, Ivan. *Continuidad y discontinuidad visual en la historieta*. Barcelona: UPF, 2008. Tesis doctoral dirigida pel Dr. Xavier Pérez Torió.

- RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro* [*Soi-même comme un autre*, 1990]. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- RODLEY, Chris (Ed). *David Lynch por David Lynch* [*Lynch on Lynch*, 1997]. Barcelona: Alba, 1997.
- ROHMER, Eric. *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*. Venècia: Marsilio Editori, 1984.
- ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la il-lusión* [*Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, 1976]. Barcelona: Tusquets, 1993.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century* [1986].
- SCHRADER, Paul. *Ozu, Bresson, Dreyer. El estilo transcendental en el cine* [*Transcendental style in film (Ozu, Bresson, Dreyer)*, 1972]. Madrid: JC Clementine, 1999.
- SILVERMAN, Kaja. *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- SITNEY, Adams. *Visionary film: the American avant-garde, 1943-1978*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas* [*Die Verachtung der Massen*, 2000]. València: Pre-textos, 2001.
- STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* [*Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution*, 1968]. Madrid: Siruela, 2002.
- SOURIAU, Paul. *La suggestion dans l'art* [1893]. París: Félix Alcan, 1909.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* [*The Fantastic: a structural approach to a literary genre*, 1970]. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad* [1974]. Barcelona: Destino, 2002.
- TRÍAS, Eugenio. *Tratado de la pasión* [1979]. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* [1982]. Barcelona: Destino, 2001.
- TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu* [1994]. Barcelona: Destino, 2000.
- TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock* [1997]. Madrid: Taurus, 1998.

- TRÍAS, Eugenio. *El hilo de la verdad* [2004]. Barcelona: Destino, 2004.
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. [*Le cinema selon Hitchcock*, 1966-1983]. Madrid: Alianza, 1998.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* [*Le fine della modernità*, 1985]. Barcelona: Gedisa, 2007.
- VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península, 1989.
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente* [*La società trasparente*, 1989]. Barcelona: Paidós, 1998.
- VATTIMO, Gianni i VVAA. *En torno a la posmodernidad* [1990]. Barcelona: Anthropos, 2003.
- VERJAT, Alain (Ed). *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique* [1954]. Barcelona: Labor, 1974.
- VVAA. *La postmodernidad* [*The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, 1983]. Barcelona: Kairós, 1985.
- VVAA. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- VVAA. *Héroes de ficción*. Barcelona: Bronce, 2000.
- VVAA. *Universo Lynch*. Madrid: Calamar, 2006.
- ZABALO PUIG, Jacobo. *El concepto de ambigüedad. Crítica de la subjetividad en Soren Kierkegaard*. Barcelona: UPF, Tesis doctoral, 2008. Dirigida pel Dr. Eugenio Trías Sagnier.
- ZAMBRANO, María. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* [*Looking awry*, 1991]. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* [*Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, 1992]. Buenos Aires: Nueva Visión 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj (Comp.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock* [*Everything you always wanted to know about Lacan (and were afraid to ask Hitchcock)*, 1992]. Buenos Aires: Manantial, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj. *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad* [*The metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, 1994]. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Washington: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. *The fright of real tears. Krzysztof Kieślowski between theory and post-theory*. Londres: British Film Institute, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *Organs without bodies. On Deleuze and consequences*. Londres: Routledge, 2004.

## ARTICLES

ARGULLOL, Rafael. *Después del diluvio*. El País. Catalunya. 27 de maig 2004

CALVO-SERRALLER, Francisco. *Arca*. El País. Babelia. 26 de juny 2004.

FONT, Domènec. *Arabescos europeos*. Cahiers du cinema Espanya. Núm 1. Maig 2007.

QUINTANA, Àngel. *Disolverse en el tiempo*. La Vanguardia. Culturas. 7 de maig 2003.

## VINCLES a INTERNET

BORDWELL, David. *Slavoj Žižek: Say Anything*. A David Bordwell's web site of cinema

<http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>

FONT, Domènec. *A les xarxes del temps*. Barcelona: UPF, Formats núm. 5 revista digital, 2009.

[http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/art\\_dos2\\_cat.htm](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/art_dos2_cat.htm)

PINTOR IRANZO, Ivan. *Els nus i els morts. La representació i la construcció de l'altre cinema contemporani: el cas de M. Night Shyamalan*. Barcelona: UPF, Formats núm. 4 revista digital, 2005.

[http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti6\\_cat.htm](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti6_cat.htm)

## 6. FILMOGRAFIA





(Per ordre alfabètic del títol en versió original)

**24 hour party people.** Gran Bretanya, 2002. Anglès, color, 117min. **Direcció:** *Michael Winterbottom.* **Producció:** *Andrew Eato.* **Guió:** *Frank Cottrell Boyce.* **Fotografia:** *Robby Müller.* **Muntatge:** *Trevor Waite.* **Intèrprets:** *Steve Coogan (Tony Wilson), Paddy Considine (Rob Gretton), Danny Cunningham (Shaun Ryder), Shirley Henderson (Lindsay Wilson), Lennie James (Alan Erasmus).*

**Abre los ojos.** Espanya, Itàlia, França, 1997. Castellà, color, 117min. **Direcció:** *Alejandro Amenábar.* **Intèrprets:** *Eduardo Noriega (César), Penélope Cruz (Sofía), Chete Iera (Antonio), Fele Martínez (Pelayo), Najwa Nimri (Núria).* **Fotografia:** *Hans Burman.* **Producció:** *Fernando Bovaira, José Luis Cuerda.*

**Blade runner.** EUA, 1982. Anglès, color, 117min. **Direcció:** *Ridley Scott.* **Intèrprets:** *Harrison Ford (Rick Deckard), Rutger Hauer (Roy Batty), Sean Young (Rachael), Edward James Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Bryant), Daryl Hannah (Pris), William Sanderson (J.F. Sebastian), Brion James (Leon Kowalski), Joe Turkel (Eldon Tyrell), Joanna Cassidy (Zhora), James Hong (Hannibal Chew), Morgan Paull (Holden), Kevin Thompson (Bear), John Edward Allen (Kaiser), Hy Pyke (Taffey Lewis).* **Guió:** *Hampton Fancher i David Peoples, sobre una novel·la de Philip K. Dick (Do Androids Dream of Electric Sheep).* **Fotografia:** *Jordan Cronenweth.* **Muntatge:** *Marsha Nakashima.* **Direcció d'art:** *David Snyder.* **Música:** *Vangelis.* **Producció:** *Michael Deeley...*

**Blue velvet [Terciopelo azul].** EUA, 1986. Anglès, color, 118min. **Direcció:** *David Lynch.* **Intèrprets:** *Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Laura Dern (Sandy Williams), Dennis Hoper (Frank Booth)...* **Guió:** *David Lynch.* **Fotografia:** *Frederick Elmes.* **Música:** *Angelo Badalamenti.* **Muntatge:** *Frederick Elmes i Duwayne Dunham.* **Producció:** *Patricia Norris per De Laurentis.*

**Eternal sunshine of the spotless mind [Olvidate de mi].** EUA, 2004. Anglès, color, 108min. **Direcció:** *Michel Gondry.* **Intèrprets:** *Jim Carrey (Joel Barish), Kate Winslet (Clementine Kruczynski), Kirsten Dunst (Mary Svevo), Mark Ruffalo (Stan), Elijah Wood (Patrick), Tom Wilkinson (Dr. Howard Mierzwiak), Thomas Jay Ryan (Frank), Jane Adams (Carrie), David Cross (Rob), Ryan Whitney (Joel jove), Lola Daehler (Clementine jove).* **Guió:** *Charlie Kaufman; basada en un argument de Michel Gondry, Charlie Kaufman i Pierre Bismuth.* **Fotografia:** *Ellen Kuras.* **Muntatge:** *Valdis Óskarsdóttir.* **Vestuari:** *Melissa Toth.* **Direcció d'art:** *David Stein.* **Música:** *Jon Brion.* **Producció:** *Steve Golin y Anthony Bregman.*

**Europa.** Dinamarca, 1991. Anglès i alemany, blanc i negre / color, 107min. **Direcció:** *Lars Von Trier.* **Intèrprets:** *Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Ernst-Hugo Järegård (oncle Kessler), Erik Mørk (pare), Max von Sydow (veu narrador).* **Guió:** *Lars von Trier i Niels Vørsel.* **Fotografia:** *Henning Bendtsen, Edward Klosinski, Jean-Paul Meurisse.* **Música:** *Joachim Holbek.* **Producció:** *Nordisk Film.*

**Fa yeung nin wa [In the mood for love / Deseando amar].** Hong Kong, França, Tailàndia, 2000. Cantonès / francès, blanc i negre / color, 98min. **Direcció:** *Wong Kar-Wai.* **Intèrprets:** *Maggie Cheung (Su Li-zhen), Tony Leung (Chow Mo-Wan), Rebecca Pan (Sra. Suen), Lai Chen (Sr. Ho), Siu Ping-Lam (Ah-Ping)...* **Guió:** *Wong Kar-Wai.* **Fotografia:** *Christopher Doyle i Mark Li.* **Música:** *Michael Galasso.* **Muntatge:** *William Chang.*

**Fight club** [*El club de la lucha*]. EUA, 1999. Anglès, color, 139min. **Direcció:** David Fincher. **Intèrprets:** Brad Pitt (Tyler Durden), Edward Norton (Narrador), Helena Bonham Carter (Marla Singer), Meat Loaf Aday (Robert Paulsen), Jared Leto (Angel Face), Zach Greiner (Richard Chesler), Rachel Singer (Chloe)... **Guió:** Jim Uhls, basada en la novel·la de Chuck Palahniuk. **Fotografia:** Jeff Cronenweth. **Música:** The Dust Brothers, John King i Michael Simpson. **Muntatge:** James Haygood. **Direcció d'art:** Chris Gorak. **Vestuari:** Michael Kaplan. **Producció:** Alex McDowell.

**Gerry.** USA, 2003. Anglès, color, 103min. **Direcció:** Gus Van Sant. **Guió:** Casey Affleck, Matt Damon i Gus Van Sant. **Producció:** Dany Wolf. **Música:** Arvo Pärt. **Fotografia:** Harris Savides. **Muntatge:** Gus Van Sant, Matt Damon i Casey Affleck. **Interpretació:** Matt Damon (Gerry), Casey Affleck (Gerry).

**Lost highway** [*Carretera perdida*]. EUA, 1997. Anglès, color, 135min. **Direcció:** David Lynch. **Intèrprets:** Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison / Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Loggia (Mr Eddy / Dick Laurent), Michael Manssee (Andy)... **Guió:** David Lynch i Barry Gifford. **Fotografia:** Peter Deming. **Direcció d'art:** Leslie Morales. **Música:** Angelo Badalamenti. **Producció:** Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney.

**Memento** [*Memento*]. EUA, 2000. Anglès, blanc i negre / color, 116min. **Direcció:** Christopher Nolan. **Intèrprets:** Guy Pearce (Leonard Shelby), Carrie-Anne Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Teddy), Mark Boone Junior (Burt), Russ Fega (cambrer), Stephen Tobolowsky (Sammy), Harriet Samson Harris (Sra. Jankis), Larry Holden (Jimmy Grantz)... **Guió:** Christopher Nolan sobre una narració de Jonathan Nolan. **Fotografia:** Wally Pfister. **Música:** David Julyan. **Muntatge:** Dody Dorn. **Direcció d'art:** Danielle Berman. **Vestuari:** Cindy Evans.. **Producció:** Jennifer Todd i Suzanne Todd.

**Old boy.** Corea del sud, 2003. Color, 120min. **Direcció:** Park Chan-wook. **Intèrprets:** Choi Min-sik (Oh Dae-su), Woo Ji-tae (Lee Woo-jin), Gang Hye-jung (Mido), Chi Dae-han (No Joo-hwan), Oh Dal-su (Park Cheol-woong), Kim Byoung-ok (Sr. Han), Lee Seung-shin (Yoo Hyung-ja), Yoon Jin-seo (Lee Soo-ah), Lee Dae-yun (Mendigo), Oh Gwang-rok (Suicida). **Guió:** Hwang Jo-yung, Lim Joon-hyung i Park Chan-wook; basat en una història original de Tsuchiya Garon i Minegishi Nobuaki. **Producció:** Kim Dong-joo. **Música:** Cho Young-wuk. **Fotografia:** Jung Jung-hoon. **Muntatge:** Kim Sang-bum.

**Psycho** [*Psicosi*]. EUA, 1960. Anglès, blanc i negre, 109min. **Direcció:** Alfred Hitchcock. **Intèrprets:** Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (sheriff Chambers), Simon Oakland (doctor Richmond), Jeanette Nolan (veu de la mare)... **Guió:** Joseph Stefano, segons la novel·la de Robert Bloch. **Fotografia:** John L. Russell. **Música:** Bernard Herrmann. **Muntatge:** George Tomasini **Títols:** Saul Bass **Producció:** Shamley Productions/Universal.

**The shining** [*El resplandor*]. EUA / Regne Unit, 1980. Anglès, color, 119min. **Direcció:** Stanley Kubrick. **Intèrprets:** Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny), Scatman Crothers (Hallorann), Barry Nelson (Ullman), Philip Stone (Grady), Joe Turkel (Lloyd)... **Guió:** Stanley Kubrick i Diane Harrison, segons la novel·la de Stephen King. **Fotografia:** John Alcott. **Música:** Wendy Carlos i Rachel Elkind. **Muntatge:** Ray Lovejoy. **Direcció d'art:** Les Tomkins. **Producció:** Stanley Kubrick, Mary Lea Johnson, Martin Richards, Jan Harlan.

**Tren de sombras.** Espanya, 1997. Sense diàlegs, color, 88min. **Direcció:** José Luis Guerin. **Actors:** Jessica Andrieu, Anne Céline Auché, Juliette Gautier, Marc Montserrat, Ivone Orvain. **Fotografia:** Tomàs Pladevall. **Producció:** Héctor Faver, Pere Portabella.

**Twelve monkeys** [*Doce monos*]. EUA, 1995. Anglès, color, 130min. **Direcció:** Terry Gilliam. **Intèrprets:** Bruce Willis (*James Cole*), Madeleine Stowe (*doctora Kathryn Raily*), Brad Pitt (*Jeffrey Goines*), Frederick Strother (*L. J. Washington*), Frank Gorshin (*Dr. Owen Fletcher*), Christopher Plummer (*Dr. Leland Goines*), Joseph Melito (*Cole* nen)... **Guió:** David Webb Peoples, Janet Peoples, segons el guió de Chris Marker. **Fotografia:** Roger Pratt. **Música:** Paul Buckmaster, Astor Piazzolla, Bernard Herrmann, Charles Olins. **Muntatge:** Mick Audsley. **Producció:** Charles Roven per a Atlas Entertainment/Classico/Universal.

**Vertigo. From among the dead** [*Vértigo. De entre los muertos*]. EUA, 1958. Anglès, color, 128min. **Direcció:** Alfred Hitchcock. **Intèrprets:** James Stewart (*John 'Scottie' Ferguson*), Kim Novak (*Madeleine Elster/Judy Barton*), Barbara Bel Geddes (*Midge Wood*), Tom Helmore (*Gavin Elster*). **Guió:** Samuel A. Taylor i Alec Coppel, basada en la novel·la "D'entre les morts" de Pierre Boileau i Thomas Narcejac. **Fotografia:** Robert Burks. **Música:** Bernard Herrmann. **Muntatge:** George Tomasini. **Direcció d'art:** Henry Bumstead. **Vestuari:** Edith Head. **Producció:** Herbert Coleman per Paramount.

**Russkis kovcheg** [*El arca rusa*]. Rússia - Alemanya, 2002. Rus, color, 96min. **Direcció:** Alexander Sokurov. **Intèrprets:** Sergei Dreiden (*el Marquès*), Kuznetsova (*Catalina la Gran*), Maksim Sergeev (*Pere el Gran*)... **Guió:** Alexander Sokurov i Anatoly Nikiforov. **Càmera i direcció de fotografia:** Tilman Buettner. **Direcció d'art:** Yelena Zhukova, Natalia Kochergina. **Música:** Sergey Yevtushenkov. **Producció:** Jens Meuer, Karsten Stoter, Andrey Deryabin.

**Videodrome.** Canadà, 1983. Anglès, color, 87min. **Direcció:** David Cronenberg. **Intèrprets:** James Woods (*Max Renn*), Sonja Smits (*Bianca O'Blivion*), Deborah Harry (*Nicki Brand*), Peter Dvorsky (*Harlan*)

**Vozvrashcheniye** [*El regreso*]. Rússia, 2003. Rus, color, 105min. **Direcció:** Andrei Zvyagintsev. **Intèrprets:** Vladimir Garin (*Andrey*), Ivan Dobronravov (*Ivan*), Konstantin Lavronenko (*pare*), Natalya Vdovina (*mare*)... **Guió:** Vladimir Moiseyenko i Aleksandr Novototsky. **Fotografia:** Mikhail Krichman. **Música:** Andrei Dergachyov. **Muntatge:** Vladimir Mogilevsky. **Direcció d'art:** Janna Pakhomova. **Vestuari:** Anna Barthuly. **Producció:** Dmitri Lesnevsky.

**Zerkalo** [*El espejo*]. Rússia, 1974. Rus, color i blanc i negre, 106min. **Direcció:** Andrei Tarkovski. **Intèrprets:** Margarita Terékhova (*Natalia i mare d'Alexéi*), Philip Yankovski (*Alexéi, amb 5 anys*), Ignat Daniltsev (*Alexéi, amb 12 anys*), Oleg Yankovski (*pare*). **Guió:** Andrei Tarkovski i Alexandr Misharin. **Fotografia:** Gueorgi Rerberg. **Música:** Eduard Artemiev, J.S. Bach, Pergolese, Purcell. **Muntatge:** George Tomasini. **Direcció d'art:** Nikolái Dvigubski. **Vestuari:** Edith Head. **Producció:** Mosfilm.