



Universitat de Lleida

El símbol audiovisual. Realitat i representació

Josep Maria Martínez Inglés

Dipòsit Legal: L.241-2015

<http://hdl.handle.net/10803/291114>



El símbol audiovisual. Realitat i representació està subjecte a una llicència de [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

(c) 2014, Josep Maria Martínez Inglés

El símbol audiovisual.
Realitat i representació

Josep M. Martínez Inglés

Tesi doctoral (menció internacional)

Universitat de Lleida, setembre 2014

Programa de doctorat “Territori, Patrimoni i Cultura”

(LR) “Teoria i pràctica de la comunicació periodística i corporativa”

Joaquim Capdevila Capdevila (UdL)

Rafael Xambó Olmos (UV)

[directors]

Índex

Captatio. <i>Una introducció</i>	5
1. <i>Semàntica del símbol</i>	13
2. <i>Concepció del símbol</i>	33
3. <i>Triomf de la mirada. La modernitat</i>	63
4. <i>Primigènia de l'ull urbà</i>	109
5. <i>Consciència de l'ull audiovisual</i>	133
6. <i>La realitat esquarterada</i>	177
7. <i>La veritat és un punt de vista</i>	247
8. <i>Usos postmoderns del mode simbòlic</i>	271
<i>Conclusions</i>	309
<i>Agraïments</i>	333
<i>Bibliografia</i>	335
Addendum	357

CAPTATIO. UNA INTRODUCCIÓ

D'entrada, parafrasejant Todorov, direm que el símbol no és el tema d'aquest estudi, almenys entès com a terme. El símbol el centra com a *cosa*, o sigui, que l'objecte d'aquestes ratlles persegueix no tant definir-lo, una tasca gairebé impossible atesa la seva naturalesa transversal, tant diacrònica com sincrònica, com indagar en la seva essència com a fenomen, com a mode simbòlic, fins i tot (a dir d'Eco), i una vegada analitzat aquest fons constatar les condicions en les quals sorgeix, s'usa, és possible i a voltes inclús necessari. Això és, que ens interessa, més que definir, estudiar el context social i cultural que ha envoltat el seu naixement i desenvolupament al llarg de la història, el concepte de realitat i la seva representació a través de l'art, en l'etern dilema de la *imitatio*, sempre amb la veritat objectiva, i la bellesa, com a punt de partida i d'arribada, de referent per ser encalçat o foragitat, en un exercici diacrònic que demana la paciència, i la benevolència, del lector, atès que, en assistir a un intent ja de per si impossible (el d'abastar els condicionants des dels presocràtics fins a la postmodernitat), l'autor d'aquest text s'haurà vist obligat a triar entre un oceà interminable de dades, noms, corrents i controvèrsies, des de

totes les disciplines, però principalment les que concerneixen el símbol, i el símbol audiovisual, aquell que té a veure amb el cinema.

El símbol audiovisual. Realitat i representació és un intent doncs de reflexió al voltant d'alguns dels recursos aplicats al món del cinema i, per extensió, a qualsevol suport audiovisual que vulgui narrar, en clau de ficció, una història determinada. Des de la base de les teories clàssiques, ja presents en la *Poètica* d'Aristòtil, fins a les primeres aplicacions i els cineastes de les dues primeres dècades del segle, influenciats pel teatre i la novel·la realista del segle XIX, assistim a la creació d'un nou llenguatge, el filmic, que acollirà una nova manera de crear i transmetre, a través de codis regenerants, ja consolidats i evolucionats a principi del XXI, en un procés de la postmodernitat i els seus fonaments que clourà aquestes pàgines. Aquest llibre vol estudiar aquestes bases, el seu desenvolupament i la seva consolidació, al llarg de més cent anys d'història, a partir del pensament de l'audiovisual com a llenguatge propi, ja inoculat en la consciència receptora dels espectadors, i de com s'apliquen, a través de quina sistemàtica, els recursos propis de la prosa i la poesia escrita en l'audiovisual, és a dir, l'ús del símbol en les seves manifestacions, que componen el discurs audiovisual, la seva expressió i la seva

significació. Així, des de la transdisciplinarietat, aquest treball també cava en les arrels de la Grècia clàssica per després mirar de connectar els fonaments del pensament occidental en els grans teòrics posteriors, des de la profunda crisi artística, cultural i social de final de la Il·lustració i principi del Romanticisme fins al naixement de la ciutat moderna, de la modernitat, en la qual es forgen els conceptes que marcaran la vida de les persones fins avui dia, en plena crisi de la postmodernitat. La conformació de l'urbs industrial i burgesa, el desenvolupament de les comunicacions, la individualització de les percepcions, de l'experiència i de les identitats, l'anomia (o la manca de plausibilitat del jo -del seu sentit biogràfic- respecte del món) i les màscares que se'n deriven, sempre a la recerca de la identitat del jo, i la mort de les utopies -arrecerades en l'ideal del Progrés- dels segles XVIII i XIX que aviden les distopies del segle XX, fefaent testimoni de l'aguda deriva dels ideals.

Els àmbits de definició del símbol, tant els pròpiament caracteritzadors com aquells que tenen a veure amb la seva aplicació al llenguatge cinematogràfic, són molts i variats, ja que el símbol és, ja ho hem dit, un terme transversal que implica relacions semàntiques de tipus molt dispars. Són bàsicament la sociologia, la literatura, la

historiografia, la filosofia, la psicologia, la lingüística i la semiòtica filmica els terrenys en els quals el símbol ha estat definit, per no parlar d'una disciplina molt àmplia, que els inclou tots, que podríem definir per *simbologia*, i que abasta camps en què el símbol explica les relacions humanes, com la religió o l'antropologia en general. És, doncs, simplement impossible, i fal·laç, que una tesi com la que ara encetem inclogui, o escometi, aquesta transversalitat en la seva generalitat i, en conseqüència, haurem de centrar-nos en els aspectes que aquests diversos terrenys poden aportar de veres al cinema: d'una banda, els aspectes teòrics a través dels quals definim la realitat com a matèria primera per a l'art, que la imita i alhora l'explica en tant que medi o entorn en el qual l'ésser humà viu, experimenta i sent, i de l'altra els exemples que poden donar fe d'aquesta teoria aplicada al llenguatge audiovisual, centrada sobretot en els aspectes que han marcat, per tradició, el cinema, com són aquells que tenen a veure amb les arts escrites (la poesia, el teatre, la novel·la) i plàstiques (la pintura, la fotografia), així com les sociologicohistòriques (el cinema com a representació de la història i les relacions socials, de l'home en la seva intimitat i projectat sobre el medi, amb el qual interactua), que també estan íntimament relacionades amb la política (el cinema com a expressió de la ideologia i, per tant, de la filosofia), tot plegat com a

fonaments a partir dels quals es construeix la realitat i la manera en què l'espectador la percep. D'aquesta dicotomia, realitat i percepció, se'n deriva l'essència del cinema.

El treball està pensat, més que com una tesi a l'ús, com un assaig, en què, a través d'un estudi diacrònic, s'indaga en les arrels presocràtiques, platòniques i aristotèliques dels conceptes de realitat, percepció i representació, i les conseqüències que aquestes bases, presents en la concepció de l'art occidental, tenen sobre el cinema, per saltar després als orígens de la modernitat, un concepte clau per entendre el naixement del cinema, les seves expressions primigènies, la seva evolució en les primeres dècades del segle i les diferents perspectives adoptades posteriorment, modificacions, aquestes últimes, dels conceptes arrel de l'expressió cinematogràfica en les escoles alemanya, russa i nord-americana. Des de les teories, veurem com les bases teòriques es converteixen en fets concrets a través d'exemples de pel·lícules clau en la història del cinema, com ara *Metròpolis*, *El cuirassat Potemkin*, *Berlín* o *Ciudadà Kane*, per analitzar com treballa el llenguatge simbòlic en aquests films, pura transició i perfeccionament dels pressupostos de l'art del segle XIX, i indagar més endavant en el seu desenvolupament amb les escoles

franceses i italianes de mitjan segle XX i, a la fi, amb directors de les darreres dècades com Jean-Luc Godard o la catalana Isabel Coixet. Un viatge en el temps, en les idees i en les expressions, des de diferents nacionalitats i cultures, de la mà de teòrics del cinema, semiòtics, filòsofs, escriptors i cineastes, tot plegat mitjançant l'explicitació dels diversos recursos que tots ells han vist i usat en films clau, i per tant prou representatius, de les societats que els van veure néixer, societats mare de la nostra pròpia, espectadors assedegats de veritats en els inicis d'un segle XXI multicultural i que s'escapa obstinadament, per principi i gràcies a les noves tecnologies, a tota generalització.

Al capdavant, com han coincidit a assenyalar noms il·lustres com David Bordwell, Roland Barthes, Gilles Deleuze o Santos Zunzunegui, és tasca absurda voler teoritzar sobre cinema davallant al detall, al cas massa concret, a la imatge, fins i tot (malgrat que sembli una dura paradoxa), i la més sàvia de les decisions és doncs mantenir-se en el pla teòric i deixar per a un altre estudi —el que podria ser una mena de segona part d'aquest *El símbol audiovisual. Realitat i representació*— l'intent de traslladar a la semàntica de les paraules la

semàntica de la imatge¹. Centrem-nos, per tant, en els mots, en el discurs. I que la paraula, i la nostra capacitat de simbolització, de transcendència i de connexió a un altre pla de la realitat, facin la resta.

¹ Per tal de no enfarfegar el discurs, en l'escrit que segueix traduïm totes les cites al català, sigui quin sigui l'idioma font. El lector tindrà a bé, si li interessa prou, buscar l'original a través de la corresponent referència.

1. SEMÀNTICA DEL SÍMBOL

El símbol, allò que hom pren convencionalment com a signe d'una cosa o d'una operació, o representació d'una entitat, normalment mitjançant un o més caràcters, o lletra, signe o grup d'ells emprats per presentar una magnitud, una quantitat, una unitat de mesura, etc., o encara, expressió verbal o escrita, definida per unes normes determinades, de la qual hom se serveix per significar objectes o relacions², opera com a eix vertebrador de les distintes estructures de la realitat, funciona com a contrapesador transversal dels diferents estrats que componen la realitat i la seva representació, en un intent de, transcendint-la, fixar-la. Sembla evident que tots els camps del coneixement reconeixen en el símbol un tipus de signe que no es limita a mostrar ni a recordar cap altra cosa, sinó que, representant-la i imitant-la, la revela. També sembla evident la potenciació connatural a la seva naturalesa intrínseca, això és, que el

² Mostrem aquí, partint de la definició dels dos diccionaris catalans de referència (Diccionari de la Llengua Catalana, consultable a <http://dlc.iec.cat>, i Diccionari de l'Enciclopèdia, a www.diccionari.cat) i la d'altres diccionaris, una diguem-ne descripció unificada internacional del que la convenció entén per *símbol* com a concepte general, no aplicat a un camp del coneixement.

seu rendiment, la seva efectivitat identitària, de projeccions quasi espontànies, en el receptor es basa en l'apriorisme d'una accentuació de l'element en qüestió i, alhora, en la consegüent transcendència de matisos més significatius. La idea de "representació" present en el si de la seva semàntica explica la naturalesa dual que el significa, una "cosa" que en representa "una altra" per via de la "convenció", "associació" o "semblança", tres termes que impliquen camins diferents, sobretot pel que fa a les interrelacions culturals de l'emissor i el receptor del símbol. Si en la majoria dels casos, aquest és l'arma llancívola cap a nous horitzons, una part que vol indicar un tot, a vegades també pot funcionar en la direcció inversa, com per exemple en psicologia, on els símbols s'usen com a imatges que un inconscient individual filtra fins a desvetllar pensaments, sentiments o impulsos reprimits. Sigui com sigui, el símbol connecta un objecte material indeterminat, i fixat en el seu context, del qual és independent, per "representar", i per tant "presentar", una abstracció que li està associada.

Del llatí *symbolum*, i al seu torn del grec *symbolon* (signe, però també contrasenya), l'etimologia del mot aclareix alguns trets de la seva identitat, ja que l'hel·lenisme conté les arrels indoeuropees *syn* (conjuntament) i *ballein* (llençar), els quals, en una definició global

podrien remetre a “llençar conjuntament” o “llençar conjuntament i reunir”. És prou significatiu, en aquest sentit, que en el món grec clàssic el símbol fos originàriament un objecte partit en dues meitats, que cada persona conservava en el temps fins que una reclamava a l'altra el compromís o el deute adquirits en portar a terme la partició. Heròdot d'Halicarnàs, en el VI dels seus nou llibres d'història, ho explica:

“Ací tens, doncs, aquests diners; pren-los juntament amb el símbol que veus aquí; guarda'ls, i al que te'ls demani presentant-te aquesta contrasenya, em donaràs el gust de lliurar-los-hi.”³

L'arrel primera del símbol, això és, la partició física d'una banda i la concordança en el temps i en l'espai entre dos elements separats però, d'alguna manera, junts *a priori* i *a posteriori*, també en la percepció inconscient, en revela el caràcter sinecdòquic, de nou un concepte que treballa en el mateix camp semàntic però ara en sentit oposat: *syn* (conjuntament) i *ekdékhomai* (recollir d'algú), i encara de

³ HERÓDOTO DE HALICARNASO. *Los nueve libros de la Historia*. Ediciones elaleph.com, 2000, en línia.

dékhomai (rebre). Tota contrasenya necessita un codi, el criteri unitari i sistemàtic que enganxa dos elements en interacció, i el símbol rendeix en aquest nivell, que pot ser arbitrari o endinsar-ne en àmbits socioculturals i de consciència col·lectiva per funcionar com a tal, com a plantejament i com a desenllaç.

Molts teòrics des de diferents disciplines⁴ han mirat de definir el símbol, que s'ha manifestat, al llarg de la història, com un concepte *serp*, inassolible, dúctil i adaptat a tots els terrenys. Si alguns insignes antropòlegs l'han definit com l'expressió de determinats aspectes de la realitat, pertanyent a la dimensió de l'inconscient (Lévi-Strauss⁵); tot allò que serveix com a vehicle d'una concepció (Geertz⁶); el que

⁴ Pel que fa a la semiòtica del cinema, en les seves diverses accepcions, i la seva definició del símbol, no és objecte d'aquest estudi, malgrat que sí que s'inclouen algunes aproximacions representatives i rellevants per al nostre discurs posterior, no des de la lingüística aplicada al cinema (o el debat sobre la impossibilitat/possibilitat d'aplicar-l'hi, des que Jakobson, el 1933, esmentés "el llenguatge del cinema", amb Jean Mitry o Christian Metz, les controvèrsies Eco-Pasolini o Bettetini-Casetti, passant per noms com Lotman, Ivanov, Greimas, Fontanille, Chateau, Chatman, Browne, Branigan, Jost, Aumont, Odin, González Requena, Zumalde, Paz Gago, Burgoyne i un llarguíssim etcètera, fins a allò que Francesco Casetti ha anomenat la *postsemiòtica* i nous noms com Robert Stam, Patrick Catryse o Michel Serceau).

⁵ Vegeu LÉVI-STRAUSS, C. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". A: *Sociología y antropología de Marcel Mauss*. Madrid: Tecnos, 1979, p. 13-42.

⁶ Vegeu GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. México D.F.: Gedisa, 1987.

tipifica, representa o recorda alguna cosa per la possessió de qualitats anàlogues, mitjançant l'associació de fet o de pensament, marca que connecta el desconegut amb el conegut (Turner⁷); o relació de representació no intrínseca entre dos elements de contextos culturals diferents, subcategoria –amb el signe– de *signum* (Leach⁸), en aproximacions en sentit ampli –la cultura com a conjunt de sistemes simbòlics– on “el simbòlic és el semiòtic, com a producció de sistemes de significació (codis) i de processos de comunicació” (Haidar⁹), els semiòlegs han procurat, per la seva banda, davallar molt més al detall per mirar de sistematitzar-ne l'opaca naturalesa. Saussure distingeix el símbol del signe pel grau d'arbitrarietat però afegeix que el primer acull una certa continuïtat associativa entre el significant (imatge acústica) i el significat (concepte), és a dir, un llaç natural, motivat, que el caracteritza com a icònic. “S’ha usat la paraula *símbol* –escriu Saussure¹⁰– per designar el signe lingüístic, o més exactament el que nosaltres anomenem el significant. Hi ha

⁷ Vegeu TURNER, V. *La selva de los símbolos*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

⁸ Vegeu LEACH, E. *Cultura y comunicación: La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978.

⁹ Vegeu HAIDAR, J. *El estructuralismo*. México D.F.: Juan Pablos Editor, 1990.

¹⁰ SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*. México D.F.: Nuevomar, 1985, p. 105

inconvenients per admetre-ho, a causa precisament del nostre primer principi (l'arbitrarietat del signe). La característica del símbol és no ser mai completament arbitrari; no està buit, hi ha un rudiment de llaç natural entre significant i significat. El símbol de la justícia, la balança, podria ser reemplaçat per qualsevol altre, per un carro, per exemple.” En contrast, el signe és completament arbitrari o immotivat (no té cap vincle amb la realitat), malgrat que tots dos, signe i símbol, comparteixen convencionalitat. Guiraud¹¹ i altres coincideixen amb Saussure que el símbol “representa” una cosa en virtut d’una correspondència analògica, pel reconeixement de la seva naturalesa icònica. Per a Peirce, “un Símbol és una llei, o una regularitat del futur indefinit. El seu interpretant ha de ser susceptible de la mateixa descripció, i també ha de ser-ho l’Objecte immediat en la seva totalitat, o significat. Però una llei necessàriament regeix els individus, o hi està *inclosa*, i prescriu algunes de les seves qualitats. Per tant, pot donar-se que un índex sigui constituent d’un Símbol, i que una Icona també ho sigui”¹², és a dir, que el símbol “és un signe

¹¹ Vegeu GUIRAUD, P. *La semiología*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1997.

¹² PEIRCE, C.S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986, p. 55 i, la següent, 56.

naturalment apte per declarar que el conjunt d'objectes denotats per un conjunt qualsevol d'índexs que pot estar en certa manera lligat a ell és representat per una icona associada a ell". Lotman amplia l'espectre i, després de separar el símbol del "signe convencional per la presència d'un element icònic, per determinada semblança entre el pla de l'expressió i el del contingut"¹³, li afegeix un halo arcaic, la capacitat connatural que serva per condensar camps del coneixement especialment densos i extensos i per conservar independència de sentit i estructura malgrat que sigui incorporat a qualsevol sèrie sintagmàtica. El símbol travessa estrats socials, capes temporals, i es manté estable en el *continuum* cultural, mentre transporta esquemes semàntics i formacions semiòtiques, gràcies a la seva doble naturalesa: és alhora invariant i variant, perquè també es correlaciona activament amb el seu context cultural i, mentre *es* transforma, *el* transforma (Lotman, 1993). Trevi¹⁴ (1996) sosté que el símbol és una regió del continent del signe i que diu una cosa dient-ne una altra de no directament evidenciable.

¹³ LOTMAN, I. M. "El símbolo en el sistema de la cultura". A: *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. México D.F.: UBAP, 1993, núm. 9, p. 59.

¹⁴ Vegeu TREVI, M. *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos, 1996.

En general, es pot afirmar que tots els autors esmentats coincideixen, transversalment, a concebre el símbol com a allò que *representa* una realitat física o espiritual: el símbol “tipifica”, “recorda”, “connecta” (Turner, 1999), “reemplaça” (Martinet¹⁵, 1980) o “substitueix” (Trevi, 1996), “denota” (Peirce, 1986; Martinet, 1980), “evoca” i “indica” (Trevi, 1996), “transporta” (Lotman, 1993; Geertz, 1987), “expressa” (Lévi-Strauss, 1979; Lotman, 1993) i “revela” (Freud i Jung, segons Trevi, 1996). Això és, “si s’homologuen *revelar, connectar, denotar, indicar i expressar* en tant que *posar de manifest* tant el desconegut com el conegut; *evocar i recordar* en tant que *portar alguna cosa a la memòria; reemplaçar i substituir* en tant que *posar una cosa per l'altra*; aleshores el símbol representa revelant, evocant, reemplaçant, tipificant o transportant”¹⁶.

Barthes¹⁷, per la seva part, agrupa senyal, indicatiu, icona, al·legoria, símbol i signe en tant que remetent a una relació entre dos *relata* (estímul/resposta) i, per distingir-los, apel·la a la dicotomia

¹⁵ Vegeu MARTINET, J. *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos, 1980.

¹⁶ TAÍPE CAMPOS, N.G. “El Símbolo: Aceptación, Diferencias Conceptuales y Definición Operativa”. Consultable a www.monografias.com/trabajos52/el-simbolo/el-simbolo2.shtml.

¹⁷ Vegeu BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.

presència-absència. Mentre que el senyal (immediat i existencial) i l'índici (que és tan sols una empremta) formen un grup de *relata* desproveït de representació psíquica, el símbol i el signe en tenen, però bé que en el primer la representació és analògica i inadequada i en el segon la relació és immotivada i exacta. Barthes, aplicant les generalitzacions de Saussure quant a les relacions sintagmàtiques (els signes són *solidaris*) i les associatives (la mutabilitat, el desplaçament de la relació entre el significat i el significant), parla de denotació i connotació, quan tot sistema de significació implica un pla d'expressió (E) i un pla de contingut (C) i la significació coincideix amb la relació (R) de tots dos plans. En la denotació, el primer sistema (ERC) es converteix en pla d'expressió o significant del segon sistema, mentre que en la connotació un sistema connotat és un sistema el pla d'expressió del qual és també constituït per un sistema de significació.

Barthes, quan diu que l'estructura és “en el fons un simulacre”, obre la porta perquè l'estructuralisme serveixi (realment, funcionalment, racionalment) per donar un sentit a les coses i cercar

la veritat: la natura, diu citant Hegel¹⁸ en recordar que un antic grec se'n meravellava, ara ha canviat i “s'ha convertit en social”, tot el que es dóna a l'home ja és humà i quan aquest para l'oïda a allò natural en la cultura en percep, més que sentits estables o closos, *vertaders*. L'estructuralisme és sincrònic, significant i antiestètic. Ell mateix afirma, en una entrevista del 1976 de Pierre Daix¹⁹, que “som diversos els que pensem –i és aquí on cal anar, és per això que cal treballar i combatre –que hi ha una responsabilitat social, històrica, no dic només dels sentits (això ja se sabia), sinó també i especialment del sentit: l'objectiu és l'alienació, no dels símbols en si mateixos sinó dels sistemes simbòlics; l'aposta no és per reemplaçar els primers sinó per mutar els segons”. I a *Retòrica de la imatge*²⁰, parlarà també en la mateixa línia, aplicada a la imatge: “Segons una etimologia antiga, la paraula *imatge* hauria de relacionar-se amb l'arrel d'*imitari*. Heu-nos ací d'immediat davant del problema més greu que pot

¹⁸ Vegeu BARTHES, R. “La actividad estructuralista”. A: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

¹⁹ Vegeu DAIX, P. *Claves del estructuralismo*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976, p. 83-94..

²⁰ Vegeu BARTHES, R. “Retórica de la imagen”. A: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, p. 29-48.

plantejar-se a la semiologia de les imatges: pot tal vegada la representació analògica (la *còpia*) produir vertaders sistemes de signes i no només simples aglutinacions de símbols? Pot concebre's un *codi* analògic i no merament digital? [...] L'opinió comuna considera la imatge un lloc de resistència al sentit, en nom d'una certa idea mítica de la Vida: la imatge és re-presentació, és a dir, en definitiva, resurrecció, i dins d'aquesta concepció, l'intel·ligible resulta antipàtic al viscut. D'aquesta manera, per ambdues bandes se sent l'analogia com un sentit pobre." En el cinema, "les imatges traumàtiques estan lligades a una incertesa (a una inquietud) sobre el sentit dels objectes o de les actituds [...] Caldria relacionar la fotografia amb una pura consciència espectral, i no amb la consciència ficcional, més projectiva, més *màgica*, de la qual, en termes generals, dependria el cinema. D'aquesta manera, seria lícit veure entre el cinema i la fotografia no ja una simple diferència de grau sinó una oposició radical: el cinema no seria fotografia animada; en ell, l'haver-estat-allí desapareixeria a favor d'un ser-allí de la cosa". En definitiva, "en el sistema total de la imatge les funcions estructurals estan polaritzades; hi ha, d'una banda, una mena de condensació paradigmàtica a nivell dels connotadors (és a dir, en termes generals, dels *símbols*), que són signes forts, erràtics i,

podríem dir, *cosificats*; i de l'altra un *fluir* sintagmàtic a nivell de la denotació; no oblidem que el sintagma està sempre molt pròxim a la parla i és, sens dubte, el *discurs* icònic el que naturalitza els seus símbols. Sense pretendre inferir massa de pressa de la imatge a la semiologia general, podem, no obstant, atrevir-nos a dir que el món del sentit total està esquinçat internament (estructuralment) entre el sistema com a cultura i el sintagma com a naturalesa: totes les obres de les comunicacions de masses conjuguen, a través de dialèctiques diverses, i diversament aconseguides, la fascinació d'una naturalesa que és la del relat, de la diegesi, del sintagma, i la intel·ligibilitat d'una cultura, refugiada en uns quants símbols discontinus, que els homes *declinen* en el si de la seva parla viva". El sentit simbòlic, segons Barthes, i a propòsit d'Eisenstein, "s'imposa gràcies a una determinació: és intencional i procedeix d'una espècie de lèxic general, comú, dels símbols; és un sentit que ve a buscar-me, busca el destinatari del missatge, del subjecte lector, un sentit que parteix d'Eisenstein i que va davant de mi; evident, és cert (també ho és l'altre), però amb una evidència tancada, subjecta a un sistema complet de destinació. Sentit obvi. En teologia, és el que es presenta naturalment a l'esperit". Quan s'allibera el significat, quan s'aboleix la significació, apareix la significança, el que Barthes anomena sentit

obtús i que també ha estat a bastament desenvolupat per Julia Kristeva²¹.

A *Crítica i veritat*²² (1966), Barthes, que com veiem postula una mena d'obertura estructural cap a una pluralitat de sentits, considera el símbol, en el sentit general que li dóna Paul Ricoeur, com a “signe de grau compost on el sentit, no content amb designar res, designa un altre sentit que no podrà assolir-se sinó *en i pel* seu objectiu”, la qual cosa posa en relleu els àmbits de l’“ambigüitat” com a potència semàntica.

Umberto Eco²³, igual que Barthes, s’inscriu en un corrent de pensament que fa del crític receptor un “productor de sentit”, que s’instal·la en la polivalència estructural de l’obra, simbòlica no perquè tingui diversos sentits codificats sinó perquè es presta a la construcció de diferents “intel·ligibles” que varien amb les circumstàncies espaciotemporals, dins de l’òptica de diferents lectors i fins i tot dins de l’òptica d’un lector únic, una tesi que “portada a l’extrem –afirma

²¹ Vegeu, per exemple, KRISTEVA, J. “La Semiòtica, ciencia crítica o crítica de la ciencia” (1968), “La palabra, el diálogo y la novela” i “Para una semiología de los paragramas” (1966) i “El texto cerrado” (1968) a *Semiòtica I*. Madrid: Fundamentos, 1981.

²² Vegeu BARTHES, R. *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005.

²³ Vegeu ECO, U. *Semiòtica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.

María Rosa Lojo– pot conduir a considerar el text simbòlic com a forma buida que cada crític pot omplir de sentits *ad libitum*”²⁴. En el cas d’Eco, la distinció entre *interpretació* i *ús* resguardaria d’aquest perill²⁵. Eco enfoca la noció de símbol, més que cap a una mena determinada de símbol, com una estratègia, una forma de producció: “D’acord amb una tipologia de la producció de signes, hi ha una actualització del mode simbòlic quan, a través d’un procés d’invenció, es produeix un element textual que podria ser interpretat com una mera empremta, o rèplica, o estilització. Pot ser també identificat, per un immediat procés de reconeixement, com la projecció, per *ratio difficilis*, d’un contingut nebulós.”²⁶ El mode simbòlic, doncs, es distingeix de la resta –per exemple respecte de l’al·legoria, que té un codi fix– per la vaguetat, per la inesgotabilitat semàntica, on té lloc “la presentació d’una sentència, d’una paraula,

²⁴ LOJO, M.R. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México D.F.: Universidad Nacional de México, 1997, p. 64.

²⁵ És significatiu que Eco, en investigar els símbols de la cultura de masses, indiqui que d’una banda cal una anàlisi dels objectius que encarna la imatge (allò que està *més enllà* de la imatge) i de l’altra un procés de desmitificació identificant-hi no només les exigències inconscients que l’han promogut sinó també l’oculta persuasió motivada per fins econòmics. [ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1985, p. 245.]

²⁶ Citat per LOJO, M.R. *Op. cit.*, p. 65.

d'un objecte, d'una acció que, d'acord amb les estructures narratives o discursives precodificades, les regles retòriques reconegudes o els usos lingüístics més comuns, no ha de tenir la rellevància que adquireix dins del context", això és, una mena d'"excedent de significat". En aquest sentit, tot l'estètic és simbòlic, per la seva qualitat intrínseca d'obertura, de possibilitat "de ser interpretada de mil maneres diverses sense que la seva irreproduïble singularitat resulti per aquest motiu alterada"²⁷. El mode simbòlic s'usa com a "comunicació de l'indefinit, obert a reaccions i comprensions sempre noves", l'*obra oberta*. És com si, submergint la creació en la "confusió", assolís el seu grau màxim de significació i, per tant, de raó de ser. Diu Lojo: "Semblaria que en el mode simbòlic s'exacerbessin condicions que defineixen la ficció com a tal: la ja esmentada *obertura* semàntica i, afegiré, l'*autoreferencialitat* (o autorepresentació) i la *transcendència*, entesa aquí no en un sentit necessàriament religiós sinó com a capacitat de superar la clausura del llenguatge i elaborar, com ho assenyala Ricouer, *proposicions de món*, models inèdits de la realitat."²⁸

²⁷ ECO, U. *Apocalípticos...*, p. 30.

²⁸ LOJO, M.R. *Op. cit.*, p. 62.

El simbòlic neix doncs amb la posició de l'individu, del perceptor. A partir de Lacan, Julia Kristeva es remunta a la separació del subjecte i de l'objecte, a l'*estadi del mirall* –concepte que també recull Christian Metz–, per revelar que el simbòlic, al capdavant, “és el món de les relacions lògiques i intersubjectives, socials i històriques, el llenguatge articulat en significat i significant, que inclou també la semiòtica, però només en part, perquè, si aquest llenguatge és significant penetrat per la *xóra* (ritme, marca, grafema), una altra part és significat, sentit, concepte racional i comunicacional, expressió, representació, tesi del subjecte discriminador i cognoscent”²⁹, una retòrica de tall platònic.

Per a Ricouer i Wheelwright, el símbol expressa i articula una veritat vital o existencial, que manifesta, en un llenguatge oblicu, analògic, paradoxal i indirecte, la realitat, igual que Max Black (1962), Mauricio Molho (1977) o George Steiner (1993), que el veuen com a transcendència cap a una postulació de la realitat, mentre que en d'altres com Brooks (1947), Ullman (1964), Jakobson (1971), Barthes (1974) o Todorov (1971) el símbol treballa en

²⁹ KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 26.

autoreferència³⁰. Todorov³¹ (1977), per exemple, pren el terme *símbol* per referir-se a qualsevol sentit indirecte del discurs que manté, respecte del sentit directe, una relació motivada (per metàfora, per metonímia o per sinècdoque). Contra Eco, Odgen, Richards i Guiraud, entre altres, sosté que aquest poder d'evocació *in absentia* és un mode de significació que es troba en llenguatges verbals i no verbals, posant l'accent en allò que Ricouer denomina, amb delicada precisió, *arrelament prelingüístic* (de nou de reminiscències platonistes), que no s'esgota en una simple estratègia retòrica ni pot enfocar-se des d'un sol punt de vista. També J.A. Greimas³² (1979) el concep com a relació prelingüística que pot explicitar-se en qualsevol sistema semiològic pels mecanismes adients. Todorov, a més a més, aporta dos conceptes clau en la significació simbòlica: l'ús de la intuïció i l'exercici de les estratègies interpretatives, com si acotés el territori del fons i de les formes.

³⁰ Seguim María Rosa LOJO. *Op. cit.*, p. 76.

³¹ Vegeu TODOROV, T. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

³² VEGEU GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.

William York Tindall³³ (1967) defineix el símbol, com a pont cap a la psicologia, com un signe extern d'un estat intern que comprèn pensament i sentiment. En aquest territori, hi ha un clar intent d'ubicació del sentit simbòlic, per tal d'aclarir-ne l'essència i la funcionalitat, atès que el vessant psicològic del simbolisme es contempla més en termes de similituds biològiques (la ment en tant que *òrgan*) que com a convenció social, en una concepció que aboca a dues interpretacions segons ens situem en el llenguatge simbòlics: *a dalt* o *a baix*. Freud³⁴ (1913), per exemple, considera els mites un producte de les pulsions afectives i situa el símbol *per davall* del concepte, mentre que d'altres, com Jung, Kerényi, Van der Leeuw, Otto o Eliade³⁵, relacionen el símbol amb la necessitat d'expressar allò que depassa els límits del concepte, allò que en terminologia

³³ Vegeu TINDALL, W.Y. *The Literary Symbols*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.

³⁴ Vegeu FREUD, S. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza, 1979.

³⁵ Vegeu JUNG, G. *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós, 1962 i *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Caralt, 1992; KERÉNYI, K. *La religión antigua*. Madrid: Revista de Occidente, 1972; VAN DER LEEUW, G. *Religion in Essence and Manifestation*. New Jersey: Princeton University Press, 1986; OTTO, W.F. *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. Buenos Aires: Eudeba, 1973; ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974 i *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1955-1987.

kantiana “no pot ser conegut però sí pensat” i que, en última instància, apunta a l’absolut, a una mena de totalitat incondicionada on el mite expressaria mitjançant símbols les emocions humanes que el pensament conceptual no arriba a acotar. D’altra banda, Fromm³⁶ diu que “el llenguatge simbòlic és un llenguatge en el qual les experiències internes, els sentiments i els pensaments, són expressats com si fossin experiències sensorials, esdeveniments del món exterior. És un llenguatge que té una lògica diferent de l’idioma convencional que parlem cada dia, una lògica en la qual no són espai i temps les categories dominants sinó la intensitat i l’associació”. I Cassirer³⁷ distingeix el llenguatge simbòlic del discursiu pel fet que el primer tendeix a la totalitat i el segon, a la fragmentació. L’individu no viu en un univers físic sinó simbòlic i no accedeix directament a la realitat, sinó que es val d’una complexa xarxa simbòlica per accedir-hi i així poder ordenar-la. L’home, més que un racional, és un animal simbòlic.

³⁶ Vegeu FROMM, E. “Freud y Jung”. A: *El lenguaje olvidado: introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Buenos Aires: Hachette, 1972, p. 45-84.

³⁷ CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México D.F.: FCE, 1989.

2. CONCEPCIÓ DEL SÍMBOL

El símbol és, doncs, en realitat, un intent atàvic de l'ésser de connectar-se a la transcendència i, en fer-ho, explicar la seva pròpia idiosincràsia. Quan els filòsofs presocràtics cercaven els elements que componen el planeta, i entre aquests l'element primer, l'*elemental*, el que és previ a tot i posterior (més enllà de l'extinció de la vida humana), certament escodrinaven, a les palpentes, la matèria que movia l'aigua, l'aire, el cel i la terra per entendre el moviment de l'home, a la fi, per rimar les tendències naturals amb les humanes i explicar l'origen i el desenvolupament de la vida. Quan Anaximandre i Anaxímenes analitzaven l'entorn, aplicaven, o millor actualitzaven, la idea dels antics grecs sobre que el món era en si una criatura viva, que allotjava un llegat potencial de pensament preracional, del qual encara, milers d'anys després, la persona no s'ha després, ans al contrari. Si els dos filòsofs esmentats buscaven la substància de la qual és fet el món, la que explicaria el seu propi moviment, aquella que, autoinduïda, assoleix una vida eterna, amb relació a l'ésser humà, i l'anomenen en conseqüència *apeiron* el primer i *aire* el segon, mentre que Tales afegeix que “tot és ple de déus”, s'obre la

porta a la interpretació aristotèlica que “l’ànima està barrejada en el tot”. Un és dins del tot, el tot és dins d’un. Abans que Aristòtil, els pitagòrics, atorgant al discurs, ara sí, un gir religiós, van concebre la vida com un procés de transmigració, i l’Univers com un conjunt (un, etern i diví) davant l’home (múltiple, dividit i mortal, excepte en l’ànima, un fragment de l’ànima de la divinitat empresonada en un cos), que neix i es dona a la vida per després retornar al pur esperit al qual, en essència, ja pertanyia. Pitàgores, potser el primer a encunyar el terme *kosmos*, va mirar de sistematitzar numèricament l’univers: aquell que estudia el cosmos estudia la seva pròpia ànima (*kosmios*). El conjunt pot ser subdividit gràcies als conceptes matemàtics i, així, tot depèn de les quantitats que formen cada element, en constant interconnexió. Hi ha, doncs, un límit i un ordre en l’univers (la divinitat, com a eix vertebrador de les criatures que la componen, i per tant com a símbol de bondat –la justa proporció), que actua en harmonia, un terme que en grec primerament designava la música i, després, el camp de la Natura, a través dels límits, que en realitat són opòsits. Tot *ritma*, com va escriure Octavio Paz, i en el conjunt sona una melodia numèrica que pot arribar al 10, la perfecció. Pitàgores i la seva escola estaven posant les bases de l’analogia, la correlació entre cadascun dels termes de dos o més ordres, de dos o més estrats.

Si l'ordre general respon a una estructura inherent i natural, els camins ocults de les connexions constitueixen símbols a través dels quals es posa en funcionament tant la raó com l'emoció. Heràclit, que va concebre la matèria primera del món en el símbol del foc (que es consumeix i es destrueix però està en canvi constant), creia que el significat, tant si es mostra com si s'amaga, ho fa sempre mitjançant un "signe" –la qual cosa, aplicant-ho a la seva poètica, li va valdre el malnom de "l'obscur", en tant que desenvolupador d'idees que remetien a altres estrats semàntics–. En la recerca dels fets, de la natura "externa", aprendre a entendre és possible a través dels "sentits", sempre que l'ànima hi estigui predisposada. El *logos* serà aleshores descobert, la Veritat, comuna a totes les coses. Amb Protàgores, més tard, la veritat baixaria a minúscula quan afirma que l'home és la mesura de totes les coses, de forma que una opinió no és més *veritable* que una altra (encara que sí pot ser *millor*) i que les coses són en la mesura que ho són per a un individu, en un primer pas cap al relativisme. Els territoris comuns de la significació, doncs, estan arrelats en la concepció primera d'un subjecte, que s'interrelaciona amb els altres creant xarxes de veritats i percepcions distintes fins a formar un tot. La deïficació de l'ànima, en contraposició al cos, instaurada per Plató, pren un nou relleu amb les

conclusions d'Aristòtil, que atansa i connecta els dos mons, lligats indefectiblement, i tradicional, a la immortalitat i la mortalitat, a l'eternitat i la peribilitat de l'ésser en el món. No podem entendre l'una sense la manifestació de l'altre, com no podem entendre la vista sense examinar l'estructura i el funcionament de l'ull. Vista i ull no són el mateix, però alhora formen un sol i actiu òrgan que ha de ser estudiat com a tal³⁸.

Aristòtil, que creia en la forma real i substantiva –igual que Plató, però no per sobre o per fora de l'individu, sinó *dins*–, va encunyar per primera vegada la distinció entre el físic i els esdeveniments físics, és a dir, aquells fenòmens externs que condicionen els nostres sentits, que filtren aquesta informació segons l'acció rebuda. Moltes coses enllà del cos humà acullen la influència de la calor i del color, per exemple, però quan és l'home qui n'és destinatari els òrgans s'alteren i sobrevé un resultat totalment diferent, que anomenem sensació. I la sensació és, doncs, segons Aristòtil, un judici, més a prop de l'enteniment que de la simple carnalitat. La sensació, no obstant, a diferència del pur pensament, estarà

³⁸ GUTHRIE, W.K.C. *The Greek Philosophers. From Thales to Aristotle*. London: Methuen & Co Ltd, 1967, p. 147-149.

subordinada a l'acció del temps (temps durant el qual els òrgans són condicionats per l'acció externa puntual). No és ja que el sensible condueixi a l'intel·ligible, com en Plató, sinó que hi va lligat.

Les normes aplicades a l'art per Aristòtil en la seva *Poètica* han constituït una mena de Bíblia per als escriptors en general i per als guionistes audiovisuals i dramaturgs en particular. El tractament que s'hi planteja de l'art com a imitador de la vida, el relleu dels personatges, i la seva consideració en el conjunt de l'obra (en l'acció), i les estratègies per aconseguir els efectes de versemblança i rendiment moral, l'art com a aprenentatge mitjançant el plaer, són encara pilars fonamentals per als creadors d'històries. Plató va exiliar els poetes de la seva república ideal, perquè estaven en el tercer escalafó amb relació a la realitat i per tant la pervertien: en el famós exemple de la taula, el pintor que la recrea, que la imita, pinta la taula del fuster, que al seu torn l'ha imitat de la idea de taula, primigènia i pròpia de Déu. El pintor, l'imitador, n'ha fet una doble degradació, a l'igual com fan els poetes imitatius, i allunya els ciutadans, en la seva creació, del Bé suprem, aquell que és assolit per l'ordre i les lleis, necessàriament *bones* per la seva funció. El poeta que imita, en realitat empeny l'oient als extrems i a les parts fosques, incontrolades i per tant dolentes, de l'ésser, de manera que desferma plaers i dolors

en el conjunt d'una societat abandonada i degradada. La càrrega moral en l'argument de la creació resulta fonamental, perquè té a veure amb la part immortal de l'ànima i amb la futilitat de les intencions del poeta a l'hora de re-crear el món allunyant-se de la realitat quan aparenta imitar-la. En Aristòtil, però, el concepte de mimesi adopta nous horitzons i, mentre que en Plató era ampli i poc específic, en la *Poètica* es concreta i resulta d'una sistematització orgànica en la seva concreció, com les unitats de plantejament, nus i desenllaç, una acció que reflecteixi la realitat de principi a fi, en una història tancada, responent a les expectatives dels espectadors per provocar una resposta emotiva i racional amb una conclusió moral. De tot el cicle, es desprèn que l'art imitatiu, en el seu allunyament de la realitat, a la fi hi torna per via del plaer cognoscitiu. La mimesi, *de facto* un complement de la metàfora, serà la baula entre *poïesis* i *kátharsis*: si la mimesi platònica era passiva, l'aristotèlica és activa, perquè implica un treball d'ordenació de les accions en una unitat. Com ha assenyalat Mariana C. Castillo Merlo, i atenent la consideració que Aristòtil atribueix a la comèdia (que “vol representar éssers inferiors”) davant la tragèdia (que “vol representar-los superiors als homes de la realitat”), el contacte entre mimesi i metàfora es dona quan “l'ordenació lògica, unitària i original de les

accions humanes” cerca “un desplaçament cap al més alt i més gran”³⁹. Caràcter referencial i sobreelevació.

El doblec de la creació emergint cap a un nou context moral, intrínsecament relligat al primer, al pla denotatiu i diegètic, no és cosa menor. Allà resideix el tarannà transcendent, que es mou per mitjà de referències explícites o implícites, de la creació, en aquest cas suposadament “imitativa”, com tota essència artística. L’exercici metafòric, *a priori*, se circumscriu en l’àmbit dels valors sensorials, estètics, axiològics, etc., mentre que la mimesi és narració temporal d’uns fets en un lloc determinat, una imitació d’individus que “actuen” (*práttontas*). Sembla que la mimesi es desconnecti de la metafísica per limitar-la al camp pràctic, però quan el mateix Aristòtil subordina els personatges a l’acció, a l’argument –podríem dir-ne ara–, perquè siguin millors (*spoudaiós*) o pitjors (*phaúlos*); quan aquests personatges *són* en funció del que *fan*, cap on tendeixen, i la manera en què hi tendeixen, el que porten a terme i el que deixen de realitzar; quan distingeix a partir d’aquests paràmetres ètics la

³⁹ CASTILLO MERLO, M. C. “Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: un cruce entre mimesis e historia”. A: *Revista de Filosofía y Teoría Política*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2011, núm. 42, p. 33-47. A: *Memoria Académica*, consultable a www.memoria.fance.unip.edu.ar/art_revistas/pr.5103/pr.5103.pdf.

comèdia (gent vulgar, inferior socialment i moral) de la tragèdia (accions elevades i completes); quan la composició de l'acció, dissenyada pel poeta, determina la *qualitat* dels caràcters, la mimesi passa a ser *práxeos* i uneix la realitat, l'ésser humà, amb l'imaginari de la creació poètica. El mateix Aristòtil ho exemplifica en el binomi història-mimesi (entès el primer terme com l'aplicable al que feia Heròdot –de mode més poètic– o Tucídides –molt més literal i arrapat als fets “tal com van succeir”–, com a historiografia, per exemple):

“[...] l'historiador i el poeta no es diferencien perquè diguin les coses en prosa o en vers, [...] sinó que l'un diu les coses que van ocórrer i l'altre diu les coses com podrien ocórrer. Per això la poesia és més filosòfica i més elevada que la història, ja que la poesia diu més aviat el que és universal mentre que la història diu el que és particular.”⁴⁰

El concepte d'*érgon*, ja tan important en Sòcrates i Plató, cobra encara més rellevància en l'art imitatiu, atès que la funció del poeta implica una extensió moral del creador sobre els seus personatges, i

⁴⁰ ARISTÒTIL. *Poètica*, 1451 B-5.

d'aquests cap a l'acció, i aquesta com a vertebradora de la mimesi. La poesia, amb Aristòtil més a prop de la filosofia que amb Plató, és ficció, universal, i ha de ser versemblant, mentre que la història és ciència, particular, i ha de ser contingent. El caire moralitzant de l'acció narrada permet a l'espectador transformar-la en el moment de veure-la, escoltar-la i sentir-la, entendre-la a la seva manera, i si tenim en compte, doncs, la pauta d'ensenyament, l'art pot sostenir-se en la visibilitat del seu poder transformador i de guia per al futur, un cop el missatge ha quallat. Superats en aquest sentit els límits adduïts per Plató a la seva *República*, la narració, la poesia, esdevé dinàmica i assoleix tots els estrats possibles: del món real es desprèn una acció unitària que el convoca per reinserir-s'hi i reelaborar-lo. Per això el paper de l'espectador, del receptor del missatge, és tan rellevant en el conjunt.

Com sosté Gadamer, en la comprensió hi ha sempre “una aplicació del text que es vol comprendre a la situació actual de l'interpret”⁴¹, que amb la seva ingerència eleva i multiplica les possibles lectures de l'acció i dels elements que la componen. En certa mesura, aquesta necessita, per *ser*, que la imitació a la qual està

⁴¹ GADAMER, H.G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1946, p. 379.

sotmès l'art adquireixi una perfecció en el seu exercici que impliqui una pàtina d'autenticitat, de versemblança, de veritat en potència (en moviment, resseguint els fils de la seva funció darrera, que és la que en marca la identitat), de forma que, essent una pura imitació dels fets i accions de la vida mateixa, en sigui una còpia quasi perfecta, però còpia al capdavant, perquè l'espectador, al seu torn, pugui commoure's també amb la mateixa intensitat des de la mentida. És per això que, com saben els guionistes de cinema⁴², “la tragèdia és imitació d'una acció completa i sencera, de certa magnitud, ja que una cosa pot ser sencera i no tenir magnitud. És sencer el que té principi, mig i final. Principi és el que no segueix necessàriament una altra cosa, sinó que una altra cosa el segueix per naturalesa en el ser o l'esdevenir. Final, al contrari, és el que per naturalesa segueix una altra cosa, o necessàriament o la majoria de les vegades, i no és seguit per cap altra. Mig, el que no només segueix una cosa, sinó que és seguit per una altra”⁴³. D'altra banda, “el més important [...] és l'estructuració dels fets, perquè la tragèdia és imitació no de persones,

⁴² Vegeu TIERNO, M. *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*. New York: Hyperion, 2002.

⁴³ ARISTÒTIL. *Poètica*, 1450 B-25.

sinó d'una acció i d'una vida, i la felicitat i la infelicitat estan en l'acció, i el fi és una acció, no una qualitat. I els personatges són tals o quals segons el caràcter però, segons les accions, feliços o el contrari. Així doncs, no actuen per imitar els caràcters, sinó que revesteixen els caràcters a causa de les accions. De manera que els fets i la faula són el fi de la tragèdia, i el fi és el més important de tot”⁴⁴. En altres paraules, és l'acció de l'argument la que ha de tenir un principi, un mig i un final, una estructura unitària que al seu torn contingui una “acció-idea”, allò en què podem simplificar o resumir totes les històries⁴⁵. Com el mateix Aristòtil diu de *L'Odissea*, l'argument (*lógos*) “no és llarg: un home és lluny del seu país durant molts anys, vigilat de prop per Posidó i solitari; mentrestant, la situació a casa seva és tal que els seus béns són consumits per pretendents i el seu fill és objecte d'assetjaments. Però arriba ell després de mil fatigues i, una vegada s'ha fet reconèixer per alguna, llençant-se a l'atac, se salva ell i destrueix els seus enemics. Això és, efectivament, el propi;

⁴⁴ ARISTÒTIL. *Poètica*, 1450 A-15.

⁴⁵ Aquesta “estructura unitària” correspon al que, des de la semàntica narrativa actual, Teun van Dijk n'ha dit “macroestructura semàntica” –l'estructura semàntica del conjunt d'una narració o discurs– i que diferencia de la “supraestructura textual”, molt estudiada tradicionalment. Vegeu DIJK, T. V. *Texto y contexto: Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra, 1980.

la resta són episodis”⁴⁶. El conjunt ha d’estar dins de cada peça, i cada peça fer i actuar subordinada al conjunt. En aquesta senda creativa, la història pot posar en marxa la xarxa de connotacions i induir a la interacció entre ella i l’espectador.

La versemblança s’entafora en els fonaments fixos d’aquest edifici. La moral de l’art depèn sobretot de la seva credibilitat, ja que sense aquesta no pot existir l’empatia ni, per tant, l’emoció estètica o la implementació intel·lectual. Quan Aristòtil parla d’un començament, abans del qual no hi ha “necessàriament” res, indica la porta d’entrada cap a la naturalesa total de la creació, perquè pugui seguir fidel als paràmetres esmentats més amunt. L’“acció-idea” existeix a partir d’un element desllorigador incorporat *a posteriori*, no com un apriorisme fora de la trama, de forma que la història, podríem dir-ne, comença de zero. Com afirmava Hitchcock, la imitació de la vida ha de portar-se a terme segons l’expectativa, i doncs la mirada, de l’espectador: si una bomba sota una taula explota de cop sorgida del no-res, no estem davant d’una bona pel·lícula. L’audiència necessita saber que a sota d’aquella taula hi ha una bomba, l’ha de veure, i sentir, davant dels ignorants personatges que l’envolten, la

⁴⁶ ARISTÒTIL. *Poètica*. 1455 B-15.

impotència i la incertesa del que està a punt de passar. La pregunta que mou la tensió de l' instant és “quan” i no “què”. L'anomenat “mestre del suspens” també parla de l'estratègia imitativa de la vida a propòsit d'*Els ocells* [*The birds*, 1963], en l'escena en què Tippi Hedren és atacada per primera vegada per un ocell, durant una passejada en barca pel llac:

“La realitat fotografiada esdevé, la majoria de vegades, irreal [...] El mateix ocorre a *The Birds* quan Tippi Hedren està a punt de ser atacada i picada al front per una gavina a la canoa; el trajecte de la gavina en el quadre seria tan ràpid que es podria pensar que es tracta tan sols d'un tros de paper que ha anat a xocar contra la cara. Si l'escena és subjectiva, mostrem la noia a la barca, després ensenyem el que mira, per exemple, l'embarcador, i de sobte alguna cosa la colpeja al cap: és massa ràpid. Per tant, l'únic mitjà és trencar la regla del punt de vista; cal abandonar el punt de vista subjectiu per adoptar el punt de vista objectiu, és a dir, presentar la gavina abans que ataquí la noia, perquè el públic sigui conscient del que passa.”⁴⁷

⁴⁷ TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 242. Abans, quan Truffaut parla de la famosa escena de Cary Grant al desert amb l'avió fumigador a *North by Northwest* i diu que “la vella tradició en aquesta mena de guió hauria consistit

O, en boca d'Aristòtil, "s'ha de preferir l'impossible versemblant al possible increïble. I els arguments no han de compondre's de parts irracionals, sinó que o no han de tenir res en absolut d'irracional o, al contrari, això ha d'estar fora de la falla"⁴⁸. La manipulació a l'hora de construir la trama la fa més real i més intensa, així com més alta, en el sentit ètic, cap on considerava Aristòtil que havia de tendir la tragèdia. I els personatges es mouen en un corrent inferior al concepte de l'acció global, precisament per tenir coherència o versemblança. Quan la *Poètica* tria l'exemple del retrat pintat per explicar-ho, l'autor incideix voluntàriament en la preponderància de la imatge, i del perfilament d'aquesta imatge, per sobre de la resta dels sentits, i de l'ús de la tècnica compositiva per recrear la realitat a partir d'uns paràmetres generals, per després passar als particulars: "L'essencial, la vida i l'ànima, diguem-ne, de la tragèdia és l'acció, i els caràcters vénen després. Compareu el

a recórrer al muntatge accelerat, presentar una successió de plans cada vegada més curts" tot i que en aquest cas "la duració no varia", Hitchcock respon que "en aquest cas no es tracta de manipular el temps sinó l'espai. La durada dels plans està destinada a assenyalar les distàncies que ha de recórrer Cary Grant per cobrir-se i, sobretot, per demostrar que no pot fer-ho. Una escena d'aquest gènere no pot ser totalment subjectiva, perquè tot transcorreria massa de pressa" (p. 241).

⁴⁸ ARISTÒTIL. *Poètica*, 1460 A-25.

paral·lelisme amb la pintura, en què els colors més bells posats sense ordre [unitat] no donaran el mateix plaer com el simple blanc i negre d'un retrat.”⁴⁹ La unitat de l'acció, doncs, a través dels incidents encadenats forma la imatge d'un ésser humà complet i creïble i amb el potencial suficient per transmetre idees globals a partir dels seus fets i paraules. L'acció estira el profund desig servat en l'ànima del personatge, i no a la inversa. En el pacte tàcit sobre la percepció de l'espectador, podem manipular les accions realitzades pels personatges segons una acció global, comuna a tota la història, que implica carregar de significat els elements contextualitzats: per exemple, així com en la tragèdia els fets “improbables” han de restar fora de l'obra (en un rerefons), en l'èpica l'heroi, el protagonista a través dels ulls del qual veiem la trama, necessita un marc extrem i quasi irreal per superar l'adversitat i seguir el seu camí cap a la conversió i la catarsi final, com una purgació de tots els seus errors i encerts fins a la nova identitat. Totes les subtrames han d'anar adreçades a aquest clímax comú, i han d'estar unides pel subtext, text i supratext, perquè altrament la història es dispersa i no és versemblant. En l'èpica especialment, la realitat a imitar descansa

⁴⁹ ARISTÒTIL. *Poètica*, 1450 A-35.

més que mai en el concepte de l'acció, l'acció-idea, i la mimesi remet a un cosmos nou, amb noves lleis i judicis, per retornar de fet, al final del camí, a la realitat de l'espectador. Els símbols treballen com a baules en les fronteres dels trams argumentals, i com a desllorigador i recol·lector de tots ells. En l'èpica, com a vegades també en la tragèdia, el protagonista se sent impulsat a actuar davant d'uns esdeveniments concrets, condicionat per aquests i pels personatges que l'envolten, sovint, sobretot, l'antagonista o la icona romàntica (els secundaris són de fet motors d'acció), però més enllà del seu radi de control apareixen actes aliens que l'afecten i li fan triar una direcció en la cruïlla. En el sender del coneixement del món i de l'autoconeixement, els fets que s'escauen i s'encadenen al voltant del protagonista simbolitzen alguna cosa que l'espectador percep a nivell inconscient, una significació última que justifica l'aparició d'aitals circumstàncies, i que fan unes funcions –més evidents o latents– de corol·laris simbòlics; si no, les seves expectatives se sentirien frustrades i la imitació de la vida, i la lliçó moral, se n'anirien en orris en qüestió de minuts. Hi ha realment un destí prefixat? Allò que a *Èdip Rei*, per exemple, semblen incidències casuals, un cop inserides en la trama, cobren un nou estrat per significar alguna cosa, que en el cas d'Èdip es concreta en la pèrdua dels seus ulls. A *Pulp Fiction*

(1994), quan el camell dispara a boca de canó a Vince i Jules i no els encerta ni una bala, el segon ho interpreta com un senyal diví. Mentre ho discuteixen de tornada al cotxe, a Vince se li dispara l'arma i mata, sense voler-ho i a causa d'un clot en la carretera, Marvin, que seia al darrere. Els esdeveniments semblen pur atzar, però aquest mateix atzar és l'essència d'un destí que sí que significa alguna cosa que encara l'espectador ha de descobrir, en el procés i en la resolució. La connotació de l'acció mateixa, més enllà dels elements visuals, conforma la globalitat de la història i la col·loca en un camp semàntic determinat, que el perceptor ha de desxifrar. Hi ha, a més, en aquesta filamentació argumental, un pòsit que solidifica a poc a poc, a mesura que les incidències s'acumulen, que fa versemblants els personatges i il·lumina el *high concept* de la història. El símbol ja no està, lliscant en el concepte de *destí*, *sota* o *sobre* la trama, sinó que *és* la trama, inserida en ella mateixa. De vegades, l'acció-idea es relliga, des del fons, amb la forma, i la naturalesa del personatge va forjant el seu destí, provoca, en certa manera, els atzarosos (en aparença) revolts: Paul Newman és la víctima d'aquests contratemps persistents i cíclics a la seva vida a *La llegenda de l'indomable* [*Cool Hand Luke*, 1967], però també podem percebre, com a espectadors, que el seu tarannà salvatge, refractari a l'autoritat i al seu sentit de l'ordre i la justícia,

indueix l'entorn a insistir en contra d'ell, la qual cosa atia, al seu torn, el foc incontrolat de la seva passió, un camí cap a l'autodestrucció per assolir la llibertat absoluta, que és la mort i la redempció de si mateix. Ell tenia *raó*, talment un messies que viu i se sacrifica per la resta. Aristòtil, a la seva *Ètica a Nicòmac*, fa un repàs a les tragèdies del tot immerescudes, i de gran magnitud, que enfonsen un personatge, el marquen, i poden despertar en l'audiència un profund sentiment de compassió (el primer pas cap a l'empatia reveladora): mort, assalt físic o malaltia, vellesa, manca de menjar, manca d'amics, lletjor, feblesa, mutilament, expectatives frustrades, coses bones aconseguides massa tard, et passen coses dolentes, et passen coses bones però ets incapaç de gaudir-les... El destí més cruel, el que no té pietat ni sentit, però amb sentit *a posteriori* i amb la pietat com a redempció, pot destruir-nos (com a Màxim a *Gladiator* [2000]) però també salvar-nos (*Rocky* [1976]), i per aquesta via l'espectador, el que *mira*, sap les fronteres entre el bo i el dolent, entesos com a àmbits morals, i sacia la seva necessitat com a observador.

La construcció de l'acció "irreal" o "poc realista" fora de la trama, o com a rerefons, tot artifici fora de la realitat coneguda, inclosos els poders divins o demoníacs, amb vista al rendiment de la història a partir del que es veu, es porta a l'extrem a les pel·lícules de

ciència-ficció o a les de terror. De vegades, la reubicació dels elements irreal s'esdevé no abans, sinó després, o gairebé al final, quan també, a nivell de rendiment dramàtic, podem seguir un altre *dictum* aristotèlic: “La compassió o la por en la tragèdia s’ha d’aixecar a partir de l’espectacle, però també a partir de l’estructura i els incidents de l’obra –el millor camí i el que mostra el millor poeta.”⁵⁰ La majoria de films de “por”, malgrat que basen la percepció de l’espectador primera i darrera en un subconscient irracional, que la part racional busca intencionadament, es construeixen a partir d’uns paràmetres al més realistes possible, precisament per saltar a un àmbit forà o aliè al control del protagonista. I això pot esdevenir-se gairebé al final, quan es completa la nova i revelada identitat del personatge, com passa a *El cor de l’àngel* [*Angel Heart*, 1987], en què Johnny Favourite descobreix a la fi que ell mateix és Johnny Angel, que ha pactat amb el diable (Louis Cyphre, interpretat per Robert de Niro) i per tant l’autor de tots els monstruosos crims escaiguts al llarg del film: por i pietat es barregen en el “nostre” protagonista, en la icona empàtica de l’audiència, i en tan sols vint segons tots els elements icònics del film

⁵⁰ ARISTÒTIL. *Poètica*, 1453b.

prenen sentit, com el del recurrent ascensor o els estris propis del vudú. La mateixa tècnica és usada a *American Psycho* [2000], on la revelació del protagonista ve donada en el sentit invers a l'anterior: Patrick Bateman (Christian Bale) no és cap assassí en sèrie perquè els crims tan sols s'han produït en la seva ment i no en la "realitat". El gir argumental, com succeïa en el cas d'*El cor de l'àngel*, revela fil per randa les claus connotatives de la trama, començant per l'estranya relació del personatge amb el seu entorn i acabant amb la que indaga en si mateix, a través d'una veu en *off* explícitament incoherent. Hi ha, doncs, un intracodi⁵¹ en ambdós films que primer treballa en el pla denotatiu, i realista, per després fer-ho en el connotatiu, i hiperrealista, en una reinterpretació *des de* la trama des d'un punt final endarrerere. Com que la clau d'entrada al nou sentit dels símbols obliga l'espectador a traslladar-s'hi, no hi ha cap expectativa

⁵¹ "Es tracta, de fet, d'una xarxa o univers d'elements simbòlics que van esdevenint tal univers a mesura que l'espectador els reconeix i els relaciona significativament. Parlem d'*univers simbòlic* quan és reportat un conjunt de referents simbòlics que guarden una relació d'afinitat, concurrència o complementarietat de sentit. Els universos simbòlics han estat un recurs molt habitual en la literatura, la cançó, la festa, el protocol, la comunicació publicitària, etc. [...] Altrament, pot parlar-se de *poliunivers simbòlic* quan es posen en relació (temporal, espacial...) diversos universos simbòlics concurrents, que evocuen marcs de significació concomitants." [CAPDEVILA, J. *L'esfera de comunicació simbòlica. Aspectes bàsics*. En premsa.]

frustrada, ans al contrari, atès que la mirada recorre, fins a l'origen, allò que havia recorregut fins a la fi. El significat, la transcendència, l'acció-idea, s'il·lumina i, des del protagonista mateix, es projecten cap al seu medi, cap al seu context històric i moral, per entendre totes les incoherències. És un final revelador i la participació de l'observador és clau.

La majoria de produccions de ciència-ficció no difereixen efectivament en res de la pel·lícula més costumista, entesa aquesta com a transposició d'un medi i uns personatges inserits en una època determinada que funciona com a context actiu de la història (l'entorn com a element invasiu), ja que els paràmetres fixats en la base de la trama, exposats en el primer acte, estableixen en virtut del *pacte ficcionat* –terme emprat per Umberto Eco– entre narrador i receptors els nous criteris de realitat i, per tant, de versemblança generals. Els codis que regeixen els signes es mostren des del principi i els codis morals que reflecteixen coincideixen amb els de la societat que els ha donat a llum i els d'aquelles que han d'acollir-los, emissor i receptor. En films com *Orlando* (1992), la manca d'aquesta preestructura obliga l'espectador a treballar en el pla simbòlic des del principi, precisament en la cerca de la imitació de la realitat: el símbol, una altra vegada, no està fora ni sota ni sobre la trama. És la trama, en

al·legoria o al·legorització, atès que es basteix a partir del concurs d'uns complexos marcs de símbols de rang divers però que reuneixen una doble condició simbòlica i metafòrica. La seva connotació és la trama mateixa, de forma que cada element funciona en tres estrats diferents alhora: el de la realitat filmada, el de la connotació dels elements amb relació a aquesta realitat i el de la connotació dels elements amb relació a una realitat fora de la trama que va lligada a la de l'espectador, al seu medi i als seus codis morals conjunturals (en el moment de veure el film). La història fins i tot es presenta en el mode tradicional de capítols explícits, a la manera narrativa clàssica, per d'una banda donar versemblança a la narració (hi ha dos eixos externs i omniscients que narren: la divisió en capítols i la veu en *off* del/de la protagonista) i de l'altra ajudar a l'ordenació dels símbols i remetre a la naturalesa narrativa de la seva matriu (una novel·la de Virginia Woolf, un condicionant previ per a la percepció i la focalització de l'espectador). Cada capítol és la concreció d'un concepte (poesia, sexe, política...), lluny també de l'ordenació en capítols de les històries purament diegètiques (*En safata de plata* [*The Fortune Cookie*, 1966], *Kill Bill* [*I*, 2003 i *II*, 2004] o *El cop* [*The Sting*, 1973]). La idea-acció d'Orlando, el protagonista, és la d'una dona inserida en el cos d'un home, amb tot el que això implica. Orlando

viu més de quatre-cents anys (la qual cosa col·loca el film en la casella de la ciència-ficció històrica) i en un moment donat sofreix la transformació. Els elements diegètics són un mer escenari de la narració, gairebé intranscendents, una plataforma per posar en la forma el fons simbòlic: Orlando quasi no existeix com a personatge, sinó que és molts personatges, moltes persones, i cap. És una identitat metonímica de l'home i de la dona, algú que busca la seva identitat en entorn canviants i moralment repressius, fins a complir totes les seves expectatives i arribar a sobreviure en un present que podríem situar en els nostres dies.

Quan Aristòtil afirma que la història ha de presentar una realitat identificable per l'audiència, perquè aquesta, a través de la por, la compassió i la catarsi, pugui *re-conèixer* allò que en realitat ja pensa i sent, quan l'acció necessita apel·lar per funcionar a una experiència arquetípica, estableix les bases per a allò que els guionistes de Hollywood anomenen el *high concept*, un concepte esmentat abans i construït sobre una substància universal i aplicable a la majoria de casos, o persones. Des de la sociologia del coneixement i des de la semiòtica narrativa, això equival als *mons* possibles, marcs o models d'explicació del món sorgits de l'elaboració cognitiva i ideològica d'una experiència compartida. Són models tipificats i de

naturalesa narrativa d'explicació del món⁵². A *Que bonic és viure* [*It's a Wonderful Life*, 1946], el guió introdueix un element extrarealístic com un àngel de la guarda, Clarence, que guia un deprimat i a punt de suïcidar-se George a una projecció del que seria la vida al seu poble sense ell, a la manera del clàssic de Dickens. La imitació de la realitat, en aquest cas mitjançant recursos fantàstics per via explícita i per raons purament diegètiques, una ciència-ficció, travessa fil per randa conjunts universals de fàcil identificació, com la família, els amics, la feina, etc., fins a bastir una arquitectura que permet retornar

⁵² Vegeu, entre altres, ECO, U. *Lector in fabula. La cooperació interpretativa en el textu narratiu*. Barcelona: Gedisa, 1993, p. 173, 181-187; PERICOT, J. *La imagen en contextu*. Bellaterra: Publicacions de la UAB, 2002, p. 61-84; i SERRANO, S. *Literatura i teoria del coneixement*. Barcelona: Laia, 1978. D'altra banda, com ha exposat recentment Joaquim Capdevila: "Els mons possibles són una estructura cognitiva, i en concret simbòlica. Es tracta d'una de les estructures fonamentals pel que fa a la representació humana de la realitat social, o pel que fa, si volem, a l'imaginari social. Els mons possibles són essencialment unes formes de consciència respecte d'uns universos (o d'uns mons) de vida plausibles; i benentès, doncs, que enclouen o pressuposen uns marcs físics i temporals, uns protagonistes, una certa trama i una determinada ideologia del món. Els mons possibles són, de fet, uns marcs o models d'explicació cognitiva i ideològica del món sorgits de l'elaboració cognitiva d'una experiència comuna. Cal dir, també, que la (re)creació d'un món possible requereix la narració o l'evocació narrativa d'una història. Els mons possibles demanen, així és, la narració o la suscitant d'una història plausible, que aquesta història és el marc a partir del qual es produeix, entre els individus, una cooperació interpretativa que fa possible l'elucidació del món possible." [CAPDEVILA, J. "Consciència nacional i consciència històrica. Els principals relats de la història de Catalunya en el catalanisme contemporani". A: *Imaginaris nacionals moderns. Segles XVIII-XXI*. Lleida: Universitat de Lleida, 2014.]

a la realitat *real* i transformar-la sense haver-la modificat més enllà de la ment de l'heroi. Tot és un punt de vista, una moral. L'estratègia remet, al seu torn, a allò que Plató va deixar escrit al mite de la Caverna:

“Els seus ulls hauran d'acostumar-se a poc a poc a aquesta regió superior. El que més fàcilment veurà al principi seran les ombres, després les imatges dels homes i dels altres objectes reflectides en les aigües, i finalment els objectes mateixos. D'aquí dirigirà les seves mirades al cel, i suportarà més fàcilment la vista del cel durant la nit, quan contempli la lluna i les estrelles, que durant el dia són el sol i la seva resplendor.

[...] en els últims límits del món intel·ligible està la idea del bé, que percebem amb dificultat, però que no podem contemplar sense concloure que ella és la causa de tot allò bell i bo que existeix. Que en el món visible és ella la que produeix la llum i l'astre de què correspon. Que en el món intel·ligible és ella també la que produeix la veritat i la intel·ligència. I a l'últim que és necessari mantenir els ulls fixos en aquesta idea per conduir-se amb saviesa, tant en la vida privada com en la pública.

[...] tota ànima posseeix la facultat d'aprendre, un òrgan de la ciència; i que, com uns ulls que no poguessin tornar-se cap a la

llum si no girés també el cos sencer, l'òrgan de la intel·ligència ha de tornar-se amb l'ànima sencera des de la visió del que neix fins a la contemplació del que és i el que hi ha més lluminós en l'ésser; i a això hem anomenat el bé.

[...] Tot l'art [...] consisteix doncs a buscar la manera més fàcil i eficaç que l'ànima pugui realitzar la conversió que ha de fer. No es tracta de donar-li la facultat de veure, perquè ja la té. Però el seu òrgan no està dirigit en la bona direcció, no mira cap a on hauria d'adreçar-se.»⁵³

La catarsi⁵⁴ d'un personatge audiovisual s'assoleix a través de la depuració de les experiències en arguments morals que ens permeten, a l'últim, divisar la veritat, que és el símbol, al seu torn, del bé, l'horitzó al qual hem d'aspirar com a persones. Tot tendeix al bé, inclòs l'ordre i l'artifici. Altrament, no aspirar a aquesta perfecció, a aquestes idees, és caos i confusió, a la vora del mal. Els pols

⁵³ PLATÓ. *La República*, VII, II.

⁵⁴ Un dels trets de la ficció audiovisual d'aquestes últimes dècades –especialment en gèneres com el *thriller*– ha estat l'ambigüitat moral dels protagonistes principals, d'aquells que hom hauria de suposar i concebre com a bons moralment. És un indicatiu de les transformacions que, també en el camp de la moral i de les seves translacions narratives, han comportat el que hom anomena postmodernitat o tardomodernitat.

maniqueus aplicats a una història ajuden a perfilar l'arc ètic dels personatges (les seves necessitats internes i externes) i les seves conseqüències en la història i en l'audiència. La *potència* –el terme bàsic de la filosofia aristotèlica– del personatge és allò que l'estira, que el mou a actuar, en una direcció o en una altra, perquè les decisions són en el fons fruit de la seva pròpia naturalesa, de la seva essència. Ell mateix, podríem dir, és l'ombra de si, mentre que en el seu interior s'amaga la veritat, que és la que es manifesta en la catarsi a través de la història i dels esdeveniments, del destí. Es tracta d'un procés d'anamnesi, com si l'ànima tingués record del món de les idees, una reminiscència que en la contemplació dels objectes sensibles permet recordar idees dels éssers corresponents. El doblec en la visió la condiciona i carrega, alhora, de contingut la denotació. El procés de coneixement s'emprèn a través de la imatge, de l'ull.

Cal recordar que el sentit originari de mite és el de relat, però concebut com una espècie de defecte de la paraula, del logos. Allà on no n'hi ha prou amb la paraula, que com a substantiva no és diegètica o narrativa sinó, a tot estirar, efràctica o descriptiva, per descriure una experiència, s'invoca al mite, que penetra en l'essència, en la substància, en l'entitat. “Que el cinema sigui un dipositari natural del mite –afirma Tovar Paz– procedeix d'uns trets compartits entre el

mitjà filmic i el curs de comunicació del relat [...]: el seu caràcter occidental, la seva funció estètica i la reflexió que porta sobre la veritat i la possibilitat [...] El cinema és una vivència eminentment *estètica* i, com la seva mateixa etimologia dicta, *moviment* (no *substància*); i, a la fi, el que es veu en pantalla no és expressió de la realitat, sinó una percepció autònoma, que pot incloure el més fal·laç i inversemblant, o aproximar-se al que és quotidià o fàcilment recognoscible.”⁵⁵ El cinema pot crear nous mites clàssics, que es mouen o bé per deducció (un motlle a partir del qual s’extreuen còpies) o per inducció (a partir dels resultats es reconstrueix un model, que sempre és hipotètic, per inferit). Plató és deductiu, mentre que des de la psicoanàlisi de Jung fins a la crítica filològica i cultural és inductiu.

Un cas paradigmàtic d’aplicació de les normes platòniques de la Caverna en cinema el recull *El show de Truman* [*Truman Show*, 1987]. El medi en el qual Jim Carrey neix, creix i arriba a l’adulthood, i quan comença a intuir la Veritat amb majúscules, és un símbol de si mateix però en sentit negatiu, com el negatiu d’una fotografia.

⁵⁵ TOVAR PAZ, F.J. *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2006, p. 13.

Truman, fins al moment de la revelació, ha concebut el món a través de les ombres platòniques, inserit dins d'una caverna que li havia focalitzat la mirada, mentre ell mateix era mirat pels espectadors que seguien el programa, i en última instància pels espectadors del film en si, també observadors d'ombres d'una realitat més alta i més clara. El paisatge de Truman –la concreció de les seves formes i colors perfectes, fins i tot dels cicles temporals (el dia i la nit, la llum del sol i de la lluna), però també els valors morals basats en l'experiència induïda (el bé i el mal, l'amistat, la família, l'amor)–, la seva fisicalització, simbolitza la buidor del mateix paisatge, funciona amb relació a la seva pròpia realitat impostada, a la buidor de la seva significació, ja que és ombra projectada per decorar el creixement forçat de Truman, alhora que una paràfrasi de l'univers real, el que pertany als espectadors suposadament omniscients i al *deus ex machina* que l'ha creat i l'esculpeix [Ed Harris]. L'ascensió de Truman cap a la realitat, cap a la idea, s'esdevé a través de l'aigua, fins a l'horitzó blau, un cel pintat de cartró pedra: Truman toca l'horitzó, una cosa que cap mortal pot fer, i transcendeix la caverna per viure en la llum pura, no sabem si en un viatge d'anada i tornada, enlluernat potser per la vivesa d'aquella resplendor encegadora esmentada per Plató. *El show de Truman* conté, no ho oblidem, com

el seu títol indica, un xou, un espectacle televisiu, que col·loca de nou la visió en el centre del coneixement. Els fets que envolten la vida del protagonista són comuns i universals, reminiscència del que ja sabem i coneixem, imitació d'una imitació de la vida. Plató està, d'alguna manera, desplaçant al sentit invers el símbol, és a dir, que la visió directa de la immediatesa és reflex d'una idea superior, que és la veritat i el bé suprem. El medi més proper és un símbol d'una altra cosa, pura en si, i el símbol és doncs una fal·laç transsubstància de la realitat, la qual sí que requereix una visió directa per part de l'espectador per ser revelada. En definitiva, es tracta d'una mena d'ideologia de la visió, de veure "bé" o "malament", de veure "en essència" o d'una manera "esbiaixada". Si considerem la visió una font de coneixement, o la font de coneixement principal, estem mesurant en valors quantificables la informació que ens aporten els sentits, amb l'ull com a primer recollidor de dades, que són posteriorment processades.

3. TRIOMF DE LA MIRADA. LA MODERNITAT

Les formes de coneixement van evolucionar amb la llei dels tres estadis que Auguste Comte formula des del positivisme, quan del pla teològic i metafísic es va desembarcar al científic o positiu, aquell “estat en què l’única realitat existent és la que pot reduir-se a fets perceptibles mitjançant els sentits i comprovables empíricament, la qual cosa dóna origen al descobriment de lleis naturals considerades principis ordenadors del món”. “Només és real el concret que es dóna en l’experiència.”⁵⁶ Real, concret, experiència. Un viatge de la intel·ligència humana a través del coneixement d’un mateix que pot retroaplicar-se a la verificació del passat. L’estadi metafísic seria considerat un estrat transitiu des del teològic a la revelació en l’experiència, una eina per arribar al coneixement⁵⁷ i, per tant, a la veritat i a l’ordre, una idea no gaire llunyana del mite platònic però

⁵⁶ Vegeu ARNAU, H.; BAIG, A.; BRIA, L.; DE LA FUENTE, P.; ESTANY, A.; SANJUAN, A.; TIBAU, R. *Temas y textos de filosofía*. México: Addison Wesley Longman, 2001, p. 260.

⁵⁷ Aquesta transició pel que fa als estadis d’evolució del coneixement de les societats humanes, és el que explica Emile LITTRÉ a *Positivisme*, traduït al català per Albert Aldrich i publicat per *L’Avenç* el 1904. Amb un sentit concurrent, vegeu també *La matemàtica de la historia* (1951) d’Alexandre DEULOFEU.

aplicada en el viatge invers: la realitat és la que tenim a la vora, a tocar, la que percebem a través dels sentits. Però tant l'estadi inicial, proper al concepte de divinitat, de força suprema present rere tota creació, com el metafísic, on les forces de la natura emergeixen de la seva latència per il·luminar la raó, són immanències en la xarxa perceptiva i el mateix Hegel va advertir que en el que ens és familiar hi descansa el més estrany i més desconegut. Només pots creure en el que pots veure, afirmen els positivistes. Però amb Hegel el simbolisme segueix present més enllà de les presències, quan afirma que l'essència de la veritat s'explica a través de la lògica dialèctica, aquella que activa la transició entre la identitat, la diferència i la contradicció, en una presa de consciència per part de la ment de la intercausalitat, de les lleis de connexió universal objectiva. La totalitat dels elements conformarà la veritat i, amb ella, el coneixement, i la funció del símbol en els processos interns s'esdevé fonamental: l'externitat està lligada a la interioritat i en els canvis constants de la seva essència, de la seva naturalesa contradictòria, la quantitat –la massa, la forma–, es transforma en qualitat. El sintetisme aïlla la dada, mentre que l'abstracció permet assolir un universal concret, una llei general. En les cruïlles, el símbol és el senyal que obre el camí al coneixement.

En la seva *Estètica*, Hegel proclama, en certa manera, la supremacia de l'art davant la realitat i coincideix amb Aristòtil i Plató a donar relleu a l'essència moral de les representacions: en la bellesa artística hi ha l'esperit, la llibertat, la veritat, mentre que a la bellesa natural tan sols hi ha la dada. La bellesa artificial és generada, en darrera instància, per l'esperit i, com a tal, aquest li és particip, de manera que així com percebem, gràcies a la immediatesa sensible, la veritat en el que és real, precisament arran de la seva pròpia naturalesa, l'art, com a il·lusió, no pot separar-se de la realitat i atorga a aquella categoria un estat superior, una realitat nova i superior, connectada a l'esperit. La idea és present en ambdues realitats, però en la segona, la de la representació artística, hi ha una consciència latent que col·loca l'ull en el centre del coneixement: el pensament i la reflexió, més enllà del gaudi purament estètic, exerciran la seva funció quan les pròpies limitacions de la forma, essencial a l'art, arribin als seus límits. L'obra d'art és, doncs, una "alienació de l'esperit en el que és sensible". Això es tradueix, quant a l'estètica de l'art, en un intent de recerca d'un contingut que encara és indeterminat, quan la forma artística és simbòlica. Per Hegel, la figura aquí encara és deficient.

La visualització de l'immediat porta el primer romanticisme a reflexionar al voltant de la realitat i la seva sublimació⁵⁸, l'ús de l'empirisme i la significació que pugui tenir per a l'home i més enllà d'ell, en un univers marcat, ara sí, per un retorn a l'individualisme com a font fidedigna de coneixement, per la via de la consciència i la purgació (o catarsi, en el sentit aristotèlic). Quan William Wordsworth descriu els paisatges de la seva infantesa a *El Preludi* [*The Prelude*, 1850, obra pòstuma] –títol significatiu pel seu valor biogràfic però també per la força connotativa: allò que preludia és el que ha de venir inserit en el present, que exercita la memòria–, el medi va més enllà d'un marc idoni per a l'exigència del contingut poètic últim i esdevé el contingut mateix, amb la natura com a primer motor del sentiment –un ordre que veiem també ben present en autors com Walt Whitman–. El poeta analitza els detalls dels marcs personals per crear una idea que plasmi, des de la seva externitat, l'interior del subjecte, lligat a ella inextricablement. El subjecte és dins la natura, i la natura en ell. El jo, ara que s'ha alliberat de la

⁵⁸ Aquest procés requereix prèviament, com és sabut, una consciència d'escissió del jo-món, una consciència que és fundadora de la modernitat com va apuntar Kant –el trencament definitiu amb relació al "magma originari"– i que porta a la reflexió sobre aquest "món", i entre altres coses més concretes, a la gènesi de la categoria del "paisatge".

referència teològica, torna a buscar-la des del seu si projectant-se en els elements naturals, aquella realitat més empírica que és alhora símbol d'una alteritat. El mateix Keats elogiarà aquesta poètica perquè treu de l'egoisme l'ésser humà devers el sublim. En certa manera, els primers romàntics troben una via per alliberar el procés de coneixement del món com a senda de plenitud interior i cerquen camins que desllastin l'home dels mecanismes de la raó fins a situar-se en un pla estrictament emocional, quasi intuïtiu, quasi tan natural i *real* com el que contemplen. Wordsworth, al llarg de la seva vida (des de les *Balades líriques* [*Lyrical Ballads*, 1798] fins al monumental i inacabat, i esmentat més amunt, *El Preludi*), reinterpreta i adapta els postulats sobre la sublimitat de Burke i Kant establint la primacia del jo en la mirada com a eix vertebrador de l'acte creatiu i la seva conseqüència, l'obra, i com a disparador moral cap a un nou estadi d'ubicació. Si per Kant el bell i el sublim coincideixen que plauen per si sols, pressuposen un judici de reflexió i els seus judicis són particulars malgrat que universalment vàlids, tot i que només remetent a un sentiment i mai al coneixement de l'objecte, la natura en Wordsworth esdevé un símbol després de semàntica per simplement recollir l'esperit humà i transportar-lo (i transformar-lo) a un nou estrat de vivència, un viatge cap a la fusió que pot comportar plaer

però també un dolor extrem, com el d'uns ulls que dolen perquè veuen per primera vegada –per usar la famosa revelació de Morfeu a Neo en el moment del seu renaixement a *The Matrix* [1999]–. Kant ja deia, en la seva obra precrítica dedicada al bell i al sublim del 1764, que el bell *encanta* mentre que el sublim *commou*⁵⁹, i aquesta sublimitat, que també és una actitud moral, obre les portes a una nova xarxa de símbols que actuen *per se*, desfermant la seva fonda capacitat física, perquè la visió, més que la visualització (entesa, doncs, com una revelació pseudomística⁶⁰), pugui projectar-se sobre la natura en estat brut. Només així aconseguirem un judici estètic pur. El sublim, a diferència de la bellesa, que és limitada, qualitativa, determinada i produeix un sentiment d'impulsió a la vida, és forma il·limitada, quantitativa, parteix d'un concepte indeterminat de la raó i excita un sentiment de suspensió momentània de les facultats a banda d'un desbordament d'aquestes⁶¹. Els judicis teleològics queden fora

⁵⁹ Vegeu KANT, I. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México D.F.: FCE, 2004.

⁶⁰ Per a aquesta via comparativa, vegeu les diferències entre el bell i el numinós –relatiu al numen, presència i voluntat omnipotent de la divinitat– a OTTO, R. *Lo santo. Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios* (1919). Madrid: Alianza, 1998.

⁶¹ Es tracta d'una experiència estètica i fenomenològica concurrent a la "hierofania" (revelació d'allò sagrat) o a l'"epifania", no tant en el sentit teològic com en el d'una

de la contemplació extàtica, alienada, i per això Kant considera que la sublimitat, aquesta rara capacitat humana de transformació per la natura desbordant, es troba fonamentalment en l'esperit: el que percebem de fora és ocasional, d'una banda, i de l'altra neix i creix en la pròpia imaginació, amb la seva tendència a progressar en l'infinit, i en la raó, que aporta una idea impostada, una pretensió, de totalitat⁶².

revelació puntual del "magma primigeni" a què es referia Kant. Aquest tipus de revelació esdevé bàsica, per exemple, per entendre la narrativa proustiana i l'abast de les revelacions que el narrador evoca a *À la recherche du temps perdu*.

⁶² "[...] si el judici estètic ha de ser pur (sense barreja de judicis teleològics, com a judici de raó), i si amb ell ha de donar-se un exemple notablement adequat a la crítica del judici estètic, cal mostrar el sublim no en els productes de l'art [...] sinó en la naturalesa bruta." [KANT, I. *Crítica de la raó pura*, II, XXVI] Edmund Burke (*Indagació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees sobre el sublim i el bell* [*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757]) sí que considerava l'art com a sublim potencial, per exemple en l'encadenament de poderoses imatges en la poesia, més influenciat pel referent primigeni –es creu que sobre el segle I–, Longino (*Sobre el sublim*, o en una traducció més precisa, *Sobre l'elevació*; vegeu LONGINO. *De lo sublime*. Barcelona: El Acantilado, 2014), que afirmava que en l'ànima humana descansa "un principi d'amor invencible" l'ímpetu del qual col·loca el pensament fora de les fronteres del món en la recerca de l'extraordinari, el bell, el gran, el sobrenatural, per saber, a la fi, "per què hem nascut".

"Per a la bellesa de la natura hem de buscar una base fora de nosaltres; per a la sublimitat, però, només en nosaltres i en la manera de pensar que posa la sublimitat en la representació d'aquella." [KANT, I. *Crítica de la raó pura*, II, XXIII]

"La veritable sublimitat s'ha de buscar només en l'esperit del que jutja i no en l'objecte de la natura el judici del qual ocasiona la disposició d'aquell." [KANT, I. *Crítica de la raó pura*, II, XXIII]

L'esperit "supera" la mesura dels sentits. En un primer instant, l'individu entra en un estat de desbordament davant una realitat informe, desordenada i caòtica que físicament el supera en molt, la qual cosa desferma una sensació dolorosa i extàtica, suspesa, per després passar a un segon estadi on la ment pren consciència de la seva petitesa i apareix un plaer que té a veure amb el moviment (*bewegt*) cap a la representació de la sublimitat: el subjecte s'ha transcendit a si mateix a través de la natura, que ha esdevingut símbol de si mateixa i cosificació d'una realitat superior i inabastable, ara en consonància amb el seu espectador. Tota la realitat se simbolitza en l'interior de l'ésser, mentre es desplega fora, il·lusió (coadjuvada per la imaginació i la raó) de retorn a un "magma" o una "unicitat" còsmiques de sentit primigeni. Segons Deleuze, "una contradicció viscuda entre l'exigència de la raó i la potència de la imaginació"⁶³. L'home ultrapassa la concepció estètica per, gràcies a la connotació, engrandir-se, expandir-se, i assolir la racional i moral, "ampliar l'ànima", en termes kantians. El que al primer romanticisme anglès, i seguint els postulats estètics de Wordsworth, interessava especialment era aquest primer estadi de suspensió dels sentits i la raó, quan la

⁶³ DELEUZE, G. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 91.

percepció de la realitat s'atansava més que mai a la fantasia infantil, a la *il·lusió* infantil, aquell estat en què la productivitat, l'esperança i l'energia es barrejen amb exactitud per projectar-se des de la ficció, davant la maduresa intel·lectual de l'adult, la mirada devers la veritat, que tendeix a l'esterilitat, l'estancament i la desesperació, perquè "el coneixement de la veritat és necessàriament decebedora"⁶⁴. Wordsworth explota aquesta via en la recerca del triomf de la Imaginació, allò que Otto denomina "sentiment de criatura"⁶⁵, que substitueix *de facto* el món real, com un narcisisme secundari que es posa sobre la realitat i la reemplaça i, així, construeix una identitat que pugui farcir el buit existent entre l'experiència viscuda pel "jo" i el "jo" mateix com a receptor i com a identificador de l'esmentada experiència, a través del que ell anomena "mite de la memòria", el present i el passat en si, projectat cap al futur com a "mite del desig".

És significatiu subratllar els termes morals amb què, des de Plató, s'expliquen els esquemes estètics sobre la realitat i la seva representació, ja que la percepció tant de l'una com de l'altra depenen

⁶⁴ QUINNEY, L. "Weiskel's Sublime and the Impasse of Knowledge". A: *Philosophy and Literature*. The Johns Hopkins University Press, octubre del 1994, vol. 18, núm. 2, p. 315.

⁶⁵ OTTO, R. *Op. cit.* Concepte que, al seu torn, és una derivació del "sentiment de dependència" de Friedrich D.E. Schleiermacher.

sobretot d'un judici arrelat en tals codis, malgrat que Kant els circumscriu a l'esfera de l'individual, fora del medi social, en la recerca d'una certa essència definidora. El concepte de “dolor” i “plaer” com a estadis de la sublimitat té a veure, també, amb el “plaer” que proporciona tot aprenentatge (Aristòtil) i, al capdavall, d'una funcionalitat del món que connecta l'ordre extern amb l'intern, com a darrer sentit de l'existència. Com ha assenyalat Anne-Lise François, “en el món de la natura sembla que parlar només a objectes amb els quals un no comparteix cap llenguatge garanteix individualitat”, com si la realitat fossin “versions substancials d'imatges mentals”⁶⁶. No sabem si avui dia, amb la preponderància dels mitjans digitals, Burke afirmaria encara que la gent abandonaria amb celeritat la més fenomenal actuació teatral per assistir a una execució capital *in situ*, ara que els nous suports permeten veure, i viure, més al detall i tot, l'objecte i, a més a més, des d'una distància que atorga cobertura moral. Ho observem però no *en* som partícips. Kant centra la seva argumentació, com ha recordat Frances

⁶⁶ FRANÇOIS, A.-L. “Untouched by morning - / And untouched by noon -: Succession Without Sequel”. A *European Romantic View*. Vol. 23, Issue 3, 2012. *Romanticism and Independence*. També vegeu FRANÇOIS, A.-L. *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*. Stanford, CA: Stanford UP, 2008.

Ferguson⁶⁷, no tant en la realitat oposada al seu fingiment com en el caràcter de la nostra relació amb els diferents modes d'experiència d'aquesta realitat. El sublim, en el segon estat de la sublimitat, és més una guia *cap a* que un reconeixement de les fonts pròpies del plaer, i per tant de la *cognitio*, un viatge a una “noció suprasensible de la infinitud”⁶⁸. Tot plegat es tracta, potser, d'un nou retorn als pressupostos originals de la percepció clàssica, si tenim en compte que l'objecte que actua a mode de símbol sobre l'ull humà manté la seva connotació precisament en la il·limitació, tant el sublim matemàtic (un objecte de magnitud tal que impedeix la síntesi de la imaginació) com el sublim dinàmic (la força incontrolable de la natura), sempre que l'espectador, i en això sí que coincideixen Burke i Kant, experimenti, com dèiem més amunt, l'objecte sublim de primera mà, situat en una posició salvaguardada respecte d'aquell.

Des que el concepte de la visió sublim conegués el seu apogeu i evolució de la mà de veus tan autoritzades com Schiller,

⁶⁷ FERGUSON, F. “Reflections on Burke, Kant, and Solitude and the Sublime”. A: *European Romantic View*. Vol. 23, Issue 3, 2012. *Romanticism and Independence*. L'article és, de fet, una aposició al seu comentat llibre *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. New York: Routledge, 1992.

⁶⁸ *Ibid.*

Schopenhauer, Lipps o Hartmann, el desplaçament de la motivació estètica cap a nous escenaris va motivar que l'experiència sublim, que a poc a poc anava representant una concepció empírica de la realitat arran de la seva inextricable base científista d'experimentació a partir dels objectes naturals i els seus fenòmens, com esdevé ja patent en l'impressionisme i en la teoria de l'ull innocent que Zola elabora com a prescriptiva bàsica per a l'art impressionista, quedés arraconada pels impulsos artístics que cercaven, lluny del realisme i el naturalisme, una explicació i una representació del món encara més, i quasi únicament, centrada en el jo, com per exemple succeeix amb els moviments d'avantguarda. Però darrerament, i en superació i ampliació d'aquests pressupostos, noms com Thomas Weiskel o Samuel Monk han recuperat l'estudi de la percepció sublim des del punt de vista postmodern, això és, mirant de desposseir l'home, com a perceptor i interpretador de la realitat, del seu egoisme sublim, com volien els romàntics anglesos, i, a la fi, *dessublimar-lo* (Weiskel) i *deshumanitzar-lo* (Jean-François Lyotard). Per aquest últim, explica Emily Brady⁶⁹, “el sublim significa una deshumanització de

⁶⁹ BRADY, E. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. New Cork: Cambridge University Press, 2013, p. 73.

l'experiència estètica i serva una complexa relació entre l'home i la natura, a partir d'una experiència de gran afecte". Ara l'objecte ja no és en si un fenomen, o un objecte-símbol, sinó "alguna cosa més" que també està fusionada amb l'home però a un nivell interactiu: el subjecte ja no es projecta en la natura sinó que en forma part com a ésser, un apriorisme que acaba, de retruc, amb la "voluntat" del perceptor davant l'esdeveniment. No hi ha moviment perquè en el procés de significació cada part deixa de ser-ho per amalgamar-se en un tot comú. El viatge, diguem-ne, és estàtic i, per tant, el símbol també.

La parapetada posició de l'espectador respecte del fenomen requerida pels seus glossadors inicials no ha fet sinó reforçar-se amb el temps i, sobretot, amb el desenvolupament de les noves tecnologies, quan entre la realitat sublim i l'ull humà s'aixeca una lent, una pantalla, que permet matisar la implicació física i refermar la cuirassa moral amb relació a les desfermades forces naturals, símbol d'un nivell superior. Hi ha, a més, en la línia que apunta Lyotard, un rebaixament de les barreres entre la natura i les persones que la inhabiten per crear una mena de normalitat en les interaccions mútues: hi ha, en resum, una humanització de la natura per una naturalització de l'ésser que els col·loca a la mateixa altura dins el

planeta, de manera que ara assistim a un escenari comú de *normalitat*. Abans, l'experiència de la sublimitat anava molt lligada a les elits, que tenien accés a llocs remots i experiències singulars, a banda de considerar els propis valors morals en la seva relació amb el medi i, a mitjà termini, amb la seva configuració i ordenació. Eren, a la fi, experiències *rars*. Avui dia, però, aquesta fluïdesa física i moral esmentada més amunt, aquest nou escenari comú, fa que l'ull humà s'hagi adaptat a les dimensions extraordinàries, i a la seva simbologia, per donar pas a una proximitat ideal, que pot esquarterar-se fins al mil·límetre i pot, també, estar protegida rere l'escut òptic. Amb un sol clic a l'ordinador, a l'instant i des de casa, tenim el planeta sencer a l'abast i podem assistir als espectacles més espantosos de la natura, o dels referents atàvics aixecats pels humans, i per tant posem el do fins ara reservat a la divinitat d'experimentar, gairebé, en un cert aspecte, crear, el sublim i les seves transcendències. La perspectiva del món, ara que podem fins i tot divisar-lo des de més enllà dels núvols en qualsevol viatge en avió, o viure els perills més forassenyats des d'una videoconsola en els primers anys de la nostra existència, o allargar la vida davant la mort en un estat de relativa lucidesa, s'ha capgirat completament i ja no ocorre que empetitem davant els fenòmens sublims, o que codifiquem l'entorn i la nostra

pertanyença a ell segons els signes connectats en estrats i supraestrats de significació, sinó que, ras i curt, lluny de caure en la temptació d'abocar-nos a un alçament o a un desplaçament de la visió, ens hem centrat en una dissolució, en un inserir-se en un medi que s'explica, mentre ens expliquem, *per se*. Constata, doncs, la postmodernitat, un intent d'ampliació del sentiment que empeny l'home a voler-se superior a allò que no controla per mitjà de la seva identitat. Félix Duque afirma que “sentim per saber-nos superiors al que sentim”⁷⁰. I ja Schiller, seguint el rastre dels seus il·lustres predecessors, conclou que “podem elevar-nos moralment –és a dir, mitjançant les idees– sobre el que físicament ens col·loca en situació d'inferioritat. Només som dependents com a ésser sensibles. En canvi, com a ésser racionals som lliures”⁷¹, malgrat que aquesta llibertat ve com a conseqüència d'un primer estadi en què actua el sentit, com succeeix en el mite de la Caverna.

⁷⁰ DUQUE, F. *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal, 1998, vol. 8, p. 111.

⁷¹ SCHILLER, F. *Lo sublime (de lo sublime y sobre lo sublime)*. Málaga: Ágora, 1992, p. 73. El *sublim (das Erhabene)* remet etimològicament a *elevació (die Erhebung)*, com hem esmentat anteriorment a propòsit de Longino.

Burke, a diferència de la circumscripció als fenòmens naturals a la qual la crítica posterior va abonar-se, per delimitar un terreny plausible de teorització, heretant la filosofia de Longino, sí que obre la porta a una experiència de la contemplació en el marc interior de l'ésser humà, en la mirada a la pròpia ànima, manifestada en l'exterioritat per elements com, per exemple, un tro o la fosca absoluta. Les mateixes privacions, o absències, que pateix l'individu l'atrauen inexorablement cap al no-res i la seva experimentació: el buit, la soledat més fonda, el silenci... Si, com deien els romàntics anglesos (fins i tot Coleridge), la bellesa està relacionada amb l'amor i la gentilesa, el sublim postula l'excitació i el terror. Val a dir que aquestes dues categories serveixen una clara concomitància amb les del *fascinans* i el *tremendum* amb què Rudolf Otto va definir l'experiència del sagrat en el cèlebre tractat *Das Heilige*, aparegut el 1917. Kant també parla, en aquest sentit, del sublim terrorífic, tot i que ell el concep com un estadi amoral, o millor premoral, atès que el desplegament de les idees anorrea el sentiment de por davant l'il·limitat. De tota manera, es tracta d'un impuls atàvic en l'ésser que té molt a veure amb la contraposició de l'individu davant l'irracional, una sensació lligada, *a posteriori*, al moment extàtic de desposseïment dels sentits en la sublimitat: la por és un motor de la

consciència i n'actua com a disparador elemental, ja que l'ordre queda fora de la visió i, per tant, de l'essència del subjecte. Per això un llamp, per exemple, o un moble que cruix enmig de la nit silenciosa, quan tothom dorm, són, més enllà de la seva naturalesa d'ordre físic, símbols d'un ordre més ampli, aquell que connecta amb l'incontrolat. “La gran desgràcia de no poder estar sol”, la famosa frase de Jean de La Bruyère a *Les Caracteres ou les Moeurs de ce siècle* (1688) usada per Edgar Allan Poe a *L'home de la multitud*⁷², obre la porta de bat a bat a una de les experiències bàsiques de l'estètica del romanticisme, i de manera més concreta a una nova reinterpretació de la realitat a partir dels pressupostos estètics de Burke, en certa manera, doncs, un dels pares del gènere de terror cinematogràfic i, de retruc, una de les claus per entendre la postmodernitat en el cinema prenent com a base la tradició i la seva remodelació i adaptació constants als nous medis, així com la reconfiguració dels paisatges que acollien fins aleshores l'ésser humà, com veurem més endavant. Des de Burke i Kant fins a Polidori, Mary Shelley, Stoker, Hawthorne i Poe, la realitat es corromp, inclús es

⁷² En francès a l'original de POE, E.A. *The Man of the Crowd*. *Burton's Gentleman's Magazine*, 12, 1840.

perverteix, per donar cabuda al sublim terrorífic i escapar els valors que a poc a poc, amb l'arribada de les màquines i de la indústria, i dels descobriments, prenen un caire nou a la llum d'una visió més àmplia i, per tant, no tan clara i subjecta a les dades, allunyant-se gradualment del classicisme i del neoclassicisme il·lustrat. Es tracta, al capdavant, d'una forma de coneixement més vast que vol superar la immediatesa. Fins que retorni de bell nou a la intimitat, al subjecte sol, com en els contes de Lovecraft. Tots ells seran els referents a partir dels quals aplicar al cinema aquesta nova visió, aquesta nova realitat, de mode que la boira inicial de les primeres dècades dels films, amb funcionaments morals específics, donarà pas a una progressiva adaptació a la intimitat i a la dissipació de les fronteres ètiques, i doncs al quid de la naturalesa humana, per acabar, visualment, en el lloc quasi més sagrat de la nostra pròpia nuesa: una dutxa (*Psicosi* [*Psycho*, 1960]), per exemple. Com ha assenyalat Bárbara Bordalejo⁷³ a propòsit de Lovecraft, l'obra d'aquest “és part d'una tradició que té l'origen en la teoria estètica del sublim. No

⁷³ BORDALEJO, B. *La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft*. Ponència llegida a les jornades d'homenatge a H.P. Lovecraft, Universidad Carlos III, 27 d'abril del 2007. Consultable a delamanchaliteraria.blogspot.com.es/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html.

obstant, l'obra de Lovecraft és molt més que la tradicional estètica del gòtic clàssic; s'hi entrellacen també la tradició del gòtic americà d'Edgar Allan Poe i Charles Brockden Brown i una cosmogonia única de complexitat tolkieniana. A l'obra de Lovecraft es manifesta la idea del terror còsmic que violenta la realitat habitual. Part del seu projecte per atemptar contra el món que coneixem consisteix a presentar una mena de *transgressió maligna*, no en un lloc i temps remots, sinó en l'aparent seguretat del que ens és familiar". La *Indagació* de Burke va tenir doncs un gran impacte en el gòtic tradicional i en tots els gèneres que van derivar-se'n; de fet, i en el decurs del gran debat que va suscitar, va proveir gairebé sense voler-ho de vocabulari les futures recreacions, en els terrenys psicològic, estètic i retòric. "En ressaltar el rol i el poder dels conceptes estètics (i els seus mecanismes psicològics i impacte) com el de sublim i pintoresc, el treball de Burke va influir, directament o indirecta, escriptors com Charlotte Smith i Ann Radcliffe, que van ser particularment importants durant el període", afirma Jack G. Voller⁷⁴. Així, la mateixa Radcliffe, al seu assaig pòstum *On the Supernatural in*

⁷⁴ VOLLER, J.G. "Edmund Burke". *The Literary Gothic*. 26 d'octubre del 2005, 20 d'abril del 2007. Vegeu també, de Voller, *The Supernatural Sublime. The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1994.

Poetry (1826), destacava la diferència entre el terror i l'horror i argumentava que “són tan oposats que el primer expandeix l'ànima i desperta les facultats a un grau molt elevat de vida, mentre que l'altre les contreu, les congela i gairebé les anihila. Intueixo que ni Shakespeare ni Milton, mitjançant les seves ficcions, ni Burke, mitjançant el seu raonament, van veure en cap moment l'horror com a font del sublim, malgrat que tots estaven d'acord que el terror n'és la font més elevada: on rau la diferència entre l'horror i el terror, sinó que la incertesa i l'obscuritat acompanyen el primer, quan es tracta de determinar quin és el més temut?”⁷⁵. Els arguments de Burke en realitat indaguen en l'arrel primigènia de l'essència humana cisellada en Plató i Aristòtil, aquella anamnesi en què les emocions i els sentiments suren com a generadors d'idees i la noció empírica de la certesa llisca cap als condominis de la incertesa. Burke, doncs, quan es mou, pres tal vegada pels vaivens, per la corda fluixa, de la seva pròpia argumentació, entre “un científisme completament no subjectiu (no idealista)”, d'una banda, i “un complet

⁷⁵ Citada per Bonamy DOBREE a *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: OUP, 1992. També consultable a graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/chris.terror.html#radcliffe.

irracionalisme”⁷⁶, de l'altra, com ha assenyalat Frances Ferguson, prefigura l'estilitzada, prima, línia a la qual va dedicar tantes pàgines Freud i el terreny de la psicologia de principis del segle XX, un debat que al seu torn encetava la talaia des de què calia observar la realitat, ara ja oberta de bat a bat: “El sinistre, tal com es representa en literatura, en les històries i les produccions imaginatives, en realitat implica una discussió separada. Per sobre de tot, és una província molt més fèrtil que el sinistre a la vida real, ja que conté la totalitat de l'última i una mica més, una cosa que no es pot trobar a la vida real. El contrast entre el que ha estat reprimat i el que s'ha superat no pot traslladar-se al sinistre en la ficció sense alguna modificació profunda; el regne de la fantasia depèn, per al seu efecte, que el contingut no se sotmeti a l'examen de realitat. El resultat, diguem-ne, paradoxal és que, en primer lloc, moltes de les coses no sinistres en la ficció ho serien si succeïssin en la vida real; i en segon lloc, que hi ha molts més mitjans per crear efectes sinistres en la ficció dels que hi ha

⁷⁶ FERGUSON, F. *Solitude...*, p. 40. Segueix les argumentacions de SAINT GIRONS, B. *Il Sublime*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 2006, i de SHAW, Ph. *The Sublime*. London: Routledge, 2006.

a la vida real.”⁷⁷ És a dir, que “l’escriptor imaginatiu [...] pot seleccionar el seu món de la representació tant perquè coincideixi amb les realitats que ens són familiars com per allunyar-se’n en les particularitats que més li plagin. Acceptem la seva decisió en cada cas [...] La situació s’altera quan l’escriptor pretén moure’s en el món de la realitat comuna. En aquest cas accepta així totes les condicions operatives per produir sensacions sinistres en la vida real, i tot el que tindria un efecte sinistre en la realitat el té en la seva història. Però en aquest cas fins i tot pot augmentar-ne l’efecte i multiplicar-lo molt més enllà del que podria succeir en la realitat, en provocar esdeveniments que mai o molt poques vegades ocorren. Fent-ho, en cert sentit traeix la superstició que hem superat ostensiblement; ens enganya amb la promesa de donar-nos la pura veritat per després ultrapassar-la”. Todorov, a les portes de la postmodernitat, afina encara més les bambolines del fantàstic i el que representa per a la visió de l’home actual: “El fantàstic exigeix el compliment de tres condicions. En primer lloc, el text ha d’obligar el lector a considerar el món dels personatges com un món de persones vives i a dubtar

⁷⁷ FREUD, S. *The Uncanny*. A: STRACHEY, J. [ed. i trad.]. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII. London: Hogarth, 1953, p. 219-252.

entre una explicació natural i una de sobrenatural dels esdeveniments descrits. En segon lloc, aquest dubte també pot ser experimentat per un personatge; per tant, el paper del lector, diguem-ne, entronca amb un personatge, i al mateix temps el dubte és representat, es converteix en un dels temes de l'obra –en el cas de la lectura ingènua, el lector s'identifica amb el personatge. En tercer lloc, el lector ha d'adoptar una certa actitud en relació amb el text: rebutjarà interpretacions tant al·legòriques com poètiques.” Al final del camí, doncs, la raó és la que decideix i dilucida l'essència mateixa de la realitat, el que és en si la realitat: “El fantàstic [...] dura només el mateix que una certa vacil·lació: un dubte comú al lector i al personatge, que han de decidir si el que perceben deriva o no de la *realitat* tal com existeix en l'opinió general. Al final de la història, el lector pren una decisió, encara que el personatge no ho faci; opta per una solució o una altra, i per tant sorgeix del fantàstic. Si decideix que les lleis de la realitat romanen intactes i permeten una explicació dels fenòmens descrits, diem que l'obra pertany a un altre gènere: el sinistre⁷⁸. Si, per contra, decideix que les noves lleis de la naturalesa han de considerar-se per

⁷⁸ Cal tenir en compte que l'experiència del sinistre –amb el monstre humà com a principal projecció metafòrica i simbòlica– esdevé una descoberta bàsica del món occidental coincidint amb la seva primera modernització a partir del segle XIX.

donar compte dels fenòmens, entrem en el gènere del meravellós [...]

El fantàstic, per tant, comporta una vida plena de perills, i pot evaporar-se en qualsevol moment.”⁷⁹ Freud, d’acord amb una concepció de la psique que recrea en termes científics i al·legòrics la de la societat de la *Belle Époque* que en tenen les seves elits⁸⁰, posa en cerca i captura el sentiment de l’ominós, critica la tradició, tant moral com artística, que s’exercita tan sols a través de la concepció de la bellesa i dels sentiments “de to positiu” i manifesta la necessitat de copsar la realitat sencera que embolcalla l’ésser humà i que el cisella interiorment. Quan descriu les angoixes que relaciona amb l’ominós, com ara la por a la castració, el dubte que un ésser animat estigui viu i o que un objecte sense vida d’alguna manera en cobri, la repetició de les similituds (medis als quals es retorna involuntàriament, reiterar accions anàlogues en una mateixa data), l’omnipotència del pensament, que es creu amb el do de fer realitat un desig tan sols pel fet de desitjar-ho... Quan s’endinsa en el paradigma sinistre i detecta el denominador comú que es tracta de pensaments primitius que la

⁷⁹ TODOROV, T. *The Fantastic*. Ithaca: Cornell UP, 1975. Consultable, extractat, a graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/chris.uncanny.html#todorov.

⁸⁰ Vegeu ARACIL, LI. “El racionalisme oligàrquic”. A: *Dir la realitat*. Barcelona: Edicions dels Països Catalans, p. 47-65.

civilització hauria d'haver superat, com la immortalitat, la resurrecció, la màgia o l'animisme⁸¹, i que funcionen com un mecanisme de defensa davant l'angoixa desfermada davant determinades escenes de la realitat que no podien ser explicades ni controlades, amb el propòsit de combatre l'angúnia “davant la innegable força de la realitat”, ¿no està sinó concebent, marcant les primeres pautes, de la mirada postmoderna, aquella que s'inscriu en allò que Omar Calabrese ha anomenat tan curosament l'era del neobarroc⁸² i que, una vegada més, repeteix fil per randa les característiques especificades per Burke⁸³? Freud ho fa, al seu torn, quan es recolza en un dels pares de l'idealisme alemany, Schelling,

⁸¹ Vegeu ROUDINESCO i PLON. “Inhibición, síntoma y angustia”. A: *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 528-531.

⁸² CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994. A la pàgina 31, ho resumeix així: “La meva tesi general és que molts importants fenòmens culturals del nostre temps estan marcats per una *forma* interna específica que pot evocar el barroc.” Els trets que assenyala semblen sorgits del catàleg sublim de Burke: canvi, inestabilitat, polidimensionalitat, mutabilitat, desordre, caos, el que és laberíntic o complex, etc.

⁸³ La fonda influència de Burke en l'arquitectura de la creació gòtica, en escriptors, guionistes i cineastes, és immensa. Vegeu, per exemple, THOMSON, D.H.; VOLLER, J.G.; FRANK, F.S [eds.]. *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Connecticut, London: Greenwood Press Westport, 2002; o BEVILLE, M. *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. També vegeu l'inaugural *On Romances* dels germans Aikin (1773) a sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/gothic-lit/critical-resources.

que deia que “el sinistre (*Das Unheimlich*) és allò que, tot i que hauria de romandre ocult, s’ha revelat”⁸⁴, també a causa dels complexos infantils reprimits que “són reanimats per una impressió exterior” o “quan conviccions primitives superades semblen trobar una nova confirmació”⁸⁵. O quan explicita la influència d’Otto Rank en el tema del doble: “El tema del *doble* ha estat a bastament tractat per Otto Rank (1914). Ha abordat les connexions que el *doble* té amb els reflexos als miralls, amb les ombres, amb els àngels de la guarda, amb la creença en l’ànima i amb la por de la mort, però també ha il·luminat la sorprenent evolució de la idea. El *doble* era originalment una assegurança contra la destrucció de l’ego, una ‘negació energètica del poder de la mort’, com diu Rank; i probablement l’ànima *immortal* va ser el primer *doble* del cos [...] Aquestes idees [...] s’han

⁸⁴ Citat per Cecilia CRIVELLI a la seva monografia “Burke y Freud. Lo sublime y lo siniestro como emociones negativas”. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía, juliol del 2008, p. 19. Consultable a boletindeestetica.com.ar/trabajos.../Crivelli-Burke-y-Freud.rtf.

⁸⁵ Fixem-nos que, quan el “principi de plaer” topa amb el “principi de realitat”, significa que l’ominós (*unheimlich*) procedeix del que és familiar (*heimisch*), ja que el sinistre sempre va ser-ho en la vida psíquica i tan sols va esdevenir estrany mitjançant el procés de repressió. Vegeu, si no, la inversió del nen en un cos d’home enfront l’autoritat materna en un cos cadàver i disfressat a l’esmentada *Psicosi* o l’ús de la figura infantil en d’altres, des de *L’exorcista* [*The Exorcist*, 1973] fins a *El sisè sentit* [*The Sixth Sense*, 1999].

escampat des dels fonaments del desfermat autoamor, des del narcisisme primari que domina la ment del nen i l'home primitiu. Però quan aquesta etapa ha estat superada, el *doble* inverteix el seu aspecte. D'haver estat una garantia de la immortalitat, esdevé l'ominós presagi de la mort... El *doble* s'ha convertit en una cosa terrorífica, igual que, després del col·lapse de la seva religió, els déus es van convertir en dimonis.”⁸⁶ Déus en dimonis és una bona manera de resumir-ho. No és pas atzarós que Otto Rank triés, per a la seva referencial *El doble* (1914)⁸⁷, el film *L'estudiant de Praga* [*Der Student von Prag*, 1913, basada en la novel·la del mateix títol de Hans Heinz Ewers, al seu torn guionista], codirigida per Paul Wegener i Stellan Rye i en què es conta la història d'un jove perseguit, assetjat, fins al darrer dels seus dies pel seu propi doble. Quan Rank veu en el cinema una via “clara i patent” de formalitzar conceptes ambigus, gairebé inassumibles, com *repressió*, *sublimació* o *desplaçament*, coincideix de ple amb el mateix Wegener, que en una conferència el 1916 aclamava el cinema com l'art que “millor” podia “apropiar-se el

⁸⁶ <http://graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/chris.uncanny.html>.

⁸⁷ Terme encunyat, atenent Juan Bargalló (*Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994, p. 18), per Jean Paul c. 1796-97, que defineix *doble* com “aquell que es veu a si mateix”.

món fantàstic”, i amb Lotte Eisner, qui a propòsit de l’esmentat director alemany assenyala que el setè art pot “reproduir el clima fantàstic de les visions vagues que s’esvaeixen en la profunditat infinita de la pantalla”⁸⁸, unes possibilitats que tan a bastament va explotar el cinema dels anys 10 i 20 alemany i, després, tot el segle XX⁸⁹, des de l’altre film antològic de Wegener, *El Golem* [*Der Golem*, 1915], i títols com *L’altre* [*Der Andere*, 1913] Max Mack – heus ací els Dr. Jeckyll i Mr. Hyde de Stevenson–, *Homunculus* (1916) d’Otto Ripert i *La casa sinistra* [*Das Unheimliche Haus*, 1916] de Richard Oswald, passant per *Vertigo* (1958) de Hitchcock, *Persona* (1966) de Bergman, *2001* (1968) de Kubrick, *Ese oscuro objeto del deseo* [*Cet obscur objet du désir*, 1977] de Buñuel o *La doble vida de Verònica* [*La double vie de Véronique*, 1991] de Kieslowski, fins a les divagacions estètiques de directors com Cronenberg (per exemple, a *Inseparables* [*Dead Ringers*, 1988], en un intent de reificació) o Lynch (*Carretera perduda* [*Lost Highway*, 1993], d’abstracció des de la narració mateixa) i films com *Adaptation* [*El ladrón de orquídeas*, segons la versió espanyola,

⁸⁸ EISNER, L. H. *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 41.

⁸⁹ La llista és interminable. Donem tot seguit algunes pautes merament referencials.

2002] de Spike Jonze o *El doble* [*The Double*, 2013, a partir ni més ni menys que de Dostoievski) de Richard Ayoade. També en el cinema negre americà dels 40 hi va haver una certa obsessió recurrent al tema de la doble identitat, segurament en aquest cas per motius socials i conjunturals (com a *La senda tenebrosa* [*Dark Passage*, 1947] de Delmer Daves o *A través del mirall* [*The Dark Mirror*, 1946] de Robert Siodmak, que, cal recordar-ho, era alemany). Segons Chawki Azouri, a més a més, “el fenomen del doble [...] pren el seu origen en l’estadi del mirall [...] La clínica psicoanalítica es va enriquir dels enunciats de l’estadi del mirall que aclareix igualment el narcisisme i la psicosi, on trobem en els pacients el que Lacan anomena la *regressió tòpica a l’estadi del mirall*”⁹⁰. Es tracta d’una transició en tota regla, a principis del segle XX, des d’una concepció mecanicista del món cap a “un espai més fluid que per les seves característiques podríem anomenar espai líquid”⁹¹, a dir de Català Domènech. Per a Lacan, segons recull Stella Maris Poggian, “el subjecte es constitueix

⁹⁰ AZOURI, C. *El psicoanálisis*. Madrid: Acento Editorial, 1995, p. 90.

⁹¹ Vegeu, per aquesta teoria de l’autor que s’esmenta tot seguit, la tesi doctoral *La escena metafórica (Las transformaciones de la imagen en la era de la visión tecnológica)*, Barcelona, 1996. És òbvia la referència a Zygmunt Bauman, que al seu torn devia haver llegit els teòrics del muntatge dels anys vint russos i alemanys.

en el mirall. És en aquestes fases on es va construir en l'imaginari. Després s'esdevé el simbòlic, el llenguatge. No obstant això, la presència de l'imaginari és permanent, raó per la qual el subjecte retorna al mirall. L'*etapa mirall* permet al nen petit creure que allà resideix una altra realitat que es pot travessar, després aprendrà que és només una imatge i finalment s'hi podrà reconèixer”⁹². O seguint Eco, “les reflexions sobre Lacan sobre l'etapa del mirall ens suggereixen quina percepció (o, almenys, percepció del propi cos com a unitat no fragmentada) i experiència especular van a la par. El mirall és un fenomen llindar, que marca els límits entre imaginari i simbòlic”⁹³. En el cinema, podem trobar viatges d'anada, de penetració en el mirall, talment Alícies, devers el desconegut, que és en si el misteri de l'essència humana revelat, com l'obsessió de Jean Cocteau a *La sang d'un poeta* [*Le sang d'un poète*, 1930], *Orfeu* [*Orphée*, 1949] i *El testament d'Orfeu* [*Le testament d'Orphée*, 1960], o de l'altra banda cap a la nostra, cap a la *realitat*, com *La rosa*

⁹² POGGIAN, S.M. *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB, 2002, p. 30.

⁹³ ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1985, p. 12.

*púrpura del Caire*⁹⁴ [*The Purple Rose of Cairo*, 1985] o la seva antecedent, el *Maciste* italià del 1915. D'altra banda, per a Régis Debray, “la imatge és ombra, i ombra és el nom comú del doble”⁹⁵, una ombra sorgida del doble, correlat de l'espill, “l'índole de la qual –ens recorda Jung– pot inferir-se en gran mesura dels continguts de l'inconscient personal”⁹⁶. L'ombra, doncs, és “un símbol de les capes inconscients de la personalitat que només a través del procés de la individualització poden incorporar-se a la complexa estructura de l'experimentat i transformar-se”⁹⁷. El doble, al capdavant, és el símbol

⁹⁴ Un exemple quasi perfecte de metalepsi, segons la definició de Gérard Genette “tota intrusió del narrador o del narratari extradiegètic en l'univers diegètic (o dels personatges diegètics en l'univers metadiegètic)”, això és, una dislocació del punt de vista narratiu. GENETTE, G. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 290. De fet, la definició de la retòrica tradicional de *metalepsi* també dóna compte del doble, en tant que figura que consisteix a dir, en lloc d'allò que es vol fer entendre, allò que ha de portar-ho com a conseqüència o que ha de seguir-se'n. Vegeu, per a més exemples de dislocació diegètica, LÓPEZ IZQUIERDO, J. “Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos”. A: MARZAL FELICI, J.; GÓMEZ TARÍN, F.J. [eds.]. *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Editorial Edipo, 2007, p. 429-437.

⁹⁵ DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 21. Per al símbol de l'ombra, que prové de l'esmentat mite de la caverna platònic i s'estén tot al llarg de la tradició, vegeu més endavant l'escola alemanya, Fritz Lang i Eisenstein.

⁹⁶ JUNG, C. *AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 22.

⁹⁷ BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 439.

de la pèrdua del jo per bescanviar-lo per un jo aliè, un símbol del desdoblament, de la partició, de la substitució, a la fi, de la pròpia identitat. Segons resumeix Freud, “resulta, doncs [...], que es desenvolupa no només una pèrdua de la realitat, sinó també una *substitució de la realitat*”⁹⁸.

Com hem vist, les traces de Burke sobre la postmodernitat són clares, ben marcades, i el seu sublim, i el de Kant, que en el fons no deixa de ser una reflexió sobre la realitat i la seva representació des de la mirada i les emocions humanes, arrelen i rebroten en la postmodernitat en diferents formes de sublimitat, com les que ha distingit José Luis Brea, que n’assenyala dues: el sublim mediàtic i el sublim autoreferencial. El primer, a bastament analitzat per Donald Kuspit, té a veure amb la circulació de l’art en els mitjans de comunicació de masses, una condició que atorgaria a l’obra una doble dimensió d’il·limitació relacionada amb la tipologia del sublim de Kant: d’una banda, el faria guanyar en velocitat, la qual cosa es correspondria amb el sublim dinàmic; i, de l’altra, com a conseqüència de l’anterior, el dotaria d’un major abast de difusió,

⁹⁸ FREUD, S. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial, 1978, p. 165. La cursiva és original.

cosa que l'equipararia, al seu torn, amb el sublim matemàtic. La segona mena, el sublim autoreferencial, es relacionaria amb la reflexió de l'obra d'art sobre la seva pròpia condició, quan el llenguatge de l'art es té a si mateix com a referent i esdevé un bucle on la representació remet irremissiblement a la mateixa representació⁹⁹.

Frederic Jameson també ha parlat del sublim tecnològic, aquell que potser més tindria a veure amb els trets característics del cinema postmodern, per superar, i adaptar, la vella equiparació entre el sublim i la natura, que ja no pot ser-ne la causa perquè el desenvolupament industrial l'ha circumscrit a uns àmbits molt determinats i n'ha limitat la desmesura original. El sublim ha de sorgir avui, doncs, d'algun lloc diferent, que Jameson ubica en la tecnologia¹⁰⁰: “La tecnologia de la societat contemporània és hipnòtica i fascinant, no tant en si mateixa com perquè sembla oferir un esquema de representació privilegiat per comprendre la xarxa de poder i control que a la nostra ment i a la nostra imaginació els és encara més difícil de copsar”, malgrat que a la fi vincula aquesta

⁹⁹ Vegeu BREA, J.L. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.

¹⁰⁰ JAMESON, J. *Teorías de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996, p. 57.

dimensió incontrolada, aquest “tercer entorn”, per usar els termes de Javier Echevarría¹⁰¹, a una explícita representació del poder del capital sobre les societats modernes¹⁰². Mario Costa, en canvi, sí que advoca per una superació de la noció benjaminiana de reproductibilitat tècnica quan ubica el sublim tecnològic en la desaparició, per mitjans digitals, del temps de producció i la separació tradicional entre l’original i la còpia¹⁰³. En aquesta línia, William Gibson va introduir el terme *ciberespai* en la seva referencial novel·la *Neuromancer*, del 1984, que definia com una “al·lucinació consensuada”¹⁰⁴, amb la mateixa consistència per experimentar el món que l’espai real, amb l’única i cabdal diferència “que podia

¹⁰¹ Vegeu ECHEVARRÍA, J. *Los señores del aire. Telépolis y el tercer entorno*. Madrid: Destino, 1999.

¹⁰² Amb relació a aquesta capacitat hipnòtica de la tecnologia moderna, vegeu el concepte *narcisisme d’espècie* desenvolupat per Joaquim Sempere a l’assaig *L’explosió de les necessitats*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

¹⁰³ COSTA, M. “For a new kind of Aesthetics”. A: *7th Generative Art Conference Proceeding*. Milano: Politecnico di Milano, 2005. Matisat per José Luis MOLINUEVO a “El sentimiento de los límites y lo sublime tecnológico”. A: VÁZQUEZ, M.E.; ROMÀ DE LA CALLE [eds.]. *Filosofía y razón. Kant, 200 años*. València: PUV, 2004, p. 75-91. Molinuevo parla també amb encert a *Humanismo y nuevas tecnologías* (Madrid: Alianza, 2004) d’era amb un “rerefons ideològic nihilista i tecnoromàntic”. El concepte del nihilisme és clau per entendre els doblecs de la postmodernitat digital.

¹⁰⁴ GIBSON, W. *Neuromante*. Barcelona: Minotauro, 2007. N’és l’edició en castellà.

plegar-se seguint els dictats de la pura voluntat –n’ha escrit Murcia Serrano¹⁰⁵–. Gràcies a la imaginació i a l’enginy dels autors ciberpunks, l’ordinador, que encara als anys vuitanta no tenia la sofisticació tècnica i estètica amb la qual compta avui dia [...], deixava de ser aquell avorrit aparell visualment vulgar per transformar-se en una mena d’orifici que ens obria les portes a un món fascinant, on tot era possible. L’ordinador es carregava així de literatura, es re-encantava al més genuí estil romàntic, [...] com la possibilitat [...] d’assolir de forma sublim l’il·limitat. La fascinació tradicional per les muntanyes, els oceans o la nit estelada cedia aleshores el seu lloc a la por deliciosa que ocasionava no saber què s’amaga més enllà de la pantalla, en la qual, talment les sirenes davant d’Ulisses, tota una sèrie de promeses tan temptatives com inquietants ens convidava a traspasar la frontera que separa el real del virtual”. Fixem-nos, si no, en com han desembarcat els pressupostos burkenians en el cinema a partir dels vuitanta, en pel·lícules com *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, on assistim per primera vegada a una nova concepció dels extrems, de l’excés, dels

¹⁰⁵ MURCIA SERRANO, I. “Lo sublime de Edmund Burke y la estetización postmoderna de la tecnología”. A: *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, març del 2009, núm. 8, p. 24.

monstres, a què es referia Burke, però adaptats a mode de fusió entre els humans i les màquines (els humans que s'endollen *bioports*), *Dies estranys* [*Strange Days*, 1995] de Kathryn Bigelow, *Johnny Mnemonic* (1995, amb guió del mateix William Gibson) de Robert Longo o *New Rose Hotel* (1998) d'Abel Ferrara. El sublim tecnològic sembla adoptar a la perfecció els trets que va descrivint Burke: la fosca immensa i perenne, que impulsa qualsevol història a ser representada en la nit, la vastitud de les dimensions i els colors llòbrecs dels edificis [*Blade Runner* (1982) de Ridley Scott]; els precipicis vistos des de dalt [*El cinquè element* (1997) de Luc Besson]; la successió i la uniformitat de les parts en un infinit artificial [*Matrix* (1999) de Larry i Andy Wachowsky o *Hackers* (1995) d'Ian Softley]; el color negre, símbol de l'estètica punk; o la vacuïtat, la soledat, el silenci... En la indiferència absoluta del món, una colla de directors han respost amb la desdramatització, l'alentiment, la posada entre parèntesis de la realitat, com Jarmusch o Wenders, o d'altres han combatut el buit amb tot el contrari, el farciment exagerat, l'agitació vertiginosa, la moral eclèctica, sota un maquinari neobarroc, seguint l'encertada terminologia de l'esmentat Calabrese, com Greenaway. O engalanant profusament l'arquitectura hiperreal de Baudrillard i les seves teories sobre la simulació, quan la

realitat s'ha convertit *del tot* en imatge¹⁰⁶ i la consistència del que és real esdevé material mal·leable: “Així doncs, el món és una il·lusió radical. És una hipòtesi com qualsevol altra [...] I per conjurar-la cal realitzar el món, donar-li força de realitat, fer-lo existir i significar a qualsevol preu [...] La simulació és exactament aquesta gegantina empresa de desil·lusió –literalment, d’execució de la il·lusió del món a favor d’un món absolutament real. Per tant, el que s’oposa a la simulació no és el real, que no és més que un cas particular, sinó la il·lusió. I no hi ha crisi de la realitat, ans al contrari: sempre n’hi haurà més, ja que la produeix i reproduïx la simulació, i no és en si més que un model de simulació¹⁰⁷. La proliferació de la realitat [...] constitueix la nostra autèntica catàstrofe.” Baudrillard també dirà, en la lucidesa: “Ens han robat una altra cosa: la indiferència. El poder de la indiferència, que és la qualitat de l’esperit, per oposició al joc de les diferències, que és la característica del món. Ara bé, ens ha estat

¹⁰⁶ Vegeu BAUDRILLARD, J. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000.

¹⁰⁷ Amb relació amb aquesta simulació “hiperrealista” de la realitat i de les seves identitats a què es refereix Baudrillard, vegeu també CAPDEVILA, J. “Modernidad tardía e hiperteatralidad. El *performance* en la vida social de cambio de siglos XX y XXI”. A: *Estudios sobre arte y comunicación social*. La Laguna: Revista Latina de Comunicación Social, p. 41-52; i CAPDEVILA, J. *El yo tardomoderno: entre la “teatralización” y el “autocentramiento corporal”*. *Cuerpo y comunicación*. Antioquía: Universidad de Antioquía, 2014, en premsa.

robada per un món que s'ha tornat indiferent, igual que l'extravagància del pensament ens ha estat robada per un món extravagant. Quan les coses i els esdeveniments remetent els uns als altres i al seu concepte indiferenciat, l'equivalència del món troba i anul·la la indiferència del pensament; i és el tedi.”¹⁰⁸ La realitat ha estat decomissada, extirpada de si, alienada, i la pitjor de les alienacions no és pas ser desposseït per l'altre, sinó estar desposseït de l'altre, de manera que l'alteritat s'ha fos, ha desaparegut virtualment. La identitat es dilueix, la realitat es torna indiferent, quan l'altre ha deixat de mirar-nos, de *pensar-nos*, en un món en què les tecnologies de la comunicació anticipen medis en els quals tota possibilitat d'imaginar ha estat abolida. “Baudrillard localitza precisament en l'excés expressiu el nucli essencial de la sobre-dosi de realitat. Ja no són la il·lusió, el somni, la bogeria, la droga ni l'artifici els depredadors naturals de la realitat. Tots han perdut gran part de la seva energia [...] El que anul·la i absorbeix la ficció no és la veritat, així com tampoc el que deroga l'espectacle no és la intimitat; allò que fagocita la realitat no és sinó la simulació, la qual secreta el món real

¹⁰⁸ BAUDRILLARD, J. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 40-41 i 141.

com a producte seu”, ha resumit Vázquez Rocca¹⁰⁹. Baudrillard s’ha referit al “domini simbòlic de les formes”¹¹⁰ davant del domini material mitjançant l’estratagema, i la imatge¹¹¹, diu, la mirada, és anorreada per la hipertròfia de la comunicació. El món s’embolcalla de profusió d’imatges, penetra en l’obscuritat (perquè com en la pornografia ha perdut la seva capacitat simbòlica, la distància, la capa *moral* en tant que filtre o pensament), i així, al cap i a la fi, es constitueix, paradoxalment, com una altra forma d’il·lusió.

Assistim, doncs, a una aplicació del cinema de les teories kantianes i platòniques, que segles després tenen també a veure amb la mirada humana i per tant amb la forma en què aquesta mirada pensa i crea, *bel·ligera*, com ha apuntat Melinda Szaloky a “Making New Sense of Film Theory through Kant”¹¹². Colin Burnett¹¹³, per la

¹⁰⁹ VÁSQUEZ ROCCA, A. “Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, juliol del 2007, núm. 11, p. 56.

¹¹⁰ BAUDRILLARD, J. *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 32.

¹¹¹ Vegeu BAUDRILLARD, J. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.

¹¹² SZALOKY, M. “Making New Sense of Film Theory through Kant: A Novel Teaching Approach”. *New Review of Film and Television Studies* 3, maig del 2005, núm. 1, p. 33-58.

seva banda, ha apuntat que, mentre que “el platonisme esdevé un sinònim de nocions ideològicament espúries d’*eternitat* i jerarquia impertorbables”, “l’alternativa de Kant planteja una simple, però densa, pregunta: *Sabem tan sols el que fem?* [...] Una pel·lícula no és res fins que en fem alguna cosa quan ens hi trobem. Una pel·lícula és una galleda que cada un de nosaltres omplim amb les nostres pròpies interpretacions durant la narració. L’alternativa a això, una alternativa *realista*, es postula com un procés molt diferent al d’agafar un objecte com una pel·lícula. És la que sosté que una pel·lícula té un cert potencial innat al qual s’accedeix, com adherit, i potser fins i tot reformat o distorsionat mentre es mira. Malgrat aquest procés i els seus diferents efectes sobre la pel·lícula, la que tenim al davant conserva el seu potencial innat particular. Per reformular-la com un procés epistemològic, una pel·lícula *s’intueix* i després se sotmet a una interpretació addicional, que consisteix a afegir capes a *allò* intuït o bé reorganitzar-ne les parts intuïdes per donar-los sentit”¹¹⁴. No

¹¹³ BURNETT, C. “Platonic reconstruction and residual kantianism in film theory”. A: TRIFONOVA, T. [ed.]. *European Film Theory*. New York and London: Routledge, 2009, p. 82 i p. 83.

¹¹⁴ Sobre la intuïció i el que per a molts és la tesi central kantiana a la *Crítica de la raó pura*, l’espontaneïtat, i la seva incidència en l’art i el cinema, vegeu CASEBIER, A. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York:

només *observem* el film, sinó que hi ballem i hi juguem, fins a aixecar, entre la pel·lícula i un mateix, unes capes conceptuals, de manera que és el film qui les provoca. “Per tant –afegeix Burnett–, el que sabem sobre les pel·lícules es limita (1) al que nosaltres com a éssers humans en fem (la tesi universalista que tots construïm el significat de la mateixa manera) o (2) al que cada individu en fa (la tesi perspectivista que no hi ha condicions universals per a la construcció de significats i, per tant, cadascú *construeix* de forma única).” Com ha destacat Stanley Rosen¹¹⁵, experimento la pel·lícula en tant que experiència pròpia, conjuntura, en conjunt, fins a un conjunt, no com una reguera de dades i sensacions que codifico i descodifico constantment. Rosen distingeix entre la nostra habilitat cognitiva de veure i els nostres processos cognitius suplementaris de *construir* (amb paraules, conceptes, etc.). Jo *veig* un conjunt, tot i que

Cambridge University Press, 1991; GADAMER, H.G. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. New York: CUP, 1986 (especialment rellevant l'article "Intuition and Vividness"); CUMMINGS, P. "Kant on Outer and Inner Intuition". A: *Nous*, 2(3), p. 271-292; GRAM, M.S. "Intellectual Intuition: The Continuity Thesis". A: *Journal of the History of Ideas*, 42(2), 1981, p. 287-304; o ROOS, J.; ROOS, M. "On Spontaneity". A: STARBUCK, W.; HODGKINSON, G. [eds.]. *The Oxford Handbook of Organizational Decision Making*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2007.

¹¹⁵ ROSEN, S. *The Elusiveness of the Ordinary: Studies in the Possibility of Philosophy*. New Haven: Yale UP, 2002, p. 214.

potser vagament –una cosa que se'm fa visible o m'és donada– i aleshores en *fabrico* un sentit, en un *continuum* que és en si platonisme modificat, combinació del que *fem* i del que *descobrim*. La formació del coneixement és un procés *productiu* i *adquisitiu*.

Plató, al *Fedre*¹¹⁶, escriu que Sòcrates intenta “dir la veritat” sobre la capacitat de l'ànima de “[veure] el que és real”, per obtenir “una visió del Coneixement –no el coneixement que està a punt de canviar, que es fa diferent mentre coneix les diferents coses que considerem reals allà baix. No, és el coneixement del que realment és el que és”. Sòcrates remet al mite d'Eros, pura ontologia platònica, en les beceroles del racionalisme, com va ser destacat per Nietzsche a *La genealogia de la moral*, per explicar i articular la nostra percepció que les coses són intel·ligibles i necessiten ser-ho encara més i, així, les coses s'obren a reinterpretacions que ostensiblement ens porten més a prop de la seva naturalesa sotmesa al nostre escrutini. El mite explica, fora de les categories kantianes d'espai, temps i causalitat, el repte d'articular “les coses com realment són” i culmina amb la descripció de la visió silent de la pura noesi –intel·lecció, cognició, exercici de l'intel·lecte, intuïció intel·lectual–, l'ascens del carro alat

¹¹⁶ PLATÓ. *Fedre*. 247d8-e2.

com una “visió” referida, en termes platònics, a la *theoria*, una visió purament intel·lectual de l’ordre natural. Sòcrates descriu el que un intel·lecte intueix, o observa, en el reialme del que és *real*: “El que hi ha no té color ni forma ni solidesa, un ésser que realment és el que és, el subjecte de tot coneixement veritable, visible només a la intel·ligència” (247c8-10). Si ens hi fixem, el passatge té més a veure amb el fet de “veure” que de “pensar”. En el mite de l’ànima a *Fedre*, el coneixement es presenta estrictament com un procés d’adquisició intuïtiva de l’intel·ligible i no inclou cap referència a la diànoia humana, o procés d’interpretació suplementari al pensament discursiu, conceptualització o dialèctica. O sigui, que Sòcrates argumenta que desitgem conèixer la realitat d’una manera pura, més enllà de la visió *construïda*. Recordem, com hem esmentat, que Kant modificaria aquest matís: la intuïció és productiva o adquisitiva. Plató diu que intuïm o descobrim el món intel·ligible (“realitat”) mentre que per Kant el produïm. En Kant la intuïció passa a ser “sensorial”, perquè s’esdevé dins les categories del temps i l’espai concrets: la percepció ve donada en condicions fenomenològiques, o empíriques, de la realitat. Les “coses” no poden ser “vistes” en si mateixes. Pel que fa al film, en termes de ciència cognoscitiva, no el puc veure directament, sinó només a través dels esquemes cognitius que la ment

forma en el contacte ordinari amb el món i en el moment de veure l'obra. En termes de fenomenologia filmica, diguem-ne, *carnal*, la meva capacitat per construir significats es deriva únicament de la percepció sensorial subjectiva del cos viscut. La intuïció no sensible, per Kant, és impossible. Rosen ho resumeix així: “L’aspecte objectiu o essència dels objectes empírics és una producció, el resultat d’una funció de la comprensió i no el contingut d’una intuïció intel·lectual.” Però alhora rebutja que un pòsit essencial no sensible és necessari per al “saber és fer”, perquè hi ha una realitat prèvia, com el que diu Aristòtil que “ser és ser alguna cosa de tal i tal manera, i saber quina és la manera –saber la identitat de la cosa en qüestió– no és una qüestió d’interpretació”¹¹⁷. El film X és alguna cosa davant meu de tal i tal manera i mentre miro d’articular les propietats essencials d’aquesta *manera* (caire, caràcter) i m’abandonó a les meves interpretacions, el film X encara manté el caire discernible en què podem distingir-lo perfectament d’Y o de Z. Aquesta identitat, doncs, funciona com el context en el qual interpretem la *cosa*, per exemple aquella que suporta totes les interpretacions subsegüents. La pel·lícula és primer una entitat que té un potencial innat previ a les anàlisis que

¹¹⁷ ROSEN, S. *Op. cit.*, p. 47.

suscita: un potencial, vist o intuït, que és el seu “aspecte” o “essència” o “identitat”. Quan hi fusionem Kant i Plató, assenyala Burnett¹¹⁸, prenen relleu, en primer lloc, el paper de la intuïció no sensorial en el procés de construcció de significat que impliquen les activitats de l’espectador en el consum d’una obra d’art com una pel·lícula; i, en segon lloc, la naturalesa de les pel·lícules com a mirades d’intuïció que retenen la seva identitat a través del temps. Per Rossen¹¹⁹, “el resultat és dissoldre la diferència entre una obra d’art i la seva interpretació”, per cert, una de les obsessions de tot l’art contemporani que assoleix la seva màxima expressió en l’estètica postmoderna.

¹¹⁸ BURNETT, C. *Op. cit.*, p, 88.

¹¹⁹ ROSEN, S. *Op. cit.*, p. 199.

4. PRIMIGÈNIA DE L'ULL URBÀ

Amb l'esclat del fenomen urbà, a mitjan segle XIX, fruit del ferotge creixement dels pressupostos socials imposats per les distintes revolucions industrials, el desplaçament del punt de vista cap a les ciutats provoca de nou una alteració, gradual i decisiva, de la percepció que les persones tenen del seu entorn i, en conseqüència, dels valors i les significacions. És un canvi capital que durarà ben bé un segle, o més, fins que la idea sobre la qual es construeixen les multituds (fins llavors, gairebé inexistents d'una manera habitual i continuada en el temps, àdhuc en el dia a dia) s'adapti a les noves necessitats estructurals i econòmiques. Ara, per primer cop, podem començar a parlar de “vida moderna”, i assistim a una revolució també visual, i simbòlica, de les societats, compostes en nous prismes que esdevenen molt més oberts o panoràmics, jerarquies i nous referents. Quan Baudelaire escriu sobre les seves passejades pels carrers de París, on s'abandona a un atzar capriciós del temps i de l'espai, mentre travessa les multituds amarat d'una, diguem-ne, viscositat que li permet observar des de fora però des de dins, ser percepció d'una realitat canviant i alhora uniforme, oscil·lant i alhora

fixa, quasi monolítica, esdevenir jutge i part, botxí i víctima, de fet va molt més enllà del paper d'un simple pintor del seu entorn conjuntural amb traços més fins o més gruixuts, devers una actitud, que és un posicionament moral projectat, per *veure* la modernitat, allò que Chris Jenks ha qualificat de “metàfora per al mètode”¹²⁰. El procés d'observació de la realitat està en ple canvi i l'home modern es prepara per atansar-s'hi des de plataformes mòbils, aquelles que col·loquen l'ull ja no tant en una perspectiva baixa, de contrapicat respecte de la natura, per exemple, o respecte de les icones religioses i ètiques, sinó més aviat en un punt més atansat a l'objectiu i a la mateixa altura, quan no per damunt. El *flâneur*, com a cas significatiu de mirada incisiva, inquisitiva, activa, amb una infinita capacitat per absorbir les activitats alienes i fer-les seves, amb una actitud aparentment irònica i distant però en la seva pràctica, en el vessant artístic de vivència i recreació, d'una implicació absoluta i bel·ligerant, aconsegueix transformar la mirada elitista del passat, circumscrita a altes capes socials il·lustrades i amb interessos estètics, polítics i existencials molt concrets, en una mirada des de la base de la jerarquia, de vegades fins més per sota i tot: l'artista, en la nova era

¹²⁰ JENKS, C. “Watching your Step”. A: *Visual Culture*. London: Routledge, 1995, p. 146.

industrial, no pot ser un treballador rendible, de manera que passa a ser un inútil (en el sentit de “no útil”) social. No té, el recreador, el reinventor de la realitat, cabuda en ella, i d’aquesta cruel i fefaent paradoxa deriva la perversió de la mirada, que acabarà desmaquillant, matisant, el paisatge urbà (l’arquitectura dels carrers i edificis però també la que descansa en l’èsser) com en la pintura impressionista, primer pas cap a les posteriors avantguardes i l’apogeu de la modernitat. Baudelaire diu que un observador és “un príncep que està arreu gaudint del seu incògnit”¹²¹ i aquesta qualificació, tant irònica com aristocràtica, implica clarament una elevació de la condició social del punt de vista, amb totes les implicacions morals que se’n deriven, i una manera molt focalitzada de “davallar” a la realitat. Baudelaire tractava de compensar el naufragi de l’art en la llustrosa maquinària industrial, en la massificació i l’explotació de la mirada, alçant un punt de vista que, en la quotidianitat, es trobava més avall que mai. Davant les noves imposicions, l’observador està en possessió de la seva pròpia llibertat, que li atorga la carta d’incògnit que ha assumit per viure en la massa, una llibertat i una plataforma

¹²¹ SMITH, P. “Manet, Baudelaire y el artista como flâneur”. A: *Impresionismo*. London: Calmann & King Ltd., 2006, p. 33. Benjamin en deia *incognito*.

aparentment alçada que van provocar que amb el pas dels anys el concepte del *flâneur* fos cada cop més vituperat, o si més no matisat, des de Benjamin fins a Frisby, Wolff, Pollock, Buck-Morss, Walkowitz, Simmel, Weinstein o Sennett, que veu en el *flâneur* un dandi inactiu que, per ser entès, cal aprendre “l’art de veure”, la qual cosa equival a “esdevenir com un paralític”¹²². Així és com hem d’apreciar-lo, com algú que “ha de ser observat sense que ningú li parli”. L’actitud diferencial del dandi observador i, alhora, observat, representa molt bé l’escissió del jo que floreix amb la modernitat, aquella en la qual un pren consciència de si mateix com a individu i com a part d’una multitud superior que el condiciona i el sosté mentre l’oprimeix. Com esdevé paradigmàtic en la gran novel·la realista del vuitcents –com la balzaquiana–, l’home modern, mentre mira, *es* mira, i pren consciència del desdoblament de la seva identitat. El creador ha passat de ser un actor, un executador de realitats, a un espectador de l’actuació, que alhora es produeix en espontani, és a dir, sense adonar-se que és en si realitat contemplada. D’aquí, també, la importància de l’incògnit baudelairià, per Walter Benjamin un dels termes crucials per poder descodificar la seva obra: “Darrere de la

¹²² SENNETT, R. *The Fall of Public Man*. New York: Alfred Knopf, 1977, p. 213.

màscara, el poeta en Baudelaire preservava el seu *incognito*. Era tan circumspecte en el seu treball com capaç de semblar provocatiu en les seves relacions personals. L'*incognito* era la llei de la seva poesia.”¹²³

Ara, simbòlicament l'aurèola de l'artista s'ha després del seu cap i s'ha, per tant, perdut en l'anonimat, entre el fang, entre els peus d'aquells centenars de milers de persones que la trepitgen quan trepitgen els carrers¹²⁴, de forma que aquí l'incògnit, com ha assenyalat Hans-Jost Frey, “no només és una cosa que, tot i que romangui no reconeguda, és coneguda o fins i tot recognoscible, sinó més aviat és l'ocultació d'alguna cosa desconeguda”¹²⁵, és a dir, que el subjecte, rere la màscara, més que amagar-se o impossibilitar ser reconegut, el que pretén és tancar el buit de la seva identitat i la falta absoluta de formes que el reconeguïn com a individu. Al capdavant, ni ell mateix es reconeix i l'incògnit, doncs, és la seva identitat. Aquest desposseïment de les qualitats tradicionals del perceptor de la realitat,

¹²³ Vegeu DE STEFANO, V. *Poesía y modernidad. Baudelaire*. Caracas: Equinoccio, 2006, p. 98.

¹²⁴ BAUDELAIRE, Ch. “Perte d'auréole”. A: *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. A: PICHOS, C. [ed.] *Oeuvres Complètes*, I. Paris: Gallimard, 1975, p. 352.

¹²⁵ FREY, H.-J. “On Presentation in Benjamin”. A: FERRIS, D.S. [ed.]. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford (California, USA): Stanford University Press, 1996, p. 163.

algú que ha perdut els trets identitaris, obre de bat a bat les comportes per al refarciment, per al reompliment d'un buit que pot emmotllar-se a gust amb el seu entorn mentre basteix una nova jerarquia moral i simbòlica: com que l'individu ha perdut la seva essència identificable i objectiva, és un *selfless* (sense jo), té la urgent necessitat de produir rols que el substitueixin, un tret bàsic del que –seguint Gilles Lipovetsky– podem anomenar “modernisme” i que, com ha estat destacat anteriorment i veurem també més endavant, assoleix el seu paroxisme en les societats postmodernes o tardomodernes que eclosionen en les occidentals a partir de mitjan segle XX.

La vida, segons Baudelaire, no és una obra d'art però tanmateix pot ser interpretada a la pràctica com una creació artística. I aquest impuls cap a una realitat creada per la mà de l'home, cap a aquest nou paisatge allunyat dels codis construïts a partir dels elements naturals observats, pot ser igualment matèria alta i heroica i pot expressar-se a través de símbols que lliguin als conceptes tradicionals i als nous. Es tracta, en conjunt, de la modernitat mateixa, dels seus aspectes oberts a ser llegits en clau simbòlica, eixos vertebradors de correspondències més àmplies. L'observador és, seguint la terminologia de l'època, un pintor de la vida moderna; l'observa per imitar-la no tant des d'un empirisme natural, obsedit en els detalls de la recreació i a través

d'aquesta en la recerca d'una perfecció estètica i per tant moral, i útil, com des d'un intent de transcendir-la des de l'objecte mateix, que es torna símbol. Altrament, la realitat, com escrivia Baudelaire, és simplement detestable per supèrflua i, a la fi, inconcebible per a l'home modern que l'habita i, el que és més *greu*, la construeix des del seu si: "És inútil i tediós representar el que existeix, perquè res del que existeix em satisfà... Prefereixo els monstres de la meua fantasia al que és positivament trivial."¹²⁶ En el seu poema "Correspondències" (1852-6), l'escriptor redueix l'estètica realista a la irrellevància i fixa la Natura com un immaterial "bosc de símbols", un diccionari de formes que transcendeixen els fenòmens concrets per instal·lar-se en una altra realitat. El pintor focalitza, tria, recrea en formes allunyades de la figuració, perverteix normes, condiciona l'ull que rep la seva suposada *imitatio*, acolora amb tonalitats que juguen a la sinestèsia... L'ambigüitat amb què la mirada de l'art es posa sobre la realitat, la mateixa que ha canviat el mètode d'observació, l'art de contemplar, l'arrel del missatge, s'aplica a la percepció de la vida moderna, quan hom valora més que mai els progressos científics però

¹²⁶ BAUDELAIRE, Ch. "Salon de 1859". A: PICHOS, C. [ed.] *Oeuvres Complètes*, II. Paris: Gallimard, 1975, p. 1037.

en denuncia els efectes sobre els valors quotidians aixecats per l'individu amb relació a la "massa", quan hom menysprea la literalitat del paisatge metropolità però hi llegeix una connexió amb significacions de caire moral més elevades i que toquen de manera més íntima amb l'imaginari i l'ànima subjectiva, quan la funció de l'art segueix sent la recerca de la universalitat però a través d'una localitat que mentre és descrita i viscuda és alhora menystinguda. Tot està enganxat, tot ritma. I l'ambigüitat, la doble lectura, no és tant una conclusió com un principi a través del qual regim la mirada. En certa manera, l'individu s'ha desarrelat del seu entorn, li ha llevat uns sentits d'encantament o sacralitat, com ha apuntat Weber, li ha perdut el *respecte* tradicional com a font de veritat, s'ha buidat de contingut i immers en aquest estat anòmic¹²⁷ s'ha reinventat com a identitat, per retornar-hi amb els ulls oberts a una altra realitat que pugui donar un sentit a la seva existència inserit en ella, perquè altrament seria inviable. Potser per això, en aquesta irreprimible ànsia de travessar els

¹²⁷ L'anomia o la manca de plausibilitat del jo –de la seva identitat, del seu ésser biogràfic– amb relació al món, és un fenomen essencialíssim de la modernitat entesa sociològicament. Aquest concepte, encunyat per Durkheim, va ser a bastament i lúcidament reelaborat per Peter Berger i Thomas Luckmann en el seu tractat clàssic *La construcció social de la realitat*. Pel que fa a l'anomia, vegeu BERGER, P.; LUCKMANN, Th. *La construcció social de la realitat*. Barcelona: Herder, 1988, p. 129, 141, 146 i 148 i s.

límits que les noves tecnologies imposen, l'art s'ha d'abocar més que mai, cadascun des del seu àmbit¹²⁸, a explicar la vida des de la implicació, com si aquesta vida, en el seu espectre objectiu, no fos suficient –i aquest era un argument de la construcció urbana sobre l'alienació de les persones com a peces d'un tot–. L'objecte, més que l'objecte mateix, és allò al qual et remet, com en una esfera integrada per relacions, com Baudelaire havia recollit dels pressupostos estètics de Poe, arrel de les seves elucubracions mentals basades en figures fora de la realitat que eren, en essència, punts de fuga de figures recognoscibles, fins i tot, com es va saber després, des del punt de vista biogràfic, i de Pierre Leroux, el seu famós text del 1831 “De la poésie de notre époque”:

“La poesia és l'ala misteriosa que llisca a voluntat arreu del món de l'ànima, en aquesta esfera infinita, una part de la qual és de colors, altres sons, altres moviments, altres judicis, i així

¹²⁸ Baudelaire mateix va expressar la seva admiració per la fotografia, que en molt poc temps va assolir un gran prestigi i popularitat en el París de l'època, però insistint en el fet que altres arts, com la pintura o la poesia, no podien tendir a imitar-la com a recreació perfecta de la realitat. Al contrari, l'adveniment de les noves tecnologies, que permetien veure les coses com mai abans, encara empenyia més l'art, i el que representa per a la societat, cap als límits de la “imaginació”.

successivament, tots vibrant al mateix temps, d'acord amb certes lleis, de manera que una vibració en una regió es comunica amb una altra regió. El privilegi de l'art és sentir i expressar aquestes relacions, que estan profundament ocultes en la unitat mateixa de la vida. A partir d'aquestes vibracions harmòniques de les diverses regions de l'ànima sorgeix un *acord*, i aquest acord és la vida, i quan aquest acord s'expressa, constitueix art. I quan s'expressa aquest acord, és un símbol, i la forma d'expressió és el ritme, que al seu torn participa del símbol: és per això que l'art és l'expressió de la vida, la reverberació de la vida, la vida mateixa.”¹²⁹

Les “relacions” entre les distintes “regions” són “la vida mateixa”. Totes les coses, inclosos els nous paisatges que col·loquen l'ésser humà a un nivell més centrat quant a percepció del seu entorn, i d'ell mateix veient-se veient-lo, serveixen una essència harmònica que rima amb una altra de més oculta, un procés sense el qual la seva existència no es completa. En l'acord hi ha el símbol. Tota aquesta lectura oberta de la realitat que focalitzada primer es visualitza

¹²⁹ LEROUX, P. “Aux artistes, de la poésie de notre époque”. A: *Revue encyclopédique*, París, novembre-desembre 1831.

després en xarxa, o en xarxes, seguint l'ambigüitat que havíem destacat més que en la metàfora en el mètode de la metàfora, més que en la mirada en els mecanismes de la mirada, mentre escodrinya en els objectes i components objectius del paisatge, entès com a camp de visió humà, punts de fuga que els signifiquin i els enriqueixin, traslladant el marc d'un context a un altre context, alhora aspira a una fixació quasi matemàtica de l'univers que hom habita, un ordre elemental i latent a partir del qual les coses són i se sostenen, com escoltant allò que Kant havia anomenat la "*idea estètica*, que serveix a la idea racional com un substitut de la lògica presentació de la unitat mateixa de la vida" i que s'expressa mitjançant el símbol ("l'àguila de Júpiter, amb el llamp a les urpes, és un atribut del poderós rei del cel, i el paó, la seva reina majestuosa. Com a *atributs lògics*, no representen el que hi ha en els nostres conceptes de la sublimitat i la majestat de la creació, sinó alguna cosa més, alguna cosa que dona a la imaginació un incentiu per escampar el seu vol sobre tot un seguit de representacions afins")¹³⁰, un concepte de globalitat expressat també en termes similars per altres pensadors –que van influenciar els

¹³⁰ Vegeu MUMBRÚ MORA, À. "El concepto de exposición simbólica en Kant". A: *Éndoxa. Series filosóficas*. Madrid: UNED, 2012, núm 29, 2012, p. 59.

artistes de mitjan segle XIX i en endavant, fins a arribar a les avantguardes i passant pels pressupostos simbolistes més explícits— com el mateix Leroux (relacions “profundament amagades en la unitat mateixa de la vida”¹³¹) o Joseph Guigniaut (“enllaç entre el signe i l’objecte significant que descansa sobre les lleis universals de la natura”¹³²), fins als “ecos que es confonen a una llarga distància/ dins una tenebrosa i profunda unitat”¹³³ de Baudelaire, correspondències totes entre la percepció de la matèria i les veritats d’ordre espiritual, que tant poden portar els conceptes més elevats fins a la vora de l’ull com fer que aquest percebi la immediatesa d’una manera transformada, esbiaixada, com mirant-la des d’una perplexitat primigènia de sobte reveladora, que fa que els objectes familiars siguin com si fossin estranys (Shelley). Com ha assenyalat Henri Dorra, “ells van transmetre a la generació romàntica francesa el concepte del símbol i les seves implicacions estètiques com les entenen Herder, Kant, Schiller, Goethe, Moritz, W. F. Schlegel i

¹³¹ LEROUX, P. *Op. cit.*

¹³² Vegeu DORRA, H. *Symbolist Art Theories*. London: University of California Press, 1994, p. 9. Consultable a studiodcleo.com/librarie/ baudelaire/critique.html.

¹³³ BAUDELAIRE, Ch. *Les flors del mal*. Barcelona: Proa, 1998, p. 36-37. Del poema “Correspondències”, manllevem la traducció de Xavier Benguerel.

altres. Van ser els poetes alemanys els qui van creure que el símbol podia extreure's de la vida quotidiana. Hegel, l'obra sobre l'estètica del qual va ser traduïda al francès entre el 1840 i el 1851, preferia el símbol després de la natura que de les religions ancestrals¹³⁴, un desplaçament cap a la quotidianitat que sembla fer esclatar les possibilitats del món material i la infinitud de la mirada que les capta i les plasma. Quan Baudelaire mateix parla del paral·lelisme entre perfums, colors i sons, a banda de subratllar la credibilitat dels sentits com a font de veritat, implica l'establiment d'un equilibri en el desequilibri, en la funció dispersadora de la mirada, que prové, malgrat l'aparent paradoxa, dels principis il·lustrats amb els quals s'observava la realitat per imitar-la: hi ha un territori comú entre la tendència il·lustrada d'utilitzar l'art com a substitut racional de les emocions reals, com a vertebrador d'una ètica aplicable a una societat organitzada, i l'exaltació romàntica i postromàntica fruit d'una radical oposició al reduccionisme empirista del món, aquell que va lligat al científisme. Tant Diderot, per exemple, quan a *Paradoxe sur le comédien* (ca. 1773) assevera que la llàgrima prové del cervell i cerca

¹³⁴ Vegeu DORRA, H. *Symbolist Art Theories*. London: University of California Press, 1994, p. 10. Consultable a studiocleo.com/librarie/ baudelaire/critique.html.

una estratègia estètica i moral per fermar curt les emocions extremes per tal de dominar-les i executar-les a pler, com Baudelaire, quan tensa el discurs fins als més perillosos extrems –perillosos també en el sentit moral, per ambigus i provocadors– en el compromís íntim de sublimar la realitat i reconstruir-la des dels paràmetres simbolistes, sota l'òptica que a l'ull li proporciona la *idea estètica*, coincideixen a racionalitzar, l'un per tancar dins un codi els possibles punts de fuga i les seves implicacions i l'altre, en el sentit contrari, per conquerir aquestes fugues, les estratègies creadores amb vistes a un efecte versemblant de la recreació de la realitat, o dels estrats que la integren i la fan ser. Fixem-nos tan sols en el nou salvatge del que podríem considerar creador de la mirada moderna, Baudelaire, a qui Paul Éluard qualificava en aquests termes, obrint una altra interessant porta a l'ambigüitat essencial:

“Com podia un home així, fet com cap altre per reflectir el dubte, l'odi, el menyspreu, la malenconia, com podia mostrar les seves passions de forma tan diàfana i drenar-ne el món del seu contingut per tal d'emfatitzar la seva desordenada bellesa, la

seva embrutida veritat, embrutida però tan flexible i escaient?”¹³⁵

Baudelaire, des de les seves constants transgressions de les fronteres morals, substituïa el mètode de la mirada perquè l'home modern mirés, en plenitud de les seves facultats i la seva nova condició social enmig de les masses, la seva realitat immediata ja connotada, farcida de símbols, en un context que oferia les correspondències necessàries per entendre'ls i així entendre-la. Potser per això, tal vegada, els nous artistes giren el focus cap a realitats més extremes, símbols al seu torn d'allò que les ha generat, com els temes triats pel maleïtisme (que també era una opció de vida dins els organigrames aixecats sobre fonaments financers) o la marginalitat cada cop més creixent a les grans urbs, o la pobresa extrema, o l'anonimat dels que perdien tots els seus recursos i es veien abocats a un silenci social. Malgrat tot, fins els episodis més marginals de la societat acaben absorbits pel sistema, quan aquest es generalitza, i l'art més vertader, per inútil, esdevé un capítol a part, una *rara avis*

¹³⁵ Paul Éluard citat per G. POULET i R. KOPP a *Who was Baudelaire?*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1969, p. 9.

que ahora és reflex negatiu dels excessos de la raó i el control, de forma que, com succeeix amb la pintura, el que aspira a no tenir valor amb el temps es torna mercaderia de luxe, en un procés paradoxal però que resumeix bé els mecanismes interns de l'ordre social, un extrem que el mateix Baudelaire ja va preveure. La veritat s'havia desplaçat del centre, de l'essència, de les civilitzacions, per anar a raure allà on el capital, i per tant la codificació matemàtica, no podia tocar-la: totes les mirades, doncs, surten d'una postura *blasée*, des de l'*spleen*, des de l'incògnit del *flâneur* i la seva màscara identitària, per buscar una veritat no tacada pels diners o les plataformes de privilegi que aquests atorguen. Un desplaçament que com a font fidedigna de realitat, i de d'història, va ser criticat per algunes veus autoritzades, com la de Siegfried Kracauer, que davant l'opció benjaminiana de triar una figura com la de Baudelaire per entendre el naixement de la modernitat escull la d'Offenbach perquè aquest sí que estava en el “centre del seu temps” i podia expressar amb exactitud i versemblança “una major sensibilitat contra l'estructura de la societat que l'envolta”¹³⁶, com per exemple en les seves operetes, que, “com

¹³⁶ KRACAUER, S. Citat per David FRISBY a *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press, 1985, p. 176.

els films de Charlie Chaplin, eren un fenomen internacional en una època de desenvolupament, en què les grans esperances eren un entreteniment de reconciliació permanent entre els pobles”¹³⁷. Kracauer menysté a les clares la figura del *flâneur*, llegit més en clau política que estètica, i als boulevardiers els veu més aviat com cercadors d’entreteniment en un entorn que impulsa l’individu, per mimesi, al no-res, a la fatuïtat de les formes i dels fons i que conduirà al tipus del dandi o del senyoret vacu, fútil, tan prolífic en la literatura i la crònica periodística de la *Belle Époque*: “El deambulant sense rumb cercava ocultar el seu enorme buit al voltant i dins seu embevent mil impressions casuals... Per al *flâneur*, les vistes d’una ciutat eren com somnis per a un fumador d’haixix [...] L’únic objectiu era matar el temps, no donar-li un significat”¹³⁸, afirma, en una lectura en clau burgesa de l’actitud de l’observador modern. Sigui com sigui, aquesta lectura tampoc desmenteix el mecanisme simbòlic que descansa en les fronteres del sistema, allà on el paisatge està menys embrutit per la mà d’aquest o, precisament potser per això, allà on podrem trobar la seva més fidel instantània.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 178.

Ara la metròpoli, que com va escriure Max Weber¹³⁹ és una conseqüència de la transformació del concepte de tribu, de la comunitat rural clàssica, fins a una comunitat que adequa els seus interessos comuns segons el comerç polític, i la lluita de classes que se'n deriva –i que al seu torn genera la fugida endavant que és la xarxa de ciutats per configurar un Estat–, es constitueix, al capdavant, segons hi afegiria Massimo Cacciari¹⁴⁰, com una plataforma indispensable per al “procés de racionalització de les relacions socials [...] en el seu conjunt, que segueix la fase de racionalització de les relacions de producció [...], la forma del procés és l’Espiritualització, com a procés d’abstracció personal i de consolidació sobre la Subjectivitat, en tant que càlcul, raó i interès”. Enfront de la visió dels primers romàntics de les ciutats creixents, del desplaçament del mite rural al mite urbà basat encara, a pesar que ja en les beceroles d’una percepció de la realitat massificada, en la idea d’un ego en possessió d’unes dades que pot transcendir i dominar, un burgès “bon salvatge” que aspira a una comunió natural amb la natura, independent però

¹³⁹ WEBER, M. *Economía y Sociedad*. México, 1969. Citat per M. CACCIARI. “De lo negativo en las épocas de la metròpoli”. A: *De la vanguardia a la metròpoli*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 146-151.

¹⁴⁰ CACCIARI, M. *Op. cit.*, p. 81-82.

inserir en una comunitat premoderna, de grup de persones amb interessos comuns i horitzontals¹⁴¹, s'ubica amb claredat la nova dialèctica de la lluita de classes, amb uns interessos que es verticalitzen i empenyen l'individu a una realitat transcendent immediata i vertiginosa, com si l'ordre del capital hagués, més que subjugat, substituït de cop altres de més intangibles com el religiós, el moral o el sentimental. És allò que Georg Simmel anomenava, ja el 1903, la “dialèctica” de l'esperit modern, fonamentada en una crisi evident derivada d'una antítesi constant en el temps i en l'espai de l'urbs, aquella que enfronta “vida nerviosa” i “intel·lecte”: “El fonament psicològic sobre el qual s'aixeca el tipus d'individualitats urbanites és el creixement de la vida nerviosa, que té l'origen en el ràpid i ininterromput intercanvi d'impressions internes i externes”¹⁴², és a dir, que davant el desarrelament motivat per les contradiccions percebudes de l'ambient exterior l'individu intensifica

¹⁴¹ Shelley, per exemple, parla de la figura de l'artista com a preservador de la moralitat davant de l'home màquina a *A defence of poetry* (escrit el 1821 i publicat, pòstumament, el 1840).

¹⁴² SIMMEL, G. “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986. És molt simptomàtic en aquest sentit que tot just el 1896 aparegui el llibre del metge Ignasi de Llorens *Enfermedad fin de siglo: El nerviosismo* [LLORENS GALLARD, I. d. *Enfermedad fin de siglo: El nerviosismo*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1896.]

espontàniament l'intel·lecte, que no és altra cosa que la consciència. Simmel introdueix un matís significatiu en la seva idea de dialèctica urbana: tant la percepció del subjecte del seu entorn com la concepció que aquest entorn, en forma d'impersonalització, de "números", d'"elements en si indiferents que tan sols tenen interès per la seva prestació objectiva sospesable"¹⁴³, adopta d'ell, segueixen un mecanisme d'abstracció de la realitat, que és en si mateix un desplaçament respecte de l'original. El nou ordre pot presentar una funcionalitat objectiva però també abstracta, teòrica, virtual, de manera que la projecció de la realitat esdevé susceptible d'interpretació i de reinterpretació, segons els marcs conjunturals. La naturalesa primigènia del sistema, també a través de la recreació, s'intueix gairebé perfecta i indestructible. Aquesta dicotomia el mateix Benjamin la concep en els pols "shock" i "vivència", el primer entès com a instant de suspensió quan s'entra en contacte amb la multitud, que t'anul·la i t'embarga, i el segon com a presa de consciència davant d'aquesta realitat, la individualitat davant de la massa¹⁴⁴. "Per això el *shock* –apunta Pere Pena– no es redueix a les

¹⁴³ SIMMEL, G. *Op. cit.*, p. 249.

¹⁴⁴ Vegeu BENJAMIN, W. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1990.

formes empíriques de la realitat, sinó que es converteix en fet cultural”, malgrat que hem de recordar sempre que “si bé els horitzons de la metròpoli es presenten com a seu de la llibertat, no és menys cert que aquesta exaltació se sustenta en la divisió social del treball com a fonament de la igualtat i, en aquest sentit, la seva dependència d’un ordre la primera premissa del qual és la producció i la rendibilitat”¹⁴⁵. També Marshall Berman ha tractat d’exposar, a *Tot el sòlid s’esvaeix en l’aire*, el conflicte latent en el si d’una ciutat moderna que no és tan sols un espai de xocs entre la individualitat i el sistema organitzat, sinó també la projecció d’una ferida íntima, la que s’obre sagnantment entre l’home i el ciutadà, entre el sentiment i la raó¹⁴⁶. La ferida cada cop és més oberta i el procés de desafecció entre el jo i l’entorn accentua la sensació de deriva del primer, que no pot enganxar-se a cap eix vertebrador per continuar girant, o avançant, més enllà d’aquells que li vénen proporcionats pel sistema productiu. Hi ha, de fons, una actitud en el *flâneur* de transgressió d’aquestes imposicions de la nova realitat canviant i inassequible per

¹⁴⁵ PENA, P. *José Agustín Goytisolo: La poesía, el poeta y la ciudad*. Tesi doctoral. Lleida: Universitat de Lleida, 1997, p. 8.

¹⁴⁶ Vegeu BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991.

obtenir un cert control, una certa unitat que confegeixi als detalls, a l'esquarterament del paisatge, noves significacions més enllà d'elles mateixes, una ànsia per controlar i fer anar el material objectiu convertint-lo, precisament, en material *sentit*, com el defineix Swinburne en el seu il·luminador article sobre Baudelaire¹⁴⁷, a qui admirava profundament i de qui estirarà el fil de la modernitat en el fons i en la forma aplicat a l'urbs britànica. El paisatge pot ser capturat gràcies a un concepte sinestèsic de la realitat, que el fa existir, ser, com una cosa sentida des del punt de vista perceptiu, a pesar que aquest mateix paisatge no tingui una forma definida i concreta, ans al contrari. En els detalls del paisatge urbà que s'estira i es deforma a cada instant, que s'omple i es buida davant la mirada d'aquell que, òptic ambulat, d'una banda en coneix "els paràmetres orgànics" i de l'altra és conscient de com aquests paràmetres s'han "posat sobre ell com a habitant de la ciutat" que és¹⁴⁸, l'observador podrà *salvar*, per contrast amb la destrucció i per tant la falta de

¹⁴⁷ Charles SWINBURNE va escriure sobre Baudelaire al *The Spectator* de Londres el setembre del 1862.

¹⁴⁸ BRIGHT TEPE III, J. *Literary Urbanism, Visuality and Modernity*. Dept. of English. College of Arts and Law, University of Birmingham, octubre del 2009. Tesi doctoral inèdita en llibre. ETHOS: <http://etheses.bham.ac.uk/859/>

significació, una realitat composta únicament de “fragments fortuïts”, com de manera profètica va encertar a qualificar-la Simmel abans que les avantguardes del segle XX i molta de la crítica posterior, a còpia d’aïllar-los del seu context –i en això rau, precisament, la força de la mirada entesa no com una voluntat sinó ja com una expressió de sollevament– i reinterpretar-los en la recerca de la unitat de sentit esmentada més amunt, una vocació d’extreure i fixar els detalls multifactorials que integren la totalitat del significat urbà¹⁴⁹. La mirada actual, diu Simmel, com una “configuració del món de les coses” i, així, crea una unitat externa que oculta una més profunda “i vigorosa interacció de contrastos mutus, intensificacions i manca de relació”¹⁵⁰, símbols dels temps transicionals¹⁵¹. Ja ho deia Baudelaire de Constantin Guys: destil·lar l’etern del transitori.

¹⁴⁹ Vegeu també SIMMEL, G. *Philosophy of Money* (1900). London: Routledge, 1990, p. 55.

¹⁵⁰ SIMMEL, G. *The Berlin Trade Organisation*, citat a FRISBY, D. *Cityscapes of Modernity*. Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers Ltd, 2001, p. 109.

¹⁵¹ *Ibid.* “Über Kunstausstellungen”, *Unsere Zeit*. 26 de febrer del 1890, p. 474-80, citat a FRISBY, D. *Cityscapes...*, p. 103.

5. CONSCIÈNCIA DE L'ULL AUDIOVISUAL.

La ciutat ha esdevingut text obert, que postula una ordenació arbitrària del món, com a reunió significativa d'elements susceptibles de ser llegits en claus diverses i codi tancat i unívoc, i obert i centrífug, devers “geografies alternatives”, “infinites versions d'identitat”¹⁵². Com va escriure Walter Benjamin:

“Per ser capaç de veure les coses en la seva a penes encara recordada significació, el *flâneur* havia d'agafar els detalls del seu context original. Llegir-los vol dir produir noves construccions, vol dir derivar-ne més significat del que posseïen en el seu propi present.”¹⁵³

La mirada funciona com una fotografia que arrenca un instant del flux del temps i, després d'aquesta velocitat i del medi en el qual

¹⁵² Vegeu DONALD, J. “Metropolis: The City as Text.” A: BOCOCK, R.; THOMPSON, K. [eds.]. *Social and Cultural Form of Modernity*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1994, p. 422.

¹⁵³ BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999, vol. VII, p. 877.

ha estat fixada, assoleix una significació més àmplia que ve de i torna al seu marc original, ja matisat de nou. Però hi ha, en l'arrel d'aquesta fragmentació, una sèrie de disjuncions que afecten la relació entre la realitat natural i les diverses tècniques per les quals aquesta es presenta o es distorsiona. La fotografia mateix, per exemple, que irromp a mitjan segle XIX amb una força inusitada i que canviarà els usos socials del medi, aporta el problema de la seva pròpia naturalesa, aquella que, mirant de capturar un fragment de món, més que atrapar-lo, el modifica i es presenta com a incapaç de sumar fins a un tot coherent i fins a cert punt objectiu i veraç, real. “Per a l'historicisme, el problema –diu Kracauer– és la fotografia del temps. La seva fotografia del temps és comparable a un film enorme que duplica des de totes bandes els fets que s'hi inclouen”. Igual que l'historicisme buida la història de les seves imatges, així la fotografia deixa enrere imatges de l'original que són “opaques com el got de llet, a través del qual un raig de llum a penes pot penetrar-hi”¹⁵⁴. La fotografia, afirma Kracauer, paradoxalment s'enfronta a la memòria, perquè aquesta segona recrea imatges plenes de forats a omplir, sense compondre mai una aparença total d'espai i de temps, sinó amb salts i

¹⁵⁴ KRACAUER, S. Citat per FRISBY. *Op. cit.*, p. 153.

incongruències, mentre que la primera no pot atrapar, fixar, la història, només algun element que, malgrat tot, està massa lligat al seu temps: “La fotografia que el temps relliga s’expressa amb precisió amb la moda. Com que no té un altre significat que el de la màscara humana contemporània, el que és modern és transparent i el que és antic es deixa enrere.”¹⁵⁵ Aquest concepte de *moda* aplicat a la imatge, i els seus símbols, és prou significativa per adonar-se de com la representació de la realitat, i la seva semàntica, es relliguen a la noció de temps, de pas del temps, perquè agafi el seu sentit en un context sempre canviant, i cada cop d’una manera més accelerada, un dels trets característics de la modernitat. La moda escala per sobre del contingut mateix de la imatge, del seu o la seva protagonista (per exemple, en el cas d’un retrat), per anul·lar el significat i recrear una mena de realitat “espectral”, com l’anomena Kracauer, que és ja “irredimible”, que no pot ser rescatada o reinterpretada:

“La fotografia reuneix fragments del que no existeix. Quan l’àvia es plantava davant de la lent, penetrava per un instant en el *continuum* espacial que la lent oferia. El que esdevenia etern,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

no obstant això, era, en lloc de l'àvia, aquesta *perspectiva*. Provoca calfreds en l'observador de velles fotografies. Perquè il·lustren no el coneixement de l'original sinó la configuració especial d'un moment en el temps; no és la persona que surt de la seva fotografia sinó la suma del que pot desprendre-se'n.¹⁵⁶

Just quan hem aconseguit estellar del temps un fragment que pertany al seu tot, és quan fallem a configurar-lo perquè pugui explicar una època, una societat, un individu, tan subordinats als trets del present, que la càmera fa traslluir-se. Les fotografies dels diaris, per exemple, o les imatges capturades de la intimitat memorable de les persones (curiosament, mai de les desgràcies, perquè en la imatge fragmentada hi ha una postura moral que la sosté, una voluntat de transgredir el temps a partir d'un valor), s'acumulen de tal manera que, més que derrotar el pas del temps, la mort, s'hi subordinen, s'hi rendeixen més que mai. Mentre que el món que representen hauria de ser voluble i finit, fugaç, i la realitat filmada un triomf de l'home per l'eternitat, la realitat imposa camins contraris: la imatge és pastura del temps mentre que el temps imposa noves representacions i noves

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

fórmules de comunicació. Cal tenir en compte que justament aquestes transformacions en la percepció de la realitat impliquen al seu torn, de manera natural, transformacions en la mateixa realitat perceptible. La imatge representa ara una nova natura, enfrontada a la primera i primigènia, aquella que es presentava ordenada i ordenable i, per tant, simbolitzable a través d'eixos universals; és una mena de natura estranya, aliena, immersa en un caos irreconciliable i fragmentat a l'enèsima potència. Totes les seves representacions s'intueixen provisionals, filles d'un instant atzarós al qual cal omplir de significat. Les metròpolis contemporànies, les grans urbs, els nous entorns massificats de les ciutats en permanent mutació, condicionen el naixement d'una nova imatgeria que conforma el tor entròpic que Régis Débray en la seva anàlisi de la comunicació del món modern va anomenar "iconosfera" i que pot anar-se farcint de significat segons els mecanismes marcats pel capital i els seus fluxos jeràrquics, la instantània pot ser el nínxol verge dels més dispars interessos, que busquen aixecar estructures inèdites i manipulables. El monograma, la memòria esquarterada, de la humanitat revela la possibilitat d'una altra realitat, i el cinema constitueix, també, un potencial alliberament estètic del fenomen entès com a fet objectivable, subordinat irremissiblement als factors que el fan possible, això és, unes

connexions artístiques i tècniques transversals que el col·loquen, ja a la línia de sortida, a les mans de les elits econòmiques i intel·lectuals, amb el que això implica per a la temàtica filmada i la seva connotació en termes socials i identitaris –un apriorisme jeràrquic que amb el pas dels anys s’aniria matisant, per bé que el pòsit de la imatgeria inicial seria molt important–. Les societats capitalistes endegaran els primers projectes fílmics amb la idea de solidificar un culte a la distracció imbuït d’idees públiques, una exaltació sovint ultraimpostada del concepte de comoditat, objectiu últim de l’individu inserit dins l’incipient estat del benestar, com petites càpsules que miren d’aportar unitats de resolució a un món desregularitzat i enfonsat en el caos, sense perspectiva, com destacàvem més amunt. Una certa superficialitat acompanya aquests primers passos, apuntava Schröter: “La manca de veracitat de la interpretació, la renúncia a la interpretació, la ignorància dels contradictoris elements individuals en una interpretació... Aspectes tots d’un i del mateix defecte, que Kracauer [...] caracteritza com l’*obstinació* de la societat.”¹⁵⁷ I, com molt bé defineix Kracauer quant a aquest desencaix, en aquest afany

¹⁵⁷ SCHRÖTER, M. “Weltzerfall und Rekonstruktion. Zur Physiognomik Siegfried Kracauers”. A: *Text+Kritik*. München, 1980, núm. 68, p. 32.

de reomplir la realitat, d'“acolorir-la”, els films no obstant “no deixen de reflectir la societat. Al contrari, com més incorrectament presenten la superfície, més correctes esdevenen, més obvi el secret mecanisme de la societat hi apareix”¹⁵⁸. Tot plegat, des de l'acceleració del ritme en els nous temps, la identitat escindida, l'entorn dominant impregnat per les masses i les elits que malden per controlar-les, el desprendiments dels referents tradicionals i les noves representacions, i amb elles noves realitats perceptibles i la manera, la perspectiva, en què són percebudes i representades... tot aquest escenari de realitats que poden ser omplertes de nous continguts, aboca l'art de la imatge a una superficialitat, sovint deliberadament fragmentada i esbiaixada, en la mimesi que, alhora, encaixa una substitució del present inassolible per un futur immediat possible, aquell que té a veure amb els somnis i les quimeres de la societat industrial, un punt de fuga que reemplaci la misèria moral que desperta una consciència de classe per un pseudoromanticisme que obrirà les portes a les avantguardes i a molts intents de centralitzar la mirada del creador cap a l'anticipació del possible, com volien Kracauer, Simmel, Benjamin, Bloch i Adorno.

¹⁵⁸ KRACAUER, S. Citat per FRISBY, D. *Op. cit.*, p. 156.

Assistim, doncs, a una “juxtaposició d’una veritable comunitat d’éssers humans totals que existeixen en un món dotat de sentit i una societat artificial els àtoms individuals de la qual circulen per l’espai buit d’una realitat que ha deixat de tenir sentit [...] La veritable moral comunitària constitueix la més alta esfera de la realitat, el món de la societat constitueix l’esfera més baixa”¹⁵⁹, un escenari que remet directament a les sumptuoses imatges expressionistes de *Metròpolis* [*Metropolis*, 1927], de Fritz Lang, encara en la seva etapa alemanya, en la qual podem distingir amb trets clars el símbol més complex de la civilització moderna, la Gran Ciutat Autosuficient, entre grandiosos gratacels i la dictadura, física i moral, de les màquines, sostinguda sobre una ferida oberta, frontera entre la ciutat superior, on resideix la raó i el poder, el Gran Arquitecte (símbol, al seu torn, maçó), i la inferior, on viuen els obrers al ritme de les màquines i on es reuneixen “per celebrar el ritus de l’arribada del Salvador”¹⁶⁰. *Metròpolis*, que cal inserir en la severíssima crisi de l’ideal del Progrés que es

¹⁵⁹ FRISBY, D. *Fragments...*, p. 127.

¹⁶⁰ Vegeu SUBIRATS, E. “La ciudad del fin del mundo”. A: *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 177-198.

produeix amb la Gran Guerra i especialment amb el seu resultat de devastació, i esdevingut exemple emblemàtic de societat distòpica, condensa en el pla simbòlic tot allò que ha transformat l'essència humana a través de la modernitat i el naixement dels grans paisatges urbans, la nova perspectiva panoràmica del món –tret fonamental de la modernitat– i la manera en què, en un marc desmitologitzat, el mite es reinventa una altra vegada des de dalt de la piràmide social. *Metròpolis* sorgeix de la primera visita que Lang fa a Nova York l'any 1924, la gran urbs que el trasbalsa profundament i, com els seus predecessors moderns, l'impulsa al *flanêur*, en abandonar-se pels carrers i cercar una identitat enmig de l'anonimat:

[*Metròpolis*] “va néixer de la meva primera visió dels gratacels de Nova York l'octubre del 1924 [...]. Vaig pensar que era com la cruïlla de forces humanes múltiples i confuses, encegades i xocant les unes contra les altres, en un irresistible desig d'explotar i vivint en una ansietat permanent. Vaig passar-me un dia sencer caminant pels carrers. Els edificis semblaven una espelma vertical, molt brillant, un luxós teló de fons, suspès en el cel fosc per enlluernar, distreure i hipnotitzar. A la nit, la

ciutat no només feia l'efecte d'estar viva: vivia com viuen les il·lusions.»¹⁶¹

Els conceptes de “mirada”, “forces humanes” confrontades i la ciutat com a ens viu, ni que sigui com a “il·lusió”, són de fet abreviacions de les idees de la modernitat que hem analitzat fins ara. Hi ha aquí un impuls per a la recerca de la veritat, d'ordenació de la realitat, que es refocalitza en l'home, en l'ésser perdut en la immensitat que, des de la seva perspectiva, contempla condicionat per l'entorn i per les seves possibilitats físiques.

“Jo crec que no hi ha lloc al món per a l'individualisme. El vol en solitari de Lindbergh a través de l'Atlàntic, aquest esforç d'un home sol, no pot succeir avui dia. Els astronautes, Glenn o Gagarin, no són símbols de l'individualisme sinó el treball que milers d'homes han escomès. L'home és tot just una part d'un mecanisme més gros [...] Com vaig mostrar a *Metròpolis*, d'una manera molt simbòlica, l'home ha esdevingut almenys una part de la màquina, així que ara em pregunto si això no és una

¹⁶¹ Entrevista a Fritz Lang de Gretchen Berg (1965). A: KEITH GRANT, B. [ed.]. *Fritz Lang Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003, p. 68.

manifestació inconscient d'una cosa que realment existeix avui. Quan mirem les imatges de John Glenn, hi veiem que ell és pràcticament una part viva de la màquina. El destí dels grecs i dels romans era controlat pels seus déus. Avui, hi ha alguna cosa més: has de lluitar a cada instant contra aquells aspectes de la societat que tendeixen a devorar l'individu.»¹⁶²

L'expressionisme cinematogràfic alemany, representat, entre altres però sobretot, per la mateixa *Metròpolis* i l'anomenada escola de Weimar, i mirant de simplificar la seva extensíssima significació tant en el seu origen com en la influència que va tenir en la posteritat, és una tendència que sap harmonitzar la natural evolució dels pressupostos estètics romàntics –la visió de la realitat, la identitat de l'home en ella i amb relació a Déu i amb ell mateix¹⁶³– fins als profunds canvis socials imposats per la modernitat i les noves tecnologies, un marc ja fill d'una nova psicologia de la percepció de la realitat i l'alliberament de la mirada humana de les cadenes morals

¹⁶² *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁶³ L'expressionisme recull la imatgeria de final del XVIII, amb el que això implica de misticisme però també de porta oberta a les emocions interiors desfermades per instints bàsics com la por, l'horror subconscient, la latència espiritual i les repressions (*unheimlich*), com hem esmentat anteriorment.

i religioses anteriors, si més no en teoria. Allò que Paul Cooke va resumir gràficament en la imatge de l'iceberg, que només mostra sobre la superfície del mar una cinquena part de la seva existència i pel qual els expressionistes s'interessen quant a realitat amagada –les altres quatre parts–, subjacent, com si les connexions universals en efecte funcionessin en estrats i s'expliquessin les unes a les altres, i així en conjunt, enfosquant i il·luminant aspectes concrets de la seva íntima globalitat, aporta unes quantes claus per entendre com l'escola de Weimar va substituir, de forma deliberada, un món per un altre, aquell centrat a “explorar la reacció psicològica subjectiva de l'individu davant d'aquesta societat nova i ràpidament canviant”¹⁶⁴. Com podem apreciar a *Metrópolis*, l'escissió moral és també física, els estrats són concrets i tangibles i els universos es toquen fins a col·lidir per donar origen a... en el cas del film, i amb la subtileza pròpia de l'estètica expressionista, a res, ja que el final, malgrat les aparences de salvació, és el mateix que el principi, tots els rols i les funcionalitats resten igual, al mateix lloc. La famosa antologia de poesia expressionista del 1920 de Kurt Pinthus,

¹⁶⁴ COOKE, P. *German Expressionist Films*. Harpenden, Herst: Pocket Essentials, 2002, p.14.

Menschheitsdämmerung, traduïble per *El crepuscle de la humanitat*, fa precisa referència a aquesta zona de clarobscur a la qual apel·la l'expressionisme en el seu afany per representar el seu món, un crepuscle que no sabem si és símbol de la decadència, la mort i la destrucció de l'antic sistema, contra el qual les avantguardes es rebel·len amb tota l'explicitud, o símbol d'esperança i de promesa d'una terra rejuenida on l'alliberament de l'ésser humà a la fi esdevé possible. El contrast que sura tan eloqüentment en els films expressionistes a través de la tècnica del clarobscur simbolitza a les clares tant la situació íntima de l'individu dins la massa com la pressió que aquesta exerceix cada dia sobre aquell, la paradoxa de la soledat en la multitud, mentre els déus antics, fagocitats per les teories freudianes, del desig i de la mort espremen l'ànima del subjecte i la seva sensació de deriva i de manca de sentit; i simbolitza, a més a més, en un mateix nínxol creatiu, tant el palesament de la radical fragmentació de la realitat, amb subratllats visuals dignes del traç gruixut i poc siluetejat d'un pintor expressionista, com alhora un intent desesperat, com dèiem més amunt, de substituir l'antic món per un de nou en què almenys es pugui intuir un cert ordre, un cert conjunt en què les fronteres poden concretar-se per cisellar les noves identitats. Aquest és potser un dels trets bàsics de l'expressionisme en

general i de la filmografia de Lang en particular, l'exacte i identificable paisatge creat a partir d'unes línies difuses, un decorat, un estil, un fons que a la vegada és forma. Com assenyala Kristin Thompson, la realitat es recrea a partir d'una consciència d'estil, arrossegant l'inicial esperit mimètic del cinema, profundament arrelat en la naturalesa de la tècnica, i "mirant de minimitzar-la en els quatre aspectes de la *mise-en-scène*: il·luminació, vestuari, posada en escena i decorats. Els films expressionistes elaboren, tant com sigui possible, un sol material visual d'aquests aspectes; el resultat és un èmfasi en la composició general"¹⁶⁵. En la manipulació de la realitat radica la seva fidelitat al model com a versemblant i vera, com ja el 1913 va intuir Paul Wegener: "Tot depèn de la imatge... on el món fantàstic del passat es troba amb el món d'avui. Vaig adonar-me que la tècnica fotogràfica havia de marcar el destí del cinema. La llum i la foscor en el cinema tenen el mateix paper que el ritme i la cadència en la música"¹⁶⁶, paraules en les quals podem detectar aquest

¹⁶⁵ Citada a ELSAESSER, Th. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London and New York: Routledge, 2000, p. 26.

¹⁶⁶ Citat a EISNER, L. H. *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969, p. 40. Primera edició en francès (*L'Ecran Démoniaque*) el 1952, revisada el 1965.

emparellament natural entre la funció d'entreteniment del cinema –ja present, per a l'art general i per a la tragèdia i la comèdia en particular, en els clàssics grecs– i la funció històrica, això és, moral, la voluntat de rescatar el passat fins al present i com aquest, al seu torn, es representa per trepitjar el primer terreny verge del futur. Realitat i identitat. Una obsessió comuna en els creadors cinematogràfics més explícitament simbolistes i que pot resseguir-se en la cinematografia alemanya d'autors dels vint i trenta com Ruttmann, Murnau, Siodmak, Pabst, Lubitsch, Rahn, Jessner, Wiene o Wegener, alguns dels quals van acabar a Hollywood i que tant van influir, i influeixen encara, sobre les atmosferes i els laberints morals del cine negre. Era, al capdavant, la simplificació, o la concreció final, perquè motivava en ella mateixa penetrar en un cul-de-sac estètic, com succeeix sovint amb les avantguardes, en coherència amb els seus fonaments i poètiques, del desenvolupament de la disgregació filla de la modernitat, translació filmada de la dialèctica home-massa, identitat individual-identitat col·lectiva, realitat-percepció. Kasimir Edschmid, en el seu *Über den Expressionism in der Literatur*, del 1919, ja aclareix, en aquest sentit, que els expressionistes no “veuen”, sinó que tenen “visions”, i que la “cadena de fets: fàbriques, cases, malaltia, prostitutes, crits, fam”, no existeix i sí tan sols la visió

interior que provoquen, perquè els fets i els objectes no són res en si mateixos i cal estudiar-ne l'essència més que les seves formes accidentals i momentànies. Serà la mà de l'artista la que “a través” d'elles “atrapi el que hi ha al darrere” i permeti a l'espectador copsar-ne la forma *real*. L'expressionista busca, d'acord amb la crisi de sentit respecte d'allò *real* que introdueixen els canvis de la modernitat, en lloc de la forma momentània, el significat etern, permanent, dels fets i els objectes, i ho encalça isolant-los per accentuar-ne la màxima “expressió expressiva”¹⁶⁷.

Edschmid proclama que la vida humana transcendeix la seva pròpia individualitat i, en una mena de batec rítmic amb l'univers, s'hi uneix per compartir-hi tot allò que s'escau, de forma que l'home es troba en disposició de trencar les barreres morals, heretades de la tradició, del deure per implicar-se plenament als prodigis de la seva sensibilitat, dels seus impulsos, com si fos un mirall, una *world-image*, de tot el que existeix a fora però que en realitat ell mateix crea i acull en el seu si. Es tracta, semblaria, d'una contradicció, a pesar que més aviat apunta en la direcció contrària, en la voluntat de

¹⁶⁷ Citat a EISNER, L.H. *Op. cit.*, p. 11.

juxtaposar els estrats de la realitat que més convenen a l'home modern en els seus intents obstinats de transcendir-la i aportar un sentit a la seva existència, una raó de ser dins els nous paisatges: l'expressionisme audiovisual és una forma de subjectivisme i, alhora, “aquesta afirmació d'un jo totalitari absolut creant l'univers enllaça amb un dogma que implica la completa abstracció de l'individu”¹⁶⁸, una mirada bidimensional que el crític Paul Fechter va titllar el mateix any 1919 d'expressionisme “intensiu” i “extensiu”. Aquest triomf de la ment, i de l'impuls creatiu que la mou, que bandeja la supremacia de la Natura i dels fenòmens objectius més enllà de la seva explícita manifestació, exigeix, d'una banda, l'acompliment de la idea nitszcheana de l'“esdevenir” davant del “ser”, en etern procés d'evolució, i, de l'altra, cristal·litzar d'alguna manera la tensió immanent que corre per sota de tot com un riu subterrani que alimenta i condiciona, una efervescència duradora que retrati la “permeabilitat” del món: les coses són allò que són perquè en les seves formes acullen d'un mode o altre una connotació invisible, que l'art mira de recrear. La necessitat de transcendir l'experiència arrela, doncs, en la vivència urbana més que en cap altre lloc i no és gens casual que

¹⁶⁸ EISNER, L.H. *Op. cit.*, p. 12.

l'efervescència de les grans ciutats europees en el segle XX coincideixi amb l'explosió del cinema com un art de masses, inserit en un context de necessitats i angoixes personals enquadrades en la generalització informe dels col·lectius, un art que, a banda de poder reproduir millor que cap altre la successió inacabable i vertiginosa d'imatges amb què hom percep el nou entorn, pot també duplicar a la perfecció les estructures de la consciència urbana i l'experiència i, a més a més, expressant alhora el desig de fer catarsi del present i de transcendir-les. Com apunta Anton Kaes, "el cinema va explotar el desig secret dels habitants de la ciutat d'escapar-se del món tecnicoindustrial, tot i que irònicament el vehicle per fer-ho era en si un producte del món de la tècnica"¹⁶⁹, una paradoxa que forma part de l'essència de la modernitat i que ampliarem més endavant. Com en una espiral, com en un joc de miralls que es retroalimenta, els principis del cinema possibiliten a l'espectador una alienació fugaç respecte dels seus problemes i de la seva visió del món, en una escalada de projeccions que cada cop demana nous estrats de ficció per assedegar la seva eterna i improductiva recerca d'exaltació,

¹⁶⁹ KAES, A. "The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)". A: *New German Critique*, 1987, vol. 40, p. 14.

d'estímul visual que no són sinó mimètics de la desorientació urbana en l'heterogeneïtat de les estructures narratives. La institucionalització del voyeurisme privat com a acte públic, la desaparició de les barreres que altres arts populars com el teatre o la novel·la posaven entre la ficció o la percepció, l'aparent llibertat amb què ara l'ull podia gaudir per atansar-se a una *realitat* que li era tan propera, quasi a tocar, tenia d'altra banda les seves contrapartides inherents, silenciades, perquè mentre que el gaudi estètic, la recreació de l'experiència objectiva i comuna i la transcendència es presentaven com a fefaents, la mateixa indústria que ho generava delimitava els camins a través dels quals fluïen les línies narratives, els discursos, la mirada, de manera que allò que Hugo von Hofmannsthal va descriure el 1921 com el "substitut dels somnis", uns somnis en aparença incontrolables perquè atanyen el lliure arbitri de l'individu, esdevenia una eina que inoculava en l'espectador, i d'acord amb el que és un fenomen general en la recepció de les modernes (micro)narratives de consum massiu com ara cuplets, publicitat..., un sentiment últim de decepció, de frustració identitària, perquè semblava que aquells somnis "són fets"¹⁷⁰ o es prenién com a tals. Walter Benjamin ja

¹⁷⁰ Citat per Anthony COULSON a "The City in Grune's *The Street* and Pabst's *The Joyless*

havia advertit, al seu ja esmentat llibre sobre Baudelaire i el paper del poeta líric en l'era de l'alt capitalisme, l'impacte de la imatge sobre l'espectador, que dilueix, si no elimina, la seva integració narrativa, de forma que els senyals que percep l'ull poden llegir-se com a signes que alhora remetent a idees que funcionen en forma d'illes que van ajuntant-se fins a conglomerar una visió genèrica i, paradoxalment, oculta. Hi ha, per tant, un desplaçament condicionat de la mirada. D'una part, el film constitueix una general "mobilització de la mirada" a final del segle XIX i principi del XX, i de l'altra la sacralització del cinema com un instrument de masses "personificat en un nou escenari en l'ascens del visual com a discurs social i cultural"¹⁷¹, o, en altres paraules i com a conseqüència d'aquest fet, el creixement d'una societat dominada per la reproducció massiva, per la disseminació i inflació de la imatge, de la pantalla, que a través d'una permanent revisió estableix els nivells de percepció conscient. Com assenyala Anthony Coulson, "el tema, aquí, no és naturalisme

Street". A: SCHEUNEMANN, D. [ed.]. *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester, New York & Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2003, p. 189.

¹⁷¹ HANSEN, M. "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". A: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. [eds.]. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 363.

versus fantasia, sinó la posada en primer pla, i la problematització, de la mirada, els ‘efectes d’interioritzar i subjectivar la lectura de la imatge’ [...] El que hi és implícit [...] és la ‘valorització de la visió’, que s’inscriu no només en la ficció de veure i ser vist [...] sinó també en les ambigüitats de la perspectiva que contraresta les certes il·lusionistes de la narrativa clàssica”¹⁷². L’estratègia, però, parteix d’una perversió essencial, ja que “la prerrogativa del mandat de l’espectador, promès per la fàbrica de somnis del film convencional, se subverteix. La percepció és inseparable, pel personatge fictici i l’espectador de la història, de la lectura de la imatge, de l’articulació dels seus diferents, reprimits i resistents significats”¹⁷³. Amb l’adveniment del sonor, i consolidada definitivament la indústria de Hollywood, que imposa un cinema de gèneres ben payoutats i de grans estrelles, les ambivalències tant en el discurs com en la seva recepció es veurien molt reduïdes i la norma naturalista s’establiria ja definitivament com el mode a bastament acceptat de representació

¹⁷² COULSON, A. *Op. cit.*, p. 191. Les cites entre cometes són de Th. ELSAESSER, a “Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema”. A: MELLEKAMP, P.; ROSEN, P. [eds.]. *Cinema Histories/Cinema Practices*. Metuchen, NJ: Publications of America, 1984, p. 62 (la primera) i p. 73 (la segona).

¹⁷³ *Ibid.*

cinematogràfica, un naturalisme entès, és clar, com a mimesi exacta de fets i accions objectivables, per usar la mateixa terminologia que el primer expressionisme volia revertir. Una vegada més, topem amb la definició mateixa de realitat, ja que un naturalisme “total”, com volien algunes avantguardes¹⁷⁴, és el que, per exemple, busca i aconsegueix el principi d’una pel·lícula com *El carrer* [*Die Strasse*, 1923], paradigma dels nous pressupostos estètics i morals de la tradició passats per la pàtina dels anys vint i les estratègies visuals del moment, un símbol de tot allò que representen aquests films com a baula en la cadena de representació i percepció de l’art. Karl Grune estableix, en els plans inicials, l’antítesi entre la banalitat de la rutina domèstica, i per extensió el to existencial d’un urbanita, i el que li sobrevé a l’home que dormiteja al sofà: la llum de l’exterior projecta unes ombres a la paret d’un mascle i una femella amb unes implicacions eròtiques que disparen els anhels del protagonista i fan surar-li tots els desigs reprimits. Quan s’aixeca i va fins a la finestra per detectar la font primera de l’idil·li, el que veu no és pas el tràfec dels carrers de la ciutat, com sí que li passa als ulls de la seva dona, sinó les atractives imatges de l’alteritat, tot d’imatges d’elements

¹⁷⁴ Què encaixa, si no, la mirada fragmentada del cubisme?

diversos i inconnexos (trens, camions, trànsit, però també pallasos, *femme fatales*, aigua i foc) superposant-se els uns als altres, una força, un poder, que arrossega el personatge a rebel·lar-se, deixar enrere la seva angoixa i anar a perseguir aquests fets/somnis. Però allò que l'individu estalona és en realitat una ficció sentimental, la seva pròpia, quan el conjunt de símbols s'encarna en una al·legoria.

“El món esdevé ominós quan es percep ja no com una simple substància, sinó com una ombra, un signe de l'existència d'un món més enllà d'ell mateix, que no obstant això és incapaç de revelar plenament. El signe ominós no és al·legòric, perquè només *suggereix* la presència d'un altre món. Aquesta suggestivitat pot semblar que sigui similar a la del símbol, però de fet no és ni símbol ni al·legoria; no té ni la transparència de l'al·legoria ni la positivitat del símbol. És al·legoria frustrada, símbol negatiu.”¹⁷⁵

¹⁷⁵ COATES, P. *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1991, p. 1.

L'obsessió pel conjunt, aquests aspectes “particulars” que “subsisteixen” com un “tot”¹⁷⁶, també planteja obertament en la tradició la dicotomia símbol-al·legoria, un matís important a l'hora de concebre la creació, la mirada del creador. Destaca Todorov, per exemple, que “és important recordar que el comentari crític modern sobre l'al·legoria va començar com una condemna, primer en l'obra de Goethe, que va denunciar l'al·legoria a favor d'una nova comprensió, originada en Kant, del poder innat del símbol”¹⁷⁷, Angus Fletcher ho rebla fent surar allò que Coleridge, brillantment, va diferenciar entre orgànic i mecànic (“segons Goethe, el símbol ens posa en contacte amb la idea d'una manera indirecta i misteriosa, mentre que l'al·legoria es manté convencional i racional. Portant aquests conceptes a la tradició anglesa, Coleridge va ser qui potser millor i més clarament va dir-ho quan va traduir l'oposició entre al·legoria i símbol en un conflicte entre allò orgànic i allò mecànic”¹⁷⁸) i finalment Tom Gunning ho trasllada al món de Lang i

¹⁷⁶ ROSEN, S. *Op. cit.*, p. 214.

¹⁷⁷ TODOROV, T. *Op. cit.*, p. 281. Vegeu també, en aquesta línia, el ja esmentat GADAMER, H.G. *Truth and Method*. New York: Seabury Press, 1975, p. 63-73.

¹⁷⁸ FLETCHER, A. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. New York: Cornell University Press, 1964, p. 15-16.

la insipiència del cinema: “Tant realistes com romàntics, pràcticament tots els estètics del segle XIX s’alineen amb la forma orgànica en oposició a la mecànica. En contrast, el cinema mut –l’art de la màquina– va entendre la seva afinitat amb l’al·legoria, i Lang potser més fermament que qualsevol altre director [...] *Metròpolis* és l’al·legoria del futur com el triomf de la màquina.”¹⁷⁹ La *mise-en-scène* podria traduir-se també com la veu del director, que en si pot assolir una unitat que inclogui els seus col·laboradors, un concepte d’autoria que amb el pas dels anys s’anirà diluint i que les avantguardes europees cinematogràfiques de mitjan segle XX, i amb certs isolaments destacats, recuperaran en part, fins a una relativa consolidació a partir dels seixanta i setanta, quan el cinema d’autor irromprà amb força a la indústria europea i americana, que hi veurà, al seu torn, oportunitat de negoci entre un públic necessitat de noves perspectives morals. Lang és un bon exemple de com una sola persona pot fer diferents films *igual*, amb el mateix segell, la qual cosa pot donar peu a una conformació d’una retòrica i d’un univers simbòlics propis per filar un discurs que arribi a l’espectador de la manera en què el seu creador vol (tot i que el mateix Lang discreparia

¹⁷⁹ GUNNING, T. *The Films of Fritz Lang*. London: British Film Institute, 2000, p. 55.

en aquest punt, atesa la mania amb la qual es referia als productors i la seva capacitat d'escapçar els seus films, com en el final de *M*, que capgira la lectura psicològica de l'audiència que perseguia el director inicialment¹⁸⁰), amb un equip controlat de guionistes, decoradors, tècnics de llum i càmeres, especialment, per construir el món tancat i oníric, ple de referències, que aquests directors cercaven. L'estil és el responsable que a *Metròpolis* hi hagi aquests dos estrats de la realitat, que apel·len a tantes coses com vulguem veure-hi, tant des del sentit al·legoricoreligiós com des de l'històric, com assenyala Ian Roberts: “La resposta encara no és òbvia: possiblement una al·legoria bíblica dels treballadors pacientment esperant un Messies que mediï entre ells i el pare etern; o una crítica marxista de l'explotació capitalista de la força laboral, que requereix una resolució (presumiblement socialista) per aconseguir unes millors relacions laborals.”¹⁸¹ Thomas Elsaesser rebla una mica més el clau: “La incoherència de *Metròpolis*'s [...] és una qüestió de perspectiva [...] A pesar de la seva manca de realisme, el film és una mena de psicograma de la febre del

¹⁸⁰ Entrevista a Fritz Lang de William Friedkin (1975). Visionable a vimeo.com/37035514.

¹⁸¹ ROBERTS, I. *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*. London and New York: Wallflower, 2008, p. 67.

final dels anys 20, que [...] està obsessionat amb temperatures en ascens, pressions arribant al límit, bombolles líquides bullint, explosions imminents i devastadores inundacions: ras i curt, recorda totes les manifestacions de la força brollant de les profunditats”¹⁸², unes paraules, incloses la “perspectiva”, l’aparent “falta de realisme” i la “profunditat” que implica una superfície en contrast, que resumeixen bé el que hem anat apuntant més amunt com a claus d’un escenari propici a l’exercici del símbol com a tal i com a eix vertebrador de l’al·legoria que pot considerar-se *Metròpolis* o films que van en la mateixa línia. El terme *psicograma* també és especialment revelador en aquest cas, perquè conjumina la tècnica amb la qual Lang mira de construir un punt de vista remetent-se al somni dins la realitat, un somni o un vel de subconsciència que opera en el terreny de la visió fora del sentit comú, com ocorre, per exemple, en la impostura de les actuacions dels actors o en els moviments impossiblement mecanitzats dels obrers, que en això connecten amb les màquines que els oprimeixen més que no pas els alliberen –com també succeeix a la inversa, amb el robot Maria desfermant la ira feminitzada sobre els seus “esclaus”– (i d’aquí una

¹⁸² ELSAESSER, Th. *Metropolis*. London: Brittish Film Institute, 2001, p. 16.

de les discrepàncies pròpies que Lang tenia amb el film, ja que no es tracta, a la fi, ni d'una cosa ni de l'altra, sinó d'un inseriment en una cadena de treball per a una fi) o en allò que Kracauer va criticar amb duresa, dins el *grand-style manner* langià, en una obra “rica en contingut subterrani que, com de contraban, ha travessat les fronteres de la consciència sense ser qüestionada”¹⁸³, un subtext que es va explicitant fins al punt, i això va ser durant molts anys la controvèrsia del film, que el nazisme va aprofitar la seva imatge i el seu discurs de substitució del possible futur pel present mecanitzat, del present de l'individu davant la massa i el pes del capital i les màquines que limiten o destrueixen la seva identitat, per farcir els fonaments buidats d'una nova societat jerarquitzada i pura, nova. Les dues realitats paral·leles, interactuant en bé de la comunitat, són un símbol de l'escissió del jo però també de la consciència/subconsciència, aixecant el mur que empantanega el torrent emocional i racional del somni, de l'esperit latent: “La ciutat de *Metròpolis* està construïda literalment sobre la desigualtat, sobre cavernes subterrànies per les quals els líders afavorits no es preocupen ni volen saber-ne res. Com

¹⁸³ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p. 163

la sang de Sigfrid, les aigües que erupen de sota de la ciutat són un signe de les forces que s'amaguen sota la superfície.”¹⁸⁴ De fet, el mateix Lang, en el famós llibre de Peter Bogdanovich, afirma haver concebut la pel·lícula originàriament com una “batalla” entre la ciència i la tecnologia modernes i la tradició antiga basada en l'ocultisme i la màgia, en altres paraules, entre el racional i l'irracional, un xoc que, com ha estat reiterat a bastament, constitueix una clau interpretativa fonamental de la modernitat entesa sociològicament¹⁸⁵:

“La senyora Von Harbou i jo vam posar en el guió de *Metropolis* una batalla entre la ciència moderna i l'ocultisme, la ciència dels temps medievals. El mag era el dimoni rere tot el que passava; en una escena tots els ponts queien, hi havia flames i d'una església gòtica sortien tot de fantasmes i guls i bèsties. I jo vaig dir ‘no, no puc fer-ho, això’. Avui ho faria, però aleshores no tenia prou coratge. Gradualment vam tallar la màgia i potser per aquesta raó tenia la sensació que *Metropolis* va quedar esquarterada.”

¹⁸⁴ ROBERST, I. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁵ BOGDANOVICH, P. *Fritz Lang in America*. London: Studio Vista, 1967, p, 124.

El correlat objectiu entre el trio protagonista i la seva projecció religiosa és tan evident que fins i tot s'explicita en dos dels noms dels protagonistes, Maria (la verge Maria) i Joh (Jehovà) Fredersen, a banda del seu fill, Freder Fredersen, que completa el triangle simbolitzant Jesús, que al film, doncs, es presenta com un mediador entre els dos mons, igual que Maria és el cor entre la ment (el Gran Germà, l'Arquitecte, el Déu unívoc que no dóna opció a l'especulació perquè en Ell resideix l'única Veritat¹⁸⁶) i les mans (el treballador). Maria encarna fil per randa la dialèctica que arrela en els fonaments més fondos del film, allò que el fa ser i aixecar-se sobre si, i l'infantament del robot-Maria, el seu homònim mecanitzat, condueix la simbologia del film fins a la llavor mateixa de la nova societat moderna i de l'individu exposat a ella: Maria, sempre enmig de llums suaus i predicant amor, és la figura eterna que Goethe va traçar en el seu *Faust* com la “verge santa, mare, reina”, una existència capaç, més enllà de les mans que al seu voltant treballen i treballen,

¹⁸⁶ Ho explica Susan BUCK-MORSS: “Allegorists, like alchemists, hold dominion over an infinite transformation of meaning, in contrast to the one, true, world of God.” A: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989, p. 173.

d'associar aquell amor amb l'espiritualitat, una Maria que només serà callada per la mà mecanitzada, substituïda de la que va perdre en un accident amb els seus experiments, del científic Rotwang –al seu torn, un híbrid, doncs, d'home i màquina–, mentre que la falsa Maria es presenta com la “puta de Babilònia”, del Llibre de l'Apocalipsi, aquella capaç de protagonitzar un ball decadent que segueix les icones bíbliques:

“Aleshores va venir un dels set àngels que tenien les set copes, i em va parlar així: «Vine, et mostraré la condemna de la gran prostituta *assegada sobre mars d'aigües*, amb qui *han fornicat els reis de la terra*, i els habitants de la terra *s'han embriagat amb el vi* de la seva fornicació. Va transportar-me, doncs, en esperit al desert, i vaig veure una dona muntada sobre una bèstia de color grana, plena de títols blasfems, amb set caps i *deu banyes*. La dona anava vestida de porpra i grana, i guarnida d'or amb pedres precioses i perles; tenia *una copa d'or* a la mà, plena d'abominacions i de les impureses de la seva prostitució. Sobre el front duïa un nom escrit: *Misteri: Babilònia, la gran, la mare de les prostitutes i de les abominacions de la terra* [...]”

Em diu encara: «Les *aigües* que has vist, on seu la prostituta, són pobles, multituds, nacions i llengües. Les *deu banyes* que has vist i la bèstia avorriran la prostituta, la deixaran solitària i nua, es menjaran les seves carns i la incendiaran amb foc, perquè Déu ha posat en els seus cors la voluntat de complir el seu disseny, que és de deixar el seu reialme a disposició de la bèstia, fins que quedin acomplertes les paraules de Déu.

I la dona que has vist és la gran ciutat que té la sobirania sobre els reis de la terra».¹⁸⁷

A més, la robot Maria de *Metrópolis* s'encimbella sobre un gran aparell sostingut pels set pecats capitals, que a poc a poc cobren vida per diluir-se després i deixar pas a la Mort amb la falç, enmig del malson visionari de Freder, del llit estant, en un muntatge que relliga la visió del pare predicant sobre el púlpit, el mateix Freder crucificat per les busques del rellotge i la Mort fent de cada cop de falç un estrip sobre la imatge de Freder, en un recurs metafílmic, pura consciència del mitjà. Tot allò al qual aquests símbols encadenats remet

¹⁸⁷ Apocalipsi 17. Manllevo la traducció de *La Bíblia. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

configuren la naturalesa obscura de les profunditats físiques, les de la Gran Ciutat i les de l'Ésser, i per a un públic com l'alemany dels anys vint fàcilment identificables amb referències bíbliques (com les esmentades o com els àngels de la Mort segant la terra del món, també de l'Apocalipsi, o la relació entre Jesús i el seu Déu Pare), mitològiques (el déu Cronos o Èdip) i psicològiques (la veritat del somni freudià), com ha assenyalat Tom Gunning al seu referencial *The Films of Fritz Lang*¹⁸⁸, que així mateix conclou que és impossible extreure'n, de tot plegat, una lectura unilateral, des d'una sola perspectiva, atès que és totes i cap en particular, com un significat en conjunt que depèn de cada peça, igual que un mecanisme automatitzat, o igual, potser, que el mateix garbuix que es construeix i es destrueix a Babilònia, una "confusió" que té el seu sentit darrer en el no-sentit, com deia Bertolt Brecht¹⁸⁹. La contraposició, doncs, de les dues Maries inverteix els pressupòsits clàssics de l'ordre per la raó, i la mecanització, símbol de la intel·ligència humana, i el fatal desencadenament de les emocions com a símbol de la feblesa de l'ésser i, a l'última, del sistema en el qual s'integra, ja que la robot

¹⁸⁸ GUNNING, T. *Op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁹ "Aquesta confusió babilònica" és el títol del poema de Brecht.

Maria és l'encarregada de desfermar els més baixos instints per allà on passa, essent ella mateixa l'encarnació del Mal, de la sexualitat femenina lliure de càrregues morals i així arrasadora, una força de la natura –paradoxalment– incontrolable i motivadora de revoltes, baralles i humiliacions humanes diverses, una perversió, en fi, que alhora es codifica, diu Felski, en tant que emulsió suprema de la tecnologia, com “una forma de regressió, que indica el ressorgiment de les forces libidinals instintives i incontrolables [...] conjurant una sensació d'esgotament i decadència, la retòrica del desig que alhora significa una visió del retorn atàvic i de l'enigmàtica ahistoricitat de l'inconscient”¹⁹⁰, de manera que, “a pesar de tots els avenços de la civilització, la dona ha romàs com era el dia que les mans de la Natura van modelar-la”¹⁹¹, mentre que la Maria *humana, real*, és qui ocupa l'espai de l'equilibri i la força de la raó. La robot, que en la novel·la original de Thea von Harbou –com hem vist guionista, amb Lang, de *Metròpolis* també, i l'esposa d'aquest en aquell temps, abans d'abraçar el nacionalsocialisme– és descrita en context com “sobre

¹⁹⁰ FELSKI, R. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 1995, p. 177.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 108.

les espatlles, els pits, els llavis, els genolls, hi corria una incessant i a penes perceptible tremolor. No era una tremolor de por. Era més aviat com la tremolor de les aletes al final de la columna d'un lluminós peix de les profunditats marines"¹⁹², ha alliberat, irònicament, els defectes humans, enfront de la persona, que els ha controlat i redimit. És prou cert que aquesta concretíssima icona, la mecànica Maria, sintetitza tota la simbologia de *Metròpolis*, i de bona part de la imatgeria que prové de la tradició i es projecta cap al futur (només cal donar un cop d'ull a la faramalla pop de principis del segle XXI per adonar-nos que l'estètica arquitectònica i mecanitzada de Lang ha influenciat icones de la música com Madonna, Beyoncé, Lady Gaga, Kylie Minogue o Janelle Monáe, en una relectura actualitzada de la sexualitat femenina bel·ligerant), l'*inconscient tecnològic*, com l'anomena Rutsky¹⁹³, i ho pot escometre gràcies a l'amplitud de la seva posada en escena i evolució posterior, envoltada de signes que ajuden l'espectador a entendre el que simbolitza i, a la fi, el que en el detall construeix l'al·legoria, la distopia, que és la pel·lícula, ja que tot

¹⁹² Citada per LANG, F. *Metropolis*. London, Boston: Faber and Faber, 1973, p. 85.

¹⁹³ RUTSKY, R.L. "*Metropolis*. Between Modernity and Magic". A: GEIGER, J.; RUTSKY, R.L. [eds.]. *Film Analysis. A Norton Reader*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2005, p. 190-191.

apunta en aquesta direcció, des del seu *naixement* davant d'un pentacle invertit, símbol de la fetilleria i porta oberta a l'inframón i a la màgia negra, fins a la seva *mort*, en què riu mentre és sacrificada en una foguera on els treballadors poden veure revelada la seva identitat de ferro al crit de "crema, bruixa, crema" –rient, potser, conscient que en realitat no morirà, eternitzada en el seu esquelet mecanitzat, i que l'ordre que està a punt de retornar és el del principi, el de l'etern retorn a les jerarquies–, passant pels referents que envolten el *científic* Rotwang, de fet el *bruixot* que els treballadors temen: "El laboratori de Rotwang, on la robot es genera, és la casa més vella i desballestada de la ciutat, engalanada amb parafernàlia alquímica i pentacles. Això suggereix una connexió entre la ciència i un poder terrenal antic, temible i femení. Rotwang i la robot coneixen el seu camí pels sepulcres de la ciutat i es troben com a casa en les coves plenes d'ossos. La robot es mostra primer entronitzada davant d'un gran pentacle, una bruixa negra. La seva sexualitat és inextricable de la iconologia. Ràpidament se l'associa amb la salvatge sexualitat pagana. Ubicada davant del pentacle, esdevé la germana diable, l'antítesi, de la Verge Maria, que predica davant de la icona de la seva existència espiritual, la creu. No és simplement una pobre rèplica de Maria, sinó que exhibeix la seva pròpia personalitat, igualment

poderosa. Quan els fonaments de la ciutat trontollen, i lentament brollen les obscures aigües sagnants, un té la sensació que la inundació subterrània que la robot ha desfermat és la seva pròpia sang, penetrant en el concret amb el seu subversiu poder femení”¹⁹⁴, ha escrit Francesca Myman, insistint en els arguments de Rutsky i Gunning. En aquest mateix sentit, també podem veure el pentacle com una marca sobre la porta de Rotwang, el mateix que els deixebles de Pitàgores dibuixaven als seus portals com un signe secret de reconeixement mutu, un signe que malgrat estar a la vista de tothom (del públic) tan sols els iniciats (l’observador) en la geometria pitagòrica poden col·legir adequadament i, així, apreciar el que simbolitza com a porta d’entrada a tots els seus misteris i noves cotes de coneixement¹⁹⁵. Altres símbols eleven la història a un altre pla semàntic, com la visió de Fredersen de la Màquina transformada en Moloch, que s’alimenta dels sacrificis humans, els treballadors, per existir –Moloch Baal, el déu identificat amb Cronos (de nou) i Saturn

¹⁹⁴ MYMAN, F. “The Nature of the Female Cyborg: Evidence of Will in the Mechanical Woman”. Consultable a francesca.net/Metropolis.html.

¹⁹⁵ Segons Paul Coates, el pentacle “és una parapraxi, un doble borrós de l’Estrella de David. Per un instant, el film conjura l’espectador en el pla jueu de les conspiracions”, una lectura en la clau historicopolítica que des de Kracauer ha fet vessar tanta tinta. COATES, P. *Op. cit.*, p. 50.

(el mite condemnat a devorar la seva pròpia descendència, fill del Cel i de la Terra, i déu de la collita), sovint citat al Nou Testament i en nombrosos textos clàssics, convertit en obscuritat en transformar el seu esperit en matèria i a qui els humans, havent fet el mateix trànsit des del naixement, havien de complimentar en redempció dels propis pecats—; els textos inserits fent constant referència al mirall “a sobre / a sota”, com l’hermètic segell de Salomó i la balança perfecta; el compàs a les mans de Joh Federsen, com el demiürg gnòstic; el seu quarter general, batejat com a “Nova Torre de Babel”, i un llarg etcètera. Els símbols s’insereixen en la trama, la codifiquen per a l’espectador i permeten introduir un reguitzell de connexions rítmiques que solidifiquen el conjunt en un joc d’opòsits que, de fet, en la versió primigènia encara era més accentuat, gairebé la raó de ser del film, com hem vist anteriorment.

La filmografia de Lang és un encadenament d’estadis que busquen progressivament la manera en què la veritat es revela. Els seus codis comencen subratllant els *high concepts* dels seus films mitjançant l’ús dels símbols socials, de la concreció de les bases que permeten reinventar els paràmetres que regeixen els col·lectius, fins que, a poc a poc, aquests conceptes es manifesten en la mateixa

trama, en els mateixos personatges i les seves accions, de manera que Lang es va desprendre de l'ús primigeni del símbol com a definidor d'idees per usar-lo com a valor estètic i diegètic.

“El rifle a *Winchester*'73 és el símbol de la força d'un home. Si hi ha símbols a les pel·lícules, haurien d'estar sempre motivats pel que requereix l'acció. No crec que un film s'hagi de fer com fem una equació. Per la meua part, primer tinc la idea d'una silueta, llavors la gent i els personatges es dibuixen. Viuen per a mi... Observo diferents personatges en la foscor de la meua oficina, amb un cafè i un puro, sense tocar-los. Quan escric una escena, tanco els ulls i veig els moviments, les cares. Les coses s'animen per si mateixes, la gent pren cos a la meua imaginació. Em guien en direccions que no he visionat en primera instància. Visc molt de temps amb ells abans de filmar. No sé què passa al meu subconscient, depèn de tu descobrir-ho, i no hi ha dubte que tens el dret al punt de vista que adoptes.

Seria un error veure constantment símbols en els objectes que un mostra a les pel·lícules. A les meves, els objectes són signes, però signes molt concrets [...] Penso que el simbolisme expressionista està absolutament *passé*. I també penso que, a *M*, la pilota de la noia rodant no és un símbol. I a *Hangmen*, quan el

barret d'Alexander Granach, que ha estat ficat sota una pila de roba, cau a terra, no és un símbol expressionista. Significa la mort de Granach, però per damunt de tot és una imatge d'un fet concret. Sempre em pregunten pel meu 'període expressionista'. I jo els responc: 'No sé què vol dir, amb això.' Sempre se'm compta entre els expressionistes, però personalment em situo entre els realistes. Als films, és massa fàcil associar idees i imatges amb coses que no necessàriament pertanyen al film en qüestió. Tenir respecte pel signe li permet ser percebut amb més claredat en el cinema enfront del teatre. Diguem que un podria dir que el barret caigut a *Hangmen* no és un símbol en sentit estricte, sinó un símbol per associació. En qualsevol cas, ara sóc molt lluny de l'expressionisme. Està passat de moda. Igual que, quan vaig començar a treballar als EUA, estava cansat del simbolisme. Els americans deien: 'Som prou intel·ligents per entendre: no cal afegir símbols.' Però jo estava molt influenciat per l'expressionisme. Un no pot viure a través d'una època sense ser influenciat per alguna cosa [...] Hauríem de crear emocions i no seguir regles. No hi ha regles.”¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 57-58. És curiós constatar com, per als europeus, en canvi, detectar la inclusió de símbols en un film precisament apel·la a la “intel·ligència” de l'espectador.

Lang concebia el cinema com un art de masses, el més important del segle atenent la seva transversalitat amb relació a altres arts, i així acomoda la seva dialèctica a una sincronia elemental amb la seva audiència, amb el públic potencial de les seves pel·lícules, començant per l'Alemanya prenazi capaç de sentir els postulats del superhome de Nietzsche, i la sensibilitat que se'n deriva, i les referències iconicoreligioses i històriques que entrellacen les trames dels seus primers films, una estratègia que, segons afirma ell mateix, es va diluint a mesura que avança en la seva carrera, després emplaçada als Estats Units, on un públic més preparat per a l'elaboració dels arguments fílmics, però menys culturalitzat i amb menys consciència de la tradició com a tret identitari, sembla rebutjar la paradoxa del símbol, una eina que sublimant el text i cercant el subtext en realitat pot arribar a empobrir-los, com el mateix Lang detecta, anys després, en la seva obra mestra:

“He dit sovint que no m'agradava *Metròpolis* perquè no puc acceptar el *leitmotiv* del missatge a la pel·lícula. És absurd dir

que el cor és l'intermediari entre les mans i el cervell, això és, l'amo i el treballador. El problema és social i no moral.

[...] Un dels errors era la forma en què mostrava el treball de la màquina i de l'home alhora. Recorda els rellotges i l'home que hi treballava en harmonia? Es convertia, per dir-ho així, en part de la màquina. Bé, semblava massa simbòlic, massa simple, en l'evocació del que anomenem el mal de la mecanització.”¹⁹⁷

El símbol és, doncs, una simplificació del concepte, una metonímia d'allò que implica o que no s'explicita, i potser per això progressivament, rere una destil·lació de l'estètica expressionista primera, se subordina, o millor queda imbricat, en el motor que fa avançar la trama, un símbol, com Lang l'anomena, “per associació”, mirant d'horitzontalitzar la relació entre denotació i connotació, “imatges” de “fets concrets”. L'intent de desenfarfegar l'aparat filmic també permet, mitjançant aquestes relacions que creen una significació per *desplaçament*, atreure l'espectador cap al si de la història, de manera que l'ull perceptor pot elaborar allò que no veu, pot imaginar-ho i finalment fer-ne una valoració moral subconscient,

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

com passa, per exemple, en un altre film de Lang, l'esmentat *M* (1931), on assistim a l'assassinat d'una nena tan sols contemplat explícitament una ombra i una pilota que roda, una tècnica que també empra a *La mort cansada* [*Der müde Tod*, 1921], no per casualitat la pel·lícula que més va influenciar Hitchcock (segons va confessar ell mateix¹⁹⁸) en aquest sentit, essent, el director anglès, tan aficionat als símbols per associació, seguint la nomenclatura langiana. Tots dos semblen haver abraçat els pressupostos aristotèlics sobre la subordinació de les tècniques i els personatges al sentit últim de l'argument, més efectiu si es deixa a les mans, o *als ulls*, de l'observador. L'evolució posterior del cinema, fins avui dia, retalla gradualment els marges d'equació de l'espectador, sobretot amb l'establiment ja definitiu del concepte de cine de masses, o *blockbuster*, o *pop corn cinema*, en què el *target* del productor i el director se centra en la forquilla d'edat i de cultura més àmplia

¹⁹⁸ TRUFFAUT, F. *Op. cit.*, p. 30. Aquesta pel·lícula, distribuïda i coneguda arreu com a *Destiny* (també, a Espanya, com a França, *Las tres luces*) al seu torn va influenciar noms com el mateix Murnau al seu *Faust* (1926), Raoul Walsh, Michael Powell o Luis Buñuel, que va dir-ne: "Quan veig veure *Destiny*, de sobte vaig saber que volia fer pel·lícules [...]. Alguna cosa sobre aquest film va parlar profundament al meu interior; va aclarir la meua vida i la meua visió del món." BUÑUEL, L. *My Last Breath*. London: Jonathan Cape, 1984, p. 88. *Destiny*, val a recordar-ho, va ser tot un fracàs quan va estrenar-se a Alemanya, primer, a França, després, i a la fi als EUA, on només la va veure una minoria.

possible, amb el que això implica de simplificació del missatge i dels seus codis, en la mateixa direcció que dia rere dia les noves tècniques digitals van resseguint per conquerir una mimesi quasi perfecta, quasi substituïda de l'original, la qual cosa, al seu torn, provoca que en ple segle XXI davallem a les arrels del cinema amb una altra percepció, aquella que veu el doble component de l'art en els paisatges pintats, els maquillatges impossibles, l'ús de les llums i les ombres, els rètols substituïnt el so, les torsions teatrals dels actors, els primitius efectes tècnics, com el mitjà explícit per proveir una història de trama i significació alhora, d'argument i implicació.

6. LA REALITAT ESQUARTERADA

Es pot creure en el que pot ser vist, afirmaven els positivistes. Amb la superació dels estadis teològics i metafísics proposats per Comte, el procés de cognició davalla fins al detall, fins a les realitats més pròximes, aquelles que ja comencen a ser estudiades per noves eines com el telescopi i el microscopi. S'inauguren així, també, les concomitàncies entre el particular concret i l'universal abstracte, com una ciència que funciona en paral·lelismes, de manera que l'evolució epistemològica augura el naixement de l'observador, que mira el seu entorn més immediat i en el seu propi interior. Les ombres sobre la paret no només parlen d'una realitat superior sinó que en formen part, en són essència mateixa. La mirada esbiaixada, la mirada parcial, la mirada focalitzada, és una forma vàlida de coneixement, a poc a poc l'única, perquè una vegada iniciat el procés tot es connecta de manera espontània, una visió que Norman Bryson va denominar "actitud natural"¹⁹⁹. Marx parla d'una ideologia a través d'imatges "distorsionades", "refractades" i "invertides" d'una cambra fosca

¹⁹⁹ Vegeu BRYSON, N. *Looking at the Overlooked*. London: Reaktion Books, 1990.

original, com si la visió del món, i per tant el coneixement, estigués condicionat per una hegemonia visual. Ara “només” podem creure en el que podem veure. Precisament, si com a observadors ens despullem de tot judici de valor i mantenim només el de les aparences, aquesta suposada semàntica amoral i antiestètica requereix una redefinició des de la singularitat que estarà subordinada a l'experiència anterior, comuna i individual, una experiència que des de la realitat està lligada a la Història. El punt de vista moral se sosté des d'un consens, en una mena de joc de miralls, generalitzat, a través del qual cobra valor i versemblança, sobretot en el contacte en xarxa. Les noves tecnologies abracen aquesta nova dimensió, allà on les perspectives s'amunteguen quasi instantàniament –en la forma però també en el temps– gràcies a eines com Internet. De fet, avui dia, el desplaçament de la funció ocular en el terreny de la ciència obre nous camins d'investigació: mentre que la cultura popular, com a pilar del coneixement, gira al voltant d'una imatge que devé de la realitat i que, seguint els postulats clàssics, és reflex o, seguint-ne d'altres de més contemporanis, o essència mateixa d'una realitat superior, o d'un nivell on aquesta realitat es carrega de significat i es transvasa fins a altres, la ciència més avançada utilitza recreacions de realitats fictícies, no figuratives, per poder esquarterar el món fet a partir de dades. Són dos camins de

re-presentació que han creuat les fórmules tradicionals i han afectat la consciència humana de la veritat i la seva concreció. El mateix Marx suggeria que la natura ja no s'ofereix a l'home lliure de càrregues, sinó que en la seva contemplació hi trobem implícita la mà de la cultura, el procés sensorial d'uns ulls humans sobre ella.

Quan el símbol opera en xarxa, tant pot ser la punta de l'iceberg d'una realitat més àmplia, o més fonda, com la virtual reificació d'un concepte abstracte, una cosificació d'allò que prèviament no existia en forma i massa recognoscibles. En tots els nivells (socials, culturals, polítics...) la recreació del món és parcial, perquè *només* així serà lliure i veritable i versemblant i justa, de manera que la diegesi pròpia del discurs imposa uns criteris gramàtics als elements que la integren, això és, un procés de tria, d'abstracció i de transformació²⁰⁰. La tria treu a la llum, fa visible, unes parts d'un tot que, en la seva disposició, prenen un significat nou, per global, que reinterpreta la condició dels elements seleccionats i, a més, explica el supraestrat del qual han estat seccionats. És, sí, una distorsió de la font, però també un recurs necessari per entendre processos com per exemple el de la història o

²⁰⁰ Vegeu JENKS, C. "The centrality of the eye in Western Culture. An introduction". A: JENKS, C. [ed.]. *Visual Culture...*, p. 8-9.

la cultura o com el d'una situació figurativa concreta: en la tria descansa el poder del receptor i la clau del que es pot anomenar "visió pura". L'abstracció és, ras i curt, en la forma una qüestió de perspectiva i, en el fons, una alteració dels aspectes fonamentals de l'original observat. Com assenyala Hughes: "En essència, la perspectiva és una forma d'abstracció. Simplifica la relació entre l'ull, el cervell i l'objecte. és un punt de vista ideal; i a l'observador se l'imagina com una persona immòbil, ciclop i separada del que veu. Fa de l'espectador un déu, l'espectador esdevé la persona sobre la qual convergeix el món sencer, l'Observador Impossible. La perspectiva reuneix les dades visuals i les estabilitza, les transforma en un camp unificat. L'ull es distingeix clarament d'aquest camp, com el cervell està separat del món que contempla."²⁰¹ Abstreure, doncs, és transformar l'original mercès a un desplaçament, d'un pla a un altre, en un moviment que implica derivació de significats i reelaboració de formes, segons una essència però en contacte amb els nous entorns, també canviants, adoptant matisos i connexions mentre s'acumulen idees, que poden restar intactes en cada pla, en cada parada del camí. Fins a assolir la transformació plena. Com més et

²⁰¹ HUGHES, R. *The Shock of the New*. London: BBC, 1980, p. 17.

mires una cosa, més es transforma, ha escrit Anne Michaels²⁰², parafrasejant John Berger, que també ha dit: “La relació entre el que veiem i el que coneixem mai està resolta.”²⁰³

La centralitat de la mirada en la societat occidental com a via quasi unívoca de coneixement ha fragmentat, fins al desgast i el desprestigi com a font fidedigna, els suports tradicionals de recopilació, consulta i difusió de dades històriques, ara a les mans de recursos digitals. Els ordinadors, els telèfons mòbils i les xarxes d’Internet han trossejat el món, i per tant la percepció que se’n té, i han posat a l’abast, dins una immediatesa fulgurant, totes les informacions que el componen, la qual cosa ha modificat, i modifica en constant revisió, la cognició de la realitat, subordinada a una transmissió ocular. Fins i tot els llibres poden veure’s a través d’una pantalla i les lletres són formes susceptibles de modificació, quant a tipografia, disposició, color, etc. L’accés al saber és universal, inserit en una bombolla virtual de fàcil penetració, lluny ja de l’antiga

²⁰² MICHAELS, A. *El peso de las naranjas & Miner’s Pond*. Madrid: Bartleby Editores, 2001, p. 15.

²⁰³ BERGER, J. *Ways of seeing*. London: BBC, 1972, p. 7. Berger és, precisament, l’il·lustrador del l’esmentat llibre de Michaels i mestre reconegut de directores com Isabel Coixet, de qui parlarem més endavant.

fórmula que jerarquitzava el coneixement segons la condició social i la dificultat per accedir-hi. Les elits culturals s'han difuminat. La mateixa hegemonia –per emprar el terme en el sentit gramscian– del televisor a les cases, que va substituir la percepció sonora del món (a través de la ràdio i de l'oralitat), ha donat pas, en les noves generacions digitals, a l'ús indiscriminat dels ordinadors (tant en el format de sobretaula com en el dels portàtils com *netbooks*, *e-books*, *smartphones*, etc.). Però tot va encaminat cap a una relectura de la representació de la realitat, que en la seva tria, abstracció i transformació cobra més credibilitat sobre una pantalla, a pesar que aquesta realitat és, de fet, una objectivació de *segona mà*, usada, diguem-ne, per una manipulació prèvia. La massiva credibilitat d'una presentació real que pot ser observada i, així, coneguda i reconeguda, posa en dubte radicalment la identitat de les coses, que han travessat els seus límits primigenis per transformar-se. A poc a poc, l'art, en el seu afany atàvic de mimesi, desplaça la mirada que és representació de l'objecte fins a la mirada sobre l'objecte mateix. Primer una pipa deixa de ser una pipa, una llauna de sopa pot arribar a explicar tota una cultura de masses i una llauna de Coca-cola, en un context que li és aliè, pot assolir nous significats. Més que veure l'espectador reveu l'objecte, com en un procés platònic d'anamnesi, i aquest es

redefineix en una mena de distopia postmoderna. “L’abstracció avui ja no és aquella del mapa, del doble, el mirall o el concepte. La simulació ja no és la del territori, un ésser referencial, o una substància. És la generació mitjançant models del que és real sense origen o realitat: l’hiperreal”²⁰⁴, diu Baudrillard. En certa manera, la visió global ha passat a fragmentar-se per valoritzar la visió túnel, focalitzada, que ara ja, més que visió, és visualització²⁰⁵, una aproximació a la realitat que es dona, en clau de normes socials, per acceptada. El símbol s’insereix en cada detall de la realitat, que en tant que copsada visualment requereix un espectador actiu i reflexiu perquè el seu judici es basa en la parcialitat. “La ciència i la tecnologia –afirma Ivins en aquest sentit– han avançat, de forma creixent, cap a l’habilitat dels homes per inventar mètodes a través dels quals els fenòmens, que altrament només podrien ser coneguts per mitjà dels sentits del tacte, l’oïda, el gust i l’olfacte, es porten al camp del reconeixement i de la dimensió visual i, per tant, se subjecten a la simbolització lògica, sense la qual el pensament i

²⁰⁴ BAUDRILLARD, J. *Selected Writings*. POSTER, M. [ed.]. Cambridge: Polity, 1988, p. 166.

²⁰⁵ Vegeu FOSTER, H. *Visions and Visuality*. Seattle: Bay View Press, 1988.

l'anàlisi racional són impossibles.”²⁰⁶ Amb l'autarquia escòpica²⁰⁷, l'antiga fórmula de significació a través de la correspondència, en una arquitectura de símbols universals connectats interiorment, dins una estructura tancada, es regenera perquè la visió encabeixi el món, un cop reordenat, en un procés diguem-ne, de nova codificació. Com resumeix Jenks, “la trans-formació no és la reunió del món a través de la visió, sinó un re-ordenament del món *dins* de la visió”²⁰⁸. Gràcies a aquest procés de codificació de la ment a través de l'ull, podem mirar de sistematitzar els signes que la componen i fixar els conceptes que expliquen el món, una realitat empírica que ve embolcallada per la metàfora (*meta* –per damunt de–, *fora* –en lloc de), devers una imatgeria comuna, l'únic camp on una semiòtica de la imatge és possible, atès que seria impossible en un context on cada signe signifiqués coses diferents per a cada persona diferent. És prou significatiu el caire de transversalitat que la visió adquireix en el

²⁰⁶ IVINS, W. *On the Rationalization of the Sight*. New York: Da Capo, 1973, p. 13.

²⁰⁷ Un terme que el diccionari català no recull sinó com a formant (*-scopi*, *-scòpia*). Vegeu l'encunyació “règim escòpic” que Martin Jay manlleua de Christian Metz per conceptualitzar una gramàtica de la mirada carregada de patrons predeterminats i allunyada de qualsevol procés innocent.

²⁰⁸ JENKS, C. *Op. cit.*, p. 13. La cursiva és nostra.

territori de la comunitat visual, quan l'únic condicionant previ és la vista i no hi ha altres arbitrarietats que puguin mediatitzar-la, com molt bé saben els poders polítics, per exemple. El domini dels símbols col·lectius projecta una ideologia determinada de mode aparentment pla quan és totalment jeràrquic, des de les cúpules fins a les bases, allò que Foucault va anomenar, amb tanta meticulositat, el panòptic. L'hegemonia visual manipula els objectes i els símbols fins a construir una nova significació, arrelada i inconscient.

Walter Ruttmann, en una carta que va escriure el 1917, ja començava a intuir molt bé les estratègies estètiques que calia seguir per inserir-se en el món modern i anar perfilant els horitzons assolibles a través del nou art, el cinema, aportant, a més, una visió de fons que tenia molt a veure amb l'estudi de la tradició visual i l'aplicació sobre el producte i l'espectador contemporani:

“El contingut de cada pel·lícula dramàtica ve fins a nosaltres a través de l'ull i per tant pot esdevenir una experiència artística tan sols si s'ha concebut òpticament. Però l'art del poeta no usa l'experiència de l'ull com a base, i quan el poeta dóna forma a la seva obra no s'adreça al nostre ull. Per tant, la seva creativitat no té els requisits més fonamentals per al film [...] La gent ha quedat

encallada en la direcció equivocada; cercant l'art s'han acontentat a vestir i empolainar artísticament el cinema, en lloc de crear algun contingut que procedeixi de la seva essència.”²⁰⁹

De nou trobem una concepció global del film, a partit de la qual poden crear-se eixos de significació que la componguin. Sense la perspectiva adequada, el film pot convertir-se, ja en els seus orígens, en una errònia articulació semàntica, un inadequat procés de comunicació, un fals, per equivocat, intent de recrear la realitat des d'un punt de vista moral, mitjançant la visió. La principal tasca del director és emmotllar una composició òptica total, i aquí resideix precisament l'equilibri del missatge. Ruttmann va ser, en aquest sentit, un dels defensors de la idea de “film absolut”, una pel·lícula que encabís a la perfecció aquesta possibilitat infinita de combinacions per elevar a un nou estrat la idea d'obra d'art, un concepte encunyat el 1925 i que podia servir de referent a l'hora d'endinsar-se en les noves tècniques. *Berlín, la simfonia d'una gran ciutat* [*Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* o *Berlin. The Symphony of a Great City*, 1927]

²⁰⁹ Citat per Walter SCHOBERT a “Painting in Time’ and ‘Visual Music’: On German Avant-Garde Films of the 1920s”. A: *Expressionist Film. New Perspectives...*, p. 237.

representa al detall aquesta voluntat creadora de Ruttmann, un film que els crítics de l'època van devastar i que fins i tot anys després era atacat com a referent de les produccions nazis de Leni Riefensthal, malgrat que, ultra la consideració de film documental, escenifica un cinema total que busca, més enllà de la diegesi, una mirada carregada de símbols que s'interrelacionen i dibuixen un univers tancat que, obturant-se, s'obre a múltiples interpretacions, en allò que va anomenar-se "nova objectivitat". Ruttmann va tenir clara la fragmentació de les realitats urbanes, i de la seva influència en la identitat dels seus habitants, així com el discurs paral·lel que aquesta transversalitat creava de manera quasi espontània, gradual i constant. El muntatge era allò que unia, talment un fil de cosir invisible, tots els elements en joc, tots els recursos subordinats a una idea d'acció, de trama aristotèlica, perquè l'obra en si cobrés autoritat, peculiar caracterització, i rendís en conjunt com un bloc tangible. Ruttmann, que també va fer experiments amb el muntatge (*Filmstudie* del 1926 o *Inflation* de 1927-28) i incursions en el surrealisme temptat per la mateixa tècnica (*Vormittagsspuk* de 1927-28), a *Berlín* fa del muntatge la base d'una radicalització del discurs en encadenar imatges de la ciutat en sentit cronològic i en la diacronia d'un sol dia, imatges que lligades les unes amb les altres formaven noves imatges i

noves lectures, una nova mimesi d'una de les ciutats més grans del món. Ell mateix ho explicava així:

“Durant els llargs anys de la meva producció de films a partir de materials abstractes no podia desempallegar-me del desig de construir alguna cosa a partir de materials vius, crear una simfonia filmica a partir de les milions de fonts reals i encara existents d'energia en moviment que anima l'organisme de la gran ciutat moderna [...]. A *Berlin*, només vaig permetre a la imatge parlar, la imatge absoluta, vista i desenvolupada d'una forma abstracta, fora de l'aspecte filmic. Vaig organitzar els motius de la imatge d'una manera rítmica, de forma que treballessin sense l'argument i llançant opòsits i contrastos entre ells. La meva intenció era assolir una forma d'art autònom.”²¹⁰

Materials vius en simfonia i organització rítmica per opòsits i contrastos, són pilars fonamentals del cinema contemporani i fonts essencials per a la forja dels símbols que l'integren i el fan ser. Veiem la preocupació d'aquests primers cineastes per la composició, per la reflexió del cinema com a representador de la realitat i d'uns valors col·lectius, del present i el passat, i de com la tècnica va evolucionant

²¹⁰ *Ibid.*, p. 244.

a tota velocitat fins a plantejar reptes molt concrets, com el de la incorporació del so a la indústria, clau per entendre-la com a forma artística simbòlica. Ruttmann va emprendre aquest aventurat sender de *Berlín* després de veure, meravellat, les fites aconseguides pel muntatge a *El cuirassat Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, 1925] d'Eisenstein, un film el pare del qual és considerat el mestre d'aquesta tècnica, que és en si la utilització del discurs com a símbol *per se*, ja que en la concatenació d'imatges (moviments, escenes, personatges, objectes...) hi ha una supralectura que funciona com a referent estètic i moral per entendre la història, com a connector no només filmic sinó també intel·lectual. No és tampoc atzarós que el mateix Eisenstein visités Fritz Lang l'any 1930 quan aquest rodava a Alemanya *M*, una pel·lícula que originaria al seu torn un estudi del director del *Cuirassat*. Lang i Eisenstein, segons diu el primer, mai més tornarien a veure's. Les mateixes coincidències expliquen per què el cinema va avançar en la direcció que va fer-ho durant aquells fructífers anys, quan Pudovkin –amb Eisenstein i Aleksandrov autors del famós *Manifest del so*²¹¹ (1928)– va visitar Ruttmann a Berlín i va

²¹¹ Vegeu, per exemple, EISENSTEIN, S.M. *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 2002, p. 311.

transmetre-li la seva admiració per les seves obres. Tant Ruttmann com els altres tres semblaven arribar a conclusions similars per camins diferents quan van concebre el so com una tècnica basada en el contrapunt, amb la precisió que en la manipulació d'aquest recurs ja insalvable residia la manera en què l'espectador percebria la realitat filmada, i per extensió la realitat del món que l'art mira de retratar. Diuen Eisenstein, Pudovkin i Alexandrov:

“És prou sabut que el principal (i únic) mètode que ha dut el cinema a una posició de gran influència és el muntatge. Reconèixer el muntatge com la principal via d'influència ha esdevingut l'indiscutible axioma sobre el qual el món de la cultura cinematogràfica descansa [...] El so és un invent de doble tall i la seva aplicació més probable seguirà la línia de menor resistència, o sigui, en el terreny de la satisfacció de la simple curiositat. En primer lloc, hi haurà una explotació comercial dels productes més vendibles, això és, de les pel·lícules parlades –aquelles en les quals el so es grava d'una manera natural, sincronitzat exactament amb el moviment a la pantalla i creant una certa il·lusió de gent parlant, els objectes fent soroll, etcètera [...] El so emprat d'aquesta forma destruirà la cultura del muntatge, perquè cada simple afegitó de so sobre els fragments

del muntatge n'incrementa la inèrcia i el seu significat independent; això va sens dubte en detriment del muntatge, que opera per damunt de tot no amb fragments sinó amb la juxtaposició de fragments. Només l'ús contrapuntat del so *vis-à-vis* amb el fragment visual del muntatge obrirà noves possibilitats per al desenvolupament i el perfeccionament del muntatge.”²¹²

I Ruttmann redunda des de la seva pròpia perspectiva en el mateix:

“L'única manera possible de fer una pel·lícula sonora és usant el contrapunt. Això significa que la imatge a la pantalla no pot ser intensificada i augmentada pel so que hi corre paral·lel [...] Un film sonor construït per contrapunt posaria en joc ambdós modes d'expressió l'un contra l'altre; forjaria un vincle mental entre la imatge i el so [...] Aquesta és l'única forma que so i imatge, els materials respectius dels quals són del tot diferents, es complementin l'un a l'altre.”²¹³

²¹² *Ibid.*, p. 312.

²¹³ Citat a SCHOBERT, W. *Op. cit.*, p. 245.

Una teoria que el mateix Ruttmann va portar a l'extrem despullant el so per fer-lo harmonia i diegesi en si mateix a *Melodia del món* [*Melodie der Welt*, 1929]. El contrapunt del so i la música amb l'encadenament de les imatges a *Berlín* situen aquest film com a paradigma decisiu del concepte de realitat, i de realisme, com a escenari davant del qual entra en joc la percepció de l'espectador, una recreació de la ciutat ja no com a rerefons d'una història, ni que sigui una d'inserida en l'urbs, amb aquesta com una de les protagonistes, com succeeix amb *Metròpolis*, sinó com a matèria primera per a la confecció cinematogràfica, a la manera d'un documental, encara que tan sols sigui en aparença. Aquest davallament fins a la captura d'imatges *naturals* per a la seva translació al fotograma porta implícites conjeitures morals de difícil resolució, com aquelles que amb tanta vehemència posava en relleu Kracauer, que considerava que una pel·lícula plantejada en aquests paràmetres immediatament implicava uns "deures" des de l'obra cap al perceptor, ja que un mirall reflecteix el que se suposa que és, i així es presenta, com l'"autèntica realitat" i té, en la seva tria i focalització, doncs, unes retribucions de caire moral. I malgrat tot, argumenta Kracauer i els refractaris a la mirada desplegada a *Berlín*, seran la concepció primera de la mirada del creador, la llavor expressament lírica de la seva concreció en la tecnicitat, la recreació d'un ordre urbà lluny de les formes habituals que la presenten com un cos de línies determinades,

rectes i maquinals, símbol de la suprema immediatesa i l'anihilació de la llibertat humana, les que facin trontollar la naturalesa mateixa de la reciprocitat entre les imatges filmades com a tals i el medi objectiu que les genera: “El muntatge rítmic de Ruttmann és símptoma d’una retirada des de les decisions elementals fins a la neutralitat ambigua [...] Els éssers humans són entaforats en l’esfera inanimada. Semblen molècules en un corrent de matèria”²¹⁴, una perspectiva davant la qual, assegura David Macrae, es posiciona “el sentit directament visionari de Ruttmann de la dinàmica realitat fílmica, que, per ser incisivament perceptiva, intuïtivament i sensorialment absorbent, busca canalitzar i focalitzar els components objectius del paisatge urbà devers un corrent envoltant de formes pures, tons i ritmes que estan pertinentment localitzats dins de l’expressiu àmbit estètic, alliberats dels objectes ancorats de la mimesi fotogràfica”²¹⁵. L’herència estètica de la fotografia en la ment de l’espectador li condiciona la mirada, fins al punt que la realitat concebuda pot mudar-se en una nova realitat canviant, transformada i transformadora, igual que l’alçada de la seva identitat encastada en el món, mentre segueix

²¹⁴ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler...*, p. 186-187.

²¹⁵ MACRAE, D. “On *Berlin. The Symphony of a Great City*”. A: *Expressionist Film. New Perspectives...*, p. 252.

el fil de les imatges, muntades segons un criteri líric que permet significar els elements, les experiències, en una direcció o altra, implicacions ideològiques que parteixen, al capdavant, d'arrels ja configurades, en una realitat experiencial reflexiva i no lineal, malgrat que autoritzades veus com la del mateix Kracauer insisteixen justament en el contrari, quan asseveren que els objectes, en ser presentats primer en el seu entorn natural, i en la seva funció habitual, per tot seguit ser reinterpretats connectant-los per funció de ràcord amb altres elements, creen un símbol més enllà de la seva significació primera, en una *perversió* de la mirada i en un salt de la realitat *objectiva*. Però la qüestió fonamental és dilucidar si en efecte “realitat” equival a “objectivitat” i “rítmic”, entenent el ritme com a eina de fons que uneix les peces i els fotogrames en un pla inadvertit, a “intangible”, si la naturalesa de la “realitat” no pot ser mai “rítmica” o si una entitat “rítmica” no pot ser “real”. Kracauer, criticant aquestes aparents contradiccions, obre la porta a la construcció de la realitat filmada que la pel·lícula sembla perseguir: “Aquest mètode és equivalent a un enfocament superficial, en tant que es basa en les qualitats formals dels objectes en lloc dels seus significats. Ruttmann posa l'accent en els patrons purs de moviment. Peces de màquines en moviment es filmen i es tallen de manera que es troben en pantalles dinàmiques de caràcter gairebé abstracte. Poden simbolitzar el que s'ha anomenat el

tempo de Berlín, però ja no estan relacionades amb les màquines i les seves funcions. L'edició també recorre a les vagues analogies entre els moviments o formes [...] Aquests contrastos no són tant protestes socials com expedients formals. Talment les analogies visuals, serveixen per construir seccions transversals i la seva funció estructural eclipsa qualsevol significat que puguin transmetre.”²¹⁶ Allò que ell anomena “música òptica” sembla, a banda de dirigir la mirada de l'espectador, i per tant de condicionar-la moralment i social, degradar la puresa natural de l'objecte, de la màquina en aquest cas, fins que la realitat del que és passa a ser una realitat del que pot ser, més enllà de la seva tangible existència, en un procés de descontextualització de la cosa que recollirien molts moviments pictòrics de mitjan segle XX i que dóna a llum una nova realitat psicològica, transcendent, a l'altura dels altres elements que el director hi posa en relació explícita. La música òptica, el ritme, el muntatge, la simfonia, inauguren una concepció del cinema com a tal inèdita fins aleshores, una realitat que no existeix sinó en la construcció filmada mateixa i en la percepció de l'ull que la contempla. Les qualitats formals, els seus desplaçaments i les analogies es troben en la *realitat* del film. Ruttmann, que abans de ser director de cinema va estudiar arquitectura i va

²¹⁶ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler...*, p. 184-185.

exercir de pintor, ja va veure clar, el 1918, portat per la seva frustració com a recreador de la realitat, que “no té cap sentit pintar més. Aquesta pintura s’ha de posar en moviment”. Standish D. Lawder, en aquest sentit, argumenta que “igual que l’evident lírica estètica en la seva pintura havia determinat el contingut estilístic de les pel·lícules abstractes de Ruttmann, així també, a *Berlín*, el seu sentiment pels ritmes líquids de formes suaument ondulades i la seva predilecció pel joc visual de la corba contra la línia inspiren la seva elecció de objectes i decorats escaients en el Berlín modern”²¹⁷. *Ritme líquid*²¹⁸ són dos termes encertats per definir la mirada dels cineastes de l’època de les avantguardes, bressol del futur i actual cinema, ja que ensenyen clarament els conceptes de composició i fluïdesa que els van moure i hi podem percebre el procés a través del qual, com en una col·lisió, els múltiples estadis de significació visual entren en contacte quan una representació objectiva específica salva l’escull d’aparèixer com a mer instrument mimètic per assaltar un nivell transcendent mitjançant manipulacions expressives que activen una multitud d’efectes relacionats. Un fet entre fets, en la caixa de ressonància del film, és una plataforma de

²¹⁷ LAWDER, S.D. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1975, p. 57.

²¹⁸ I que per moments recorda, precedint-lo, la “realitat líquida” de Zygmunt Bauman, com hem esmentat anteriorment.

representació i significació i impregna tota la resta, tota l'obra, a l'uníson, objecte i essència, ment i matèria. Jacques Aumont ha destacat els perills de la representació com a estat de *formulació*, més que no pas de *reimpressió* o *gravació*, perquè “hem de recordar que, si bé l'ull [...] pot discernir composició plàstica en l'espai, és per naturalesa molt menys capaç de percebre el flux del temps [...] Per tant el concepte de ritme, fins i tot més que la composició, és problemàtic quan s'aplica a la pel·lícula, on en el millor dels casos és metafòric i, en el pitjor, està completament fora de lloc”²¹⁹. La idea de context, doncs, retorna amb força per poder aplicar els codis correctes de construcció i significació d'una xarxa de símbols que puguin elevar la narració fins a un nou nivell semàntic que segueixi, i aquest és un punt crucial, també noves pautes de comportament artístic, agafant la tradició literària i sociològica per portar-la al terreny de la cinematografia, al terreny de la “nova realitat” filmada i percebuda. Els antics referents, aplicats aquí, ja no valen o poden fer caure l'espectador en una lectura equivocada o, com a mínim, esbiaixada d'allò que observa, entre una sensació de frustració i d'allunyament, atès que ara la simbolització d'elements comuns pot portar a una total simplificació del discurs, i per tant a una perversió tendenciosa i deliberada de la veritat,

²¹⁹ AUMONT, J. *The Image*. London: British Film Institute, 1997, p. 208.

mentre que una adequada connexió dels objectes filmats aixeca un símbol des de la seva concatenació, des del muntatge, que els interrelaciona explícitament en el moviment, tant a nivell de referents connotats com de referents més explícitament diegètics, aquells que se subordinen a l'acció de la història en si i que també treballen per a la versemblança del film, que té molt a veure amb la idea de la *veritat* que vol representar:

“En els termes fixats pel representacionalisme tradicional, i el simbolisme que hi va implícit, totes i cadascuna d'aquestes correlacions infinites en realitat sempre han d'existir alhora quan el concepte en qüestió està identificat; de tota manera, la precisió expressiva –la rellevància filmica del significat– sorgeix específicament a *Berlín* a través de seleccionades estructures de combinació i disposició. És precisament la configuració filmica d'objectes i marcs en pantalla el que genera el poder cinematogràficament comunicatiu i fortament focalitzat de *Berlín. La simfonia d'una gran ciutat*. És dins d'aquesta qualitat on resideix la *realitat* sensorial de la pel·lícula. Per tant, els elements de connexió *cinemàtica* (connexió no *simbòlica*) que constitueixen l'armadura estructural de *Berlín* són de fet el seu

vehicle de sensibilitat informativa i coherentment concentrada.»²²⁰

El simbolisme tradicional, doncs, aplicat a aquesta nova narratologia cinematogràfica l'únic que aconseguix és estretir el missatge, simplificar els signes que el carreguen, portar l'espectador a una marea de dades correlatives que sumades i solapades esdevenen quasi incomprensibles, mentre que concebre el film com un conjunt que avança amb meticulositat per entre les seves parts fins a ser com a ens propi i unitari ajuda a entendre'l en global i també fragment a fragment, fins que el mateix visionador copsa el significat de la forma, de l'estil, present en el temps i en el tempo, en les formes i les seves linealitats, en el to, en la liquidesa fluent de les imatges, en la percepció d'un *background* que va surant i condicionant el present per vies quasi imperceptibles.

Tradicionalment, i errònia, *Berlin* ha estat considerada el referent indiscutible del Cine-Ull soviètic, aquell fundat pel Consell dels Tres (Dziga Vertov, Elizaveta Svilova i Mikhaïl Kaufman) i el

²²⁰ MACRAE, D. *Op. cit.*, p. 263.

grup anomenat els *kinoks*²²¹, que propugnaven una nova i autèntica manera de fer cinema, el Cinema-Veritat (*kino pravda*) –en referència explícita al diari bolxevic impulsat per Lenin el 1912 *Pravda*–, un concepte constructivista de l’art que pretén fer dels objectes obres d’art en si mateixes i que defuig l’ús d’actors tradicionals, filma “fets de vida” (*zhiznennyi fakty*) “tal com són” perquè, a través del muntatge, es creïn “fets fílmics” (*kino fakty*), que es construiran sobre el principi d’una juxtaposició ideal de materials diversos per produir un conjunt estructural encara més significatiu. És un cinema *sense posada en escena*, que pren el material directament de la realitat i periclita la introducció de la manipulació prèvia al fet cinematogràfic, tot allò que pugui interferir en la impostura del contingut i, a la fi, del missatge del creador/recreador. L’Ull-Fílmic (*kinoglaz*) penetra dins la superfície de la realitat externa i mostra “la vida tal com és” (*zhizn’ kak ona est’*) sobre la pantalla, després que la càmera capti aquella realitat no conscient (*zhizn’ v rasplokh*) que s’escapa a l’observació i

²²¹ Neologisme per *kino* (film) i *oko* (sufix i alhora arcaisme per *ull*). Per a la teoria del Cine-Ull, vegeu, per exemple, STOLLERY, M. *Alternative Empires. Soviet Montage Cinema, The British Documentary Movement & Colonialism*. Coventry, University of Warwick, p. 101-219. Tesi doctoral inèdita en llibre, consultable a go.warwick.ac.uk/wrap/3954. O MICHELSON, A. [ed.]. *The Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley (California): University of California Press, 1985.

la presentí en plans no dramatitzats reorganitzada, de fet nova realitat que l'ull nu no pot veure sinó a través del cinema, a través de l'“enregistrament de moviments compostos de les més complexes combinacions”. Es tracta, en el fons, d'un intent literal de davallar a la realitat objectivable, la més físicament tangible, i imitar-la quasi al detall, però transformant-la a través de la tècnica del muntatge, mediatitzant l'espectador ja d'inici, com de fet resa el lema que encapçala la pel·lícula insígnia del moviment, *L'home amb una càmera de cinema* [*Chelovek s kino-apparatom*, 1929], i que es referma més mitjançant les negacions que afirmant, una postura identitària típica de les avantguardes: “Atenció, espectadors: Aquesta pel·lícula representa en si mateixa un experiment en la comunicació cinematogràfica d'esdeveniments visibles / Sense l'ajuda d'intertítols (una pel·lícula sense intertítols) / Sense l'ajuda d'un escenari (una pel·lícula sense guió) / Sense l'ajuda de teatre (una pel·lícula sense decorats, actors, etc.) / Aquest treball experimental es va realitzar amb la intenció de crear un llenguatge final *veritablement* internacional de cinema sobre la base de la seva total separació del llenguatge del teatre i la literatura.”²²² La veracitat comprovable dels

²²² Transcrit a PETRIC, V. *Constructivism in Film. 'The Man With the Movie Camera'*. A

esdeveniments visibles filmats, juntament amb la manca de referents cinematogràfics com els actors, l'estudi o el guió, fan de la pel·lícula, en efecte, un experiment únic que aporta reflexions al voltant de la percepció i del paper de l'art que tindran les seves altes conseqüències *a posteriori*, mentre plantegen aquests diferents graus de realitat, que tenen a veure amb la seva definició, una contradicció compatible amb l'exercici de la cinematografia, com explica Vladímir Petric a *Constructivism in Film* a propòsit de Vertov:

“La intenció de Vertov de fusionar l'ull mecànic i l'humà va conduir cap a dos objectius essencialment dispars i inevitablement va produir una contradicció dialèctica amb el principi Film-Veritat [...] Els *kinoks* buscaven tant preservar la noció de *la-vida-tal-com-és* com expressar una nova visió de la realitat. Aquesta contradicció va ser mitigada pel doble efecte del mètode Cine-Ull, que, d'una banda, aborda *fets de la vida* tal com van aparèixer en la realitat externa i, de l'altra, empra tots els recursos

Cinematic Analysis. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1987, p. 201-202. Les cursives són nostres. Els separadors indiquen el canvi de rètol original en pantalla.

cinematogràfics disponibles per recrear una nova estructura visual (el *cinema-cosa*), no només fenomenològicament diferents del seu prototip sinó també reveladors de la realitat mateixa [...] El concepte de veritat de Vertov no s'identifica amb la veritat objectiva, ni tan sols amb la veritat com inicialment es registra al cel·luloide.”²²³

Quan Svilova declara que els “films documentals” són “més importants i més emocionants que les obres filmades amb actors, perquè el noticiari mostra la vida que no pot ser imitada per actors”, o quan conclou la seva teoria preguntant-se, i responent-se, que “si es fotografia un treballador real i un actor que interpreta un treballador, quin és millor? L'actor que personifica o l'home real? Sense cap dubte aquest últim!”²²⁴, a banda de posar l'accent sobre el que és *real* i el que no ho és, el que és *millor* o *pitjor* (una lectura de l'art, un cop més, en clau moral), es fa eco del *Manifest realista* (1922) dels germans Naum Gabo i Antonin Pevsner, quan afirmen que “l'art és la realització de la nostra percepció espacial del

²²³ *Ibid.*, p. 4.

²²⁴ VERTOV, Dz.; SVILOVA, E.; KAUFMAN, M. *V Soviete Troikh*. 4 d'agost del 1924. *LEF*, núm. 4, p. 220 i 221.

món”²²⁵, o, com assegura Vertov, el cinema és l’“art d’imaginar els moviments d’objectes en l’espai dins d’una concepció d’un tot rítmic i estètic d’acord amb les propietats específiques del material fotografiat, així com el ritme interior de cada element separat”²²⁶.

Com veiem, i com havíem apuntat més amunt, l’esperit, diguem-ne, documentalista del Cine-Ull²²⁷, juntament amb la seva voluntat de transmetre una realitat objectivable a través del ritme i la composició en el muntatge, semblen emparentar directament *L’home amb una càmera de cinema* amb el *Berlín* de Ruttmann, malgrat que això, si atenem les paraules del mateix Vertov, sembla posar en perpendicular dues estètiques que van no obstant en paral·lel, assemblant-se en certs tics estètics però sense arribar a tocar-se mai, una comparació “absurda”, exclama el rus en una carta del 1929: “Alguns crítics de *Berlín* –mirant d’explicar les característiques cinemàtiques de la sèrie del Cine-Ull– proclamen que el

²²⁵ CAWS, M.A. [ed.]. *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln (USA): University of Nebraska Press, 2001, p. 396.

²²⁶ DUNNE, J.A.; QUIGLEY, P. [eds.]. *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004, p. 50.

²²⁷ La influència de Vertov sobre els pressupostos extremament realistes del Dogma 95 de Lars von Trier, Thomas Vinterberg i Soren Kragh-Jacobsen és més que evident. Vegeu LEDO, M. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.

meu mètode Cine-Ull no és més que una versió més *fanàtica* del concepte que Ruttmann utilitza a *Berlín*. Aquesta mitja declaració, aquesta veritat a mitges, és absurda”²²⁸, ja que el film, segueix argumentant Vertov, no només se centra a representar una ciutat sinó que reflecteix el dinamisme social, les seves múltiples facetes i contradiccions, desenvolupant una metàfora cinematogràfica de la percepció humana i la interdependència de la vida i la tecnologia. En primer lloc, trobem aquesta connotació metafòrica implícita en l’estructura diegètica de la pel·lícula, que segueix el principi constructivista a partir del qual el procés creatiu esdevé una part del significat de l’obra, i, en segon lloc, quant a la connexió vida-tecnologia, només cal donar un cop d’ull al títol per comprovar-ne l’abast, unes paraules que reiteren allò que Buster Keaton va rodar el 1928, tot just un any abans, *El càmera* [*The Cameraman*], però per allunyar-se’n i subratllar que la càmera en realitat és una eina, com qualsevol altra, que un treballador, com qualsevol altre, en aquest cas un càmera, utilitza per aixecar una societat, mentre la reflecteix, una idea que impregna tot el film per juxtaposicions visuals, analogies entre la persona i la màquina.

²²⁸ "Letter from Berlin", datada el 18 de juliol del 1929. A: MICHELSON, A. [ed.]. *The Kino-Eye. The Writings...*, p. 101.

El cinema de Vertov, centrat sobretot en el discurs al voltant de l'autenticitat de l'expressió cinematogràfica com a art independent, és, juntament amb el de Serguei Mikhailovitx Eisenstein, un dels fonaments més sòlids de les avantguardes històriques, i el que van suposar després, en particular, i de la història del cinema en general, en una estètica que sovint es presenta relacionada però que, quant a manifestació teòrica, difereix i s'escampa per camins ben diversos, centrat com estava Eisenstein a incorporar recursos propis d'altres arts com el teatre o la literatura i a explotar les possibilitats de la impostura, pròpia de qualsevol art i qualsevol tècnica, per a fins reproductors de la realitat: mentre que el primer basava el seu Cine-Ull en una "còpia fidel" dels "fets de la vida", un mètode basat en "la gravació de fets, la classificació de fets, la difusió de fets i l'agitació de fets"²²⁹, el segon volia un cinema que barrejés la dramatització i la no-dramatització per estilitzar una *mise-en-scène* i fer de les preses unitats de composició expressiva, "una conscient i activa reconstrucció de la realitat, no tant una realitat en general com cada

²²⁹ VERTOV, "The Factory of Facts", 24 de juliol del 1926. A: MICHELSON, A. [ed.]. *The Kino-Eye. The Writings...*, p. 59.

esdeveniment singular i cada fet específic”²³⁰. Eisenstein sempre va insistir, fins a la sacietat, que el Cine-Ull mai va influenciar-lo i les divergències amb Vertov, que insistia en el contrari, van ser notables i explícites al llarg dels anys, sobretot, d’una banda, al voltant de l’autenticitat ontològica del cinema, des de la base que una projecció sobre la pantalla té un únic poder associatiu que evoca en la consciència de l’espectador una noció sensorial de la realitat que li fa sentir que els esdeveniments, personatges i escenaris que veu *existeixen* al món *real*, en contra del que de fet és el cinema, una virtualitat de llums, ombres i so, i de l’altra al voltant de la manera en què la tècnica havia de traslladar-ho a les imatges, punt sobre el qual Eisenstein va acarnissar-se especialment en diverses ocasions, en què va deixar escrit que els plans de Vertov eren “estàtics” i “mancats d’implicacions metafòriques”: “En estructurar imatges de la vida autèntica (com el postimpressionisme usa colors autèntics), Vertov teixeix una imatge puntillista destacant el dinamisme extern dels esdeveniments en un intent de disfressar la presentació pràcticament estàtica dels esdeveniments a la pantalla... Així registrant la dinàmica

²³⁰ EISENSTEIN, S. “Toward the Question of a Materialist Approach to Form” (1925). A: *Selected Works*. Moscow: Iskusstvo, 1964, p. 113.

exterior dels fets, [Vertov] descuida el dinamisme intern del pla, que en realitat no és més que l'embelliment de les preses fixes"; el mètode del Cine-Ull no tenia "prou poder ideològic" perquè seleccionava "només els fets del món exterior que impressionaven el director, i no aquells amb els quals hauria de cavar en la psique de l'espectador"²³¹, una opinió que tenia veus autoritzades que l'abonaven, com la de Víktor Shklovsky en un article de 1926 titulat, significativament, "Cap a on es dirigeix Dziga Vertov?": "A les pel·lícules fetes pels *kinoks*, els esdeveniments fotografiats estan empobrits perquè no tenen un biaix artístic en la seva relació amb els objectes."²³² Sigui com sigui, i discrepant també profundament en les possibilitats de l'arribada del sonor, és cert que algunes estratègies estètiques que suren en el muntatge d'alguns dels films de tots dos presenten certes coincidències, com ha demostrat Vlada Petric²³³, per exemple en les

²³¹ *Ibid.*, p. 114.

²³² SHKLOVSKY, V. "Where is Dziga Vertov Marching?". *Sovetskii ekran*, 10 d'agost del 1926. Citat a *Constructivism in Film...*, p. 52.

²³³ *Constructivism in Film. Op. cit.*, especialment les pàgines dedicades al "Disruptive-associative montage", p. 95-107.

teories de la percepció basades en l'ús de l'efecte phi²³⁴ per assolir el més alt impacte cinestèsic en l'espectador, una idea que té molt del sublim kantià, en tant que reacció *física*. A causa del fet que l'ull humà reté una imatge percebuda en la retina durant una centèsima de segon *després* que una percepció es completa, l'espectador experimenta una il·lusió de doble exposició, a través d'una coalescència de dues o més imatges en la mateixa pantalla, de forma que la impressió d'una imatge prèvia es fusiona amb la percepció de la imatge successiva, i si la seqüència conté una sèrie d'imatges diferents (plans) seguint l'una a l'altra en ràpida concatenació, l'espectador experimentarà la il·lusió estroboscòpica d'aquestes imatges superposades, una cosa totalment diferent de la mecànica

²³⁴ L'efecte, o fenomen, phi està profundament arrelat en les teories cinematogràfiques de principis de la història del cinema, potser perquè té molt a veure, precisament, amb la concepció de la realitat percebuda tant a través de la màquina com a través de l'ull que la contempla. Per a la teoria de la persistència retiniana d'Hugo Münsterberg (1916) i la psicologia de la Gestalt de Max Wertheimer (1912), vegeu, per exemple, MÜNSTERBERG, H. *The Photoplay. A psychological study*. New York & London: Appleton, 1916 (original en pdf consultable a vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit38804/index_html?pn=10&ws=1.5, un text fundacional per al cinema que en remet els punts de fuga fins al primer quart del segle XIX) o el treball d'investigació de MARTÍN PASCUAL, M.A. *La persistencia retiniana y el fenómeno phi como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*. Bellaterra: UAB, 2008. Consultable a cac.cat/pfw_files/cma/premis_i_ajuts/treball_guanyador/Menci_Miguel_A_Martin.pdf.

superposició de dos plans, de la simultaneïtat de dues imatges en la mateixa pantalla: mentre que aquesta afecta la percepció a un nivell purament òptic, l'efecte phi genera un polsament estroboscòpic d'impacte hipnòtic en l'observador, una experiència sensorial dels anomenats "interval·ls". La primera és calmant i òpticament impressionant; la segona –la que proposa Vertov, que encaixa la transformació de la percepció forçant l'espectador a participar en l'exploració del món extern mitjançant la "penetració" de la seva estructura interna– és irritant i òpticament agressiva. Un exemple significatiu és la breu seqüència "Carrer i ull", de l'esmentada *L'home amb una càmera de cinema*, en què una exacta orquestració de moviment dels objectes filmats crea una energia cinestèsica i l'efecte phi, incrementat per la reducció gradual de la durada dels plans. La combinació de l'ull que observa i el trànsit observat és cada cop més i més simbòlica, reduïda al final gairebé al cercle i la línia com a símbols de l'acte de veure i de l'acte del moviment purament físic, mentre la parpella va tancant-se, en concatenacions cada vegada més curtes, fins que assistim a una no-percepció d'un ull, com succeïa uns segons abans, sinó que amb la parpella closa al final el símbol s'eleva en la implicació de la no-visió, de la ceguesa, una rejecció del profetitzat accident, una arquitectura sobtadament tallada per

l'aparició de la infermera contestant al telèfon, l'ambulància i el càmera mateix intervenint en l'auxili del ferit. Els paral·lelismes que s'han establert sovint entre aquesta seqüència, marcada pel simbolisme i per l'efecte arrossegador del ritme de les imatges, de la mà del muntatge, i la de l'ull escindit a *Un gos andalús* [*Un Chien Andalou*, 1928] de Luis Buñuel tenen els seus arguments visuals però, no obstant això, són resultat d'un principi del tot diferent i, en conseqüència, d'un efecte sobre la percepció també distint: mentre que Buñuel es proposa, sota les comunes lleis del dadaisme i del surrealisme, produir un "xoc excèntric" en l'espectador, ajudat simbòlicament pel pla precedent d'un núvol travessant una lluna plena en un cel enfosquit, Vertov desitja que l'observador tingui la impressió que el trànsit *deconstrueix* l'ull, amb una implicació ideològica en el context de la seqüència subsegüent i amb relació a altres seqüències. A la fi, l'ull de Vertov està incorporat a l'estructura de tot el muntatge i no pas presentat merament com un flaix d'un sol i representatiu pla.

Amb relació a aquesta estratègia, Eisenstein seguia el rastre i remarcava: "De la mateixa fórmula que uneix el *significat* de tota la peça (tant el film sencer com la seqüència) i la *meticulosa i astuta selecció* de les peces, *sorgeix la imatge* del tema, *fidel al seu*

contingut. A través d'aquesta fusió, i a través de la fusió de la lògica del tema de la pel·lícula amb la *més alta forma* en què per llançar aquest tema ve la plena *revelació* del significat de la pel·lícula. Aquesta premissa natural serveix com a font i sortida per a tota la sèrie de distintes aproximacions a la sincronització. Cada tipus *diferent* de sincronització és abraçat pel tot orgànic i encarna la imatge bàsica a través dels seus propis límits, definits específicament.”²³⁵ Eisenstein cerca la potencialitat de la imatge en el seu contingut, que més que estar-hi implicat es *construeix* a si mateix des de la perspectiva del llenguatge visual, un material que ja és en si símbol del que representa, que ja conté, interconnectat amb el material que el precedeix i el segueix, significant i significat alhora, fins a fer possible la *revelació* final, amb la visió del conjunt acabat. L'intent de superació de la dicotomia forma/contingut il·lumina el procés pel qual els conceptes nuclears visuals es revelen a través d'un emmarcat formal, d'una selecció, configuració i combinació manipulada d'especificitats carregades d'informació que activa la percepció davant la pantalla de l'observador, que capta aquest, diguem-ne, axioma filmic precisament des de la successió d'imatges i les seves

²³⁵ EISENSTEIN, S. *The Film Sense*. Jay LEYDA [ed.]. London: Faber and Faber, 1986, p. 73.

implicacions tant individuals com estilísticament emparentades, instal·lat en una consciència, basada en la pròpia experiència cinematogràfica, que desenvolupa la reciprocitat entre l'objecte i el vehicle, entre forma i contingut, de manera que es genera un segon estatus d'objectivitat que valida el mateix mitjà com a veritat *per se*, en una absorció completa del signe amb el referent, com explica André Bazin a "The Ontology of the Photographic Image", en una reflexió que té molt a veure amb la contextualització i les vies per les quals els objectes es resituen per la mà d'un autor, una estratègia tan explícita en el cinema consagrat al muntatge com a codi: "La imatge fotogràfica és l'objecte en si mateix, l'objecte alliberat de les condicions de temps i espai que el regeixen [...] Comparteix, en virtut del procés mateix del seu esdevenir, l'existència del model del qual és reproducció; és el model."²³⁶ És així com Eisenstein, a la seva obra mestra *El cuirassat Potemkin* (1926), pot aplicar allò que tres anys abans defensava a capa i espasa al seu "Muntatge d'Atraccions", un text que té molt a veure amb la concepció primigènia del cinema com a plataforma emocional i de com aquestes emocions poden ser

²³⁶ BAZIN, A. "The Ontology of the Photographic Image". A: *What is Cinema?*. Berkley: University of California Press, 1967, p. 14.

tipificades i conquistades, gairebé domesticades, en unitats de raciocini estilitzat. Eisenstein recull el testimoni de predecessors alemanys com George Grosz i John Heartfield i els treballs de fotomuntatge del seu col·lega, constructivista, Rodtxenko, com a models del tipus de film que vol crear, unes “atraccions” similars a les del circ (tradició teatral en estat pur, condicionada sobre manera pel paper i la proximitat de l’espectador, fins i tot de l’espectador “jove”, impregnat d’una innocència naturalment refractària a qualsevol *xantatge* intel·lectual), il·les de producció que atreguin al màxim l’atenció i que, traslladades al muntatge, constitueixen eixos, o motors centrals, d’una història que avança enganxant i emocionant l’espectador, en punts àlgids que s’assoleixen a través de diverses estratègies estètiques, més que perseguint com a objectiu últim la representació d’una situació o esdeveniment concret:

“L’atracció [...] és cada moment agressiu [...] que porta a la llum en l’espectador els sentits o la psicologia que influeixen en la seva experiència –cada element que pot ser verificat i matemàticament calculat per produir certs xocs emotius en un adequat ordre dins de la totalitat–, l’únic

mitjà pel qual és possible fer perceptible la conclusió ideològica final.”²³⁷

Eisenstein, al capdavant, seguint la idea anteriorment glossada de juxtaposar diferents elements per generar nous significats i portar-hi l'espectador una vegada ha superat la mimesi o la representació realista, juxtaposar plans de forma sorprenent i inesperada perquè l'espectador pugui copsar conceptes i idees que altrament serien impossibles de portar a la pràctica, en defensar els principis constructivistes subscriu, al seu torn, la importància cabdal de la forma sobre el contingut típica dels formalistes, unes tècniques que permeten al creador noves perspectives i ponts a través dels quals arribar a l'altra riba, la de la significació latent, la que transgredeix les limitacions de l'objecte filmat. Si Chklovski, el 1917, al seu “Art as Technique”, propugnava que “el propòsit de l'art és impartir la sensació de les coses tal com són percebudes i no com se les coneix” i que “la tècnica de l'art consisteix a convertir els objectes en *desconeguts*, fer difícils les formes, augmentar la dificultat i la durada

²³⁷ EISENSTEIN, S. “Montage of Attractions: an Essay” (1923). A: PAYNE, M.; RAE BARBERA, J. A. *Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 223.

de la percepció perquè el procés de percepció és una fi estètica en si mateix i ha de ser perllongat”²³⁸, Eisenstein pot portar a la pantalla un estil propi basat en els efectes que una aparent diegesi de successos històrics, pot causar en l’espectador, que *aprèn* el discurs a mesura que va veient-lo i descobrint-lo, la qual cosa col·loca l’expectativa de la mirada del creador allà on el conjunt de la idea rendeix plenament, enllà dels individus i la seva ètica particular, fins més enllà d’una concepció política que té a veure amb el comportament d’aquest individu en la massa i el comportament de la massa segons uns paràmetres de context ideològic, tot plegat embolcallat d’un muntatge més arrelat a apel·lar al subconscient emocional que a la part racional del cervell que visualitza l’obra, en una multiplicació de plans i contraplans que són, de fet, significacions rere significacions, símbols rere símbols, actuant en xarxa centrífuga, com pedres sobre l’aigua que provoquen ones que van coincidint amb les ones de la vora, una superfície ondulant. Fins i tot aquesta nova perspectiva pot facilitar al director indagar en la *brutícia* de la narrativitat, precisament en la línia de buscar la sorpresa i la intensitat i doblar les possibilitats del discurs,

²³⁸ CHKLOVSKI, V. “Art as Technique”. A: *Russian Formalist Criticism*. LEMON, L.; REIS, M. [ed.]. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p. 12.

com en un intent per no dissimular una suposada “mala edició”, que és clar actua amb absoluta i calculada deliberació, que permet veure allò familiar d’una manera del tot *desfamiliaritzada*, estranya, desencaixada, desarrelada, com un ulls forans acabats d’arribar a un escenari aliè que conté tots els elements íntims coneguts però alhora diferents, disposats de forma que se subordinen a una altra cultura, a una altra visió del món. Eisenstein, doncs, trenca les convencions en benefici propi i això el valida per aplicar les seves teories sobre el muntatge, sobre la mirada fragmentada que en la seva dislocació aconsegueix arribar a visionar noves capes de la realitat entesa a la manera tradicional, i aplicar la seva perspectiva de conjunt al contingut mateix, com ja hem esmentat lligat a la forma. Com que, segons diu Noël Burch, “aquestes *males* coincidències posició/direcció busquen, per descomptat, emfatitzar moments de tensió en el flux narratiu”²³⁹, *El cuirassat Potemkin* pot, a diferència d’altres autors coetanis com Pudovkin (*Mare* [Mat, 1926], *La fi de Sant Petersburg* [Konets Sankt Peterburga, 1927], *Tempesta sobre Àsia* [Potomok Chingis-Khana, 1928]), superar la transició d’un

²³⁹ BURCH, N. “Film’s Institutional Mode of Representation and the Soviet Response”. *October*, 1979, núm. 11, p. 91.

personatge individual que ateny una consciència política més elevada i anar directament al concepte, sense que aquesta nuclearització dels termes vagi en detriment del subjecte, ans al contrari, ja que pot, un personatge, caracteritzar-se a través dels elements que l'envolten fins a assolir una funció d'arquetip dins la jerarquia formal del film. El muntatge eisensteinià representa un trencament dels pressupostos estètics del drama aristotèlic quant al personatge, atès que, en lloc d'escometre la catarsi a través de les dificultats d'un individu concret, aquesta s'esdevé mitjançant l'efecte mateix de la forma filmica, del muntatge en si, mentre focalitza no en un isolat personatge sinó en la unificació social l'objectiu de la seva història, encarnada en l'acció. Fins al punt, per exemple, que el director pot confiar en el seu propi ajudant de direcció (Grigori Aleksandrov) per assumir el paper de l'oficial Giliarovski, abandonant-se de ple a la confiança que el seu físic, subratllat en la dinàmica de la pel·lícula, bastarà per fer-li complir la funció dramàtica més enllà de les seves limitacions actorals, una estratègia que permet la consagració del muntatge com a via narrativa lluny d'altres directors que han de basar els conceptes dels seus films en la força actoral dels intèrprets, o d'un intèrpret, per sostenir la història i cridar l'espectador a l'empatia i l'emoció. Aquesta manera d'estructurar l'acció sí que remet, no obstant, a la

descripció clàssica de la tragèdia aristotèlica, en què el *pathos*, a través del cor narrador o de l'escena de sofriment, mou l'audiència a sentiments específics de por i compassió que provoquen un afecte de conseqüències catàrtiques, la reconciliació entre l'audiència i el destí universal, malgrat que amb una diferència formal important: en el paradigma eisensteinià, es proposa un reflex empàtic en l'espectador en cada escena de sofriment, de manera que el *pathos* va lligat a l'espectador tot al llarg de la trama i el procés catàrtic es desenvolupa des d'aquesta conjunció. Es tracta d'una cruïlla de dimensions no menors, atès que s'hi decideix, una altra vegada, en revisió de la tradició i la modernitat, la ubicació de l'individu enmig de la massa, com ressaltava Eisenstein a la premsa alemanya en l'estrena del seu *Potemkin* l'any 1926: “Se m’ha criticat perquè *Potemkin* [...] està massa plena de *pathos* [...] No està aquest *pathos* justificat? La gent ha d’aprendre a mantenir el cap alt i sentir la seva humanitat, ha de ser humana, esdevenir humana: la intenció d’aquesta pel·lícula és aquesta, ni més ni menys”²⁴⁰, una exaltada manifestació d’humanisme que entronca a les clares amb la definició de Marx sobre el comunisme

²⁴⁰ EISENSTEIN, S. *Selected Works*. Vol. I. Richard TAYLOR [ed.]. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 75.

com l'adquisició final “de la vida humana real com a possessió de l'home i per tant l'adveniment de l'humanisme pràctic”²⁴¹, per sincronitzar, més enllà de la simple humanització de l'individu en la lluita de classes, la Història amb la consciència d'una activitat vital concreta. El *pathos* persegueix una agitació ideològica que reemplaça la seva funció convencional de conciliació amb l'espectador, “una estructura patètica” que “ens obliga, fent-se ressò del seu moviment, a reviuire els moviments de culminació i substanciació”²⁴², un “efecte positiu” s'assoleix per “mètodes *negatius*, tots ells mètodes d'art passiu: el dubte, les llàgrimes, el sentiment, el lirisme, el psicologisme, els sentiments maternals, etc Aquests elements es treuen de l'harmonia de la seva composició tradicional amb els conseqüents *síмптоes d'abstinència*, amb una suspensió de la realitat i altres efectes pacificadors [...] Aquests elements de l'art *bo* són desmembrats i muntats de nou”²⁴³. Els nusos de xoc emocional que van separant i lligant la història –allò que Pudovkin, meravellat, va anomenar “epítet

²⁴¹ MARX, K. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. Dirk STRUIK [ed.]. New York: International, 1964, p. 187.

²⁴² EISENSTEIN, S. *Film Form. Essays in Film Theory*. Jay LEYDA [ed.]. San Diego, New York, London: Harcourt, 1949, p. 159.

²⁴³ EISENSTEIN, S. *Selected Works. Op. cit.*, p. 68.

cinematogràfic”²⁴⁴, un “invent” que va atribuir a Eisenstein– són un descobriment que, com “tota troballa artística”, no és, com assenyala E.H. Gombrich, “de semblança sinó d’equivalències que ens permeten veure la realitat en termes d’imatge i una imatge en termes de realitat”²⁴⁵, la qual cosa, seguint James Goodwin, permet una “gran flexibilitat en la substitució metafòrica i metonímica. En el seu grau de llibertat amb relació a la lògica escènica [...] poden marcar els modes d’enunciació i el discurs en un text filmic [...]”, en què “l’espectador de cinema no està desorientat per aquestes composicions no naturalístiques, ja que pel muntatge estableix un context independent de les normes de la lògica espacial i, per extensió temàtica, més enllà de les normes de la humanitat”²⁴⁶, i que la ideologia no estigui, destaca Edgar Morin, “enganxada sobre la pel·lícula. No és exterior a la pel·lícula ni les imatges són simplement pretextos. Sembla néixer i renéixer sens fi [...] El cinema esdevé instructiu només a través del seu llenguatge d’imatges i imatges [...] Hi ha un sistema coherent en què

²⁴⁴ PUDOVKIN, V.I. *Film Technique and Film Acting*. MONTAGU, I. [ed.]. New York: Grove, 1970, p. 199.

²⁴⁵ GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion*. New York: Pantheon, 1960, p. 345.

²⁴⁶ GOODWIN, J. *Eisenstein, Cinema, and History*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993, p. 76 i 77-78.

la intensificació i la utilització de l'energia afectiva de les imatges assoleix un logos²⁴⁷, que sorgirà, segons la poètica ressenyada pel mateix Eisenstein, “no només a través de l'organització *material* dels fenòmens efectius filmats sinó *òpticament*, a través de la filmació real”, un salt de “*l'ull cinematogràfic a la imatge d'un punt de vista encarnat en els fenòmens*”²⁴⁸. L'efecte del nus emocional “dinamitza” la “inèrcia de la percepció”, “una dinamització de la mirada *tradicional* en una de nova”, un argument que troba referent en, de nou, Charles Baudelaire, a qui Eisenstein cita per explicar com ha de tractar la modernitat el xoc en l'art: “El que no es distorsiona lleugerament no té atracció sensible, cosa de la qual s'infereix que la irregularitat —és a dir, l'inesperat, la sorpresa i l'estupefacció—, és una part essencial i característica de la bellesa.”²⁴⁹ La línia argumentativa del director del *Cuirassat Potemkin* porta de nou, per conseqüència natural, a les pàgines de Walter Benjamin, que ja havia identificat la importància de la irregularitat i la sorpresa en l'obra de *Les Flors del Mal* amb les qualitats substancials de la vida moderna en general i els

²⁴⁷ MORIN, Edgar. *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1958, p. 154.

²⁴⁸ EISENSTEIN, S. *Film Form*. *Op. cit.*, p. 233.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 47 i 57.

mètodes cinematogràfics en particular: “La tecnologia ha sotmès els sentits humans a un complex tipus de formació. Va arribar un dia en què una nova i urgent necessitat d’estímuls va trobar el cinema [...] Al [...] film la percepció a mode de xocs es va establir com un principi formal.”²⁵⁰ Benjamin havia visitat Moscou durant dos mesos l’hivern de 1926-27 i, malgrat que no va coincidir amb Eisenstein, que estava buscant localitzacions per a la seva *The General Line*, sí que va començar a esbossar un article sobre *Potemkin* –llavor del seu posterior “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”–, un film en el qual “per primera vegada el moviment de masses té el caràcter arquitectònic, i no obstant això en absolut monumental (llegiu-hi UFA) que estableix la seva viabilitat per al cinema. Cap altre mitjà podria fer rendir aquesta col·lectivitat turbulenta; és més, cap altra podria comunicar tanta bellesa o el moviment de tant terror, tant pànic”. Benjamin, que veu tot el potencial de l’art d’Eisenstein com a cine-símbol, avalua la importància capital del muntatge en el procés de creació i el que representa com a estructura de fons²⁵¹, correlat

²⁵⁰ BENJAMIN, W. *Illuminations*. London: Random House, 1999, p. 171.

²⁵¹ Com ha assenyalat Rafa Xambó, “Benjamin parla de la crisi que liquida el valor tradicional de l’herència cultural, però també observa el potencial de renovació de la humanitat que hi comporta, el canvi radical que es produeix en les formes de consum,

alhora de l'organització social dels temps moderns: “La interrupció aquí no té el caràcter d'un estimulants, sinó una funció organitzadora. Atura l'acció en el seu curs i per tant obliga [l'espectador] a adoptar una actitud *vis-à-vis* amb el procés. Enmig de l'acció, el porta a una parada, per la qual cosa obliga l'espectador a prendre posició”²⁵², una aturada que Eisenstein va batejar amb la paraula “cesura”²⁵³, un mot que de nou ens remet a la terminologia lingüística i, més concretament, poètica, amb el que això implica.

experiència i percepció social de la cultura. El trencament de les coordenades espai/temps que alliberen la cultura de la seva servitud a un temps i espai concrets (*hic et nunc*). Benjamin ho constata en la comparació que fa entre teatre i cinema; en el trencament del *paradigma teatral*. No s'hi tracta només de la nova composició del públic, de la irrupció de les masses en les sales de cinema i en les pantalles, sinó també dels canvis que afecten les formes de percepció i participació”. [XAMBÓ, R. “Medios de comunicación: de la comunicación de masas a la sociedad de la información”. A: GARCÍA FERRANDO, M. [coord.]. *Pensar nuestra sociedad globalizada. Una invitación a la sociología*. València: Tirant lo Blanch, 2010, p. 314.]

²⁵² BENJAMIN, W. *Selected Writings*. JENNINGS, W.; EILAND, H.; SMITH, G. [eds.]. Cambridge: Harvard University Press, 2005, vol. 2, part 1, p. 18 (la primera) i BENJAMIN, W. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, 2008, p. 91 (la segona).

²⁵³ EISENSTEIN, S. *Film Form*. *Op. cit.*, p. 164.

Una de les més celebrades seqüències d'*El cuirassat Potemkin*, i tal vegada una de les més famoses i imitades²⁵⁴ de la història del cinema, és l'atac militar contra els ciutadans a les escales d'Odessa, un exemple primari de com el principi del "muntatge d'atraccions" pot fer expandir la realitat fins a proporcions del tot inèdites i suggerents, malgrat que, en si mateix, l'episodi no afegeix res d'especialment rellevant a la diegesi de la història però, i potser precisament per això, els fets filmats agafen una rellevància especial, única, com isolada, per condicionar vívidament allò que s'ha vist abans i allò que es veurà després en el film, en un joc d'estaborniment il·lusori, esqueixos visionaris d'un malson inacabable que esquitxen çà i lla la pantalla per construir un inframón que corre paral·lel a la trama principal. Hi entra, a més a més, el símbol humà, el psicològic, quan Eisenstein focalitza la tragèdia que està a punt d'esdevenir-se, i que s'esdevé, en la figura de les mares amb nens petits, el punt més indefens de la cadena. Quan els ciutadans, arraconats a les escales d'Odessa, es converteixen en un blanc fàcil per als sanguinaris

²⁵⁴ Brian de Palma, per exemple, en sis anys, repeteix homenatge a *The Untouchables* (1987), més explícit i amb ús de la càmera lenta, i *Carlito's Way* (1993), amb escala mecànica inclosa. També Woody Allen ho parodia a *Bananas* (1971) i Ígor Alimpiev en fa tribut a *Armor* (1991).

cossacs, una dona encara té temps de demanar decència i sentit comú als agressors, però la resposta és que acaba massacrada pels sabres i les seves ulleres fetes malbé per aquells que no hi *veuen* perquè ni poden ni volen; desapareix a una mare i el seu nadó cau escales avall dins del seu cotxet; una altra mare porta en braços el seu fill mort per entre els soldats, suplicant ajuda... Els plans individuals se succeeixen sense pausa i creen, des de la poderosa fragmentació, una realitat paral·lela que somou les entranyes de l'observador, en un equilibri de contrastos, contradiccions i encadenament de conceptes fluents que se solapen i es redimensionen²⁵⁵. El mateix Eisenstein ho explica a “The Structure of the Film”:

“En aquesta acceleració del moviment *cap avall* hi ha de sobte un molest moviment oposat *cap amunt*: el moviment *vertiginós* de la massa cap avall s'encavalca sobre un solemne i *lent* moviment cap amunt de la *solitària* figura de la mare, portant el

²⁵⁵ Per als testimonis dels actors que hi van intervenir, vegeu les interessants declaracions d'alguns a SWALLOW, N. *Eisenstein. A Documentary Portrait*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1976, p. 48-56. Fins i tot un professor de Física a la Universitat d'Odessa que amb 5 anys va interpretar el paper del nen disparat a les escales, recorda com Eduard Tisse, el càmera i mà dreta d'Eisenstein –i que al seu torn va estudiar amb Vertov–, li demanava, durant la setmana que va durar el rodatge de l'escena, que caigués “bé”.

seu fill mort [...] Pas a pas –un salt de dimensió a dimensió. Un salt de qualitat a qualitat. Així que, comptat i debatut, més que en un episodi separat (el cotxet del nadó), el *mètode sencer d'exposar* igualment tot l'esdeveniment aconsegueix el seu salt: un tipus *narratiu* d'exposició és substituït (en el muntatge del lleó de pedra) i transferit a la concentrada estructura de la *imatgeria*. Visualment la prosa rítmica salta sobre el discurs visual poètic.”²⁵⁶

Les cursives, originals, delaten l'esquelet central del procés, un ritme en moviment d'anada i tornada, de dalt a baix i viceversa, seguint un mètode expositiu progressiu i vertiginós de contrastos (la massa i la dona sola) fins que la narració esdevé imatge concentrada, signe en si, prosa que ha assolit una transcendència visual poètica, en el sentit de connotada i connectada a altres nivells de significació. Tot respon a una actitud predeterminada que, mitjançant la captació d'atenció, viatja cap al concepte final, la revelació darrera, aquella que dóna sentit a tots els detalls i tanca, de mode simbòlic, l'ordenament dels detalls precedents. Darrere de la recerca de les emocions, i la seva

²⁵⁶ EISENSTEIN, S. *Nonindifferent Nature...*, p. 170-171.

incidència en la percepció de la realitat i la seva interpretació, encara hi trobem un darrer estadi que té a veure amb el concepte, doncs, com el vers final d'un poema que havia començat a ser escrit en prosa, ja que Eisenstein “volia representar conceptes poderosament més que emocions directament. El muntatge, amb l'ajuda del trucatge per significar grups i classes, era una tècnica per fer-ho. El concepte formal d'Eisenstein buscava elevar el compromís de l'audiència a un nivell superior, on una interpretació metafòrica es fa tan apassionadament important com ho havien estat les interpretacions realistes en un nivell burgès anterior, més rudimentari”, ha escrit Bill Nichols a “Film Form and Revolution”, que posa un accent, a propòsit del darrer acte de la pel·lícula, en la inserció d'idees lingüístiques en les tècniques cinematogràfiques per aconseguir nous nivells de lectura tant pel que fa a la connotació de la història en si com als conceptes generals que se'n deriven, una part final en què els actes “són simbòlics perquè serveixen per representar un estat d'ànim i una possible línia de conducta en lloc d'aconseguir resultats per la força física. Les accions físiques (disparant, matant, atacant) es basen en la força material, mentre que les accions simbòliques (discursos, gestos, expressions) es basen en l'impacte emocional i cognitiu. Les dues formes d'acció donen lloc a conseqüències, però ho fan per mitjans

molt diferents. La violència està clarament associada amb el tsar i els seus instruments de repressió; l'idioma o l'acció simbòlica, amb el poble i el procés de revolució²⁵⁷. L'ascendent simbòlic, sorgit de la literalitat del missatge, està directament arrelat a la naturalesa de la seva pròpia existència com a fenomen dialèctic, com a exercici lingüístic, basat en els punts i contrapunts, els plans combinats sota una mateixa melodia com si es tractessin de frases, les cesures com si fossin punts en un discurs, les el·lipsis visuals (que amplien el marc de la imatge encara que aquesta sigui estàtica) com a fi d'un paràgraf i començament d'un altre. Aquest cinema mira de *psicologitzar* la forma i redefineix la dialèctica d'Engels²⁵⁸ per transformar la quantitat en qualitat, com quan incrementem la velocitat de les molècules i un líquid esdevé gas, com ha destacat David Bordwell a propòsit del muntatge i de la recerca del *pathos*:

²⁵⁷ NICHOLS, B. "Film Form and Revolution". A: *Film Analysis. A Norton Reader. Op. cit.*, p. 172 i 173.

²⁵⁸ Lenin havia instat, l'any 1922, a l'estudi sistemàtic de la dialèctica hegeliana des d'un punt de vista materialístic. Engels, a *Dialèctica de la Natura*, declarava que la ciència moderna no era només materialista sinó dialèctica, que Lenin considerava llei de coneixement. La *intelligentsia* soviètica va recollir el quant i dialèctics com Avram Deborin defensaven, contra doctrines reductivistes, les necessàries contradiccions que en un sistema material de moviments incessants donaven lloc a canvis quantitius i, a la fi, a transformacions qualitatives.

“...l’obra assoleix el *pathos* obeint la llei de la transformació de la quantitat en qualitat. A la massacre de les escales d’Odessa, el moviment descendent l’inicien els soldats, s’estén a la multitud i culmina en el descens del cotxet del nadó. L’impuls salta d’uns pocs homes a una massa i a un símbol condensat de la massa, de caminar a córrer i a rodolar. Eisenstein ho veu com els habituals grans salts –en *tempo*, en força simbòlica, en expressivitat emocional–. El mateix lleó de pedra encarna el moviment dialèctic final de la imatge literal a la purament figurativa [...] L’estructura de *pathos* no té per què implicar aquest tipus de *crescendo*. Eisenstein permet la tàctica del *contrast del revers*, per la qual un moment exaltat passa a alguna cosa més mundana i infon a aquesta última una nova intensitat.”²⁵⁹

El mateix Eisenstein sosté que “una estructura de *pathos* és la que ens porta, en la repetició del seu curs, a *experimentar els moments*

²⁵⁹ BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 156.

de culminació i esdevenir de les normes dels processos dialèctics” i que “l’efecte del *pathos* d’una obra consisteix a portar l’espectador fins al punt d’èxtasi”²⁶⁰. I Greg Smith ens recorda, en aquest sentit, que “si la dialèctica té les seves arrels en el moviment, llavors el *pathos* necessàriament ha de ser descrit en termes de moviment [...] El *pathos*, com tots els conceptes eisensteinians d’atracció emocional, és una tendència cap al moviment. Aquest moviment, que caracteritza la plena transició d’energia d’un nivell a un altre, és necessàriament violent i Eisenstein recorre a la metàfora de l’*explosió* per descriure aquestes transicions. El *pathos* implica una espècie de detonació dels materials estilístics, destruir el vell ordre per tal d’afrontar el nou”²⁶¹. Eisenstein reitera que *èxtasi* vol dir “*fora de stasis*”, un estat de translació, d’abandonament d’un mateix, un concepte que segueix fil per randa les teories de Longino i del sublim kantian, que el director sembla parafrasejar quan assegura que “el geni no es limita a persuadir una audiència, sinó que l’aixeca fins a l’èxtasi. L’estupefacció té

²⁶⁰ EISENSTEIN, S. *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 35 i 162. El destacat de la primera frase és original.

²⁶¹ SMITH, G. “Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein’s Writings”. A: *Quarterly Review of Film and Video* 21.4. Octubre-novembre 2004, p. 310.

sempre més força que la persuasió o l'amabilitat [...] És veritablement eficaç el que ve amb una força tan poderosa i irresistible que domina l'oient"²⁶². L'art no ha de persuadir l'espectador d'una realitat, sinó que l'hi ha de transmetre directament, des del missatge mateix, quan el perceptor estigui transportat i perdi la noció del lligam existent entre el subjecte i l'objecte, fusionant el jo amb l'altre, amb l'alteritat, i creant un "sentiment d'uníson general", per a una mirada directa a allò que la filosofia i la ciència poden retratar tan sols mitjançant l'abstracció: "L'èxtasi és una percepció i una experiència de l'*omnipotència* primària –l'element per *arribar a ser*–, la *plasmació* de l'existència, de la qual *tot* pot sorgir", en la "participació en les lleis que regeixen el curs dels fenòmens naturals"²⁶³. "En abolir la diferència subjecte/objecte –diu Bordwell–, l'èxtasi també difumina la distinció entre la percepció i el pensament, produint una aprehensió no mediatitzada de la dinàmica essencial de la realitat"²⁶⁴. Aquesta evolució en les teories eisensteinianes descansa sobre les bases del

²⁶² Citat per Robert ROBERTSON a *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London: IB Tauris, 2011, p. 124.

²⁶³ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁴ BORDWELL, D. *Op. cit.*, p. 195.

propi procés creatiu del director, al llarg dels anys trenta i quaranta, quan viatja des dels seus pressupostos inicials, més basats, com hem vist, en el corrent general del constructivisme com a eina per incorporar a l'obra d'art pura els sentiments objectius, fins a una visió més, diguem-ne, convencional, o tradicional, de la història abonant-se a una perspectiva pseudoromàntica en què l'expressivitat de l'art va íntimament lligada a les emocions i les experiències del mateix autor, del mateix creador, que lluny de desprendre-se'n ha de fer-ne cas per transformar-les en comunicació. L'acte creatiu implica un desvetllament més personal de la imatge artística a través del mateix procés de generalització empírica que té lloc en la percepció ordinària:

“Una imatge determinada plana davant de l'ull interior de l'autor, una imatge que per a ell és una forma de realització emocional del tema d'aquest treball. Ell encara la tasca de convertir aquesta imatge en dues o tres representacions parcials, que en combinació i juxtaposició evocarà en la ment i les emocions del seu perceptor precisament aquesta imatge

generalitzada inicial que l'autor va veure amb l'ull de la seva ment.”²⁶⁵

L'ull de la ment. Amb el temps, Eisenstein ha equilibrat la seva preocupació pels factors psicològics del procés creatiu, i de la resposta de l'espectador, amb la presa de consciència de les forces socials i ideològiques, la política condicionada pels factors històrics, les opcions artístiques fortament arrossegades per les circumstàncies conjunturals, assumint, a la fi, les tradicions del romanticisme passades pels matisos, i les descobertes, del simbolisme, el cubisme i altres tendències avantguardistes. Eisenstein, no obstant això, tindrà sempre la guàrdia molt alta respecte d'estratègies artístiques com la surrealista, que vol captar una altra suprealitat, o intrarealitat, a través d'impulsos visuals que són símbol sense voluntat de ser-ho, que busquen una connotació per menysprear-la immediatament en el moment que és trobada, que mirant d'expandir la realitat la neguen, mirant de simbolitzar-la la redueixen a fragments que són resum, pura metonímia, fragment precís, d'una imprecisió més alta: el surrealisme visual és, en si mateix, segons el director rus, una defallença del

²⁶⁵ Eisenstein on the Audiovisual..., p. 103.

sistema cinematogràfic que aboca a un carrer sense sortida, malgrat que alguns dels seus elements poden ser aprofitats en la diegesi d'altres històries. És una contradicció tancada en si mateixa.

A “La quarta dimensió del cinema”²⁶⁶, Eisenstein mira de concretar la dialèctica que impregna la textura del film, la fluctuació dels plans fins a assolir-ne la transformació qualitativa, i caracteritza fins a cinc tipus de muntatge diferent, segons la idea dominant que vol transmetre en cada moment, una preponderància conceptual deliberada que, no obstant, no és absoluta o estable i que, gràcies a l'expressivitat de la imatge, té tot un reguitzell de complexos estimulants secundaris:

1. En el muntatge *mètric*, el més elemental, la preponderància prové de la llargada de cada pla, independentment del seu contingut, i de com es talla, es combina i s'encadena aquest temps escapçat.

2. El muntatge *rítmic* és aquell que determina la llargada del pla segons el contingut, com per exemple succeeix en la pràctica habitual eisensteiniana de donar més temps als plans generals que als primers plans, per deixar *treballar* tant el *tempo* com l'*accent*. Com en el cas

²⁶⁶ Vegeu EISENSTEIN, S. “The Fourth Dimension of Cinema”. A: *Selected Works*. Moscow, Iskusstvo, 1964, p. 181-194. I també CARROLL, N. *Engaging the Moving Image*. New Haven, London: Yale University Press, 2008, p. 319.

de la música, el ritme fílmic emergirà en interacció amb la norma establerta pel metre.

3. El muntatge *tonal* concep el pla des de l'expressivitat pictòrica, amb recursos com el pes de la llum, la intensitat i la col·locació dels focus, les ombres gràfiques i tot allò que pugui generar un conflicte patent en el pla, una dinàmica que Eisenstein creu possible mesurar.

4. El muntatge *sobretonal*, en contrast amb els tres anteriors, basats en alguna característica dominant, busca la plena consciència dels estimulants presents en el pla atorgant-los una democràcia expositiva perquè siguin visionats en conjunt, com un tot complex i expressiu que serveix una qualitat sensual equilibradora de l'estructura polifònica, allò que té a veure, al capdavant, amb la "veu" del film (enquadraments, objectes, gestos...).

5. El muntatge *intel·lectual* constitueix el punt àlgid de la tècnica, "ressonàncies de sobretons d'un ordre intel·lectual", una lectura que no es contempla com a *dominant*, sinó motivada *a posteriori* per un enxarxament d'elements significats.

Totes aquestes possibilitats formals produeixen un efecte molt específic en l'espectador. El muntatge mètric alimenta l'efecte sinestèsic; el rítmic, el "primitiu emocional"; el tonal, la resposta

d'ordre psicològic, “melodicoemocional”; el sobretonal repetirà a un nivell més elevat l'efecte motor del muntatge mètric, com en la música una organització gradual de timbres dóna lloc a “batecs emergents”; l'intel·lectual desferma els processos pels quals l'espectador construeix conceptes, malgrat que també cal considerar aquest procés de tall fisiològic, igual que la resta. L'objectiu final és aplegar tots aquests fenòmens que són, al capdavall, visuals i acústics, en una sensació fisiològica plurimodal: ja no *veig* o *escolto* sinó que *sento*²⁶⁷. Les juxtaposicions han de ser conflictives, antinaturals, i el concepte dominant sovint haurà d'anar acompanyat d'un segon que hi xoqui, perquè la dialèctica faci pujar l'espectador a un nivell on ell mateix haurà de resoldre la tessitura i decidir, implicar-se, ser una part activa de la història.

Eisenstein, basant-se potser en les idees de Pavlov, Bekhterev i fins i tot Freud, conclou que tan sols creant *associacions* en la ment de l'espectador pot, una de les seves anomenades atraccions, aconseguir un poder perceptual i emocional. El pla d'una mà amb un ganivet evoca tot un seguit d'associacions que poden ser coordinades

²⁶⁷ És doblement significativa la definició que el *Gran Diccionari de la Llengua Catalana* fa de *sentir*: “Percebre per mitjà dels sentits, comunament amb l'exclusió de la vista.” La cursiva és nostra. Consultable a www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0123386.

amb un pla d'una cara cridant. Als anys vint, contrastarà la seva obra amb la dels surrealistes, que simplement *exposen* “emocions subconscients”, mentre que ell aspira a “usar-les i jugar-hi per *provocar* emoció”²⁶⁸. Ho explica David Bordwell: “Les associacions permeten al cineasta *condicionar* la resposta del públic mitjançant la formació de reflexos preexistents a través de la combinació adequada dels estímuls. D'altra banda, els processos d'associació poden reemplaçar els idil·lis i les intrigues del cinema tradicional. Eisenstein preveu un film àgil però sense argument, dominat per cadenes d'associació de desfermats xocs perceptuals i emocionals. Aquesta concepció, al seu torn, apunta a una raó fonamental per a la seva estratègia de construir una pel·lícula a través de motius entrelaçats [...] Les associacions han d'estar fermament al seu lloc abans que puguin ser refoses i combinades. A les seves pel·lícules, l'èmfasi en la prolongació del procés produeix modulacions graduals de l'acció i les imatges [...], un llarg *crescendo* produeix un poderós clímax emocional”²⁶⁹. Eisenstein distingeix entre el “pur” convencionalisme

²⁶⁸ Vegeu EISENSTEIN, S. “The Principles of the New Russian Cinema” (1930). A: TAYLOR, R. [ed.]. *Eisenstein Writings. 1922-1934*. Bloomington: Indiana University Press, p. 195-202.

²⁶⁹ BORDWELL, D. *Op. cit.*, p. 119-120.

(el que els semiòtics avui anomenarien signes “arbitraris”) dels “lògics”, o “motivats”, signes del teatre. A vegades, assegura, el signe lògic s’assembla al que representa i, d’altres, l’objecte amb una funció específica és reduït a un signe estrictament convencional, però sempre el signe estarà lligat a un tot social marcat per les convencions: “El realisme positivista no és de cap manera la forma correcta de la percepció. És simplement una funció d’una forma particular de l’estructura social, arran d’un estat autocràtic que ha propagat un pensament uniforme.”²⁷⁰

El llenguatge cinematogràfic d’Eisenstein, més proper a les teories de Tynyanov que a les “cinefrases” o “cineperíodes” d’Eikhenbaum²⁷¹, s’atansa progressivament, a final dels anys 20, a una concepció poètica, quan parla d’exportar les tècniques literàries al cinema per aconseguir-ne un ús “figuratiu” a través d’analogies, que ell ha conegut en els seus inicis com a director de teatre i en la cultura asiàtica. El sistema de denotacions que conformen els ideogrames

²⁷⁰ EISENSTEIN, S. “Beyond the Shot” (1929). Citat per James GOODWIN a *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana, Champaign, Chicago: University of Illinois Press, 1993, p. 112.

²⁷¹ Vegeu, per exemple, TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1965.

poden suposar un procés anàleg a l'edició filmica, que crea un significat no representable en tots i cada un dels plans ans en el seu conjunt. El procés és figuratiu perquè el significat està denotat en cada signe: emergeix per juxtaposició. Malgrat tot, l'ideograma acull tan sols un concepte "sec", sense emoció, un salt que sí que pot assolir la poesia lírica japonesa, en què el mètode de combinació crea un resultat molt més evocatiu (els haikús i les tankes, per exemple) i on Eisenstein veu, més que una equivalència o intercanvi en el desenvolupament dels elements, un assemblatge holístic de distintes peces, de manera que un pla pot equivaldre a un sol caràcter japonès però també a diversos components d'un vers sencer, en un comportament de la tècnica obert, no unidireccional: una presa pot ser neutral, com una paraula isolada, o pot ser rica en suggeriments, com un vers, sota una perspectiva lírica. Del llenguatge diguem-ne poètic en parla en un, significativament, dels seus darrers escrits:

“El problema del paisatge i del llenguatge cinematogràfic, les bases de la poètica del cinema i l'estètica del primer pla, els principis i la teoria del muntatge, el problema del cinema basat en el *pathos* i el contrapunt audiovisual, el desenvolupament simfònic i estructural del color a través de tota la pel·lícula, la

idea de la musicalitat de la imatge plàstica, la composició dramàtica del film, els principis de la poesia del cinema èpic i de l'al·legoria plàstica, i la projecció filmica d'idees abstractes, un estat perseguint la conquesta del trop filmic: la metàfora, la metonímia i la sinècdoque cinematogràfiques.”²⁷²

En aquest sentit, “l’enfocament en el concepte de pre-història, i la dialèctica que té sota del jo, són essencials per a la concepció d’Eisenstein de l’art com es va posar de manifest des de l’època que va passar a Mèxic. Ell veu el canvi dialèctic com l’única manera de negociar entre el que és necessàriament *regressiu* (mitològic, prelògic) i la modernitat, assolint així un salt progressiu. Aquesta insistència en el mètode dialèctic [...] permet el descobriment del *pensament prelògic com a pre-història*”, ha escrit Nasha Salazkina, que destaca al seu torn la confluència entre Eisenstein i Benjamin, per als quals “la pre-història continguda en els objectes s’ha de dur a terme a través d’una estratègia dialèctica” mitjançant “objectes al·legòrics arrelats en el Barroc”²⁷³.

²⁷² Eisenstein, *Cinema and History...*, p. 65.

²⁷³ SALAZKINA, M. “Baroque dialectics or dialectical Baroque”. A: *European Film Theory...*, p. 217.

Com veiem, la teoria del muntatge d'Eisenstein, amb els seus nusos d'atracció, persegueix també en realitat la noció d'art sinestètic, que segons ell el cinema és el que està en millor disposició d'assolir, davant dels intents fallits, a parer del rus, de Wagner, Scriabin i Kandinsky. Allò que Baudelaire anomenava bosc de símbols i Rimbaud va negar sempre patir (la sinestèsia com una "malaltia"), va ser Johann Gottfried Herder el primer filòsof a conceptualitzar-ho, un fenomen que ell anomenava *Doppel-Empfindung*, "doble sensació"²⁷⁴, quan va criticar Louis Bertrand Castel pel seu *clavecí ocular*, un teclat que projectava diferents colors mentre era tocat, argumentant que l'invent de Castel no donava el temps suficient perquè ull i oïda n'experimentessin tot el potencial sinestèsic, perquè les ràpides seqüències d'imatges acolorides forçaven l'ull a una simple mirada fixa, quasi hipnòtica, sense que vertaderament arribessin a "veure". Herder insisteix que la sinestèsia és fonamentalment un fenomen de dimensió contemplativa. La seva antropològica definició de "doble sensació" serà recollida per alguns poetes romàntics (Schelegel, com una part central d'una poètica universal; Wackenroder, de tall religiós i espiritual; la lírica de la Natura –Eichendorff– com a nova forma de la mitologia, Novalis...) com a principi de totalitat, en diverses formes

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 241.

d'expressió (so, forma, color) però també com el punt de trobada de formes temporals de la immediatesa que poden arribar a una nova representació. Una altra vegada Benjamin, usant la flor blava de Novalis com a símbol, en parla: “A l'estudi l'equip mecànic ha penetrat tan profundament en la realitat que el seu aspecte pur, lliure de la substància estranya de l'equip, és el resultat d'un procediment especial, filmant des d'una càmera especial i vinculant la presa amb altres de similars. L'aspecte, deslliurat de l'equip, de la realitat aquí s'ha convertit en l'altura de l'artifici; la visió de la realitat immediata s'ha convertit en la *flor* blava a la terra de la tecnologia.”²⁷⁵ Per a Benjamin, apunta Rebecca Monay, “presentant la interpenetració intrínseca dels diferents mitjans, el cinema [...] revela l'art com a col·lectivitat diferenciada que és alhora una al·legoria i una instància d'un món social redimit”²⁷⁶. Per moments, l'especial configuració de la càmera sembla transportar-nos al que Novalis va descriure a la seva novel·la *Heinrich von Ofterdingen* com la fluïdesa d'un “riu blau lletós” mitjançant un moviment de desplaçament que venç la medialitat del cinema, un sistema de sinestèsia que Susan Buck-Morss

²⁷⁵ Citat per Michael J. SHAPIRO a “Anti-fascist aesthetics”. A: EVANS B.; REID. J. *Deleuze & Fascism. Security, War, Aesthetics*. New York: Routledge, 2013, p. 36.

²⁷⁶ COMAY, R.. “Benjamin and the Ambiguities of Romanticism”. A: FERRIS, D.D. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: CUP, 2004, p. 149.

descriu així: “El camp del circuit sensorial per tant correspon al de l’*experiència*, en el sentit filosòfic clàssic de la mediació entre el subjecte i l’objecte, i no obstant això la seva pròpia composició fa que l’anomenada divisió entre subjecte i objecte [...] sigui irrellevant. Per tal de diferenciar la nostra descripció de la més limitada concepció tradicional del sistema nerviós humà que aïlla la biologia humana del seu entorn, anomenarem aquest sistema estètic de consciència dels sentits, allunyat del subjecte clàssic, en el qual les percepcions sensorials externes s’uneixen amb imatges internes de la memòria i l’anticipació, *sistema sinestèsic*.”²⁷⁷ La sinestèsia, doncs, no es restringeix tan sols a una mera operació intrasensorial, sinó que apunta a una obertura cap a les esferes biològiques, la tècnica i la mnemònica, talment una sèrie de xarxes interconnectades, com volien els simbolistes. Obertura cap a una dimensió temporal. Les correspondències, com deia Benjamin de Baudelaire, són les dades del record; no dades històriques, sinó dades del que ell anomena la *prehistòria*. S’unifiquen sentits, temps i mons. Eisenstein afirmarà que la

²⁷⁷ BUCK-MORSS, S. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, 62 (1992), p. 12-13.

sinestèsia és “el trasllat des d’una impressió sensorial d’un tipus d’imatge mental associada fins a una impressió sensorial d’un altre tipus”²⁷⁸.

L’èmfasi en la sinestèsia com a forma mental d’imaginació difereix radicalment de la noció espiritual defensada per artistes com els esmentats Kandinsky i Scriabin, que propugnen que les sensacions sinestèsiques aporten una visió interior que altrament resultaria inaccessible. Però Eisenstein va molt més enllà i veu en el fenomen unes “relacions arbitràries” en el procés de transformació que suposa associar estructures i formes d’imatges mentals experimentades tant sensorialment com intel·lectualment. La sinestèsia està en la fluïdesa (de nou la dialèctica engelsiana de quantitat i transformació qualitativa), en el moviment, en la vibració, en el conjunt. De fet, per exemple, Eisenstein detesta “Rhapsody in Yellow” de Kandinsky perquè “no podem negar que les composicions d’aquest tipus evoquen sensacions obscurament inquietants, però res més que això”²⁷⁹. Gilles Deleuze il·lumina la dialèctica d’Eisenstein: “Així, el circuit complet inclou l’impacte sensorial que ens aixeca de les

²⁷⁸ EISENSTEIN, S. *The Film Sense*. Jay LEYDA [ed.]. New York: Harcourt Brace & Company, 1969, p. 149.

²⁷⁹ *Ibid.*, 117.

imatges al pensament conscient, llavors el pensament de figures que ens retrotrau a les imatges i ens dóna una descàrrega afectiva de nou. Fer coexistir les dues, unint-se al més alt grau de consciència en el nivell més profund de l'inconscient: aquest és l'autòmat dialectal.”²⁸⁰ Formulacions, les d'Eisenstein i Deleuze, sobre el “pensament sensorial” que segons Sabine Doran apunten “a la dialèctica entre el procés de pensament sensorial i l'emocional, d'una banda, i intel·lectual, de l'altra. La concepció d'Eisenstein de la sinestèsia com una forma mental d'imatges situa la figura sinestèsica entre l'intel·lectual i el fisiològic, l'abstracte i el concret, el passat i el futur i, el més important potser, entre el virtual i el real”²⁸¹.

²⁸⁰ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 216.

²⁸¹ DORAN, S. “Synaesthesia in film theory”. A: *European Film Theory...*, p. 247-248.

7. LA VERITAT ÉS UN PUNT DE VISTA

A *Ciudadà Kane* [*Citizen Kane*, 1941], Orson Welles va reinventar el cinema, amb una pel·lícula sobre la qual s'ha escrit molt i la que, per a molts, és la millor de la història. Valoracions a part, potser la rellevància del film rau en el fet que es tracti d'una fixació del punt de vista com a eix de la història. En el punt de vista, en la mirada de la càmera, descansa tota la significació: símbols, diegesi, principi i final, gaudi estètic, muntatge... Welles entafora la tradició europea en cada pla i la projecta segle XX enllà, fins als nostres dies. No en va, per exemple, s'enceta *Kane* amb un pla inicial en què llegim la tanca amb el "no trespassing" per tot seguit, contravenint la semàntica, la càmera ens permet penetrar-hi, entrar en aquell món prohibit per a la *realitat* cinematogràfica. Només nosaltres, espectadors, detenim el poder d'observar les dues realitats, la que els personatges coneixen i la que no, com succeeix al final, tancant-se el cercle, amb l'enigma *Rosebud*. A pesar de les indagacions del periodista, el misteri tan sols es desemmascara per a nosaltres, ull aliè, que a la fi traspassem de nou el vel i ens introduïm en el rovell de l'ou del guió, el símbol darrer que explica al detall cada nus de la

història, cada plec de la personalitat de Kane. La pel·lícula, doncs, funciona en dues direccions: “D’una banda, la de la reconstrucció periodística, sovint contradictòria i voluntàriament efectista, construïda a partir d’un enfocament estrident i imatges impactants, amb un muntatge accelerat, i d’altra banda la de les trobades amb els testimonis, que segueix una línia temporal precisa [...] sense que no obstant de cap d’ells emergeixi una paraula definitiva, no sobre el *misteri Rosebud*, sinó almenys sobre l’home Kane. Fa l’efecte que, des de l’estructura mateixa del guió, Welles pretengués inocular en l’espectador aquesta ambigüitat fonamental, aquesta impossibilitat d’assolir una veritat, aquesta falta de certesa”²⁸², sosté Paolo Mereghetti. Fixem-nos que la història *real* i *present* és la que en les imatges està torçada, mentre que la del passat, la que cal interpretar i és oberta, com en la nostra pròpia vida, està contada linealment i sense artificis.

“El significat d’un episodi no era a l’interior, com a nucli, sinó fora, embolcallant el relat, el qual feia ressaltar tal com la resplendor fa palesa la broma, de manera semblant a com una d’aquestes

²⁸² MEREGHETTI. P. *Orson Welles*. París: Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007. Madrid: Prisa Innova SL, *El País*, 2008, p. 27-28.

aurèoles vaporoses es fan visibles, a vegades, gràcies a la llum espectral de la lluna.”²⁸³ És una significativa frase d’*El cor de les tenebres*, de Joseph Conrad, amb la versió filmada de la qual Welles havia de debutar amb la RKO gràcies al contracte del 21 d’agost del 1939, en un guió que es cloïa amb una sala de cinema en què cada espectador era una càmera, explicitant la relació psicològica de l’espectador i l’objecte de la seva visió. Aquell projecte a la fi frustrat, que ja posava en relleu el caràcter il·lusori de les imatges, la no-immediatesa del seu desxiframent, la dificultat de trobar una veritat no contradictòria, la complexitat i l’ambigüitat de la mirada, almenys va unir Welles amb el director de fotografia Gregg Toland, amb qui inventarien una nova dimensió espacial a *Ciudadà Kane*, rodada en tres mesos: “Amb Gregg Toland i l’escenògraf Perry Ferguson, Welles intenta traduir en imatges el que ha consignat per escrit. Ho fa de dues maneres, incrementant sensiblement la profunditat de camp de la imatge i destruint la centralitat de la perspectiva. D’aquesta forma trenca conscientment amb la tradició de Hollywood, qüestionant el principi, tàcitament admès a l’època,

²⁸³ CONRAD, J. *El cor de les tenebres*. Barcelona: Edicions 62, 2008, p. 9. La traducció és de Montserrat Vancells i Flotats.

segons el qual l'estil ha de desaparèixer davant de la història que cal contar. [...] La profunditat de camp que buscaven Welles i Toland serveix per brindar a l'espectador una major proporció d'espai clarament visible i, per tant, una selecció més àmplia d'accions i objectes continguts en el mateix pla. Fins aleshores (i fins i tot després) la imatge projectada en pantalla tendia a destacar la persona o objecte sobre els quals el cineasta volia cridar l'atenció, deixant desenfocat el que hi hagués al voltant. En canvi, Welles vol treballar amb diferents plans espacials.”²⁸⁴ Emergeix, doncs, del si del film una autèntica revolució de la llum, amb un substancial canvi d'eines (objectius de molt curta distància, pel·lícula especialment sensible a la llum, làmpades en arc, més potents que les habituals de tungstè, que amb llum suau accentuen la profunditat de la imatge...) que comporta al seu torn altres canvis, de tal manera que el gran angular allarga la imatge verticalment i horitzontal i el director ha de preocupar-se també pels sostres. Tot plegat és un element nou, que treballa simbòlicament i es converteix quasi en un nou personatge principal

²⁸⁴ MEREGUETTI, P. *Op. cit.*, p. 29-30

del film²⁸⁵. Els sostres, ara, *atrapen* el personatge, l'esclafen. André Bazin en diu "mirada infernal", de baix a dalt, contrapicada. Maurice Schérer (el nom real d'Éric Rohmer, amb què signava alguns dels seus articles) alerta del perill que suposa traslladar aquesta estructura fins al, diguem-ne, aparador del film, quasi en primera i rellevant instància, de manera que l'*estil* esdevé un estrat que se solidifica damunt de la història, esquerdant-la fins al punt de fer-ne perillar la "veritat", que per a Schérer/Rohmer és l'essència, o l'objectiu, del cinema. No obstant això, aporta un matís important: "Orson Welles és probablement l'únic cineasta modern que va reeixir a imposar-nos un univers espacial, un univers la força i la imaginació del qual poden comparar-se amb les de Murnau i, especialment, amb les d'Eisenstein, amb qui, almenys des d'aquesta perspectiva, Welles mostra una afinitat de temperament. Hi trobem les mateixes

²⁸⁵ Per als detalls tècnics de *Ciudadà Kane*, vegeu per exemple CARRINGER, R.L. "Orson Welles and Gregg Toland. Their Collaboration on *Citizen Kane*". A: *Critical Inquiry*, núm. 8, estiu del 1982, p. 651. Consultable a faculty.wiu.edu/D-Banash/eng290/wellesandtoland.pdf. O els articles originals de Gregg TOLAND "Realism for *Citizen Kane*" (*American Cinematographer*, febrer del 1941) i "How I broke the Rules in *Citizen Kane*" (*Popular Photography Magazine*, núm. 8, juny del 1941).

obsessions per l'espai.”²⁸⁶ No es tracta pas de cap nou realisme o de mirar d'adaptar l'objectiu de la càmera a l'ull humà, que examina sempre l'espai circumdant, sinó de “construir, a l'interior d'un pla, una nova manera de llegir els espais creant un sistema articulat de referents espacials capaços de donar vida a una nova *forma simbòlica* amb la qual subvertir les regles acceptades fins aleshores”²⁸⁷. *Ciudadà Kane* dinamita anys de tradició mitjançant l'amalgamació d'imatges concatenades i superposades dins d'una altra imatge aparentment *objectiva* que destrueixen la unitat del centre visual, obrint la porta a una lectura, una lògica, a partir d'aquell moment, del tot subjectiva. No hi ha *coherència* en el punt de vista. I l'espai es crea agrumollant-se fins a crear un volum espès, quasi físic, que a la fi recupera la distància, estrenyent-la, entre l'espectador i les coses, en un anihilament deliberat de la percepció perspectivista de l'espai figuratiu que injecta en l'ull de l'espectador una inseguretat respecte del que veu crònica, una gramàtica visual incerta, disparador de reflexos que s'esborren mentre es toquen i es fonen. Una mena de

²⁸⁶ ROHMER, E. "Cinema, the art of space". A: *The taste for beauty*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 28. L'article original en francès va ser publicat a *La Revue du cinéma*, 14, juny del 1948.

²⁸⁷ MEREGUETTI, P. *Op. cit.*, p. 30. El destacat és original.

disfressa, de carcassa, que paradoxalment sembla imitar la realitat, quan aquesta realitat funciona ja distorsionada i pot encaixar la *veritat* des de molts angles. Welles ha anorreat la continuïtat realista mentre en construïa, a cada fonament esberlat, una de nova, un enderroc visual tenaç i insistent que a voltes sembla vorejar l'autosàtira, com succeeix de forma més explícita en diverses escenes de *La dama de Xangai* [*The lady from Shanghai*, 1947], com el festeig del protagonista a Elsa a l'aquari i a l'estany dels pops, el teatre xinès o el famós final en el laberint dels miralls on es produeix el tiroteig, un simbolisme amarg barrejat amb l'impacte visual desencaixat i fins i tot una càrrega moral desencisada.

Deixem que sigui el mateix Welles qui il·lumini aquestes estratègies sobre el muntatge i la composició de la *seva* realitat:

“Per mi, gairebé tot el que es bateja com a posada en escena és un enorme *bluff* [...] L'única posada en escena de verdadera importància té lloc en el muntatge [...] Per al meu estil, per a la meua visió del cinema, el muntatge no és un aspecte, és l'aspecte. Dirigir un film [...] no és un art, a tot estirar ho és un minut al dia, un minut terriblement crucial que molt poques

vegades arriba. L'únic moment en què es pot exercir un control sobre el film és durant el muntatge, on el director és en potència un vertader artista [...] La cinta de cel·luloide és com una partitura musical l'execució de la qual ve determinada pel muntatge, anàlogament a com un director d'orquestra pot interpretar una peça completament en *rubato*, una altra d'una manera molt seca i acadèmica, una tercera molt romànticament, etc. Les imatges en si mateixes no són suficients, són molt importants, però no són més que imatges. L'essencial és la seva durada, el que segueix cada una d'elles; tota la meravellosa eloqüència del cinema es forja a la sala de muntatge.»²⁸⁸

²⁸⁸ Cites de Welles a: ZUNZUNEGUI, S. *Orson Welles*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 358. Tot i que en les seves nombroses entrevistes Welles tendeix a la teatralitat i la *boutade*, intrínseques al seu caràcter, quan un director, més que dir el que pensa, vol manipular la seva pròpia imatge projectada, és significatiu que reconegui admirar Eisenstein, igual que John Ford (del qual va aprendre la tècnica a *La diligència* [*Stagecoach*, 1939]), Griffith, Chaplin, Clair, Pagnol, Mizoguchi i Kurosawa. Malgrat que Welles, a la seva columna del 23 de maig del 1945 del *New York Post*, afirma, sobre *Ivan el Terrible* [*Ivan Groznyi*, 1944], que "la desinhibida preocupació amb els efectes pictòrics porta Eisenstein [...] a desenvolupar estèrils exercicis, demostracions vàcues merament pintoresques" [recollit a WELLES & BOGDANOVICH. *This is Orson Welles*. United States: Perseus Books Group, 1998, p. 144], tots dos van encetar des d'aleshores una prolixa correspondència, que malauradament restarà inèdita per haver-se cremat íntegrament en l'incendi de la casa de Welles a Madrid l'any 1970.

En aquest sentit, Welles confessa el 1958 entendre la composició com una recerca del “ritme exacte entre un enquadrament i el següent. És una qüestió d’oïda: el muntatge és el moment en què el film té a veure amb el sentit de l’oïda [...] Per mi, l’essencial són precisament les pauses”. Un ritme, doncs, que és pura música, assegura el 1965: “Intento descobrir en el cinema no ja sorpreses tècniques o xocs, sinó una major unitat de la forma. La vertadera forma del cinema, la interior, la forma musical de la pel·lícula [...] La idea de la concepció interna de l’autor del film ha de ser, per damunt de tot, tendir a una unitat de forma.”²⁸⁹ I d’aquesta concepció a la poètica només hi ha un pas natural, un pas que revela la concepció simbòlica del món wellesià: “La forma visual ve d’un mètode de pensar [...] Allò visual és per mi una solució que ve dictada per les formes poètiques i musicals. No començo amb allò visual i, després, intento trobar-hi una poesia o un ritme musical [...] La pel·lícula ha de seguir aquest ritme sense forçar-se. És curiós que la gent tendeixi a pensar que la meva primera preocupació és allò visual, els simples efectes plàstics cinematogràfics. I en mi procedeixen d’un ritme

²⁸⁹ A ZUNZUNEGUI, S. *Op. cit.*, p. 360 i 356. La cita següent, també del 1965, a les p. 355-356.

interior que és com la forma musical o la forma poètica i la concepció de la poesia [...] Si el muntatge és tan fonamental per mi és perquè hi crec com un mitjà poètic [...] La part visual de les pel·lícules és una clau d'entrada a la seva poesia. No es justifica en si mateixa, per molt sorprenent, extraordinària o lírica que sigui... Tot plegat no significa res llevat que faci possible la poesia. La poesia ha de posar els pèls de punta, ha de suggerir-nos coses més tard, ha de fer-nos evocar més del que veiem. I el perill del cinema és que, quan s'usa una càmera, es vegi tot. El que cal fer és aconseguir evocar, encantar, plantejar les coses que realment no són allà.”

Es tracta en definitiva de subordinar-ho tot a la música, al paratext, al símbol que treballa des de la filamenta de peces orgàniques que es carreguen de significat, que assoleixen una nova forma, en la seva vinculació, però per viaranyes diferents de com ho pretenia Eisenstein: mentre que aquest concebia el muntatge com la carcassa a través de la qual dirigia l'espectador al significat, unívocament, com ha escrit Barthes, Welles munta per obrir el text, si parafrasegem Eco, per atansar-se així, a través d'una diegesi en què també està interessat (i que li permet, per exemple, criticar els mateixos mecanismes socials que alimenten i alhora encotillen el seu

cinema), a una música, a una màgia, a una poesia. Éric Rohmer, el 1956, escriu, gairebé a tall de notes, a propòsit de *Mr. Arkadin* (1955), sobre el paral·lelisme entre Eisenstein i Welles: “La mateixa presència en tots dos d’un *parti pris*, més didàctic, és cert, en Eisenstein; idèntica habilitat per servir-se del poder *essencial* de la càmera, de transfigurar allò real en la filmació; igual confiança en els efectes propis del muntatge, material o ideal [...]; no obstant, gràcies a l’*atracció* explícita o implícita, similar aptitud per expressar, més que el sentiment, la *idea*.”²⁹⁰ Desmitificant-se, el mateix Welles confessa a André Bazin, en una entrevista a París el 27 de juny del 1958, la manera en què evoca la realitat a través de la càmera, la “màquina”, per assolir les capes invisibles de la història però que *són* la història. Potser per això esgrimeix la seva preferència per altres arts abans que el cinema:

“M’agradava més el cinema abans de dedicar-m’hi. Ara no puc evitar sentir la claqueta al començament de cada pla: tota la

²⁹⁰ ROHMER, É. “Un fable du XX siècle”. A: *Cahiers du Cinéma*, núm. 61, 1956. Recollit, en castellà, a: “Orson Welles, *Mister Arkadin*”. A: ROHMER, É. *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 195-200.

màgia desapareix. D'acord amb el plaer que em proporcionen establiria aquesta jerarquia entre les distintes arts: primer la literatura, després la música, la pintura i el teatre [...] No m'agrada el cinema, tret de quan rodo; aleshores cal deixar-se de timideses amb la càmera, violentar-la, forçar-la al màxim perquè no és més que una maleïda màquina. El que importa és la poesia.”²⁹¹

La màxima expressió d'aquesta poesia, i un dels símbols referencials de la història del cinema, és, com hem esmentat més amunt, la paraula *Rosebud*, que al capdavant és la que desferma l'argument, l'excusa que els periodistes iniciïn la investigació de la vida de Kane. *Rosebud*²⁹² (capoll de rosa, la inscripció sobre el trineu

²⁹¹ BAZIN, A. *Orson Welles*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002, p. 205. La primera edició en francès és del 1972, París, Éditions du Cerf.

²⁹² Herman Mankiewicz, el primer i darrer guionista del film, “no va desapropiar l'ocasió per ostentar el coneixement que tenia del personatge [el magnat de la premsa William Randolph Hearts], no sols per la seva notorietat pública sinó a través de profusió de maliciosos detalls sobre la seva vida privada. Així ho demostra el fet de jugar amb la paraula *Rosebud*, terme que Hearts emprava per referir-se als genitals de la seva amant, l'actriu Marion Davies, com a clau dramàtica del film”. Vegeu RIAMBAU, E. *Orson Welles*. Barcelona: Ed. 62, 1993, p. 44. O insinuat pel mateix Orson Welles, i confirmat per Gore Vidal, a BOGDANOVICH, P. *This is Orson Welles*. New York: Harper & Row, 1972.

de la infància que des de la llunyana neu sobre la qual llisca acaba sent pastura de les flames) podríem dir doncs que funciona a tall de McGuffin –per usar el terme encunyat per Hitchcock– per inserir l’espectador en la història, malgrat que al final retorna per tancar el cercle i explicar, donar un sentit a, les múltiples escenes presentades com en *brut* perquè nosaltres les desxifrem, una tècnica que no va agradar gens a veus de l’època tan autoritzades com Sartre o Borges²⁹³ i una curiosa forma d’usar el llenguatge –també *Kane* és transsumpte de *Cain*, Caïm, que en anglès comparteixen fonètica–, dins del llenguatge cinematogràfic, enllaçant amb el que esmentàvem de la poesia. Ho assenyala Esteve Rimbau: “Welles mai ha ocultat la feblesa dramàtica de *Rosebud* com a pretext narratiu encara que, d’altra banda, no és menys cert que el terme transgredeix aviat el seu valor real per convertir-se en un element clarament metafòric. Per a *Kane*, *Rosebud* és el desllorigador psicoanalític de la seva dependència edípica.” Quan rebutja el trineu que li ofereix Thatcher

Vegeu també BOGDANOVICH, P. *The cinema of Orson Welles*. New York: Film Library, 1961.

²⁹³ Borges veu *Ciudadà Kane* com un “laberint sense centre” que peca de “gegantisme”, “pedanteria” i “tedi”. Welles diria, anys més tard, que Borges, “no ho oblidem, és mig cec”. Vegeu BORGES, J.L. “Un film abrumador”. A: *Sur*, núm. 83, 1941; SARTRE, J.P. “*Citizen Kane*”. A: *L’écran français*, núm. 5, 1945.

amb la inscripció *Crusader* (croat), “la metàfora aleshores resulta cristal·lina: per a l’home que ha posseït tots els béns materials del món, el trineu, com a símbol de la infància i innocència perdudes, resulta l’objecte de fixació al qual Kane recorre en tan sols dos moments: el retrobament amb la bola de vidre evocadora del passat en l’instant en què la seva esposa l’ha abandonat, i la mort en solitari abandonat per tothom”²⁹⁴. De fet, la relació dels personatges amb el símbol és zero. Ningú a la pel·lícula aparentment escolta aquella paraula ni en sap res. Només nosaltres, els espectadors, hi assistim. Com il·lustra Marie Claire Ropars, l’enigma “ha engendrat el relat però per destruir-se a si mateix; una vegada revelat, remet a la seva pròpia irrisió, com a la irrisió de la seva recerca; aquí se situa el que separa el pròleg de l’epíleg, és a dir, de fet, tot el film –aquest espai obert progressivament abandonat per la veu del narrador i deixat lliure per a una investigació de la qual només organitzarà, per la disposició dels diferents relats, el tancament i el fracàs”²⁹⁵. En definitiva, tornant a Riambau, es tracta del “demiürg capaç de crear

²⁹⁴ RIAMBAU, E. *Orson Welles, el espectáculo sin límites*. Barcelona: Dirigido por SA, 1985, totes dos cites a p. 153-154. La posterior, p. 155.

²⁹⁵ Vegeu ROPARS, M.C. “Narration et signification”. A: *Poétique*, núm. 12, París, 1972.

una ficció tan elaborada com la del film per finalment diluir-la en la irrisòria pira on es crema un trineu infantil”.

Santos Zunzunegui parla d’“impugnació del realisme” quan Welles escenifica l’element que serveix de pivot a l’estructura narrativa, de forma que “estableix una distància entre l’escriptura i les imatges, i posa en joc tota la seva capacitat de prestidigitació per fer-nos creure en l’increïble construint un relat sobre una paraula no escoltada, establint una saludable distància entre les seves pràctiques de mag de la imatge i les exigències del realisme convencional”, una “subtil distància entre el text i la imatge, entre els poders de la narració realista i els focs d’artifici de l’espectacle fílmic”²⁹⁶. Zunzunegui aplica amb brillantor els pressupostos estètics encunyats per Heinrich Wölfflin²⁹⁷ com a “categories de la visió” per explicar el caràcter pictòric de les imatges, la preferència pel cromatisme en lloc de la línia (també en el blanc i negre, esclar), la insistència en el conreu de formes obertes, la supremacia de l’artifici en la pantalla

²⁹⁶ ZUNZUNEGUI, S. *Op. cit.*, p. 113-114.

²⁹⁷ Vegeu WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915). Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

sobre el “contingut de la imitació de la natura”, l’explosió interior de l’espai pictòric de l’enquadrament per acollir multiplicitat d’accions (simbologia, punts de fuga...), la renúncia a allò palpable en pro de la simple aparença òptica... En fi, Welles presentat com un barroc, com un manierista –com va dir ell mateix, “el que més m’interessa del cine és l’abstracció”–, en la línia ressaltada per Pierre Berthomieu²⁹⁸, que ha estudiat l’operació de “conreu” primer i de “torsió” després amb relació al cine clàssic de Hollywood anterior. Welles pren el pla de conjunt de la pintura i la trasllada al quadre en moviment (*tableau vivant*), en una dilatació de la topografia visual (profunditat de camp de Renoir i Wyler portada a l’extrem: Bazin en diu “imatge a punt d’esqueixar-se”), com si la imatge tingués una *durada* per tal que l’espai es converteixi en temps. Així ho ha remarcat també François Truffaut: “Orson Welles és un poeta a *pesar* seu, un poeta a qui agradaria ser prosista [...], atès que, abans que res, té una concepció musical del cine [...] Welles sentia una hostilitat sincera cap a Cocteau, Buñuel, Eisenstein, ja que, si bé és un poeta com ells, té una

²⁹⁸ BERTHOMIEU, P. “L’île du crâne: vers un monde primitif. Welles et les figures classiques dans les années 40”. *Positif*, núm. 449-450, 1998, p. 26-30. En clau pictòrica, fins i tot Borges, en l’extremament crític article esmentat més amunt, admet que a *Kane* “hi ha fotografies d’admirable profunditat, els últims plans de les quals (com a les teles dels preraphaelites) no són menys precisos i puntuals que els primers”.

idea diferent de la poesia cinematogràfica. Orson Welles [...] mai va considerar la pel·lícula com un objecte plàstic (al contrari d'Eisenstein o Dreyer), sinó com una *durada*, una cosa que es va escapant.”²⁹⁹ Es tractaria d’una mena de dos estrats, que seguint Bazin i la concepció lingüística de Welles podem anomenar sintaxi i semàntica, coexistent i de la fusió dels quals sortiria l’*estil* o, en el terreny que ens ocupa, *punt de vista*. La semàntica seria la concepció del cinema asimptota de la realitat, mentre que la sintaxi rauria en l’exacerbació de la sensibilitat cap als elements estilístics. El primer, segons Bazin, es desprèn amb naturalitat del segon.

André Bazin va ser, potser, la persona que més i millor va entendre l’obra de Welles i el seu afany de bel·ligerància artística, la seva mirada de mirades. Bazin també es presenta com una baula perfecta en el traçat crític cinematogràfic, perquè sap beure de les fonts de Benjamin, com quan aquest concep el pensament al·legòric com un exercici modern del drama barroc alemany, i tendir al mestratge de Kracauer, quan davalla al fet fílmic com una

²⁹⁹ Vegeu TRUFFAUT, F. “Welles i Bazin”. Pròleg a BAZIN, A. *Orson Welles*. New York: Critical View, Harper & Row, 1978. La cursiva és nostra. Una idea que també trobem a TRUFFAUT, F. “*Ciudadano Kane*, el gigante frágil”. *Las películas de mi vida*. Bilbao: Mensajero, 1976, p. 283-291.

manifestació connotada ideològicament, social i estètica. També, com va fer Marx amb Hegel, es capbussa en el passat i tria els pòsits on combatre el present, el seu, per derrocar els vaivens despresos de les grans guerres del XX i de les avantguardes per advocar per un art més, diguem-ne, humanista, carregat de significat, de penetració, potser condicionat pel seu catolicisme, tot i que, al capdavant, en la creació, sovint els efectes anorreen les causes. Sobre el símbol en Welles, Bazin retorna al camí ja recorregut del realisme i la música: “*Ciudadà Kane* [...] és la introducció en la història o la posada en escena de detalls significatius i notòriament impremeditats que s’imposen a la imaginació de l’autor per la seva mera potència efectiva.” Allà on diu *detalls*, podem llegir-hi símbols. Tot i que el referencial crític nord-americà David Bordwell³⁰⁰ sembla simplificar la reflexió de Bazin portant-la al terreny de la psicologia més elemental, quan assegura que *Kane* és una pel·lícula “clarament autobiogràfica” que pot prendre’s com “un reflex d’una infantesa desgraciada” i que, “d’un mode més equívoc, el tema bàsic de la nostàlgia de la neu emergeix a través de símbols més esquius: la neu,

³⁰⁰ Vegeu BORDWELL, D. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard, University Press, 1997, p. 65.

estàtues, la figura de la mare”, en realitat està oferint justament els estrats que Bazin veu fosos en la dialèctica de Welles, com quan Benjamin, en molts fragments del seu *Passatges*, “proposa una activitat simptomàtica de les imatges i els objectes que els permet expressar amb una certa espontaneïtat la naturalesa de la societat que els produeix. Una mena d’inconscient òptic que sens dubte podria enriquir les visions de Bazin sobre la capacitat que té la tècnica per captar l’essència d’allò real”³⁰¹. Semblen, aquestes paraules, ressonàncies d’unes altres de Marx: “Tota ciència seria supèrflua si la forma de l’aparença de les coses coincidís directament amb la seva essència.”³⁰² Quan Bazin s’interessa per Welles gràcies als plans seqüència com a unitat sintàctica, allò que Peter Wollen va anomenar “l’homogeneïtat temporal i espacial i la unitat dramàtica”³⁰³, assistim per camins prou explícits a un retorn, o millor a un anhel de retorn, a un pressupost, a una estètica, a la més elemental dramaturgia aristotèlica, la de les unitats de lloc, temps i tema, una refundació del món clàssic que la modernitat havia esgallat, un homenatge a

³⁰¹ CATALÀ, J.M. Pròleg a l’edició castellana de BAZIN, A. *Orson Welles. Op. cit.*, p. 24.

³⁰² MARX, K. *El Capital*, III, 1041.

³⁰³ WOLLEN, P. *Readings & Writings*. London: Verso Editions and NBL, 1982, p. 51.

Bergson: reconstruir amb la intuïció el flux vital que la intel·ligència ha destruït fragmentant-lo. I el flux vital no és sinó la música, la poesia, que cercava Welles. Deia Stendhal que la novel·la *realista* del XIX era un espill passant per un camí, i deia Welles a Bogdanovich que l'important és "l'angle segons el qual sostens el mirall [...], que està determinat per una orientació moral, estètica i ideològica. Ja sabem fins a quin punt tot depèn d'aquest angle. El mirall és simplement un mirall"³⁰⁴. En aquest sentit, Dudley Andrew va concloure que la matèria primera del cinema no és la realitat mateixa, sinó els traços que aquesta deixa en el cel·luloide, uns traços que són directament comprensibles. Andrew considera una axioma bazinià que "l'existència del cine precedeix la seva essència"³⁰⁵. "A Bazin no el preocupa el realisme —escriu Josep Maria Català³⁰⁶—, és a dir, la còpia, la mimesi, que és versemblant per recurs a la imitació o la il·lusió [...] Pretén convocar allò real mateix, la seva essència, a través de la càmera." Els actors, decorats, etc. (sobretot allò que podríem

³⁰⁴ BOGDANOVICH, P. *Moi Orson Welles*. Paris: Belfond, 1993, p. 277-278.

³⁰⁵ ANDREW, J.D. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 150 i 152.

³⁰⁶ CATALÀ, J.M. Pròleg a BAZIN, A. *Orson Welles*. *Op. cit.*, p. 25. Les cites següents, p. 25 i 26.

anomenar posada en escena), fan de catalitzador del que el director vol evocar. “No és la imitació o la reconstrucció d’alguna cosa absent el que val, sinó el fet que a través de la tècnica s’estableix davant la càmera una determinada concordança espacial, temporal i dramàtica que és substancialment real.” Assistim, doncs, a una relació *real* entre els cossos i les coses en un *continuum* espaciotemporal concret. Bazin, al capdavant, “arriba a la paradoxal conclusió que el cinema es produeix en la mateixa realitat i no a través d’un muntatge tecnicoartístic. El director de cine actua sobre la realitat, encara que sigui una realitat fictícia d’un rodatge, per suscitar la manifestació d’allò vertaderament cinematogràfic i la càmera és allà per ser-ne testimoni, per captar el miracle d’aquesta transformació.” Bazin usa la mateixa metàfora que Benjamin per invertir la teoria. Mentre que Benjamin diu que, “en el país de la tècnica, la visió de la realitat immediata s’ha convertit en una flor impossible”³⁰⁷, Bazin proposa que “la fotografia obra sobre nosaltres com a fenomen natural, com una flor o un cristall de neu en què la bellesa és inseparable de

³⁰⁷ BENJAMIN, W. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. A: *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973, p. 43.

l'origen vegetal o tel·lúric”³⁰⁸. Intents obstinats i convençuts de recuperar allò que podríem qualificar de “distància teatral”, que Griffith havia eliminat de soca-rel a principis de segle. És curiós que, en la distància mateix entre la mirada i la pantalla, una distància al cap i a la fi sempre epistemològica, Bazin regeneri l'esperit científic tradicional, que té per objectiu no inventar sinó descobrir tot allò que en essència ja era allà, una idea que al seu torn ens regressa fins als principis de la filosofia, eines a l'abast de l'home per assolir les revelacions substancials de la realitat, un científisme que el mateix Bazin defineix amb un lèxic poc visitat i sorprenent, precís i intuïtiu alhora, pur sentiment enmig de la fredor tècnica: “No depèn ja de mi distingir entre el teixit del món exterior el reflex d'una vorera mullada, el gest d'un nen; tan sols la impassibilitat de l'objectiu, despellant l'objecte d'hàbits i prejudicis, de tot l'engrut espiritual que li afegia la meva percepció, pot retornar-li la virginitat davant la meva mirada i fer-lo capaç del meu amor.”³⁰⁹ *Engrut espiritual* i *amor* són termes manllevats que inserits en aquest context resulten encara més

³⁰⁸ BAZIN, A. “Ontología de la imagen fotográfica”. A: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1966, p. 18.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

reveladors. Robert L. Carringer, però, discrepa de Bazin a *Com es va fer Ciutadà Kane*, un llibre que esclafa la teoria de Welles com a únic autor-déu del film³¹⁰, argumentant que “la composició en diversos plans d’acció que mostra l’intent de suïcidi de Susan no és l’efecte d’una extrema profunditat de camp [...] sinó un pla *matte* d’especials característiques. En primer lloc, tot el que apareix en primer terme va ser il·luminat, enfocat i filmat amb el fons a les fosques. Després es va enfosquir aquest primer terme i es va il·luminar el fons, i després de reajustar la lent per captar el nou objectiu, el film va ser rebobinat i l’escena filmada de nou. [...] Bazin parlava de com la composició d’aquest pla obeïa a una lògica narrativa de causa i efecte. La teoria de Bazin és vàlida però la premissa sobre la qual se sosté és errònia: el pla revela Welles no com un fotògraf realista sinó com un mestre de l’il·lusionisme”³¹¹. Una teoria que ens retorna de nou al manierisme, a la torsió de la realitat, doncs.

³¹⁰ Vegeu FERNÁNDEZ SANTOS, Á. *El País*, 7 d’abril del 1989, *En Portada*, p. 8.

³¹¹ CARRINGER, R.L. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Ultramar, 1987, p. 105.

8. USOS POSTMODERNS DEL MODE SIMBÒLIC

Godard, hereu directe de Welles (de qui va dir, en reiterades ocasions, que “tots, sempre, l’hi deuran tot”), d’Eisenstein i de Lang, i el cine experimental que s’enceta a finals dels cinquanta i principis dels seixanta, són la primera baula per superar els pressupostos clàssics de muntatge, i de realisme tal com s’havia anat desenvolupant des del primer expressionisme fins a les darreres manifestacions del cinema nord-americà, basades en la versemblança del discurs i en la intangibilitat del ràcord, i prefigurar la postmodernitat, que amarrarà el cinema a partir dels anys vuitanta, i fins avui. És prou rellevant aquesta baula perquè, com succeeix en la història de tot art, es desenvolupa en una plataforma que explicita els tics que vol superar i anticipa, d’una manera quasi intuïtiva, les noves formes futures, malgrat que la manipulació extrema del concepte de realisme anterior no podrà preveure, en aquests anys, la socialització total de la cultura per mitjans apareguts molt *a posteriori* com internet. L’elitisme, per exemple, al qual aspirava de mode obstinat la Nouvelle Vague és ja, avui dia, un miratge, una il·lusió, malgrat que

la cultura del segle XXI li degui en part els fonaments, i algunes expressions, pròpies del nostre temps.

Per bé que, com ha assenyalat Natalia Ruiz, “Godard creu que el muntatge es va quedar en una aspiració, de manera que afirma que Eisenstein no era tant un muntador com aquell que va descobrir l’angle com a mitjà expressiu, per bé que, en qualsevol cas, li rendeix homenatge a les *Histoire(s)*, no és amb ell amb qui hauria de relacionar el muntatge d’aquesta obra sinó amb un altre cineasta rus, Dziga Vertov”³¹², el director de qui hem parlat anteriorment i del qual Godard va manllevar el nom per al seu revolucionari –amb tot el que implica aquest adjectiu– grup amb Jean Pierre Gorin, Armand Marco i Jean Henri Roger. Godard prendrà de Vertov la concepció que el muntatge ha de ser una operació contínua que es desenvolupi abans, durant i després de rodar el film; i aquest muntatge es concep com una successió d’interval·ls: “Tot està en tal o qual juxtaposició de situacions viscudes, tot està en els interval·ls.”³¹³ Vertov creia que amb

³¹² RUIZ, N. *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua, 2009, p. 86.

³¹³ VERTOV, D. “Consejo de los Tres”. A: *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ed. De la Flor, 1974, p. 31.

el Cine-Ull tenia la “possibilitat de fer visible l’invisible”³¹⁴, un plantejament similar al que té Godard de donar a veure: “El cinema no és una imatge després d’una altra, és una imatge més una altra que en formen una tercera, la tercera que està formada per l’espectador en el moment en què veu el film.”³¹⁵ L’interval, doncs, seria similar a la noció d’“entre”, fonamental en el muntatge de Godard, i la idea de la qual va escriure sobre el director d’*Alphaville* Gilles Deleuze: “El que connota és l’*interstici* entre imatges. La força de Godard no resideix tan sols a utilitzar aquest mode de construcció al llarg de tota la seva obra, sinó a convertir-lo en un mètode sobre el qual el cinema, alhora que l’usa, ha d’interrogar-se. Donada una imatge, es tracta d’elegir una altra imatge que induirà un interstici entre les dos. No és una operació d’associació, sinó de diferenciació... Entre dos accions, entre dos afeccions, entre dos percepcions, entre dos imatges visuals, entre dos imatges sonores, entre allò sonor i allò visual: fer veure l’indiscernible, és a dir, la frontera.”³¹⁶ Del que es tracta no és tant fer

³¹⁴ VERTOV, D. “Nacimiento del cine-ojo”. A: *Artículos...*, p. 54.

³¹⁵ GODARD, J.-L. “Propos rompus”. A: *Histoire(s) du cinéma* [4 vol.]. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998, vol. 1, p. 460.

³¹⁶ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 239-241.

percebre les coses com la línia que diferencia dos elements. “L’important en Godard –insisteix Deleuze– no és el 2 ni el 3, ni qualsevol altre número, el que importa és la conjunció *i*.” De manera similar, el 1979, ho exposava Godard: “El cinema és el que hi ha entre les coses, no les coses, és el que hi ha entre una persona i una altra persona, entre tu i jo, i després, a la pantalla, està entre les coses.”³¹⁷ Vegem, si no, la resposta de Godard en una entrevista del 1967 al comentari “vostè estava tocant una cosa gairebé sagrada: la imatge cinematogràfica precisa, neta, plena”:

“*Godard*: Però la imatge segueix sent imatge, a partir del moment en què és projectada. De fet, jo no destrueixo absolutament res. O, dit d’una altra manera, només destrueixo una certa idea de la imatge, una certa manera de concebre el que aquesta ha de ser. Però mai he pensat en termes de destrucció... El que volia era passar a l’*interior* de la imatge, ja que la majoria dels films estan fets a l’*exterior* de la imatge. La imatge en si, què és? Un reflex. És que un reflex sobre un vidre té gruix? En el

³¹⁷ GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980, p. 153.

cinema estem fora, a l'exterior d'aquest reflex, fora d'ell. El que jo volia era veure el revers de la imatge, veure-la per darrere, com si fóssim darrere de la imatge i no davant de la pantalla. O fins i tot a l'interior de la imatge, de la mateixa manera que algunes pintures, que fan l'efecte que hi som dins, o que fan l'efecte que mentre siguem a l'exterior no les entendrem.”³¹⁸

De fet, què corre pel fons subterrani d'aquestes paraules sinó un intent artístic radical d'inserir l'espectador en el moll de la realitat i mostrar-l'hi tal com és, això és, tal com el creador, el director, la veu i vol traslladar-la? En certa manera, Godard enretira el símbol de la imatge per prefigurar el que Baudrillard anomenava, com hem vist més enrere, obscè, una realitat més que real en tant que nínxol de retalls, frases inconnexes i a voltes absurdes, salts de ràcord, entorns desencaixats i patentment il·lògics, històries que avancen entretallades, endavant i endarrere, estirant l'espectador, en efecte, al centre de la història, al mig, *dins*, com ell volia, tancat en una cel·la visual en la qual tan sols pot ser bel·ligerant. El cinema, segons

³¹⁸ Per Jacques Bontemps, Jean Louis Comolli, Michel Delahaye i Jean Narboni. *Cahiers du Cinéma*, núm. 194, octubre del 1967.

Godard, és “pensament en marxa”, un pensament que en ell sovint és polític, mentre que per a d’altres, com Éric Rohmer, és el resultat d’una fusió de punts de vista. No hi ha dubte que assistim a les primeres manifestacions del cinema de la fragmentació, com han vist Suzanne Liandrat-Guigues i Jean-Louis Leutrat: “Podria dir-se de l’obra de Godard el que Roland Barthes va dir a propòsit de l’art de Schumann: ‘Al capdavall, no té més que *intermezzi*: allò que interromp és al seu torn interromput, i sant tornem-hi’. El cine de Jean-Luc Godard no és més que això [...] L’esquerda no pot més que mantenir-se oberta o eixamplar-se a còpia de mancances compensades i plenituds dissoltes a l’instant, atès que cada film multiplica les ruptures i les digressions, mentre els personatges no paren de contar històries. Se subverteix la continuïtat del sentit, s’alteren les coordenades espacials i temporals, es disloquen els encadenaments lògics.”³¹⁹ Una fragmentació que només pot tenir un sentit darrer, ocult, que es mostra a tall de símbol, talment una motivació que les modernes poètiques estructurals agafaran per immiscir-se en la transcendència i jugar a l’estructuralisme postmodern, ja que a la fi “no es tracta d’un simple joc formal sense

³¹⁹ LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J.-L. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 31-32.

transcendència en el pla del contingut de l'obra –assevera Santos Zunzunegui–, sinó d'una manera d'organitzar el nivell dels significants que permet portar a terme una homologació precisa amb el pla del significat. La poeticitat d'un text remet tant a pràctiques de referencialitat interna (del qual les *rimes* visuals o d'una altra mena ofereixen un bon exemple), com a la manera en què aquest entrellaçament del teixit textual contribueix a situar la significació de l'obra. D'aquesta manera es pot procedir a valorar un text en la seva dimensió formal sense perdre de vista la manera en què les seves estratègies textuais reescriuen els paràmetres culturals i artístics en els quals s'insereix³²⁰.

Si fem cas de Gilles Deleuze i de Serge Daney³²¹, entre altres, podrem adonar-nos com l'ocupació d'aquest estadi de l'art pel cinema és una conseqüència quasi natural, en la seva concepció de la realitat, de les dues etapes anteriors que l'han caracteritzat, aquelles en què primer el cinema clàssic cisella una mena de paradís en la interrogació perpètua dels seus propis paràmetres en la qual

³²⁰ ZUNZUNEGUI, S. *La mirada cercana. (Microanálisis fílmico)*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 158.

³²¹ Vegeu DANEY, S. *La rampe*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard, 1983.

l'espectador veia, en un mitjà nou, la vella idea de la finestra oberta sobre el món, allò que Deleuze anomenava la constitució d'una vertadera "enciclopèdia del món", i després amb l'aparició de la consciència del cinema com a pur art de la imatge, una època més convulsa i no tan festiva en què la pèrdua de la innocència condueix a la revelació d'una dimensió no natural en què, insistint en Deleuze, l'"enciclopèdia" és substituïda per la "pedagogia de la percepció", en una translació, com veiem, de l'afany il·lustrat de coneixement devers una sistematització de la consciència, artística i, per tant, social. I tot plegat per desembarcar en el moment actual, en què "ja no es tracta de veure el que la imatge mostra ni, molt menys, de veure la imatge, sinó de reconèixer que el fons de tota imatge és una altra imatge, que ens trobem davant d'un infinit carrusel de vertiginosos reemplaçaments, testimoni de la radical indiferència de moltes imatges, de la substituïbilitat d'una imatge per qualsevol altra; és el regne de la imatge qualsevol, de l'audiovisual, en què el cinema troba el seu lloc com a pur dipòsit d'imatges [...] S'ha parlat de postmodernisme, de manierisme [...] Prefereixo parlar, amb Deleuze, d'autèntica *formació professional de l'ull*"³²². Una formació que és

³²² ZUNZUNEGUI, S. *Op. cit.*, p. 16.

transversal, democràtica fins diríem, i així allò, des de la creació, que també és una mena de primera percepció, al qual abans tan sols una elit tenia accés –dirigir una pel·lícula, iniciar un projecte cinematogràfic–, avui s’ha generalitzat, hi ha una transversalitat creadora, i això multiplica, i diversifica, la quantitat i la qualitat, però també la mirada i la interrelació de mirades. La quantitat, al seu torn, també embussa la jerarquització, imprescindible cribratge en la història de l’art. La manipulació d’un mode natural, gens artificial, de la història implica automàticament una manca, precisament, de consciència històrica, entesa com a cordó umbilical amb la tradició, subratlla el mateix Zunzunegui: “L’anomenat cinema de la postmodernitat ha renunciat a pensar-se a si mateix en termes de camp de maniobres propi per subsumir-se en el pantà de l’audiovisual. Per a molts autors [...] el cinema no és tant una memòria històrica –constituïda, per tant, en termes d’organització, selecció i jerarquia– com un immens receptacle del qual extreure, segons les necessitats, fórmules estereotipades o imatges indiferenciades. Ha deixat de ser el territori privilegiat d’una experiència no intercanviable per una altra per adoptar la forma d’un

pur massatge, per dir-ho amb la ja clàssica formulació de Marshall McLuhan.”³²³ Constitueix una mena d’inversió de la manera tradicional en què les elits *davallaven* a la realitat i l’escodrinyaven a través d’un filtre fet a mida, que estava constituït del material en què es forjaven els interessos socials i artístics del moment, mentre que ara, amb la transversalitat de la informació i el seu estat horitzontal d’emmagatzemament, a l’abast de tothom en un instant, sense que ja ha deixat de fluir en una direcció, o dispersar-se, o concentrar-se, aquesta mateixa societat imposa el mirall amb què mira i es mira. No és tant una estètica, una poètica, un pressupost teòric, una carcassa, com una condició de les societats, un estat que anorrea les ideologies modernes i les supera en el sentit, precisament, d’anihilament i possessió, i ocupació. La condició postmoderna, com la bateja Jean-François Lyotard³²⁴ el 1979, ja no s’aixeca sobre una plataforma merament cultural, sinó que s’inocula en tot, en el consum, en els mitjans, en l’electrònica, en la informació, una barreja que en el fons proclama una profunda crisi de la modernitat, de les ideologies

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Vegeu LYOTARD, J.-F. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1989.

politicofilosòfiques, del capitalisme, dels credos avantgardistes que han dominat l'art tot al llarg del segle XX. David Lyon³²⁵ diu que la postmodernitat es refereix sobretot a l'esgotament de la modernitat. Josep Picó³²⁶ afirma que sura una consciència generalitzada de l'esgotament de la raó, que en l'art s'arriba a la impossibilitat d'establir normes estètiques vàlides i es difon l'eclecticisme: el progrés, les ideologies, han mort. Quan el concepte universal s'esquerda irremissiblement, com observa Lyotard, la visió integradora pròpia de la Il·lustració –remarca Alfonso de Vicente³²⁷– ve substituïda pel fragment, per la dispersió, per la sensibilitat devers la diferència i la pluralitat, per una exaltació de la subjectivitat i l'individualisme, on resideix l'única veritat possible. Insistent en Lyon, la postmodernitat es presenta com una discussió sobre la realitat, o millor, sobre la irrealitat, o la multiplicitat de realitats.

Fixem-nos fins a quin punt la mirada ha penetrat en la seva pròpia paradoxa, pura contradicció postmoderna, quan en la recerca

³²⁵ Vegeu LYON, D. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1997.

³²⁶ Vegeu PICÓ, J. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998.

³²⁷ Vegeu VICENTE, A.d. *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989.

de la seva pròpia identitat resideix la identitat, aquella que tenint totes les finestres del món en una sola no en té cap, no en posseeix cap, i en l'exercici de la seva sola combinació, mixtura d'elements que *per se* conviuen en un univers globalitzat i interconnectat, horitzontal, es basteix la composició primera i darrera, ocupant un espai que és en si cruïlla de camins estancs, que no van ni vénen d'enlloc. Ara que precisament hem conquistat el món, que l'hem posseït, hem deixat de posseir-lo per passar a manipular-lo, sense perspectiva possible. La mirada s'ha corromput i, alhora, s'ha afinat més que mai. La realitat és en tota la multiplicitat de realitats, com dèiem. Ho és *sempre* i *arreu*. I la representació, tant en les seves mimesis com en les reminiscències d'uns estrats inferiors o superiors, externs, ho és també sempre, i arreu.

Quan més, doncs, hem *banalitzat* la informació, la cultura, la mirada, més l'hem sofisticat i un sol instant pot acollir la més alta de les cultures, la més alta de les tradicions, totes les disciplines possibles en sempitern diàleg. Ras i curt, tornant a Lyotard, la condició és el pòsit, l'essència, la identitat –un marc que per tant impossibilita, avorta, qualsevol indicatiu de construir un estil, perquè la mateixa postmodernitat l'invalida, en tant que *condició*– i avida una

sensibilitat, seguint Alfredo Saldaña³²⁸, que es caracteritza per la dissolució del canon poètic clàssic (eclecticisme, elaboració de productes híbrids), la descomposició de la unitat i totalitat de la forma orgànica de l'obra (fragmentarisme) i la mort del subjecte (com a autor i com a centre de representació). Precisament, i tornant a les paradoxes, si aquesta nova sensibilitat desconfia, o els fa inversemblants, impossibles, dels discursos ideològics i estètics sistemàtics, allibera en canvi, pur efecte de la causa anterior, l'artista de tot prejudici i el posiciona per actuar al seu albir i, alhora, li serveix en safata tota la tradició per manipular-la lliurement, fins i tot tendenciosa o *equivocada*. Tot s'abraça. Segons Lucía Solaz, “el postmodernisme s'apropia imatges culturals preexistents per revelar l'artificialitat, la carència d'originalitat i el caràcter convencional de les imatges dominants, per criticar les formes de representació i les ideologies socials hegemòniques. Es tracta de subvertir les nocions realistes segons les quals les representacions són retrats objectius i transparents de la realitat. Els artistes postmoderns miren de mostrar que tots els significats estan socialment i històricament construïts. Alhora,

³²⁸ Vegeu SALDAÑA, A. *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme, 1997.

en robar imatges descaradament, desmitifiquen la noció modernista referent al geni artístic, a l'originalitat i a l'autonomia del llenguatge, argüint que cap llenguatge s'escapa d'una xarxa intertextual històricament construïda. L'art postmodernista és ambivalent i contradictori. Ens fa conscients del poder de la imatge i dels modes en què les representacions constitueixen la nostra subjectivitat i maneres de veure el món”³²⁹. El món com a *representació*, el defineix Roger Chartier³³⁰. Una representació que “se situa en paràmetres canviants, no en processos tancats mitjançant rígides adscripcions socials, i on el significat del text (i la percepció i assimilació de l'audiovisual, podria afegir-s'hi) respon a les formes en què circula i és rebut”³³¹. En aquest context, la hibridació funciona no tant com una fluctuació d'una identitat a una altra sinó més aviat com a “transferència genètica”, això és, com alguna “cosa nova” que anteriorment no existia, apunta amb precisió Frederic Jameson:

³²⁹ SOLAZ, L. “Cine postmoderno”, article consultable a encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm.

³³⁰ Vegeu CHARTIER, R. *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.

³³¹ PELAZ, J.-V.; RUEDA, J.C. [eds.]. *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Rialp, 2002, p. 10.

“Perquè la hibridació avui, en el món del codi ADN i la modificació i manipulació genètiques, és un assumpte molt diferent i sovint més aviat ombrívol. De fet, la idea mateixa de la hibridació avui dia ha esdevingut un concepte postmodern, amb la seva pròpia història i la seva íntima relació amb totes les altres formes de tecnologia postmoderna com la producció cibernètica i la teoria de la informació.” La hibridació “no és pas una mena de síntesi entre races i tradicions, no només un terme mitjà o un mediador en què els trets a ambdues bandes de la frontera se seleccionen i es combinen. Tampoc és la situació de múltiples personalitats o del poliglòt, en què passem sense esforç de la personalitat A a la personalitat B i enrere [...] En aquest nou procés postmodern el que ocorre és evidentment que un sol fragment característic se selecciona des d’un sol gen i s’insereix en un altre –més o menys en la manera en què un virus s’implanta en una cèl·lula—. El resultat és un gen nou (hauríem de dir-ne artificial?), que no és ni la cèl·lula mare ni el donant, sinó que en la seva realització és indistingible de qualsevol d’aquests i detectable només *a posteriori*, en la seva vida futura i el seu impacte sobre l’ecosistema”³³². És com si en la fragmentació hi hagués la veritat,

³³² JAMESON, F. “Globalizations and hybridization”. A: DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. [eds.].

perquè el missatge mai és complet, la totalitat esdevé inaccessible, irrepresentable, i les formes són símptomes –parafraçant Althusser i l’anàlisi simptomàtica–, o símbols, d’un fracàs, el de la representació.

És quasi obvi, també, que aquest fracàs conceptiu, la manera en què es cargola, condueix a una sèrie de perills estètics, aquells que emmascarant-se de veritat pretenen amagar precisament una falsedat crònica, portats per tècniques pot justificades més enllà del seu convenciment conjuntural, com poden ser la còpia vulgar d’elements aïllats i barrejats, *collages* sense un esquelet de connexió estructural, la fragmentació portada al terreny de la descontextualització indiscriminada... Aparats que perseguint una posada en escena de la no-originalitat en la postmodernitat poden caure en el discurs formalista, una cruïlla en la qual la separació d’ètica i estètica corromp la funcionalitat del símbol³³³ i desproveeix la creació de

World Cinemas. Transnational Perspectives. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010, p. 316.

³³³ Segons José María Mardones, el buidament del misteri en la dimensió simbòlica de la vida humana, emmarcada en el context de la tardomodernitat, en què l’èsser humà enfronta el nou poder omnipresent, però no localitzable, dels mitjans electrònics, de la publicitat, del màrqueting, de l’imperi de la seducció i de la racionalitat de la imatge, *desseca* el símbol: “La dictadura de la imatge desseca tota evocació i redueix la realitat al que s’exposa. No hi ha misteri; hi ha únicament el que s’exhibeix. Si el símbol inventa el llenguatge i trenca la gramàtica i la sintaxi per tractar de suggerir un ordre diferent,

suport moral, que alguns aprofiten per veure-hi també una manca de “valors socials” valorable, i manipulable, des de moltes ideologies i disciplines, com ha assenyalat De Vicente. Es tractaria, doncs, més aviat de “crear obres complexes i contradictòries, que no incoherents i arbitràries, basades en la riquesa i en la complexitat de la vida moderna i de la pràctica artística. Es tracta de la reivindicació de l’individualisme, del plural, l’híbrid, l’ambigu i el complex davant de l’únic, el pur, el clar i el senzill”³³⁴. En un món en què la innovació resulta quasi impossible, en què se superposen les imitacions i en què el present revisita una vegada i una altra el passat per tal reinventar-se, esfilagarsant el concepte de temps fins a fer-ne pur canvi, pura obsolescència, l’art es prem sota la perenne erosió dels límits entre l’alta cultura i la de masses. Les elits han desaparegut i les jerarquies culturals, i amb elles la mirada amb què construir els patrons, a penes poden tenir incidència, hegemonia, en el control de la informació, que

no accessible a la vista, que ens retorna als orígens de les coses, la imatge ens planta al bell mig del que hi ha.” [MARDONES, J.M. *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Santander: Sal Terrea, 2003, p. 29.] Igual com Max Weber [*Ensayos de sociología de la religión*. Madrid: Taurus, 1987] es va preguntar en el seu moment si la lògica racional pròpia del capitalisme desencisaria el món, Mardones es pregunta si el règim de la imatge propi del consumisme *mass media* tendeix a privar el símbol del seu sentit místic i transcendent.

³³⁴ SOLAZ, L. *Op. cit.*

circula, o millor es posiciona, a l'abast de tothom. El concepte de gènere trontolla i la intertextualitat que ja s'esgrimia als anys seixanta³³⁵ ha evolucionat per donar vida a generacions de pensadors en xarxa, autèntics nínxols ambulants d'informació capaços no tan sols de parir mosaics transculturalitzats sinó també de rebre i processar amb naturalitat complexes estructures obertes. Les fronteres són permeables, i les cultures s'atansen, fins al punt que les perspectives s'han tornat transnacionals: "El públic [...] s'entén que té un ampli accés a com a mínim més d'una tradició cinematogràfica nacional, si no diverses, i les seves pràctiques visuals s'entén que són compromís actiu i no una recepció passiva. Els canvis en la indústria del cinema i en l'estil filmic ara es consideren no simplement com una resposta a les condicions i pressions nacionals sinó perquè tenen, la majoria de vegades, determinants múltiples i internacionals [...] En general, en les humanitats, no obstant, la darrera dècada del segle XX, les formulacions de postmodernitat van donar pas a les formulacions de cosmopolitisme, condicionades per la teoria postcolonial, i [...] les qüestions de temporalitat es van reconnectar a les d'espai. Aquest gir espacial en les humanitats, això és, la inclusió del treball teòric des de

³³⁵ Vegeu, per exemple, Julia KRISTEVA. *Semiòtica I*. Madrid: Fundamentos, 1981.

la disciplina de la geografia, ha fet possible, finalment, començar l'articulació teòrica de la *subjectivitat descentrada* i el *capitalisme descentrat*.³³⁶ Ja havia avisat Michel Foucault que “el poder s’ha d’entendre en un primer moment com la multiplicitat de relacions de força immanents en l’esfera en què operen i que constitueix la seva pròpia organització [...] Les possibles condicions de poder [...] que també fan possible usar el seu mecanisme com una graella d’intel·ligibilitat de l’ordre social, no s’han de buscar en l’existència primària d’un punt central [...] És el substrat en moviment de les relacions de força el que, en virtut de la seva desigualtat, constantment engendra estats de poder, però aquests últims sempre són locals i inestables”³³⁷. I hi insisteix John Urry: “Milers de milions d’accions individuals tenen lloc cadascuna basada en formes excepcionalment localitzades en la informació [...] Aquestes accions locals no es mantenen en un àmbit simplement local des que són capturades, representades, comercialitzades i generalitzades arreu.

³³⁶ NEWMAN, K. “Notes on transnational film theory”. A: DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. [eds.]. *World Cinemas. Transnational Perspectives*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010, p. 4 i 5. La cursiva final és nostra.

³³⁷ FOUCAULT, M. “Right of Death and Power over Life”. A: *The History of Sexuality. Volume I*. New York: Pantheon, 1978, p. 92-93.

Són traginades pels paisatges i fluxos de l'emergent món global, transportant idees, gent, imatges, diners i tecnologies potencialment pertot. De fet aquesta mena d'accions poden saltar paisatges, ja que són fluides i difícils de mantenir dins de cap canal [...] En general, a través de les conseqüències del nivell global, són no lineals, a gran escala, impredecibles i parcialment ingovernables [...] L'emergent ordre global és un desordre i un desequilibri constants.³³⁸ Ens movem en el que Mary Louis Pratt anomena “zones de contacte”³³⁹.

Si per a Michel Le Guern “en la construcció simbòlica la percepció de la imatge és necessària per captar la informació lògica continguda en el missatge” i “en la metàfora, en canvi, aquest intermediari no és necessari per a la transmissió de la informació”³⁴⁰, i si per a Josep Carles Laínez “el símbol necessita una imatge si és una cosa sancionada per una determinada cultura, grup social o obra de creació d'un determinat autor” i “en canvi la metàfora, en no disposar d'aquest referent extralingüístic, no pot accedir-hi”, de

³³⁸ URRY, J. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2000, p. 208.

³³⁹ Vegeu PRATT, M.L. “Linguistic Utopias”. A: *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. New York: Methuen, 1987, p. 48-66.

³⁴⁰ Le GUERN, M. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 49.

manera que, “malgrat que lingüísticament metàfora i símbol gaudeixen de les mateixes característiques, la seva diferència fonamental rau en la connexió del símbol amb un constructor cultural conegut per una comunitat”³⁴¹, en la cultura transnacional un símbol pot funcionar per desplaçament i, fins i tot pot, el film, constituir-se en una comunitat *per se* i entendre el símbol d’una cultura aliena com a pròpia, en un marc unívoc i tancat, atès que, com enuncia Mette Hjort, “les formes cinematogràfiques transnacionals més valuoses tenen almenys dues qualitats: una resistència a la globalització com a homogeneïtzació cultural i el compromís d’assegurar que certes realitats econòmiques associades amb la indústria del cinema no eclipsin la persecució dels valors estètics, artístics, socials i polítics [...] Hi ha un nombre de diferents tipus de transnacionalisme cinematogràfic que combinen la hibridació genuïna, traçable en el diversos elements nacionals amb normes com la solidaritat, l’amistat, la innovació o el progrés social i polític”³⁴².

³⁴¹ LAÍNEZ, J.C. *Construcción metafórica y análisis fílmico*. València: Diputació València, Institució Alfons el Magnànim, 2003, p. 28-29.

³⁴² HJORT, M. “On the plurality of cinematic transnationalism”. A: DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. [eds.]. *World Cinemas...*, p. 15.

Els punts en comú, les zones de contacte, en forma de *remakes*, *cameos*, homenatges explícits en el muntatge, en el punt de vista, en la posada en escena, en l'ús del llenguatge i el metallenguatge, són constants, una manera de construir que al seu torn proporciona a l'audiència una intertextualitat conscient que dota de sentit el conjunt i, alhora, desperta el *plaer* del reconeixement. Eines que recorden en tot moment la naturalesa mateixa del cinema com a art de representació i que col·loquen en primer terme la noció d'una realitat en si mediada pels mitjans digitals. El codi passa a primer terme i en certa manera es critica el realisme tradicional. Hi ha, per exemple, dues maneres de palesar la interiorització del realisme, tal vegada en el sentit que li donava Truffaut, com quan la posada en escena, el *tableau vivant* que cercava Welles, es produeix per la via del cinema coral, inaugurat per noms com Robert Altman i seguit després per directors com González Iñárritu, Paul Thomas Anderson, Paul Haggis o Richard Curtis, que basteixen l'escena final, el *resum* fixat, detall a detall, pla a pla, mitjançant els personatges i, esclar, el muntatge, que resulta clau. L'espectador és arrossegat a la bel·ligerància moral i intel·lectual, una reflexivitat –en ell però també *devers* ell– que, com

indiquen Roberta Pearson i Philip Simpson³⁴³, crida l'atenció sobre el procés en si mateix i la seva naturalesa, l'autoria i els seus mitjans de producció. Fins i tot els decorats fan surar des de les bambolines de l'argument la pròpia artificialitat, l'efecte de *ficció*, en què el disseny esdevé tan específic, tan retòric, tan fill d'un *estil*, que quasi és *irreal*³⁴⁴, com podem veure en les referències del cinema actual a l'expressionisme alemany, els films de terror i ciència-ficció o els que prenen per referència el mateix món del cinema o el teatre, com poden ser els musicals. Embolcalls fets per ser memorables i que, en el fons, semblen cercar l'exposició d'una arbitrarietat en les convencions.

Ara les imatges, escriu Jordi Balló, “pertanyen al silenci” i “estan relacionades amb la intimitat i el misteri, amb el sentit arcaic i la seva comprensió”, “imatges que ens evoquen les empremtes de la nostra memòria iconogràfica”, i el cinema “reanima” les que “semblaven establertes en la immobilitat de la representació pictòrica.

Aquesta reanimació fantasmàtica produeix una memòria que no és

³⁴³ Vegeu PEARSON, R.E.; SIMPSON, P. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge, 2001.

³⁴⁴ Un paradigma d'aquesta voluntat bé podem trobar-la a *Dogville* (2003) de Lars von Trier, ni que sigui com a autoresposta al moviment Dogma 95.

lineal ni cronològica, que s'activa des d'una consciència de simultaneïtat caòtica, d'aparicions i desaparicions, de mutació, de metamorfosis”³⁴⁵. De l'espectador extàtic d'Eisenstein passem a l'espectador expert de Benjamin i el cinema s'erigeix com a plataforma del moment únic, del “moment pregnant”, com va escriure al seu *Laocoont* (1766) Gotthold Ephraim Lessing, que implícitament ens deixa la pregunta d'on queda la realitat “si les obres de l'artista són fetes no per ser vistes simplement sinó per ser contemplades [...]” i quan “l'artista mai s'haurà esforçat prou per aconseguir que aquest moment i aquest punt de vista únics siguin els més fecunds dels que poden escollir-se”³⁴⁶.

El *moment pregnant*, sosté Jacques Aumont, no existeix en la realitat, és un oxímoron, i “remet als processos de simbolització i producció de significat [...] però un no pot conjuntar –aclareix, en aquest sentit, Mary Anne Doane– de manera efectiva la instantaneïtat (o l'autenticitat del que s'esdevé, d'allò real) amb la immediatesa i la totalitat del significat”, ja que aquest “no té lloc a la realitat”, remarca

³⁴⁵ BALLÓ, J. *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cine*. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 11.

³⁴⁶ Vegeu LESSING, G.E. *Laocoonte*. Madrid: Technos, 1990.

Aumont, que reclama deslliurar-se del concepte a favor d'un "moment revelador" típic de la fotografia i del cinema³⁴⁷.

Un altre exemple de la posada en escena de la postmodernitat, davant del concepte de quadre, o quadres, interrelacionats i encavalcats, davant del pla mitjà o general, és la manera en què la mirada davalla fins al detall, fins als objectes, per donar-los un significat especial o carregar-los de simbologia, tant literalment com en la forma en la qual apareixen, s'ubiquen i es *transformen*. Diu Solaz que, "a l'igual que el modernisme i l'avantguarda, el postmodernisme rebutja el realisme, la mimesi i les formes narratives lineals. Però al contrari que els modernistes, que defensaven l'autonomia de l'art i menyspreaven la cultura de masses, els postmodernistes menystenen l'elitisme i combinen formes culturals *altes* i *baixes* en una estètica plural i popular. Abracen, contra la innovació i l'originalitat, l'eclecticisme, la tradició i les tècniques de la cita i el pastitx. Amb un esperit més irònic i juganer que els seus predecessors, insisteixen en la naturalesa intertextual i en la construcció social de tot significat. Mentre que el modernisme

³⁴⁷ DOANE, M.A. *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2002, p. 181. En manllevem les cites d'Aumont.

denigrava el *kitsch* i la cultura de masses, el postmodernisme valora els objectes de la vida quotidiana, així com la cultura *pop*³⁴⁸. El mateix Lyotard, vuit anys abans del seu esmentat *La condició postmoderna*, i set abans que Derrida parlés del sublim kantià a *La veritat en la pintura* (1978), ja reflexionava sobre la decadència de la representació per parlar d'una època de “crítica a la representació”, fonamentada sobretot en Cézanne primer i en Duchamp després, quan l'objecte perd el seu valor estrictament utilitari i passa a ser un estri simbòlic i la mercaderia és sempre representació gràcies a la presència del capitalisme. A l'article “Freud segons Cézanne” (1971), Lyotard afirma que “la verdadera transformació que el capitalisme, especialment en les seves formes més recents, diguem amb respecte a Europa occidental des de fa una quinzena d'anys, imprimeix als objectes que circulen a la societat, a tots els objectes, tard o d'hora, i no només com ho creu l'economicisme una mica massa confiat en la impermeabilitat de les seves fronteres, únicament als objectes econòmics, no és el seu *creixement* o el *desenvolupament* de les societats, sinó l'anihilament dels objectes en tant que valors simbòlics referenciats al desig i a la cultura, i la seva constitució en termes

³⁴⁸ SOLAZ, L. *Op. cit.*

indiferenciats d'un sistema que ja no té fora de si cap instància en la qual aquests objectes estiguin ancorats: ni Déu, ni naturalesa ni la necessitat, ni tan sols el desig dels suposats *subjectes d'intercanvi*³⁴⁹. La crítica de la representació, tant present alhora en altres gurus de la postmodernitat (com Heidegger, Foucault –en la seva anàlisi de Magritte– o Derrida –en la famosa *deconstrucció*), duu Deleuze a focalitzar el concepte sobre el cinema, que no considera, i cito Zunzunegui, “ni com a llengua ni com a llenguatge ja que, insistirà, ‘al substituir-se la imatge per un enunciat es va donar a la imatge una falsa aparença, se li va retirar el seu caràcter aparent més autèntic, el moviment. Perquè la imatge-moviment no és analògica en el sentit de la semblança [...] La imatge-moviment és l'objecte, és la cosa mateixa captada en el moviment com a funció contínua’. Per a Deleuze, el cinema no és sinó una altra forma de restituir el que és real, de sostenir una de les seves manifestacions. D'aquí la fórmula sintètica: el cinema com a lloc de trobada del *tot* (realitat en esdevenir), el *moviment* (que porta del *tot* als *objectes* i viceversa) i els *objectes* (actualitzacions de la totalitat). O si es prefereix amb les paraules del

³⁴⁹ LYOTARD, J.-F. *Economie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974, p. 86.

mateix Deleuze: el cinema no és ni una enunciació ni un enunciat, és un *enunciable*”³⁵⁰.

Aquesta continuïtat semàntica, pura metonímia, es presenta com a expressió a tota hora eloqüent en el cinema d’Isabel Coixet, que sembla seguir l’etimologia d’*objecte* i *llançar al davant* de l’espectador cada detall de la vida quotidiana, perquè sigui *conegut pels sentits o l’enteniment, matèria oferta*. En Coixet, com ha escrit Isabel Navarro, “els objectes solen creuar-se en el pla, escamotejant protagonisme als personatges, com si interrompessin el tret de la càmera cap al subjecte protagonista de l’acció”³⁵¹. Una cosa tan simple com la marca del cotxe (Fiat Turbo) de la protagonista de *La vida secreta de les paraules* [*La vida secreta de las palabras/The Secret Life of Words*, 2005] creuant una carretera bosniana en el passat pot funcionar a mode de símbol del que en realitat li succeirà, un fet traumàtic que la canviarà per sempre, a ella i a la relació que guarda amb les paraules i, per tant, amb la percepció i construcció de la realitat.

³⁵⁰ ZUNZUNEGUI, S. *Op. cit.*, p. 281.

³⁵¹ NAVARRO, I. “Los teléfonos dicen lo que los personajes callan. La elocuencia de los objetos en el cine de Isabel Coixet”. Consultable a lacomunidad.elpais.com/blogfiles/ammeg02/los_objetos.pdf.

L'objecte, va dir Abraham Moles, té un caràcter passiu, però necessita estar fabricat per la mà, o per la mirada, de l'home. A banda, però, de l'ús (funció, disseny, objecte, destí... s'ha anomenat de moltes maneres³⁵²), "l'objecte és comunicació, és un vehicle portador de signes, de missatges, d'expressions sensibles o metafòriques: de cultura"³⁵³. "En ells –afegeix Moles–, la funció en sentit clàssic (un vas és fet per beure) correspon aproximadament al sentit denotatiu i objectivable susceptible de ser traduït a un altre llenguatge (hi ha altres maneres de beure) i el sistema estètic o connotatiu relacionat amb el camp emocional o sensorial, agregarà caràcters ornamentals, emocionals, ostentatoris [...] El camp estètic o de dispersió o connotatiu de l'objecte, s'anteposa a la seva *significació*, expressada en la seva funció utilitària en sentit convencional. La simbolització s'anteposa a la significació funcional

³⁵² Vegeu, per exemple, HEIDEGGER, M. "La pregunta por la técnica". A: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994; i "El origen de la obra de arte". A: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1996.

³⁵³ AMARILLES, D.; PINEDA, E.; SÁNCHEZ, M. *Lenguajes objetuales y posicionamiento*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 1998, p. 7.

inmediata”³⁵⁴. Per tant, seguint Gillo Dorfles, a l’objecte d’ús li és connatural un “simbolisme” que correspon a aquella propietat per la qual l’objecte és abocat a “significar la seva funció” d’una manera totalment evident a través de la semantització d’un element plàstic capaç de posar en relleu el gènere de figurativitat que serveix per indicar-nos la funció característica de l’objecte³⁵⁵. El simbolisme no remet tan sols “als elements semàntics que denoten la funció”, sinó també a aquells que en “possibiliten la identificació, reproducció i transformació en el món cultural”³⁵⁶, impregnant, i conformant, així, una realitat sensible que és alhora memòria, com ocorre amb els records de Hanna a *La vida secreta de les paraules*.

Malgrat que Baudrillard, en la seva visió d’“intercanvi simbòlic”³⁵⁷ com a “possibilitat de generar un símbol de distinció, de

³⁵⁴ MOLES, A. “Objeto y comunicación”. A: MOLES, A. [et al.]. *Los Objetos. Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971, p. 17 i, la cita següent, 18.

³⁵⁵ DORFLES, G. *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor, 1973, p. 48.

³⁵⁶ AMARILLES, D.; PINEDA, E.; SÁNCHEZ, M. *Op. cit.*, p. 7.

³⁵⁷ BAUDRILLARD, J. “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clases”. A: MOLES, A. [et al.]. *Op. cit.*, p. 46.

signar la relació que es concreta en el moment de l'ofertament³⁵⁸, al seu torn afegeix que en la societat de consum tota categoria, ideal o actitud estètica “s'inscriu” en una “relació de classe i no pot ser-ne dissociada”³⁵⁹, en el cine d'Isabel Coixet la relació entre els objectes i els subjectes sí que és íntima i biogràfica, no col·lectiva, com semblen confirmar les teories hedonistes de Gilles Lipovetsky, que al seu *L'imperi de l'efímer* ha descrit la relació actual de l'individu amb els béns que adquireix com a profundament individualista: “Els gustos no deixen d'individualitzar-se. Amb el regne de les imatges heterogènies, polimorfes, proliferants, ens escapem del domini de la lògica de classe. En aquesta època ha pres el relleu l'era de les motivacions íntimes i existencials, de la gratificació psicològica, del plaer per si mateix, de la qualitat i de la utilitat de les coses.”³⁶⁰ El cinema d'Isabel Coixet sembla una vívida superació, conscient i deliberada, d'una banda, de la lògica maquínica del consum com a

³⁵⁸ PINEDA CRUZ, E.; PINEDA REPIZZO, A.F. “El objeto de uso como signo. Un recurso para la comprensión de la experiencia cotidiana”. A: *AdVersus*, VI, 14-15, abril-agost 2009, p. 86.

³⁵⁹ BAUDRILLARD, J. *Op. cit.*, p. 58.

³⁶⁰ LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 198.

font de producció de desig, que segons Gilles Deleuze i Félix Guattari³⁶¹ (1972) no és una cosa que pertanyi a l'individu sinó que forma part dels fluxos de producció de la societat i la seva reproducció sistèmica, i de l'altra del transvasament de l'objecte-signe cap a l'eclosió de la seva funció individualitzant, un camí intuït per Foucault en la seva "estètica de l'existència" (1984) o "les pràctiques sensates i voluntàries per les quals els homes no només es fixen regles de conducta, sinó que busquen transformar-se a si mateixos, modificar-se en el seu ésser singular i fer de la seva vida una obra que presenta certs valors estètics i respon a certs criteris d'estil"³⁶². No hi ha dubte que assistim a la funció simbòlica pura del que Violette Morin va anomenar "objecte biogràfic"³⁶³, aquell que s'incorpora a la vida activa de l'usuari per sortir del marc del consum i esdevenir part d'una relació insubstituïble de modificació recíproca i d'íntima sincronia, quan, en Coixet, "els objectes guarden un significat especial per als personatges, però altres vegades és l'autora qui en subratlla el valor creant un subtext aliè a la consciència del

³⁶¹ Vegeu DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *El antiedipo*. Barcelona: Paidós, 1995.

³⁶² FOUCAULT, M. *El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 1991, p. 14.

³⁶³ MORIN, V. "El objeto biográfico". A: MOLES, A. [et al.]. *Op. cit.*, p. 189.

personatge. Quan la càmera de Coixet posa la mirada sobre una rentadors o un vas de vidre, mai il·lustra: s'escapa. Diu alguna cosa que els personatges no són capaços d'explicar, i fins i tot més del que saben. És pura connotació [...] Quan Coixet posa en evidència la bellesa i el sentit poètic dels objectes funcionals (una cadira o una rentadora) està practicant una mena de *ready-made*, en què els objectes trobats (*l'objet trouvé* dadaista) modifiquen el seu significat gràcies a un canvi de context i, sobretot, a un canvi de funció. L'objecte passa d'accessori a fonamental. De funcional a decoratiu”³⁶⁴. Quan John Berger, al pròleg que acompanya el guió de *La vida secreta de les paraules*, diu que Coixet “sacralitza la vida quotidiana”³⁶⁵, sembla desmentir, com la mateixa directora amb la seva intencionada poètica de la desubicació i la significació dels objectes en el seu context, les paraules de Duchamp quan explicava els seus *ready-made*: “L’elecció d’aquests *ready-made* mai em va venir dictada per cap delectança estètica. Aquesta elecció es basava en una reacció d’indiferència visual, adequada simultàniament a una

³⁶⁴ NAVARRO, I. *Op. cit.*

³⁶⁵ BERGER, J. Pròleg a COIXET, I. *La vida secreta de las palabras. El guión*. Barcelona: Ediciones B, 2005.

absència total de bon o mal gust... De fet, una anestèsia completa.”³⁶⁶

Els objectes desplaçats, i aïllats, ho diuen tot d'un personatge (sabem més de Hanna pel que l'envolta en la intimitat que pel que diu o fa, com en els seus nous sabons d'ametlla diaris) i així assoleixen la personalització que els fa símbols, una personalització que segons Jézabelle Ekambi-Schmidt “segueix sent la marca personal que ve a trencar l'estandardització imposada als habitants per les coaccions sociològiques, econòmiques, estilístiques o d'una altra mena. El que ens descriu és la presa de possessió d'un món, la voluntat de poder i l'autoafirmació més o menys conscient de l'individu en el seu domini privatitzat –l'hàbitat– així com el desig de fer-se reconèixer [...] Poetitzem, ens recreem recitant el que som incapaços de crear realment”³⁶⁷.

Les paraules, com els objectes, tenen una vida secreta i pròpia. I quan Foucault afirma que, “per bé que es digui el que s'ha vist, el que s'ha vist no resideix mai en el que es diu”³⁶⁸, sembla descriure Hanna,

³⁶⁶ DUCHAMP, M. *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 164.

³⁶⁷ EKAMBI-SCHMIDT, J. *La percepción del hábitat*. Barcelona: Gustavo Pili, 1974, p. 36.

³⁶⁸ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 19.

que “s’ha deixat enfonsar en el silenci, que no troba sentit a les paraules, en un món en el qual la sordesa que pateix l’ajuda a aïllar-se i el treball diari, rutinari, l’ajuda a oblidar”³⁶⁹. La mateixa Coixet, en descriure *La vida secreta de les paraules*, recorda que ella “tria posar-se al costat dels personatges, no de cara [...] La càmera es decanta i alterna plans generals amb plans curts i primers plans. El seu punt de vista és oblicu”³⁷⁰ i que el film tracta “de totes aquelles paraules perdudes, que durant molt de temps vaguen en uns llimbs de silenci (i malentesos i errors i passat i dolor) i un dia surten a borbolls i quan comencen a sortir ja res pot aturar-les”³⁷¹. Hanna arriba a l’habitació de l’hotel i quan es troba el llit perfectament fet el desfà bruscament: “Si algú em preguntés –destaca Coixet– de quina seqüència em sento més satisfeta, diria que aquesta [...] En la vida quotidiana, moltes

³⁶⁹ Ressenya d’Anna Maria CALCISCA del 2013 a www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2013/05/14/126217.

³⁷⁰ NAVARRO, I. *De los que aman: el cine de Isabel Coixet*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, p. 32 i 33 (aquesta cita i la següent). La declaració la va fer al programa *Versión española* de TVE del 6 de desembre del 2011. Vegeu també, sobre els enquadraments del film, a partir de la tècnica d’Andrea Mantegna, l’article de John BERGER a *El País* del 25 de novembre del 2005 “Cuatro apuntes sobre *La vida secreta de las palabras*”, consultable a elpais.com/diario/2005/11/25/cine/1132873213_850215.html.

³⁷¹ CERRATO, R. *Isabel Coixet*. Madrid: Ediciones JC, 2008, p. 143.

vegades et passen coses així: coses petites, que no pots explicar-te a tu mateix, però les fas [...] i a vegades tenen més pes que altres de transcendentals”. Coixet ens presenta el nou individu postmodern, aquell que segons Lipovetsky sorgeix al mig de “la mort de l’optimisme tecnològic i científic”, de la devastació del medi ambient, de la desil·lusió davant les utopies polítiques, sense ídols i sense tabús, sense una imatge suggestiva de si mateix, un subjecte que sorgeix amb un buit que no representa cap mena de tragèdia, ja que el seu desencant el caracteritza la indiferència, l’apatia amb relació a qualsevol ideologia³⁷². En l’era actual, en l’era del buit, de l’exacerbació de l’hedonisme, de l’ego pur (*psi*), la sensibilitat política deixa pas a una sensibilitat terapèutica, dins d’una “psicologització” de la societat, d’una “dessubstanciació” del jo, en la perpètua recerca de la “realització personal”³⁷³. El narcisisme ja no es defineix tant per l’explosió lliure de les emocions com pel tancament sobre un mateix³⁷⁴. I és just en aquest doblec, en aquesta arrel, des

³⁷² LIPOVETSKY, G. *La era del vacío: Ensayos sobre el Individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1985, p. 9.

³⁷³ *Ibid.*, p. 14.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

d'on sorgeix l'arbre social d'avui, dins una realitat, i una representació doncs, fragmentades, veritats esquarterades, que convençudes de la seva pròpia deïtat cerquen, per capes³⁷⁵, la transcendència.

³⁷⁵ Avui, el sentit últim o transcendent no es troba dipositat en el *símbol*, sinó, com ja va plantejar Clifford Geertz a *The Interpretation of Cultures* (1973), en l'*experiència simbòlica* i la cultura com a "densitat" que embolcalla l'ésser humà i genera capes de símbols a través dels quals interpreta el món i li atorga una identitat.

CONCLUSIONS

Bo i acceptant l'ascendència deleuziana i baziniana en el to, la perspectiva i l'exercici de les teories d'aquest estudi, que, com dèiem al començament, volia ser més un assaig, per la manera en què està escrit, pels continguts –transversals i específics– i per la seva extensió i metodologia, al final del viatge hem pogut acomplir els objectius fixats d'antuvi, això és, estudiar, resumir i fixar el concepte de *símbol audiovisual* –termes que com hem comprovat han estat a bastament analitzats per separat però rarament alhora–, com una unitat significativa, així com portar a primer terme els conceptes de *realitat* i *representació*, en paral·lel a la *imitació* i la *recreació*, per tot seguit, en un camí diacrònic i intertextual amb les pertinents aturades sincròniques per escodrinyar alguns dels fonaments socials i culturals del moment històric determinat, introduir el concepte principal en el camp teòric des de distintes disciplines com la sociologia, la literatura de creació i assagística i la filosofia, fins al món audiovisual, centrat en el cinema, posant l'accent en les primeres dècades del XX, una era que va servir per recollir les poètiques de la tradició al voltant de la realitat i la representació i plasmar-les d'un mode que va deixar

impresos, inesborrablement, la mirada, el punt de vista i, al capdavant, el reflex de la concepció social, política, cultural i moral d'una societat que des d'aleshores no ha parat d'evolucionar, també tecnològicament, i a marxes forçades. Ho hem fet aplicant els pressupostos filmics i teóricoartístics a pel·lícules concretes que responen, al seu torn, a èpoques concretes, des del principi del segle XX fins a finals, amb directors clau (directors entesos com a productors de cinema d'autor, amb una forta empremta artística), com Lang, Eisenstein, Welles o Godard, entre molts altres, com la catalana Isabel Coixet, paradigma dels usos morals de la postmodernitat, de la hibridació i la veritat, o identitat, buscada en la deconstrucció i l'eterna fragmentació com a punt de vista. Hem demostrat, al capdavant, l'ús i la sistematització de recursos tècnics i de paràmetres socioculturals per a la concreció del símbol audiovisual en el cinema, que és una forma suprema de societat, i tot plegat per crear, de forma inèdita, una teoria i una pràctica del símbol audiovisual fins ara a penes investigades.

Sense entrar en els detalls més específicament tècnics i explícits de les diverses pel·lícules de les diverses escoles i dels diversos directors-autors, un parany que ja havíem esmentat en la *Captatio*

d'aquest estudi, ens hem introduït, a *Semàntica del símbol*, en el marc de la definició del concepte, seguint l'intent palesat en la introducció per construir més les característiques del territori en el qual es requereix el símbol, allà on pot sembrar-se, adobar-se i créixer fort i lluminós, en el sentit que il·lumina, que no pas en la definició pura i dura que les diverses escoles n'han presentat. Sembla evident que tots els camps del coneixement reconeixen en el símbol un tipus de signe que no es limita a mostrar ni a recordar cap altra cosa, sinó que, representant-la i imitant-la, la revela. També sembla evident la potenciació connatural a la seva naturalesa intrínseca, això és, que el seu rendiment, la seva efectivitat identitària, de projeccions quasi espontànies, en el receptor es basa en l'apriorisme d'una accentuació de l'element en qüestió i, alhora, en la consegüent transcendència de matisos més significatius. La idea de "representació" present en el si de la seva semàntica explica la naturalesa dual que el significa, una "cosa" que en representa "una altra" per via de la "convenció", "associació" o "semblança". De les diverses definicions sobretot d'antropòlegs, lingüistes i psicòlegs, hem assistit a una coincidència transversal que sembla prou clara, aquella que en general concep el símbol com a allò que *representa* una realitat física o espiritual: el símbol "tipifica", "recorda", "connecta" (Turner, 1999), "reemplaça"

(Martinet, 1980) o “substitueix” (Trevi, 1996), “denota” (Peirce, 1986; Martinet, 1980), “evoca” i “indica” (Trevi, 1996), “transporta” (Lotman, 1993; Geertz, 1987), “expressa” (Lévi-Strauss, 1979; Lotman, 1993) i “revela” (Freud i Jung, segons Trevi, 1996). O sigui, que el símbol representa revelant, evocant, reemplaçant, tipificant o transportant. Barthes, un dels teòrics de la imatge que més i millor n’han entès la teoria i la praxi, postula, i en això s’eleva sobre la resta, una mena d’obertura estructural cap a una pluralitat de sentits, considera el símbol, en el sentit general que li dona Paul Ricoeur, com a signe de grau compost on el sentit, no content amb designar res, designa un altre sentit que no podrà assolir-se sinó *en i pel* seu objectiu, la qual cosa posa en relleu els àmbits de l’*ambigüitat* com a potència semàntica. Umberto Eco, igual que Barthes, s’inscriu en un corrent de pensament que fa del crític receptor un “productor de sentit”, que s’instal·la en la polivalència estructural de l’obra, simbòlica no perquè tingui diversos sentits codificats sinó perquè es presta a la construcció de diferents “intel·ligibles” que varien amb les circumstàncies espaciotemporals. El mode simbòlic s’usa com a “comunicació de l’indefinit, obert a reaccions i comprensions sempre noves”, l’*obra oberta*. O la *significança*, estudiada al detall per Julia Kristeva. Per a Ricouer i Wheelwright, el símbol expressa i articula

una veritat vital o existencial, que manifesta, en un llenguatge oblic, analògic, paradoxal i indirecte, la realitat, igual que Max Black (1962), Mauricio Molho (1977) o George Steiner (1993), que el veuen com a transcendència cap a una postulació de la realitat, mentre que en d'altres com Brooks (1947), Ullman (1964), Jakobson (1971), Barthes (1974) o Todorov (1971) el símbol treballa en autoreferència. Todorov (1977), autor de l'inexcusable *Teoria del símbol*, fa tres grans aportacions al tema que ens ocupa: contra Eco, Odgen, Richards i Guiraud, entre altres, sosté que aquest poder d'evocació *in absentia* és un mode de significació que es troba en llenguatges verbals i no verbals, posant l'accent en allò que Ricouer denomina *arrelament prelingüístic* –idea compartida per Greimas i de reminiscències platonistes–, que no s'esgota en una simple estratègia retòrica ni pot enfocar-se des d'un sol punt de vista; l'ús de la intuïció; i l'exercici de les estratègies interpretatives. En el camp de la psicologia, el símbol, tan íntimament lligat amb l'univers del mite, l'han estudiat Freud, Jung, Kerényi, Van der Leeuw, Otto o Eliade, però és potser Cassirer, davant del reduccionisme de Fromm, qui ha anat més lluny: més que racional, l'ésser humà és un animal *simbòlic*.

Teories, totes, que tenen el seu origen en la concepció dels primers filòsofs, el moment en què neix aquest concepte, originalment com a part d'un tot que es parteix en dos, com escriu Heròdot d'Halicarnàs, i que per tornar a *ser*, a recobrar el sentit, en necessita la reunió. A *Concepció del símbol*, doncs, assistim a la continuació en el temps d'aquesta idea primigènia, quasi atàvica, que forma part de la genètica de l'existència humana i sense la qual el nostre ull no miraria com mira la realitat, des dels presocràtics i les seves teories sobre la concepció del món fins a Aristòtil i Plató. No hi ha dubte, com hem vist, que Aristòtil és un dels pares del guió cinematogràfic, que en general segueix fil per randa els paràmetres estudiats a la seva *Poètica*, igual que Plató, en el mite de la Caverna, va inaugurar la dicotomia *realitat i representació* en la qual l'exercici del símbol s'intueix com a peça clau, en tant que entronca amb ambdues nocions. En Aristòtil, el concepte de mimesi adopta nous horitzons i, mentre que en Plató era ampli i poc específic, en la *Poètica* es concreta i resulta d'una sistematització orgànica en la seva concreció. De tot el cicle, es desprèn que l'art imitatiu, en el seu allunyament de la realitat, a la fi hi torna per via del plaer cognoscitiu. La mimesi, *de facto* un complement de la metàfora, serà la baula entre *poiesis* i *kátharsis*: si la mimesi platònica era passiva, l'aristotèlica és activa, perquè implica

un treball d'ordenació de les accions en una unitat. Com hem demostrat, els pressupostos teòrics aristotèlics i platònics es troben presents en directors tan diferents entre si com Hitchcock i Tarantino i en films com *La llegenda de l'indomable*, *Gladiator*, *Rocky*, *El cor de l'àngel* i *American Psycho* i *Orlando*. D'Aristòtil prové també allò que els guionistes de Hollywood anomenen el *high concept*, construït sobre una substància universal i aplicable a la majoria de casos, o persones. Des de la sociologia del coneixement i des de la semiòtica narrativa, això equival als *mons* possibles, marcs o models d'explicació del món sorgits de l'elaboració cognitiva i ideològica d'una experiència compartida, aplicada, per exemple, a la tradicional comèdia de Frank Capra *Que bonic és viure*. A través del mite de la Caverna de Plató, recordem que el sentit originari de *mite* és el de relat, però concebut com una espècie de defecte de la paraula, del logos. Allà on no n'hi ha prou amb la paraula, que com a substantiva no és diegètica o narrativa sinó, a tot estirar, efràctica o descriptiva, per descriure una experiència, s'invoca al mite, que penetra en l'essència, en la substància, en l'entitat, com podem observar a *El show de Truman*.

A Triomf de la mirada. La modernitat, comprovem els efectes de la tradició que hem esmentat fins aquí en la llavor de la modernitat com a plataforma per reproduir una nova realitat canviant, uns valors mutables que a poc a poc abandonaran la funció il·lustrada per penetrar en els laberints romàntics. En la seva *Estètica*, Hegel proclama, en certa manera, la supremacia de l'art davant la realitat i coincideix amb Aristòtil i Plató a donar relleu a l'essència moral de les representacions: en la bellesa artística hi ha l'esperit, la llibertat, la veritat, mentre que a la bellesa natural tan sols hi ha la dada. La bellesa artificial és generada, en darrera instància, per l'esperit i, com a tal, aquest li és partícip, de manera que així com percebem, gràcies a la immediatesa sensible, la veritat en el que és real, precisament arran de la seva pròpia naturalesa, l'art, com a il·lusió, no pot separar-se de la realitat i atorga a aquella categoria un estrat superior, una realitat nova i superior, connectada a l'esperit. Amb Wordsworth, Keats i Shelley, amb Kant i Burke, s'estableix la primacia del jo en la mirada com a eix vertebrador de l'acte creatiu i la seva conseqüència, l'obra, i com a disparador moral cap a un nou estadi d'ubicació. Amb el sublim kantià, l'esperit "supera" la mesura dels sentits. En un primer instant, l'individu entra en un estat de desbordament davant una realitat informe, desordenada i caòtica que físicament el supera en molt, la

qual cosa desferma una sensació dolorosa i extàtica, suspesa, per després passar a un segon estadi on la ment pren consciència de la seva petitesa i apareix un plaer que té a veure amb la representació de la sublimitat. Des que el concepte de la visió sublim conegués el seu apogeu i evolució de la mà de veus tan autoritzades com Schiller, Schopenhauer, Lipps o Hartmann, el desplaçament de la motivació estètica cap a nous escenaris va motivar que l'experiència sublim quedés arraconada pels impulsos artístics que cercaven, lluny del realisme i el naturalisme, una explicació i una representació del món encara més, i quasi únicament, centrada en el jo, com per exemple succeeix amb els moviments d'avantguarda. Des de Burke i Kant fins a Polidori, Mary Shelley, Stoker, Hawthorne i Poe, la realitat es corromp, inclús es perverteix, per donar cabuda al sublim terrorífic i escapar els valors que a poc a poc, amb l'arribada de les màquines i de la indústria, i dels descobriments, prenen un caire nou a la llum d'una visió més àmplia i, per tant, no tan clara i subjecta a les dades, allunyant-se gradualment del classicisme i del neoclassicisme il·lustrat. Es tracta, al capdavall, d'una forma de coneixement més vast que vol superar la immediatesa. Una situació que dona lloc a perspectives com la del terror, o la del doble, que tant van influenciar en el primer cinema alemany i que, en conseqüència, han arribat fins

als nostres dies en la forma més atàvica possible, en l'arrel de la consciència de l'espectador, en films com *El Golem*, *Homunculus*, *La casa sinistra*, *Vertigo*, *Persona*, *2001*, *Ese oscuro objeto del deseo*, *La doble vida de Verònica*, *Inseparables*, *Carretera perduda* o *Adaptation*. O també en l'anomenat estadi del mirall lacanià, estudiat per Azouri, Poggian o Eco, en pel·lícules com *La sang d'un poeta*, *Orfeu* o *La rosa púrpura del Caire*. Frederic Jameson també ha parlat del sublim tecnològic, aquell que potser més tindria a veure amb els trets característics del cinema postmodern, per superar, i adaptar, la vella equiparació entre el sublim i la natura, que ja no pot ser-ne la causa perquè el desenvolupament industrial l'ha circumscrit a uns àmbits molt determinats i n'ha limitat la desmesura original. El sublim ha de sorgir avui, doncs, d'algun lloc diferent, que Jameson ubica en la tecnologia. William Gibson va introduir el terme *ciberespai* i gràcies a la imaginació i a l'enginy dels autors ciberpunks l'ordinador, que encara als anys vuitanta no tenia la sofisticació tècnica i estètica amb la qual compta avui dia, deixava de ser aquell avorrit aparell visualment vulgar per transformar-se en una mena d'orifici que ens obria les portes a un món fascinant, on tot era possible. Així, hem pogut rastrejar Burke i el seu sublim a *Dies estranys*, *Johnny Mnemonic*, *New Rose Hotel*, *Blade Runner*, *El cinquè element* o

Matrix. En la indiferència absoluta del món, una colla de directors han respost amb la desdramatització, l'alentiment, la posada entre parèntesis de la realitat, com Jarmusch o Wenders, o d'altres han combatut el buit amb tot el contrari, el farciment exagerat, l'agitació vertiginosa, la moral eclèctica, sota un maquinari neobarroc, seguint l'encertada terminologia de Calabrese, com Greenaway. O engalanant profusament l'arquitectura hiperreal de Baudrillard i les seves teories sobre la simulació, quan la realitat s'ha convertit *del tot* en imatge. Baudrillard s'ha referit al “domini simbòlic de les formes” davant del domini material mitjançant l'estratagema, i la imatge, diu, la mirada, és anorreada per la hipertròfia de la comunicació. Seguint Burnett, si fusionem Kant i Plató prenen relleu, en primer lloc, el paper de la intuïció no sensorial en el procés de construcció de significat que impliquen les activitats de l'espectador en el consum d'una obra d'art com una pel·lícula; i, en segon lloc, la naturalesa de les pel·lícules com a mirades d'intuïció que retenen la seva identitat a través del temps.

A *Primigènia de l'ull urbà*, assistim al naixement de la ciutat més enllà d'un marc purament arquitectònic. L'urbs és una entitat viva més que interactua amb les persones que l'habiten i la modernitat,

juntament amb els usos industrials i la creació d'una nova burgesia dominant, té a veure amb la manera en què encarem, processem i retornem aquest magma, que anorrea la ubicació de la mirada fins aleshores. Ara, per primer cop, podem començar a parlar de “vida moderna”, i assistim a una revolució també visual, i simbòlica, de les societats, compostes en nous prismes que esdevenen molt més oberts o panoràmics. Quan Baudelaire escriu sobre les seves passejades pels carrers de París, on s'abandona a un atzar capriciós del temps i de l'espai, mentre travessa les multituds amarat d'una, diguem-ne, viscositat que li permet observar des de fora però des de dins, va molt més enllà del paper d'un simple pintor del seu entorn devers una actitud moral, per *veure* la modernitat, allò que Chris Jenks ha qualificat de “metàfora per al mètode”. L'individu ha perdut la seva essència identificable i objectiva, té la urgent necessitat de produir rols que el substitueixin, un tret bàsic del que –seguint Gilles Lipovetsky– podem anomenar “modernisme” i que assoleix el seu paroxisme en les societats *postmodernes* o tardomodernes a partir de mitjan segle XX. La nova dialèctica de la lluita de classes empeny l'individu a una realitat transcendent immediata i vertiginosa, com si l'ordre del capital hagués, més que subjugat, substituït de cop altres de més intangibles com el religiós, el moral o el sentimental. És allò que Georg Simmel

anomenava el 1903 la “dialèctica” de l’esperit modern, fonamentada en una crisi evident derivada d’una antítesi constant en el temps i en l’espai de l’urbs, sota contrastos mutus, intensificacions i manca de relacions, símbols dels temps transicionals.

Tot plegat ens aboca al naixement del cinema com a mecànica del símbol. A *Consciència de l’ull audiovisual*, podem llegir-hi com la mirada, amb què hem viatjat des del principi dels temps, desembarca ara en l’àmbit audiovisual i torna a plantar-se a les mateixes cruïlles que a l’antigor: imitar la realitat i, per tant, preguntar-se què confegeix aquesta realitat. Fritz Lang i la seva *Metròpolis* és una manifestació perfecta per recollir la tradició i renovar-la en la forma i el fons, aplicada a les noves conjuntures, a les noves morals, fent per cert un ús dels símbols amb una explicitud a penes millorable, dins l’estructura de la història. En Lang, tot *significa. Metròpolis*, que cal inserir en la severíssima crisi de l’ideal del Progrés que es produeix amb la Gran Guerra i el seu resultat de devastació, exemple emblemàtic de societat distòpica, condensa en el pla simbòlic tot allò que ha transformat l’essència humana a través de la modernitat i el naixement dels grans paisatges urbans, la nova perspectiva

panoràmica del món –tret fonamental de la modernitat– i la manera en què, en un marc desmitologitzat, el mite es reinventa una altra vegada des de dalt de la piràmide social. La necessitat de transcendir l'experiència arrela, doncs, en la vivència urbana més que en cap altre lloc i no és gens casual que l'efervescència de les grans ciutats europees en el segle XX coincideixi amb l'explosió del cinema com un art de masses, inserit en un context de necessitats i angoixes personals enquadrades en la generalització informe dels col·lectius, un art que, a banda de poder reproduir millor que cap altre la successió inacabable i vertiginosa d'imatges amb què hom percep el nou entorn, pot també duplicar a la perfecció les estructures de la consciència urbana. Walter Benjamin ja havia advertit de l'impacte de la imatge sobre l'espectador, que dilueix, si no elimina, la seva integració narrativa, de forma que els senyals que percep l'ull poden llegir-se com a signes que alhora remetent a idees que funcionen en forma d'illes que van ajuntant-se fins a conglomerar una visió genèrica i, paradoxalment, oculta. Hi ha, per tant, un desplaçament condicionat de la mirada. El film constitueix una general “mobilització de la mirada” a final del segle XIX i principi del XX, i la sacralització del cinema com un instrument de masses personifica un nou escenari en l'ascens del visual com a discurs social i cultural. Atenent noms

indiscutibles com Kracauer, Elsaesser, Gunning i Bogdanovich, o amb les interessants declaracions del mateix Lang, veiem com el símbol és, doncs, una simplificació del concepte, una metonímia d'allò que implica o que no s'explicita, i potser per això progressivament, rere una destil·lació de l'estètica expressionista primera, se subordina, o millor queda imbricat, en el motor que fa avançar la trama, un símbol, com Lang l'anomena, "per associació", mirant d'horitzontalitzar la relació entre denotació i connotació.

A *La realitat esquarterada*, en efecte ens adonem com, amb la superació dels estadis teològics i metafísics proposats per Comte, el procés de cognició davalla fins al detall, fins a les realitats més pròximes, aquelles que ja comencen a ser estudiades per noves eines com el telescopi i el microscopi. Quan el símbol opera en xarxa, tant pot ser la punta de l'iceberg d'una realitat més àmplia, o més fonda, com la virtual reificació d'un concepte abstracte, una cosificació d'allò que prèviament no existia en forma i massa recognoscibles. En tots els nivells (socials, culturals, polítics...) la recreació del món és parcial, perquè *només* així serà lliure i veritable i versemblant i justa, de manera que la diegesi pròpia del discurs imposa uns criteris gramàtics

als elements que la integren, això és, un procés de tria, d'abstracció i de transformació, com demostra *Berlín, la simfonia d'una gran ciutat* de Ruttmann, que va tenir clara la fragmentació de les realitats urbanes, i la seva influència en la identitat dels seus habitants, així com el discurs paral·lel que aquesta transversalitat creava de manera quasi espontània, gradual i constant. El muntatge era allò que unia tots els elements en joc, tots els recursos subordinats a una idea d'acció, de trama aristotèlica. *La música òptica*, el ritme, el muntatge, la simfonia, inauguren una concepció del cinema com a tal inèdita fins aleshores, una realitat que no existeix sinó en la construcció filmada mateixa i en la percepció de l'ull que la contempla. Les qualitats formals, els seus desplaçaments i les analogies es troben en la *realitat* del film. Es tracta, en el fons, d'un intent de davallar a la realitat objectivable, la més físicament tangible, i imitar-la quasi al detall, però transformant-la a través de la tècnica del muntatge, mediatitzant l'espectador ja d'inici, com en el Cine-Ull i la pel·lícula insígnia del moviment, *L'home amb una càmera de cinema* de Vertov.

Eisenstein seguint la idea anteriorment glossada de juxtaposar diferents elements per generar nous significats i portar-hi l'espectador una vegada ha superat la mimesi o la representació realista, en

defensar els principis constructivistes subscriu, al seu torn, la importància cabdal de la forma sobre el contingut típica dels formalistes, unes tècniques que permeten al creador noves perspectives i ponts a través dels quals arribar a l'altra riba, la de la significació latent, la que transgredeix les limitacions de l'objecte filmat. Hem constatat, amb Noël Burch, Bill Nichols, David Bordwell i Greg Smith, entre altres, que en el paradigma eisensteinià es proposa un reflex empàtic en l'espectador en cada escena de sofriment, de manera que el *pathos* va lligat a l'espectador tot al llarg de la trama i el procés catàrtic es desenvolupa des d'aquesta conjunció. Amb "l'ull de la ment", Eisenstein equilibra la seva preocupació pels factors psicològics del procés creatiu, i de la resposta de l'espectador, amb la presa de consciència de les forces socials i ideològiques, la política condicionada pels factors històrics, les opcions artístiques fortament arrossegades per les circumstàncies conjunturals, assumint, a la fi, les tradicions del romanticisme passades pels matisos, i les descobertes, del simbolisme, el cubisme i altres tendències avantguardistes, unes teories escenificades en la seva tècnica dels cinc muntatges i en recursos propis de la literatura, tan lligats al símbol, com la sinestèsia, que no es restringeix tan sols a una mera operació intrasensorial, sinó que apunta a una obertura cap a les esferes biològiques, la tècnica i la

mnemònica, talment una sèrie de xarxes interconnectades. Eisenstein va molt més enllà i veu en el fenomen unes “relacions arbitràries” en el procés de transformació que suposa associar estructures i formes d’imatges mentals experimentades tant sensorialment com intel·lectualment.

La veritat és un punt de vista, capítol 7 d’aquest volum, podria ser una frase d’Orson Welles. La rellevància del seu *Ciudadà Kane* rau en el fet que es tracti d’una fixació del punt de vista com a eix de la història. En el punt de vista, en la mirada de la càmera, descansa tota la significació: símbols, diegesi, principi i final, gaudi estètic, muntatge... Welles entafora la tradició europea en cada pla i la projecta segle XX enllà, fins als nostres dies. Emergeix, doncs, del si del film una autèntica revolució de la llum, amb un substancial canvi d’eines que comporta al seu torn altres canvis, de tal manera que el gran angular allarga la imatge verticalment i horitzontal i el director ha de preocupar-se també pels sostres. Tot plegat és un element nou, que treballa simbòlicament i es converteix quasi en un nou personatge principal del film. Hem vist gràcies a Bazin, Truffaut, Bogdanovich, Rimbau o Zunzunegui que *Ciudadà Kane* dinamita anys de tradició

mitjançant l'amalgamació d'imatges concatenades i superposades dins d'una altra imatge aparentment *objectiva* que destrueixen la unitat del centre visual, obrint la porta a una lectura, una lògica, a partir d'aquell moment, del tot subjectiva. No hi ha *coherència* en el punt de vista. I l'espai es crea agrumollant-se fins a crear un volum espès, quasi físic, que a la fi recupera la distància, estrenyent-la, entre l'espectador i les coses, en un anihilament deliberat de la percepció perspectivista de l'espai figuratiu que injecta en l'ull de l'espectador una inseguretat respecte del que veu crònica, una gramàtica visual incerta, disparador de reflexos que s'esborren mentre es toquen i es fonen. Una mena de disfressa, de carcassa, que paradoxalment sembla imitar la realitat, quan aquesta realitat funciona ja distorsionada i pot encalçar la *veritat* des de molts angles. Welles ha anorreat la continuïtat realista mentre en construïa, a cada fonament esberlat, una de nova, un enderroc visual tenaç i insistent, com succeeix amb el símbol *Rosebud*. Welles pren el pla de conjunt de la pintura i la trasllada al quadre en moviment (*tableau vivant*), en una dilatació de la topografia visual (Bazin en diu "imatge a punt d'esqueixar-se"), com si la imatge tingués una *durada* per tal que l'espai es converteixi en temps. Es tractaria d'una mena de dos estrats, que seguint Bazin i la concepció lingüística de Welles podem anomenar sintaxi i semàntica, coexistent i

de la fusió dels quals sortiria l'*estil* o, en el terreny que ens ocupa, *punt de vista*. La semàntica seria la concepció del cinema asimptota de la realitat, mentre que la sintaxi rauria en l'exacerbació de la sensibilitat cap als elements estilístics. El primer, segons Bazin, es desprèn amb naturalitat del segon.

A Usos postmoderns del mode simbòlic, que parafraseja Eco, hem estudiat la postmodernitat de la mà de Godard i Isabel Coixet. Godard, hereu directe de Welles, d'Eisenstein i de Lang, i el cine experimental que s'enceta a finals dels cinquanta i principis dels seixanta, són la primera baula per superar els pressupostos clàssics de muntatge, i de realisme tal com s'havia anat desenvolupant des del primer expressionisme fins a les darreres manifestacions del cinema nord-americà, basades en la versemblança del discurs i en la intangibilitat del ràcord, i prefigurar la postmodernitat, que amarrarà el cinema a partir dels anys vuitanta, i fins avui. Amb l'embocall que proporcionen les teories de Deleuze, Derrida, Lyotard i Lipovetsky, podem inferir que en certa manera Godard enretira el símbol de la imatge per prefigurar el que Baudrillard anomenava *obscè*, una realitat més que real en tant que nínxol de retalls, frases inconnexes i a voltes absurdes,

salts de ràcord, entorns desencaixats i patentment il·lògics, històries que avancen entretallades, endavant i endarrere, estirant l'espectador, en efecte, al centre de la història, al mig, *dins*, com ell volia, tancat en una cel·la visual en la qual tan sols pot ser bel·ligerant. El cinema, segons Godard, és "pensament en marxa", un pensament que en ell sovint és polític, mentre que per a d'altres, com Éric Rohmer, és el resultat d'una fusió de punts de vista. No hi ha dubte que assistim a les primeres manifestacions del cinema de la fragmentació, com han vist Suzanne Liandrat-Guigues i Jean-Louis Leutrat. Si fem cas de Gilles Deleuze i de Serge Daney, entre altres, podrem adonar-nos com l'ocupació d'aquest estadi de l'art pel cinema és una conseqüència quasi natural, en la seva concepció de la realitat, de les dues etapes anteriors que l'han caracteritzat, aquelles en què primer el cinema clàssic cisella una mena de paradís en la interrogació perpètua dels seus propis paràmetres en la qual l'espectador veia, en un mitjà nou, la vella idea de la finestra oberta sobre el món, allò que Deleuze anomenava la constitució d'una vertadera "enciclopèdia del món", i després amb l'aparició de la consciència del cinema com a pur art de la imatge, una època més convulsa i no tan festiva en què la pèrdua de la innocència condueix a la revelació d'una dimensió no natural en què, insistint en Deleuze, l'"enciclopèdia" és substituïda per la

“pedagogia de la percepció”, en una translació, com veiem, de l’afany il·lustrat de coneixement devers una sistematització de la consciència, artística i, per tant, social. A Zunzunegui li agrada parlar, amb Deleuze, d’una autèntica *formació professional de l’ull* i Lucía Solaz diu que “el postmodernisme s’apropia imatges culturals preexistents per revelar l’artificialitat, la carència d’originalitat i el caràcter convencional de les imatges dominants, per criticar les formes de representació i les ideologies socials hegemòniques. Es tracta de subvertir les nocions realistes segons les quals les representacions són retrats objectius i transparents de la realitat”. Avui, la hibridació funciona no tant com una fluctuació d’una identitat a una altra sinó més aviat com a “transferència genètica”, això és, com alguna “cosa nova” que anteriorment no existia, com ha apuntat Frederic Jameson. És com si en la fragmentació hi hagués la veritat, perquè el missatge mai és complet, la totalitat esdevé inaccessible, irrepresentable, i les formes són símptomes –parafraçant Althusser i l’anàlisi simptomàtica–, o símbols, d’un fracàs, el de la representació. Aquesta continuïtat semàntica, pura metonímia, es presenta com a expressió a tota hora eloqüent en el cinema d’Isabel Coixet, que sembla seguir l’etimologia d’*objet* i *llançar al davant* de l’espectador cada detall de la vida quotidiana, perquè sigui *conegut pels sentits o l’enteniment*,

matèria oferta. En l'era actual, en l'era del buit, de l'exacerbació de l'hedonisme, de l'ego pur (*psi*), la sensibilitat política deixa pas a una sensibilitat terapèutica, dins d'una "psicologització" de la societat, d'una "dessubstanciació" del jo, en la perpètua recerca de la realització personal.

I en això estem.

AGRAÏMENTS

Als meus directors de tesi, Quim Capdevila i Rafa Xambó, per tanta paciència i tanta saviesa. Gràcies per totes les nombroses i impagables remarques en l'àmbit acadèmic i el seu alè. Al Department of Social Sciences, Media & Journalism, i al seu cap, Ben McConville, per haver-me acollit a la seva universitat, la Glasgow Caledonian University, durant tres inoblidables, intensos i plujosos mesos del 2012. I especialment al professor Hugh O'Donnell, el meu tutor, que va obrir-me les portes del seu vast coneixement, de les seves classes i de casa, mentre em parlava amb un resplendent català. Gràcies també a l'escriptor Chris Dolan, per haver-me deixat que l'acompanyés en tantes aventures intel·lectuals i festives, i al professor emèrit de la Universitat de Glasgow Mike González, per la seva generositat. Al doctor Pere Pena i al fotògraf Jordi V. Pou, per les seves valuoses aportacions i la seva explícita confiança. Als meus pares. I a la meva família, l'Eva i el Pau, que han *patit* aquestes eternes pàgines més que jo mateix. Diu Sèneca que només el temps és nostre: prometo tornar-vos-el.

J.M.M.I.
Lleida-Glasgow-Alcoletge
Setembre del 2014

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. *Théorie esthétique*. Paris: Editions Klincksieck, 1995.
- AGIS VILLAVERDE, M. *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1995.
- AIKIN, germans. *On Romances* (1773). A sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/gothic-lit/critical-resources
- AMARILLES, D.; PINEDA, E.; SÁNCHEZ, M. *Lenguajes objetuales y posicionamiento*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 1998.
- ANDREW, J.D. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- ARACIL, Ll. “El racionalisme oligàrquic”. A: *Dir la realitat*. Barcelona: Edicions dels Països Catalans, 1983.
- ARGULLOL, R. *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. GARCÍA YEBRA, V. [ed. i trad.]. Madrid: Gredos, 1974.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. TOVAR, A. [trad.]. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- ARNAU, H.; BAIG, A.; BRIA, L.; DE LA FUENTE, P.; ESTANY, A.; SANJUAN, A.; TIBAU, R. *Temas y textos de filosofía*. México: Addison Wesley Longman, 2001.
- ARNHEIM, R. *The power of the center. A study of composition in the visual arts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1982.
- AUMONT, J. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.
- AUMONT, J. [et alt.]. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
- AUMONT, J. *The Image*. London: British Film Institute, 1997.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.

- AZOURI, C. *El psicoanálisis*. Madrid: Acento Editorial, 1995.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: FCE, 1965.
- BALLÓ, J. *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cine*. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- BARGALLÓ, J. *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.
- BARTHES, R. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BARTHES, R. *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005.
- BARTHES, R. *La antigua retórica*. Buenos Aires: Comunicación, 1970.
- BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BAUDELAIRE, Ch. *Le Spleen de París (Petits poèmes en prose)*. A: PICHOS, C. [ed.] *Oeuvres Completes*, I. Paris: Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Ch. “Salon de 1859”. A: PICHOS, C. [ed.] *Oeuvres Completes*, II. Paris: Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Ch. *Les flors del mal*. Barcelona: Proa, 1998.
- BAUDRILLARD, J. *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1988.
- BAUDRILLARD, J. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BAUDRILLARD, J. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BAUDRILLARD, J. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BAUDRILLARD, J. *Selected Writings*. POSTER, M. [ed.]. Cambridge: Polity, 1988.
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1966.
- BAZIN, A. *What is Cinema?*. Berkley, University of California Press, 1967.
- BAZIN, A. *Orson Welles*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- BENJAMIN, W. *Illuminations*. London: Random House, 1999.

- BENJAMIN, W. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1990.
- BENJAMIN, W. *Selected Writings*. JENNINGS, W.; EILAND, H.; SMITH, G. [eds.]. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999.
- BENJAMIN, W. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- BERGER, J. “Cuatro apuntes sobre *La vida secreta de las palabras*”. *El País*. 25 de noviembre del 2005, consultable a elpais.com/diario/2005/11/25/cine/1132873213_850215.html
- BERGER, J. Pròleg a COIXET, I. *La vida secreta de las palabras. El guión*. Barcelona: Ediciones B, 2005.
- BERGER, J. *Ways of seeing*. London: BBC, 1972.
- BERGER, P.; LUCKMANN, Th. *La construcció social de la realitat*. Barcelona: Herder, 1988.
- BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991.
- BERTHOMIEU, P. “L’île du crâne: vers un monde primitif. Welles et les figures classiques dans les années 40”. *Positif*, núm. 449-450, 1998.
- BETTETINI, G. *Cine: Lengua y Escritura*. México D.F.: FCU, 1975.
- BEVILLE, M. *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.
- BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BLOCK, B. *Narrativa visual. Creación de estructuras visuales para cine, vídeo y medios digitales*. Barcelona: Omega, 2008.
- BOGDANOVICH, P. *Fritz Lang in America*. London: Studio Vista, 1967.
- BOGDANOVICH, P. *Moi Orson Welles*. Paris: Belfond, 1993.
- BOGDANOVICH, P. *The cinema of Orson Welles*. New York: Film Library, 1961.
- BOGDANOVICH, P. *This is Orson Welles*. New York: Harper & Row, 1972.

- BONTEMPS, J.; COMOLLI, J.L.; DELAHAYE, M.; NARBONI, J. Entrevista a Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*, núm. 194, octubre del 1967.
- BOOTH, W.C. *Retórica de la ficción*. Barcelona: A. Boch, 1974.
- BORDALEJO, B. *La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft*. Ponència llegida a les jornades d'homenatge a H.P. Lovecraft, Universidad Carlos III, 27 d'abril del 2007. Consultable a delamanchaliteraria.blogspot.com.es/2009/07/la-estetica-del-horror-edmund-burke-el.html
- BORDWELL, D. *El significado del filme*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, D. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BORDWELL, D. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- BORGES, J.L. "Un film abrumador". *Sur*, núm. 83, 1941.
- BOU, E. *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries, 1996.
- BRADY, E. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. New Cork: Cambridge University Press, 2013.
- BREA, J.L. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- BRIGHT TEPE III, J. *Literary Urbanism, Visuality and Modernity*. Dept. of English. College of Arts and Law, University of Birmingham, octubre del 2009. Tesi doctoral inèdita en llibre. EThOS: <http://etheses.bham.ac.uk/859/>
- BRYSON, N. *Looking at the Overlooked*. London: Reaktion Books, 1990.
- BUCK-MORSS, S. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October*, 1992, núm. 62, p. 12-13.
- BUCK-MORSS, S. "Allegorists, like alchemists, hold dominion over an infinite transformation of meaning, in contrast to the one, true, world of God." A: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.
- BUÑUEL, L. *My Last Breath*. London: Jonathan Cape, 1984.

- BURCH, N. "Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response". *October*, 1979, núm. 11.
- BURNETT, C. "Platonic reconstruction and residual kantianism in film theory". A: TRIFONOVA, T. [ed.]. *European Film Theory*. New York and London: Routledge, 2009.
- CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CALCISCA, A.M. Ressenya a *La vida secreta de las palabras*, de l'any 2013. A www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2013/05/14/126217
- CAPDEVILA, J. "Consciència nacional i consciència històrica. Els principals relats de la història de Catalunya en el catalanisme contemporani". A: *Imaginaris nacionals moderns. Segles XVIII-XXI*. Lleida: Universitat de Lleida, 2014.
- CAPDEVILA, J. "Modernidad tardía e hiperteatralidad. El *performance* en la vida social de cambio de siglos XX y XXI". A: *Estudios sobre arte y comunicación social*. La Laguna: Revista Latina de Comunicación Social.
- CAPDEVILA, J. *El yo tardomoderno: entre la "teatralización" y el "autocentramiento corporal"*. *Cuerpo y comunicación*. Antioquía: Universidad de Antioquía, 2014 [en premsa].
- CAPDEVILA, J. *L'esfera de comunicació simbòlica. Aspectes bàsics*. [En premsa.]
- CARRINGER, R.L. "Orson Welles and Gregg Toland. Their Collaboration on *Citizen Kane*". A: *Critical Inquiry*, núm. 8, estiu del 1982. Consultable a faculty.wiu.edu/D-Banash/eng290/wellesandtoland.pdf.
- CARRINGER, R.L. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Ultramar, 1987.
- CARROLL, N. *Engaging the Moving Image*. New Have, London: Yale University Press, 2008.
- CASEBIER, A. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York: Cambridge University Press, 1991;
- CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México D.F.: FCE, 1989.

- CASTILLO MERLO, M.C. “Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: un cruce entre mimesis e historia”. A: *Revista de Filosofía y Teoría Política*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2011, núm. 42.
- CATALÀ DOMÈNECH, J.M. *La escena metafórica (Las transformaciones de la imagen en la era de la visión tecnológica)*. Tesis doctoral. Barcelona, 1996.
- CATALÀ, J.M. *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós, 2001.
- CATALÀ, J.M. Pròleg a BAZIN, A. *Orson Welles*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.
- CAWS, M.A. [ed.]. *Manifesto. A Century of Isms*. Lincoln (USA): University of Nebraska Press, 2001.
- CERRATO, R. *Isabel Coixet*. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- CHARTIER, R. *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- CHKLOVSKI, V. “Art as Technique”. A: *Russian Formalist Criticism*. L. Lemon and M. Reis [ed.]. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- CIRLOT, E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.
- COATES, P. *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1991.
- COMAY, R.. “Benjamin and the Ambiguities of Romanticism”. A: FERRIS, D.D. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: CUP, 2004.
- CONRAD, J. *El cor de les tenebres*. VANCELLS i FLOTATS, M. [trad.]. Barcelona: Edicions 62, 2008.
- COOKE, P. *German Expressionist Films*. Harpenden, Herst: Pocket Essentials, 2002.
- COOPER, D.E. *Metaphor*. Oxford: Blackwell, 1986.
- COSTA, M. “For a new kind of Aesthetics”. A: *7th Generative Art Conference Proceeding*. Milano: Politecnico di Milano, 2005.
- COULSON, A. “The City in Grune’s *The Street* and Pabst’s *The Joyless Street*”. A: SCHEUNEMANN, D. [ed.]. *Expressionist Film. New*

- Perspectives*. Rochester, New York & Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2003.
- CRIVELLI, C. *Burke y Freud. Lo sublime y lo siniestro como emociones negativas*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía, juliol del 2008. Consultable a boletindeestetica.com.ar/trabajos.../Crivelli-Burke-y-Freud.rtf
- CUMMINGS, P. "Kant on Outer and Inner Intuition". A: *Nous*, 2(3).
- DAIX, P. *Claves del estructuralismo*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- DANEY, S. *La rampe*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard, 1983.
- DE STEFANO, V. *Poesía y modernidad. Baudelaire*. Caracas: Equinoccio, 2006.
- DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DELEUZE, G. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 1997.
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1/2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *El antiedipo*. Barcelona: Paidós, 1995.
- DERRIDA, J. *Dar (el) tiempo.-I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- DIJK, T. V. *Texto y contexto: Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra, 1980.
- DOANE, M.A. *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2002.
- DOBREE, B. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: OUP, 1992.
- DONALD, J. "Metropolis: The City as Text." A: BOCOCK, R.; THOMPSON, K. [eds.]. *Social and Cultural Form of Modernity*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1994.
- DORAN, S. "Synaesthesia in film theory". A: TRIFONOVA, T. [ed.]. *European Film Theory*. New York and London: Routledge, 2009.
- DORFLES, G. *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor, 1973.
- DORRA, H. *Symbolist Art Theories*. London: University of California Press, 1994.

- DUCHAMP, M. *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- DUNNE, J.A.; QUIGLEY, P. [eds.]. *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.
- DUQUE, F. *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal, 1998, vol. 8.
- ECHEVARRÍA, J. *Los señores del aire. Telópolis y el tercer entorno*. Madrid: Destino, 1999.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1985.
- ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1985.
- ECO, U. *La estructura ausente*. Barcelona: Random House, 2011.
- ECO, U. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- ECO, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- EISENSTEIN, S. "Beyond the Shot". A: GOODWIN, J. *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana, Champaign, Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- EISENSTEIN, S. "Montage of Attractions: an Essay". A: PAYNE, M.; RAE BARBERA, J. A. *Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- EISENSTEIN, S. "The Principles of the New Russian Cinema". A: TAYLOR, R. [ed.]. *Eisenstein Writings. 1922-1934*. Bloomington: Indiana University Press.
- EISENSTEIN, S. *Film Form. Essays in Film Theory*. Jay LEYDA [ed.]. San Diego, New York, London: Harcourt, 1949.
- EISENSTEIN, S. *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- EISENSTEIN, S. *Selected Works*. Moscow: Iskusstvo, 1964.
- EISENSTEIN, S. *Selected Works*. TAYLOR, R. [ed.]. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- EISENSTEIN, S. *The Film Sense*. LEYDA, J. [ed.]. London: Faber and Faber, 1986.

- EISENSTEIN, S. *The Film Sense*. LEYDA, J. [ed.]. New York: Harcourt Brace & Company, 1969.
- EISENSTEIN, S.M. *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1958.
- EISENSTEIN, S.M. *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp, 2002.
- EISNER, L. H. *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra, 1996.
- EISNER, L. H. *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- EKAMBI-SCHMIDT, J. *La percepción del hábitat*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1955-1987.
- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974.
- ELSAESSER, Th. *Metropolis*. London: British Film Institute, 2001.
- ELSAESSER, Th. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London and New York: Routledge, 2000.
- ELSAESSER, Th. "Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema". A: MELLENCAMP, P.; ROSEN, P. [eds.]. *Cinema Histories/Cinema Practices*. Metuchen, NJ: Publications of America, 1984.
- FECÉ, J. Ll. "La cámara cinematográfica ante la realidad". A: FANÉS, F. [et al.]. *Cinema, art i pensament*. Girona: Ajuntament de Girona, Universitat de Girona, 1999.
- FELSKI, R. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 1995.
- FERGUSON, F. "Reflections on Burke, Kant, and Solitude and the Sublime". A: *European Romantic View*. Vol. 23, Issue 3, 2012. *Romanticism and Independence*.
- FERGUSON, F. *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. New York: Routledge, 1992.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. *El País*, 7 d'abril del 1989, *En Portada*, p. 8.
- FLETCHER, A. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. New York: Cornell University Press, 1964.

- FONTANA, D. *El lenguaje secreto de los símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- Fontcuberta, J. *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOSTER, H. *Visions and Visuality*. Seattle: Bay View Press, 1988.
- FOUCAULT, M. *El uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 1991.
- FOUCAULT, M. "Right of Death and Power over Life". A: *The History of Sexuality. Volume I*. New York: Pantheon, 1978.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- FRANÇOIS, A.-L. "Untouched by morning - / And untouched by noon Succession Without Sequel". A *European Romantic View*. Vol. 23, Issue 3, 2012. *Romanticism and Independence*.
- FRANÇOIS, A.-L. *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*. Stanford, CA: Stanford UP, 2008.
- FREUD, S. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- FREUD, S. *The Uncanny*. A: STRACHEY, J. [ed. i trad.]. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII. London: Hogarth, 1953.
- FREUD, S. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza, 1979.
- FREY, H.-J. "On Presentation in Benjamin". A: FERRIS, D.S. [ed.]. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford (California, USA): Stanford University Press, 1996.
- FRIEDKIN, W. Entrevista a Fritz Lang (1975). Visionable a vimeo.com/37035514.
- FRISBY, D. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press, 1985.
- FROMM, E. "Freud y Jung". A: *El lenguaje olvidado: introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Buenos Aires: Hachette, 1972.
- GADAMER, H.G. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. New York: CUP, 1986

- GADAMER, H.G. *Truth and Method*. New York: Seabury Press, 1975.
- GADAMER, H.G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1946.
- GARAGALZA, L. *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.
- GARCIA JIMÉNEZ, J. *Imagen Narrativa*. Madrid: Paraninfo, 1995.
- GARCIA JIMÉNEZ, J. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GARCÍA NOBLEJAS, J.J. *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: EUNSA, 1982.
- GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. México D.F.: Gedisa, 1987.
- GENETTE, G. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- GIBSON, W. *Neuromante*. Barcelona: Minotauro, 2007.
- GODARD, J.-L. "Propos rompus". A: *Histoire(s) du cinéma* [4 vol.]. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998, vol. 1.
- GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980.
- GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion*. New York: Pantheon, 1960.
- GOODWIN, J. *Eisenstein, Cinema, and History*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- GRAM, M.S. "Intellectual Intuition: The Continuity Thesis". A: *Journal of the History of Ideas*, 42(2), 1981, p. 287-304.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- GUARDIET, R. *La metàfora audiovisual*. Barcelona: Trípodos, 2010.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili Mass Media, 1994.
- GUIRAUD, P. *La semiología*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- GUNNING, T. *The Films of Fritz Lang*. London: British Film Institute, 2000.

- GUTHRIE, W.K.C. *The Greek Philosophers. From Thales to Aristotle*. London: Methuen & Co Ltd, 1967.
- Haidar, J. *El estructuralismo*. México D.F.: Juan Pablos Editor, 1990.
- HANSEN, M. "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity". A: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. [eds.]. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- HEGEL, G.W.F. *Poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1947.
- HEIDEGGER, M. "La pregunta por la técnica". A: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994; i "El origen de la obra de arte". A: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1996.
- HERÓDOTO DE HALICARNASO. *Los nueve libros de la Historia*. Ediciones elaleph.com, 2000, en línea.
- HJORT, M. "On the plurality of cinematic transnationalism". A: DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. [eds.]. *World Cinemas. Transnational Perspectives*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010.
- HUGHES, R. *The Shock of the New*. London: BBC, 1980.
- IVINS, W. *On the Rationalization of the Sight*. New York: Da Capo, 1973.
- JAKOBSON, R. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.
- JAMESON, F. "Globalizations and hybridization". A: DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. [eds.]. *World Cinemas. Transnational Perspectives*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010.
- JAMESON, J. *Teorías de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- JENKS, C. "The centrality of the eye in Western Culture. An introduction". A: JENKS, C. [ed.]. *Visual Culture*. London: Routledge, 1995.
- JENKS, C. "Watching your Step". A: JENKS, C. [ed.]. *Visual Culture*. London: Routledge, 1995.
- JUNG, C.G. *AION. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós, 1992.
- JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Caralt, 1992.
- JUNG, C.G. *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós, 1962.

- KAES, A. "The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)". A: *New German Critique*, 1987, vol. 40.
- KANT, I. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México D.F.: FCE, 2004.
- KEITH GRANT, B. [ed.]. *Fritz Lang Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.
- KERÉNYI, K. *La religión antigua*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- KRISTEVA, J. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1985.
- La Bíblia. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.
- LAÍNEZ, J.C. *Construcción metafórica y análisis filmico*. València: Diputació València, Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- LANG, F. *Metropolis*. London, Boston: Faber and Faber, 1973.
- LAWDER, S.D. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1975.
- Le GUERN, M. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1990.
- LEACH, E. *Cultura y comunicación: La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- LEDO, M. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- LEROUX, P. "Aux artistes, de la poésie de notre époque". A: *Revue encyclopédique*, París, novembre-deseembre 1831.
- LESSING, G.E. *Laocoonte*. Madrid: Technos, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, C. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". A: *Sociología y antropología de Marcel Mauss*. Madrid: Tecnos, 1979.
- LIANDRAT-GUIGUES, S.; LEUTRAT, J.-L. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.

- LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío: Ensayos sobre el Individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- LLORENS GALLARD, I. d. *Enfermedad fin de siglo: El nerviosismo*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1896.
- LOJO, M.R. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México D.F.: Universidad Nacional de México, 1997.
- LONGINO. *De lo sublime*. Barcelona: El Acantilado, 2014.
- LÓPEZ IZQUIERDO, J. “Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos”. A: MARZAL FELICI, J.; GÓMEZ TARÍN, F.J. [eds.]. *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Editorial Edipo, 2007.
- LOTMAN, I. M. “El símbolo en el sistema de la cultura”. A: *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. México D.F.: UBAP, 1993, núm. 9.
- LYON, D. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1997.
- LYOTARD, J.-F. *Economie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.
- LYOTARD, J.-F. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1989.
- MACRAE, D. “On Berlin. The Symphony of a Great City”. A: SCHEUNEMANN, D. [ed.]. *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester, New York & Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2003.
- VERTOV, Dz.; SVILOVA, E.; KAUFMAN, M. *V Soviete Troikh*. 4 d’agost del 1924. *LEF*, núm. 4, p. 220 i 221.
- MARDONES, J.M. *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Santander: Sal Terrea, 2003.
- MARTÍN PASCUAL, M.A. *La persistencia retiniana y el fenómeno phi como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*. Tesis doctoral. Bellaterra: UAB, 2008.
- MARTINET, J. *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos, 1980.
- MARX, K. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. Dirk STRUIK [ed.]. New York: International, 1964.

- MELLENKAMP, P.; ROSEN, P. [eds.]. *Cinema Histories/Cinema Practices*. Metuchen, NJ: Publications of America, 1984.
- MEREGHETTI, P. *Orson Welles*. París: Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007. Madrid: Prisa Innova SL, *El País*, 2008.
- MICHAELS, A. *El peso de las naranjas & Miner's Pond*. Madrid: Bartleby Editores, 2001.
- MICHELSON, A. [ed.]. *The Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley (California): University of California Press, 1985.
- MIRIZIO, A. [ed.]. *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Sial-Pigmalión Edypro, 2014.
- MOLES, A. "Objeto y comunicación". A: MOLES, A. [et al.]. *Los Objetos. Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.
- MOLINUEVO, J.L. a "El sentimiento de los límites y lo sublime tecnológico". A: VÁZQUEZ, M.E.; ROMÀ DE LA CALLE [eds.]. *Filosofía y razón. Kant, 200 años*. València: PUV, 2004.
- MOLINUEVO, J.L. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza, 2004.
- MORIN, E. *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1958.
- MORIN, V. "El objeto biográfico". A: MOLES, A. [et al.]. *Los Objetos. Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.
- MUMBRÚ MORA, À. "El concepto de exposición simbólica en Kant". A: *Éndoxa. Series filosóficas*. Madrid: UNED, 2012, núm 29, 2012.
- MÜNSTERBERG, H. *The Photoplay. A psychological study*. New York & London: Appleton, 1916. Original consultable a vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit38804/index_html?pn=10&ws=1.5,
- MURCIA SERRANO, I. "Lo sublime de Edmund Burke y la estetización postmoderna de la tecnología". A: *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, març del 2009, núm. 8.
- MÚSICO, D. *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 2007.
- MYMAN, F. "The Nature of the Female Cyborg: Evidence of Will in the Mechanical Woman". Consultable a francesca.net/Metropolis.html.

- NAVARRO, I. "Los teléfonos dicen lo que los personajes callan. La elocuencia de los objetos en el cine de Isabel Coixet". Consultable a [lacomunidad.elpais.com/ blogfiles/ammeg02/los_objetos.pdf](http://lacomunidad.elpais.com/blogfiles/ammeg02/los_objetos.pdf)
- NAVARRO, I. *De los que aman: el cine de Isabel Coixet*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- NEWMAN, K. "Notes on transnational film theory". A: DUROVICOVÁ, N.; NEWMAN, K. [eds.]. *World Cinemas. Transnational Perspectives*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2010.
- NICHOLS, B. "Film Form and Revolution". A: GEIGER, J.; RUTSKY, R.L. [eds.]. *Film Analysis. A Norton Reader*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2005.
- OTTO, R. *Lo santo. Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1998.
- OTTO, W.F. *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. Buenos Aires: Eudeba, 1973.
- PEARSON, R.E.; SIMPSON, P. *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge, 2001.
- PEIRCE, C.S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.
- PELAZ, J.-V.; RUEDA, J.C. [eds.]. *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid: Rialp, 2002.
- PEÑA TIMÓN, V. *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Málaga: SPIC Universidad de Málaga, 1998.
- PENA, P. *José Agustín Goytisolo: La poesía, el poeta y la ciudad*. Tesis doctoral. Lleida: Universitat de Lleida, 1997.
- PÉREZ BOWIE, J.A. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ed. Universidad Salamanca, 2008.
- PERICOT, J. *La imagen en contexto*. Bellaterra: Publicacions de la UAB, 2002.
- PETRIC, V. *Constructivism in Film. 'The Man With the Movie Camera'. A Cinematic Analysis*. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1987.
- PICÓ, J. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1998.

- PINEDA Cruz, E.; PINEDA REPIZZO, A.F. “El objeto de uso como signo. Un recurso para la comprensión de la experiencia cotidiana”. A: *AdVersuS*, VI, 14-15, abril-agost 2009.
- PLATÓN. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1990.
- POE, E.A. *The Man of the Crowd*. *Burton's Gentleman's Magazine*, núm. 12, 1840.
- POGGIAN, S.M. *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB, 2002.
- POTTER, J. *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós, 1998.
- POULET, G.; KOPP, R. *Who was Baudelaire?*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1969.
- PRATT, M.L. “Linguistic Utopias”. A: *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. New York: Methuen, 1987.
- PUDOVKIN, V.I. *Film Technique and Film Acting*. MONTAGU, I. [ed.]. New York: Grove, 1970.
- QUENEAU, R. *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra, 1993.
- QUINNEY, L. “Weiskel's Sublime and the Impasse of Knowledge”. A: *Philosophy and Literature*. The Johns Hopkins University Press, octubre del 1994, vol. 18, núm. 2.
- QUINTANA, À. *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado, 2011.
- RANCIÈRE, J. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005.
- RIAMBAU, E. *Orson Welles, el espectáculo sin límites*. Barcelona: Dirigido por SA, 1985.
- RIAMBAU, E. *Orson Welles*. Barcelona: Ed. 62, 1993.
- RICOUER, P. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- RICOUER, P. *Tiempo y Narración*. México: Ediciones Siglo XXI, 1996.

- ROBERTS, I. *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*. London and New York: Wallflower, 2008.
- ROBERTSON, R. *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London: IB Tauris, 2011.
- ROHMER, É. "Cinema, the art of space". A: *The taste for beauty*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Article original a *La Revue du cinéma*, núm. 14, juny del 1948.
- ROHMER, É. "Un fable du XX siècle". A: *Cahiers du Cinéma*, núm. 61, 1956.
- ROHMER, É. *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ROMAGUERA, J. *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1989.
- ROOS, J.; ROOS, M. "On Spontaneity". A: STARBUCK, W.; HODGKINSON, G. [eds.]. *The Oxford Handbook of Organizational Decision Making*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2007.
- ROPARS, M.C. "Narration et signification". A: *Poétique*, núm. 12, París, 1972.
- ROSEN, S. *The Elusiveness of the Ordinary: Studies in the Possibility of Philosophy*. New Haven: Yale UP, 2002.
- ROUDINESCO i PLON. "Inhibición, síntoma y angustia". A: *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- RUIZ, N. *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, 2009.
- RUTSKY, R.L. "Metropolis. Between Modernity and Magic". A: GEIGER, J.; RUTSKY, R.L. [eds.]. *Film Analysis. A Norton Reader*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2005.
- SACK, S. [ed.]. *On metaphor*. Chicago: UCh, 1979.
- SAINT GIRONS, B. *Il Sublime*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 2006.
- SALAZKINA, M. "Baroque dialectics or dialectical Baroque". A: TRIFONOVA, T. [ed.]. *European Film Theory*. New York and London: Routledge, 2009.
- SALDAÑA, A. *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme, 1997.

- SARTRE, J.P. "Citizen Kane". A: *L'écran français*, núm. 5, 1945.
- SAUSSURE, F. Curso de *lingüística* general. México D.F.: Nuevomar, 1985.
- SCHAEFFER, J.-M. *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra, 1990.
- SCHILLER, F. *Lo sublime (de lo sublime y sobre lo sublime)*. Málaga: Ágora, 1992.
- SCHOBERT, W. a "Painting in Time' and 'Visual Music': On German Avant-Garde Films of the 1920s". A: SCHEUNEMANN, D. [ed.]. *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester, New York & Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2003.
- SCHRÖTER, M. "Weltzerfall und Rekonstruktion. Zur Physiognomik Siegfried Kracauers". A: *Text+Kritik*. München, 1980, núm. 68.
- SEMPERE, J. *L'explosió de les necessitats*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- SENNETT, R. *The Fall of Public Man*. New York: Alfred Knopf, 1977.
- SERRANO, S. *Literatura i teoria del coneixement*. Barcelona: Laia, 1978.
- SHAPIRO, M.J. a "Anti-fascist aesthetics". A: EVANS B.; REID, J. *Deleuze & Fascism. Security, War, Aesthetics*. New York: Routledge, 2013.
- SHAW, Ph. *The Sublime*. London: Routledge, 2006.
- SHKLOVSKY, V. "Where is Dziga Vertov Marching?". *Sovetskii ekran*, 10 d'agost del 1926.
- SIMMEL, G. "Las grandes urbes y la vida del espíritu". *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986.
- SIMMEL, G. *Philosophy of Money*. London: Routledge, 1990.
- SIMMEL, G. *The Berlin Trade Organisation*. A: FRISBY, D. *Cityscapes of Modernity*. Oxford: Polity Press, Blackwell Publishers Ltd, 2001.
- SMITH, G. "Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings". A: *Quarterly Review of Film and Video* 21.4. Octubre-novembre 2004.
- SMITH, P. "Manet, Baudelaire y el artista como flâneur". A: *Impresionismo*. London: Calmann & King Ltd., 2006.
- SOLAZ, L. "Cine postmoderno", article consultable a encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm

- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- SPERBER, D. *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- STOLLERY, M. *Alternative Empires. Soviet Montage Cinema, The British Documentary Movement & Colonialism*. Coventry, University of Warwick. Tesi doctoral inédita en llibre, consultable a go.warwick.ac.uk/wrap/3954.
- SUBIRATS, E. “La ciudad del fin del mundo”. A: *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- SORLIN, P. *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.
- SWALLOW, N. *Eisenstein. A Documentary Portrait*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1976.
- SZALOKY, M. “Making New Sense of Film Theory through Kant: A Novel Teaching Approach”. *New Review of Film and Television Studies* 3, maig del 2005, núm. 1.
- TAIPE CAMPOS, N.G. “El Símbolo: Aceptación, Diferencias Conceptuales y Definición Operativa”. Consultable a www.monografias.com/trabajos52/el-simbolo/el-simbolo2.shtml
- THOMSON, D.H.; VOLLER, J.G.; FRANK, F.S [eds.]. *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Connecticut, London: Greenwood Press Westport, 2002.
- TIERNO, M. *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*. New York: Hyperion, 2002.
- TINDALL, W.Y. *The Literary Symbols*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1965.
- TODOROV, T. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- TODOROV, T. *The Fantastic*. Ithaca: Cornell UP, 1975. Consultable, extractat, a graduate.engl.virginia.edu/enec981/Group/chris.uncanny.html#todorov

- TOLAND, G. "Realism for *Citizen Kane*" (*American Cinematographer*, febrer del 1941) i "How I broke the Rules in *Citizen Kane*" (*Popular Photography Magazine*, núm. 8, juny del 1941).
- TOVAR PAZ, F.J. *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2006.
- TREVI, M. *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos, 1996.
- TRUFFAUT, F. "Ciudadano Kane, el gigante frágil". *Las películas de mi vida*. Bilbao: Mensajero, 1976.
- TRUFFAUT, F. "Welles i Bazin". Pròleg a BAZIN, A. *Orson Welles*. New York: Critical View, Harper & Row, 1978.
- TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- TRUFFAUT, F. *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- TURNER, V. *La selva de los símbolos*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- URRY, J. *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2000.
- VAN DER LEEUW, G. *Religion in Essence and Manifestation*. New Jersey: Princeton University Press, 1986;
- VÁSQUEZ ROCCA, A. "Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real". *Eikasia. Revista de Filosofía*, juliol del 2007, núm. 11.
- VERTOV, "The Factory of Facts", 24 de juliol del 1926. A: MICHELSON, A. [ed.]. *The Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley (California): University of California Press, 1985.
- VERTOV, D. "Consejo de los Tres". A: *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ed. De la Flor, 1974.
- VERTOV, D. "Nacimiento del cine-ojo". A: *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ed. De la Flor, 1974.
- VICENTE, A.d. *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, 1989.
- VILCHES, L. *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1983.

- VOLLER, J.G. "Edmund Burke". *The Literary Gothic*. 26 d'octubre del 2005, 20 d'abril del 2007.
- VOLLER, J.G. *The Supernatural Sublime. The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1994.
- WEBER, M. *Ensayos de sociología de la religión*. Madrid: Taurus, 1987.
- WEBER, M. *Economía y Sociedad*. México, 1969. A: CACCIARI, M. "De lo negativo en las épocas de la metrópoli". A: *De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- WELLES, O.; BOGDANOVICH, P. *This is Orson Welles*. United States: Perseus Books Group, 1998.
- WHEELWRIGHT, L. *Metaphor and Reality*. Indiana: Indiana University Press, 1968.
- WHITTOCK, T. *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915). Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- WOLLEN, P. *Readings & Writings*. London: Verso Editions and NBL, 1982.
- XAMBÓ, R. "Medios de comunicación: de la comunicación de masas a la sociedad de la información". A: GARCÍA FERRANDO, M. [coord.]. *Pensar nuestra sociedad globalizada. Una invitación a la sociología*. València: Tirant lo Blanch, 2010.
- YUNG, C.G. *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós, 1993.
- ZUNZUNEGUI, S. *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós, 1996.
- ZUNZUNEGUI, S. *Orson Welles*. Madrid: Cátedra, 2005.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1995.

ADDENDUM

***The audiovisual symbol.
Reality and representation***

Josep M. Martínez Inglés

PhD Thesis

Universitat de Lleida, 2014

Joaquim Capdevila Capdevila (UdL)

Rafael Xambó Olmos (UV)

[directors]

Introduction

Summary

Conclusions

CAPTATIO. INTRODUCTION

I would like to begin by borrowing one of Todorov's initial phrasing to one of his books, and say that the symbol –the thing itself, not the word– is not the object of this work, or at least not the primary meaning of the word. The symbol focuses on a *thing*, that is, the aim of this study is not so much to define it –a nearly impossible task due to its cross-cutting nature both diachronic and synchronic– as to look into its essence as a phenomenon, even as a symbolic mode (citing Eco). After due analysis of this issue, the present work aims to confirm the circumstances in which the symbol originates, its use, its possibility and, at times, even its necessity. In other words, our interest, rather than defining, lies in studying the social and cultural background of its origin and development throughout history, revolves around the concept of reality and its representation through art, its endless dilemma between imitation, as an objective truth, and beauty, as the starting and finishing point, as a model to be either adopted or rejected. This diachronic exercise requires all the reader's patience and benevolence since this is a virtually impossible task (inasmuch as this enterprise would include considering a whole range of determining

factors from pre-Socratic to post-modern times). The author of the present text has been forced to choose from a myriad of data, names, currents and controversies from a variety of disciplines, especially those concerning the symbol and the audiovisual symbol, specifically from cinema.

The Audiovisual Symbol. Reality and representation endeavours to reflect on an assortment of resources applied to the world of cinema and, by extension, is valid for any audiovisual platform aiming to narrate a story, any fictional story. From classical theories, found in Aristotle's *Poetics*, to the first applications and filmmakers of the two first decades of the century, influenced by the 19th century realistic theatre and novel, one bears witness to the creation of a new language, film language, which embraces a new way of creating and transmitting, based on regenerating codes, consolidated and evolved from the early years of the 21st century, in a process of post-modernity and its foundations that will mark the end of this study. This book aims to study these foundations, their development and consolidation over one hundred years of history, starting from audiovisual thinking as a language of its own, already implanted in the viewers' receptive awareness, and the system used for applying the

resources of written poetry and prose on an audiovisual platform; in other words, the use of the symbol through its many manifestations, that make up the audiovisual discourse, its expression and meaning. Therefore, from a cross-disciplinary perspective, this work also digs into the roots of classical Greece to try and connect the foundations of Western thinking to subsequent great scholars, from the profound artistic, cultural and social crisis of the late Enlightenment period and early Romanticism to the origins of the modern city and modernity, which forged the concepts that would mark the lives of people to date, amidst a blatant crisis of post-modern times. The consolidation of industrial and middle-class towns, the development of communications, the individualization of perceptions, experience and identities, anomia (or lack of plausibility of the self –that is, its biographical sense– as regards the world) and the masks deriving from it, always seeking the identity of the self, and the death of utopias – comforted in the ideal of Progress– of the 18th and 19th centuries that bring life to 20th century dystopias, as tangible signs of the severe drift of ideals.

The scope of the definition for symbol, whether it aims to portray or be applied to film language, is abundant and varied, since the

symbol is, as previously stated, a cross-cutting term that comprises semantic relationships of many types. Such fields as sociology, literature, historiography, philosophy, psychology, linguistics and film semiotics range among the main ones where the term symbol has been defined, not to mention a wide discipline that encompasses all of them, which could be defined as *symbolology*, and includes fields where a symbol accounts for human relationships like religion or anthropology, in general. It is therefore impossible and fallacious to believe that the thesis expounded here could include, or tackle the whole of this cross-cutting reality and, because of this, our focus will be on those aspects that all of these areas can truly provide to the world of cinema: namely, the theoretical aspects through which we define reality as the raw material for art, which both imitates and explains it as the medium or environment in which the human being lives, experiences and feels, and also the examples that can give faith to this theory applied to audiovisual language, focusing mainly on those aspects that have traditionally marked the cinema, like those that deal with written (poetry, theatre and novel) and plastic arts (painting, photography), and those sociological and historical (cinema as the representation of history and social relations, of man and its privacy projected on the medium with which it interacts), also closely linked

to politics (i.e. cinema as an expression of ideology and, hence, psychology). The above are the foundations which reality rests on and the way that viewers perceive it. This dichotomy, reality and perception, is the essential groundwork of cinema.

This work is designed, rather than as a traditional thesis, as an essay that, by means of a diachronic study, delves into the pre-Socratic, Platonic and Aristotelian roots of the concepts of reality, perception and representation, and the consequences from the Western art on cinema. The study then moves onto the origins of modernity, a key concept to understand the birth of cinema, its early expressions, its evolution from the early decades of the century and the different perspectives subsequently adopted. The alterations in these concepts lie at the heart of the cinema expressions of German, Russian and American schools. From these theories, we find that theoretical principles materialize into actual events in the form of key films in the history of cinema like *Metropolis*, *Battleship Potemkin*, *Berlin* or *Citizen Kane*. This circumstance allows analyzing how symbolic language works in these films, showing the pure transition and refinement of the artistic guidelines of the 19th century. Subsequently, it helps us study its development in French and Italian schools from

the mid-20th century and, finally, with filmmakers of recent decades like Jean-Luc Godard or Catalan director Isabel Coixet. This is a trip down memory lane, with ideas and expressions, different nationalities and cultures, guided by such cinema scholars as semiotics, philosophers, writers and filmmakers, and explicitation of the many resources seen and used in key and relevant films, of societies that saw their origins, societies prior to our own, with viewers hungry for truth in the multicultural setting of the early 21st century that stubbornly defies, by principle and by means of new technologies, any type of generalization whatsoever.

Actually, as pointed out by such celebrated names as David Bordwell, Roland Barthes, Gilles Deleuze or Santos Zunzunegui, it is absurd to build up theories on cinema focusing on details or too specific cases, or even images (even though this might sound like a hard paradox), and the wisest decision is then to remain on a theoretical sphere and let someone else carry out another study (this could be a sequel of sorts of *The Audiovisual Symbol. Reality and representation*) an attempt to transfer the image semantics to word semantics. Let us then focus on words, on discourse. And may words,

and our capacity for symbolizing, transcending and connecting with another sphere of reality, do the rest.

SUMMARY

NB: this summary does not include footnotes. Refer to Catalan original.

A symbol can be defined as something that is conventionally used as a sign of an object or activity, an association, usually represented by means of one or more characters, a letter, or sign or group of signs that present a parameter, a quantity, a unit of measure, etc. or even written or oral expression, defined by determined rules, used to represent objects or relations. A symbol, the backbone of several structures of reality, acts as a cross-cutting counterweight of the various layers that make up reality and its representation, in an attempt to fix it by transcending it. It seems obvious that most fields of knowledge recognize in a symbol a type of sign that is not limited to showing nor remembering anything, but rather, as something that, by representing and imitating it, unveils it. It is also evident that natural strengthening is intrinsic to its nature, that is, its performance, its identitarian effectiveness, of nearly spontaneous projections on the receiver, is based on deductiveness of the accentuation of the element at hand, and at the same time, and on the ensuing transcendence of significant nuances. The idea of “representation” found

in its meaning accounts for the dual nature that signifies it, i.e. “something” that represents “something else” via “convention”, “association” or “similarity”,

The main root of a symbol, that is, the physical partition and the time-space correspondence between two separate elements –yet, in some respects, joined before and after, also in the unconscious perception, reveals its synechdotical character. A symbol is a concept that works on the same semantic field, which is now working on opposing sides: *syn* (together) and *ekdékhomai* (gather from someone), and even *dékhomai* (receiving). Every password requires a code, i.e. the unifying and systematic criterium connecting two interactive elements, which can be either arbitrary or delve into sociocultural areas and collective awareness to function. In this respect, the symbol serves as the approach as well as the outcome.

Barthes, who affirmed that structure is “ultimately a simulation”, opens the door to structuralism as it serves (in reality, functionally and rationally) to give meaning to things and seek truth: nature, says he, quoting Hegel when remembering how an ancient Greek marvelled at it, has now changed and “gone social”. Anything given to Man is already human and when he looks out for anything natural in culture, he perceives, rather than

stable or closed senses, true ones. Structuralism is synchronic, significant and antiaesthetic. He himself states, in an interview in 1976 by Pierre Daix, that “there are many of us who think –and this is the path we should take, our reason to work and fight– that there is a social and historical commitment, and I do not mean only the senses (this was already known), but also and specially the sense: the objective is alienation, not from the symbols themselves but rather from symbolic systems; the target is not on replacing the former but mutating the latter”.

The symbolic sense, according to Barthes, referring to Eisenstein, “is imposed by determination: which is intentional and comes from a general common lexicon of sorts, the symbols; this meaning comes up to me, finds an addressee for the message, the reader, a meaning that originates from Eisenstein and stands before me; obvious, this is true (the other is also true), but with a closed evidence, subject to a complete destination system. Obvious meaning. In theology, this is what naturally represents the soul”.

The symbol is, then, a reality, an atavistic attempt of the being to connect with transcendence and, in doing so, it aims to account for its own idiosyncrasy. Heraclitus, who believed that the raw material of the world was fire (consumed and destroyed but constantly changing), thought that meaning, regardless of whether it is explicit or hidden, always goes

through a “sign” –which, applied to his poems, earned him the bad name of “obscure”, for developing ideas that sent the reader back to other layers of meaning–. On the search of the facts, of the “external” nature, learning to understand is possible through the “senses”, as long as the soul is receptive.

Aristotle, a believer in the real and substantive form –like Plato, but not around or outside the individual, but inside–, coined the difference between the physical and physical events. In other words, those external phenomena that influence our senses, those that filter this information according to the action received. Many aspects beyond the human body receive the influence of heat and colour, for example, but when it is the man who is the receiver, the organs are altered resulting in a totally different outcome, known as *sensation*. Sensation is, then, according to Aristotle, a judgement, closer to knowledge than the mere worldliness. However, this sensation, unlike pure thinking, will be dependent on the action of time (a period of time where the organs are influenced by a specific external action). The sensitive does not drive the intelligible, as propounded by Plato, but rather it is related to it.

The fold of creation emerging towards a new moral context, intrinsically bound to an earlier fold, to the denotative and diegetic sphere,

is not a trifling matter. It is there that resides the transcendent spirit, moving via explicit or implicit references, via creation, in this case supposedly “imitative”, like any artistic essence. The metaphorical exercise, in principle, is embedded in the plane of sensorial, aesthetic, axiological values, while mimesis is temporary narration of facts in a specific place, an imitation of individuals who “act” (*práttontas*). It looks as if the mimesis becomes detached from metaphysics and reduces it to a practical field, but Aristotle himself subordinates characters to action, to the plot, in order to make them better (*spoudaios*) or worse (*phaúlos*); when these characters are depending on what they do, where and how they are moving towards, what they do and what they do not do, and what they fail to do; when one can distinguish from these ethical principles comedy (common people, socially and morally inferior) from tragedy (high and complete actions); when the composition of the action, designed by the poet, determines the quality of the characters, mimesis becomes *práxeos* and links reality, the human being, to the imaginary of poetic creation.

When Aristotle states that history must introduce a reality identifiable to the audience, in an attempt that, through fear, compassion and catharsis, this audience can recognize what they actually think and feel, when the

action needs to appeal to become an archetypical experience, it paves the ground for what Hollywood's scriptwriters know as the *high concept*.

The Truman Show, a clear example of Plato's Myth of the Cavern, contains, as its title reveals, a show, a tv show, which spotlights the centre of knowledge. The facts surrounding the life of the main character are common and universal, a reminder of what we already know, an imitation of an imitation of life. Plato is, in a way, shifting the symbol to its opposite meaning. In other words, the direct view of immediacy is a reflection of a higher concept, i.e. the Truth and the Supreme Goodness. The closest medium is a symbol of something else, pure in itself, and the symbol is then a transsubstantial fallacy of reality, which does require a direct view from the audience to be revealed. In conclusion, this is an ideology of vision of sorts, of a "good" or "bad" vision, of seeing "in essence" or with a "biased" look. If we consider look as a source of knowledge, or the main source of knowledge, we are measuring, in quantifiable values, information gathered from the senses, with the eye as the main gatherer of data, which are subsequently processed.

It is significant to highlight the moral terms which, from Plato, can account for aesthetic principles of reality and its representation, since awareness of both depends mainly on judgement deeply rooted in such

codes, despite Kant confining them to the individual sphere, outside the social medium, in search of a certain defining essence. The concept of “pain” and “pleasure” as stages of sublimeness is also related to the “pleasure” obtained through learning (Aristotle) and, actually, a functionality of the world that connects the external and internal orders, as the ultimate sense of existence. As pointed out by Anne-Lise François, “in the world of nature, it appear that talking only to objects with which one shares no language guarantees individuality”. In other words, it is as if reality were “substantial versions of mental images”. We ignore whether nowadays, with the dominance of digital media, Burke would still affirm that people would rather walk out on an extraordinary play and exchange it to witness a live execution; now that new technology allows to see, live, more accurately, the object and, besides, with the distance provided by moral coverage. We see but we do not participate.

The sheltered position of the viewer from the phenomenon required by its initial commentators has but reinforced itself over time, specially with the development of new technologies, when between sublime reality and the human eye there is a lens, a screen, that allows shading the physical impact and reinforcing the moral shield with respect to unleashed natural forces, a symbol of a higher level. Besides, in line with Lyotard’s tenets,

the lowering of barriers between nature and people living in it creates a normality of sorts by establishing mutual interactions: in a nutshell, there is a humanization of nature due to a naturalization of the being that positions him at the same height on the planet. This is a proof of the common scenario of normality. In the past, experiencing sublimeness was an experience closely linked to the elites, who had access to remote places and unique experiences, apart from considering one's own moral values on its relationship with the media and, in the mid term, with its configuration and distribution. These were, in fact, rare experiences. Nowadays, though, the physical and moral fluency mentioned above, this new common scenario, has made the human eye to be adapted to extraordinary dimensions, and their symbology, and this has given way to an ideal closeness, that can be further divided to infinity and can, also, be protected behind an optical shield. Only a click away, instantly and from home, the whole planet is within our reach, we can view the scariest images of nature, or the most ancient landmarks ever erected by humans, and therefore we have been gifted, so far reserved to divinity, with experimenting, even creating, the sublime and its significance. The world perspective, now that we can even view it from beyond the clouds when flying on a plane, or live through the most unhinged dangers from a videogame console in the earliest years of our existence, or prolong our

life in a state of relative sanity, has changed completely. We are no longer intimidated by sublime phenomena, nor do we codify our surroundings and our sense of belonging to them according to signs connected to layers and layers of meaning. Instead, far from falling into the temptation of an uprising or shifting of view, we have focused on dissolution, on being inserted in an environment that is explained, as it explains, *per se*. Then, postmodernity reveals an attempt to expand the feeling that drives man to seek to be superior to anything he does not control by means of his identity.

Burke's traces over postmodernity are clear and well-defined, and his sublime, like that of Kant, is essentially but a reflection on reality and its representation from human look and emotions, which set roots and re-emerge in postmodernity as several forms of sublimeness, two of which pointed out by José Luis Brea: the media sublime and the self-referential sublime. The media sublime, analyzed in depth by Donald Kuspit, refers to the circulation of art in the mass media, a possibility that would confer a work of art an unlimited two-fold dimension related to Kant's sublime: this would, on the one hand, make art gather speed resulting in dynamic sublime; and, on the other, as a consequence, this would increase its circulation, reaching a condition similar to Kant's mathematical sublime.

The self-referential sublime, the latter form of sublimeness, is related to the awareness of the work of art on its own condition, when the language of art only has itself as reference and becomes a loop where representation inevitably refers back to the representation itself.

With the burst of the urban phenomenon in the mid-19th century, a result of the ferocious growth in social expenditure imposed by the many industrial revolutions, the focus of attention shifted towards cities, and this caused again a gradual and crucial alteration in the perception of people on their surroundings and, as a consequence, their values and meanings.

Baudelaire made an attempt to compensate for the collapse of the art in favour of brand-new industrial machinery, widespread increase and exploitation of the look, by raising a viewpoint that, in everyday life, was lower than ever before. Faced with new impositions, the observer is endowed with his own freedom, thanks to the letter of anonymity supplied by living in a mass, a freedom and a platform that led, with the passage of time, to condemning gradually the concept of *flâneur*, or at least shading it. From Benjamin to Frisby, Wolff, Pollock, Buck-Morss, Walkowitz, Simmel, Weinstein or Sennett, the concept of *flâneur* was likened by Baudelaire to that of an inactive dandy: if one intends to understand it, one

must learn “the art of seeing”, which would be similar to “becoming crippled”. This is how it needs to be appreciated, as something that “needs to be observed without being spoken to”. The differential attitude of the observing, and observed, dandy, represents the division of the self, a concept that flourished during modernity. It is during modernity that one raises awareness of the self as an individual and as part of a higher crowd that determines and supports him, but also oppresses him. As a paradigm of the great realistic novel of the 19th century –e.g. Balzac’s–, the modern Man sees himself while he sees, and raises awareness towards the two-fold nature of his own identity. The creator has evolved from being an actor, an executor of realities, to being a spectator of a simultaneous and spontaneous performance, that is, not being aware that this is reality is being observed.

Now the metropolis, as written by Max Weber, is a consequence of the transformation of the concept of tribe, from the classical rural community to a community that adapts its common interests according the political trading and, as a consequence, the fight of classes –which, in turn, finds a way forward, namely the network of cities that make up a country–, is formed, in fact, in Massimo Cacciari’s words, as an essential platform for the “process of rationalization of social relations [...] as a whole, that

follows the stage of rationalization of production relations [...], the process of Spiritualization, as a process of personal abstraction and consolidation over Subjectivity, as calculation, reason and interest”.

Contemporary metropolis, the large urbs, the new mass environments of cities in constant mutation, determine the birth of a new imagery resulting in Régis Débray’s entropy and his analysis of communication of the modern world labelled as “iconosphere”. The term has its meaning gradually filled up depending on the mechanisms of capital and its hierarchical flows, and the general snapshot could be the naive niche of the most disparate interests, seeking to erect unforeseen and manageable structures. The monogram, the disjointed memory, of humankind reveals the possibility of another reality and, in this line, cinema contains a potential aesthetic liberation of the phenomenon, i.e. as a fact that can be objective, inexcusably subordinated to factors that make it possible, namely, artistic connections and cross-cutting techniques that position it, from its outset, in the hands of economic and intellectual elites, and all that it involves for filmed topics and their connotations in social and identity terms –a hierarchical prejudice that, over the years, will be fine-tuned, although the origin of the initial imagery is extremely important–. Capitalist societies will launch the first filmed projects in an attempt to

solidify the cult to distraction imbued with public ideas, an exaltation, often overlaid, of the concept of comfort, the ultimate target of an individual boxed inside an incipient welfare state that provides a sort of small pills striving to solve problems in a disjointed world buried in chaos and with no prospects ahead.

The German cinema expressionism, represented mainly, but not only, by *Metropolis* and the so-called School of Weimar, in an attempt to simplify the extensive signification both from its origin to its consequences and influence, represents a trend that managed to harmonize the natural evolution of Romantic aesthetic tenets –the view of reality, man’s identity in itself and in relation to God and himself– and the profound social changes imposed by modernity and new technologies, a framework deriving from a new psychology of perception of reality and the liberation of the human view from prior moral and religious chains, at least on a theoretical level.

On the manipulation of reality stems its loyalty to the model as plausible and true, as suspected in 1913 by Paul Wegener: “Everything depends on the image... where the fantastic world of the past meets the world of today. I realised that photographic technique was going to determine the destiny of the cinema. Light and darkness in the cinema play

the same role as rhythm and cadence in music”. These words point out to a natural bonding between the role of entertainment of cinema –found in art in general, and specially in tragedy and comedy, for the Greek classics– and its historical role, that is, moral, its will to rescue the past for the present and how this, in turn, is represented to begin to till the land for the future. Reality and identity. A common obsession of cinema creators, more explicitly symbolists, whose footsteps can be tracked down in such German cinema authors of the 1920’s and 1930’s like Ruttman, Murnau, Siodmak, Pabst, Lubitsch, Rahn, Jessner, Wiene or Wegener,

It is Todorov who points out that “it is important to remember that the modern critical commentary on allegory began as disapproval, first in Goethe’s work, who decried allegory in favour of a new understanding, originated by Kant, and the innate power of symbol”. Angus Fletcher supported this thesis by revealing, quite brightly, Coleridge’s division between organic and mechanic (“according to Goethe, the symbol rejoins us with the ideas in an indirect and mysterious manner, while allegory remains conventional and rational. By borrowing these concepts from the English tradition, Coleridge was the one who best and most clearly expounded it with he translated the opposition between allegory and symbol as a conflict between the organic vs. the mechanic”) and, finally,

Tom Gunning transported it to Lang's universe and the incipience of cinema: "Both the realists and the romantics, virtually all the 19th century aestheticists subscribe to the organic as opposed to the mechanic. By contrast, silent films –the art of the machine– grasped its affinity with allegory, with Lang as one of its strongest believers [...] *Metropolis* is an allegory of the future triumph of the machine." The *mise-en-scène* (in other words, the visual theme) could also be interpreted as its director's voice, as he achieves unity that includes its collaborators, an authorial concept that, over time, wore off and the European cinema avant-gardes of the mid-20th century, with a few remarkable exceptions, partly retrieved, and became relatively consolidated from the 60's and 70's, when experimental cinema burst forth in the European and American industry, that found, in its turn, a business opportunity among viewers in need of new moral perspectives.

One can believe whatever one can see, stated the positivists. This statement opened up the concomitance of the concrete particular and the abstract universal, as a science that functions in terms of parallelisms, in such a way that the epistemological evolution heralds the appearance of the observer, who looks both at his immediate surrounding and his own

inner self. The shadows on the cave not only speak of a higher truth but are an intrinsic and essential part of it. The biased look, the partial look, the focused look, is one valid, gradually the only, form of knowledge.

The focus on the look in the western society as the nearly unambiguous way of knowledge has fragmented, with erosion and discredit as the only reliable sources, the traditional supports of compilation, consultation and circulation of historical data, now in the hands of digital resources. Computers, mobile phones and internet networks have cut up the world, and hence its perception, and have facilitated, at breathtaking speed, all the information it contains, which has modified, and continues to modify, our cognition of reality, in subordination to visual transmission. Even books can be read on a screen, texts can be edited, as regards letter styles, layout, colour, etc. Universal is access to knowledge, contained in a virtual bubble easy to reach, far from the old formula that organized knowledge hierarchically according to social condition and difficult access. The cultural elites have faded.

Traditional symbolism, then, as applied to this new cinema narrative, does but shrink the message, simplify the signs that load it with meaning, bring the viewer a deluge of correlative data which, added up and overlapped, become nearly incomprehensible, while conceiving a film as a

whole that advances meticulously along its individual parts to become a unitary and an only entity helps understand it both as a whole and individually, until the viewer himself grasps the meaning of the form, the style, found in time and timing, the forms and linearities, in the tone and the flow of images, in the perception of a *background* that pervades and conditions the present almost imperceptibly.

The attempt to overcome the dichotomy form/content fosters the process whereby visual nuclear concepts are revealed via formal framing and manipulated selection, configuration and combination of specificities loaded with information, which activates perception with the observer's screen, who perceives this, as it were, filmic axiom, as a result of a succession of images and their consequences, both individually and stylistically connected, ingrained in one's awareness, based on the cinema experience itself, which reciprocates between the object and the vehicle, between form and content. This generates a second objectivity stage that validates the media itself as the truth per se, in a complete absorption of the sign as the referent, as pointed out by André Bazin in "The Ontology of the Photographic Image".

Eisenstein, in his masterpiece *Battleship Potemkin* (1926), applied what he had defended wholeheartedly for three years in "The Montage of

Attractions”, an essay that is closely linked to the early conception of cinema as an emotional platform and of how these emotions can be typified and conquered, even domesticated, into units of stylized reasoning. Eisenstein gathers the testimony of German predecessors like George Grosz and John Heartfield and the photomontage works of his constructivist colleague Rodtzenko, as models of the type of film he strives to create, as “attractions” similar to those in a circus (theatre tradition at its best, largely conditioned by the role and closeness of the viewer, even the “young” viewer, coated in an innocence naturally refractory to any intellectual blackmail), production islands that attract the utmost attention and that, when they go through editing (montage), they become the spinal cords or central engines of a story that advances by captivating and moving the viewer, with peak moments achieved through several aesthetic strategies, rather than seeking to stage a specific situation or event as its main target.

Eisenstein maintains that “a structure of *pathos* is that which leads us, on its repetition, to experience heightened moments and become norms of dialectic processes”, and that “the effect of *pathos* in a work is to bring the viewer to ecstasi’. In this respect, Greg Smith reminds us that “if dialectic has its roots in the movement, then *pathos* must be described in terms of

movement [...] *Pathos*, like all Eisenstein's concepts of emotional attraction, has a natural tendency towards movement. This movement, which characterizes the whole transition of energy from one level to another, is necessarily violent and Eisenstein borrows the metaphor of explosion to describe these transitions. The *pathos* involves a kind of explosion of stylistic materials, in an attempt to destroy the old order and face the new one". Eisenstein repeats that *ecstasi* means "outside the *stasis*", a translational state, of abandonment of the self, a concept that follows to the letter Longino's theories and Kant's sublime.

In *Citizen Kane*, one has the impression that, from the very structure of the plot, Welles tries to instill in the viewer "this fundamental ambiguity, this impossibility to reach the truth, this lack of certainty", upholds Paolo Mereghetti. In the film, it is noticeable that the real and present story is the one that appears as crooked, while that of the past, the story that needs to be interpreted and is open, like in our own life, is explained in a linear and untwisted manner. Welles confessed in 1958 that he understood the composition as a search for the "exact rhythm between a frame and the next. It's a question of hearing: the editing is the moment when the film has to do with hearing [...] To me, what is essential is precisely the

pauses". This beat is then pure music, asserted Welles in 1965: "What I am trying to discover in films is not technical surprises or shocks, but a more complete unity of forms, of shapes. The true form, the interior, the musical form of a picture [...] The idea of interior concept of the author of a film must strive to achieve, above all, unity of form." From this concept of cinema to the concept of poetry there is but one natural step that separates them, a step that reveals the symbolic conception of Welles' world: "The visual form comes from a way of thinking [...] The visual is to me a solution dictated by poetic and musical forms. I do not begin with the visual and, then try to find poetry or musical rhythm [...] The film has to follow this rhythm without forcing it. It's funny that people tend to believe that my first concern is for the visual, the simple plastic cinema effects. To me, they come from an interior rhythm similar to the musical form or the poetic form and the conception of poetry [...] If the editing is so important to me is because I believe it is a poetic media [...] The visual part of the films is a door key to its poetry. It is not justified on its own, no matter how extraordinary or lyrical it may be... Altogether it does not mean anything unless it enables poetry. Poetry must make your hair stand on end, has to suggest things later, has to evoke more than what we see. And the danger of cinema is that, when you use a camera, everything is seen. Cinema should evoke, enchant, question things that are not really there."

In conclusion, everything is subordinated to music, to the paratext, to the symbol that works from the network of organic pieces loaded with meaning, that achieve a new form, through its link, through ways different from those intended by Eisenstein: while he conceived editing as the carcass through which he led the viewer to meaning, univocally, as written by Barthes, Welles edits in order to open the text, quoting Eco, to get closer, through a diegesis in which he is also interested (and that enables him, for example, criticize the social mechanisms that feed and, at the same time, straitjacket his cinema), to music, magic and poetry.

Elitism, for example, which the Nouvelle Vague aspired to stubbornly is already, nowadays, a mirage, an illusion, although the culture of the 21st century owes it part of its foundations, as well as some expressions from our times. Although, as pointed out by Natalia Ruiz, “Godard believes that the editing was only but a wish, and states that Eisenstein was not an editor like the one who discovered the angle as a means of expression. Anyhow, although he pays homage to the *Histoire(s)*, it is not with him that he should connect the editing of this work but rather another Russian filmmaker, Dziga Vertov”, whose name was borrowed by Godard for his revolutionary –with all the implications of this adjective– group with Jean

Pierre Gorin, Armand Marco and Jean Henri Roger. Godard borrows from Vertov the idea that editing is a continuous operation developed before, during and after filming; this editing is designed as a succession of intervals: “Everything is in this or that juxtaposition of lived situations, everything is in the intervals.”

It is not an aesthetics, a poetics, a theoretical tenet, a shell, as a condition of societies, a state that annihilates modern ideologies and exceeds them in the sense of, precisely, annihilation, possession and occupation. The postmodern condition, as coined by Jean-François Lyotard in 1979, does not stand on a merely cultural platform, but rather is injected in everything, in consumption, the media, electronics, information, a blend that, deep inside, announces a profound crisis of modernity, of political and philosophical ideologies, of capitalism, of avant-gardian creeds that have prevailed in art throughout the 20th century. David Lyon says that postmodernity refers mainly to the extinction of modernity. Josep Picó states that there is a generalized awareness of extinction of reason, which in art reaches the impossibility to establish valid aesthetic norms and eclecticism spreads: progress, ideologies are dead. When the universal concept inexcusably cracks, as pointed out by Lyotard, the integrating vision of the Enlightenment –says Alfonso de

Vicente– is substituted by fragment, dispersion, sensibility towards difference and plurality, by an exaltation of subjectivity and individualism, where only one truth is possible. Insisting on Lyon, postmodernity is presented as an argument about reality, or rather, about unreality, or the multiplicity of realities.

In a world where innovation is almost impossible, where imitations overlap and the present revisits once and again the past to reinvent itself, extending the concept of time to turn it into pure change, pure obsolescence, art stands on the perennial erosion of the limits between high culture and mass culture. The elites and the cultural hierarchies have disappeared, and so has the look with which to build patterns, they can hardly have incidence, supremacy, over the control of information, that circulates, or rather is positioned at everybody's reach. The concept of genre capsizes and the intertextuality found in the 1960's has evolved and given new life to generations of online thinkers, the true travelling information niches capable of not only create transculturalized mosaics but rather to receive and process naturally complex open structures. The frontiers are permeable and cultures are brought together, to the extent that perspectives have become transnational.

In Isabel Coixet's work, as pointed out by Isabel Navarro, "objects usually gather on the plain, overshadowing the actors, as if they interrupted the camera angle towards the protagonist of the action". Something as simple as the make of a car (Fiat Turbo) of the protagonist of *The Secret Life of Words* (2005), along a Bosnian road in the past may work as a symbol of what will actually happen, a traumatic event that will change her forever, herself and her relationship with words and, therefore, with the perception and construction of reality. Symbolism does not only refer to "the semantic elements indicating the function", but also those elements that "make it possible identification, reproduction and transformation in the cultural world", permeating, and creating, therefore, a sensible reality that is also memory, like in Hanna's memories in *The Secret Life of Words*.

Although Baudrillard, in his view of "symbolic exchange" as a "possibility to generate a distinguishing symbol, to sign the relationship specified at the moment of offering", he adds that in a consumer society, all categories, ideals or aesthetic attitude "falls" within a "class relationship and cannot be dissociated from it". In Isabel Coixet's cinema, the relationship between objects and characters is intimate and biographical, not collective, as confirmed by Gilles Lipovetsky's

hedonistic theories. Narcissism is no longer defined as the free explosion of emotions but as the confinement into oneself. It is precisely in this fold, in this root, where the current social tree stems from, within a reality, and a representation, in fact, of dishevelled truths, which convinced of their own supremacy search, layer after layer, to transcend.

CONCLUSIONS

Admitting the Deleuzian and Bazinian influence in the tone, perspective and implementation of the theories of this study, originally intended as an essay because of its form and contents (cross-cutting and specific) and because of its extension and methodology, the original aims have eventually been accomplished, namely, studying, summarising and defining the concept of *audiovisual symbol* –in fact, both terms have been widely analyzed separately but rarely together–, as a significant unit, as well as highlighting the concepts of *reality* and *representation*, parallel to *imitation* and *recreation*, on a diachronic and intertextual path with the suitable synchronic pauses that examines some of the social and cultural foundations of a historical point in time, and introduces the main concept into a theoretical framework from several disciplines ranging from sociology, creative and essay literature and philosophy to the audiovisual world, focusing on cinema, especially that of the early 20th century. This period of time managed to gather traditional poetics around reality and representation and expressed them in a way that left its mark and viewpoint as well as its reflection on the social, political, cultural and

modal conception of a society that has never ceased to evolve, even technologically, at an accelerated pace. This aim has been achieved by applying the theoretical and artistic filmic tenets to specific movies belonging to specific times, from the early to the late 20th century, including essential filmmakers (i.e. those producing experimental films with a strong artistic bias), like Lang, Eisenstein, Welles or Godard, among others, and Catalan filmmaker Isabel Coixet, a model of the moral uses of post-modernity, hybridation and truth, or identity, via deconstruction and endless fragmentation as a viewpoint. In this work we have proved the use and systematization of technical resources and sociocultural models as the concise representation of the audiovisual symbol in the world of cinema, a supreme form of society. Likewise, this work has enabled to create an unprecedented theory and practice of the audiovisual symbol, hardly researched so far.

Leaving aside the highly technical and explicit details of the films belonging to a variety of schools and filmmakers-authors, as pointed out in *Captatio*, we have delved, in *Semantics of the symbol*, into the framework of the definition of the concept, in an attempt to identify geographical features in which symbol is required, where it can be

planted, fertilized and grow bright and strong, in the sense that it shines, taking “shine” in the “not-so-harsh” definition presented by several schools. It is evident that all the fields of knowledge identify symbol as a type of sign that goes beyond the idea of showing or remembering something else. In this respect, a symbol would therefore reveal something by representing and imitating it. It also seems evident the connatural strengthening of the symbol to its intrinsic nature. In other words, its performance, its identity effectivity, its almost spontaneous projections, on the receiver are based on the apriorism of emphasizing the element at hand and, at the same time, on the consequent transcendence of significant nuances. The idea of “representation” implicit in a symbol accounts for the dual nature of its meaning, one “thing” represents “another thing” by means of “convention”, “association” or “resemblance”. The many definitions, mainly from anthropologists, linguists and psychologists, have revealed a cross-cutting coincidence, clear enough, that conceives of a symbol as something that *represents* a physical or spiritual reality: the symbol “typifies”, “reminds”, “connects” (Turner, 1999), “replaces” (Martinet, 1980) or “substitutes” (Trevi, 1996), “denotes” (Peirce, 1986; Martinet, 1980), “evoques” and “indicates” (Trevi, 1996), “transports” (Lotman, 1993; Geertz, 1987), “expresses”

(Lévi-Strauss, 1979; Lotman, 1993) and “reveals” (Freud and Jung, according to Trevi, 1996). In other words, the symbol represents by revealing, reminiscing, replacing, typifying or transporting. Barthes, one of the leading theorists on image who has grasped best its theory and practice, recognizes, and this makes him stand out from the rest, a structural opening of sorts towards a plurality of senses, and considers a symbol, in its general sense given by Paul Ricoeur, as a sign of complex systems whose meaning, since there is no meaning that is not designated, designates another meaning that can only be obtained *on* and *for* its aim, which highlights the scope of *ambiguity* as a semantic power. Umberto Eco, like Barthes, subscribe to a school of thought that conceives the receiving critic as a “producer of meaning”, based on the multifarious structure of a work that is symbolic, not because of its several codified senses but because its ability to construct different “intelligible” ones, of variable nature according to spatial and time circumstances. The symbolic mode is used as “the communication of an indefinite message, open to new reactions and reflections”, as an *open work*, or as *significance* (i.e. signifying process), addressed and thoroughly analyzed by Julia Kristeva. According to Ricoeur and Wheelwright, the symbol expresses and articulates a vital or existential truth that reveals reality in a slanted, analogical,

paradoxical and indirect language, like Max Black (1962), Mauricio Molho (1977) or George Steiner (1993), who view it as a transcendence towards a postulation of reality, while for Brooks (1947), Ullman (1964), Jakobson (1971), Barthes (1974) or Todorov (1971), a symbol is defined around self-reference. Todorov (1977), autor of the essential work *Theories of the symbol*, makes three relevant contributions to the topic at hand: unlike Eco, Odgen, Richards and Guiraud, among others, he states that this power of reminiscence *in absentia* is a mode of signification found in verbal and non-verbal languages, and highlights what Ricoeur defines as *prelinguistic origin* (an idea shared by Greimas, with Platonic echoes), which does not finish in a simple rhetorical strategy nor can it be approached from one single viewpoint; the use of intuition; and the implementation of interpretation strategies. In the field of psychology, the symbol, closely linked to the universe of the myth, has been studied by Freud, Jung, Kerényi, Van der Leeuw, Otto or Eliade, but it is possibly Cassirer, before Fromm's reductionism, who went one step beyond; instead of defining man as an animal rationale, he defined him as a *symbolic* animal.

All of these theories stem from the early philosophers, who gave birth to this concept, originally as part of a whole divided into two, as subscribed by Herodotus of Halicarnasus, and in order to *be* again, and regain its meaning, it requires the reunion of both. *Conception of the symbol* is a prolongation of this original, almost atavistic idea, a part of the genetics of human existence and, without which, our eyes would not look at reality, from pre-Socratic theories on the origin of the world to Aristotle and Plato. As stated above, there is no doubt that Aristotle is one of the fathers of screenplay scripts, as they follow to the letter the tenets of his *Poetics*, just like Plato, in his Myth of the Cave, established a dichotomy between *reality* and *representation* whereby the symbol becomes a key element, as a connecting link between both concepts. According to Aristotle, the term *mimesis* goes beyond, and while for Plato the term was far too generic, in *Poetics* the term *mimesis* is finally pinned down as a result of an organic systematization in its concision. Of the whole cycle, it is revealed that imitative art, by distancing itself from reality, eventually returns to it by means of cognitive pleasure. Mimesis, essentially a complement of metaphor, is the link between *poíesis* and *kátharsis*: while Platonic mimesis is passive, the Aristotelian mimesis is active, as it involves organizing the actions of a unit. As seen in the present work, the

Aristotelian and Platonic tenets are present in a variety of filmmakers from Hitchcock to Tarantino, or films like *Cool Hand Luke*, *Gladiator*, *Rocky*, *Heart of the Angel* and *American Psycho* and *Orlando*. Also from Aristotle comes what Hollywood's scriptwriters call *high concept*, built on a universal substance and applicable to most cases and people. From sociology of knowledge and narrative semiotics, this shares similarities to possible *worlds*, frameworks or models to explain the world that emerged from cognitive and ideological elaboration of a shared experience, found, for instance, in Frank Capra's traditional comedy *It's a Wonderful Life*. Through Plato's Myth of the Cave, we are reminded that the original meaning of *myth* is that of a story, but conceived as a sort of flaw of the word, the logos. When the word is not enough, which as substantive is not diegetic or narrative but efratic or descriptive at most, describing an experience requires the assistance of the myth, as it delves into the essence, the substance, the entity, as can be seen in *The Truman Show*.

In *Triumph of the eye. Modernity*, we see the impact of the tradition mentioned here on the seeds of modernity as a springboard that recreates a new changing reality, and mutable values that will

gradually drop their enlightenment tenets and embrace the Romantic labyrinth. In *Aesthetics*, Hegel heralds, in this way, the supremacy of art over reality and, follows Aristotle and Plato in highlighting the moral essence of representations: artistic beauty contains the spirit, the freedom, the truth, while natural beauty only contains given beauty. Artificial beauty is generated eventually by the spirit and, because of this, it is a partaker. Therefore, thanks to its sensitive immediacy, just as we appreciate truth in reality, precisely due to its own nature, art, as an illusion, cannot be separated from reality and endows this category with a higher rank, a new higher reality, connected to the spirit. In line with Wordsworth, Keats and Shelley, as well as Kant and Burke, the supremacy of the self is lodged in the view as a backbone of the creative act and its result, the work of art, and as the moral trigger towards a new position. In view of the Kantian sublime, the spirit “goes beyond” the measure of senses. Initially, the individual enters a state of overflowing before a shapeless, disorganized and chaotic reality that far exceeds its physical capacities, which triggers a painful and extatic feeling, then interrupted and, subsequently transported onto a second level where the mind becomes aware of its smallness, followed by a state of pleasure which has to do with the representation of the sublime. From the moment the sublime view and evolution were

at their peak from such qualified voices as Schiller, Schopenhauer, Lipps or Hartmann, the migration of the aesthetic motivation to new scenarios brought about the discarding of the sublime experience in favour of the artistic impulses that searched, away from realism and naturalism, for an explanation and representation of the world focusing even more, and almost exclusively, on the self, in common with, for example, the avantgarde movements. From Burke and Kant to Polidori, Mary Shelley, Stoker, Hawthorne and Poe, reality decomposes, even gets distorted, to accommodate the terrifying sublime and cut back values that gradually, with the arrival of machines and industry, and the inventions, take on a new character in a wider perspective and, therefore, not so clear and dependent on data, gradually breaking away from Classicism and Neoclassicism from the Enlightenment. Essentially, this is a wider form of knowledge aiming to overcome immediacy. This brings about new perspectives like horror, or the double, highly influential in early German films that, as a consequence, have reached our days in the most atavic way possible, at the root of the viewer's conscience, in films like *The Golem*, *Homunculus*, *A Haunting in Salem*, *Vertigo*, *Persona*, *2001*, *That Obscure Object of Desire*, *The Double Life of Veronique*, *Inseparable*, *Lost Highway* or *Adaptation*. Or also Lacan's mirror stage, studied by

Azouri, Poggian or Eco, in films like *The Blood of a Poet*, *Orpheus* or *The Purple Rose of Cairo*. Fredric Jameson also examined the notion of the technological sublime, probably to describe post-modern cinema, to overcome and adapt the former comparison between the sublime and nature, which cannot be its cause anymore because the industrial development has circumscribe it to specific domains and has limited its original excess. Today the sublime has to originate from somewhere different, according to Jameson from technology. William Gibson introduced the term *cyberspace* and thanks to cyberpunk authors' imagination and skill with computers, which back in the 80's lacked the technical and aesthetic sophistication they enjoy today, computers stopped being those dull and visually vulgar devices to become a hole of sorts that opened its doors to a fascinating world, where everything was possible. We have followed the trail of Burke's sublime in *Strange Days*, *Johnny Mnemonic*, *New Rose Hotel*, *Blade Runner*, *The Fifth Element* or *Matrix*. To absolute detachment from the world, a bunch of filmmakers have responded by taking the drama out, using moderation, parenthesizing reality, i.e. Jarmusch or Wenders, or other who have fought emptiness with a radical move to the other side, that is excessive ornamentation, dizzying excitement, eclectic moral laws, under neo-Baroque machinery, following the

suitable terminology of Calabrese, like Greenaway. Or emblazoning profusely Baudrillard's hyperreal architecture and his theories on simulation, when reality has turned *completely* into image. Baudrillard referred to the "symbolic power of form" in front of material power by means of scheme, and the image, he says, the sight, is annihilated by this hypertrophy of communication. According to Burnett, fusing Kant and Plato brings about, firstly, the role of non-sensorial intuition in the process of construction of meaning involved in the spectator's activities when absorbing a work of art like a film; secondly, the nature of films as an intuitive look that maintains their identity over time.

Origins of the urban eye expounds the foundations of a city beyond the purely architectural framework. The urbs is another living creature that interacts with its inhabitants and modernity, with its industrial uses and the creation of a new dominant bourgeoisie, is related to the way in which we face, process and return this magma, that annihilates the position of the look until then. Now we can, for the first time, begin to talk about "modern life" and witness a visual and symbolic revolution of societies, made up of new open or panoramic

viewpoints. When Baudelaire wrote about his walks through the streets of Paris, abandoned to the whimsical fate of time and space, as he walks through the crowds soaked in a viscosity of sorts that allows him to observe from outside yet from inside, he goes well beyond the role of a mere painter of his surroundings towards a moral attitude, to *see* modernity, which Chris Jenks has qualified as “metaphor for method”. The individual has lost its identifiable and objective essence and is urgently in need of producing roles that substitute him, a main feature of what –according to Gilles Lipovetsky– we can call “modernism” and achieves its paroxysm in *postmodern* or late-modern societies from the mid-20th century. The new dialectics of class struggle pushes the individual towards an immediate and dizzying transcendent reality, as if the order of capital had, rather than captivated, substituted suddenly other more tangible ones like those religious, moral or sentimental. This is what Georg Simmel defined in 1903 as the “dialectics” of the modern spirit, based on a clear crisis deriving from a constant antithesis in time and space of the urbs, under mutual contrasts, intensifications and lack of relationships as symbols of transition times.

This all leads to the birth of cinema as symbol mechanics. *Awareness of the audiovisual eye* is about how the look, which has travelled with us from the beginning of times, is landing now on audiovisual ground and stands at the same crossroads as those from the past: imitating reality and, therefore, wondering what makes up this reality. Fritz Lang and his *Metropolis* is the perfect expression to gather and renew traditional concepts of form and content, applied to new frameworks, and morals, making use of symbols with a hardly improvable explicitness, within the structure of history. In Lang's films, everything has a *meaning*. *Metropolis* delves into the acute crisis of the ideal of Progress during the Great War and its resulting devastation, archetypal example of a dystopian society, condenses on a symbolic level everything that the human essence has transformed through modernity and the birth of the great urban landscapes, the new panoramic perspective of the world –a fundamental feature of modernity– and the way in which, from a demythologized framework, the myth reinvents itself from the top of the social pyramid. Therefore, the need to transcend the experience takes root, above all, in urban living and, subsequently, the high spirits of the great European cities in the 20th century coincide with the explosion of cinema as an art for the masses, embedded in a context of personal needs and anxieties

framed in the shapeless generalization of groups. This form of art both reproduces better than any other the endless and fast succession of images with which the new surroundings are grasped, and also imitates to perfection the structures of urban conscience. Walter Benjamin had already warned us against the impact of image on the viewer, which dilutes, almost eliminates, its narrative integration, in such a way that the signals perceived by the eye can be read as signs that, in turn, refer to ideas that function as islands that gather into a whole until they cluster together a generic, paradoxically hidden, view. There is, therefore, a shift determined by the viewer's eye. The film constitutes a general "displacement of the look" in the late 19th century and early 20th, and the sacralization of the cinema as a mass instrument embodies a new scenario based on the ascent of the visual as social and cultural discourse. Judging by such undisputed names as Kracauer, Elsaesser, Gunning, Bogdanovich, or the interesting declarations of the very Lang, we see how the symbol is, therefore, a simplification of the concept, a metonymy of what is implied, or rather, is not explicated, and maybe because of this, gradually, behind the former expressionist aesthetic distillation, a symbol appears on a subordinated, or rather overlapping status, as the engine that drives the

plot, as Lang describes, “by association”, i.e. trying to horizontalize the relationship between denotation and connotation.

In *The quartered reality*, we realize that, in fact, by overcoming theological and metaphysical stages propounded by Comte, the cognition process dissects even the closest realities down to the last detail, those realities that are beginning to be studied by new tools like the telescope and the microscope. When the symbol functions on a web, it can be the tip of the iceberg of a wider reality, or a deeper one, as the virtual reification of an abstract concept, a dehumanization of everything that did not exist as recognizable form and mass. At all levels (social, cultural, political...) the recreation of the world is partial, because this is the *only* way to make it free, truthful, plausible and fair, such that the discourse diegesis imposes grammatical criteria on its elements, that is, a selection, abstraction and transformation process, as seen in Ruttmann’s *Berlin, Symphony of a Great City*, who foresaw the fragmentation of urban realities, and its influence on the identity of its inhabitants, as well as the parallel discourse that this ensuing cross-cutting reality created almost spontaneously, gradually and constantly. The editing was what fused all the elements into one,

all the resources subordinate to an idea of action, to the Aristotelian plot. The *optical music*, the rhythm, the editing, the symphony, opens up a novel conception of cinema unknown until then, a reality that only exists as a filmed construction on its own and as a perception from the eye of the viewer. The formal qualities, their displacements and analogies are found in the *reality* of the film. This is essentially an attempt to climb down to an objectivable reality, the most physically tangible, and imitate it almost to the slightest detail, yet transforming it through the editing technique, which influences the spectator from the beginning, like in Film-Eye and the movement's flagship film, Vertov's *The Man with the Movie Camera*.

Following the idea expressed above of juxtaposing different elements to generate new meanings and drive the viewer after overcoming mimesis or realistic representation, when Eisenstein defended the constructivist tenets, he subscribed, in turn, to the essential prevalence of form over content from the formalists. These techniques allow their creator to obtain new perspectives and bridges with which to cross to the other side, that of the latent significance, that which trespasses the limitations of the filmed object. We have confirmed, by reading Noël Burch, Bill Nichols, David Bordwell and

Greg Smith, among others, that Eisenstein's paradigm propounds an emphatic reflection on the spectator on every distressful sequence, so that the *pathos* is linked to the viewer through the whole plot and the cathartic process unfolds from this conjunction. With "the mind's eye", Eisenstein counterweights his concern for the psychological factors of the creative process, and for the viewer's response, raising the awareness of social and ideological forces, politics influenced by historical factors, artistic options heavily swept along by relevant circumstances, eventually adopting and adapting traditions from Romanticism and the discoveries of symbolism, cubism and other avant-garde movements, stage theories based on Eisenstein's technique of five editings and resources from literature, closely linked to the symbol such as synesthesia, which is not just limited to a mere intrasensorial operation, but rather points out to an opening towards the biological spheres, i.e. technology and mnemonics, like a series of interconnected networks. Eisenstein goes far beyond that and sees in the phenomenon, "arbitrary relations" in the transformation process involved in associating structures and forms of mental images experienced both sensorially and intellectually.

The truth is a point of view, the title of chapter 7 of this volume, could pass itself as an Orson Welles' statement. The relevance of his *Citizen Kane* stems from the fact that it deals with a fixation of the viewpoint as the focus of his story. On the viewpoint, on the camera look, rests all its significance: symbols diegesis, beginning and end, aesthetic enjoyment, edition... Welles pours in the European tradition in every scene and, in so doing, projects it beyond the 20th century, to the present. From the film emerges an authentic light revolution, with a substantial change of tools that drives, in turn, further changes, like the wide angle stretching out the image vertically and horizontally, and the director adding the overhead shots to one of his concerns. Altogether this is a new element that works symbolically and nearly acts as a new main character of the film. We have seen in Bazin, Truffaut, Bogdanovich, Riambau or Zunzunegui that *Citizen Kane* dynamites tradition by blending linked and superposed images within other apparently *objective* images that destroy the union of the visual centre, opening the door to a reading, a logic that from then on is entirely subjective. *Coherence* of viewpoint vanishes. Space is created by thickening and becomes nearly physical and eventually regains distance, squeezes it between the viewer and the objects, in a deliberate annihilation process of the perspectivist perception of the

figurative space that injects into the viewer's eye insecurity towards narration filled with an uncertain visual grammar, a trigger of images fading as they make contact and blend with one another. A disguise of sorts, a shell that paradoxically seems to imitate reality, when this reality is already distorted and encompasses the *truth* from a wide variety of angles. Welles destroys the realist continuity while building up, on every foundation, a new one, in a tenacious and persevering visual demolition, as seen in the symbol *Rosebud*. Welles takes the full shot of the painting and transfers the moving picture (*tableau vivant*), in an expansion of the visual topography (Bazin describes image as "a ruin in progress"), as if the image had a *duration* that allowed space to become time. This would be an ore consisting of two strata that, according to Bazin and Welles' linguistic conception, can be called syntax and semantics, coexisting and this union would produce the *style* or, in cinema jargon, *viewpoint*. Semantics would represent the concept of asymptotic cinema of reality, while syntax would consist in exacerbated sensitivity towards stylistic elements. The former, according to Bazin, derives naturally from the latter.

Postmodern uses of the symbolic mode, a quoting by Eco, is a study on post-modernity by the hand of Godard and Isabel Coixet. Godard, direct heir of Welles, Eisenstein and Lang, and experimental cinema from the late fifties and early sixties, constitute the first link to overcome the classical and realistic editing tenets, just as it had been evolving from the early expressionism to the late expressions of American cinema, based on plausibility of discourse and the elusiveness of memory, and the early drafts of post-modernity, that would permeate the 80's cinema to the present. Wrapped up in the theories by Deleuze, Derrida, Lyotard and Lipovetsky, one can infer that, in a way, Godard withdraws the symbol from the image to draft what Baudrillard described as *obscene*, a reality far more real in that it is a bunch of clippings, unconnected sentences and ridiculous turns, splice jumps, unhinged and blatantly illogical environments, stories moving forward at a faltering pace, backwards and forward, dragging the viewer into the story, at the very center, *inside*, right where he intended, and locking him in a visual cell where he can only be confrontational. The cinema, according to Godard, is "thinking in motion", a thinking that, for him, is often political, while for others like Éric Rohmer, is a blend of viewpoints. These are, without doubt, the early expressions of the cinema of fragmentation, as seen by

Suzanne Liandrat-Guigues and Jean-Louis Leutrat. Reading Gilles Deleuze and Serge Daney, among others, we find that the occupation of this stage of art by the cinema is a nearly natural consequence, in its conception of reality, of the two former stages that have characterized it, those where the early classical cinema chisels a paradise-like scenario grounded on the perpetual questioning about its own values, where the viewer could see, on a new medium, the old idea of the open window on the world, in Deleuze's words the constitution of a true "world encyclopaedia". Later, with the rising awareness of cinema as a pure form of art of the image, came a period of upheaval, less merry, where the loss of innocence leads to the revelation of a non-natural dimension where, borrowing again from Deleuze's, the "encyclopaedia" is substituted by the "pedagogy of perception", a turn from enlightened zest for knowledge to systematized artistic, and therefore social conscience. Zunzunegui, like Deleuze, likes to use a true *professional formation of the eye* and Lucía Solaz states that "post-modernism confiscates existing cultural images to reveal artificiality, lack of originality and the conventional character of leading images, to criticize predominant representation forms and social ideologies. What is needed is to subvert realistic notions according to which representations are objective and transparent

portraits of reality”. Nowadays, hybridation works not so much as a fluctuation from one identity to another but rather as “genetic transfer”, that is, as “something new” that did not exist before, as pointed out by Frederic Jameson. This is as if fragmentation contained the truth, since the message is never complete, the whole becomes inaccessible, impossible to represent, and the forms are symptoms – quoting Althusser and his symptomatic analysis–, or symbols, of a failure, that of representation. This semantic continuity, pure metonymy, is presented as an all-pervasive eloquent expression in Isabel Coixet’s cinema, in that it seems to follow the etymology of the *object* and *lay out* before the viewer every detail of daily life, so that it is *recognized by the senses or knowledge, given matter*. In today’s times, the time of emptiness, exacerbation of hedonism, the pure ego (*psi*), political sensitivity gives way to therapeutical sensitivity, immersed in “psychologization” of society, “de-substantiation” of the self, on an endless search for personal fulfilment.