UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA
TREBALL DE FINAL DE GRAU D'HUMANITATS

LA IMATGE-SIMULACRE

Una reflexió sobre la imatge cinematogràfica en relació amb la percepció

CLAUDI ROYO SALDAÑA
DIRECCIÓ: LAURA FONTCUBERTA FAMADAS

LA IMATGE-SIMULACRE

Una reflexió sobre la imatge cinematogràfica en relació amb la percepció

Índex

PRESENTACIÓ 3

I. Objectius 5

II. Marc teòric i metodologia 7

1. LA CRISI DE LA REALITAT: EL MÓN COM A IMATGE I L'ART (I EL CINEMA) COM A SIMULACRE 10

1.1. El món/ imatge. El cinema com a art dels nostres temps. 11

1.2. La imatge /simulacre: el simulacre en l'art occidental i el cinema. 14

2. LA PERCEPCIÓ: LA CONSCIÈNCIA IMMERSA EN EL MÓN FENOMENAL POSSIBILITA LA IMMERSIÓ EN EL MÓN DEL CINEMA 19

2.1. La percepció merleau-pontyniana 20

3. CINEMA I SIMULACRE : EL CINEMA COM A REALITAT CREADA, TEMPS/MOVIMENT I VERSEMBLANÇA 25

3.1. El cinema és més real que la realitat mateixa 27

3.2. Constitució de la imatge fílmica com a simulacre 30

3.3. Moviment i temps: de la mimesi a la distorsió 34

3.4. La versemblança de "l'ésser al món" cinematogràfic, el subjete i l'altre. 38

4. UN EXEMPLE PARADIGMÀTIC: EL CINEMA D'ALFRED HITCHCOCK .. 43

4.1. Entendre el cinema d'Alfred Hitchcock 43

4.1.1. Els objectes de Hitchcock: intranscendents, d'intercanvi, els MacGuffin i les taques hitchcockianes. 45

4.1.2. La mirada en Hitchcock 50

4.2. *Vértigo*: Una reflexió sobre el simulacre 54

5. CONCLUSIONS 65

FONTS DOCUMENTALS 70

I. Bibliografia 70

II. Filmografia 72

III. Documents en línia 73

IV. Vídeos i conferències en línia 80

ANNEX: IMATGES DE PEL·LÍCULES 82

PRESENTACIÓ

> «Què fa exactament vostè, vostè que es dedica al cinema? I jo, per cert, a què em dedico quan faig o quan espero estar fent filosofia? ¿Tenim alguna cosa a dir-nos en funció d'això?»[1]

El cinema neix tècnicament (és a dir, com a mitjà físicament possible) a les acaballes del segle XIX, però, no estructura el seu llenguatge propi fins ben entrat el segle XX, un llenguatge nou, les unitats de significat del qual no són les paraules, sinó les imatges. Com diu Deleuze a *La imagen-tiempo*[2], el llenguatge cinematogràfic és una consecució d'imatges en un espai temporal que construeixen un relat. El cinema, per tant, és un llenguatge narratiu, pertany, podem deduir, a una tradició anterior a l'escriptura alfabètica[3]. La manera amb la qual ens enfrontem a la seva comprensió és forçosament diferent a la manera amb què ens aproximem a la filosofia, el mitjà d'expressió de la qual és la paraula. Mentre que aquesta es pensa, el cinema, en paraules de Merleau-Ponty, «ne se pense pas, il se perçoit»[4]. Com veurem, aquesta nova forma de sintaxi per a la construcció de nous significats ha interessat a la filosofia des dels seus orígens, perquè a partir d'aquí s'ha vist obligada a cercar nous conceptes i noves solucions a velles i no tan velles qüestions. A més, el desenvolupament paral·lel de disciplines com la psicologia ha afavorit la retroalimentació entre l'art cinematogràfic i les ciències que s'han encarregat de mirar d'entendre com funcionen els mecanismes de percepció i d'il·lusió en l'esser humà, posant en qüestió, fins a cert punt, les lògiques empíriques fins aleshores dominants.

Té una funció específica, el cinema, des del punt de vista filosòfic? Què vol explicar exactament la filosofia? Què "tenen a dir-se", en definitiva i en paraules del propi Deleuze, filosofia i cinema? La resposta que elabora Deleuze a la pregunta formulada per ell mateix i que ens empeny a iniciar la nostra investigació, és, en poques paraules, que la filosofia crea

---

[1] Deleuze (1987, 15 de Maig). "¿Qué es el acto de creación?" Conferència dins el cicle *Les Mardis de la Fondation*, a la Femis (Escola Superior d'Oficis d' Imatge i So) [Conferència en línia]. Blog Intermedio. [Data de consulta: 2 de Novembre de 2014] <http://intermediodvd.wordpress.com/2012/12/13/tener-una-idea-en-cine-1-conferencia-de-gilles-deleuze/>.

[2] «El hecho histórico es que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando sus otras direcciones posibles. La aproximación resultante es que, desde ese momento, las series de imágenes e incluso cada imagen, un solo plano, se identifican con proposiciones o mejor dicho con enunciados orales: se considerará al plano como el más pequeño enunciado narrativo.» Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós. P. 43.

[3] Liandrat-Guigues i Leutrat en la introducció de *Cómo Pensar el Cine* (2003, p. 60) es pregunten en aquest sentit si «el cine es por naturaleza "egipcio"» per la literatura que ha generat la comparació de l'escriptura icònica o a través d'imatges d'aquesta cultura antiga del Mediterrani i la naturalesa del llenguatge cinematogràfic.

[4] Merleau-Ponty (1996, 22).

conceptes. Uns conceptes que necessitem perquè són imprescindibles per entendre allò que vol explicar la disciplina filosòfica: **l'existència des d'una perspectiva humana**. El cinema, per la seva banda, té com a objectiu la creació d'artefactes fílmics, pel·lícules, que són en definitiva blocs de moviment-duració (Deleuze, 1987) amb un llenguatge particular no verbal. El punt de contacte sembla, a priori, difícil de trobar. Caldrà, doncs, endinsar-nos dins la filosofia existencialista de Merleau-Ponty per adonar-nos que, de fet, la pel·lícula cinematogràfica s'ocupa, en gran part, de simular una altra existència possible des d'una perspectiva humana.

El naixement del cinema i la fotografia fou l'èxit de la revolució industrial, un èxit positivista —en el sentit que va ser fruit també d'un corrent de pensament que s'allunyava dels ideals romàntics i abonava el desenvolupament d'una societat i un pensament tecnificat i especialitzat— que, per tant, va permetre, amb l'assoliment dels coneixements tècnics necessaris, la "reproducció" de la realitat més fidedigna aconseguida mai fins al moment, la qual va comportar, alhora, la inauguració d'un immens debat que va anar molt més enllà del món científico-tècnic i va revolucionar la concepció de l'art i les lògiques de percepció del públic o l'audiència. És a dir, **el cinema va permetre descobrir nous mons i d'una manera que, tot i la seva novetat, ja ens era familiar**. Unes possibilitats que van saber aprofitar precisament un grapat de moviments artístics que s'allunyaven cada vegada més del realisme i trobaven en la psicoanàlisi, el subconscient i el món oníric una font inesgotable d'inspiració.

La importància del cinema, el seu llenguatge i la seva indústria com a objecte d'estudi troben la seva justificació també en el paper decisiu que ha tingut aquest mitjà en la comunicació de masses durant tot el segle passat i especialment durant el període de la postguerra europea on l'assiduïtat al cinema era setmanal per a un de cada 3 britànics, o quan varen inaugurar-se a França, entre 1950 a 1955, més de 1.000 sales de cinema o 3.000, a Itàlia. És per aquesta raó que el cinema va suposar un instrument de propaganda poderosíssim que varen saber aprofitar tant els totalitarismes abans de la guerra com la propaganda americana al vell continent, que inundava de pel·lícules les cartelleres europees en moments polítics crucials[5]. Fets, tots ells, directament relacionats amb les reflexions dels filòsofs de l'escola de Frankfurt que varen intentar posar de manifest com aquest nou mitjà, amb la particular subtilesa del seu llenguatge, podia arribar a modificar voluntats i perpetuar l'alienació de la massa.

[5] Judt (2005, 345).

Sense oblidar, a més, i precisament per l'èxit massiu d'aquest *espectacle*, que el **llenguatge cinematogràfic ha afectat la manera com, en les societats occidentals, l'individu s'ha relacionat amb el món o amb si mateix**. És habitual, avui, trobar-nos amb el qualificatiu «cinematogràfic» quan llegim ressenyes d'una novel·la perquè la fragmentació de la narració literària, com si de seqüències o plans cinematogràfics es tractés, no és pas poc habitual, de la mateixa manera que el món del teatre ha incorporat tècniques que ens traslladen a la sala de cinema o, més ben dit, directament a la pantalla. Amb jocs de llums que aïllen personatges o escenes, s'incorpora, sobre un escenari, el concepte del «fora de quadre». Concepte prou important per ésser considerat la gran aportació de l'art cinematogràfic a la semiòtica de la imatge, que ha revolucionat també, sens dubte, la concepció de les arts plàstiques en general i que toca molt de prop conceptes filosòfics desenvolupats a partir de preguntes generades sobre allò que es mostra i allò que es percep.

Com veurem a continuació, doncs, el cinema és el primer mitjà per el qual la tècnica ens ha dotat de la capacitat de construir realitats virtuals versemblants. Aquestes virtualitats no responen des del nostre punt de vista a còpies de la realitat, l'art en general i el cinema en concret no imiten la vida, sinó que, en un sentit molt particular, creen un món nou. Per tant, el punt de contacte que ens interessarà entre filosofia i cinema vindrà donat precisament pels objectius que tenen totes dues disciplines. L'existència de la qual s'ocupa la filosofia és el material que pretén simular el cinema. Reflexionar, doncs, sobre el fet d'ésser al món on som serà la tasca dels pensadors que tractarem en relació a l'artefacte fílmic com a simulacre d'aquesta existència, en especial, com hem començat a apuntar, per la seva repercussió pel que fa al tema que ens ocupa, la figura de Merleau-Ponty i la seva teoria sobre la fenomenologia de la percepció.

I. Objectius

El que ens proposem és, per tant, dilucidar com sorgeix la idea del cinema com a simulacre i enllaçar-la amb l'evolució del pensament modern, centrant-nos, sobretot, en la concepció mateixa de la realitat i el simulacre, la qual afecta la pròpia definició que farem del mitjà cinematogràfic. En aquest sentit, creiem que és imprescindible un breu recorregut filosòfic per la idea de l'accés al món a través de la mediació de la imatge per entendre per quins motius la imatge fílmica esdevé simulacre sense model i no recreació.

Precisament per la intervenció d'aquesta mediació, ens serà imprescindible dedicar un espai destacat a Maurice Merleau-Ponty perquè, a més de pioner, el seu pensament, tot i que ha

passat en certa manera desapercebut fins no fa gaire, ha influenciat enormement la noció de l'ésser com a cos *vivant*, allunyant-se de la dualitat platònica (cos/ànima) tradicional. El fet central de la seva filosofia és situar al subjecte en un entorn del qual és inseparable. És a dir, el subjecte és cos i s'expressa per la seva conducta (pel moviment) i, a la vegada, està condicionat per l'objecte, el medi on existeix, on es mou. El cinema és l'única de les arts que posa de relleu de forma directa aquesta relació dinàmica que tenim amb l'entorn i es basa, a la vegada, en els nostres mecanismes perceptius. És la llum que banya els objectes la que ens permet veure'ls, i és aquesta mateixa llum la que permet a la càmera captar-los.

Gràcies a la idea de la percepció desenvolupada per Merleau-Ponty, podrem justificar de manera definitiva per quin motiu la imatge fílmica pot ésser considerada simulacre, ja que la seva virtualitat és basa en una realitat que esdevé versemblant o possible precisament per les pròpies característiques perceptives del subjecte i la manera amb al qual el món és projectat al cinema. No abordarem, en canvi, les qüestions estètiques formulades per Baudrillard ni la seva anàlisi sociològica i cultural del domini de la virtualitat sobre la realitat per raons d'espai i per no desviar-nos del tema concret que ens ocupa: la generació de la imatge fílmica-simulacre i no tant els seus efectes. La segona part del treball, doncs, estarà destinada a aprofundir i teoritzar sobre la noció de percepció: i és que podem afirmar que la nostra manera de percebre el cinema no és la simple suma d'aportacions dels sentits, sinó la relació que s'estableix entre elles i amb nosaltres mateixos[6]. El film no és percebut com una sèrie d'elements aïllats, ni com la consecució d'imatges soltes, sinó com un contínuum en un interval temporal, com ens descobrirà Merleau-Ponty, com «una forma temporal»[7]: imatges en moviment desenvolupant-se en un interval de temps, a la vegada que ho fan uns sons i unes músiques, uns diàlegs, complementats per un missatge lògic[8], tots ells elements d'un discurs, inseparables perquè aquest sigui comprès i comprensible en la seva totalitat.

El cinema, el posterior desenvolupament del seu llenguatge i les seves possibilitats narratives varen provocar una considerable eufòria als pensadors cinematogràfics, la filosofia del cinema, un anunciat pensament visual, naixia amb un llarg camí per recórrer i amb la pretensió de vèncer la filosofia tradicional ocupada encara en conceptes que aquesta nova disciplina es veia en condicions de superar: des de les primeres i pessimistes reflexions de Walter Benjamin, fins a les comparacions de Bergson que equiparava en certa mesura els mecanismes del pensament humà i els del cinematògraf. Irrompia un nou art amb

[6] Carbone (2011, 86).
[7] *Ibíd.*, 88.
[8] Liandrat-Guigues, Leutrat (2003). *Cómo Pensar el Cine.* Madrid: Cátedra. Pàg. 52.

possibilitats de plantar cara al "pensament" per les seves característiques dinàmiques, per la superació de les clàssiques dualitats entre sensible i intel·ligible, objecte i subjecte. Un art alliberat de l'esclavitud de la veritat, amb el poder de la "mentida" al seu favor, dionisíac, capaç de sintetitzar pensament i sentiment[9]. Aquesta primera part, així com les imatges inicials d'una pel·lícula presenten l'espai i els personatges, ens servirà per definir les principals nocions objecte d'estudi del nostre treball. En aquest capítol, veurem com Deleuze, per la seva banda, va donar la potestat al cinema per esdevenir, com la filosofia, un generador d'idees. A més, el mateix Deleuze defensa, en certa mesura, la incapacitat de la filosofia d'ocupar-se'n per falta d'eines. El propi cinema és capaç de generar noves reflexions, no sobre si mateix, sinó també sobre el món. Com diu Juliette Cerf, «el cinema està en condicions de percebre l'invisible, de divulgar l'abstracció»[10]. La filosofia i el cinema treballen des d'aquest punt de vista amb un mateix material i amb unes mateixes intencions divulgatives. A la part final del treball, volem posar de manifest com poden traslladar-se aquestes teories al cinema i la capacitat d'aquest de crear un discurs teòric. Així doncs, un dels objectius serà analitzar *Vértigo (de entre los muertos)* (1958) d'Alfred Hitchcock per posar de relleu la seva capacitat de generar conceptes i un discurs paral·lel mitjançant imatges en moviment amb relació al simulacre. La tria de Hitchcock queda justificada perquè molts dels autors tractats, especialment Stoichita, Bertetto i Žižek, n'han destacat la capacitat per a crear un discurs filosòfic. A més, com afirma Eugenio Trias, «el cine me incita a la filosofía y Hitchcock me atrae especialmente porque refleja la emoción de los límites»[11].

II. Marc teòric i metodologia

La quantitat de filòsofs que han reflexionat sobre el mitjà fou, en comparació amb la importància social del cinema, ja des de pràcticament l'inici, prou reduïda[12]. És a partir dels anys seixanta del s. XX quan una nova generació de filòsofs comença a interessar-se activament en el fenomen cinematogràfic com a mitjà vàlid de reflexió. L'exemple més destacat és, sens dubte, Gilles Deleuze amb els seus dos volums sobre cinema: *Estudios de cine 1: Imagen-movimiento*, dedicat al cinema des dels orígens fins a la Segona Guerra Mundial, i *Estudios de cine 2: Imagen-Tiempo* (1983), del mateix any, al cinema posterior. Deleuze és un autor de menció obligatòria quan de cinema es tracta, per haver aprofundit sense

[9] Carbone (2011, 09-12).
[10] Juliette Cerf (2009, 10).
[11] Villena (21 de gener de 1998) «Trías destaca la "emoción de los límites" como rasgo de Hitchcock» [Article en línia] El País. [Última consulta 12/04/2015] <http://elpais.com/diario/1998/01/21/cultura/885337205_850215.html>.
[12] Infante del Rosal (2012, 214).

ambigüitats en la idea d'una nova concepció del cinema com a eina de pensament; i per la repercussió indiscutible del seu treball per la posterior teorització del mitjà. Ens interessarà especialment, pel tema que ens ocupa, les aportacions fetes, com hem dit, pel filòsof francès Maurice Merleau-Ponty sobre la percepció i l'encaix de la idea del món real en el pensament modern i contemporani. Però destacarem d'aquesta època també algunes aportacions de Roland Barthes, menys importants o anecdòtiques pel que fa a la seva extensió, però també prou interessants, així com les de Henri Bergson. Com es fa evident, la filosofia francesa (dels autors d'origen francès, si es prefereix) té en l'àmbit cinematogràfic una importància cabdal en la teorització o la producció de reflexió sobre el cinema que lliga, també, amb les característiques pròpies del cinema gal amb realitzadors destacadíssims que han entès la seva creació artística com a portadora d'un missatge i no tan sols com un entreteniment, en són clars exemples els representants clàssics de la *nouvelle vage*: Godard, Rohmer i, en menor mesura, Truffaut. Completaran aquesta tria autors contemporanis com Juliette Cerf, Mauro Carbone, Julio Cabrera i, en especial Žižek, amb la seva actualització de l'obra de Lacan, que han analitzat, a més de l'art de la pantalla, les aportacions dels filòsofs anteriors en aquesta matèria, la qual cosa suposa, per a nosaltres, una inestimable ajuda. Tots ells evidencien que, en la actualitat, la filosofia ha perdut els "complexos" a l'hora d'enfrontar-se i desenvolupar-se a i amb el cinema.

La nostra principal tasca ha estat, doncs, mitjançant la consulta de fonts documentals, intentar fer un recull de les idees de diferents pensadors i estudiosos del cinema que tractessin el tema del simulacre, no tant de la mateixa realitat, com sí de l'art en pantalla per intentar bastir-ne una primera ontologia. Per últim, hem de dir que hem procurat, sempre que ens ha estat possible, que les referències i, sobretot, les cites de documents apareguin en la llengua original en la qual han estat editades. Per altra banda, per facilitar la identificació de les pel·lícules per part del lector i facilitar la nostra tasca, hem optat en citar els films amb els títols en castellà amb els quals s'han estrenat a l'Estat espanyol i, entre parèntesi, els títols originals i l'any d'estrena internacional. En les referències posteriors d'un mateix film ja esmentat, donarem preferència a la nomenclatura en la seva llengua original.

Escriure i llegir sobre imatges en moviment és sempre una empresa poc agraïda, pel fet d'exigir tan a l'autor com al lector un exercici de memòria fotogràfica constant, per tant, ens ha semblat adequat complementar el treball amb un breu annex d'imatges que serveixi de guia visual i faci d'aquesta tasca quelcom més amè. Convidem, però, per a fer més

entenedora la nostra redacció, a veure els films citats durant el treball o, en alguns casos, les escenes concretes que hem utilitzat d'exemple.

1. LA CRISI DE LA REALITAT: EL MÓN COM A IMATGE I L'ART (I EL CINEMA) COM A SIMULACRE

El recorregut que ens proposem iniciar, ens ha de permetre entendre de quina manera la filosofia s'ha anat aproximat a l'espectacle del cinema. Recordem que, segons el filòsof francès, Maurice Merleau-Ponty, el que veiem a la pantalla del cinema és l'art que més s'aproxima a allò que hom percep a través dels seus sentits com a realitat. Amb aquest punt de partida, descobrirem com el cinema esdevé una forma de simulació fruit de la pròpia cultura humana. S'articula, en definitiva, com una realitat virtual. Permet, a la vegada, una identificació més reeixida, en comparació amb les altres arts i la literatura, de l'espectador amb allò que veu/sent.

Per un altra banda, però, no podem desvincular l'aparició d'aquesta virtualitat amb la posada en crisi de la realitat mateixa. Així doncs, cal que entomem breument com sorgeix la idea del món imatge/aparença per acostar-nos a la idea de realitat virtual, en el nostre cas, sempre relacionada amb el cinema, per arribar a esbrinar què volen dir tant Merleau-Ponty com Žižek quan afirmen que al cinema es pot veure quelcom més real, més perfecte, que la realitat mateixa[13]. La rellevància d'aquesta condició és la que dota d'importància el cinema com a art contemporani per excel·lència, crear una realitat més perfecta, vol dir, com veurem, acotar-la i transformar-la. A més la capacitat del cinema a expressar la durabilitat i el dinamisme del món que vivim és la que l'apropa a la simulació més fidedigna mai realitzada. Aquesta mateixa capacitat, porta lligada una manipulació del temps mateix, relativitzant la seva percepció, ja que el temps fílmic, l'instant en què mirem una pel·lícula no es correspon mai amb el temps real.

> «Es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con [el presente] ni se adapta a sus pretensiones, […] justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, él es capaz más que los demás de percibir y entender su tiempo». Santa Cruz Grau (2011, 261).

Intentarem, doncs, en el capítol present, primer posar-nos en antecedents i contextualitzar el marc filosòfic contemporani al naixement i desenvolupament del cinema i, segon, començar a dibuixar la idea del simulacre. No encara en relació directa amb el cinema — com farem posteriorment de la mà del teòric Paolo Bertetto, no tant des de la filosofia, sinó

[13] Žižek afirma: «If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look in the cinematic fiction» a Žižek (guió)(2006). Mentre que Merleau-Ponty es limita a dir que el cinema «se passe dans un monde plus exact que le monde réel» a Merleau-Ponty (1966, 72).

des de la mateixa teoria cinematogràfica que ara dialoga directament amb la disciplina filosòfica[14]—, sinó segons les idees lacanianes de l'art exposades per Žižek i la definició que en fa Stoichita en relació amb la tradició occidental. Una idea, la del simulacre, entesa com «una sèrie de representacions convencionales» que supera el mateix mitjà cinematogràfic, però que permet llegir-lo dins d'«una configuración de arte que se hará visible en un estadio específico de la modernidad y que se reproducirá en múltiples formas en su devenir»[15].

Entendre el cinema en particular com a simulacre vol dir albirar una possible ontologia de la ficció[16] cinematogràfica, insistint en la capacitat del cinema per generar un discurs intel·lectual propi.

1.1. El món/ imatge. El cinema com a art dels nostres temps.

La posada en crisi de la realitat que hem esmentat és deutora no només de la idea del final del *món verídic* nietzscheana, sinó també de la concepció merleau-pontyniana de l'*ésser al món*. Aquest final del món eleva la categoria de la representació a única *realitat* possible: si bé el món «existeix i res més existeix més enllà d'ell», no hi ha cap manera de saber com és *ell* realment perquè nosaltres hi som inserits, l'única possibilitat és conèixer-lo mitjançant el filtre de la nostra percepció, una percepció que es basa en la informació de les aparences[17]. Així mateix, la percepció, la manera de veure, està també condicionada pel nostre context històric i social[18], per tant, pren encara més distància respecte a una hipotètica realitat, un món verídic. Bertetto ens destaca un fragment irònic del *Gai saber* de Nietzsche: «L'apparence, pour moi, c'est la réalité agissant et vivante elle-même, qui, dans sa façon d'être ironiques à l'égard d'elle même, va jusqu'à me faire sentir qu'il n'y a là qu'apparence, feu follet et danses des elfes, et rient de plus»[19]. Perquè, de fet, el que denuncia Nietzsche precisament és que l'aparença està intrínsecament lligada a la idea d'un món existent en si mateix. Un món, «abstraction faite de la nécessité pour nous d'y vivre»[20], que és en si aparença, una adaptació feta per l'intel·lecte dels fenòmens *externs* per tal de fer-los

---

[14] Diu el mateix Bertetto al pròleg del seu llibre *Microfilosofia del cinema* que la seva teoria «è più vicina a un modelo di metateoria del cinema, perchè riflette insieme sul cinema e sulla sua teoria. Ma sopratutto è un percorso intellettivo che indaga su un doppio movimiento, dal cinema alla filosofia e dalla filosofia al cinema. Considera quindi il cinema […] come un orizzonte che crea concetti e rielabora idee». Bertetto (2014, 8).
[15] Santa Cruz Grau, José M. (2009, 269).
[16] Considerem tot cinema una ficció, per tant, incloem el gènere documental, perquè, sigui com sigui, el fet d'ordenar i editar les imatges presses amb una càmera que en aquest gènere es vol objectiva, ja representa una modificació i, per tant, una ficció.
[17] Beccari, B. Portugal (2012, 71).
[18] *Ibíd*, 71.
[19] Bertetto (2015, 12-13).
[20] Nietzsche, fragments de la *Volonté de puissanse*, 1888 a *Ibíd*, 13.

accessibles a l'individu. Per això mateix Nietzsche afirma que «nous avons aboli le monde vrai: quel monde restait-il? Peut-être celui de l'apparence?... Mais non! En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences!»[21], perquè ambdós estan relacionats i sense un d'ells l'altre queda també desproveït de sentit. En resum, el filòsof alemany ens convida a combatre la creença en l'existència d'un món verídic, existent en si mateix, perquè és un «atemptat contra la vida», ja que aquest món «posat en dubte i *desvaloritzat*» som nosaltres[22]. És aquest darrer enunciat el que ens enllaça amb la concepció de l'ens merleau-pontynià que tractarem al següent capítol, ja que aquest camí d'adaptació del subjecte cap a un món transformat i aparent que per Nietzsche és fals, és el mateix camí que Merleau-Ponty denunciarà com a erroni, ja que és des del *món fenomenal*, des de l'exterior percebut, que l'intel·lecte s'emmotlla, s'adapta i interacciona amb el material sensible i afectiu per tal no de conèixer-lo com a substància en si, sinó de comprendre'l des de dins, com a mitjà, des de la seva posició d'ésser i ens, d'ésser al món formant-ne part al mateix temps que percebent-lo.

> «Da perspectiva de Merleau-Ponty, devemos sublinhar que qualquer ideia proferida acerca do mundo, qualquer teorização, não provém do mundo, mas provem de quem profere a ideia, provem de quem teoriza. Isso significa que não percebemos as coisas a partir do mundo, mas a partir do olhar. O olhar antecede, cria e recria o objeto observado. Sendo assim, a percepção não é nem uma função sensorial e fisiológica, nem um fenômeno intuitivo e transcendente (no sentido kantiano). A questão é que a *forma de perceber* prescreve a coisa percebida». Beccari, Marcos; B. Portugal, Daniel (2012, 82).

Així doncs, si és la manera amb la qual veiem la cosa allò que prescriu la cosa percebuda, la importància de la imatge mateixa de la cosa a l'hora de constituir-la resulta fonamental, i podríem dir el mateix del subjecte. A *L'època de la imatge del món*[23], Heidegger «veu en l'autorepresentació un dels aspectes essencials del segle XX[24]», i és que un cop abolida la idea d'un món en si, l'aparença sembla quedar reduïda a una representació a la mida de l'home consistent en imatges que semblen fer referència a un model que ha deixat d'existir. Per esbrinar què és, doncs, si no aparença, autorepresentació i imatge el món on som, trobarem una possible resposta que ens tornarà a remetre a Merleau-Ponty, perquè si, per

[21] Del *Crepuscle del ídols* a *Ibíd*, 13.
[22] D'*Obres filosòfiques pòstumes*, 1888, a *Ibíd* 13.
[23]Un títol que ja de per si ens a situa en una nova esfera que va més enllà de l'aparença i ens convida a pensar en el concepte d'imatge que inevitablement relacionem amb el cinema.
[24] Bertetto (2015, 13).

Heidegger, «l'homme se pose comme scène sur laquelle l'étant "ne peut que se représenter, se présenter, c'est-à-dire être image"»[25], quan Merleau-Ponty afirma que al cinema ens és més assequible comprendre l'expressió de l'ésser (la seva manera de ser al món) que no pas en la nostra experiència com a lectors, de fet, confirma la sentència heideggeriana. I és que, en el cinema, com en el món, ens representem com a imatge, perquè som món i el món ja no és res més que una mediació mitjançant imatge. Aquest «caràcter d'imatge atribuït al món» es diferencia precisament de la possibilitat, que Nietzsche ja havia descartat, d'un món aparent, perquè no es tracta d'afirmar-lo com a ésser en si; el món no és en si imatge o aparença, sinó que no existeix i com diu Deleuze, «le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde», considerar-lo imatge, no fruit d'una representació, sinó d'una mediació, implica la negació del món com a ens. No obstant això, negar el món com a ens, com a cosa, no significa renunciar a una realitat. La realitat, però, ara, com diu Bergson, està precisament composta per les imatges en conjunt, imatges que són una existència a mig camí entre la "cosa" i la representació[26].

Ara bé, les imatges, que en el món contemporani de les metròpolis estan caracteritzades per complexos entramats socials, són «reproduites et reproductibles, des reproductions d'images qui renvoient à d'autres images qui s'articulent autour d'un code tout en l'exhibant, comme médiation structurante qui embrasse tout»[27], i segons Žižek, en aquest context, sí que conserven un cert caràcter d'aparença i, de la mateixa manera que l'*autorepresentació,* formen part del registre simbòlic:

> «Ese "afuera" nunca es sencillamente "una máscara" que llevamos en público, sino que se trata del registro simbólico. Al fingir que somos algo, al actuar como si lo fuéramos, ocupamos un cierto lugar en la red simbólica intersubjetiva, y ese lugar externo define nuestra posición verdadera. Si en nuestro interior seguimos convencidos de que en realidad no somos eso, si preservamos una distancia íntima respecto del rol social que desempeñamos, sin duda nos engañamos a nosotros mismos. El engaño final es que la apariencia social sea engañosa, pues en la realidad simbólico-social, en última instancia las cosas son precisamente lo que fingen ser». Žižek, Slavoj (2000, 127-128).

Queda clar que, pel filòsof eslovè, en l'entramat social, la dicotomia entre ser i semblar, entre ser en si i l'autorepresentació o entre el món i les imatges perd sentit. Perquè és la

[25] *Ibíd.*, 13.
[26] Meneses (2010, 3).
[27]Bertetto (2015, 14).

imatge *mediada* la que en la mirada de l'altre és la única existent. L'Altri lacanià no té accés a un món tal com és, verge, no intervingut per mediacions que el transformen en imaginari o simbòlic. Per tant, per Žižek, el propi concepte d'exterior ha de tenir present l'existència d'un Altre que l'observa i que només percebrà allò que ha estat codificat en imatges o símbols. Aquestes aparences no són il·lusió, il·lusori seria negar l'existència d'aquest Gran Altri perquè és el que estructura la nostra realitat social:

> «A partir de la "inexistencia del gran Otro", es decir, del hecho que el Otro es sólo una ilusión retroactiva que oculta la contingencia radical de lo real, sería erróneo extraer la conclusión de que podemos sencillamente suspender esta ilusión y "ver las cosas como son". El punto esencial es que esta ilusión estructura nuestra realidad (social): su desintegración lleva a una "pérdida de la realidad"». Žižek, Slavoj (2000, 124).

És a dir, el món desapareix com a substància en si, entrem en la modernitat, i el que podem afirmar és que el món és una aparença que es correspon a l'entramat simbòlic. Si bé Nietzsche també rebutja aquest món aparent —perquè nega la vida, ja que ha estat construït per uns individus, una societat amb una escala de valors errònia, amb unes creences fictícies, entre elles, el fet de substanciar la realitat com un ens mateix— per a Merleau-Ponty és el món que ens fa com a subjectivitat —som éssers sentits, perceptibles— i, a la vegada, el món és allò que fem o interpretem gràcies a la nostra condició sensible. Un món que és imatge o pantalla per Heiddeger, perquè és el resultat d'una representació, d'una projecció que lliga amb la idea del simbòlic lacanià que tracta Žižek, un registre que si bé potser és il·lusori o fictici, hem d'acceptar que és allò que percebem com a *realitat,* el món, l'exterior.

1.2. La imatge /simulacre: el simulacre en l'art occidental i el cinema.

Per a facilitar la comprensió del darrer aspecte, el món esdevingut imatge del món, que exposàvem, ens servirem de l'exemple que fa servir Bertetto: l'hiperrealisme pictòric. Aquest corrent artístic no té l'objectiu d'imitar la realitat "tal com és", sinó que el que pretén és plasmar la imatge del món tal com la veiem.

> «C'est la reproduction d'un double, la répétition d'un modèle, la reprise d'une copie. [...] Ce n'est pas le monde qui est regardé, mais sa conventionnalisation visuelle dans les doubles. C'est un horizon visuel où

> l'image se donne comme vrai bien qu'elle soit absolument artificielle, fausse». Bertetto (2015, 166).

La imatge del món, doncs, el que nosaltres som capaços de percebre del món és en tot cas diferent a allò que és realment el món. L'art, en certa manera, té la capacitat de jugar precisament amb aquesta virtualitat del món real, és capaç de "copiar-ne" la imatge de forma fidedigna i que d'aquesta manera se'n desprengui una realitat imaginaria o simbòlica. «La simulación y la apariencia son los dos elementos que posibilitan lo cinematográfico [i per extenció allò artístic] y de esta forma ambos los entendemos por construcciones»[28]. L'exemple de Bertetto és revelador també en un aspecte que no podíem obviar: el paper de l'art i la cultura com a productors de noves imatges, i no només això, sinó també productors de convencions basades precisament en la nostra manera de percebre el món on som. És per aquest motiu que la tesi merleau-pontyniana sobre la percepció ens ocuparà més endavant. Per tant, com podem deduir pel que hem dit, els artefactes artístics són portadors de quelcom que podem anomenar també realitat, perquè, en definitiva, en perdre el seu referent (la realitat en si ha estat posada en entredit), no són còpies, però, no obstant això, pretenen mantenir un lligam amb allò que hem estat anomenant món. Si ens fixem, per exemple, en la geometrització dels espais de la pintura renaixentista, precisament per dotar-los de realisme, entendrem perfectament allò que vol dir Bertetto: dues línies paral·leles que mai es creuaran en la "realitat" són representades amb un punt de fuga "no real", tot imitant la nostra manera de percebre i no pas allò que des d'un punt de vista racional "és". És aquesta nova imatge en perspectiva (pretesament tridimensional) sobre un pla bidimensional la que esdevé un simulacre de la realitat.

L'art, aquesta aparença mediada, és realitat i no pot ser simplement il·lusió, sinó que forma part de l'imaginari i el simbòlic, tot allò que no pot ésser expressat mitjançant els codis d'imatges i símbols queda adscrit a una categoria a priori obscura i inaccessible, allò que Lacan anomena Real. El Real (o aquella realitat de la qual parlàvem on les paral·leles mai es creuaran), que no és present, que no es percep, que s'amaga darrera del registre simbòlic i de l'imaginari (el món amb perspectiva geomètrica) se'ns fa, si no visible, sí comprensible, aprehensible, quan, en un exercici d'abstracció, imaginem un món, una *realitat*, buidada d'aquests codis *ficticis* (de les convencions, de la geometria que esdevé, ara, merament interpretativa).

[28] Santa Cruz Grau (2009, 6).

L'art modern i més encara el contemporani, per la seva banda, se'ns mostren obscurs i invisibles, precisament perquè les convencions i els símbols s'han anat multiplicant, resten incomprensibles als ulls d'un profà que no té «aptitud per l'artifici de la interpretació»[29]. Des d'aquest punt de vista, no podem deduir que l'art i la seva interpretació pugui servir-nos de vehicle per tal de conèixer allò Real, no esdevé un nou codi per a percebre «l'essència del món», però sí que ens pot aproximar a «"allò Real en nosaltres mateixos", el nucli no *simbolitzable* de la nostra subjectivitat, que, en la teoria lacaniana, és anomenat Cosa (Das Ding)»[30]. Aquest Objecte, o *das Ding* freudiana[31], és la «substància inassolible del goig». L'obra d'art, si bé no passa de ser objecte comú, per la seva qualitat convencional, per la inclusió de símbols i signes sense referent, s'aproxima a allò Real en el moment en què és sublimat, sense deixar de ser el que és, un objecte, i és «elevat a la dignitat de la Cosa», «pateix una espècie de transmutació i comença a funcionar, en l'economia simbòlica del subjecte, com a *corporització* de la Cosa impossible, com el No-Res materialitzat»[32]. És a dir, l'artefacte artístic/imatge esdevé simulacre, perquè el seu suposat referent ha estat abolit, d'aquest en queda només una primera còpia, la imatge del món creada socialment, l'art imita la seva versemblança, però s'en distancia per la seva parcialitat, n'és còpia diferencial.

Les reflexions d'Eugenio Trias sobre l'obra d'art semblen arribar a les mateixes conclusions que Žižek, ja que veu en la imatge de factura humana la capacitat de simbolitzar una realitat que existeix per a nosaltres, però que som incapaços de verbalitzar[33]. La idea és exposada per Trias com quelcom obertament platònic, ho enfoca des de la seva filosofia del límit i situa l'art en l'abisme entre la realitat i l'imaginari, com Žižek o Lacan el situen entre el registre simbòlic (el món percebut) i el Real o el No-Res (el món que "desitgem"/imaginem que existeix). Cal aclarir que el rebuig al dualisme de la tradició cristiana occidental es posa de manifest en el darrer cas en fer un paral·lelisme entre "el món de les idees" platònic o l'imaginari de Trias amb el No-Res, és a dir, per a Žižek el No-Res és la realitat desconeguda, la que està coberta per allò simbòlic, però que no representa el món material o sensible, sinó un món abstracte en el qual només podem creure —és qüestió de fe.

---

[29] *Ibíd.*, 2001,7.
[30] Beccari, B. Portugal (2012, 71).
[31] El concepte original en alemany pres de Freud, «Das Ding freudiana» (en alternança amb *Cosa o Objeto Imposible* és utilitzat per Žižek a «La sublimación y caída del objeto» a Žižek, Slavoj (2000, 141-146) i *Cosa Real* (en português) per Beccari, Marcos; B. Portugal, Daniel (2012, 71), aquí mateix s'afirma «Lacan propõe seu conceito de Coisa, que ele toma emprestado do *Projeto*(*Entwurf*) freudiano» que ens confirma que es tracta del mateix concepte.
[32] Žižek (2000, 141).
[33] *Ibíd.*, 2011.

No obstant això, aquest No-Res per Žižek ÉS l'objecte del desig humà per antonomàsia, desig de res i de mort, és aquest Real inaccessible. És a dir, un ideal. El desig és generat per les «descàrregues pulsionals que genera la Cosa Real»[34] i no pels objectes/imatges que pertanyen a l'ordre de l'imaginari o del simbòlic (el material sensible). El No-Res resta sempre ocult, és pulsió de mort, i només pot mantenir-se viu en la mesura en què es manté, el desig, apartat d'ell, en què no es realitza. Satisfer el desig suposaria la seva desaparició, de la mateixa manera funciona el Bé lacanià que es manté com a Bé en la mesura en què s'evita gaudir-ne[35] (i el bé platònic universal, sempre inaccessible). L'art i la bellesa revelen d'aquesta manera una segona funció, satisfan la necessitat humana, els seus desitjos, perquè en la seva transmutació a Cosa Real sense deixar de ser objecte comú permeten la satisfacció del desig, tot i que quan s'acompleix, deixa de fascinar-nos. «La bellesa artística és, doncs, la màscara, de l'abisme de la Cosa Real que veiem quan apareix»[36]. Aquesta concepció de la bellesa i l'art està relacionada directament amb «la concepció de l'imaginari com a combustible de la realitat i no el seu substitut. La bellesa, al final, no eleva un ideal sobre el món, però lliga món i desig en la mesura en què afirma el món»[37].

Aquí precisament hem d'ubicar la tradició artística occidental del simulacre que analitza Victor Stoichita a *Simulacros*[38]i manté una estreta relació amb el que hem exposat anteriorment, ja que consisteix precisament en aquesta concepció de la imatge/obra d'art que va més enllà del simple reflex d'una realitat, una mera còpia (el mite de Narcís, enamorat de la seva pròpia imatge en seria l'exemple[39]), per esdevenir quelcom més: el mite de Pigmalió, l'escultura que cobra vida, la imatge creada per l'home, real, que passa de ser objecte inanimat a aparent realitat. De la mateixa manera, si entenem la "idea" platònica com el No-Res lacanià, és a dir, com un model inexistent, no visible, i la còpia de Plató, el món sensible, com el registre simbòlic —la convenció que ens permet entendre el món—, l'art esdevé simulacre en el sentit platònic: una còpia d'una còpia, un intent de plasmar el món material, les convencions perceptives segons Lacan, no la realitat, per tant, sinó una còpia sense model, un simulacre[40]. I el cinema, de la mateixa manera, parafrasejant a Bertetto: «és un mecanisme de realització d'una còpia diferencial principalment destinada a

[34]Beccari, B. Portugal (2012, 72).
[35]*Ibíd.*, 2012, 76.
[36]*Ibíd.*, 2012, 75.
[37]*Ibíd.*, 2012, 76.
[38] Stoichita, Victor I. (2006) *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
[39] Stoichita (2006, 15).
[40] Meneses (2010, 2).

produir atraccions i a implicar l'espectador dins d'una relació de plaer»[41]. No és Narcís, no és una imatge al mirall que ens fascina, és el doble d'un "doble", un simulacre.

El mecanisme interpretatiu, o en altres paraules, la capacitat de percebre allò que no es fa evident de manera mediada, és per a Žižek la característica que comparteixen moderns i contemporanis, «la interpretació és inherent a l'objecte»[42]. És precisament per aquest motiu que ens ha resultat imprescindible començar el trajecte per l'abolició del món verídic nietzscheà i la posada en dubte de l'existència del món en si, continuar amb la seva metamorfosi en imatge i, a la vegada, reflexionar sobre l'estàtua que cobra vida, la imatge que esdevé simulacre. En aquestes circumstàncies, el cinema és sens dubte el mitjà més idoni per a fer realitat el mite de Pigmalió, i posar en moviment objectes inanimats, creacions humanes, és el mitjà més idoni per a simular la nostra manera de percebre el món i crear una realitat virtual (sonora i visual) creïble. Serà, doncs, igualment imprescindible que abordem i tractem amb més deteniment, però no de forma exhaustiva, la percepció humana, des del punt de vista de Merleau-Ponty, precisament per haver pensat el cinema des d'una perspectiva íntimament lligada amb la idea de simulacre, atès que, pel filòsof francès, el cinema és el mitjà més capaç de plasmar la nostra manera d'ésser al món, un món fenomenal viscut sensiblement i ininterpretable de cap altra manera. Per tant, l'únic mitjà possible per simular la nostra existència mateixa o, el que és el mateix, la forma de percebre la nostra manera de "ser".

[41]Bertetto (2015, 28).
[42]Žižek (2001, 7).

2. LA PERCEPCIÓ: LA CONSCIÈNCIA IMMERSA EN EL MÓN FENOMENAL POSSIBILITA LA IMMERSIÓ EN EL MÓN DEL CINEMA

La reflexió filosòfica ha trobat en la ficció cinematogràfica una aliada a l'hora de proposar noves definicions per ajudar a interpretar el món en el qual el subjecte es veu immers. Un món que ja començarem a tractar com a món fenomenal per evitar perdre'ns en el llenguatge i evitar malentesos amb mots filosòficament problemàtics com realitat o ficció. Entenem, doncs, món fenomenal com aquell que percebem, on s'hi produeixen els fenòmens sensibles, visibles o invisibles. Gràcies a l'existència del mitjà cinematogràfic i el seu desenvolupament com a artefacte artístic, expressiu i narratiu, noves teories han trobat, en aquesta nova forma de fer-se visibles i constatables, una manera d'exemplificar el que són aquests fenòmens i els objectes percebuts mitjançant una realitat produïda a la carta.

D'entre totes les aportacions fetes, hem considerat fonamental la del filòsof francès Maurice Merleau-Ponty, perquè, com dèiem, a diferència d'altres filòsofs com Walter Benjamin, inaugura una línia de pensament que relaciona el cinema amb la manera amb la qual els humans ens concebem al món. A partir d'aquesta línia de pensament i juntament a l'aportació d'altres autors que complementaran i matisaran les seves tesis, tractarem d'esbrinar de quina manera es relacionen el món viscut i el món cinematogràfic, i, per tant, si les pel·lícules són només ombres de la *realitat* o, en canvi, com ens proposem defensar, allò que mirem, sentim i, en definitiva, vivim en una sala de cinema esdevé una realitat virtual que simula i ens ajuda a entendre el món, i on projectem la nostra experiència com a éssers conscients. En efecte, la filosofia, com ja hem vist en el capítol anterior, ha encetat també una tasca de reflexió destinada a definir què és exactament el cinema: imitació, representació o simulacre, i a elaborar, d'aquesta manera, el que podríem anomenar una ontologia del cinema, separada d'aquella de la imatge i l'art en general per les qualitats específiques del film, que inclou, a més d'imaginari, so, temps i moviment en un tot indestriable.

Si, com dèiem, el cinema ha nascut com l'art que es troba més capacitat per aconseguir aproximar-se i simular més fidelment la manera com l'individu es troba inserit al món, fàcilment pot donar claus d'interpretació a la filosofia per entendre la que ha estat la seva gran qüestió: l'ésser al món.

Un dels trets fonamentals de la nova psicologia[43] que descriu Merleau-Ponty, i que suposa un trencament radical amb la psicologia clàssica i, a la vegada, —com convida a fer el mateix autor amb el títol de la conferència citada— enllaça pensament i cinema, és el desplaçament de l'estudi de la consciència, interior, oculta, cap al món exterior, el món dels fets percebuts mitjançant els sentits. Sentiments i emocions, doncs, afloren i troben en el cos —sensible i sentit— la *carn*[44], el seu mitjà d'expressió[45]. Aleshores, la comprensió per part d'altri d'aquestes expressions externes és inevitablement aprehesa de forma visual o sonora, no a través de la introspecció, sinó de la percepció, ja sigui del moviment, el gest, la conducta, en definitiva, la informació sensible. És per això que la manera a través la qual el món on el subjecte, l'ésser, com a consciència, és abocat[46] i és percebut esdevé motiu de reflexió per part d'aquest filòsof francès, i ens serveix a nosaltres per entendre la manera amb la qual l'individu i les coses es fan visibles, esdevenen imatges. Cal, per aconseguir-ho, que ens aturem un moment a descriure breument què és exactament la percepció segons Merleau-Ponty.

2.1. La percepció merleau-pontyniana

La percepció merleau-pontyniana té un caràcter particular, no es limita a l'acte de recepció de quelcom extern a través dels sentits, sinó que és un concepte més ampli. Com diu el mateix Merleau-Ponty, « la perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux»[47]. Podríem dir, doncs, que la percepció segons aquest autor és tot el procés pel qual quelcom esdevé comprensible per a la consciència. Cal, però, marcar distàncies amb el *cogito* cartesià molt treballat per Merleau-Ponty, ja que, segons ell, l'error dels clàssics racionalistes que defensen un pensament absolut és buscar concordances entre allò que dicta la raó i allò que els sentits perceben[48]. En canvi, la percepció merleau-pontyniana és un fenomen mitjançant el qual la informació de les

---

[43]Al Març de 1945, Maurice Merleau-Ponty pronuncià una conferència titulada "El cinema i la nova psicologia" a l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), editada posteriorment per Gallimard. Merleau-Ponty (1996). *Le cinéma et la nouvellepsychologie*. París: ÉditonsGallimard.

[44] El concepte filosòfic de «carn» (*chair*) pot interpretar-se com a «*cos prope*», en el sentit de cos sensible i cos que sent; no obstant, el concepte ha estat objecte de debat (Carbone hi dedica algunes pàgines aclaridores: Carbone, 2011, 20-29), per aquest motiu optem a no simplificar-lo només a «corps prope» i oferim la definició que en fa Carbone com «*le tissú commun dans lequel chaque corps et chaque chose se donnent qu'en tant que différence par rapport à d'autres corps et à d'autres choses*». *Ibíd.*, 20.

[45] «Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles au dehors». Merleau-Ponty (1996, 14).

[46]*Ibíd.*, 16.

[47] Merleau-Ponty (1945, 16).

[48] Merleau-Ponty (1993, 417).

aparences, allò que ens arriba a través dels sentits és el motor de constitució del món fenomenal. No es tracta d'un subjecte que pensant crea una realitat substanciada, un món en si, sinó que el fet de percebre engloba tant l'aprehensió de l'exterior com la posterior configuració del món que és presentat a la consciència que pensa. Si el *cogito*, entès com l'home interior, és origen de coneixement i condició indispensable de l'ésser en Descartes, en Merleau-Ponty és el món fenomenal, el que envolta la consciència, allò que la crea i que la fa conscient de si mateixa, ja que es troba inserida en una circumstància de la qual és indissociable i en forma part.

> «Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites. La vérité n'habite pas seulement l'homme intérieur, ou plutôt il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît. Quand je reviens à moi à partir du dogmatisme du sens commun ou du dogmatisme de la science, je trouve non pas un foyer de vérité intrinsèque, mais un sujet voué au monde». Merleau-Ponty, Maurice (1945,16)

En percebre, doncs, no pensem el món, sinó que aquest s'organitza davant nostre[49], Merleau-Ponty no trenca la relació entre visió/percepció i pensament, sinó que ens empeny a no imposar idees prefixades a un món que és fenomenal —al contrari que el racionalisme cartesià— i ens encoratja a adonar-nos que hi ha una exigència de fidelitat a allò que l'experiència reclama[50]. Mentre el racionalisme impel·leix al subjecte a imposar-se sobre el món, la fenomenologia de la percepció consisteix precisament a eliminar aquesta jerarquia. Situa el subjecte conscient al mateix nivell que el món, i no només això, sinó que el difumina dins d'aquest: «Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme il maintient continuellement en vie le spectacle visible ; il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système»[51]. Consciència perceptiva i món percebut es relacionen de manera tan estreta que l'intel·lecte és intervingut per allò sensible i configura el seu coneixement fent intel·ligible allò que se situa més enllà de la consciència. Segons Julio Cabrera, podríem dir, fins i tot, que l'intel·lecte és absorbit pel material sensible-afectiu a l'hora d'organitzar-se i presentar-se davant seu com allò que és[52].

---

[49] «Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi». Merleau-Ponty (1996,12).
[50] Parlant, «Le texte en perspective» a *Ibíd.*, 45.
[51] Merleau-Ponty (1993, 219)
[52] Cabrera (2007,11).

La consciència que observa el món, però, no és capaç de veure les coses en la seva totalitat, en cert sentit, la visió del món és un procés parcial. Hi ha una multiplicitat de factors que afecten la manera com veiem els objectes, canviant-ne les proporcions i la perspectiva segons la proximitat o l'angle, el color i la consistència, etc. Per tant, les característiques sensibles de l'objecte varien segons el moment i la situació en què aquest és observat. Si bé en aquest cas, l'aposta cartesiana torna a recórrer al racionalisme per menystenir l'aportació de l'experiència del tot enganyosa (recordem la segona meditació cartesiana i la imatge del tros de cera: el canvi en el color, gust, textura, forma, empeny a Descartes a arribar a aquesta conclusió), per Merleau-Ponty, és precisament aquesta experiència sensible acumulada, la que permet «la reformulación de las experiencias como de las estructuras perceptuales. La plasticidad de la cultura otorga a estas estructuras la posibilidad de ser reformuladas si así lo requieren las circunstancias ambientales»[53]. Des de la perspectiva de la percepció merleau-pontyniana, el nostre coneixement, adquirit a partir de l'experiència, és el que ens fa comprendre que el món fenomenal és sempre variable, «la cire est depuis le début un fragment d'étendue flexible et muable, simplement je le sais clairement ou confusément "selon que mon attention se porte plus ou moins aux choses qui sont en elle et dont elle est composée"», perquè l'engany es troba precisament en les imatges mentals que pretenen imposar-se a la realitat, unes imatges que hem distorsionat en interpretar allò que realment hem vist per fer-nos una composició interna del món, una composició fantasmal[54], per tal de fer el món manejable, assequible, mesurable:

> «On parle comme si la constance de la forme ou de la grandeur était une constance réelle, comme s'il y avait, outre l'image physique de l'objet sur la rétine, une "image psychique" du même objet qui demeurerait relativement constante quand la première varie. En réalité, l'"image psychique" de ce cendrier n'est ni plus grande, ni moins grande que l'image physique du même objet sur ma rétine : il n'y a pas d'image psychique que l'on puisse comme une chose comparer avec l'image physique, qui ait par rapport à elle une grandeur déterminée et qui fasse écran entre moi et la chose. Ma perception ne porte pas sur un contenu de conscience : elle porte sur le cendrier lui-même. La grandeur apparente du cendrier perçu n'est pas une grandeur mesurable». Merleau-Ponty, Maurice, (1993, 275).

[53] Vargas Melgarejo (1994, 49).
[54] *Ibíd.*, 49.

La influència de la *Gestalttheorie*[55] en aquest sentit és prou clara: la percepció merleau-pontyniana té un caràcter totalitzador perquè, si bé rebutja la imatge psíquica, defensa el concepte d'una visió-pensament que percep una realitat ja estructurada:

> «Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît "à l'occasion" de ce qui arrive dans le corps, elle est "excitée" à penser par lui. Elle ne choisit ni d'être ou de n'être pas, ni de penser ceci ou cela. Elle doit porter en son cœur cette pesanteur, cette dépendance qui ne peuvent lui advenir par une intrusion de dehors. Tels événements du corps sont "institués de la nature" pour nous donner à voir ceci ou cela. La pensée de la vision fonctionne selon un programme et une loi qu'elle ne s'est pas donnés, elle n'est pas en possession de ses propres prémisses, elle n'est pas pensée toute présente, toute actuelle, il y a en son centre un mystère de passivité» Merleau-Ponty, Maurice (2013, 33).

El pensament implica la visió, però, com veiem, lluny d'assemblar-se al *cogito*, té un caràcter passiu, inconscient, funciona, podríem dir, com un automatisme que converteix la imatge parcial del món fenomenal en la percepció d'aquest món com una forma total emmarcada en l'enquadrament d'un cop d'ull, un mapa del món vist. Si, per exemple, ens fixem en un fragment de paisatge, els objectes que queden al marge, que la mirada ja ha recorregut, es

---

[55] La *Gestalttheorie* és una branca de la psicologia basada en la forma, *Gestalt* en alemany. Aquesta escola, no rebutjava l'estudi de la consciència per part de la psicologia, però, en canvi, sí que defugia l'elementalisme — l'anàlisi dels elements de la consciència a través de la introspecció (Álvarez Martínez, Melba (2012) *Teorías psicológicas*. Mèxic: Red tercer milenio, pàg.14)— i l'associacionisme —que considera que el conjunt és una associació d'idees simples (*Ibíd.*, 28). Els desenvolupadors de la Gestalt (Wertheimer principalment, però també Koffka i Köhler) varen considerar que l'estudi de la ment humana era possible gràcies també a la investigació de la percepció humana, és a dir, la fenomenologia de l'observació o com els individus observem les coses i els fenòmens. Així doncs, la Gestalt no ofereix una teoria estrictament parlant, sinó que determina una sèrie de lleis d'observació. Conclouen que la consciència no pot estudiar-se disseccionant-la en elements, sinó que mitjançant la introspecció analítica es defineix com un tot. Aquest «tot» com a concepte (Gestalt pot traduir-se per forma o bé per totalitat) és la característica principal d'aquesta psicologia. Els gestaltistes varen resoldre que la ment humana tenia una tendència indefugible cap a la *fabricació* de totalitats, així doncs, podríem resumir les seves tesis en el fet que les parts acaben supeditant-se al conjunt, a una forma total. D'aquesta manera, l'«ull» —entès com el procés de percepció que segons l'isoformisme comparteix la dinàmica cerebral (*Ibíd.* , 44)— tendeix a gestionar les individualitats en grups perquè *prefereix* la definició que la fragmentació. Paral·lelament, la forma és modelada a través de la relació del fons amb la figura i es tendeix a tancar per tal de definir-se. D'acord amb aquestes tesis, la permanència en la memòria del subjecte és sempre allò que consisteix en una bona forma, és a dir, que està agrupat, tancat i configurat de forma clara. Establien relacions amb el medi i no sensacions, és a dir, les parts del conjunt es relacionen entre si i provoquen una reacció, però, no obstant, mantenen una relació amb l'observador que depèn no de les seves característiques, sinó de les que estableixen amb la totalitat i aquesta amb el subjecte. A *El cine y la nueva ontología de la imagen. Merleau-Ponty, Bergson y Deleuze*, Sergio Aguilera ens fa una definició d'aquesta branca de la psicologia posada en relació a l'ontologia cinematogràfica i la percepció merleau-pontinianes: «Para llegar a apuntar esta ontología cinematográfica a partir de la percepción merleau-pontiana empezaremos por señalar aquello que hace a esta diferente de la percepción en el sentido de la psicología clásica. Esto es, la asunción en ella del punto de vista de la psicología de la forma (*Gestaltpsichologie*), que sostiene que no se percibe por causa de la acción de átomos sensibles aislados que la conciencia asocia o sintetiza en realidades, sino que la realidad aparece ya estructurada en el momento en que se presenta a nuestros centros perceptivos, "estructura" que supone una imbricación entre conciencia y mundo». Aguilera Vita (2013, 6).

desdibuixen i desapareixen, però el pensament de la visió els manté com a horitzons, com a coordenades necessàries per a adquirir una imatge de totalitat. En comptes, doncs, de produir una distorsió, aquests objectes desdibuixats, parcials, ajuden a què la meva visió sigui realment efectiva[56]. És en aquest caràcter totalitzador de la percepció merleau-pontyniana, que organitza un món davant nostre, on Bertetto troba una visió-pensament que permet a la imatge esdevenir sentit[57].

Com diu Mauro Carbone, però, aquesta percepció va més enllà d'allò visible, percebre no és només veure i escoltar o sentir, percebre el món vol dir, també, fer present allò que és absent[58]. Aquesta absència, allò que no veig, allò invisible, són els significats[59]. L'absència, però, se'ns fa evident precisament perquè hi ha quelcom que és present, per tant, el sentit i la seva invisibilitat són percebuts virtualment gràcies al suport d'allò visible, l'invisible «est donc inscrit dans le visible ou, mieux, produit par le visible»[60]. Per exemplificar-ho, podem recórrer a la mateixa imatge que utilitza Merleau-Ponty en la seva conferència: si bé és impossible que un cub se'm presenti en la seva totalitat, les parts visibles em donen informació sobre allò que no veig, el sentit, en aquest cas, és la totalitat del cub, les cares que no puc veure, però que sé que hi són. En aquest «fer visible» les cares del cub, hi intervé la imaginació; es pot dir, doncs, que la visió és una activitat interpretativa[61] i, fins i tot, creativa.

La percepció merleau-pontyniana ens ofereix un argument a favor més per afirmar aquesta metamorfosi de la realitat substanciada cap a una realitat aparent que, si bé no és tan sols imatge, és codificada mitjançant la imaginació. És a dir, el món fenomenal és, de fet, ja només aquell que percebem i la nostra percepció ens el presenta com si d'una pantalla es tractés, però la quarta paret invisible que separa el món del cinema o del teatre de l'espectador se situaria no davant dels nostres ulls i les nostres oïdes, sinó darrere, és a dir, el subjecte es troba immers en aquest món espectacle. És precisament per aquest motiu, que, com veurem a continuació, el cinema és el mitjà que ens mostra un món o uns mons que ens són propers perquè simulen no el món fenomenal, sinó la percepció d'aquest món.

---

[56] Merleau-Ponty (1993, 88).
[57] A Bertetto (2015, 104).
[58]Carbone (2011, 11).
[59]Bertetto (2015, 102).
[60]*Ibíd.*, 2015, 102.
[61]*Ibíd.*, 2015, 104.

3. CINEMA I SIMULACRE : EL CINEMA COM A REALITAT CREADA, TEMPS/MOVIMENT I VERSEMBLANÇA

Podríem advertir, però, que la percepció que possibilita el cinema, un art exclusivament visual i sonor, és limitada —la mirada queda tancada per l'enquadrament— si la comparem amb la percepció de la consciència que no coneix més límits que els naturals i que se serveix de tots els sentits possibles per adonar-se de com s'estructura el món davant seu. No obstant això, la visió-pensament no és, com hem dit, la suma de les informacions que donen els sentits, sinó que és una configuració de la totalitat d'aquests sense que pugui discernir-se quina característica del món fenomenal ens ha estat transmesa per un sentit o un altre: «Cézanne disait qu'on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets. Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens»[62]. Així com en mirar per una finestra des d'un interior som capaços d'endevinar la temperatura o les característiques de l'ambient sense sentir-lo directament quan semblaria que ha de dependre del sentit del tacte saber si fa més fred o menys o si hi ha més o menys humitat, quan mirem per la finestra del cinema, som capaços a través de la imatge de percebre coses que van més enllà d'allò visual o sonor: el moment del dia en el qual ens situem, l'estació, la localització i, amb això, aromes i textures. La fotografia cinematogràfica adquireix amb aquesta reflexió una importància cabdal per tal d'aconseguir, a través de l'imaginari (d'unes convencions formals, uns codis semiòtics), una formulació *gestàltica* d'un nou món.

Així doncs, podem afirmar que l'expressió cinematogràfica treballa bàsicament amb allò sensible, directament amb estímuls visuals i sonors que van més enllà de la vista i l'oïda i són capaços de fer-nos comprendre tot un món nou. És evident, doncs, que la novetat que Merleau-Ponty aporta amb la nova psicologia —el desplaçament de la consciència cap a l'exterior, cap al cos— guarda una estreta relació amb l'expressió cinematogràfica, ja que aquesta última treballa bàsicament amb allò aprehensible des de la corporeïtat. De l'exteriorització de la consciència, se'n desprèn necessàriament la posada en relleu del gest com a mitjà pel qual les consciències són capaces de conèixer-se entre elles, ja que aquestes no tenen la capacitat d'entrar en les altres per tal d'aprehendre-les. És a través de les manifestacions exteriors que s'aconsegueix tal cosa i aquestes manifestacions es fan visibles a través del moviment. El moviment és per a Merleau-Ponty irreductible a l'espectacle del

[62] Merleau-Ponty (1966, 62).

món fenomenal, és, a més, per aquest desplaçament anatòmic de l'altre —ja sigui de les articulacions, dels músculs de la cara o del cos sencer— que hom capta el sentit. En el moviment dels cossos trobem l'expressió de la conducta, compresa precisament perquè veiem en el gest d'altri el gest del nostre propi cos[63]. La corporeïtat esdevé el mitjà pel qual ens comuniquem. És per això que el cinema adquireix rellevància com a l'art més capaç de fer visible l'afectivitat, la sensació, allò que té de mut la conducta.

> «Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si salissante. Le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spécial d'être au monde, de traiter les choses et les autres qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, e qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige, [...]. Nous sentirons beaucoup mieux le vertige en voyant de l'extérieur, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites». Merleau-Ponty (1996, 23).

En el capítol que abordem a continuació, doncs, explorem i introduirem nous conceptes que faciliten precisament la comprensió del cinema com a generador de simulacres, d'una nova realitat/simulacre artificial generada a la pantalla imitant no directament el món fenomenal, sinó la manera en com aquesta és codificada i compresa a través del fenomen perceptiu tot introduint modificacions que fan d'ella una còpia diferencial d'un model que és ja còpia diferencial d'una realitat ideal: simulacre d'un simulacre.

Dues qüestions resulten fonamentals i ens ocuparan també en aquest mateix apartat per abordar aquesta idea de simulació:

- El temps i el moviment, amb les seves modificacions a través de codis convencionals que fan que aquell temps que vivim i aprehenem quan mirem una pel·lícula, obertament fictici —amb la capacitat de concentrar unes hores en uns segons o, en canvi, allargar uns segons en minuts—, esdevingui versemblant.

[63] Merleau-Ponty (1993, 202).

- I la versemblança, ja que és precisament pel fet de simular els fenòmens del món fenomenal que la ficció cinematogràfica esdevé creïble i ens permet ser concernits per allò que sabem a priori que no és món fenomenal.

3.1. El cinema és més real que la realitat mateixa

La capacitat de mostrar altres maneres d'ésser al món que possibilita el cinema obre una nova via per pensar aquest recurs expressiu. Ja Merleau-Ponty apunta la capacitat del cinema, en contrast amb el món fenomenal, de ser més exacte, és a dir, que mitjançant el llenguatge cinematogràfic i els enquadraments dels plans, la percepció del *món* és més precisa, més completa que aquella de què disposem naturalment. El món fenomenal, el món viscut, se'ns presenta a través de la percepció —entesa com el binomi visió/pensament, que unifica i ens permet percebre aquest món com una totalitat— cap a la consciència, però sempre resten taques, «imatges mogudes» i imperfeccions que fan el món difícil de copsar en tota la seva extensió per un «excés de matèria»[64]. El món que ens mostra el cinema, en canvi, és mediat i exacte, perquè té la característica d'ésser planificat i configurat en la totalitat d'allò que percebem, com un trencaclosques on totes les peces encaixen de manera perfecta. No obstant això, com també indicàvem anteriorment, el cinema, com l'art en general, no té una funció de mimesi del món fenomenal. La imatge, segons Merleau-Ponty, té mala fama perquè s'ha tendit a creure que és «un calc, una còpia, una segona cosa», però, ben al contrari, en comptes de copiar un model, el crea[65]. I és en aquesta creació que hem de situar les imatges creades pel cinema, no són la recreació d'una mimesi, no prenen el món fenomenal com a model, sinó que generen altres realitats virtuals, o, dit d'una altra manera, altres maneres d'ésser al món forçosament fictícies.

Des d'una altra perspectiva, segons Žižek, el que ens ha d'interessar sobre la realitat virtual, de la qual n'és exemple el cinema, no és el fet que una determinada tecnologia ens permeti crear una realitat paral·lela, un altre tipus de món, sinó el fet que aquest món *no-real* contingui en si mateix quelcom de *real*.

> «In order to understand today's world, we need cinema, literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront

[64]Merleau-Ponty (1996, 22).
[65]Merleau-Ponty a Carbone (2011, 10).

> in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look in the cinematic fiction»[66].

Per saber en quin sentit parlem aquí de real, hem de tornar a Merleau-Ponty, ja que, segons Bertetto, «dans l'image et dans l'image filmique on ne voit pas la chose, mais la visibilité de la chose même, l'illumination visible qui montre la chose»[67], però, no obstant això, percebem, com dèiem, més del que veiem: la invisibilitat de la cosa, el Real lacanià. Les connotacions de l'objecte, que van més enllà de la imatge de l'objecte, és allò real que impregna també la virtualitat. De la mateixa manera, el caràcter totalitzador de la consciència merleau-pontyniana equivaldria al que Žižek anomena el virtual d'allò real, és a dir, tornant a l'exemple del cub, encara que no podem percebre'n la totalitat, creem una idea virtual de la seva forma total, ens fem, doncs, una idea/imatge del cub, elaborant, per tant, una aparença: món fenomenal. Aquesta idea és, a la vegada, virtual, perquè no és percebuda en si mateixa, però Real, perquè sabem que la forma total no només se'ns fa present mentalment, sinó que existeix d'alguna manera, encara que només sigui en el nostre intel·lecte. Així doncs, podríem dir que, des de la perspectiva de la consciència, hi ha virtualitat en la realitat i realitat en la virtualitat[68]. És a dir, tornant a l'inici: el món percebut és "imatge" d'una suposada realitat existent per si mateixa, una idea platònica i virtual, i a la vegada, aquesta imatge remet a un Real (No-Res, convenció humana), tot i la seva virtualitat. Per Žižek, doncs, el cinema conté una realitat entre línies, perquè aquesta realitat no és directament visible.

> «La imagen-cine nos introduce en el ámbito de lo Virtual o subjetivo, incluso a través de imágenes fantásticas, allí reside su potencia positiva y su carácter real. Las características de la imagen-cine la ubican más allá de la *representación.* El cine ya no es el artefacto de la más vieja ilusión, es un arte que *reproduce* las imágenes en movimiento y, además, *produce* un tiempo *afectivo*» Meneses (2010, 8).

Deleuze fa un pas més en aquesta equiparació del cinema amb la realitat, ja que si entenem que allò que percebem del món és precisament imatge, és a dir, allò visible, i aquestes imatges estan en moviment i totes dues coses són possibles precisament perquè hi ha una llum que es mou i fa possible el que veiem, el fet que la llum sigui natural o produïda artificialment per la màquina de cinema converteix el cinema en un microcosmos, o una

[66]Žižek (guió) (2006).
[67] Bertetto (2015, 50).
[68] Žižek (guió) (2004).

nova realitat o, a la inversa, converteix el món en *metacinema*[69]. El cinema té, doncs, la capacitat de crear una realitat nova precisament perquè és capaç, a través de la llum, de crear imatges en moviment. El moviment que veiem al cinema, seguint encara a Deleuze, no està compost d'instantànies de postures concretes, allò que fa possible el moviment és precisament reproduir la seva trajectòria, no la situació postural dels cossos o els objectes. En aquest fet difereix el cinema de les altres arts plàstiques que es proposen donar idea de moviment intentant captar un instant concret de la postura, per exemple, d'un personatge. En canvi, l'art cinematogràfic es desenvolupa al voltat del moviment mateix. Un cas en què aquesta diferència es constata clarament, i que també utilitza Deleuze, és el del cinema d'animació, on els dibuixos no estan plantejats només per a crear instants estàtics i bells, sinó per a fer possible el desenvolupament d'un moviment i, per tant, d'una temporalitat.

La visibilitat al cinema, entenem, és tan o tan poc real com la pròpia del món fenomenal, en canvi, el sentit, l'entramat simbòlic, conserva la mateixa força a la pantalla fins al punt que ofereix una nova realitat. Ara bé, perquè allò que no veiem sigui per a nosaltres real, és indispensable incloure en aquesta equació el concepte de creença. Creiem en la virtualitat del món fenomenal, creiem realment que la imatge mental del cub existeix, i a la vegada, al cinema, creiem, ens deixem emportar, per la pròpia dinàmica del film que sabem que és ficció, però deixem que ens afecti[70]. Obrim un petit parèntesi per esmentar una escena d'un film de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rosse of Cairo*, 1985) on en una sala de cinema un dels protagonistes del film surt de la pantalla (ja l'argument del film sembla justificar aquesta equiparació del cinema i la realitat, ja que narra, bàsicament, l'aventura extramatrimonial d'una dona amb el personatge d'una pel·lícula). El que ens resulta, però, més interessant de la sequència és que, mentre que tant la resta de personatges del film com els treballadors de la sala de cinema mantenen un discussió sobre com ha estat possible que això hagi succeït, el públic, després d'un primer ensurt, segueix entusiasmat, menjant crispetes, absorbit per la pel·lícula, sense immutar-se.

Cabrera exemplifica molt bé la intervenció de l'afectivitat, un concepte d'origen deleuzià, a l'hora de fer intel·ligibles els conceptes quan afirma que «Não obteremos a verdade da guerra deixando de lado os afetos, mas, ao contrário, contando com eles»[71]. I és que per Cabrera l'afectivitat del subjecte sobre les coses percebudes afecta la seva concepció:

---

[69] Meneses (2010, 5).
[70] Žižek (guió) (2006).
[71] Cabrera (2007,12).

> «A conceitualização do real contém, pois, um componente de *representacao*, que reúne as três funções tradicionais dos conceitos: captação, descrição e organização de algum setor da realidade. Mas acedemos ao mundo sempre através de conteúdos afetivizados. Não vemos apenas coisas azuis ou redondas, mas coisas azuis almejadas, coisas redondas insuportáveis ou sofríveis. A percepção de uma coisa não está completa sem isso. Em filosofia, seja qual for o *médium* utilizado para fazer os conceitos interagirem, é necessário captar o tom afetivo com que o filósofo pretende apresentar a sua relação com o mundo. Na tradição intelectualista apática, a filosofia tem ocultado esta mediação do afeto, pretendendo trabalhar apenas com a razão intelectualizada, considerando o afeto como obstáculo, não como componente da cognição». Cabrera, Julio (2007,12).

I Alejandra Meneses encara va més enllà, primer perquè afirma, com acabarem d'explicar més endavant, que la imatge fílmica no només representa la realitat, sinó que, a més, crea un temps afectiu:

> «La imagen-cine nos introduce en el ámbito de lo Virtual o subjetivo, incluso a través de imágenes fantásticas, allí reside su potencia positiva y su carácter real. Las características de la imagen-cine la ubican más allá de la *representación.* El cine ya no es el artefacto de la más vieja ilusión, es un arte que *reproduce* las imágenes en movimiento y, además, *produce* un tiempo *afectivo*» Meneses (2010, 8).

De la mateixa manera, tornant a Žižek, quan el cinema és capaç de crear nous sentits i entramats simbòlics mitjançant la imatge, som davant d'un mecanisme que no només crea un món virtual que conserva partícules de realitat, sinó que ens mostra els mecanismes pels quals els entramats simbòlics es creen, és a dir, el cinema ens serveix per veure com, a través del discurs-imatge, associem idees a uns determinats objectes que, fora d'una pel·lícula concreta, no tindrien aquestes connotacions.

3.2. Constitució de la imatge fílmica com a simulacre

Tot i que en aquesta virtualitat hi hagi fragments de realitat, no podem entendre el cinema com el producte d'una maquinària destinada a captar la visibilitat i la invisibilitat del món fenomenal, congelant-la en l'esdevenir històric mitjançant una forma no estàtica, sinó dinàmica. El propòsit del cinema és formular un nou món que sembli real, però on succeeixin coses que superin la pròpia realitat. Per Žižek «la realidad virtual no *imita* la realidad, la simula a base de generar una semblanza de realidad. En otras palabras, la

imitación imita un modelo real preexistente, mientras que la simulación genera semblanza de una realidad inexistente: simula algo que no existe»[72]. Per a Bertetto, el cinema com a simulacre «est une image qui n'a pas de prototype, l'image de quelque chose qui n'existe pas»[73], «ne dépend en aucune manière d'une réalité profonde: elle n'est ni émanation ni objectivation, ni trahison ni déguisement»[74]. El que ofereix, doncs, és una imatge fantasmàtica que es belluga de forma natural, però sense suport físic ni referent.

El Real de la virtualitat no rau només, com hem dit, en la visibilitat. Es tracta, com venim repetint, de quelcom creat mitjançant una simulació versemblant, ja sigui per la durabilitat que ens acosta al fenomen, al moviment que és generat per la màquina, o pel significat de les imatges, un significat o una interpretació reals, però invisibles. El llenguatge cinematogràfic busca donar-nos la sensació d'estar vivint alguna cosa que no està passant ni ha passat realment i crear afecció. Per aquest mateix motiu, perquè allò que percebem no és ni ha estat, Bertetto defineix la imatge fílmica com una còpia diferencial del fenomen. No es tracta, doncs, ni tan sols de captar la visibilitat del fenomen, sinó d'imitar-la tot introduint diferències i combinant les imatges per crear una nova organització semiòtica[75]. Aquesta imitació diferencial és el que caracteritza precisament la simulació i on es comprèn el paper que hi juga la posada en crisi de la realitat en si. Introduir elements de diferència amb la realitat sense que allò que veiem arribi a semblar-nos del tot artificial és producte de la concepció perceptiva del món, ja que, com a consciències, ens creem una nova composició del món mitjançant unes noves dades fictícies, per això som capaços d'emocionar-nos, de sentir-nos apel·lats per alguna cosa que sabem a priori irreal.

> «El contraste con la imitación, que sostiene la creencia en una realidad "orgánica" preexistente, la simulación "desnaturaliza" retroactivamente la realidad misma al mostrar el mecanismo responsable de su generación. En otras palabras, la "apuesta ontológica" de la simulación es que no hay diferencia última entre la naturaleza y su reproducción artificial, es decir, que existe un nivel más elemental de lo Real respecto al cual tanto realidad simulada como realidad "real" no son más que efectos derivados». Žižek (2006, 213).

Aquesta simulació del fenomen neix en la producció d'un film, en el rodatge, i implica una posada en escena que consisteix en un «travail de composition artificielle», allò que Bertetto anomena profílmic, és a dir, allò «le plus proche du vraisemblable visuel [...], un ensemble

[72]Žižek (2006, 212).
[73]Bertetto (2015, 25).
[74]*Ibíd.,* 2015, 21.
[75]*Ibíd.,* 2015, 21-27.

qui va imiter les phénomènes, en introduisant toutefois quelques éléments d'écart». Aquesta composició artificial té com a objectiu la creació d'una imatge fílmica que constituirà un món allunyat del món fenomenal, no com a imitació, no com a representació, sinó com a nova imatge a percebre, un món creat per ser vist, «destiné à la vision» que no és símil ni representació de cap model, no té un prototipus al qual fer referència, però conserva la versemblança perquè, tot i no mostrar ni copiar el món, sembla fer-ho.

Els elements de distanciament entre el fenomen i el profílmic són el context mateix del treball fílmic. Bertetto cita l'exemple de Rossellini que refusava manipular les coses, però, no obstant, el mateix treball de la càmera, els enquadraments, etc., acaben distanciant la imatge mateixa del fenomen i allò que veiem a la pantalla amb unes noves càrregues simbòliques i semiòtiques. Evidentment, si deixem el realisme cinematogràfic que seria el *gènere* on aquestes distàncies entre fenomen i profílmic són més subtils, i prenem exemples de cinema fantàstic o simplement els moments màgics de la ciència ficció, del gènere fantàstic o musical, veurem que aquests elements profílmics són «ensembles spatiaux et anthropomorphiques caractérisés par une forte réinvention du visuel et souvent par un artificialité évidente»[76]. El que cal remarcar, però, és que, tot i aquesta evident artificialitat i les transformacions dels espais i l'aparició de personatges fantàstics, nous objectes o objectes quotidians amb funcions diferents a les que estem acostumats, etc., tots aquests elements «n'effacent pas la possibilité de reconnaitre les objets et les personnes du monde et du profilmique, mais les transforment en profondeur»[77]. La relació, doncs, de la imatge fílmica amb el fenomen pot ser diferent segons els gèneres o les escoles dels realitzadors, no obstant, ni en els casos més extrems ens trobarem amb una relació d'imitació pura, ja que la mateixa decisió de transformar qualsevol fenomen en fílmic i posar-lo en relació amb altres imatges acaba transformant la seva pròpia natura.

La transformació semiòtica que hi ha entre la imatge del fenomen i la imatge fílmica és allò que descarta la possibilitat que el cinema sigui representació de la realitat o del món fenomenal[78]. A més, la imatge del fenomen no és quelcom estable, la imatge, com dèiem més amunt, depèn de la llum i la llum es pot modificar artificialment. Amb aquest joc d'artificis lumínics també hi ha una modificació dels significats, de la mateixa manera una imatge de llum pura (totalment blanca) o una imatge de total foscor (negre), tenen significats divergents que demostren com el mateix cinema és capaç de crear significats i

[76] *Ibíd.*, 2015, 21.
[77] *Ibíd.*, 2015, 21-27.
[78] *Ibíd.*, 2015, 50.

codificar-los, fent emergir un seguit de símbols. Diu Bertetto sobre les imatges totalment negres o blanques en una pel·lícula que «sont formes totales, […] monochromes» que en el cinema narratiu tenen un caràcter semiòtic concret: «constitue l'introduction d'une différence visuelle, un moment d'abstraction total à l'intérieur du texte filmique, qui met en discussion les caractères mêmes de l'image filmique», i que precisament aquest fet demostra com el cinema és capaç de generar imatges pròpies que no existeixen a la realitat i que a més tenen un contingut simbòlic propi totalment independent al del món fenomenal[79].

Podem trobar exemples dels mateixos procediments de creació d'un nou significat, independent del significat dels fenòmens al món viscut, en allò que anomenem llenguatge cinematogràfic que es desenvolupa bàsicament amb el muntatge i l'edició de les pel·lícules com ja havíem apuntat quan parlàvem de la percepció. Però, a més, el cinema és capaç de donar nous significats als fenòmens mateixos. Un exemple molt interessant que ens brinda Bertetto és el de Monument Valley que ha passat de ser una icona del Western a través del cinema per convertir-se en un atractiu turístic molt important[80]. La relació, doncs, entre cinema i món fenomenal no és només en una direcció, el món cinematogràfic esdevé una esfera més de la realitat humana permeable amb tots es altres àmbits que l'afecten.

Aquests efectes sobre la realitat generats pel cinema són deguts també a la qualitat antropomòrfica[81] o antropocèntrica que domina la imatge fílmica. Una de les modificacions existents entre fenomen i profílmic és la total impregnació de la imatge d'allò fílmic per la mirada exclusivament humana. Tot i que veiem el món amb els nostres ulls i, per tant, també el món fenomenal està condicionat per la nostra percepció, al cinema tot és mesurat per l'aparició de personatges que humanitzen els espais. Així doncs, Monument Valley esdevé icona per la presència dels protagonistes del western. És per això que en aquesta alternativa, en aquest simulacre del món fenomenal, el subjecte descrit per Merleau-Ponty troba un ecosistema perfecte per a la seva existència, un lloc on veure i ser vist, ja que és en la imatge fílmica on l'individu «se voit lui-même inséré dans le monde, en tant que corps

[79] Bertetto (2015, 46).
[80] Bertetto dedica el capítol «La Monument Valley et l'image médiatique» (Bertetto, 2015, 91-107) a exposar aquest raonament. Per la seva banda, Žižek, explora les eferències metacinematogràfiques al documental *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006) entre *The conversation* (Coppola, 1974) i *Psycho* (Hitchcock, 1960) i les escenes dels lavabos de cada film. La pel·lícula de Coppola juga no només a les referències al film de Hitchcock, sinó que sap que l'espectador relacionarà l'escena del bany de *Psycho* amb qualsevol lavabo fílmic i sap que allà succeirà quelcom terrible. És un bon exemple de com el cinema ha enriquit els nostres referents i ha modificat les connotacions d'alguns objectes i espais. Un tema molt interessant que deixarem de banda per no representar a línia de treball que volem presentar, però que, per la seva importància, no podíem deixar d'esmentar.
[81] Bertetto (2015, 21).

actif et perceptif à la fois […], fait partie du monde et en même temps se voit faire partie du monde»[82].

3.3. Moviment i temps: de la mimesi a la distorsió

Tornem al tema del moviment i la gestualitat per desenvolupar-lo amb més profunditat: Com hem dit, és a través del gest que tant en el món fenomenal com en el cinema les emocions són percebudes, aquestes serien, doncs, els significats ocults del gest que són, en principi, invisibles, però que la nostra visió-pensament és capaç de desxifrar. El gest és tan assequible, tan fàcilment entès al cinema precisament per la possibilitat de captar i reproduir el moviment. L'expressió del moviment en arts espacials i estàtiques[83] com la pintura o l'escultura només pot ésser aconseguida a través de certa deformació de la *realitat* (a través de codis com els que a l'inici ens referíem, esmentant la perspectiva euclidiana com a convenció per expressar profunditat en un pla bidimensional): «Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'incompossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée»[84]. Per contra, l'absència de traces que pretenguin representar cert moviment, com en el cas de les pintures de Cézanne, provoca una sensació d'irrealitat o, més exactament, d'inhumanitat: «le paysage est sans vent, l'eau du lac d'Annecy sans mouvement, les objets gelés hésitants comme à l'origine de la terre. C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine»[85]. Amb la fotografia, podríem dir, doncs, succeeix el mateix: per aconseguir un efecte dinàmic en la imatge, l'objecte ha de perdre la seva definició morfològica, s'ha de deformar i deixar un halo arrossegat des del punt de partida i el punt final del moviment que sempre estarà congelat[86]. I, quan la definició fotogràfica dels objectes captats és molt alta, succeeix el mateix que amb les pintures de Cézanne, es desnaturalitzen.

---

[82] *Ibíd.*, 2015, 107.
[83] «La peinture est un art de l'espace, qu'elle se fait sur la toile ou le papier, et n'a pas la ressource de fabriquer des mobiles». Merleau-Ponty (1964, 46).
[84] *Ibíd.*, 44.
[85] Merleau-Ponty (1966, 23).
[86] «Les vues instantanées, les attitudes instables pétrifient le mouvement - comme le montrent tant de photographies ou l'athlète est à jamais figé. On ne le dégèlerait pas en multipliant les vues. [...] [Les photographies] donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne *va* pas d'ici à là». Merleau-Ponty (1964, 46).

Quan ens referim, però, no al moviment del món fenomenal, sinó aquell moviment que capta la càmera cinematogràfica, com ens explica Carbone a *La chair des imag*es , la qüestió es torna més complexa per Merleau-Ponty, ja que el moviment cinematogràfic és percebut mitjançant una il·lusió òptica, i, per tant, un defecte de la nostra percepció. Si bé Bergson afirmava, tal com explica Merleau-Ponty mateix, que aquesta sensació de moviment venia de nosaltres, «viscut des de l'interior»[87], aquesta era una tesi que Merleau-Ponty no podia acceptar, la solució, però, com relata Carbone — i que li va oferir Kristensen si fem cas d'unes notes del mateix Merleau-Ponty—, fou assimilar la naturalesa del moviment estroboscòpic a la de la nostra percepció i afirmar que «le dispositif cinématographique n'est nullement "illusion" [...]. Notre corps [...] donne forme au perçu selon une structure qui li est propre»[88]. Encara en relació amb el moviment, Merleau-Ponty feia referència a una escena de *Cero en conducta* (*Zéro en conduite,* 1933) de Jean Vigo rodada en ralentí i amb la música invertida. Sembla que la raresa de la seqüència i el fet de produir desconcert en l'espectador, a la vegada que fascinació, podien fer confirmar, per contrast, la tesi anterior, ja que la mutació temporal del moviment produïa aquesta reacció. No obstant, la seqüència és important perquè abocà a Merleau-Ponty a dues reflexions que suposen la inauguració d'una nova concepció del que és el cinema:

a) La percepció d'un moviment diferent, a ralentí, «ne peut que fausser la logiques perceptive qui unit immédiatement notre corps au monde. Par conséquent, notre corps ne pourra pas reconnaître l'action d'un de ses semblables dans les mouvements de celui-ci projetés a ralenti, mais il croira bien plutôt y observer une façon d'habiter le monde totalement différent de la sienne»[89]. Aquesta reflexió de Carbone sobre la idea que va suggerir a Merleau-Ponty la seqüència a ralentí de Jean Vigo rebel·la la possibilitat que, pel filòsof francès, té el cinema de projectar noves maneres d'ésser al món, una característica que, segons Bertetto, és intrínseca al propi cinema com a simulacre.

b) D'altra banda, conclou que el moviment en el cinema no respon només a un canvi de lloc de l'objecte, ni té un caràcter mimètic respecte al moviment percebut al món fenomenal, sinó que el moviment forma part de «l'identité même de ce qu'il nomme, en utilisant une expression digne d'attention, "art du cinéma". [...] Merleau-Ponty suggère de considérer comme "art du cinéma" le cinéma qui sait être art autonome»[90]. D'aquesta

[87] Merleau-Ponty, *Résumes de cours* a Carbone (2011, 106).
[88] *Ibíd.*, 108.
[89] *Ibíd.*, 112.
[90] *Ibíd.*, 113.

manera, afegeix, al ja citat ritme cinematogràfic, la utilització del moviment com a recurs artístic cinematogràfic. Així mateix,

> «Le cinéma, inventé comme moyen de photographier les objets en mouvement ou come *représentation du mouvement*, a découvert avec lui beaucoup plus que le changement de lieu: une manière nouvelle de symboliser les pensées, un *mouvement de la représentation*» Merleau-Ponty, Maurice a Carbone, Mauro (2011, 115).

El moviment té intrínseca la duració temporal, ja que si l'entenem com a imatges en moviment, aleshores, ens trobem davant d'un artefacte artístic que pren una «forme temporelle». A més, al cinema, les imatges aïllades no tenen un sentit propi, sinó que «le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés», aquesta successió implica també durabilitat. Igual que, per altra banda, so i música també reclamen per expressar-se duració i formen juntament amb la imatge un tot indestriable a percebre. Aquest conjunt percebut és, de fet, un món que s'estructura davant nostre, un nou món creat a partir de l'imaginari de la mateixa manera que el món percebut ha estat codificat a través de la percepció. El cinema o, més concretament, la pel·lícula és també un objecte a percebre i, com afirma el mateix Merleau-Ponty, «nous pouvons appliquer à la perception du film tout ce qui vient d'être dit de la perception en général»[91]. De la mateixa manera, la durada variable de cada pla té una finalitat expressiva, ja que aquesta durada influeix en les emocions que és capaç de produir[92]. En el mateix fragment on ens descriu aquestes característiques Merleau-Ponty cita una definició de Leenhart del ritme cinematogràfic «un ordre des vues tel, et, pour chacune de ces vues ou « plans », une durée telle que l'ensemble produise l'impression cherchée avec le maximum d'effet»[93]. «Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même»[94]: continuem, doncs, amb les paral·lelismes que equiparen la percepció del film amb la percepció del món fenomenal. En aquesta darrera sentència de Merleau-Ponty, podem advertir com l'entramat simbòlic (on inclouríem el gest com a signe) i les convencions que doten de ritme un film, li confereixen sentit. Segons Merleau-Ponty, doncs, la imatge en moviment, el so i la música han de tenir un ritme concret per a expressar allò que l'autor busca. Per tal d'aconseguir-ho, el filòsof dóna una importància

[91]Merleau-Ponty (1996, 16).
[92]*Ibíd.*, 17.
[93]*Ibíd.*, 17.
[94]Merleau-Ponty (1996, 22).

cabdal al muntatge i al llenguatge cinematogràfic, atès que són aquestes dues eines les que atorguen el ritme i la continuïtat (en el sentit que funcionen com a lligams entre imatges i procuren una forma tancada al conjunt), i ho especifica quan afirma que «le véritable ancêtre du son cinématographique n'est pas le phonographe, mais le montage radiophonique»[95].

Sembla que Deleuze solucioni de manera alternativa, la problemàtica que Merleau-Ponty veia en l'escena a ralentí que hem esmentat —en la qual trobava la seva pròpia resposta (el cinema oferia la possibilitat d'una temporalitat diferent), per contrast, com a conseqüència de l'estupor que provocava l'escena als espectadors, ja que en ella les lògiques perceptives estaven obertament modificades (hi havia un canvi en la durabilitat dels moviments)—. En aquest reconeixement és cabdal el moviment i la seva durabilitat, perquè el temps és allò que fa possible una altra realitat, un altre món. En manipular el temps, ens trobem davant d'una alteració de «le leggi della natura» i es produeix un «nuovo "visible" che si integra al visible mondano, lo doppia e lo trasforma insieme, creando un altro mondo audio-visivo di grande forza e pregnanza»[96]. La manipulació del propi temps fa possible la comprensió de dues temporalitats: una, la que Deleuze anomena actual, és la pròpia del món fenomenal, el present viscut, la fluïdesa del qual, podríem dir, és contínua; l'atra, la virtual, és «un simulacro del presente, [...] el tiempo subjetivo. [...] No sigue leyes de causalidad, pues es de carácter intempestivo», la temporalitat virtual té salts cronològics i modificacions de duració que fan possible que passat i futur es facin presents en un mateix temps[97]. La principal característica del cinema és la seva capacitat de produir temps virtual mitjançant la durabilitat, és a dir, mentre que la literatura ens descriu temps passats i presents, el cinema ens mostra directament aquests temps, no els descriu, ens els fa percebre. El cinema, per tant, apel·la a la consciència i al subjecte, la seva realitat es desenvolupa precisament al seu interior. Així mateix, el cinema s'eleva, com dèiem a l'inici, a art contemporani per excel·lència per ésser capaç de superar el present temporal. Les "temporalitats" són possibles també gràcies als efectes del muntatge cinematogràfic.

Per Deleuze la temporalitat és crucial a l'hora de crear realitats, aquesta és una idea, la de posar el temps com a motor de generació de mons, d'inspiració bergsoniana i que justifica precisament la capacitat del cinema de crear simulacres o nous mons alternatius i diferents. Per això mateix, perquè el cinema és una forma d'imaginari que implica moviment i temps,

---

[95] *Ibíd.*, 18.
[96] Bertetto a Santa Cruz Grau (2009, 12).
[97] Meneses (2010, 7).

deixa de ser l'aparell creador d'il·lusió per convertir-se en «el órgano de la nueva realidad»[98]. Ara bé, quan el temps en el cinema es manipula, s'altera fent coexistir imatges simultànies, s'allunya de la nostra forma de percebre el món fenomenal i la nostra pròpia existència, en aquesta distància entre el món cinematogràfic i el món fenomenal és on rau la gènesi de la idea del cinema com a simulacre.

3.4. La versemblança de "l'ésser al món" cinematogràfic, el subjete i l'altre.

Tot i que les possibilitats creatives permeten la deformació de la realitat i, per tant, la creació de ficcions basades en el modus perceptiu per ésser dotades de versemblança, com en la seqüència de Bazin comentada anteriorment, la funció del cinema va més enllà d'expressar noves maneres d'ésser al món. Ens permet, a la vegada, en paraules del propi Merleau-Ponty, «déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux», i hi afegirem la reflexió de Carbone: «la "nouvelle psychologie" et certains tendances artistiques et philosophiques de la même époque: leur intention commune semble être de nous rapprendre à voir le monde»[99]. Un món amb el qual estem en contacte amb «tout notre être». Per Merleau-Ponty, doncs, cinema i filosofia (així com la nova psicologia) comparteixen una mateixa funció: la de fer-nos veure com som al món, perquè si la filosofia reflexiona sobre la nostra existència, el cinema és capaç de reproduir la manera amb la qual la consciència percep la seva pròpia existència i l'existència de les altres consciències. La filosofia ha de «décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence»[100].

Pel que fa referència a aquest desxiframent de la coexistència amb els altres, podem dir que al cinema els personatges són *altres* consciències que habiten un món simulat a la pantalla, tal com, en el món fenomenal, aprehenem l'existència de l'alteritat mitjançant la percepció d'altres éssers a través dels seus gestos, dels seus moviments que, com hem dit, requereixen també una temporalitat. Reconeixem, doncs, els altres com a consciències *menors*, ja que no ens és possible *ser* en elles com som en nosaltres mateixos, però hi apreciem una temporalitat: «comment nous pouvons trouver autrui à l'origine virtuelle de ses comportements visibles. Sans doute autrui n'existera jamais pour nous comme nous-même, il est toujours un frère mineur, nous n'assistons jamais en lui comme en nous à la poussée

[98] Deleuze (1983a, 21).
[99] Carbone (2011, 96).
[100] Merleau-Ponty (1966, 99).

de la temporalisation»[101]. No obstant, aquesta temporalitat aliena que reconeixem en l'altre no exclou la nostra, de la mateixa manera, la temporalitat que reconeixem en la imatge fílmica, no exclou la temporalitat *real*, aquella que percebem en la nostra pròpia existència al món fenomenal.

> «Mais deux temporalités ne s'excluent pas comme deux consciences, parce que chacune ne se sait qu'en se projetant dans le présent et qu'elles peuvent s'y enlacer. Comme mon présent vivant ouvre sur un passé que cependant je ne vis plus et sur un avenir que je vis pas encore, que je ne vivrai peut-être jamais, il peut aussi ouvrir sur des temporalités que je ne vis pas et avoir un horizon social, de sorte que mon monde se trouve élargi à la mesure de l'histoire collective que mon existence privée reprend et assume».[102]

El cinema permet, doncs, la producció d'altres *temps* que no són el viscut directament, siguin projeccions de futur o de passat, però que som capaços de comprendre perquè la manera amb la qual *vivim* el temps és semblant a la manera com percebem el temps a la pantalla. Si bé com hem vist el cinema no imita ni copia la realitat, sí que, fins a cert punt, es basa en (o simula) la nostra concepció de com percebem el món i com hi som inserits. Tal com veurem més endavant, la mirada de la càmera és artificiosa (es basa en codis de composició del pla i el muntatge, convencions), no és igual que l'ull humà, però, no obstant, reconeixem en aquesta ficció la nostra pròpia mirada.

Un dels trets fonamentals, però, per Merleau-Ponty, del cinema és el fet que aquest, tot i el seu artifici, és capaç de mostrar-nos com es produeix «la barreja de la consciència amb el món», com el nostre propi cos és al món. Un ésser al món que, no podem oblidar, no només consisteix en una consciència que percep els objectes i els altres, sinó que ell mateix és un objecte a percebre, pels altres i per si mateix. I el propi cos, la carn, és allò que endinsa la consciència a l'estatut d'allò visible[103]:

> «Mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaitre dans ce qu'il voit alors l' "autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée —mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au

[101] Merleau-Ponty (1945, 509).
[102] *Ibíd.*, 440.
[103] Merleau-Ponty (1664, 13).

> senti— un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...
>
> »Ce premier paradoxe ne cessera pas d'en produire d'autres. Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps». Merleau-Ponty, Maurice (1664, 13).

Diu Paolo Bertetto, en aquest sentit, que «l'image filmique [...] est le lieu où l'individu se voit lui-même inséré dans le monde, en tant que corps actif et réceptif à la fois. L'image filmique a la double qualité d'insérer le visible dans les multiples réseaux communicatifs et de montrer le sujet qui fait partie du monde et en même temps se voit faire partie du monde»[104]. I és aquesta característica del subjecte (personatge) al món (cinema) la que crea un vincle amb la percepció merleau-pontyniana, atès que, com dèiem, en ella el subjecte no és un ens cartesià, separat del món que té l'objectiu de conèixer-lo, sinó que ell mateix es veu com una part d'aquest. L'ésser al món, però, cinematogràfic, en principi és percebut com l'ésser al món de l'alteritat i no com l'ésser al món de la consciència mateixa que percep. No obstant, els recursos del llenguatge cinematogràfic ens permeten inserir-nos en la manera de percebre de les altres consciències, accedim a un espectacle que ens posa a la pell d'un altre i veiem el món tal com podria ser vist per un personatge que ens és aliè. La imatge de la pantalla esdevé el camp visual d'uns ulls que no són els nostres. A la vegada, però, amb el canvi de punt de vista de la càmera, som capaços de veure el rostre d'aquell que abans mirava, un efecte que en el món fenomenal només podríem aconseguir a través d'una imatge especular, veient el nostre reflex al mirall.

> «Il ne faut pas oublier que la condition habituelle de voyant-visible du sujet perceptif comporte toujours une exclusion, un non-visible: dans le rapport perceptif entre le regard et le corps, le visage est ce qui reste exclu. Nous voyons vastes parties de notre corps, mais nous ne pouvons voir notre visage. [...] cette dynamique [...] stimule sans aucun doute notre désir de nous regarder au miroir». Bertetto, Paolo (2015, 114).

El cinema, doncs, tot i que com apuntàvem a l'inici no és comparable amb la imatge especular, guarda certa relació amb aquesta des de la perspectiva de l'experiència del

[104] Bertetto (2015, 107).

subjecte. Com podem deduir de les paraules de Merleau-Ponty, que afirma que «le miroir a surgi sur le circuit ouvert du corps voyant au corps visible», el cinema, la fotografia i altres arts sorgeixen també gràcies a aquest desig de veure's, de veure's també el propi rostre que és on passa tot allò que hi ha de més secret en nosaltres. El que possibilita la imatge especular és completar el nostre exterior, d'aquesta manera, allò que no podem veure de nosaltres mateixos es fa visible a través de la tècnica que és sempre, en aquest cas, "tècnica del cos", una tècnica que «figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair». Aquesta amplificació fa referència a la duplicitat no de la imatge, sinó a la duplicitat de la percepció, ja que al mirall no només hi veig el meu cos, sinó que sento allò que aquest sent: «fumant la pipe devant le miroir, je sens la surface lisse et brulante du bois non seulement là où sont mes doigts, mais aussi dans ces doigts glorieux, ces doigts seulement visibles qui sont au fond du miroir». Al mirall, en certa manera hi veig també allò invisible, aquest «invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. [...] L'homme est miroir pour l'homme», al mirall hi sento la duplicitat del reflex. La imatge fílmica té en l'espectador un efecte semblant. Al cinema ens identifiquem amb els personatges, *vivim* una realitat virtual, el mirall i el cinema apareixen, doncs, perquè hi ha «une réflexivité du sensible» que tradueixen i redoblen; així doncs, el mirall és per Merleau-Ponty, i el cinema també des del nostre punt de vista, un «instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi»[105].

El cinema és, doncs, l'aparell que possibilita veure's —en la forma reflexiva del verb— al món d'una manera nova. Si bé al món fenomenal el mirall és la tecnologia que fa possible aquest reflex, com molt bé diu Bertetto, «il y a une différence structurelle entre l'image spéculaire et l'image projeté. L'image filmique est le produit d'une sémiose»[106]. Per Bertetto, la imatge al mirall i la imatge del subjecte al cinema no són comparables —des de la perspectiva que al mirall es veu el mateix subjecte que es mira i, per tant, hi ha el reconeixement de si mateix (un tema prou rellevant per la psicologia que no tractarem)—, en canvi, al cinema no hi ha una duplicitat del subjecte, sinó del món mateix, de la seva manera d'ésser percebut ja que és «le résultat de la mise en scène, et elle implique donc un travail complexe de réalisation», mentre que la imatge espectral d'un cos és «l'image du corps dans l'espace, l'objectivation de la corporéité de l'image, le signe du lien avec le

[105] Merleau-Ponty (1664, 22).
[106] Bertetto fa un exercici hermenèutic sobre la imatge al mirall al cinema, les seves tipologies i els seus significats que no tractarem aquí, però que obren una línia d'investigació prou interessant per aquesta re-duplicitat del subjecte a la pantalla. *Ibíd.*, 2015, 108.

monde, l'objectivation de la dualité du sentir et du voir qui caractérise le sujet»[107]. El fet de veure's com a éssers humans en la imatge fílmica ens convida a reflexionar, perquè, al cinema, som capaços de veure les relacions humanes com en cap altre mitjà.

Per altra banda, les arts figuratives, també van més enllà que la imatge especular, per Merleau-Ponty, donen, com aquesta, «une duplicité du sentir», «ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans», però, no són «une copie, une seconde chose» i, per tant, no són un reflex. A més, sense les imatges que ens brinden aquestes arts «on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire»[108]:

> «Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti: "Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur". [...] Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel». Merleau-Ponty, Maurice (1664, 15)

Així doncs, com les arts figuratives, el cinema no és un reflex del món fenomenal, sinó que està constituït per una imatge que és símbol i més que permetre'ns veure coses que, com el rostre que veiem al mirall, no podem veure sense artefactes auxiliars, ens permet veure allò que no és en cap cas visible, perquè quan admirem una pintura o veiem una pel·lícula no veiem simplement el que ens ofereix la pantalla o la tela, sinó que veiem segons la imatge que ens ofereixen, «la meva mirada erra pels nimbes de l'ésser», perquè no estem mirant *realitat*, món fenomenal. És a dir, insistim en el fet que allò que les arts copien no és en cap cas realitat, sinó imatge de la realitat, realitat codificada i percebuda, adaptada a la consciència i, encara més, adaptada als codis comunicatius i de representació humans. La imatge del món és, en definitiva creació humana i ens remet a aquell Real inaccessible i paradoxalment No-Real, i l'art segueix el mateix camí.

---

[107] Bertetto (2015, 108).
[108] Merleau-Ponty (1664, 15).

4. UN EXEMPLE PARADIGMÀTIC: EL CINEMA D'ALFRED HITCHCOCK

Gairebé la totalitat d'autors tractats en aquest treball centren la seva atenció en un moment o altre sobre la figura d'Alfred Hitchcock per les característiques del seu cinema. Com veurem a continuació, l'obra del director britànic esdevé paradigma de la percepció descrita per Merleau-Ponty per la xarxa complexa de símbols i objectes trames i *subtrames* que donen sentit al contingut del film. És exemple clar de la capacitat del cinema de generar una imatge-pensament, de *desocultar* un significat que va més enllà de l'aparença d'allò que veiem i sentim directament, de fer visible, per tant, allò invisible.

El cinema de Hitchcock fou innovador en la inclusió del concepte d'espectador a l'hora de pensar en la realització del film, la qual cosa —a més de donar una transcendència a la imatge de la pantalla, ja que aquesta ha estat engendrada amb la idea de sobrepassar el seu propi límit físic, d'espectacle aïllat de la *realitat*, en el sentit que l'objecte (la pel·lícula) interactua amb el subjecte que el percep— el converteix també en un cas idoni per l'aplicació de les teories de Lacan i l'anàlisi que Eugenio Trías fa de l'art cinematogràfic i en concret del cinema del director britànic. De la mateixa manera que aquest joc amb l'espectador ens remet a la idea que Merleau-Ponty tenia sobre el mitjà: recordem que per a ell, era el més apropiat per plasmar l'existència viscuda en carn pròpia, per tant, sembla que aquesta relació entre la pel·lícula i l'espectador hauria de ser intrínseca a la naturalesa del cinema.

Aproximant-nos, a més, a un film concret, *Vértigo (de entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958), veurem com serveix també de recurs pràctic per a exemplificar el joc d'aparences que és el cinema, la realitat i la realitat simulada de la pantalla. Simulació que hem d'entendre, recordem, com el resultat d'una còpia diferencial.

4.1. Entendre el cinema d'Alfred Hitchcock

Des del punt de vista formal, allò que caracteritza el cinema de Hitchcock és la seva concepció (molt relacionada, per altra banda, amb el cinema clàssic) dels enquadraments com a imatges tancades en si mateixes, és a dir, que «neutralitzen l'entorn» de la composició fent no irrellevant, però sí menys important, el fora de camp, ja que «tanca en la imatge el màxim nombre de components»[109] que intervindran o es relacionaran amb l'acció o la trama. Cal puntualitzar, però, que Hitchcock no renuncia en absolut al joc del fora de pla,

[109] Deleuze (1983a, 35).

en moltes ocasions és un recurs molt efectiu, però fins i tot en aquests moments, la imatge apareix carregada de significats. Deleuze posa l'exemple magistral de la següent escena de *Frenesí* (*Frenzy,* 1972): «la cámara sigue a un hombre y una mujer que suben por una escalera y llegan a una puerta que el hombre abre; después la cámara los deja y retrocede en un solo plano, costea la pared exterior del apartamento, vuelve a alcanzar la escalera, la baja andando hacia atrás, va a dar sobre la acera y se eleva por el exterior hasta la ventana opaca del apartamento visto desde fuera. [...] A la mujer la están por matar»[110]. El fora de camp, en aquest cas, ens indica que alguna cosa està passant en l'el·lipsi, quan deixem de seguir els personatges iniciem un recorregut invers, aquest moviment de la mirada del realitzador-càmera i de l'espectador és en si mateix, com veurem més endavant, un objecte. Comparat, doncs, amb altres directors contemporanis seus (Deleuze posa a Dreyer com a exemple, un director que té una clara tendència a economitzar elements en cada imatge), les composicions de Hitchcock estan farcides d'objectes, paisatges i fons recarregats. Aquest fet, però, com destaca el mateix Deleuze, converteix l'enquadrament hitchcokià en una imatge mental, ja que molts dels elements de cada imatge es repetiran durant la pel·lícula i, fins i tot, en altres pel·lícules del mateix director, teixint d'aquesta manera una xarxa de relacions que donen sentit a un tot[111].

> «Analizando ciertas películas de Hitchcock, Francois Regnault descubría en cada una un movimiento global o una «forma principal, geomètrica o dinámica», que podían aparecer en estado puro en los títulos: «las espirales de *De entre los muertos,* las líneas quebradas y la estructura contrapuesta en negro y blanco de *Psicosis,* las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones*. y quizá *los* grandes movimientos de estas películas sean componentes a su vez de un movimiento todavía mayor que expresaría el todo de la obra de Hitchcock, y la manera en que esa obra evolucionó y cambió. Pero no menos interesante es la otra dirección, según la cual un gran movimiento, vuelto hacia un todo que cambia, se descompone en movimientos relativos, en formas locales vueltas hacia las posiciones respectivas de las partes de un conjunto, hacia las atribuciones a personas y objetos, hacia las reparticiones entre elementos». Deleuze, Gilles (1983a, 40)

Per tant, aquests objectes esdevenen símbols i la imatge va més enllà del que és evident, es converteix precisament en mental perquè estableix una relació que no veiem en primer terme, però que és del tot present. La imatge mental és una tercera cosa, allò que uneix dos objectes, que els necessita, però que se situa fora d'ells. En el cas del cinema i concretament

[110] *Ibid.*,1983a, 37.
[111] *Ibid.*,1983a, 35.

del cinema de Hitchcock, aquesta tercera cosa és la interpretació, ja sigui de les accions i les relacions entre objectes i personatges o d'allò que veiem. La interpretació és el que converteix les meres accions en «actes»[112].

> «Cuando hablamos de imagen mental queremos decir otra cosa: es una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como los objetos de percepción tienen una existencia propia fuera de la percepción. *Es una imagen que toma por objeto relaciones,* actos simbólicos, sentimientos intelectuales. Puede ser, pero no lo es necesariamente, más difícil que las otras imágenes. Necesariamente guardará con el pensamiento una nueva relación, directa, totalmente distinta de la de las otras imágenes». Deleuze, Gilles (1983a, 278)

Si bé, com diu Deleuze, «en Hitchcock todo es interpretación, del principio al final, las acciones, las afecciones, las percepciones»[113], segons Žižek, no tot té un sentit[114], per tant, no tot allò que apareix estableix una relació amb un element invisible. Žižek classifica els objectes hitchcockians segons la seva tipologia: uns, carregats d'intranscendència, altres, concebuts amb la finalitat d'interrelacionar intersubjectivitats i, finalment, uns darrers que, de manera espectral, conformen el paisatge narratiu. Aquests últims, com a objectes aparents, són *reals*, físics, però com a símbols són més reals que la realitat mateixa, perquè corresponen a allò que resta ocult, que sabem que existeix, però que no veiem o no volem veure, i, a la vegada, serveixen de connectors entre la realitat física i una realitat *fantasmàtica*[115].

4.1.1. Els objectes de Hitchcock: intranscendents, d'intercanvi, els MacGuffin i les taques hitchcockianes.

En la primera categoria d'objectes trobem aquells que hem qualificat d'**intranscendents** són els que no tenen rellevància pel que fa a la interpretació simbòlica, actuen com a detonadors de la trama. Tot i tenir una importància vital per als personatges, narrativament són la trampa[116] hitchcockiana, simbòlicament, el "no-res", l'absència. Aquesta categoria

---

[112] *Ibid.*,1983a, 277.
[113] *Ibid.*,1983a, 279.
[114] Roca i Jusmet a Diversos autors (2011, 239).
[115] *Fantasmàtico/a* (castellà) és, segons la RAE, en psicologia, una construcció imaginària produïda pel desig o la por.
[116] Són tramposos des del punt de vista de l'espectador i els personatges perquè reclamen llur atenció sense ésser rellevants. Com veurem més endavant, Hitchcock actua i és, en aquest sentit, com diu Žižek, un déu

d'objectes està representada pel **MacGuffin**. El seu origen el trobem en un acudit absurd narrat pel propi Hitchcock en la seva cèlebre conversa amb Truffaut i que fa referència, a la vegada, a una broma del film de Hitchcock *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951):

> «– ¿Qué es ese paquete en el portaequipaje?
> – Es un Mac Guffin.
> – ¿Para qué sirve?
> – Para matar leones de las Tierras Altas.
> – Pero no hay leones en las Tierras Altas.
> Final A: "En realidad esto tampoco es un Mac Guffin."
> Final B: "Ya lo ve, da resultado."»[117]

Tan paradoxal com el seu origen és la definició que en fa Mladen Dolar, «[Els McGuffins] només signifiquen que signifiquen, signifiquen la significació com a tal, essent el seu contingut real merament insignificant»[118]. La seva intranscendència, però, des del punt de vista de Žižek, no els converteix en elements trivials sense cap mena de funció, ben al contrari, són necessaris per a omplir el buit «d'allò Real que posa en marxa allò simbòlic»[119]. Són, doncs, realistes, perquè remeten a una realitat[120] sense contingut simbòlic, una realitat, podríem deduir, a la qual li manca una part essencial, transcendent, aquella que ens remet a l'imaginari o al simbòlic. Són, per tant, mer aspecte[121].

En aquest punt, ve a tomb fer una referència puntual a Eugenio Trías[122], per al qual, el McGuffin és també una trampa, un recurs narratiu que consisteix a distreure l'espectador amb una *subtrama* o un objecte que, tot i que semblen vitals pel desenvolupament de la història, són irrellevants per la trama principal. L'exemple més cèlebre d'aquesta mena de recursos narratius és l'utilitzat pel realitzador britànic a *Psicosis* (*Psycho*, 1960). El McGuffin en aquest cas es desenvolupa durant els primers 20 minuts de film, seguim la història d'una dona que roba uns diners de l'empresa on treballa i fuig. Durant la seva fugida la sorprèn

---

sàdic tant per als personatges com per als espectadors perquè utilitza de forma intencionada elements de distracció per a provocar xocs emocionals i psicològics que generen "patiment".

[117] El final A correspon a la versió de Hitchcock, el B pertany a la versió iugoslava d'aquest mateix acudit. Extret del text de Mdladen a Žižek, 2011, 29.

[118] Mdladen Dólar a Žižek 2011, 30.

[119] Žižek (2011, 13)

[120] Parlem de realitat en el sentit que són elements reals pels personatges del film, objectes o accions que han succeït per a ells.

[121] *Ibid.,* 2011, 13.

[122] Eugenio Trías a més de ser un reconegut filòsof —l'únic en llengua espanyola guardonat amb el Premi Internacional Friedrich Nietzsche— que ha sabut trobar en l'estètica i la teoria de l'art una manera de plasmar la seva filosofia del límit, en la seva darrera època va centrar el seu pensament en el cinema, especialment en Alfred Hitchcock i, sobretot, en la seva pel·lícula *Vertigo*.

una tempesta i es veu obligada a fer nit en un hotel de carretera on és assassinada pel protagonista masculí de la cinta, Norman Bates. Si bé aquesta *subtrama* és, com hem dit, irrellevant pel que fa a la trama principal, la importància de la simbologia que hi apareix és igual jeràrquicament que la resta del metratge. En aquesta primera part de *Psycho*, ja hi apareix el tema de la redempció del pecat, del penediment impossible i del càstig, de la purificació, el retorn a la vida dels morts i l'espiral com a símbol de tot plegat (fig. 4., veure annex). Així doncs, si bé el McGuffin no és símbol, sí que conté en el seu si objectes transcendents com els que abans havíem esmentat.

Per al filòsof barceloní, però, els McGuffins —presents segons Trías a petita escala en cada seqüència o fragment d'un film de Hitchcock[123]—també tenen una funció pròpia dins de la narració, ja que orienten i polaritzen la trama principal, s'encarreguen de cosir, en certa manera, l'espès teixit de relacions humanes de les pel·lícules del cineasta britànic. Aquests, a la vegada, permeten que «allò rellevant actuï en un segon pla de forma subliminal»[124]. Són, en aquest sentit, el vel que hem d'apartar per a descobrir allò sinistre que ens mostra el caos, allò que realment hem de comprendre. El MacGuffin és irrellevant, però obligat, i es veu acotat pel realisme, perquè resta a la superfície, mentre que per sota seu comença a circular i a fornir-se l'estructura simbòlica del film. La importància, doncs, d'aquest recurs rau en la seva capacitat de crear una sensació de *suspens*. El suspens és, a més d'un gènere cinematogràfic del qual Hitchcock n'és l'exponent més aclamat, el mètode mitjançant el qual la trama traça una línia conceptualment recta, d'un punt A a un punt B, però, narrativament, en ziga-zaga[125].

Suspens i McGuffins són recursos narratius que tenen per objectiu crear un teixit aparent que permeti la creació d'una complexa xarxa de relacions i d'històries que s'entrecreuin, avancin o s'alenteixin segons les necessitats de la trama per tal de conduir a un clímax on totes conflueixin. No es tracta simplement de jugar a un joc de miralls o aparences que creïn un laberint sense fi, sinó que l'objectiu de tanta complexitat és precisament arribar a la vora de l'abisme, a destapar allò sinistre sense que sigui vist i arribar al sublim amb el resultat d'una catarsi artística, una sensació que ens condueixi a l'altra banda del límit.

A la segona categoria descrita per Žižek hi trobem els objectes d'**intercanvi**, la funció dels quals és la de dinamitzar les relacions intersubjectives entre personatges. Aquesta mena

[123] Trías, 2010, 89.
[124] *Ibid*, 2010, 90.
[125] *Ibid*, 2010, 91.

d'objectes es caracteritzen per ser únics, i circular, en canvi, entre símbols duals representats per personatges construïts de manera oposada[126]. En certa manera, doncs, són un rebuig, una sobra, un objecte immers en una relació simbòlica, que actua com a nexe necessari i imprescindible amb l'objectiu que els símbols en relacionar-s'hi els usin de vincles entre si mateixos[127]. I al contrari: són «objectes simbòlics que no poden reduir-se al joc especular imaginari»[128], per això es troben en una mena de llimbs, perquè són constituïts de matèria, però mediatitzen la relació entre símbols/personatges. L'estructura simbòlica es veu impossibilitada sense la seva intervenció, aquest fet és precisament el que els diferencia fonamentalment dels anteriors. Formalment, la seva constitució és la mateixa, són reductes d'una realitat física que no significa res més que el que ella mateixa pot arribar a significar, una cosa en si mateixa; a la vegada, són motors, posen en marxa alguna cosa (la trama o l'estructura simbòlica), però, en canvi, mentre que el MacGuffin queda aïllat de l'univers simbòlic i resulta ser, fins i tot, una nosa, aquests objectes vinculen i cristal·litzen l'estructura simbòlica.

L'exemple més clar d'aquesta mena d'objectes el constitueix l'encenedor de *Strangers on a train* (fig.1, veure annex) : un famós tenista comparteix per casualitat viatge amb un individu desconegut que el reconeix i acaben bevent més del que haurien desitjat. Durant l'estat d'embriaguesa el desconegut acaba proposant-li un intercanvi de crims, ell matarà a la dona del tenista, ja que aquest li ha explicat que no vol concedir-li el divorci perquè es pugui casar de nou, i, a canvi, el tenista ha de matar el pare de l'individu. Tot i que no arriben a un acord, l'individu acaba assassinant la muller del tenista i li reclama la seva part del tracte. Durant el viatge, accidentalment, l'individu va acabar amb l'encenedor del tenista a les seves mans. L'objecte apareix repetidament durant el film, cau a l'escena del crim, però és recuperat i resta en possessió de l'individu conformant un element de tensió, ja que en qualsevol moment pot usar-lo en contra del tenista, com a element incriminatori que els relacioni. Un objecte aparentment innocent acaba generant una càrrega simbòlica entorn de la qual gira tota la trama. L'encenedor, a més, és símbol d'uns dels temes hitchcockians per excel·lència: la (aparent) falsa culpabilitat. Podríem fins i tot arribar a concloure que aquest tema hitchcockià és també un objecte d'intercanvi.

---

[126] Žižek, 2011, 11.
[127] «La paradoja de su función consiste en que aunque es un resto de lo Real, un "excremento" (lo que el psicoanálisis llamaría un "objeto anal"), opera como una condición positiva para la restauración de la estructura simbólica: la estructura de los cambios simbólicos entre los sujetos solo puede aparecer cuando se encarna en ese elemento material puro que actúa como su garantía». *Ibid.*, 2011, 11-12.
[128] *Ibid.,* 2011, 13.

> « Rohmer y Chabrol analizaron perfectamente el esquema de Hitchcock: el criminal ha cometido su crimen siempre *para* otro, el verdadero criminal ha cometido su crimen para el inocente que, por las buenas o por las malas, ya no lo es. En suma, el crimen no es separable de la operación por la cual el criminal ha «intercambiado» su crimen, como en *Extraños en un tren,* o incluso ha «dado» y «devuelto» su crimen al inocente, como en *Yo confieso.* En Hitchcock un crimen no se comete, se devuelve, da o intercambia. [...]La relación (el intercambio, el don, lo devuelto.) no se contenta con rodear la acción, sino que la penetra de antemano y por todas partes, y la transforma en un acto necesariamente simbólico ». Deleuze, Gilles (1983a, 280).

La darrera categoria d'objectes hitchcokians la conformen aquells que Žižek anomena **taques**[129]. Aquest objecte opressor i massiu és l'objectivació d'allò imaginari en un objecte *real.* «El objeto hitchcockiano que materializa alguna amenaza inespecífica y que funciona como pasaje hacia otra dimensión abismal»[130]. Solen ésser objectes pertorbadors que trenquen l'harmonia del paisatge o de l'enquadrament i corporitzen una discòrdia, una errada o mutació en les relacions intersubjectives, són la *presentificació* en allò real, l'encarnació del fet que, a nivell de simbolització, alguna cosa no ha funcionat, una simbolització fracassada.[131]

Žižek mateix ens en dóna un exemple: els ocells de la pel·lícula *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) (fig.2, veure annex) —que apareixen de forma metafòrica (fig.3, veure annex) a *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) on el protagonista és atacat per un avió, un ocell gegant, o de forma metonímica a *Psycho* on el protagonista té l'habitació plena d'ocells dissecats i on la figura materna exerceix una tensió constant en tota la trama i apareix al final també dissecada com un ocell més (fig.2, veure annex). Aquests elements encarnen un desordre fonamental en les relacions intersubjectives[132]. La tesi del filòsof eslovè sobre què són exactament aquests ocells és prou interessant a la vegada que exòtica com per traslladar-la aquí. Segons Žižek, els ocells «encarnan la instancia del superyo materno»,

---

[129]«Finalmente, tenemos otro tipo de objeto: las aves de *Los* pájaros, por ejemplo. Podríamos añadir el barco gigantesco en el extremo de la calle en que vive la madre de Marnie, en la película del mismo nombre, y también las estatuas gigantes [...]. Este objeto tiene una presencia material masiva, opresora, [...] es solo la encarnación muda de la j*ouissance* imposible». *Ibid* 2011:12; «Las estatuas gigantescas, los pájaros y otras "manchas" que materializan el goce del superyó materno y desdibujan en cuadro, lo hacen no transparente». *Ibid.*, 2011,13; i «El elemento fundamental del universo hitchcockiano es la denominada "Mancha": la Mancha en torno a la cual gira la realidad y que, como tal, indica que algo está "fuera de lugar". *Ibid*, 2011, 42.
[130] Žižek (2006,105).
[131] Žižek (2011,150).
[132] *Ibid.*, (2011, 149).

l'absència de la figura paterna per a Mitch, el protagonista, que té «una vida sexual desordenada» i una mare possessiva que no és capaç de viure una vida pròpia. No obstant, lluny de simbolitzar la possessió materna o el rebuig de la mare el que fan és *objectivitzar/positivar-la*. No simbolitzen, sinó que distreuen, irrompen en la pel·lícula precisament perquè la complicada relació materno-filial passi desapercebuda[133].

4.1.2. La mirada en Hitchcock

Es podria arribar a afirmar que la mirada, en termes de Žižek, és també un objecte en Hitchcock, un objecte central que adquireix precisament aquesta centralitat per la contínua relació comunicativa que estableix el director britànic entre ell com a autor amb l'espectador dins i fora de la pantalla. Per Deleuze, per exemple,

> «Hitchcock aparece en la historia del cine como aquel que ya no concibe la constitución de un film en función de dos términos, el realizador y la película que se ha de hacer, sino de tres: el realizador, la película, y el público que debe entrar en ella, o cuyas reacciones deben hacerse parte integrante del film (y éste es el sentido explícito del *suspense,* pues el espectador es el primero en «conocer» las relaciones)». Deleuze, Gilles (1983a, 282).

Quan parlem de cinema i mirada hem de tenir en compte que la *mirada* no parteix dels ulls de l'espectador, sinó que és la càmera i, per tant, l'autor el que dirigeix totes les mirades possibles incloses al film. Aquest element, doncs, no té un caràcter només focal, ni és exclusiu d'un ésser viu. La mirada cinematogràfica és present en tots els objectes i subjectes del film, els capta tots. Els personatges veuen i són vistos, quan la mirada no es subjectiva (no neix del subjecte/personatge) parlem d'una mirada objectiva, perquè parteix de l'objecte, la càmera[134].

> «Esta convención se rige en el cine, no en el teatro. Ahora bien, es preciso a su vez que la cámara vea al personaje: el mismo personaje unas veces ve y otras es visto. Pero además la propia cámara trae al personaje visto y lo que el personaje ve. Podemos considerar entonces que el relato es el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación, que puede llegar incluso al antagonismo pero que

[133] *Ibid.*, 2011, 150-151.
[134] Deleuze (1983b, 199).

> debe resolverse en una identidad del tipo Yo = Yo: identidad del personaje visto y que ve, pero también identidad del cineasta-cámara, que ve al personaje y lo que el personaje ve. Esta identidad pasa por muchas tribulaciones que representan precisamente lo falso (confusión de dos personajes vistos, por ejemplo en Hitchcock, o confusión en lo que ve el personaje, por ejemplo en Ford), pero acaba por afirmarse por sí misma constituyendo lo Verdadero, aunque el personaje deba morir por ello. Podemos decir que el film comienza con la distinción de las dos clases de imágenes y acaba con su identificación, con su identidad reconocida. Las variaciones son infinitas, porque tanto la distinción como la identidad sintética pueden establecerse en toda clase de formas. Subsisten sin embargo aquí las condiciones básicas del cine, desde el ángulo de la «veracidad» de todo relato possible». Deleuze, Gilles (1983b, 199)

La identificació amb la mirada, passa, sovint, per una identificació entre mirada de la càmera/objecte amb la de l'espectador/subjecte. Si recuperem ara la seqüència que descrivíem a l'inici del capítol de *Frenesí*, veurem com l'efecte que produeix el fora de pla, l'ocultació de l'acció, no és una voluntat d'amagar quelcom a l'espectador, sinó una intenció d'identificació: la mirada tímida de la càmera/espectador que, allunyant-se, ens adverteix que alguna cosa que no ens agradarà veure està succeint darrera la porta.

Per a Žižek, però, la mirada, com dèiem, objectivada, va més enllà d'aquesta identificació. L'eslovè planteja una altra perspectiva possible i particular del cinema d'Alfred Hitchcock. Podem percebre la mirada com un element objectivat, però no només perquè parteixi de l'objecte/càmera, sinó perquè la mirada es projecta des d'un objecte físic intern al film. Així doncs, la mirada pot ésser subjectivada a través de tots els personatges i objectivada a través de tots els objectes.

Aquest fenomen té una explicció, com és habitual en Žižek, d'origen lacanià. Per Lacan, la mirada es produeix a la inversa que en la concepció tradicional, segons la qual la mirada té el seu origen en l'ull humà i és abocada a l'exterior, cap als objectes. Lacan, doncs, defensa un canvi de sentit, una mirada que va de l'objecte cap al subjecte. Al cinema, doncs, quan la mirada és percebuda en aquesta direcció «la pròpia imatge fotografia l'espectador»[135], l'objecte constitueix la mirada quan el subjecte el percep, l'objecte subjectiva el subjecte.

[135] Žižek (2006, 95).

Per aquest motiu, es tracta d'una mirada *fantasmàtica*, una mirada que com a subjectes «necessitem com una espècie de garantia ontològica del nostre ésser»[136].

> «Puedo sentirme bajo la mirada de alguien cuyos ojos no puedo ver, ni siquiera indicar. Sólo se requiere que haya algo que signifique para mí la posibilidad de que haya otros. Esta ventana, si se oscurece un poco, y si tengo razones para pensar que hay alguien detrás, es directamente una mirada» Jacques Lacan, *The Seminar, Book I: Freud's Papers on Technique*, Madison, Nueva York 1988, p. 215[137]

Per tant, aquesta mirada subjectiva i objectivada no necessita res més, per constituir-se, que el convenciment per part del subjecte que la possibilitat de la seva existència és factible. La pel·lícula, les imatges en moviment projectades a la pantalla donen, des d'aquesta perspectiva, una nova explicació de la fascinació que produeix el cinema en l'espectador.

En el cas que ens ocupa en aquest capítol, el cinema de Hitchcock, aquesta mirada lacaniana de les "taques" —aquells objectes de la tercera categoria, imaginari esdevingut realitat dins la pel·lícula— es dirigeix cap als subjectes (personatges dels films i els propis espectadors). «Aquest objecte que atreu i repel·leix simultàniament el subjecte és el punt des del qual [l'objecte] li retorna la mirada»[138]. La destresa de Hitchcock consisteix en produir aquest efecte d'una mirada, en principi absent, que retorna d'un objecte que desperta el nostre interès o fascinació i ens constitueix, aleshores, a nosaltres espectador i a ells personatges, en subjectes. Aquesta mirada *fantasmàtica* s'aconsegueix, doncs, com apuntava Deleuze, jugant amb el punt de vista de la càmera. «Un dels procediments típics de la pel·lícula de terror és la *resignificació* del pla objectiu en subjectiu» i viceversa, un pla en principi subjectiu convertit en objectiu. Aquest procediments tenen com a finalitat «la construcció d'un espai de subjectivitat impossible» que dóna com a resultat «una subjectivitat que tenyeix l'objectivitat mateixa amb l'aroma d'un mal inefable, monstruós»[139], el que es produeix, de fet, és la constitució de la taca en alteritat, un altre desconegut i, per tant, temible.

Al documental *Thepervert'sguide to cinema* (2006), Žižek posa dos exemples que clarifiquen prou el sentit i l'efecte d'aquesta mirada. El primer, a *Los pájaros*, el trobem en la vista aèria

---

136 *Ibid.,* 2006, 98.
137 Recollit a Žižek (2006, 96) i a Žižek (2011, 123).
138 Žižek (2006, 105).
139 *Ibid.*, 2006, 99.

de la ciutat (fig.3, veure annex) un cop ha estat atacada pels ocells, i s'ha produït un incendi en una gasolinera. El pla aeri respon a un pla habitual d'ubicació, en llenguatge cinematogràfic, perquè l'espectador es faci una idea, un mapa de la situació. Des de l'aire, observem la ciutat, però, de sobte, comencem a sentir els gralls dels ocells i van apareixent de darrera de la càmera donant la sensació que és la seva mirada la que compartíem.

Un mecanisme semblant és el que es produeix en l'escena de l'assassinat del detectiu Arbogast a *Psycho* (fig3, veure annex) . El veiem pujar l'escala des d'un angle zenital i de la porta del replà, apareix el que creiem que és la mare de Norman Bates i l'apunyala. En aquest cas, el punt de vista torna a ser el d'una altra taca hitchcockiana, la vella i terrorífica casa dels Bates que ja abans ha semblat dirigir-nos una mirada amenaçant a nosaltres espectadors i al propi detectiu Arbogast, amb la particularitat que no és des de la casa que la càmera ha aconseguit objectivar la mirada cap a Arbogast, si ho hagués fet d'aquesta manera, nosaltres, els espectadors, no haguéssim tingut la sensació d'ésser observats, sinó que la mirada subjectivada en Arbogast dirigint-se a la casa ens ha fet creure que, com deia Lacan, alguns ulls que no veiem, des d'alguna finestra, ens miraven. La mirada *fantasmàtica* pren, però, un caràcter més inquietant en el pla zenital de l'assassinat, perquè és l'objecte casa, sense que intuïm cap possibilitat d'una mirada humana, ja que l'angle seria del tot impossible[140].

Si recorrem al testimoni de Hitchcock sobre el rodatge d'aquesta escena, no veurem cap intencionalitat per aconseguir l'efecte que ens descriu Žižek. L'objectiu del director era simplement ocultar el rostre de la senyora Bates i dotar d'un aire d'innocència la intromissió del detectiu Argbogast a la casa dels Bates[141]. Entenem, doncs, que Hitchcock amb aquesta perspectiva irreal, zenital, que sembla no subjectivada en el sentit que no amaga cap punt de vista de cap objecte ni subjecte, volia aconseguir un angle neutral. La grandesa, doncs, d'aquest efecte involuntari, rau precisament en la característica de la imatge-mental que esmentàvem abans. La mirada anterior de la casa cap a Arbogast, ens convida a interpretar que hi ha una relació, i és que «la imagen mental: no inspira percepciones, sino interpretaciones, que remiten al elemento del sentido; y tampoco afecciones, sino sentimientos intelectuales de relaciones»[142].

---

[140] Žižek (guió) (2006). *Thepervert'sguide to cinema* [pel·lícula cinematogràfica].
[141] Truffaut (1974, 239).
[142] Deleuze (1983a, 278)

Tots aquests objectes hitchcockians, simbòlics o encarnacions de relacions intersubjectives, que composen les imatges i en remeten a d'altres, totes les imatges que composen els plans, tots els moviments de càmera que busquen la producció d'afeccions i interpretacions possibles no són sinó «los meandros de un solo razonamiento». Les pel·lícules de Hitchcock busquen, en primera instància, l'exposició d'un raonament, d'un pensament[143]. Com diu Žižek, alguns cineastes ens permeten pensar en termes visuals i Hitchcock n'és un clar exemple. Deleuze cita a Chabrol i Rohmer que diuen a propòsit d'*Un crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954) que «todo el propósito del film no es más que la exposición de un razonamiento y, sin embargo, en ningún momento cede la atención». Hitchcock elabora discursos amb imatges per tal d'expressar una idea, un concepte: la falsa culpabilitat, la injustícia del sistema, la tortuosa relació entre una mare i un fill, l'obsessió per posseir la bellesa, etc., però sense desviar l'atenció de l'espectador de l'espectacle. Com deia Žižek amb relació als ocells: els ocells tenen la funció d'emmascarar, de fer-nos oblidar el tema de la pel·lícula[144].

4.2. *Vértigo*: Una reflexió sobre el simulacre

El raonament, el pensament que inclou la pel·lícula *Vertigo* ens interessa precisament perquè remet a l'ontologia de la imatge fílmica, una imatge simulacre que, com hem vist en capítols anteriors, no té un original de referència, sinó que és, de fet, una còpia diferencial d'una altra còpia diferencial. Aquest raonament s'articula, com és lògic, mitjançant imatges amb un alt contingut semàntic que tenen en el seu si els objectes que hem descrit anteriorment. El punt de sofisticació, però, de Hitchcock en aquest film és molt elevat, i la subtilesa dels objectes, més accentuada, o, dit d'una altra manera, allò que anomenem objecte, pren un caire més "abstracte": com veurem, ja no només es tracta d'objectes físics com a tals, sinó que la música, els colors o formes geomètriques com l'espiral incloses en diversos objectes diferents, seran els encarregats de generar interpretacions (fig. 4, 6, 7 i 8, veure annex). El que resulta més interessant encara per nosaltres és que el missatge de *Vértigo* és una metàfora evident de la teoria del simulacre de Bertetto i, per altra banda, torna a servir a Žižek per desenvolupar les teories lacanianes.

La història de *Vértigo* és la història de *Pigmalió contemporaneïtzada*, com defensa Victor Stoichita, doncs el mite d'Ovidi ens explica que Pigmalió «decepcionado de las mujeres, se

[143] Deleuze (1983a, 279)
[144] Žižek (2011, 151).

fabricó una estàtua de marfil que despertó su pasión»[145], per la seva banda, Hitchcock afirma de *Vertigo* que «lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta»[146]. Els punts de contacte són prou evidents només amb aquestes breus descripcions dels temes respectius d'ambdues històries. Si entrem, però, amb profunditat en els arguments, veurem com els punts de contacte es multipliquen. Tot i que, com afirma Bertetto, hi ha dues parts clarament diferenciades a la pel·lícula en qüestió: un primer moviment que per l'italià dibuixa un simulacre sobre la *mise en scène* o la realització de la imatge fílmica, i una segona que tracta el simulacre del subjecte[147], la que estrictament seria, en un principi, la història de *Pigmalió*, la de la creació.

La primera part del film, doncs, relata com Scottie (James Stewart), detectiu de la policia de San Francisco es veu empès a retirar-se després d'una experiència traumàtica on un company de feina ha mort mentre intentava salvar-lo quan el protagonista penjava d'una cornisa després d'una persecució als teulats de la ciutat. Un amic, Elster, no obstant, decideix contractar-lo per a vigilar a la seva esposa, Madeleine (Kim Novak), atès que tem que s'estigui tornant boja i pugui succeir-li alguna cosa, ja que té una estranya obsessió amb una antiga aristòcrata espanyola, Carlota Valdés, que va posar fi a la seva vida. Tot i que no es mostra molt convençut d'acceptar al principi, en veure-la per primer cop —curiosament Hitchcock la presenta de perfil, un perfil hieràtic, en un primer pla que recorda un bust femení de marbre o marfil i que, després d'un brevíssim contraplà de James Stewart, sembla animar-se i somriure subtilment— queda fascinat per la seva bellesa i el seu misteri i comença la vigilància. Aquesta primera part de la pel·lícula equivaldria al primer MacGuffin de *Psycho*, una subtrama que pot esdevenir intranscendent, però que resulta imprescindible per detonar situacions. Veiem un seguit de seqüències que volen posar en evidència la vinculació que sent Madeleine amb Carlota Valdés mitjançant, precisament, símbols d'intercanvi: la primera, en una floristeria on ella compra un ram de flors exactament igual al que llueix Carlota en un quadre que més tard Madeleine admirarà espiada en tot moment per Scottie. Seguidament, ens trobem al cementiri on la dona es planta davant de la tomba de Carlota (fig. 5, veure annex). Després, som al museu on ella observa el quadre que hem esmentat i on Scottie descobreix que duen pentinats exactes, un recollit en forma d'espiral.

[145] Stoichita (2006, 19).
[146] Truffaut (1974, 209).
[147] Bertetto (2015, 32).

Finalment, la segueix fins a un hotel on estranyament s'allotja, confirma a la recepció que està inscrita amb el nom de l'aristòcrata espanyola, però, desapareix misteriosament.

La rellevància d'aquest seguit de seqüències de la primera meitat del film ve donada per dos fets que cal destacar. El primer és que al més pur estil hitchcokià es presenten tot un seguit d'objectes simbòlics amb el denominador comú de l'espiral com a forma dominant (fig.7, veure annex) : els capolls de les flors, el pentinat i, des d'un punt de vista metafòric, l'espiral que dibuixa la identificació de Madeleine amb una dona morta, el mite de l'etern retorn de la mort a la vida. A més, el color, com veurem més endavant, jugarà un paper fonamental. El segon fet rellevant ens remet a les definicions de Bertetto de les dues parts del film. Per què no podem parlar d'un simulacre del subjecte en aquesta primera part? Madeleine no simula ésser Carlota, copia la imatge de Carlota per tal de demostrar a Scottie que ella creu ésser Carlota. El film continua amb una investigació sobre l'aristòcrata i una nova reunió amb Elster. Un primer intent frustrat de suïcidi per part de Madeleine que, llançant-se a la badia de San Francisco oportunament, aconsegueix ser salvada per Scottie i aquest la porta a casa seva.

> «[…] después de que James Stewart repesca a Kim Novak, que se había arrojado al agua. La volvemos a ver en casa de James Stewart, acostada desnuda en la cama. Entonces, ella se despierta y eso nos demuestra que él la ha desnudado, que la ha visto desnuda, y sin que en el diálogo se haga referencia alguna a ello. El resto de la escena es extraordinario, cuando Kim Novak se pasea con la bata de Stewart, cuando se ven sus pies desnudos deslizarse por la alfombra y cuando James Stewart pasa una y otra vez por detrás de ella...» Truffaut (1974, 212)

En aquesta omissió, podem observar com ja Scottie en aquesta primera part comença a convertir-se en Pigmalió vestint i desvestint la seva particular estàtua, com diu Truffaut l'aspecte eròtic del film, a més d'evident, és apassionant. No se'ns ha d'escapar, tampoc, que a l'inici del film, als títols de crèdit, el mateix nom de James Stewart apareix impressionat a la pantalla just sobre d'uns llavis femenins, un clar símbol d'erotisme —el de Kim Novak, sobre el rostre femení complet, la màscara i el d'Alfred Hitchcock, dins de l'ull de la mateixa dona, on s'iniciarà el joc d'espirals dissenyats per Saul Bass, que ens remet inevitablement a les escenes de *Psycho* que s'estrenarà dos anys després (fig.4, veure annex). Posem de relleu aquest fet perquè demostra com el cinema és capaç no només de crear

imatges amb una forta càrrega simbòlica i, per tant semàntica, dins un mateix film, sinó que, a més, aquestes imatges poden estar relacionades amb el contingut d'altres pel·lícules. El cinema, doncs, passa a ser un mitjà generador de significats i realitats, noves aparences que intervenen en la nostra manera de percebre el món (veure nota al peu 80, a la pàgina 32).

Tornem a l'escena a casa de Scottie que acaba sobtadament amb una trucada d'Elster preguntant per la seva esposa, quan Scottie penja, després de comprometre's a retornar-la a casa seva, Madeleine ja ha desaparegut de nou. Es torna a repetir la persecució, Scottie segueix Madeleine que, per sorpresa seva, es dirigeix a casa d'ell per deixar-hi una carta i decideix sorprendre-la. Llegeix la carta davant seu i, després d'una breu xerrada, decideixen passejar i s'encaminen cap a un bosc de sequoies gegants, taques hichcockianes, que diria Žižek. En un primer pla en aquest paisatge, Hitchcock insisteix mostrant-nos un tall transversal exposat d'un exemplar de sequoia que ens indica l'edat de l'arbre amb esdeveniments històrics, el lloc ideal perquè l'antic esperit de Carlota Valdés posseeixi momentàniament Madeleine. L'escena promou una breu entrevista entre els personatges on Madeleine explica a Scottie els seus "malsons", com a vegades sent ésser una altra persona. Es produeix el primer petó entre els protagonistes i després apareixem a casa de Mitch, l'amiga de Scottie, que ja ha aparegut breument a l'inici del film. L'única cosa interessant d'aquesta escena és la reacció airada de Scottie en veure el quadre que ha pintat Mitch copiant el quadre de Carlota, però amb el seu propi rostre. És en certa manera, precisament el rebuig a la còpia, un rebuig que semblarà paradoxal (fig.9, veure annex) a mida que avanci el film i que, per altra banda, ens empeny a entendre com Mitch intenta acostar-se a Scottie a través de la mateixa estratègia de Madeleine. Ens atrevim a interpretar que, precisament, Scottie percep Madeleine com un original, la seva admiració es justifica, també, en part, amb la unicitat de l'original.

En la següent escena, Madeleine apareix desesperada a casa de Scottie per demanar-li ajuda, ha tornat a tenir el "malson" de la "missió espanyola" dominada per una església blanca amb un campanar. Scottie identifica el lloc i li proposa acompanyar-la el dia següent. Un cop allà, Scottie deixa anar la seva passió i la besa mentre ella sembla estar en un altre lloc, li demana que la deixi anar a l'església i moments més tard Scottie s'adona que s'intentarà suïcidar llançant-se del campanar com ho va fer Carlota Valdés. Intenta seguir-la, però a causa del seu vertigen li resulta impossible arribar a dalt de tot, i mentrestant, veu caure el cos de Madeleine a través d'una finestra de la torre. És important destacar aquí que les

escenes de vertigen de Scottie, primer, per la seva concepció formal, és a dir, la manera com han estat rodades, esdevenen també una mena d'objectes que es repeteixen durant el film i tanquen les múltiples històries o versions de la mateixa història. Són, en definitiva, tmbé, objectes d'intercanvi. Es tracta, a més, d'imatges que sense moviment perden tot el seu significat. Per tant, i en segon lloc, per aquesta necessitat de dinamisme tècnic, són possibles únicament cinematogràficament, ni existiran mai en el món fenomenal, ni cap altra forma d'art podrà mai reproduir-les, i expressen, de forma visual, una sensació íntima i afectiva del personatge. La primera part del film finalitza amb la mort de Madeleine i un judici on, tot i que s'absol a Scottie de qualsevol culpabilitat per la mort de la malalta, se l'humilia per incompetent. Trobem de nou el tema hitchckokià del fals culpable, si bé Scottie no és culpable de cap crim, sí que se'n sent responsable i a efectes pràctics, com evidencia el judici moral més que penal al qual es veu sotmès, és el mateix.

Per a respondre a la pregunta que hem plantejat més amunt: per què Bertetto parla d'un simulacre de la *mise en scène* i no pas del subjecte, cal desvelar allò que sabrem a l'inici de la segona part, recordat per Judy, la "nova" Madeleine, que tot el que hem vist ha estat mera aparença, un muntatge. Madeleine no existeix, Madeleine és una còpia diferencial de la verdadera dona d'Elster, que ha estat assassinada. El que ha planejat aquest amic de Scottie, coneixedor com era de la por d'aquest últim a les altures, ha estat un assassinat amb la col·laboració de Judy (la que fins ara crèiem que era Madeleine), que astutament ha interpretat un paper i han fet creure a Scottie la història de la trastornada dona posseïda per l'esperit d'una colona suïcida. El que han portat a terme és, en definitiva, una posada en escena amb l'únic objectiu de cometre el crim perfecte, amb un ex-detectiu com a testimoni.

Deixem per un moment l'argument del film per preguntar-nos per què creiem que es tracta d'un simulacre. El fet rellevant és que per a nosaltres, per a Stoichita i per a Bertetto a *Vertigo* no hi ha original. Es tracta, doncs, d'una superposició de simulacres sense referent: la Madeleine original és un personatge obscur del qual només en coneixem la mort. Podríem establir un clar paral·lelisme amb les reflexions que inauguraven el treball, atès que aquesta primera Madeleine és l'ideal platònic abolit per Nietzsche, el món en el qual, segons Deleuze, hem deixat de creure. La trama executada per fer creure a Scottie l'existència d'una Madeleine que és còpia d'aquesta suposada original reduïda a pulsió de mort, inclou una diferenciació i una innovació respecte al model. La bogeria de Madeleine no està basada en un fet anterior, és fruit de la imaginació del delinqüent per enganyar el

protagonista[148], però cerca la versemblança, no vol reproduir ni copiar la realitat, vol suplantar-la. Stoichita veu també aquest paral·lelisme entre la realització de la posada en escena del director cinematogràfic en el paper d'Elster i el que més endavant portarà a terme també Scottie. «Ambos reproducen la función del realizador», encara que Stoichita puntualitza, «sin tener el dominio total de la situación, pues es el realizador de la película quien goza del poder absoluto y exclusivo de crear simulacros»[149].

És, però, sens dubte, la segona part del film la que ha suscitat més reflexions i comentaris entre els filòsofs que hem anat tractant al llarg del treball i la que, com dèiem, descriu la transformació, la creació de l'estàtua de la dona perfecta. Tot i que, no se'ns escapa, ja en la primera part es rebel·la una primera manipulació: Judy transformada en una còpia distinta de la dona d'Elster, negada i desconeguda com a original que és[150], en el sentit bertettià, però també és simulacre en el sentit stoichitià del terme, l'obra que cobra vida, la creació en moviment, una metàfora del mateix cinema com a creador del somni de Pigmalió.

Analitzem, doncs, què succeeix en aquest segon moviment de *Vértigo*. Com si de l'espiral es tractés o, com més aviat una banda de Moebius, tornem al punt inicial de la història: Scottie i Mitch xerren després que aquest hagi estat el fals culpable d'una altra mort. Es torna a iniciar el mateix moviment, però, aquesta vegada, en comptes d'un encàrrec d'Elster, el motor és la culpabilitat, la cerca de la presència que ja no hi és. Scottie inicia el mateix recorregut pels paisatges urbans que havia trepitjat perseguint Madeleine, com si en algun moment hagués de tornar a aparèixer el seu objecte de desig. Hitchcock ens fa evident aquest joc presentant, per exemple, noves còpies de Madeleine, noies rosses que es troben en els mateixos llocs que havia ocupat Madeleine, però que, en acostar-nos-hi, descobrim que són altres dones (fig.10, veure annex) , males reproduccions. Scottie ha quedat trastocat i nosaltres, espectadors, veiem el que veu ell: Madeleines per tot arreu. Fins que, a la floristeria, apareix una dona ostentosament maquillada i morena, però que, a més d'ésser interpretada per la mateixa Kim Novak, vesteix del mateix color amb el qual vestia en la primera ocasió Madeleine (el color és objecte d'intercanvi, simbòlic, una pista que relaciona personatges), la veurem, de seguida, també de perfil i en primer pla (l'angle de l càmera esdevé, també quelcom objectivat), però aquesta vegada, xerrant, expressiva, tot i que no sentirem altra cosa que la banda sonora que ha acompanyat el personatge de Madeleine durant tota la primera part (la música és també objecte d'intercanvi). Ella és Judy,

[148] Bertetto (2015, 33).
[149] Stoichita (2006, 259).
[150] Bertetto (2015, 34).

Carlota/Madeleine/Judy. La persecució torna a tenir un objectiu. Scottie descobreix on viu i s'hi atansa. Som testimonis de la diferència substancial entre l'actitud del personatge de Madeleine i la de Judy, la primera elegant i discreta, la segona, estrident i un xic barroera. Sembla que Judy sigui el negatiu de Madeleine i, de fet, segons Stoichita és així. És el negatiu i, per tant, com en la fotografia, l'original[151].

Scottie, intrigat, la sotmet a un qüestionari el qual ella respon amb certa incomoditat. Judy li recrimina, fins i tot, el vell truc d'intentar conquistar a algú afirmant que li recorda a un antic amor. Som testimonis, també, de com ella no pot dissimular l'alegria que li provoca que ell li proposi anar a sopar, no perquè s'assembli a Madeleine, sinó perquè vol sopar amb ella. Podem interpretar aquesta alegria, com la joia de sentir-se original. Quan Scottie abandona l'escena, assistim, després d'una llarga mirada a càmera de Judy, a la projecció del *flashback* que ens revelarà, a nosaltres i no al protagonista, com Elster era a dalt del campanar amb el cos inconscient de la seva esposa que llança just quan la falsa Madeleine, Judy, arriba al cim de la torre, ell ofega el seu crit i la condueix a un racó fosc per seguretat.

Judy es disposa a fer la maleta per fugir abans que torni Scottie per dur-la a sopar, escriu una nota on confessa, a més del seu pecat, el seu desig de quedar-se perquè ell l'estimi tal com és i la perdoni. Però trenca la carta, desfà la maleta i renuncia, d'aquesta manera, a la seva pròpia identitat. Judy, en aquest moment, es converteix en la peça de marfil a punt per esculpir, el diamant en brut, el material profílmic sobre el qual Scottie elaborarà el seu propi simulacre, la còpia diferencial de la còpia diferencial. I, quan Scottie després del sopar, li pregunta si poden veure's més sovint només perquè li recorda a Madeleine i, segons afirma, perquè només sap que vol estar amb ella, de fet, el que li està preguntant és, en definitiva, que li permeti transformar-la de nou en Madeleine. Tornem, per tant, a la figura de l'espiral o la banda de Moebius, l'etern retorn, la repetició de la història, no obstant, mai igual, sempre diferencial. A més de la pròpia aparença de Judy, la diferència es fa evident en l'intercanvi d'actituds en les següents escenes de la parella, on ella sembla lliurar-se als braços de l'home, mentre ell resta absort, pensatiu. L'escena que succeeix aquests breus plans és la famosa escena de la compra del vestit que lluïa Madeleine, on Scottie demana insistentment un vestit concret a la propietària del negoci i Judy s'adona de les intensions del seu company i intenta resistir-s'hi, però desisteix. Per Stoichita, aquesta seqüencia tot i que mostra paral·lelismes amb el mite d'Ovidi, que vesteix l'estàtua, accentua també una diferència: si en *Pigmalió* el material inert cobrarà vida mitjançant la carícia, i gràcies al

[151] Stoichita (2006, 270).

contacte, es transformarà en carn; en Hitchcock, el vestit i les sabates, els enquadraments que només ens mostren els cossos i no els caps de les models, responen a una mirada masculina de clar component fetitxista[152].

En l'escena següent a casa de Judy escoltem un diàleg entre la parella on ella li pregunta quin és l'objectiu que persegueix amb tot allò i tot i no saber contestar, ell afirma que no és sinó des de l'inici de la transformació que ha tornat a ser feliç. Ella suplica deixar-ho córrer perquè l'estima i vol que la correspongui pel que és de debò i la resposta d'ell, però, és dir-li, tot mirant-li el cabell, que el que falta és el color: ha de ser rossa. La crueltat que observem en Scottie és la crueltat d'aquell que tracta com un objecte, com una peça inanimada, a l'altre. Judy ha esdevingut una estàtua, però el desig de Scottie no és donar-li vida, com seria el cas de *Pigmalió*, sinó que, a mig camí, el que desitja és un maniquí ornamentat amb el cabell de Madeleine, el vestit de Madeleine, les sabates de Madeleine, etc. En aquesta mateixa escena es produeix el terrible diàleg que posa fi a Judy i inicia el nou naixement de Madeleine:

> «**Judy:** If I let you change me, will that do it? If I do what you tell me... will you Love me?
>
> »**Scottie:** Yes. Yes.
>
> »**Judy:** All right... All right then, I'll do it. I don't care anymore about me[153]. »

Judy, com veiem, renuncia no només a la seva pròpia identitat, sinó que, en afirmar que ja no es preocuparà d'ella mateixa, renuncia també a la seva autonomia, pràcticament a la seva existència. S'entrega totalment a la voluntat de Scottie. Per a Žižek, la lògica d'aquest fet és precisament observar que, de fet, Judy ja és morta per Scottie, «El héroe la ama como Madeleine, es decir, en la medida en que está muerta». La crueltat que apuntàvem abans, per Žižek, té la lògica en tant que tracta com un objecte inanimat allò que per a ell, Scottie, és des del principi un objecte inanimat[154].

A la seqüència següent, un cop Judy s'ha tenyit de rossa, apareix davant de Scottie que suplica que es faci el recollit característic de Judy. Segons Hitchcock, el que fa Scottie és anar despullant a Judy per crear a Madeleine, i aquesta última petició és la reclamació per

---

[152] Stoichita (2006, 275).
[153] Hitchock (dir.) *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vértigo*, 1958).
[154] Žižek (2011, 143).

part d'ell del nu total, «dispuesta para el amor»[155]. Assistim a l'escena de la sortida de Judy del bany, vestida, maquillada i pentinada com Madeleine, coberta per la llum intermitent del neó verd (el color que vestia Madeleine i Judy en les seves primeres aparicions) i acompanyada de la seva pròpia banda sonora, es reprodueix l'atmosfera que Hitchcock havia creat per les aparicions de l'elegant Madeleine:

> «Usted recuerda que, en la primera parte, cuando James Stewart seguía a Madeleine en el cementerio, los planos de ella la hacían bastante misteriosa, pues los rodamos a través de filtros de niebla; conseguíamos así un efecto coloreado de verde por encima del brillo del sol. Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hice residir en el Empire Hotel de Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadea constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificio, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos. Luego se encuadra a Stewart que la contempla y de nuevo a la muchacha, pero esta vez filmada normalmente, pues Stewart ha vuelto a la realidad. Sea como sea. James Stewart ha sentido durante un momento que Judy era la misma Madeleine y se siente aturdido hasta que descubre el medallón. Entonces comprende que han jugado con él.» Alfred Hitchcock a Truffaut (1974, 211-212).

A l'aparició del fantasma de Madeleine que ha sostret l'existència a Judy, la segueix un apassionat petó que transporta el protagonista al petó que es fa amb Madeleine als estables de la "missió espanyola"; com observa Žižek, el protagonista, un cop acomplert el seu desig, no pot evitar aixecar els ulls i mirar al seu voltant per comprovar per última vegada que tot sigui el seu lloc, que la seva posada en escena i la seva còpia siguin el més exactes possibles[156].

En l'escena següent, però, Judy/Madeleine comet el terrible error de posar-se —potser per trobar-se tan íntimament identificada amb Madeleine i no amb Judy— el collar de Carlota Valdés. Scottie s'adona de l'engany i decideix conduir-la a la "missió espanyola" per sotmetre-la a una prova. Per ell ha de suposar alliberar-se del passat, li diu, demostrar que pot salvar-la i pujar a la torre. Judy/Madeleine, aterrida, intenta escapar-se. Arriben allà on

[155] Truffaut (1974, 210-211).
[156] Žižek (guió), 2006.

Scottie va aturar-se la darrera vegada i ell confessa que el collar l'ha delatada mentre li exigeix que li expliqui què va passar i l'acusa de ser «la còpia, la falsificació»[157]. Li recrimina també que Elster la transformés igual que ell l'ha transformada, afegint, potser dolgut, que no només va transformar-li la roba, sinó també els gestos i l'actitud. Scottie, en definitiva, descobreix que l'han enganyat, però, a més, descobreix que Judy és la dona original, que el que ha estat cercant amb desesperació era l'obra d'un altre. Mentre que Pigmalió s'enamora de la seva pròpia obra, Scottie ha estat seduït per un artefacte aliè, creat per un tercer per tal d'enganyar-lo. La seva obra, el seu desig, com diu Žižek, el regal que li fa ella entregant-se a la transformació, es converteix, de sobte, per Scottie, en un «regal de merda»[158].

Al tram final de la pujada al campanar, Scottie, pren consciència de la seva falsa culpabilitat. El crim va preparar-se per a ell, sense ell no hi hagués hagut assassinat, sense la seva por a les altures, el pla d'Elster no hagués estat possible. És a dir, l'espectacle del principi ha estat pensat ad hoc, destinat a la visió de Scottie, així, la primera Madeleine es converteix en una *mise en scène* totalment cinematogràfica, *destinée a la vision*. Després de les súpliques de Madeleine, sembla perdonar-la, però amb la sobtada aparició d'una monja en la penombra, ella s'espanta i cau al buit com Madeleine. Segons Žižek, també, la curació de Scottie és doble i és la cara "feliç" del final de Vértigo, igual que la seva pèrdua, també doble i infeliç. Doble curació perquè no només és capaç de pujar fins dalt del campanar alliberat de l'engany, sabent-se ja culpable, sinó que, a més, després de la caiguda de Judy/Madeleine, és capaç de mirar al buit. La doble pèrdua la trobem no en la mort "real" de Judy/Madeleine, sinó en la primera mort de Madeleine i en el descobriment de l'engany. Quan Scottie descobreix que Madeleine és Judy, Madeleine deixa d'existir, queda ancorada a la realitat i el fantasma (o el seu desig) es dilueix, l'objecte no ha existit mai[159].

Com havíem apuntat al principi, per Bertetto, aquesta segona part de Vértigo centrada en la transformació de Judy en Madeleine —també, en certa manera, una referència meta-cinematogràfica pel que fa a la preparació de l'actor davant la interpretació d'un rol— és un simulacre del subjecte perquè, com hem dit, és una còpia diferencial d'una altra còpia diferencial que atempta, a més, contra la mort. Parlem de còpies perquè és obvi que pretenen copiar un model, però, són diferencials perquè, la primera, s'allunya, per voluntat d'un realitzador conscient (Elster), de l'original (ho dèiem abans, la bogeria de Madeleine és un parany dissenyat expressament per enganyar l'Scottie); la segona còpia ho és perquè, tot

[157] «The copy, the counterfeit» diu Scottie a l'original.
[158] Žižek (2011, 144).
[159] *Ibid.*, 2011, 144.

i la voluntat de crear quelcom idèntic, aquest anar contra la mort fa que la mimesi es trenqui, la còpia no serà mai com l'original si existeix quan l'original ha mort[160].

Però, què són exactament Judy, la Madeleine assassinada, la primera Madeleine simulacre i la Madeleine que es fabrica Scottie? Què representen? Hem apuntat que la primera Madeleine simulacre podria ser una metàfora del cinema perquè ha estat dissenyada per "ser vista" i suplantar una realitat que ha estat assassinada, és a dir, que la Madeleine assassinada és una metàfora de la realitat inexistent. La Madeleine que es frabrica Scottie seria el mateix que la creada per Elster: un espectacle que vol simular una suposasa realitat perduda. Però on queda Judy? Judy és real, però la reaitat és aparença i, per tant, Judy és una representació de si mateixa, el registre simbòlic, allò que percebem del món i, per la intervenció de Scottie, Judy queda convertida en material profílmic que, recordem, és l'aparença de la realitat, que serà modificada per convertir-se en una nova imatge.

[160] Bertteto (2015, 33).

5. CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquest treball era intentar esbrinar com es relacionen el cinema i la filosofia i si és el cinema un mitjà vàlid per a generar reflexions. Per abordar aquesta qüestió i centrar-nos en el tema concret del treball, hem cregut oportú iniciar la recerca a partir de la via que ens ha semblat que millor podia ajudar a enfocar la temàtica: la gènesi d'aquesta relació. Així doncs, primer, hem volgut dilucidar com sorgeix la idea del cinema com a simulacre i enllaçar-la amb l'evolució del pensament modern, centrant-nos, sobretot, en la concepció mateixa de la realitat i el simulacre de la imatge fílmica. En segon lloc i ja centrant-nos en el tema concret del treball, ens hem proposat demostrar que ens enfrontem al cinema de la mateixa manera que ens enfrontem al món fenomenal: a través de la percepció descrita per Merleau-Ponty, qui afirma que «le film ne se pense pas, il se perçoit». A continuació, hem establert una primera ontologia del cinema. I, en darrer lloc, hem tractat un exemple pràctic que abordi, des del cinema, una reflexió sobre els conceptes i mecanismes exposats durant tot el treball.

Pel que fa a la transformació de la concepció de la realitat mateixa i de l'art com a generador de noves realitats simulades, concloem el següent:

El món «existeix i res més existeix més enllà d'ell», però l'única possibilitat de conèixer-lo és mitjançant el filtre de la nostra percepció, una percepció que es basa en la informació de les aparences[161]. La realitat ha estat abolida i, com diu Žižek, la seva existència només pot ser producte de la creença; representa, doncs, un ideal, una abstracció humana del propi món fenomenal. El que veiem al cinema, com en el món, és una aparença *mediada* composta per imatges a mig camí entre la "cosa" i la representació[162]. La mediació, doncs, transforma la realitat en imaginari i registre simbòlic que, si bé pot resultar il·lusori, és allò que percebem com a món fenomenal. El paper de l'art, en aquest sentit, és el de generar noves realitats *mediades* mitjançant una simulació versemblant, còpia diferencial de l'aparença del món fenomenal, sense referent. Esdevé simulacre en el sentit platònic: una còpia d'una còpia, un intent de plasmar el món material, les convencions perceptives, no la realitat, sinó una còpia sense model, un simulacre[163].

[161] Beccari, B. Portugal (2012, 71).
[162] Meneses (2010, 3).
[163] *Ibid.*, 2010, 2.

En segon terme, la percepció esdevé crucial per a entendre per quin motiu cinema i món fenomenal són equiparables, ja que:

La nostra manera de percebre el cinema és idèntica a la manera amb la qual percebem el món fenomenal, no és la simple suma de les aportacions dels sentits, sinó la relació entre aquestes informacions i la nostra consciència[164]. La percepció merleau-pontyniana és tot el procés pel qual les coses se'ns fan comprensibles, a més, consciència perceptiva i món percebut es relacionen de manera tan estreta que l'intel·lecte és intervingut per allò sensible i configura el seu coneixement fent intel·ligible allò que se situa més enllà d'ella. Per tant, els fenòmens que envolten la consciència són els que la creen i que la fan conscient de si mateixa, ja que es troba inserida en una circumstància de la qual és indissociable i en forma part. Merleau-Ponty situa el subjecte conscient al mateix nivell que el món, i no només això, sinó que el difumina dins d'aquest. El món fenomenal, però, és sempre variable. Les imatges mentals, distorsionades per l'intel·lecte, pretenen imposar-se a la realitat, per fer-nos una composició interna del món, una composició fantasmal[165]. És a dir, la percepció no és merament empírica, sinó que hi ha una traça generada pel record que relaciona el que veiem amb el que imaginem: fem una composició del món creativa. Aquest fet demostra que la percepció és també intervinguda pel l'invisible que està inscrit en allò visible: percebre el món vol dir fer present allò que és absent[166]. La percepció merleau-pontyniana té un caràcter totalitzador que organitza un món davant nostre, una visió-pensament que permet a la imatge esdevenir sentit[167].

El cinema és el mitjà més capaç de plasmar la nostra manera d'ésser al món perquè no simula el món fenomenal, sinó la percepció d'aquest món. Món fenomenal i cinema són possibles gràcies a la llum natural o artificial que cobreix els objectes, per tant, la visibilitat al cinema és tan o tan poc real com la pròpia del món fenomenal, i el sentit, l'entramat simbòlic, conserva la mateixa força a la pantalla i al món fenomenal, fins al punt que aquesta ofereix una nova realitat.

A més, l'expressió cinematogràfica treballa amb allò aprehensible des de la corporeïtat i una de les característiques de la teoria de Merleau-Ponty és precisament el trasllat del jo cap al cos, cap a l'expressió corporal que es fa visible a través el gest, la conducta, que és un moviment mut. El moviment requereix temps per al seu desenvolupament i, finalment,

[164] Carbone (2011, 86).
[165]Bertetto (2015, 49).
[166]Carbone (2011, 11).
[167] Bertetto (2015, 104).

aquesta gestualitat ens comunica quelcom invisible, un afecte. Per tant, el gest és una expressió capaç d'ésser simulada només a través del cinema que se centra en moviment, temps i afectivitat. L'afectivitat, a més, acosta de nou cinema i filosofia, ja que segons Julio Cabrera, el filòsof ha de saber captar l'afectivitat de les coses per entendre la seva relació amb el món[168]. Per altra banda, si la filosofia reflexiona sobre la nostra existència, el cinema és capaç de reproduir la manera amb la qual la consciència percep la seva pròpia existència i l'existència de les altres consciències.

La versemblança és un tret definitori del cinema i s'aconsegueix precisament imitant les lògiques perceptives del món fenomenal. Això no obstant, la imatge cinematogràfica, no imita un referent, sinó que crea un món nou. Les característiques més rellevants del mitjà cinematogràfic són:

- El cinema no és imitació, perquè la transformació de qualsevol fenomen en fílmic implica posar-lo en relació amb altres imatges i acaba transformant la seva pròpia natura. Per tant, la transformació semiòtica que hi ha entre la imatge del fenomen i la imatge fílmica és allò que descarta la possibilitat que el cinema sigui representació del món fenomenal[169]

- La ficció cinematogràfica ens és aprehensible perquè s'aprofita de la nostra concepció perceptiva del món, ja que, com a consciències, ens creem una nova composició del món mitjançant unes noves dades fictícies, per això som capaços d'emocionar-nos, de sentir-nos apel·lats per alguna cosa que sabem a priori irreal.

- El llenguatge cinematogràfic busca donar-nos la sensació d'estar vivint alguna cosa que no està passant ni ha passat realment i crear afecció. Per aquest mateix motiu, perquè allò que percebem no és ni ha estat, definim la imatge fílmica com una còpia diferencial del fenomen.

- El cinema, a diferència del món fenomenal que és inabastable, és exacte, perquè té la característica d'ésser planificat i configurat en la totalitat d'allò que percebem, tot encaixa de manera perfecta. Ens presenta un món destinat a la visió.

[168] Cabrera, Julio (2007,12).
[169] Bertetto (2015, 50).

- La imatge cinematogràfica, per la seva capacitat de modificar tècnicament els punts de vista, es diferencia del món fenomenal, genera altres realitats virtuals, altres maneres d'ésser al món forçosament fictícies.

- El cinema és capaç de crear nous sentits i entramats simbòlics mitjançant la imatge, és un mecanisme que ens remet al món fenomenal i ens mostra els mecanismes pels quals els entramats simbòlics es creen, és a dir, el cinema ens serveix per veure com, a través del discurs-imatge, associem idees a uns determinats objectes.

- El cinema és capaç de generar imatges pròpies que no existeixen a la realitat i que a més tenen un contingut simbòlic propi totalment independent al del món fenomenal[170]. El llenguatge cinematogràfic, a més, dota les imatges de nous significats.

- La relació, doncs, entre cinema i món fenomenal no és només en una direcció, el món cinematogràfic esdevé una esfera més de la realitat humana permeable amb tots es altres àmbits que l'afecten.

- La imatge fílmica té una perspectiva exclusivament humana, en aquest simulacre del món fenomenal, el subjecte descrit per Merleau-Ponty troba un ecosistema perfecte per a la seva existència, un lloc on veure i ser vist.

- El cinema té la capacitat de produir temps virtuals, no els descriu, ens els fa percebre.

- L'ésser al món, però, cinematogràfic, és percebut com aliè i no com l'ésser al món de la consciència mateixa que percep. Malgrat això, els recursos del llenguatge cinematogràfic ens permeten inserir-nos en la manera de percebre de les altres consciències.

És per tot plegat que el cinema és capaç de generar un discurs intel·lectual comprensible mitjançant imatges amb un nou contingut semàntic. Posades en relació entre elles i dotant-les d'una durabilitat concreta, un ritme i una exposició particular, les imatges esdevenen més transcendents que si de meres còpies (utòpiques) del món fenomenal es tractés. És en la distància entre l'aparença del món fenomenal (amb el sentit concret que té de per si), la

[170] *Ibid.*, 2015, 46.

modificació a través de la il·luminació, l'angle de visió, etc., que pateix aquesta aparença per passar a ser allò que la càmera capta i el resultat final després del muntatge que es concep el nou significat de cada imatge i de totes les imatges i sons que componen un pel·lícula i que creen, en definitiva, un món nou. L'exemple de Hitchcock ens ha servit per demostrar com funciona aquesta economia dels significats en el seu cas particular, i de quina manera el cinema és capaç de generar un discurs sense paraules, aproximant-nos a problemàtiques d'una manera diferent, però igualment resolutiva.

El cinema és una esfera cultural humana més, que genera signes i símbols, però que també va més enllà de ser un espectacle de masses o un mer entreteniment, atès que ofereix un amplisim ventall de possibilitats tant a l'hora d'indagar sobre la seva natura des de la filosofia, com per replantejar qüestions sobre la intervenció de la imatge al coneixement humà. En definitiva, esdevé art del nostre temps perquè és capaç de reflexionar, a través de la imatge, sobre si mateix i sobre un món que ja concebem com quelcom únicament mediat per aquestes imatges. Posa de manifest que allò que hem conegut com a realitat és reprpoduïble artificialment i que aquest artifici no només és possible mitjançant les mateixes lleis del món fenomenal, sinó que també és capaç de desafiar-les i anar més enllà, fer d'una nova dimensió quelcom màgic i perfecte, abastable en un sol cop d'ull. En cert sentit, el cinema es gauba del fet que ja no creguem més en aquest món per a possibilitar, paradoxalment, que poguem gaudir d'altres mons igualment ficticis, creats a plaer nostre.

FONTS DOCUMENTALS

I. Bibliografia

Baiges, Anna M.; Puig I. (2007). *Cinèfil.* Vic: EUMO; Girona: Universitat de Girona; Barcelona: Grup IREF.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Paidós.

Basallo, Alfonso (2014, desembre). «Julián Marías, filosofo de cine». *Revista de Occidente.* Número 403 (pàg. 62-76). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.

Bertetto, Paolo (2015). *Le miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Bertetto, Paolo (2014). *Microfilosofia del cinema.* Venècia: Marsilio Editori.

Carbone, Mauro (2011). *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma.* París: Vrin.

Carbone, Mauro (2008). *Sullo shermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare.* Milà: Mimesis Edizioni.

Cerf, Julliette (2009). *Cinéma et philosophie.*París: Cahiers du cinéma.

Chateau, Jean-Yves(2008). *Pourquoi un septième art? Cinéma et philosophie.* París: PUF.

Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1.* Barcelona: Ed. Paidós.

Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2.* Barcelona: Ed. Paidós.

Déotte, Jean-Louis (dir.) (2011) *Philosophie & Cinéma.* Col. Esthétiques. París: L'Harmattan.

Diversos autors (2011) *Art i filosofia.* Barcelona: La busca edicions.

Judt, Tony (2005). *Postguerra. Una historia de Europa desde*1945. Madrid: Ed. Taurus.

Liandrat-Guigues, Suzanne; Leutrat, Jean-Louis (2003). *Cómo Pensar el Cine.* Madrid: Cátedra.

Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception.* Paris : La Librairie Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1993) *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: Planeta de Agostini.

Merleau-Ponty, Maurice (1996) *Le cinéma et la nouvelle psychologie.* París: Éditons Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1964) *L'œil et l'esprit.* París: Éditons Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Sens et non-sens.* París: Éditons Gallimard.

Metz, Christian (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972).* Volum 2. Barcelona: Ed. Paidós.

Metz, Christian (2001) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine.* Barcelona: Ed. Paidós.

Mitry, Jean (2002). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas.* Madrid: Sigloveintiuno

Puigdomènech, Jordi (2007). *Ingmar Bergman. El último existencialista.* Madrid: Ediciones JC.

Puigdomènech, Jordi; Expósito, Andrés; Giménez Soria, Carlos (2010). *Akira Kurosawa. La mirada del samurái.* Madrid: Ediciones JC.

Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes.* Buenos Aires: PrometeoLibros.

Sánchez, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo.* Col. Estudios. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.

Stoichita, Victor I. (2006) *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock.* Madrid: Siruela.

Trias, Eugenio (2013). *De cine.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Trias, Eugenio (2010). *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel.

Trias, Eugenio (1998). *Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película de Vértigo, de Alfred Hitchcock.* Madrid: Taurus.

Truffaut, François (1974). *El cine según Hitchcock.* Madrid: Alianza Editorial.

Žižek, Slavoj(2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Debate.

Žižek, Slavoj(2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Žižek, Slavoj (comp.) i altres (2001). *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

II. Filmografia

Allen, Woody (dir.) (1985) *La Rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*) [pel·lícula cinematogràfica]. Estats Units: Orion Pictures (89 min.).

Engle, Harrison (dir.) (1997) *Obsessed with Vertigo* [pel·lícula cinematogràfica]. Estats Units: Signal Hill Entertainment Inc (29 min.).

Ford Coppola, Francis (dir.) (1974) *La conversación* (*The Conversation*) Estats Units: Paramount Pictures (113 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1940). *Rebeca* (*Rebecca*) [pel·lícula cinematogràfica] EUA: Selznick International Pictures (130 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1951). *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*) [pel·lícula cinematogràfica] EUA: Warner Bros (101 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1954). *Crimen Perfecto* (*Dial M for Murder*) [pel·lícula cinematogràfica]. EUA: Warner Bros (105 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1955). *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) [pel·lícula cinematogràfica]. EUA: Paramount Pictures (110 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1958). *Vértigo (de entre los muertos)* (*Vertigo*) [pel·lícula cinematogràfica]. EUA: Paramount Pictures (120 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1959). *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*) [pel·lúcla cinematogràfica]. EUA: Metro-Goldwing-Mayer (136 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1962). *Psicosis* (*Psycho*) [pel·lícula cinematogràfica]. EUA: Paramount Pictures (109 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1963). *Los pájaros* (*The Birds*) [pel·lícula cinematogràfica]. EUA: Universal Pictures i Alfred Hitchcock Productions (115 min.).

Hitchcock, Alfred (dir.) (1972). *Frenesí* (*Frenzy*) [pel·lícula cinematogràfica]. Regne Unit: Universal Pictures (116 min.).

Marker, Chris(dir.) (1962). *La Jetée* [pel·lícula cinematogràfica]. França: Argos Films (29 min.).

Taylor, Astra (dir.) (2005). *Žižek!* [pel·lícula cinematográfica]. Coproducció EUA i Canadà: HiddenDriverProductions, TheDocumentaryCampaign (71 min.).

Vigo, Jean (dir.) (1933) *Cero en conducta* (*Zéro en conduite*) [pel·lícula cinematogràfica]. França: Gaumont (42 min.).

Žižek, Slavoj (guió)(2004). *Slavoj Žižek: The reality of the virtual* [pel·lícula cinematogràfica] Wright, Ben (dir.). EUA: Ben Wright Film Productions (71 min.).

Žižek, Slavoj (guió)(2006). *Guía cinematográfica para pervertidos* (*The pervert's guide to cinema*) [pel·lícula cinematogràfica]. Fiennes, Sophie (dir.). Regne Unit, Àustria i Països Baixos: Amoeba Film, Kasander Film Company, LoneStarProductions i Mischief Films (150 min.).

Žižek, Slavoj (guió)(2012). *Guía ideológica para pervertidos* (*The pervert's guide to ideology*) [pel·lícula cinematogràfica]. Fiennes, Sophie (dir.). Regne Unit i Irlanda:BFI, Blinder Films, Film4, Irish Film Board, P GuideProductions i RooksNestEntertainment (136 min.).

III. Documents en línia

Adorno W., Theodor; Horkheimer, Max (1998) *La industria cultural. Iluminismo como mistifiación de masas*a *Dialéctica del iluminismo*. [Article en línia] Buenos aires: Sudamericana. [última consulta: 07/01/2014] <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf>.

Adorno W., Theodor;Horkheimer, Max (1998) *Dialéctica de la ilustración*. [Llibre en línia] Madrid: Editorial Trotta. [última consulta: 01/01/2015]

<http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0005.pdf>.

Álvarez Martínez, Melba (2012) *Teorías psicológicas*. Mèxic: Red tercer milenio. [Última de consulta: 01/04/2014] <http://www.xtec.cat/~jortiz15/hisotirapsicologia.alcoberro.pdf>

Aguilera Vita, Sergio (2013). *El cine y la nuevaontología de la imagen. Merleau-ponty, Bergson y Deleuze*. [Treball de fi de màster en línia presentat a la facultat de filosofia de la UNED] [data de consulta: 07/01/2015]. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:masterFilosofiaHistoria-Saguilera&dsID=Documento.pdf>.

Argüello Manresa, Gemma del Carmen (2010, març) «Encuentros fortuitos y categóricos entre la filosofía y el cine». [Article en línia]. *Casa del tiempo*. Cariátide (Volum III, número 29, pàg. 59-62). Mèxic: UnivesidadAutónoma Metropolitana. [Última consulta: 01/01/2015] <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_59_62.pdf>.

Barthes, Roland (1986). «Saliendo del cine» [Article en línia]. *Cuadernos de cine*. (7):63-73. [dáta de consulta: 07/03/2015] <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42575/CUADERNOS_DE_CINE_007_003.pdf?sequence=4&isAllowed=y >.

Beccari, Marcos; B. Portugal, Daniel (2012) «Da imagem do real para o real da imagem: por um elogio das aparências» [article en línia] *Visualidades. Revista do programa de mestrado em cultura audiovisual*. Vol. 12, nº2 (pàg. 69-89) [última consulta 26/07/2015] <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/34479/18176> DOI 10.5216/vis.v12i2.34479>.

Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de sureproductibilidadtécnica*. [Article en línia] México, D.F.: Editorial Ítaca.[Última consulta: 01/01/2015] <http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf>.

Bertetto, Paolo (2009) «L'immagine simulacro». [Article en línia] *Revista cultural Trama y Fondo*. Nº27(pàg.. 87-104) [última consulta 01/11/2015]<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3324083.pdf >.

Bianchi, Pietro; D'angela, Toni. «La percezione e lo spaziovisivo. Dialogo suMerleau-Ponty, Lacan e il cinema» [Article en línia] *La furiaumana*. Núm 17. [Última consulta 12/04/2015]<http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/19-pietro-bianchi-toni-d-angela-la-percezione-e-lo-spazio-visivo-dialogo-su-merleau-ponty-lacan-e-il-cinema>.

Bouhaben, Miguel Alfonso (2010) *Entre la filosofía de Deleuze y el Cine de godard: introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos*. [Tesi en línia presentada a departament de comunicació audiovisual y publicitat II de la Facultat de ciències de la informació de la Universitat Complutense de Madrid per optar al títol de doctor] [última consulta: 01/01/2015] <http://eprints.ucm.es/12083/1/T32587.pdf>.

Carbone, Mauro (2014) «Schermodellemiebrame. Lyotard e un cinema che si chiamadesiderio» [Article en línia]. *Materiali di Estetica*. Nº1(pàg. 119-130.) Milà: Università degli Studi di Milano. [Última consulta: 28/06/2015] <http://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/4548/4638>.

Cabrera, Julio (2007). *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia: novasreflexões sobre cinema e filosofia* [Llibre en línia]. São Paulo: Nankin editorial. [Última consulta: 01/01/2015] <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15246/1/LIVRO_HitchcockGreenawaypelahistoria.pdf>.

Cabrera, Julio (2002, juliol-desembre). «Hitchcock entre Žižek y Aristóteles» [Article en línia]. *Signosfilosóficos*. Número 8 (pàg. 135-146). Iztapalapa, Mèxico: UniversidadAutónoma Metropolitana-Iztapalapa, CSH. [última consulta: 07/01/2015] <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosfilosoficos/include/getdoc.php?id=309&article=196&mode=pdf>.

Danto, Arthur (1964). El mundodelarte [Article en línia]. Traduit per Inés Moreno i NicolásOlesker. Publicatoriginalment a *Journal of Philosophy*, 61 nº 19, 1964. [Última consulta : 07/03/2015] <http://files.josegcardoso.webnode.es/200000696-8b4768c418/Arthur%20Danto%20-%20El%20Mundo%20del%20Arte.pdf>.

Estal Sánchez, Héctor del (2010, desembre) Resenya del llibre «CAMPILLO, A., *El lugar del juicio. Seistestigos del siglo XX: Arendt, Canetti, Derri- da, Hitchcock y Trías*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009» [Article en línia]. *Azafea. Rev. filos.* Reseñas (pàg. 232-236). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. [Última consulta: 01/01/2015] <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/8015/8842>.

Fernández Labayen, Miguel (2001-2014). *Pensar el cine. Un repasohistórico a las teoríascinematográficas*. [Article en línia]Portal de la ComunicaciónInCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación. [Última consulta: 14/04/2015] <http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=39>.

Foschi, María Laura (2013, juliol) «Merleau-Ponty: el cuerpo como apertura al mundo teatral» [Article en línia]. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Cienciassociales*. Número 43 (pàg.11-18). Jujuy: Universidad de Jujuy.[última consulta: 01/01/2015] <http://www.cuadernos-fhycs.org.ar/ojs/index.php/cuadernos/article/view/109/81>.

Fernández Muriano, Nicolás (2014) «Deleuze lector de Pasolini. Acerca del "estilo indirectolibre" en el cine» [Article en línia]. *Imagofagia. Revista de la asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Número 9 (pàg. 1-17). Buenos aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.[Última consulta: 01/01/2015] <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/531/455>.

Infante del Rosal, Fernando (2012, maig). «Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine» [Article en línia]. *Eikasia*. Número 44 (pàg. 213-220). Ovideo:

Eikasia Ediciones. [Última consulta: 07/01/2015] <http://revistadefilosofia.com/44-11.pdf>.

Lavatelli, Julia (2005, desembre) «GillesDeleuze: la alternativa filosófica a la diferenciación de los estudiosteatrales en internalistas y externalistas». [Article en línia]. *Telondefondo. Revista de teoria y crítica teatral.* Buenos aires: Universidad de Buenos Aires. [Última consulta: 07/01/2015] <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero2/articulo/19/gilles-deleuze-la-alternativa-filosofica-a-la-diferenciacion-de-los-estudios-teatrales-en-internalistas-y-externalistas.html>.

Lerat-Pralon, Adélaïde; Duhaut, Marine (2011, agost). «Philosophes et philosophie au cinema. Discours, propos, langages, cinéma et philosophie». [Article en línia] *Mag philo.* Articles. [Data de consulta: 07/01/2014]. <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=134>París: SCÉRÉN – CNDP>.

M. Galazzi, Lucía Laura(2009). «La disputa por el lugar del sujeto en Merleau-Ponty y Deleuze: resonancias en la filosofía del arte». [Article en línia]. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. Número 48 (pàg. 39-54). Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia. [Úlima consulta: 07/01/2015] <http://revistas.um.es/daimon/article/view/119551/112611>.

Mayos, Gonçal(2010), «El 'efectoRashomon'. Análisisfilosófico para el centenario de Akira Kurosawa». [Article en línia] *Convivium. Revista de Filosofía*, Núm. 23 (pàg. 209-233). Barceloona: Universitat Barcelona. [Última consulta: 12/04/2015] <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/EfectoRashomon.pdf>.

Mayos, Gonçal,(2007). «Imatge emotiva i irracional de la humanitat en el cinema. Una aplicació pedagògica». [Article en línia] *Observar.* Revista electrónica de ODAS (Observatorio sobre la Didáctica de las Artes), Núm. 1/2007 (pàg. 119-132). Versió ampliada de: Com l'home va esdevenir irracional. Observatorio sobre la Didáctica de las Artes. [Última consulta:

12/04/2015]
<http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/Desra%F3Cinema.pdf>.

Mayos, Gonçal(2014) «La sospita com a forma de vida filosòfica» [Article en línia] a *La filosofia forma de vida*, Albert Llorca (ed), Antoni Bosh-Veciana, jordiBayod, Marta Doltra, Rosa Rius, GonçalMayos, Ginés Navarro i Lluís Roca, 2014 (pàg. 159-180). Barcelona: La Busca. [Última consulta: 12/04/2015]
<http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/SospitaFormaVidaFilos.pdf>.

Meneses, Alejandra (2010). *La realidad de lo Virtual. Una mirada a la imagen-cinematográfica.*[Article en línia] Foro Saga. [Última consulta: 01/11/2015] <http://www.saga.unal.edu.co/etexts/PDF/Ponencias2010/Alejandra Meneses.pdf>.

Merleau-Ponty, Maurice (21 juillet 2013) *L'œil et l'esprit.* [Llibre en línia]. 1964 París: Gallimard. [Última consulta: 24/08/2015]. Edició digital realitzada per la Universitat de Quebec. Chicoutimi, Ville de Saguenay: Université du Québec.
<http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/oeil_et_esprit/oeil_et_esprit.html>.

Merzbach, Sven(compilador) (2010). «Jean-Paul Sartre: en el cine». Capítol de *Elementos de Estética, Función Social y Didáctica de las Artes. Aspectos de la Estética con respecto a los Procesos de la Creación y Recepción del Arte.* [Artícle en línia] A Material para la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas [UNICACH]; Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. [Última consulta: 11/04/2015]
<http://www.merzbach.de/UNICACH/Antologia/textos/2.4.5._Sartre_-_En_el_cine.pdf>.

Monteleone, Jorge (1993). «La ventana indiscreta. Nota sobre mirada, cuerpo y lenguaje». [Article en línia]. *Paradoxa. Literatura/Filosofia*. Número 7. Beatriz Viterbo editora.[Última consulta: 07/01/2015]

<http://www.lectorcomun.com/archivos/files/8MonteleoneParadoxa7.pdf>.

Münsterberg, Hugo (2005). *ThePhotoplay. A PsychologicalStud.*[Llibre en línia] The Project Gutenberg. [Última consulta: 13/04/2015] <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm#intro>.

Niessen, Niels (2012). «Why He ReallyDoesn't Get Her: Deleuze'sWhatever-Spaceandthe Crisis of the Male Quest». [Article en línia] *Film-Philosophy*. Número 16 (pàg. 127-148). Edimburg: The University of Edinburgh. [Última consulta: 07/01/2015] <http://www.academia.edu/1475140/Why_He_Really_Doesnt_Get_Her_Deleuzes_Whatever-Space_and_the_Crisis_of_the_Male_Quest>.

Peñuela C., Diana Milena; Pulido Cortés, Óscar (2012, segon semestre de). «Cine, pensamiento y estética: reflexiones filosóficas y educativas». [Article en línia].*Revista Colombiana de Educación*. Número 63 (pàg. 89-109) Bogotá: UniversidadPedagógica Nacional. [Última consulta: 07/01/2015] <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n63/n63a6.pdf>.

Pereira Barbosa, Lenice (2013, desembre). «Deleuze, Bergson, Bachelard et Bazin,lesambigüités entre phénoménologie et sémiotiquepourunethéorie du temps fílmiques».[Article en línia].*Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. Número 26 (pàg. 84-97). São Paulo: PontíficiaUniversidadeCatólica de São Paulo. [Última consulta: 07/01/2015] <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/10467/13013>.

Ruiz Torres, Manuel J. (agosto 2011). «Filosofia del límite» [Article en línia]. *Esfinge. Apuntes para un pensamientodiferente*. [última onsulta: 17/05/2015] <http://www.revistaesfinge.com/filosofia/corrientes-de-pensamiento/item/751-50filosofia-del-limite>.

Santa Cruz Grau, José M. (2011).«Másacá de la imagen-simulacro: anotacionesmetodológicas» [Article en línia].*COMUNICACIÓN Y*

MEDIOS. Número 24 [última consulta 08/08/2015] (pàg. 259-272). Universidad de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen. <http://200.89.78.45/index.php/RCM/article/viewFile/19907/21066> .

Santa Cruz Grau, José M. (Abril, 2009).«Cine contemporáneo: la autoconciencia del simulacro» [Article en línia]. *Señas y Reseñas* [última consulta 08/08/2015].Facultad de Artes Universidad de Chile: Centro de EstudiosVisuales de Chile. <http://www.centroestudiosvisuales.net/externos/JoseSantaCruz_abril2009.pdf>.

Vargas Melgarejo, Luz María (1994) «Sobre el concepto de percepción» [article en línia]. *Alteridades*. Volum 4, Número 8 [última consulta 24/08/2015] (Págs. 47-53). <http://www.redalyc.org/pdf/747/74711353004.pdf>.

Villena, Miguel Ángel (21 de gener de 1998). «Trías destaca la "emoción de los límites" como rasgo de Hitchcock» [Article en línia] El País. [Última consulta 12/04/2015]<http://elpais.com/diario/1998/01/21/cultura/885337205_850215.html>.

Vollet, Matthias (2006). «Imágenes - percepción y cine en Bergson y Deleuze». [Article en línia].*Eidos. Revista de filosofía de la universidad del Norte*. Número 5 (pàg. 70-93). Barranquilla: Unversidad del Norte. [Última consulta: 07/01/2015] <http://www.academia.edu/762155/Im%C3%A1genes-percepci%C3%B3n_y_cine_en_Bergson_y_Deleuze_Images_perception_and_cinema_in_Bergson_and_Deleuze>.

IV. Vídeos i conferències en línia

Deleuze, Gilles (1987, 15 de Maig). «¿Què es el acto de creación?».Conferència dins el cicle *Les Mardis de la Fondation*, a la Femis (Escola Superior d'Oficis d' Imatge i So) [Conferència en línia]. BlogIntermedio. [última de consulta: 02/11/2014] <http://intermediodvd.wordpress.com/2012/12/13/tener-una-idea-en-cine-1-conferencia-de-gilles-deleuze/>

Curi, Umberto (24 de Juliol de 2011). *Cinema e filosofia*. A la pàgina de Vimeo de la fundació Popsophia. Civitanova, Marche. [última de consulta: 02/11/2015] <https://vimeo.com/26956076>.

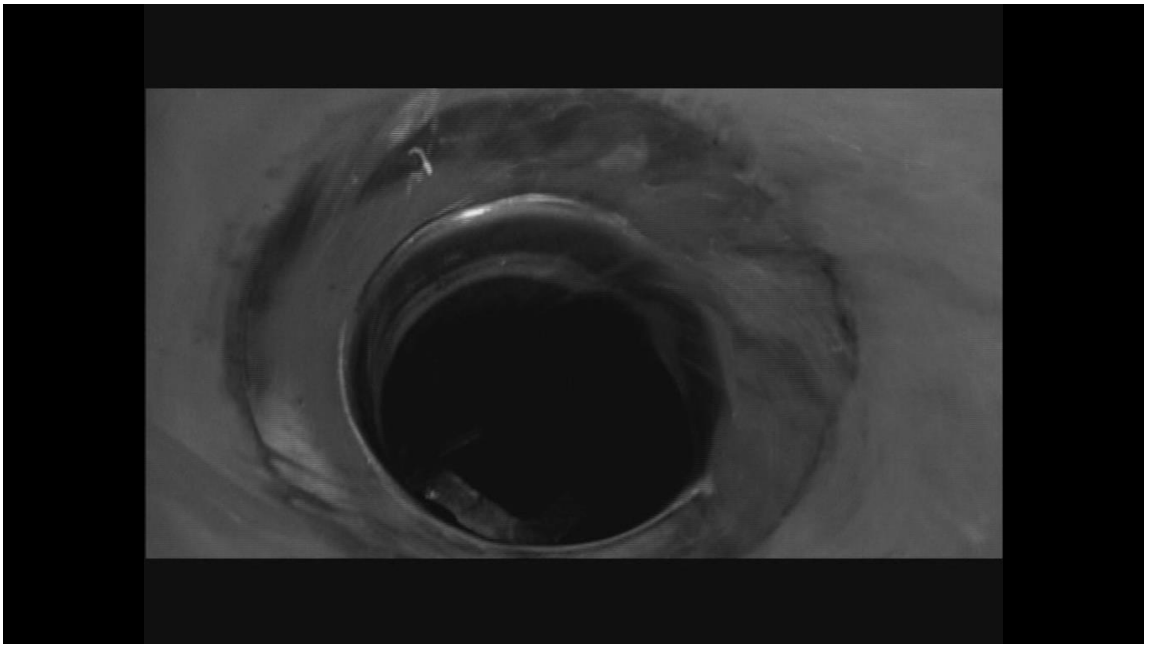
ANNEX: IMATGES DE PEL·LÍCULES[171]

Fig.1. Imatge sota aquetes línies: Objectes d'intercanvi en Hitchcock: l'encenedor de *Strangers on a Train* que provoca un enllaç fatal entre els personatges.

Fig.2. Grup d'imatges l'esquerra i sota aquetes línies: els ocells, un símbol hitchcockià per excel·lència. De dalt a baix i d'esquerra a dreta, els ocells de *The Birds;* l'avió, una forma metafòrica del gran ocell, atacant Gary Grant a *North by Northwest,* i els ocells dissecats de Norman Bates a *Psycho*.

[171] Totes les imatges han estat capturades dels dvds originals de la col·lecció de les pel·lícules de Hitchcock editada per RBA.

Fig.3. Grup d'imatges sobre aquestes línies, de dalt a baix: vista aèrea des del punt de vista dels ocells a *The Birds*, la mirada de la casa quan Arbogast puja l'escala a *Psycho*, i el pla cenital que precedeix el seu assassinat. Exemples de la mirada des de la taca hitchcockiana, l'objecte subjectivitza el subjecte.



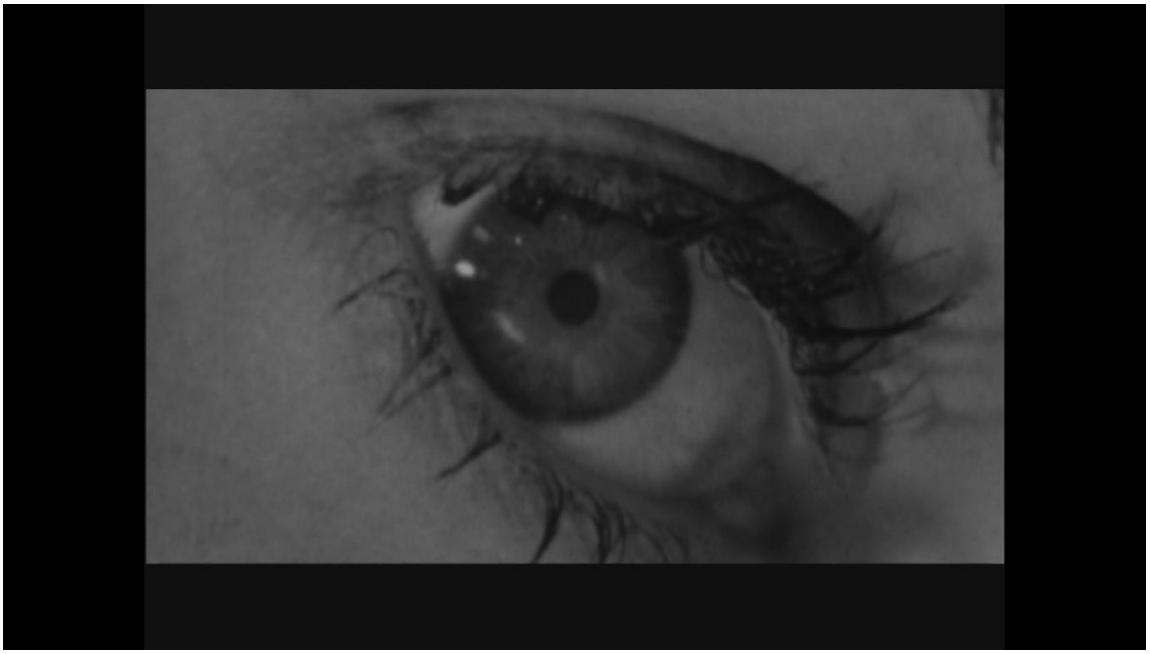


Fig. 4. Parell d'imatges sobre aquestes línies: de dalt a baix, la forma d'espiral del desguàs de *Psycho* i l'ull de Marion després de ser assassinada. Símbols que Hitchock utilitza tant en aquesta pel·lícula com a *Vertigo*, les imatges s'interrelacionen i adquireien significats no verbals, creen connexions.

Fig. 5. Grup d'imatges superiors: Madelene perseguida per Scottie, (de dalt a baix) a la floristeria, al cementiri i al museu. Els escenaris d'una calculada *mise en scène* d'Elster per engnyar a Scottie. Veiem, també, (a baix a la dreta) el detall del quadre de Carlota Valdés.

Fig.6. Sobre aquestes línies: imatges de *Vertigo*. Els colors esdevenen també objectes simblitzables, el verd és Madeleine, el simulacre. El vermell és allò terrible, les pors i les fòbies de Scottie, el símbol, també, de la seva culpabilitat. (De dalt a baix i d'esquerra a dreta): El bust hieràtic de Madeleine, amb un xal verd i fons vermell. El resultat de la transformació de Judy en Madeleine il·luminada amb un neo verd. Les quatre imatges següents corresponen a l'interval que hi ha entre la primera i la segona part del film. Hi veiem, a més del roig, la cara de Scottie obsessionat per Madeleine i, per tant, tenyida de verd.

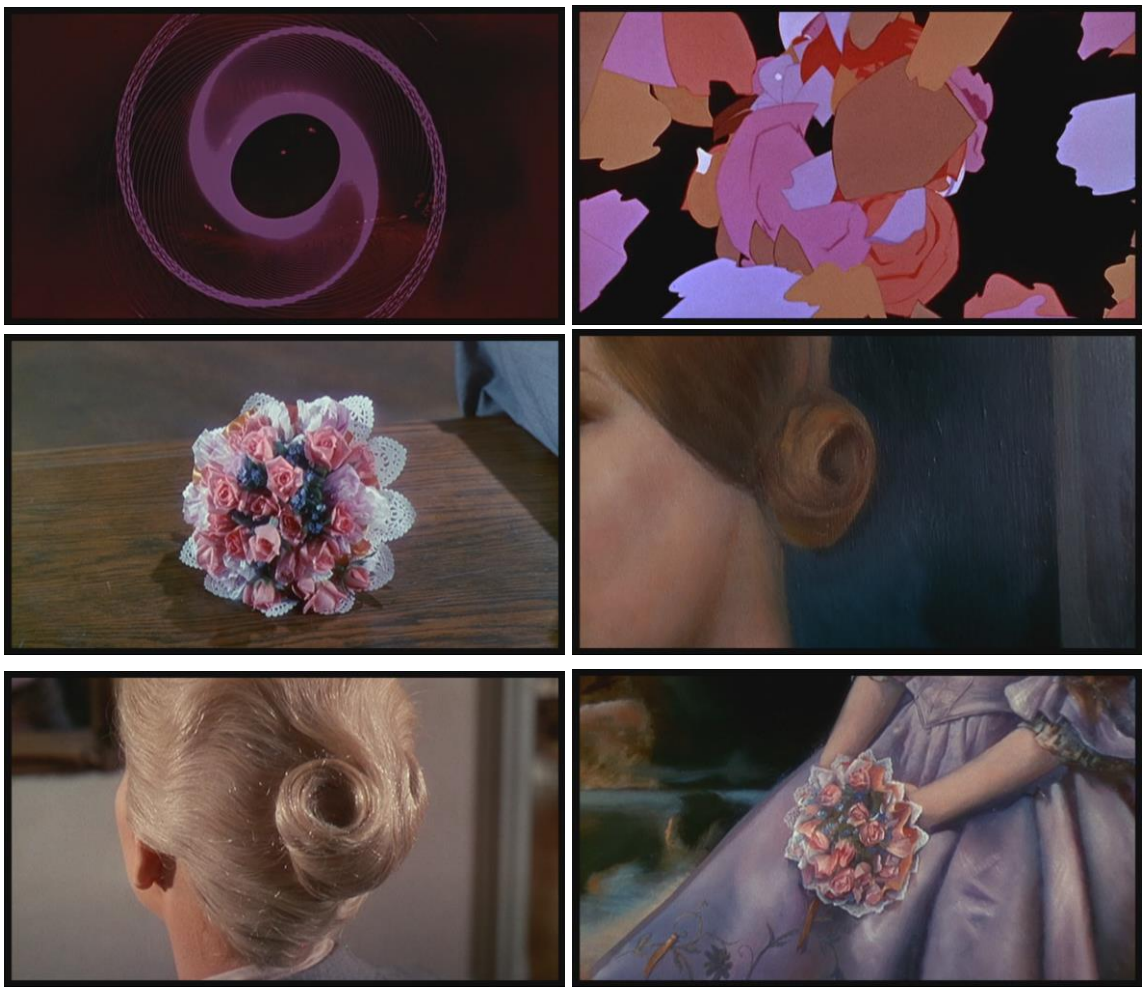


Fig. 7. Les espirals de *Vertigo*, (de dalt a baix i d'esquerra a dreta) des de l'abstracció de l'espiral disenyat per Saul Bass, passant per la descomposició del ram de Carlota Valdés al malson de Scottie, el més subtil, el que recordaria la forma dels pètals d'una rosa del ram de Madeleine/Carlota Valdés i el darrer, el dels pentinats d'aquests personatges femenins. A més, com hem dit, hi ha l'espiral vital que torna la morta a la vida una vegada rere una altra a la pel·lícula. Finalment, a baix a la dreta, el ram que la falsa Madeleine copia del retrat de Carlota Valdés i que veiem en la seva versió "física" dues imatges abans. El ram és també un símbol del darrer espiral que hem esmentat, el de la vida/mort/vida/mort que es repeteix.

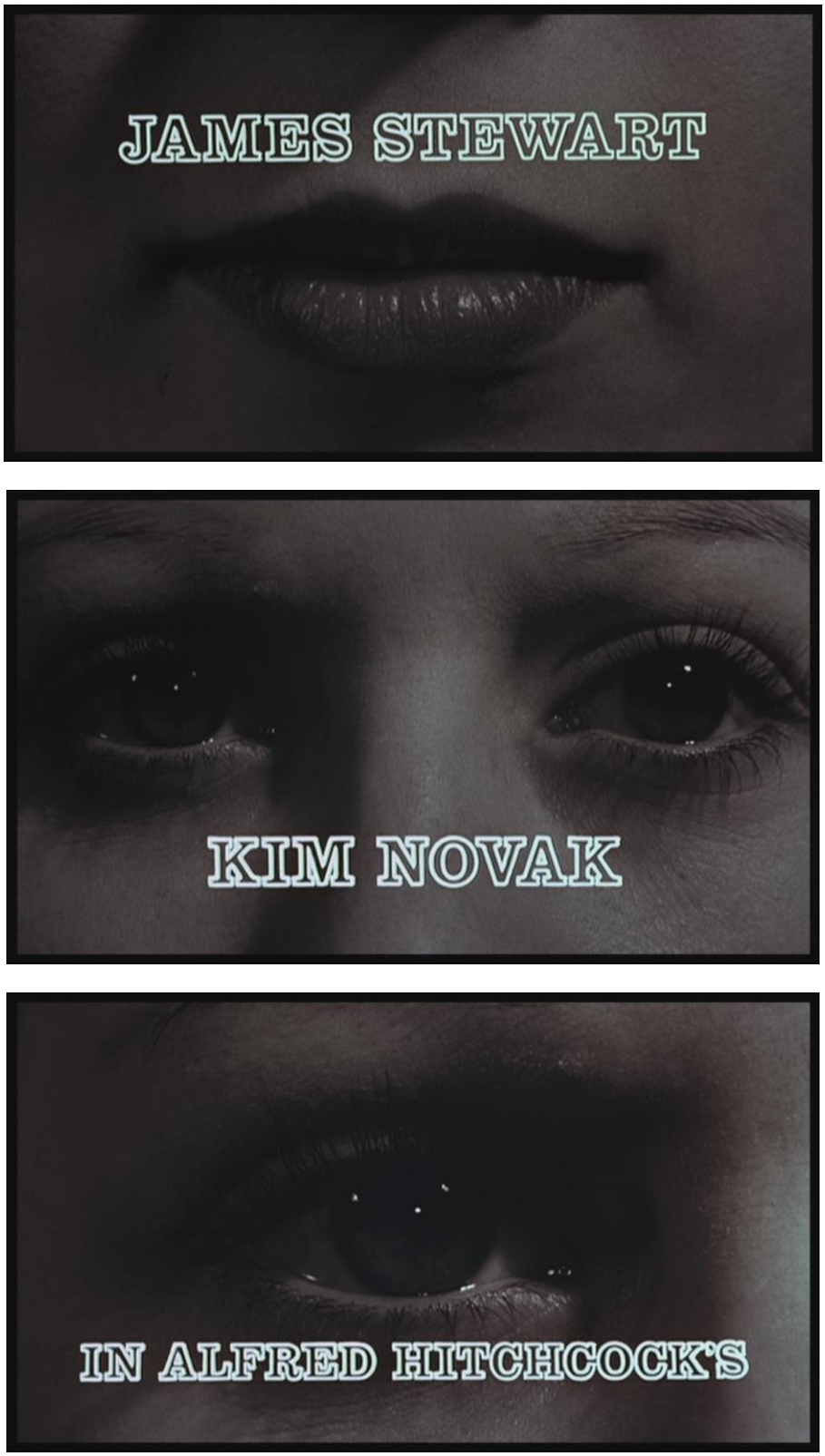


Fig.8. A sobre: els crèdits de *Vertigo*, ja amb una càrrega semàntica evident. James Stewart, el Pigmalió, sobre uns llavis femenins, símbol d'erotisme. Kim Novak, Madeleine, sobreimpressionat a la part del rostre que ocupen els ulls, un referent a la màscara, a la identitat, etc. I Alfred Hitchcock sota l'ull femení, que gràcies a *Psycho* ha esdevingut gairebé un símbol del seu cinema.

Fig.9. Sobre aquestes línies: el quadre que Mitch ensenya a Scottie amb ella mateixa com a una altra Madeleine, un darrer simulacre en to humosrístic, que causa la ira d'ell.

Fig.10. Sobre aquestes línies: les altres Madeleines, també a *Vertigo*, simulacres frustrats, que veu Scottie.