

ELS NUS I ELS MORTS: LA REPRESENTACIÓ DELS MORTS I LA CONSTRUCCIÓ DE L'ALTRE EN EL CINEMA CONTEMPORANI: EL CAS DE M. NIGHT SHYAMALAN

Ivan Pintor Iranzo

ivan.pintor@upf.edu

RESUM

L'article proposa una aproximació hermenèutica a la cinematografia de M. Night Shyamalan a partir de l'estudi de la convergència de tres processos paral·lels: la utilització minuciosa de la planificació i, sobretot, el pla-contraplà i la dialèctica entre camp i fora de camp; la construcció abstracta de l'alteritat; i, finalment, el motiu narratiu del difunt que torna. El cineasta aconsegueix enllaçar aquests tres aspectes amb una minuciosa indagació en les possibilitats del gènere fantàstic per abordar, de manera metafòrica, els problemes de la societat contemporània i una nova implicació de l'espectador en la suspensió de la incredulitat que exigeix la ficció.

PARAULES CLAU

Cinema, Hermenèutica, Escatologia, Manoj Night Shyamalan, Mort, Enterrament, Exèquies, Accident, *Revenant*, Zombi, Altre, Alteritat, Amenaça, Narració, Relat, Pla, Contraplà, Camp, Fora de camp, Suspens, Resurrecció, Tragèdia, Gnosi, Ricoeur, Antígona, Orfeu, Eurídice, Dreyer, Lang, Tourneur, Hitchcock, Lynch.

ARTICLE

*“Aquesta torba d'ombres malaurades”,
va dir la meua guia, “que mirar de front
no has pogut, seguint les seves trepitjades.”*

*I vaig contemplar, des de l'antic pont,
tropell d'ombres per l'oposada banda,
fujetejades per fuet inclement.*

Dant, *Divina Comèdia*, "Infern", Cant XVIII

Un dels motius narratius i iconogràfics fonamentals del gènere fantàstic és el del difunt que torna des del més enllà per exigir o reivindicar alguna cosa. (1) En un nombre significatiu de films contemporanis, en els quals el fantàstic ha esdevingut una segona naturalesa del melodrama, aquest retorn ha adquirit una formulació inusual: el ressuscitat ha deixat de ser la mera encarnació d'una pulsio insatisfeta, d'un deute pendent, i s'ha convertit en el protagonista d'una ficció travada sobre l'el·lipsi fonamental de la seva pròpia mort, comunament inesperada i violenta. En haver oblidat l'accident, que és la causa de la seva mort, el *revenant* no apareix necessàriament com una amenaça ni tampoc desencadena una ficció retrospectiva ordida a partir d'un salt enrere, com succeeix en el clàssic *El crepuscle dels déus* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder, sinó que suscita l'incursió en un espai paradoxal, un intermón on el temps dels vius i dels morts es confon.

A diferència d'allò que ocorre amb les societats tradicionals i amb algunes cultures contemporànies, en les quals l'imaginari mitològic roman molt arrelat en les estructures psicosocials, (2) aquell interregne que comparteixen vius i morts no es defineix en aquests films com un purgatori o un espai de conciliació, sinó com una projecció evanescent i precària de la imaginació del mort. Per intentar agrupar i definir aquest tipus de films, M. Chion (1983: 39) ha encunyat el terme *films-bards*, que fa referència al *Llibre dels morts tibetà*, el *Bard Thödol*. D'acord amb aquest text, després de la mort, l'ànima del difunt ignora la seva condició i roman errabunda durant un llarg període, mentre encara creu estar viu i percep els familiars i l'entorn com si fossin reals. Amb l'ànim d'impulsar aquesta metàfora, un altre teòric, E. Bouillot (2002: 9), ha puntualitzat que el cinema actual aborda les ficcions *postmortem* sota la idea d'un temps reversible, però no en la durada, sinó en la possibilitat.

Aquest nou avatar de la representació del mort, que consisteix en indagar en els somnis que nien rere dels ulls tancats, el llindar últim en la figuració del final en el cinema clàssic, ha cristal·litzat en el canvi de segle. (3) Un grup nodrit de cineastes com A. Kaurismäki, S. Soderbergh, P. Almodóvar, A. Amenábar, Q. Tarantino, J. Woo, J. Rivette o A. Zvyagintsev (4) han explorat el retorn del mort o de l'accidentat sumit en un coma profund, de manera que la mort, lluny de comportar la clausura de la fàbula, ha quedat convertida en la seva obertura. També la ficció televisiva ha explotat aquest mateix model, amb sèries com *A dos metros bajo tierra*, *CSI* i *The Kingdom*. (5) Però són, sobretot, dos autors els que han conduït a la seva expressió més diàfana la mecànica del *film-bard* en plantejar la mort com una fissura simbòlica

provocada per la trobada amb allò real en una societat tan “analgèsica” (6) com l'actual, i en invertir la tradicional correspondència de les parelles viu-mort i camp-fora de camp: David Lynch, a *Mulholland Drive* (2001) i M. Night Shyamalan a *El sisè sentit* (*The Sixth Sense*).

Amb l'estrena d'aquesta última pel·lícula el 1999 va quedar consolidada, a més, la trajectòria del jove cineasta Night Shyamalan, els films posteriors del qual revelen una extraordinària coherència formal i narrativa. (7) A més a més de certes figures d'estil com la mobilitat lenta i continuada de la càmera i l'ús sagac de les perspectives zenitals i els reenquadraments dins del pla, *El sisè sentit*, *El protegit* (*Unbreakable*, 2000), *Señales* (*Signs*, 2002) i *El bosque* (*The Village*, 2004) són pel·lícules imbuïdes per un sentiment moral molt fort, que supediten allò mitològic de l'estructura a allò quotidià a través d'una subratllada del gest tràgic. Proposen, a més, una reflexió irònica sobre el règim de creença i la suspensió de la incredulitat, tant de l'espectador com dels personatges protagonistes. I, en tots els casos, lliuren la posada en escena a una exploració sistemàtica de la construcció de l'altre o, més àmpliament, de l'alteritat, la manifestació més important de la qual es revela en la polaritat entre vius i morts.

Aquest article dóna compte d'una investigació sobre la representació de l'altre en el cinema de Night Shyamalan a partir d'una metodologia hermenèutica, un dels preceptes fonamentals de la qual és que els relats no són formes rígides, sinó construccions dinàmiques capaces d'ordenar l'experiència de l'espai i del temps humà: “entre l'activitat de narrar una història –assenyala el filòsof Paul Ricoeur- i el caràcter temporal de l'existència humana existeix una correlació que no és purament accidental, sinó que presenta la forma d'una necessitat transcultural. Amb altres paraules: el temps es fa temps humà en la mesura que s'articula d'una manera narrativa, i la narració assolix la seva plena significació quan es converteix en una condició de l'existència temporal” (Ricoeur, 1987: 117). El cinema de Night Shyamalan no solament modela el temps d'una manera molt específica, sinó que ho fa d'acord amb un “encaix” deliberat amb la realitat històrica i amb la memòria del cinema. (8) Ja que l'estudi exhaustiu d'aquest encaix superaria l'abast d'aquestes línies, l'exercici que es proposa, molt més humil, és el de descriure alguns dels processos que el fan possible.

La mort en tercera persona

Mentre que els relats constitueixen vehicles per comunicar experiència, una de les seves funcions més rellevants al llarg de totes les èpoques ha estat pal·liar el temor a la destrucció d'aquesta experiència comunicable o, el que és el mateix, temperar la por de la mort. En crear cadenes causals dotades d'un sentit últim, els relats estableixen una concordança entre principi i final i, per tant, transfereixen aquest sentit prenent al trajecte intermedi, que en l'acte de la recepció es converteix en una metàfora i en una suspensió de la pròpia vida de qui atén la història narrada. (9) Mitjançant l'acte de la narració es conjura l'amenaça del temps devorador i, aquest exorcisme, que les diferents branques de l'hermenèutica

encarnades en Ricoeur, Gadamer, Cassirer, Durand o el Cercle Eranos (10) identifiquen com el motor de les creacions simbòliques de l'ésser humà, revela una estreta identificació entre la problemàtica de la representació de la mort i la del tancament o clausura dels relats.

Com Ricoeur ha demostrat a partir de la tasca del crític literari Frank Kermode, cal tenir en compte que s'ha produït un deteriorament gradual de la noció de trama tancada i capaç d'originar una clausura plena de la dimensió temporal del relat sobre si mateixa. Els relats, entesos com formes lligades a l'expressió d'un imaginari temporal determinat, van anar obrint-se a la discontinuïtat, primer amb la substitució de formes plenes com l'èpica per part de la novel·la i, més tard, gràcies a plantejaments rupturistes com els d'alguns literats i pensadors de finals del segle XIX i principis del XX: Proust, Mann, Joyce, Woolf, Pessoa i, sobretot, el conjunt de les narratives vinculades al clima literari vienès, entre les quals destaquen Musil, Kafka, Canetti o Walser. Tots ells van saber expressar una dificultat comuna per "emparaular" la realitat, una crisi de mutisme (Duch, 2000) ocasionada per la fallida de la relacionalitat de l'individu amb el món, és a dir, per efecte d'una "ruptura de la confiança" (Schütz, 1987).

Les obres d'aquests autors, que van donar testimoni d'una ruptura brusca d'epistema en la cultura occidental com a conseqüència de l'esgotament del model il·lustrat i la implantació de la modernitat, van saber assenyalar, en realitat, el desacoblament entre el temps, la narració i els estrats que intervenen entre ambdues categories: la memòria, la història i l'oblit. (11) Des de la praxi del relat, es van avançar a les teories de la postmodernitat i a la denuncia de la fallida dels "metarelats" o grans discursos legitimadors, un dels quals és la integració de la vivència de la mort. Gairebé alhora que aquests literats creaven personatges desassossegats, metamòrfics, "sense atributs", morts i incapaços de viure, Walter Benjamin observava a través de les seves narratives "com la consciència col·lectiva del concepte de mort ha sofert una pèrdua d'omnipresència i de plasticitat. En les últimes etapes, aquest procés s'ha accelerat. I en el transcurs del segle dinou, la societat burgesa, mitjançant dispositius higiènics i socials, privats i públics, va produir un efecte secundari, probablement el seu subconscient verdader: facilitar a la gent la possibilitat d'evitar la visió dels moribunds". (12)

El desterrament de la mort, que en les societats camperoles i tradicionals constituïa una part, per dramàtica que fos, del cicle vital, s'ha anat accentuant des que Benjamin realitzés aquesta apreciació el 1933, i en l'actualitat ha adquirit els tints d'una asèpsia completa. Només sobre la negació de la mort pot edificar-se un sistema com el que vertebrava les societats capitalistes contemporànies, basat en el consum i en la creació de necessitats. A la denegació de la mort l'ha acompanyat fins i tot, la persecució de la maduresa i de la identificació del jo ideal amb el púber com a emblema d'un sistema que, a diferència de les societats tradicionals, ha eliminat els ritus de pas a l'edat adulta i els ha substituït per una dilatació insòlita de l'adolescència. Aquesta és la raó per la qual diferents estudis sobre la iconografia del morir en l'orbe occidental parlin de "mort invertida" (Arlès, 1975-1977), "mort escamotejada" (Thomas, 1991), "mort

en tercera persona” (Jankélévitch, 1977) o argüeixin, fins i tot, que “l'home occidental [...] mor de manera desigual, mor malament i ja no sap morir”. (13)

Assimilada a una avaria o a una falla, concebuda dins del marc clínic i imbricada en una concepció mecànica del cos, l'extinció de la vida de l'individu s'acompanya, a més, d'una inhibició progressiva del dol. Però per més que s'intenti ometre la seva figura, com indica Sánchez-Biosca (1995a: 30), “el moribund seria la silueta sobre la qual pren forma ideal un relat. La mort és la sanció de tot el que el narrador pot referir i és ella la que li presta autoritat”. Per aquesta raó, s'infiltra en els relats i genera una tensió que es manifesta de maneres diverses, des de l'estructura iterativa de certes històries i de la lògica associativa del somni fins a l'escatologia de les narracions apocalíptiques i de subgèneres de terror com el dels assassins en sèrie. (14) L'indubtable és que, així com el nucli de la reflexió sobre la crisi de l'imaginari temporal i la situació de l'ésser en el món en el trànsit entre els segles XIX i XX va ser la novel·la, en l'actualitat és la cultura popular i, sobretot el cinema, amb la seva facultat de “mostrar la mort treballant” (15) i, més àmpliament, els relats audiovisuals, que configuren un dels espais més sensibles i fecunds per a l'estudi antropològic i hermenèutic del relat. (16)

Retorns d'allò tràgic

Igual que els novel·listes citats anteriorment van acusar la crisi de mutisme occidental, el *finis europae*, inoculant el virus del temps en unes formes narratives fins llavors arrelades en la preocupació per l'espai, alguns directors van obrir un camí semblant en el cinema. Conscients de la potencialitat d'aquest mitjà per transformar les aparences en espectres furtats al temps, van intentar desposseir les imatges del naturalisme heretat de la novel·la i el drama vuitcentista. Cineastes com Dreyer, a *Vampyr* (1932), es van adonar que el trànsit al sonor, lluny d'acabar amb el “regne de les ombres” del cinema mut, mostrava un abisme que, en forma de murmuri silenciós, batejava sota la loquacitat que havia colonitzat certs gèneres i històries als quals els faltava la paraula des de la invenció del cinematògraf. Gairebé al mateix temps que Dreyer, Fritz Lang a *Dr. Mabuse (Das testament des Dr. Mabuse)*, (1933) demostrava que, separats de la font d'emissió, els balboteigs que constitueixen la banda sonora del film subratllen encara més el caràcter fantasmal de les ombres.

Aquesta bretxa per la qual s'introdueix el murmuri de les ombres reapareix en cineastes dels anys quaranta com Tourneur i el propi Lang i es converteix en el mirall en el qual, a partir dels noranta, es miren cinematografies tan diferents com les de Shyamalan, Cronenberg o Lynch. Però al costat d'aquesta presència de l'ombra, la representació contemporània del mort s'imbrica, a més, amb un segon discurs, també arrelat en la literatura moderna: el dels cinemes de la modernitat europea. D'aquesta manera, un motiu narratiu com la mort del fill, que va arrelar en el cinema després del trauma de la Segona Guerra Mundial a través de films com *Germania, anno zero* (1947) i *Europa '51* (1952), de Roberto Rossellini, (17)

s'ha estès en un bon nombre de films dels anys noranta i del canvi de mil·lenni: cineastes com Kieslowski, Almodóvar, Oliveira o Clint Eastwood plantegen la traumàtica irrupció d'allò real a través de la mort accidental del fill, d'una manera que cristal·litza amb la crua i dilatada imatge dels tornavisos elèctrics segellant el taüt del jove Andrea a *La habitació del fill* (2001) de Nanni Moretti. (18)

Amb els seus diferents plantejaments, els films sobre el retorn del mort rastregen el costat de l'ombra on conclou la seca exposició de la mort del fill, en la marca d'irreversibilitat dolorosa del taüt segellat, incapaç de tornar la mirada al contraplà del rostre dels pares. Situat a l'altre costat d'aquest últim llinar prohibit que els grecs denominaven *átê*, és a dir, perdició o devastació, el difunt no recorda el ritu d'inhumació, la utilitat tradicional del qual sempre ha estat doble: "Protegir als vius de l'acció dels morts i garantir una supervivència a les ànimes dels morts" (Canetti, 1985: 265). La tornada del mort en el fantàstic cinematogràfic clàssic sol ser conseqüència de la concepció que gairebé totes les cultures tenen al finat com a algú sobreviscut, capaç de mostrar-se descontent i ple d'enveja cap als seus, si no se l'apaivaga amb sacrificis. Però la persistència de la idea d'accident en el cinema contemporani ha facilitat l'absència d'un reconeixement de la defunció i el desenvolupament d'allò que el pensador eslovè Slavoj Žižek (2000), emparant-se en un aparell interpretatiu lacanià, denomina "entre dues morts".

De tal manera, si els espectres clàssics, que poden trobar el seu paradigma en el pare de Hamlet, tornen per saldar algun compte pendent com a encarnació d'una pulsó única i concreta, (19) el cinema contemporani, després d'assistir amb cineastes com Antonioni a la desaparició en el fora de camp com a expressió de la "mort en tercera persona", s'ha lliurat a l'exploració d'aquest nou territori fantasmal. Algunes de les aportacions més rellevants a aquest esquema es troben en el gènere de terror, tant a la novel·la com a la historieta i el cinema, on la figura clàssica d'Antígona, reclamant unes exèquies dignes per al seu germà, ha estat substituïda per individus capaços de sabotejar l'enterrament normal dels seus parents amb un ritu funerari pervertit perquè el difunt torni, encara que sigui convertit en un monstre. Aquest és el cas de Creed, el protagonista del relat *Cementerio de elefantes* de Stephen King, i obeeix a una elaboració de la figura del zombi, que ja va ser abordada per l'insòlit cinema negre i fantàstic de sèrie B dels anys quaranta.

Lang, Tourneur i altres cineastes es van endinsar en la figura del zombi i en la creació d'atmosferes descronologitzades, (20) on el temps, el sentit i el tancament del relat queden suspesos d'una manera que reverbera en el cinema de Night Shyamalan. Es podria pensar que l'apogeu de la psicoanàlisi i la situació bèl·lica del moment van catalitzar el que Canetti (1985) denominaria un reforçament de la segona massa, la massa dels morts, com a contrapès i projecció dels vius. Però en qualsevol cas, la recuperació d'aquesta poètica del sentit suspès permet arriscar noves qüestions: la pregunta "per què tornen els morts?", que pot respondre's amb un succint "perquè no han estat ben enterrats; perquè han deixat algun assumpte sense resoldre", ha donat pas a d'altres: Què fem amb els morts? (21) Què volen els vius dels morts? I, fins i tot: Coneixen els morts la seva condició? En aquesta seqüència d'interrogants i com ja va

posar al descobert Hitchcock a *Vértigo* (1958), s'endevina una reorientació des del paradigma mític d'Antígona cap al d'Orfeu, enfrontat als déus per endinsar-se a l'erm de la devastació darrere la seva difunta estimada, Eurídice. (22)

En canviar la tasca heroica d'Orfeu en l'"odissea d'un engany", (23) *Vértigo* va confrontar la nuesa fràgil dels vius amb la falsedat d'un espectre incapaç d'invocar la presència del passat –com implicaria el tractament gòtic de la *revenant*. (24) L'influx no només es trasllueix a *El sisè sentit*, que apareix desposseït de qualsevol retòrica gòtica, sinó també en l'estructura tràgica de la resta de films de Night Shyamalan i en la presentació seca de les intrusions sobrenaturals, que posa al descobert el mecanisme essencial del gènere fantàstic. (25) Però la principal aportació del cineasta rau en haver convertit els interrogants abans formulats en "formes simbòliques" (26) gràcies a un control minuciós de la planificació i, en particular, del pla-contraplà i la dialèctica entre camp i fora de camp. Si es té en compte que el pla-contraplà suposa una incorporació de l'espectador en l'espai tridimensional de l'acció, no hauria d'estranyar que els seus films mostrin una notable restricció d'aquesta figura visual ja que, en el context de la seva poètica, suposa sempre traslladar l'espectador "a l'altre costat" i, així mateix, perforar una esquerra entre móns o enfrontar el personatge amb l'abisme d'un fora de camp que és el buit, la consciència de la pròpia mort.

Un espectador que ronda les coses de l'altre costat

De totes les pel·lícules de Night Shyamalan, *El sisè sentit* és la que s'adscriu amb major rigor al model *film-bard*. El fet que, a més, sigui el que empra un major nombre de vegades el pla-contraplà no s'ha d'entendre com una paradoxa, ja que els films posteriors poden llegir-se com excursions en el món de les ombres comparables a la realitzada per Dreyer a *Vampyr*. D'aquest director danès, Night Shyamalan ha après a acompanyar els plans d'un lliscament constant i hipnòtic (27) que registra la seva epifania en el primer pla-contraplà del psicòleg infantil M. Crowe (Bruce Willis) i el seu assassí, Vincent, que li dispara mentre crida "Tu em vas fallar". La càmera es desplaça en sentits oposats en registrar la trobada de les mirades, com si rel·lisqués sobre una superfície invisible, i Vincent es presenta com un *revenant* disposat a arrossegar Crowe al seu món per no haver-lo ajudat quan era nen. El suïcidi de Vincent queda ocult gràcies a un altre moviment de càmera, i dona pas a l'el·lipsi de la mort de Crowe, que queda confinat de manera inexorable a l'altre costat d'aquesta superfície invisible.

Des d'aquell moment fins al final de la pel·lícula, el cineasta utilitza diferents estratègies per no oferir proves concloents sobre l'estat del protagonista i, alhora permetre que, rellegit des del final, el seu periple li reveli –a ell i a l'espectador, que assumeix el seu punt de vista- que és mort. Per començar, Crowe només dialoga amb el petit Cole (H. J. Osment), en el qual busca una segona oportunitat que el redimeixi del fracàs amb el tractament de Vincent. Però fins i tot Cole, que té la facultat de veure morts, no pot mirar

tot seguit a Crowe, sinó que Night Shyamalan mostra primer el noi seguit pel doctor (seqüència 4), més tard eludint aixecar la mirada cap a ell a l'Església (seqüència 8), (28) parlant-li sense ser mostrat des del fora de camp marcat per un sofà (seqüència 14) o relegant-lo a la figura d'un testimoni directe que no pot interrelacionar-se amb la resta de personatges (seqüències 10 i 18), fins que estableix un diàleg net entre els rostres en la seqüència 22. En ella, el nen, protegit al seu llit, amonesta el doctor per no ser bon narrador i no saber introduir sorpreses en el seu relat i finalment li confessa que té el do de veure morts.

La inversió de les polaritats "viu-camp" i "mort-fora de camp amenaçant" establertes per la codificació clàssica d'allò fantàstic assoleix el seu zenit quan Cole acusa Crowe de no ajudar-lo perquè no creu en ell (seqüència 34). (29) Que siguin els morts que no poden donar forma als vius perquè no hi creuen constitueix una novetat d'acord amb la representació dels fluxos de comunicació, que van des dels morts cap als vius i no al revés. Un exemple d'això és la funció que compleix el vídeo: l'enregistrament del casament de Crowe és l'única resposta que obté la mirada de la vídua i, de la mateixa manera, el vídeo es revela com a vehicle de la veu dels morts en la seqüència del funeral d'una amiga de Cole. En ella, és una filmació domèstica la que permet a la petita difunta revelar que ha estat enverinada per la seva madrastra, durant un funeral la construcció espacial del qual recorda a la de l'epíleg del film *Ordet* (1955) de Dreyer, que culmina amb la resurrecció de la morta Inger. Però la resurrecció, en el context dels codis establerts per Night Shyamalan, només es fa possible a través de la imatge, en segon grau, dels vídeos, ja sigui el del casament o el del funeral.

De manera semblant, l'única comunicació que pot tenir Crowe amb la seva esposa es produeix quan ja ha pres consciència del seu estat i li parla en somnis, per sobre dels ulls tancats, des d'aquest altre costat, (30) que provoca un calfred en els vius. (31) Es produeix aquí una inversió completa del motiu iconogràfic del viu perplex davant de l'enigma dels ulls tancats del mort i, només en aquest moment, la pel·lícula pot tancar-se. Apel·la, per a això, al paradigma clàssic de la representació cinematogràfica de la passió, que, d'acord amb Núria Bou (2002), cristal·litza en el dispositiu del pla-contraplà com a trobada de dues mirades que s'han buscat i finalment es troben, però a aquestes alçades es tracta ja d'una passió trencada que només pot llegir-se de manera retrospectiva i en fora de camp. (32) De la mateixa manera, en fora de camp, transcorre la construcció de l'heroi a *El protegido*, on el cineasta utilitza la recerca de l'antagonista, el superdolent Elijah (S. L. Jackson) amb el naixement del qual s'obre el film, per explicar la presa de consciència sobre els poders de David Dunn (B. Willis).

Tots els films de Night Shyamalan s'obren amb un accident que té, almenys, la triple funcionalitat d'inaugurar un peculiar cicle heroic, subratllar l'entrada metafòrica al món de les ombres i, com a conseqüència d'això, establir amb l'espectador un contracte basat en el replantejament del propi règim de creença en la història: l'assassinat de Crowe a *El sisè sentit*, el descarrilament d'un tren a *El protegido*, l'atropellament de l'esposa a *Señales* i, en el cas de *El bosque*, el doble sacrifici, constituït per la mort del nen amb el sepeli del qual comença el film, i l'agonia de Lucius (J. Phoenix) com a conseqüència de la

ganivetada de Noah (A. Brody). A *El protegido*, la catàstrofe ferroviària possibilita el pas d'un món a un altre, de l'univers discontinu i aeri de les vinyetes d'història a la viscositat líquida del pla-seqüència, que es converteix en l'eix estilístic d'aquest film. (33) Per això, la seqüència prèvia a l'accident (la 2) juga a enfrontar els dos móns mitjançant el recurs de planificar una conversa a partir d'un *travelling* panoràmic que oscil·la a dreta i a esquerra, sense talls, sobre l'interstici entre dos seients de tren, eludint una vegada més el contraplà i evocant el segment blanc entre les vinyetes.

Després de la catàstrofe ferroviària, només David sobreviu i s'aixeca de la llitera en una imatge de resurrecció semblant a aquelles que desencadenen l'acció a *Kill Bill* (2003) i a *El hombre sin pasado* (2002). Com assenyala Joseph Campbell en la seva descripció del *monomite*, és a dir, de l'esquema heroic elemental, “una vegada travessat el llindar, l'heroi es mou en un paisatge de somni poblat de formes curiosament fluides i ambigües, on ha de passar per una sèrie de proves” (Campbell, 1959: 94). A partir d'aquest moment i guiat per la mirada del seu adversari, Elijah, David emprèn el que Xavier Pérez ha denominat “un aprenentatge tràgic” (2002) que consisteix no solament en el desenvolupament d'una anagnòrisi de la supervivència equiparable a la que havia de desenvolupar Crowe a partir de la seva mort a *El sisè sentit*, sinó també en un enfrontament cru amb la pesadesa del temps que permet una relectura dramàtica del superheroi d'història. Només al final del film, i després d'haver-se enfrontat al seu taló d'Aquil·les, l'aigua pesada i estancada, David es pot reconèixer en les mirades del seu fill i d'Elijah en sengles usos del pla-contraplà (seqüències 36 i 37) que adquireixen, per l'espera dilatada, un valor espacial i emotiu inusitat.

La disposició de Shyamalan en abordar una història de superherois, amb les expectatives d'acció que això comporta, des del fora de camp de l'assumpció dels superpoders i la condemna malenconiosa que li suposa a l'heroi saber-se deutor de l'acció del superdolent, es repeteix, en termes semblants a *Señales*. En ella, Night Shyamalan eludeix la mostració convencional dels alienígenes i, conforme a la lliçó de Tourneur i del Hitchcock d'*Els ocells* (*The Birds*, 1963), els converteix en una pura alteritat abstracta que, no obstant això, té mirada, ja que, com recorda Derrida en la seva aproximació a la noció del fantasma, “*le spectre, ce n'est pas simplement quelqu'un que nous voyons venir revenir, c'est quelqu'un pareil qui nous nous sentons regardés, observés, surveillés, comme par la loi*”. (34) Aquesta mirada sense resposta és, a més, la que provoca la transformació, l'aprenentatge tràgic en aquest film la posada en escena del qual eludeix els moviments de càmera que tan apropiats resulten a *El protegido*. Encara que com en ella i a *El sisè sentit*, tal transformació només es produeix conforme a l'esquema espacial del descens fins a les profunditats nocturnes.

En efecte, aquest film, que permetria sustentar l'etiqueta “fantàstic transcendental” (Navarrès, 2004), amb què ha estat definit el cinema de Night Shyamalan, se centra en la recuperació de la fe perduda pel reverend Graham (Mel Gibson) com a conseqüència de la mort de la seva esposa. Només a través de la reclusió en l'espai uterí i profund del soterrani de la casa, assetjat per la invasió alienígena, Graham deixa

de ser un mort en vida, torna a creure i, com a conseqüència d'això, torna a recuperar la possibilitat de mirar, ja que després d'assistir a l'agonia de la seva dona defuig qualsevol altra mirada al llarg del film. Aquesta incursió en la profunditat materna constitueix una constant que queda ratificada pel descobriment de l'aigua –beneïda– que acaba amb els extraterrestres: el soterrani d'*El sisè sentit*, les aigües nocturnes d'*El protegit* i el boscatge d'*El bosque* són els espais de redempció que possibiliten el renaixement dels protagonistes davant de l'alteritat, així com el tancament d'una sèrie de relats en els quals, curiosament, sempre és absent la figura materna. (35)

La seqüència esmentada en la qual Graham, els seus fills i el seu germà es queden aïllats al soterrani de la casa és una lliçó magistral de suspens i de creació de terror. En conjunt, la cinematografia de Night Shyamalan rubrica una cosa abans demostrada per Dreyer, Tourneur, Kubrick, Polansky, Lynch o Cronenberg: que la inducció de la por en l'espectador no sorgeix tant de l'exhibició de l'horrible com del desassossec ocasionat per la ruptura de les cadenes causals que, en el model clàssic, consoliden l'avenç d'una narració que es configura com una articulació de preguntes i respostes orientades cap a una clausura final. (36) Però aquesta seqüència en particular, com la que presenta David descobrint la seva força en aixecar peses a *El protegit* (seqüència 20), demostra un control subtil del maneig retòric de l'espai, que es converteix per si mateix en una amenaça i revela el no res que és la por, ja que la major por de totes és la por de la por, és a dir el camp cinematogràfic buit en el qual encara no ha penetrat la imatge de l'altre.

La persistència de narratives constants i iconogràfiques en el cinema de Night Shyamalan queda subratllada per la reiteració d'una seqüència semblant a la de *Señales* a *El bosque*. En una localitat com la que es presenta en aquest film, delimitada per la idea de revelar la tramoia buida de la por i encarnar-la en la falsa amenaça d'"aquells dels quals no es parla", el major repte que afronten els joves que ignoren la trampa de seus majors consisteix a alçar-se el més a prop possible dels límits del llogarret amb els braços oberts. En fer-ho, se situen en l'últim llinard de l'alteritat i del camp i només una persona és capaç de desafiar aquesta encarnació total de l'altre i, més tard, de travessar el bosc: Ivy (B. SR. Howard), la ceguesa del qual converteix tot el seu entorn en un enorme fora de camp. Espera Lucius en una seqüència extàtica, a càmera lenta i amb una música molt enunciada, i li allarga la mà per portar-lo a aquest soterrani que s'identifica amb l'única salvació possible (seqüència 26), el lloc necessari per a tots menys per a Ivy, on la mirada no pot ser tornada, ni la potència del temor resolta.

En el marc de la lògica de la por que regeix el film, la confessió que Lucius realitza davant del tribunal dels Majors (seqüència 7) arguint que no té cap temor el condueix inevitablement a la mort. Aquesta mateixa lògica converteix Ivy en l'heroïna que pren consciència que la identitat de la comunitat ha estat edificada sobre una imatge falsa de l'altre, que està inevitablement unida al sacrifici estèril d'un nen que contamina l'obertura de la història. (37) Només Ivy pot deixar enrere la porta d'ivori del fals somni, i l'habilitat de Night Shyamalan per controlar les identifications facilita una empatia entre l'espectador i ella,

que sosté la por més enllà de la revelació de la falsedat del seu propi entramat en tot el trajecte final, a través de les frondes boscoses que envolten la comunitat. (38) En assolir el seu destí, es produeix la revelació que la frontera del llogarret, com la de la ficció, no és l'arbreda densa de Pennsylvania, bressada per una broma perpètua, ni tampoc l'amenaça d'"aquells dels quals no es parla", sinó una sòlida tanca de formigó.

A l'altre costat dels alts murs patrullen els custodis del somni: un esquadró de guardes uniformats comandats pel demiürg Night Shyamalan, convertit en guardià del secret, que eviten la irrupció d'un altre veritablement exterior, la imatge del món, el seu encaix històric. (39) Així, l'espectador que comença essent "un pols ferit que ronda les coses de l'altre costat", (40) una intrusió en la ment del mort a *El sisè sentit* –amb prou feines una mica més que l'espectador de *Mulholland Drive* de Lynch, convertit en el cuc que rosegava els somnis d'una morta- (41) acaba enfrontant la pròpia alteritat com a ésser en el temps, com a individu en la història. Perquè Night Shyamalan, a més d'invocar la història del cinema, des de Hitchcock al John Ford de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) i *Qué verde era mi valle* (*How Green was my Valley*, 1941) convoca a *El bosque* la història recent per retratar les conseqüències funestes que sorgeixen d'una mistificació de la nostàlgia edènica per la qual els Estats Units pugna en una completa negació de la imatge de l'altre a partir de la qual es retalla el motlle de la seva identitat.

Night Shyamalan aconsegueix traslladar a l'àmbit històric la reflexió sobre la impotència del subconscient per assumir la pròpia mort. (42) En elegir entre dues violències, una real i incontrolable i una altra delimitada per la invenció dels Majors, es demostra que el que clivella l'edifici de la ficció, convertit en metàfora dels Estats Units, no és l'altre exterior, sinó la reinvençió de l'alteritat, que inunda l'atmosfera de temors. Amb això, el llogarret apareix convertit en un territori intermedi entre vida i mort, en estat d'excepció. La perennitat de la por que volen fomentar els Majors estableix una distància que presenta els personatges com zombis i torna a recordar a l'espectador els dèbils fonaments sobre els quals se sosté qualsevol ficció. La necessitat de creure que té la seva imatge en Ivy –aquest "ho sé, però..." que queda justificat per la seva ceguesa- queda apuntalada per la mort de Noah, que ve a saldar la mort inicial del nen. (43) Així, la sortida gnòstica d'autoconeixement que proposaven els films anteriors adquireix a *El bosque* un calat més gran en enfrontar-se amb el passadís sense sortida de la història.

A diferència de *Dogville* (2001) de Lars von Trier, *El bosque* no proposa una crítica redencionista dels Estats Units, sinó que inscriu la seva interpel·lació en un afany per rescatar les fonts d'allò moral (44) i situar l'individu davant el *pathos* tràgic que li suposa acceptar el destí. Encara que tots els films de Night Shyamalan estan farcits de referències cristianes, des de l'Església d'*El sisè sentit* fins a les marques a les portes de la comunitat puritana d'*El bosque*, no hi ha en ells un teisme dogmàtic, sinó un intent de rescatar en l'ésser humà perplex la primigènia intuïció cosmoteàndrica, (45) el misteri. El cineasta sembla vindicar que, com volia Borges, el gènere que defineix l'existència és el fantàstic. Per això, la lectura d'aquests films com a ficcions *postmortem* permeten realitzar una incursió en el teixit de murmuris pel

qual es mouen personatges que, com els de Musil, Canetti, Lang o Lynch, són marionetes tràgiques a la recerca d'un sentit que els rescati de la contingència en la qual viuen. Només poden trobar-lo quan emergeixen d'aquest món de tenebres i recuperen la mirada per enfrontar-se a l'altre, per integrar al contrari i despertar d'un somni en el qual reverberen els ecos de tota la història del cinema.

NOTES

(1) La noció de motiu, que ha estat formulada en el camp de la iconografia i de la iconologia per autors com Aby Warburg o Erwin Panofsky i en el terreny de la literatura a través dels formalistes i estudiosos del conte com Wladimir Propp, també ha estat concebuda dins del marc específic del cinema. Veure: Balló, J. *Imatges del silenci* (2000) i, des del punt de vista de les grans estructures argumentals: Balló, J. i Pérez, X. *La llavor immortal* (1995).

(2) S'entén aquí aquesta unió entre el mitològic i les estructures psicosocials en un sentit anàleg a aquell que li confereixen Andrés Ortiz-Osés i Friedrich Karl-Mayr en aproximar-se a l'estudi de la cultura i la mitologia basca des de l'hermenèutica simbòlica en les diferents obres que es consignen en la bibliografia. D'altra banda, resulta interessant per entendre la pervivència d'un determinat imaginari de la mort en societats on ha tingut lloc aquesta pervivència el treball de José M. Andrade Cernadas, *Lo imaginario de la muerte en Galicia de los siglos IX al XI* (1992).

(3) Un dels films escassos i insòlits que apunten cap a una incursió en el son dels morts dins del classicisme és *Sueño de amor eterno* (*Peter Ibbetson*, 1935) de Henry Hathaway i inspirada en una obra de Daphne du Maurier. Es tracta d'un melodrama de romanticisme exacerbat que complaïa els surrealistes, en el qual Mary (Anne Harding) i Peter (Gary Cooper) són separats pel confinament d'aquest últim a la presó. Però ambdós aconseguen desafiar aquesta separació trobant-se en els seus somnis, primer, i finalment, en un definitiu son *postmortem*.

(4) En els films respectius *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002), *Solaris* (2002) –una nova versió del film homònim d'Andrei Tarkovsky–, *Hable amb ella* (2002), *Los otros* (2001), *Kill Bill* (2003-2004), *Paycheck* (2003), *Histoire de Marie et Julian* (2003), *El regreso* (2003).

(5) *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*) desenvolupa l'espai de contacte entre vius i morts a partir de les aventures que es desenvolupen entorn d'un negoci funerari. *The Kingdom* (*Riget*), dirigida per Lars von Trier, endinsa l'espectador en un hospital, que es converteix en una adaptació contemporània de la mansió gòtica, on un nen "mal enterrat" és l'origen d'un espai de diàleg entre vius i morts que acobla gèneres diferents i troba paral·lelismes notables amb la sèrie *Twin Peaks* de David Lynch. I tant en *C.S.I.*, com en la seva seqüela, *CSI Miami*, l'esquema narratiu de l'autòpsia i la figura del forense és la manera

de portar a l'extrem la idea de les possibilitats temporals reversibles, en exhibir-se filmades, les diferents possibilitats que expliquen la mort del cadàver en un trastocament complet de la narració.

(6) Segons l'expressió emprada per Sánchez-Biosca (1995a) en un sentit molt pròxim a la noció de "societat terapèutica" o societat de la gnosi individual a la qual fa referència Lluís Duch en diverses de les seves obres, com per exemple *Estaciones del laberinto* (2004).

(7) Existeixen dos llargmetratges anteriors de M. Night Shyamalan, *Praying with Anger* (1992), produïda en règim gairebé amateur, i *Los primeros amigos* (*Wide Awake*, 1997). La primera consisteix en una història gairebé autobiogràfica sobre un adolescent indo-nord-americà i, el segon, explica la història d'un nen, sumit en la malenconia per la mort del seu avi matern, que decideix trobar Déu per interrogar-lo sobre el difunt. Les preocupacions del cineasta són semblants a aquelles que ha desenvolupat posteriorment: els límits de l'altre, la trobada amb un mateix, el descobriment de la missió que s'ha de complir en el món i un gandul sentiment moral i teista cap al qual s'encamina el desenllaç. Tanmateix, no s'han inclòs al corpus analitzat per no guardar la unitat i la coherència formal i estilística que manifesten els films posteriors, dels quals se'n pot parlar com un conjunt perfectament acoblat.

(8) S'entén, en aquest cas, el terme "encaix" en el sentit que li atorga Andrés Ortiz-Osés com "rastreig del sentit interpretat com acoblament de la realitat" en presentar l'hermenèutica del Cercle Eranos en el pròleg de *Los dioses ocultos* (1997).

(9) Veure: Kermode, F. *El sentido de un final* (1983) i Ricoeur, P. *Tiempo y narración*. Vol. I, II i III (1987).

(10) Per a una aproximació, vegeu les obres de Durand assenyalades en la bibliografia, així com: VV.AA. *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual* (1994). A més, s'ha desenvolupat aquest corpus teòric i metodològic en un altre lloc. Veure: PINTOR, I. (2000). D'altra banda, es pot assenyalar que existeix una connivència forta entre els plantejaments d'algunes d'aquestes línies d'investigació hermenèutica i autors lligats a l'estudi del mite i de les religions com Mircea Eliade (1955, 1981) o Hans Blumenberg (1991, 2004).

(11) D'acord amb Ricoeur, l'acte narratiu invoca la característica essencial de la "temporalitat profunda" que, segons les tesis de Heidegger (1971), es xifra en una unitat íntima de les tres dimensions que es coneixen com a passat, present i futur: l'"haver-estat", el "fer-present" i el "a-venir". Però com Ricoeur ha desenvolupat en els últims treballs (2000-2004), entre l'experiència temporal i l'operació narrativa existeixen tres grans instàncies: la memòria, la història i l'oblit, que possibiliten la inscripció del relat en la vida.

(12) "El Narrador" (*Der Erzähler*, 1933) a: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (1991).

(13) Tal com assenyala Trinh van Thao (1977: 11). Apud. Sánchez-Biosca (1995a: 59).

(14) Vicente Sánchez-Biosca (1995 b, 1995a: 46) desenvolupa aquesta qüestió i examina també els *stalker-films*, la narrativa de Brett-Easton Ellis i l'explica a partir d'una fenomenologia narrativa que potencia l'economia visual de l'assassí com un òrgan sense cos, d'una manera en part semblant a l'abordatge que Slavoj Žižek (2004) ha realitzat d'aquesta mateixa qüestió.

(15) Segons la frase cèlebre de Jean Cocteau. Un desenvolupament d'aquesta idea del cinema com a potència d'embalsament de les aparences pot veure's en els articles d'André Bazin, "Ontologia de la imatge fotogràfica" (1990) i "Mort tous li après-midi" (1951).

(16) És necessari assenyalar que Àngel Quintana (2004) identifica la gènesi dels films sobre el retorn del mort amb la convergència entre el tabú de la mort i un procés de reformulació de la identitat del cinema davant de les noves tecnologies.

(17) Existeixen precedents en àmbits com el cinema èpic soviètic, o fins i tot, el melodrama clàssic, com *The Crowd* (1928) de King Vidor, però fins i tot és un motiu narratiu delicat i tractat d'una manera tangencial en el sistema clàssic. En el cinema de Rossellini, l'esterilitat de la mort del fill es presenta com una fractura a la carcassa simbòlica que no és només individual, sinó que implica una fallida en la història, motiu pel qual pot parlar-se en aquest cas d'un trajecte entre allò mitològic i allò tràgic històric – fortament influït per la religió cristiana, el dogma de la qual arrela en la tragèdia i el llibre sagrat de la qual dista de ser una forma mitològica comparable als d'altres religions, cosa que s'aprecia, fins i tot, en el fet que prengui la forma de quatre versions de la tragèdia encarnades en els Evangelis. Però cal tenir en compte que, en el cinema de la modernitat, aquesta mort pot prendre altres formes, tal com es pot apreciar en films com *Mouchette* (1969) de Bresson o *Eraserhead* (1976) de Lynch, on la mort del fill s'entreveu amb un temor essencial a l'engendrament.

(18) Kieslowski en el primer episodi del *Decàleg* (1989) i en *Azul* (1993), Almodóvar a *Todo sobre mi madre* (1999) i *La mala educación* (2004), Atom Egoyan a *El dulce porvenir* (1997), Ang Lee a *La tempesta de gel* (1997), Manoel de Oliveira a *Je rentre à la maison* (2001), Steven Spielberg a *A.I.* (2001) i Clint Eastwood a *Mystic River* (2003). La freqüència d'aparició d'aquest motiu ha superat fins i tot a altres arguments heretats de la modernitat, com per exemple l'orfanat i l'intent de conciliació amb la memòria paterna, qüestió que, com revela la monografia de Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980* (2002), va constituir una de les tensions bàsiques entre el cinema clàssic de Hollywood i els cinemes de la modernitat, qüestió que pot rastrejar-se a través de l'empremta del relat *Els morts* de Joyce en diferents peces clau del cinema modern, des de *Viaggio in Italia* (1953) de Rossellini fins a *La noche* (1961) d'Antonioni o *L'habitació verda* (1978) de Truffaut.

(19) D'acord amb Lacan i Žižek, el terme "pulsió" s'entén com una demanda no atrapada en la dialèctica de complexitat del desig. "La pulsio persisteix en una demanda segura, és una insistència 'mecànica' que

no pot ser capturada amb cap artífici dialèctic: demando alguna cosa i hi persisteix fins al final” (Žizek, 2000: 46).

(20) Santiago Fillol (2004) ha analitzat exhaustivament l'ús del fora de camp cinematogràfic a través de la complexitat que registra als films de Jacques Tourneur realitzats en el context de la RKO. D'acord amb les seves tesis, la construcció d'aquest fora de camp és pionera en un tipus d'enfrontament amb el pla buit que es desenvolupa amb el cinema de la modernitat i registra importants conseqüències en cinematografies com la de Shyamalan.

(21) El film recent de Robin Campillo titulat *Les revenants* (2003) planteja obertament aquest interrogant en centrar l'argument en una onada de tornades dels morts més recents, amb l'inconvenient que això comporta per a les vides dels vius.

(22) A més de tota la bibliografia afí al territori de l'hermenèutica simbòlica sobre el retorn d'allò tràgic en les societats modernes (Maffesoli, 2000; Lanceros, 1997), George Steiner ha analitzat amb sagacitat com la tragèdia ha impregnat cada vegada més el pensament filosòfic durant els últims segles a mesura que semblava escindir-se de la societat, en *La muerte de la tragedia* (1993) i *Antígonas* (1991).

(23) En el mateix sentit que Claudio Magris (1993: 24) confereix aquesta expressió en aplicar-la a la novel·la moderna.

(24) No solament Judy Barton (Kim Novak) fingeix ser una altra dona, Madeleine Elster, als ulls de Scottie Ferguson (James Stewart) i porta a terme un simulacre de la seva pròpia mort, sinó que a més diu estar posseïda per l'esperit de Carlota Valdés, una dona morta que encarna el passat espanyol de San Francisco. Per tant, quan Scottie intenta recuperar Madeleine, busca un fals espectre –la verdadera Madeleine ha estat assassinada pel seu marit– posseït per un altre fals espectre. Per a una anàlisi exhaustiva de la figura de la *revenant*, veure: Pedraza, P. *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004).

(25) Com assenyala Tzvetan Todorov a *Introducción a la literatura fantástica* (1980), el gènere fantàstic pot definir-se com un acte de llenguatge en funció de l'explicació, natural o sobrenatural, que es faci a l'esdeveniment extraordinari. Així, existeix una gradació d'allò fantàstic entre el misteriós i el meravellós.

(26) D'acord amb Ernst Cassirer (1945, 1951, 1971-76), des del camp de l'antropologia filosòfica, i amb Erwin Panofsky (1995) des dels estudis iconogràfics, es pot entendre la forma simbòlica com la unió íntima entre un contingut espiritual particular i un signe sensible. Panofsky utilitza aquest terme respecte a la perspectiva *artificialis* en la pintura occidental, com a exemple d'una forma simbòlica de gran transcendència i estabilitat en les representacions visuals.

(27) Veure els diferents textos de Carl Theodor Dreyer reunits a: Dreyer, C. (1995). *Sobre el cine*.

(28) Cada una de les seqüències contempla infinitat de petites pistes, indicis sense resoldre o *non sequiturs* que, no obstant això, obtenen una explicació global en vista de la relectura proporcionada per la revelació final de què Crowe és mort. En aquest cas, per exemple, Cole li diu una frase significativa en llatí al Dr. Crowe –*De profundis clamo ad te Domini*– i, així mateix, explica les seves ulleres sense cristalls dient: “Amb cristalls no hi veig.”

(29) Per a una anàlisi de la codificació clàssica del camp-fora de camp, veure: Sánchez-Biosca, V. “El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. The Body Snatcher” (Val Lewton/Robert Wise, 1945) (1993).

(30) Són molt destacables les seqüències en les quals es mostra la relació entre el Dr. Crowe i la seva esposa, eludint la comunicació entre ambdós i mantenint un nivell controlat d'ambigüitat entre l'explicació fantàstica i el registre que pot interpretar-se com una presumpta crisi matrimonial de la parella. Resulta exemplar, en aquest sentit, la seqüència (seqüència 11) en la qual el Dr. Crowe arriba tard a una cita amb la seva esposa al restaurant, es disculpa i li diu: “És que sento que se m'ha donat una segona oportunitat i no vull que se m'escapi”. Sense mirar, ella diu “feliç aniversari”, paga i marxa. Amb això s'inicia una progressió en la qual, a través de seqüències posteriors, pot pensar-se que ella comença a mantenir una relació amb un altre home.

(31) Fins i tot en aquests petits detalls amb què es presenta el mort, Night Shyamalan incorpora la història del cinema. El calfred que provoca el descens de temperatura dels *revenants*, morts o condemnats a la mort, evoca, en aquest cas, el que sentia el protagonista de *La noche del diablo* (*Night of the Devil*) de Jacques Tourneur.

(32) Es produeix, a més, una reduplicació d'aquest recurs com a paradigma d'acabament en tant que Cole i la seva mare, les mirades de la qual no s'han trobat en cap pla-contraplà al llarg del film, ho fan finalment durant l'embús provocat per un accident de tràfic a la carretera. La tensió emocional entre mare i fill continguda durant tot el film esclata en una seqüència catàrtica (la 46) que confirma, davant dels ulls de la mare, la connexió del seu fill amb el món dels morts: Cole li comunica el perdó de l'àvia per una cosa que només elles dues podien saber.

(33) Per a una indagació en la fenomenologia poètica de l'aigua, veure: Bachelard, G. *El agua i los sueños* (1988).

(34) Derrida, J. i Stiegler, B. *Echographies de la télévision*, 1996: 135. (Apud. Bullot, 2000: 10). Veure també: Derrida, 2001: 75-85.

(35) Com assenyalen Núria Bou i Xavier Pérez en l'article “Els miracles de Night Shyamalan” (2002).

(36) Aquesta noció del relat clàssic com a suma de concatenacions causals que troben un tancament final complet ha estat definida, des d'un punt de vista formal per David Bordwell (1995, 1997), com un *winding corridor* que acaba definint-se en una estructura plena.

(37) Com ha assenyalat Mircea Eliade en diversos treballs, en l'antiguitat algunes cultures realitzaven un sacrifici infantil en fundar una ciutat, que consistia en desmembrar un nen i en inhumar-lo sota del lloc on s'enclavaria la població. Veure: ELIADE, 1955.

(38) Resulta revelador comparar la densitat de la construcció de la comunitat i del bosc en aquest film amb el llogarret i els boscos de *Big Fish* (2004) de Tim Burton, marcats per un to de fàbula, o amb les arbredes que són el camí cap a una mort ritual a *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch.

(39) Núria Bou i Xavier Pérez assenyalen el caràcter cinematogràfic d'aquest film i en desglossen la complexitat en l'article "Dominis de la por" (2004).

(40) Aquest vers de Federico García Lorca (*Poema doble del lago Eden de Poeta a Nova York*, 1929) sembla apropiat per definir el nou estatut de l'espectador que proposen cinematografies com les de Shyamalan, Lynch, Cronenberg i, de manera episòdica, alguns cineastes com Atom Egoyan, Ang Lee o Steven Soderbergh, a partir de la dècada dels noranta del segle XX.

(41) L'opció de Lynch és més radical que la de Shyamalan en tant que mai no intenta relligar, al final del film, totes les cadenes causals i interrogants que s'han obert al llarg del relat. A *Mulholland Drive*, com en *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1998) conflueixen de manera radical les dues fonts abans enunciades: l'avantguarda europea i l'exploració del cinema com a obertura a un món d'ombres aliè al drama naturalista, i la irrupció de la suspensió del sentit i l'espacialització del temps que s'endinsa en el si del classicisme des dels anys quaranta.

(42) Freud (1915) assenyala, en aquest sentit, que el subconscient no coneix la idea de la seva pròpia extinció, és a dir, que es pensa etern, noció que adquireix una importància capital en tant que s'incorre en el recurs narratiu d'obrir la ficció amb una mort i indagar en una hipotètica existència *postmortem*.

(43) Night Shyamalan manifesta una atenció cap als diferents avatars del motiu iconogràfic de la tomba comparable a la de Ford. Són dues tombes, la del nen i la de Noah, les que guien el recorregut d'aquest film. Es podria, a més, extrapolar el paper dins de la ficció que compleix Noah i la construcció mediàtica d'alguns personatges en els quals els Estats Units han encarnat l'amenaça exterior a partir del tràgic episodi de l'11-S.

(44) D'acord amb l'expressió de Charles Taylor (1994).

(45) D'acord amb Raimon Panikkar (1977, 1991, 1996), pot entendre's aquest terme com la intuïció holística o presa de consciència unitària, d'"allò que coneix", el conegut i el coneixement; el metafísic, el poètic i l'empíric; el diví, l'humà i el terreny, en un llenguatge religiós.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE CERNADAS, J.M. *Lo Imaginario de la muerte en Galicia de los siglos IX a XI*. [S.l.]: Ediciós do Castro, 1992.

ARLÈS, Ph. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*. París: Seuil, 1975.

ARLÈS, Ph. *L'Homme devant la mort*. París: Seuil, 1977.

BACHELARD, G. *El Agua y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1988.

BALLÓ, J. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000. (Biblioteca Universal; 142)

BALLÓ, J.; PÉREZ, X. *La Llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.

BAZIN, A. "Mort tous les après-midi". A: *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*. París: Cahiers du cinéma, 1998. p. 372

BAZIN, A. "Ontología de la imagen fotográfica". A: BAZIN, A. *¿Qué es el Cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

BENJAMIN, W. *Para una Crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991. (Iluminaciones IV. Taurus Humanidades; 323)

BLUMENBERG, H. *El Mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder, 2004.

BLUMENBERG, H. *Elaborazione del mito*. Bolonia: Il Mulino, 1991.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El Arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Paidós, 1997.

BOU, N.; PÉREZ, X. "Dominios del miedo". *Cultura/s*, suplement cultural de *La Vanguardia* [Barcelona] (20 octubre 2004), núm. 122, p. 24

BOU, N.; PÉREZ, X. "Los Milagros de Night Shyamalan". *Cultura/s*, suplement cultural de *La Vanguardia* [Barcelona] (09 setembre 2002)

BOU, N. *Plano / contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

BOULLLOT, E. "Le Cinéma est une invention post-mortem". *Traffic* (Tardor de 2002), núm. 43, p. 5-18.

CAMPBELL, J. *El Héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

CANETTI, E. *Masa y poder*. Madrid: Muchnik, 1985.

CASSIRER, E. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1971-1976. 3 v.

CASSIRER, E. *Las Ciencias de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CHION, M. "Un Bardo-film". *Cahiers du cinéma (spécial Raoul Ruiz)*. (març de 1983), núm. 345, p. 39-40.

DERRIDA, J. "Le Cinéma et ses fantômes" [entrevista amb Jacques Derrida, per Antoine de Baecque i Thierry Jousse]. *Cahiers du cinéma* (abril de 2001), núm. 556, p. 75-85.

DERRIDA, J.; STIEGLER, B. *Echographies de la télévision*. París: Galilée, 1996

DREYER, C.TH. *Sobre el Cine*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine, 1995.

DUCH, L. "Literatura i crisi". A: *L'Enigma del temps: assaigs sobre la inconsistència del temps present*. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997.

DUCH, L. *Estaciones del laberinto*. Barcelona: Herder, 2004.

DURAND, G. *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

DURAND, G. *Introduction à la mythodologie: mythes et société*. París: Albin Michel, 1996.

DURAND, G. *Las Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.

DURAND, G. *L'Imagination symbolique*. París: PUF, 1964.

- DURAND, G.; SUN CAOYING. *Mythes, thèmes et variations*. París: Desclee, 2000.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus, 1955.
- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad, 1981.
- FILLOL, S. *Manifestaciones de una lejanía, por cercana que pueda estar* [Treball d'investigació inèdit]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2004.
- FONT, D. *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FREUD, S. "Consideraciones acerca de la guerra y la muerte". A: FREUD, S. *El Por qué de la guerra: obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- HEIDEGGER, M. *El Ser y el tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- JANKÉLEVITCH, V. *La Mort*. París: Flammarion, 1977.
- KERMODE, F. *El Sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- LANCEROS, P. *La Herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997. (Hermeneusis)
- MAFFESOLI, M. *L'Instant eternal: le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. París: Denoel, 2000.
- MAGRIS, C. *El Anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- NAVARRO, A.J. "El Fantástico trascendental: M. Night Shyamalan". *Dirigido Por*. (Setembre de 2004), p. 44-58.
- ORTIZ-OSÉS, A. *Visiones del mundo: interpretaciones del sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995.
- ORTIZ-OSÉS, A. "Eranos y el 'Encaje' de la realidad". A: NEUMANN, E. [et. al.] *Los Dioses ocultos: Círculo Eranos II*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- ORTIZ-OSÉS, A. *C. G. Jung: arquetipos y salud*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.
- ORTIZ-OSÉS, A. *Cuestiones fronterizas: una filosofía simbólica*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- ORTIZ-OSÉS, A. *La Diosa madre: interpretación desde la mitología vasca*. Madrid: Trotta, 1996.

ORTIZ-OSÉS, A. *La Nueva filosofía hermenéutica: hacia una razón axiológica postmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1986.

ORTIZ-OSÉS, A. *Las Claves simbólicas de nuestra cultura: matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo*. Barcelona: Anthropos, 1993. (Hermeneusis)

ORTIZ-OSÉS, A. *Mitología cultural y memorias antropológicas*. Barcelona: Anthropos, 1987.

ORTIZ-OSÉS, A.; MAYR, F.K. *El Matriarcalismo vasco: reinterpretación de la cultura vasca*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1980.

PANIKKAR, R. *El Silencio del Buda: una introducción al ateísmo religioso*. Madrid: Siruela, 1996.

PANIKKAR, R. *La Nova innocència*. Barcelona: La Il·lar del llibre, 1991. (Col. Vivàrium)

PANIKKAR, R. "Colligite Fragmenta: for an integration of reality". A: EIGO, F.A., ed. *From Alienation to at-oneness: Proceedings of the Theology Institute of Villanova University*. [S.I.]: The Vilanova University Press, 1977.

PANOFSKY, E. *La Perspectiva como forma simbólica*. 7a Edició. Barcelona: Tutsquets Editores, 1995.

PEDRAZA, P. *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.

PINTOR, I. "A Propósito de lo imaginario". *Formats, revista de Comunicació Audiovisual* [en línea], 2000. <http://www.iua.upf.es/formats/formats3/pin1_e.htm>

QUINTANA, A. "En la Hora de la resurrección". *Cultura/s*, suplement cultural de *La Vanguardia*. [Barcelona] (11 agost 2004), núm. 112, p. 20.

RICOEUR, P. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.

RICOEUR, P. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil, 2000.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. "Muerte del relato y muerte en el relato: el nuevo psicópata como héroe trágico y la antropología de la muerte". A: SÁNCHEZ BIOSCA, V. *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995. p. 95-118.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. "Saber morir: antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine". *Archivos de la Filmoteca [Destinos del relato al filo del milenio]*. (Octubre de 1995), núm. 41, p. 25-64.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. "El Cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood: the Body Snatcher (Val Lewton/Robert Wise, 1945)". *Archivos de la Filmoteca* (1993), núm. 14.

SCHÜTZ, A. *Le Chercheur et le quotidien: phénoménologie des sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

TAYLOR, C. *La Ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós: I.C.E. de la Universidad de Barcelona, 1994.

THOMAS, L.V. *La Mort en question: traces de mort, mort des traces*. París: L'Harmattan, 1991.

THOMAS, L.V. *Rites de mort: pour la paix des vivants*. Paris: Fayard, 1985.

TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

VAN THAO, T. "Avant-propos". En: *La Mort aujourd'hui*. Paris: Anthropos, 1977. p. 11.

VV.AA. *Suplementos* núm. 42. Materiales de trabajo intelectual. Una interpretación evaluativa de nuestra cultura. *Análisis y lectura del almacén simbólico de Eranos*. Barcelona: Anthropos, 1994.

ZIZEK, S. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ZIZEK, S. *Organs without bodies: Deleuze and consequences*. New York; Londres: Routledge, 2004.

Ivan Pintor Iranzo és professor a la Facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra, on ha impartit assignatures com Tendències del Cinema Contemporani, Història del Còmic i Anàlisi de la Ficció Televisiva. Sota la coordinació del Dr. Antonio Monegal, ha col·laborat en la docència de les assignatures Història del Cinema Nord-americà i Història del Cinema Europeu de la facultat d'Humanitats de la Pompeu Fabra, i en l'IDEC (Institut d'Educació Contínua), i ha realitzat el curs Anàlisi del Guió dins del Seminari d'Anàlisi de Projectes Audiovisuals (2002). D'altra banda, ha participat en congressos, ha col·laborat amb diverses investigacions subvencionades relacionades amb la Comunicació Audiovisual i ha estat ajudant de càtedra en universitats d'Argentina i Colòmbia.

Pel que respecta a la tasca professional, Ivan Pintor és guionista de televisió, analista de guions i realitza, també, els guions dels vídeos de les exposicions d'arts plàstiques de la Fundació "la Caixa". Escriu ocasionalment al suplement *Cultura/s* de *La Vanguardia* i a *El Viejo Topo*, i publica articles en revistes com *Formats*, *Idees* i *Quaderns del CAC*. Ha dirigit diverses produccions videogràfiques relacionades amb el cinema, la poesia i la historieta, ha estat assessor i documentalista en sèries de televisió d'àmbit nacional i internacional i ha coordinat l'àrea audiovisual i els continguts relacionats amb la història del cinema i la televisió en enciclopèdies multimèdia com *Focus 99* i *Planeta Larousse 2000*.