

POR ESBORRADORA

MONSTRES DE CIÈNCIA FICCIÓ A LA CIUTAT DE L'ÀNIMA

Vicente Domínguez

zoe@uniovi.es

RESUM

A partir dels conceptes de símil i metàfora a l'èpica homèrica i l'estètica aristotèlica, l'article analitza en profunditat les relacions entre la pel·lícula *Cloverfield* i l'imaginari del monstre invasor com amenaça a la seguretat de la ciutat, amb els atemptats terroristes de l'11-S com a rerefons simbòlic. L'autor incideix en la presència d'una escriptura audiovisual que privilegia l'emoció i el registre sentimental –a partir de la teoria platònica de l'ànima– com a vehicles íntims de la ficció, tot plegat en permanent contrast amb les ombres de la por i la seva capacitat esborradora en tant que grans metàfores de la monstrositat contemporània.

PARAULES CLAU

Estètica, Filosofia, Cinema, Ciència ficció, Símil, Metàfora, Monstre, Extraterrestre, Por, Ciutat, Ànima, J. J. Abrams, *Cloverfield*, 11-S, Terrorisme, Estats Units, Nova York, Música pop, Memòria, Videocàmera, Enregistrament, Esborrat

ARTICLE

Cloverfield is fantasy. The movie is meant to be entertainment — to give people the sort of thrill I had as a kid watching monster movies. I hadn't seen anything that felt that way for many years. I felt like there had to be a way to do a monster movie that's updated and fresh. So we came up with the YouTube-ification of things, the ubiquity of video cameras, cell phones with cameras. The age of self-documentation felt like a wonderful prism through which to look at the monster movie. Our take is what if the absolutely preposterous would happen? How terrifying would that be? The video camera, we all have access to; there's a certain odd and eerie intimacy that goes along with those videos. Our take is a classic B monster movie done in a way that makes it feel very real and relevant, allowing it to be simultaneously spectacular and incredibly intimate.

JJ. Abrams (Declaracions a Rebecca Winters Keegan "Cloverfield: Godzilla goes 9/11", *Time*, Jan, 16, 2008)

1. SÍMIL I METÀFORA

Agamèmnon, amb la seva espasa, acaba d'enviar a l'Hades a Ifidamant. Coon, germà d'aquest, arremet contra Agamèmnon, i li travessa l'avantbraç amb la seva llança. Instants després, el cap de Coon reposa separat del cos sobre el cadàver d'Ifidamant. La ferida que ha rebut Agamèmnon li permet momentàniament seguir amb la seva funesta feina. Però quan la sang deixa de brotar li sobrevenen dolors tan aguts que es veurà obligat a abandonar per aquest dia el camp de batalla. De quina manera saber com pot ser el dolor que sent Agamèmnon? Amb quina intensitat dol una ferida que travessa de banda a banda l'avantbraç? Homer ho compara amb els penosos dolors que produeixen els dards punxants que les Il·lies, divinitats del part, llancen a les dones quan donen a llum. Amb aquest símil, qualsevol, home o dona, pot ja imaginar-se amb precisió la intensitat del dolor de la ferida que sofreix Agamèmnon.

Homer, a la *Ilíada* sobretot, utilitza reiteradament el recurs estilístic del símil, i ho fa amb una funció cognitiva i no merament estètica. En efecte, amb el símil es dóna a conèixer el desconegut, ja sigui perquè està allunyat de l'entorn i activitats quotidians de qui escolta, ja sigui perquè es tracta de quelcom intangible, com la voluntat o el coratge. I viatgem del conegut al desconegut pel camí de la semblança. En resum, el símil és un mecanisme de producció de coneixement mitjançant una comparació de dues coses heterogènies, una fàcil i immediatament cognoscible i l'altra no, basat en la percepció d'una certa semblança entre ambdues en algun sentit.

La capacitat de percebre semblances entre coses heterogènies és el fonament per a fer bones metàfores ja que, com va establir Aristòtil en la seva *Poètica*, “fer bé les metàfores (*metaphéreïn*) consisteix a observar allò que és similar” (*Poe.* 7-8). I afegeix Aristòtil que la destresa per a fer bones metàfores no es pot agafar en préstec de ningú, sinó que depèn del talent propi.

La metàfora, en la doctrina clàssica d'Aristòtil, doncs, suposa el símil, és a dir, requereix necessàriament la captació d'una semblança entre coses heterogènies. I la producció de la metàfora és una forma peculiar d'anomenar. En efecte, Aristòtil defineix la metàfora com “la translació d'un nom aliè” (*Poe.* 1457 b 6). És a dir, mitjançant la metàfora anomenem una cosa amb el nom d'una altra. Aquesta translació de noms també és un mecanisme de producció de coneixement de la cosa anomenada amb el nom que no li és propi. Aristòtil distingeix quatre classes de metàfora. Aquí només m'interessa la classe de metàfora “segons analogia”.

A *Ètica Nicomaquea* (*EN.* 1131 a 31-32), Aristòtil defineix l'analogia com una “igualtat de relacions”, i precisa que requereix, almenys, quatre termes. A la seva *Poètica* precisa que parla d'analogia sempre que hi ha una semblança (de relació) entre el segon i el primer terme i el quart i el tercer. Considerem aquests quatre termes: “vespre”, “dia”, “vellesa” i “vida”. És obvi que hi ha una semblança en la relació que existeix entre el “vespre” i el “dia” per una banda i la que existeix entre la “vellesa” i la “vida” per l'altra, en el sentit que tant “vespre” com “vellesa” expressen la caducitat pròxima de dos cursos del temps heterogenis, el del dia i el de la vida respectivament. Aquesta semblança de relacions (“caducitat imminent”) entre coses heterogènies, aquesta analogia entre les etapes del dia i de la vida, justifica que es pugui parlar del “vespre de la vida” o de la “vellesa del dia”. Òbviament, no s'està parlant amb termes propis dels fenòmens de la vida i del dia, però percebem sentits nous d'ambdós que no produeixen els usos apropiats o previsibles de “vespre” i

“vellesa”. En aquest sentit, anomenar quelcom amb un nom diferent, és a dir, una metàfora, constitueix un mecanisme de producció de coneixement.

2. CATACLISMES DE LA CIUTAT DE L'ÀNIMA

Plató, a la *República*, va assimilar la ciutat utòpica (*Kalípolis*) a l'ànima (*psyché*) de l'ésser humà, tal i com la concebia, composta de tres parts diferents. El filòsof grec va portar el seu símil fins a l'extrem d'establir un isomorfisme radical entre l'ànima i la ciutat pel que fa al nombre de les seves parts i les funcions relatives. Des de Plató, en la tradició occidental, està permès parlar de la ciutat de l'ànima (i de l'ànima de la ciutat).

La comparació entre l'ànima i la ciutat no és gratuïta o prescindible ja que no hi ha res tan intangible en l'ésser humà, i per tant, necessitat de símils per què puguem conèixer-ho i comprendre-ho, com l'ànima, el lloc on “dolen” les traïcions i els enganys, a la qual “fereixen” les paraules insidioses o mesquines, i la que queda “destrossada” o “arruïnada” per la fredor, la indiferència o el menyspreu d'una persona estimada.

El símil entre l'ànima i la ciutat ha estat un recurs utilitzat amb freqüència pel cinema per a mostrar estats de l'ànima mitjançant la descripció de ciutats recorregudes, viscudes i habitades (i viceversa). Per això podem comprendre a l'instant com de perdudes en la traducció estan dues ànimes simplement llançant-les als carrers d'un llunyà Tokio hermètic i incomprensible per a elles. O entendre l'eclipsi de l'ànima a través de la contemplació d'una zona en expansió de Roma que va difuminant-se molt lenta i magistralment davant dels nostres ulls fins que queden encegats per la foscor de la nit que els embolcalla.

La comparació de l'ànima amb la ciutat, en tot cas, és un símil que ens permet imaginar-nos els “col·lapses” de l'ànima d'algú contemplant l'esfondrament, la destrucció i el col·lapse de la ciutat per la que vaga o fuig sense direcció.

Per altra banda, cap emoció té tanta capacitat de col·lapsar l'harmonia de l'ànima com la por, “l'emoció més primitiva i més forta de la humanitat” (“the oldest and strongest emotion of mankind”), com va escriure H.P. Lovecraft a *Supernatural horror in Literature*.

Aristòtil va definir la por (*phóbos*) en la seva *Retòrica* com “certa pena o cert torbament que prové de la representació imaginativa d'un mal futur que pot causar destrucció o pena” (*Ret.* a 21-22). Per suposat, la por per al filòsof grec és una de les emocions que es produeixen en l'ànima, i com tota emoció destructiva va acompanyada de “dolor” (*EN* 1105 b 21-23).

Però la “por” és tan intangible i invisible com el lloc que habita, l'ànima. Per tant, per a saber què és, i quines són les seves obres, necessitem imaginar-nos-la, posar-li cara. I això féu també aquell genial “fabricant d'imatges”, en paraules de Plató (*eidólou demiourgós*, *Rep.* 599 d 3), que fou Homer.

A Homer, *Phóbos*, que encara és només la personificació de la fugida, voreja el contorn de l'escut d'Atenea, en la seva faceta de deessa depredadora de la guerra. A l'interior d'aquest contorn “*phòbic*” està gravat el cap de Gòrgona. Les Gòrgones, una de les quals és Medusa, representen per als grecs, com diu Jean-Pierre Vernant, “el extremo del horror”. Però Vernant és més explícit encara: «Cualesquiera que fueran las modalidades de distorsión empleadas, la figura [de les Gòrgones] siempre muestra cruces de lo humano con lo bestial, asociados y mezclados de distintas maneras. La cabeza alargada y redonda recuerda una cara leonina, los ojos están desorbitados, la mirada es fija y penetrante, la cabellera es concebida como melena animal o erizada de serpientes, las orejas son grandes y deformes –en ocasiones como las de una vaca-, la frente suele mostrar cuernos, la boca abierta en un rictus ocupa todo el ancho de la cara y muestra varias hileras de dientes con caninos de león o colmillos de jabalí, la lengua se proyecta hasta salir de la boca, el mentón es peludo y barbado, profundas arrugas surcan su piel» (Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1996: 44). No ha d'estranyar, doncs, que Homer, a l'*Odíssea*, digui que el cap de Gòrgona produeix un “monstruós terror” (*Od.* XI 634). I, com sabem per Ovidi (*Metamorfosis*, IV 779-785), qui mira cara a cara el rostre de la Medusa amb la seva melena de serps es converteix en estàtua de pedra, es queda de pedra, paralitzat. Si Medusa és per al cos de l'home el que la por per a la seva ànima, es comprèn que la por intensa, sobtada i insuportable petrifiqui l'ànima.

“Ànima” i “ciutat”, i “por” i “monstre”, dos símls, i quatre termes. La por, indubtablement, és pròpia de l'ànima, i els monstres cinematogràfics de la ciència ficció sempre s'encaminen cap a les ciutats. Si existeix una “semblança” de la relació que hi ha entre la por i l'ànima per una banda, i els monstres cinematogràfics de la ciència ficció i la ciutat per l'altra, llavors ja tenim els quatre termes

que, almenys, es necessiten per a construir metàfores “segons analogia”, com exigeix Aristòtil. Sens dubte, aquesta “semblança” de relació existeix i és òbvia: la capacitat destructiva. La por destrueix l'ànima. I els monstres de la ciència ficció destrueixen les ciutats. Ens expressem llavors metafòricament quan parlem de ciutat atemorida, però també dels monstres que assetgen les nostres ànimes. La por intensa i incontrolable destrueix l'ànima de la mateixa manera que els monstres de la ciència ficció cinematogràfica arrasen les ciutats.

Per tant, res tan adequat per a contar el col·lapse de l'ànima desencadenat per la por, ambdós intangibles, com recórrer a l'imaginari cinematogràfic col·lectiu de destrucció de ciutats assolades per monstres prehistòrics, radioactius, mutants i altres criatures vivents gegantines. I això fa *Cloverfield*, relatar la catàstrofe emocional que assola el seu protagonista, Rob, i “mostrar” l'estat de destrucció en què queda la seva ànima a causa de la por. Però com que la por no pot veure's, és intangible, no queda més remei, si volem fer-nos una idea aproximada de com n'és d'intensa i destructiva, que fer-ho per analogia, amb una metàfora “segons analogia”. I la metàfora, rigorosament construïda d'acord amb els estrictes termes establerts per Aristòtil, és aquesta: *Cloverfield* ens mostra “els monstres de l'ànima de Rob”.

3. EL COL·LAPSE D'UNA CIUTAT INTERIOR: LES CRIATURES MONSTRUOSES DE L'ÀNIMA DE ROB

En la seva crítica del 16 de gener de 2008, Richard Corliss va escriure a *Time* el següent:

“An explosion shakes the earth. Flames spark through the night sky like fireworks. It's either July 4th or Sept. 11th. More like the latter, because devastation and hysteria have engulfed lower Manhattan. Then, in flash glimpses, we see the cause of the carnage. A scaly tail, long as a city block and wide as a boulevard. A furtive figure 25 stories big. Whatever the thing is, it's alien, it's odd-looking and it's royally pissed.

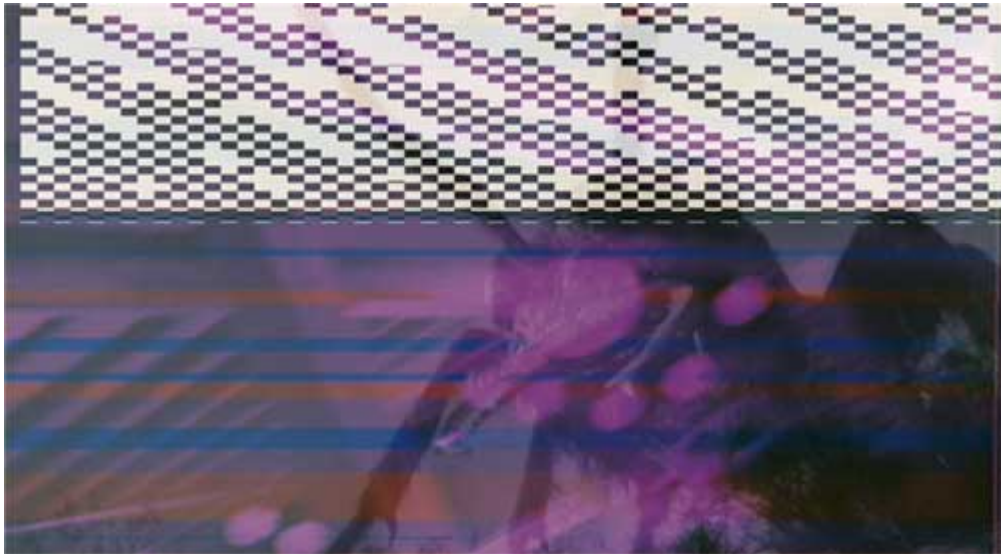
Most horror and monster stories follow a simple format: "What if [insert worst thing you can imagine]...?" In the junky, fitfully frightening, virally marketed new movie ..., the "if" is the worst thing you can remember. To wit: What if a previously unknown agent of evil were to

destroy a world-famous New York City edifice? Not the World Trade Center, this time, but the Statue of Liberty — the Lady's head is tossed like a used beer can onto a lower Manhattan street. And the Statue decapitator is not a team of al-Qaeda operatives but a scaly, 300-ft. monster, an American Godzilla.

Cloverfield, sens dubte, és una pel·lícula de ciència ficció amb criatures prehistòriques o extraterrestres. Com diu en Hud "Ocean is big. Dude. All I'm saying is a couple of years ago, they found a fish in Madagascar that they thought had been extinct for centuries (...) Maybe it erupted from an ocean trench, you know? Or a crevasse. Crevice. It's just a theory (cita *Godzilla*, "Gojira", Ishiro Honda, 1954). I mean, for all we know, it's from another planet and it flew here." Hud s'està referint a la criatura gegantina que amb els seus moviments demolidors i destructius està causant tants estralls a Nova York com va ocasionar el monstre prehistòric despertat per una explosió nuclear a l'Àrtic de *The Beast from de 20000 Fathoms* ("El monstruo de tiempos remotos", Eugène Lourié, 1953). Però la ciutat també pateix la plaga de milers de repugnants animals amb aspecte d'insectes himenòpters d'una mida de metre o metre i mig armats amb amenaçadores i verinoses pinces, bestioles una mica més petites que les formigues mutants de *Them!* ("La humanidad en peligro", Gordon Douglas, 1954). *Cloverfield* amaga fotogrames dels monstres radioactius d'aquestes dues pel·lícules, a més d'un de *King Kong* (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933).



The Beast from de 20000 Fathoms ("El monstruo de tiempos remotos", Eugène Lourié, 1953)



Them! ("La humanidad en peligro", Gordon Douglas, 1954)



King Kong (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933)

Però *Cloverfield*, com a pel·lícula de monstres de ciència ficció, és, com a mínim, atípica, perquè l'argument central no té a veure en absolut, ni tan sols tangencialment, amb l'argument paradigmàtic de pel·lícules arquetípiques del gènere com les citades *Godzilla*, *The Beast from de 20000 Fathoms* o *Them!* En efecte, a les pel·lícules de monstres que amenacen una ciutat o la humanitat sencera tot l'argument gira al voltant dels esforços i els mitjans despleats pels governs, assistits per científics (sempre hi ha un científic eminent que informa les autoritats), per a derrotar el monstre. A *Cloverfield* no hi ha polítics, ni autoritats, ni científics per enlloc. Només l'exèrcit. De fet, l'argument de *Cloverfield* no planteja ni desenvolupa canònicament l'aparició de l'amenaça d'un monstre radioactiu, prehistòric o extraterrestre i els mitjans que es posen per a derrotar-lo o aniquilar-lo. No obstant, *Cloverfield* es construeix amb l'imaginari del cinema clàssic de monstres radioactius de ciència ficció, més l'imaginari procedent de la realitat de ciutats devastades per atemptats terroristes que ha construït la televisió. Així és, la imatge del comportament de les masses atordides fugint com peregrinacions desorientades de zombis avançant a través de núvols de pols i una pluja de papers flotant lentament cap al terra que veiem a *Cloverfield*, com qualsevol s'adonarà a l'instant, procedeix de l'imaginari col·lectiu sorgit amb els atemptats a Nova York de l'11-S, un imaginari que s'ha creat i nodrit a la vegada d'imatges gravades espontàniament per milers de persones que es veieren immerses en el cor de la catàstrofe, i reiteradament difoses per totes les televisions del món.

Cloverfield, com ja he dit, és el relat de la catàstrofe emocional que assola en Rob, i “mostra” l'estat de destrucció en què queda la seva ànima a causa de la por.

En Rob és un jove triomfador que està a punt de partir cap al Japó per a ocupar la vicepresidència d'una multinacional nipona. En Rob està enamorat de Beth McIntyre, una jove preciosa, encantadora, i té un germà, en Jason, la xicota del qual es diu Lily.

Gairebé al principi de la pel·lícula assistim a la festa que la Lily, en Jason i en Hud, amic d'en Rob, han organitzat secretament en el seu apartament com a comiat. És una festa molt nombrosa de joves amics, bon ambient i música. Arriba en Rob, i després dels moments de sorpresa en trobar-se la festa, pregunta a en Jason si la Beth assistirà, i el seu germà respon que sí. Parlen, i en breu apareix la Beth. Però ve acompanyada d'un altre jove, en Travis, i això sens dubte contraria en Rob. No obstant, en Rob s'acosta fins a la porta a saludar la Beth, i després d'un educat intercanvi de paraules, cadascun se'n va per la seva banda. La festa continua. Veurem llavors la Beth parlar animadament amb en Travis i altres convidats. En canvi, en Rob resta assegut sol en el sofà, bevent sake, i contemplant, amb tristesa, la Beth entre la gent. Després, en un rampell de determinació, la va a buscar, i li pregunta si poden parlar. Llavors contemplem un intercanvi de retrets entre els dos. Primer la Beth, enfadada, li diu a en Rob: “You never even called me, Rob!”. I en Rob respon: “You go and bring some guy to my party?” A això la Beth contesta: “Hold on! You haven't talked to me in weeks!” En aquest moment apareix en Hud, i ja no escoltarem més de la discussió. Més tard, quan en Hud li comenta a en Jason que ha trobat en Rob i la Beth discutint, decideixen anar a buscar la Lily perquè suposen que sap alguna cosa. Després de resistir-se lleument, la Lily explica el gran secret: “Rob and Beth slept together”.

La Beth, després de la discussió, retorna a la festa, i va a buscar en Travis per a anar-se'n. En sortir, es creuarà amb en Rob. Llavors ella li diu, en to poc afectuós, “Good luck in Japan, Rob”, i ell respon, mirant al terra, “God luck tonight, Travis”. El gest de la Beth davant d'aquesta resposta és de sorpresa i incredulitat.

La Lily, en Hud i en Jason s'han adonat de tot. Llavors la Lily convenç els seus amics per què vagin a parlar amb en Rob. Ell tracta de convèncer-los que no passa res, tot i que la seva cara reflecteix una gens dissimulable angoixa emocional. Llavors mantenen aquesta intensa conversa:

Hud: She was heartbroken

Rob: Look, there's no "together". It's just her and me, two separate things. It's better if we just stay friends.

Jason: ... not that I feel like I'm not good enough for her! No, stop, stop! I didn't say "feel", Rob. You're not good enough for her. That's it. That's fact. That's science. Beth McIntyre is, like, from a whole 'nother planet, man. She's beautiful. She's charming. And you... I love you, but let's face it, you're kind of a douchebag. And going to Japan is not gonna fix that. She's crazy about you, bro. Like, right now, as you are.

Hud: And you're in love with her.

Jason: But you got to go after her.

Rob: It's not that simple.

Jason: No, it is that simple, Rob.

Hud: Come on, man. Don't be scared.

Jason: It's about moments, man. That's all that... You got to learn to say, "Forget the world", and hang on to the people that you care about the most.

Quan en Jason acaba de dir això sona la primera explosió i es produeix una gran sacsejada. Ara analitzem la música que sona a la festa d'en Rob.

Excepte la música dels crèdits finals, "Roar!", una composició de Michael Giacchino que ret homenatge a l'obertura d'Akira Kurosawa que acompanya els crèdits inicials de *Godzilla*, l'única música que escoltem al llarg de *Cloverfield* és la que sona a la festa. És a dir, tota la música de la pel·lícula és *diegètica*. I aquestes són algunes de les cançons, amb parts de les seves lletres:

West Coast, de Coconut Records:

For a second there I thought you disappeared

It rains a lot this time of year

And we both go together if one falls down

I talk out loud like you're still around

And I miss you, I'm going back home to the west coast

I wish you woulda put yourself in my suitcase

I love you

Standin all alone in a black coat

I miss you

I'm goin back home to the west coast

And if you shake her heart enough she will appear

Beautiful girl, de Sean Kingston:

You're way too beautiful girl

That's why it'll never work

You'll have me suicidal, suicidal

When you say it's over

(...)

Oh when you took my heart

That's when we fell apart

Coz we both thought

That love lasts forever (lasts forever)

(...)

Now we're fussin

And now we're fightin

Please tell me why

I'm feelin slightin

And I don't know

How to make it better (make it better)

You're datin other guys

You're tellin me lies

Oh I can't believe

What im seein with my eyes

Im losin my mind

And i dont think its clever (think its clever)

Do I have your attention, de The Blood Arm.

I can't control all of this for long.

You can't keep changing the words to my songs.

'Cause when you shake, I shake and when you dance, I break

and then I brace myself to sing it again.

Come on girl, one last time

let me know you're still alive

Let me know that it's not all in vain.

Do I have your attention,

Do I have your attention,

Did I fail to mention this situation is a mess?

Conversations never end, but maybe I'm deluded.

Do I have you attention right now?

Sonen també la deliciosa *Taper Jean Girl* i *Pistol of Fire* de Kings of Leon, *Give up the Funk*, de Parliament, *Seventeen years*, de Ratatat, *Wraith pinned to the mist and other games*, de Of Montreal o *Policewoman*, de The Ride. No hi ha cap dubte. La gran majoria de les cançons que s'escolten a la festa, parlen del mateix: de la situació d'en Rob i la Beth o, més exactament, de com veu en Rob la seva situació respecte a la Beth. Però, quins són els temes musicals d'en Rob?

Just un instant abans que en Rob arribi a la festa, està sonant *Got your moments*, de Scissors for Lefty, un títol que anticipa el que el seu germà Jason li comentarà més tard en el balcó: "It's about moments, man. That's all that... You got to learn to say, "Forget the world", and hang on to the people that you care about the most"

Got your moments, Scissors for Lefty:

I'll never ever get you

mrs. complete enigma

but you seem to have your moments

that really matters

hey!

chorus:

I don't love you but I love, love, love you

and I don't miss you but I miss, miss, miss you

inconsistent, rollercoaster this is

no expectations

I love your moments, moments anymore.

Quan tornem a veure en Rob està sonant *My kind of lover*, de Locksley:

Though you left me behind, you're still on my mind.

Yeah!

Well you've been gone for so long, girl.

Yeah!

But I keep hanging on, girl.

Yeah!

Until you tell me I'm wrong, oh girl.

If you'd only be, lying here with me.

Then I'm sure you'd know, then I'm sure you'd see.

There's a place for us, at least I think there was.

(...)

You're just my kind of lover (time to love her)

You're just my kind of lover, my kind of lover.

My kind of lover

La festa continua, i de sobte comença a sonar *19-2000*, de Gorillaz. Qui està a punt d'aparèixer? La bella (the beast and the beauty), la Beth.

Quan, després de la desil·lusió en què en Rob se sumeix en veure arribar la Beth acompanyada, el trobarem assegut contemplant la Beth, sona *The underdog*, de Spoon. I és que en Rob, en aquest moment, se sent com el perdedor (*underdog*: a loser or predicted loser in a struggle or contest):

I know you think that it ain't too far

But I hear the call of a lifetime ring

felt the need to get up for it

oh you cut out the middleman

get free from the middleman

You got no time for the messenger,

got no regard for the thing that you don't understand,

you got no fear of the underdog,

that's why you will not survive!

(...)

but can I get out from under it?

Can I gut it out of me?

It can't all be wedding cake

It can't all be boiled away

I try but I can't let go of it

Can't let go of it

Més tard, quan en Rob va a buscar la Beth per a intentar inútilment aclarir les coses, sona *Disco Lies*, de Moby:

You said you want me that was just a lie

You said you love me that was just a lie

All i needed was someone who could keep me warm at night

You tried it baby but didn't work and now i know that this is gonna be

the end

How could you lie

You said you need me that was just a lie

You said the truth once that was just a lie

All i needed was someone who could keep me warm at night

You tried it baby but didn't work and now i know that this is gonna be

the end

How could you lie

All i needed was someone who could keep me warm at night

You tried it baby but didn't work and now i know that this is gonna be

the end

How could you lie

Naturalment, és molt difícil que qualsevol, en veure per primera vegada la pel·lícula, sigui capaç de reconèixer totes aquestes cançons. I, sens dubte, el que ja resultarà una autèntica quimera és una mena d'“espectador ideal” que no només les reconegui, sinó que a més recordi automàticament les lletres. Però no menys cert és que qualsevol pot convertir-se en un “espectador ideal” la segona o la tercera vegada que decideixi assistir a la festa d'en Rob si es té un mínim desig de comprendre, una connexió de banda ampla a Internet, i l'elemental convicció que un llibre només es llegeix quan es rellegeix dues, tres, quatre vegades, i una pel·lícula només es comença a veure quan es veu per segona, tercera o la vegada que sigui.

De tota manera, en l'instant en què la festa queda interrompuda abruptament, just quan en Hud acaba de dir-li a en Rob que no tingui por, i en Jason que és el moment d'arriscar-se a iniciar una relació amb la dona dels seus somnis, haurem pogut entreveure dues coses: l'ànima afligida d'en Rob, i la seva por.

Després de l'explosió que sacseja la ciutat, tots abandonaran l'edifici. D'ara en endavant contemplarem la por que turmenta Rob a l'ànima a través d'una ciutat sumida en el caos que s'esfondra davant dels atacs d'una criatura monstruosa, i els habitants de la qual sofreixen els atacs letals d'uns insectes enormes i repugnants.

En Rob, en Hud, la Lily, la Marlene i en Jason es troben enmig del pont de Brooklyn en la seva fugida. Llavors es produeix el fet que introdueix en l'acció el que Aristòtil anomena en la seva *Poètica* tècnicament *peripéteia*, peripècia, “el canvi de l'acció en sentit contrari”. Una trucada de telèfon de la Beth a en Rob determina el canvi radical del sentit de la marxa real d'en Rob, una marxa que és una doble fugida (*phóbos*), física i emocional. En qualsevol cas, no serà en el precís instant en què rep la trucada de la Beth quan en Rob comenci a caminar en sentit contrari al que portava ja que en aquest instant, una sacsejada fa que el pont de Brooklyn es col·lapsi desencadenant una fugida espadada de nou cap a Manhattan entre la multitud que es troba a la plataforma. En l'enfonsament del pont, perd la vida en Jason, no ho oblidem, el germà d'en Rob. Quan per fi aturen la seva cursa els que han salvat la vida, encara sense alè, en Hud no deixa de dir-li a en Rob que sent el que li ha passat a en Jason. En Rob està atordit, ja que acaba de perdre el seu germà. Però... en qui pensa en Rob, allà, enmig del carrer, amb la mirada perduda, de peu just a sota del rètol ben visible de SEPHORA, la multinacional francesa de botigues de cosmètica amb nom bíblic que explica així en el seu web: “Símbolo de elegancia, de alegría y de libertad, es el

nombre, en la tradición bíblica, de la esposa más bella de Moisés. Es una joven, inteligente, audaz, libre y generosa...”?

Un està en el seu dret de pensar, i segur que encertarà, que el nom de SEPHORA apareix aquí per una simple raó de *product placement* o *embedded marketing*, sobretot si tenim en compte que *Cloverfield* és una pel·lícula que veuran milions de persones. Però l’“efecte poètic”, que Umberto Eco defineix com “la capacidad que tiene el texto de generar lecturas siempre distintas, sin agotarse jamás del todo”, resulta totalment legítim: en Rob, que acaba de perdre el seu germà, no pot deixar de pensar en la Beth, la dona elegant, alegre, formosa, jove, intel·ligent, lliure, generosa..., de qui està perdudament enamorat. El nom de SEPHORA col·locat lleugerament sobre el cap d’en Rob és una doble marca, una marca comercial, i la marca que ens indica inequívocament en qui pensa en Rob. No en el seu germà, sorprenentment. La seva única preocupació, ho sabrem a l’instant, és aconseguir una bateria per al seu mòbil i poder parlar novament amb la Beth. L’aconseguirà participant del pillatge d’una botiga d’electrònica que hi ha davant de SEPHORA, en una escena ja familiar també en el nostre imaginari creat per la televisió quan difon imatges de saqueigs de botigues a causa de llargues apagades que inhabiliten alarmes i càmeres de seguretat o disturbis incontrolats.

En Rob escolta, per fi, dins de la botiga d’electrònica, el missatge que li ha deixat la Beth a la seva bústia de veu. Està en greu perill. I està en perill en el lloc més perillós de tots, el lloc del que tots fugen. Llavors, en completar-se el fet que havia quedat en suspens en el pont, la trucada de petició d’auxili de la Beth, es consuma la “peripècia”, el canvi de l’acció en sentit contrari: d’una fugida d’un perill es dona un gir de cent vuitanta graus, i s’embrèn una marxa cap al perill. Pel que fa a la resta, com diu Aristòtil, tota peripècia succeeix versemblant o necessàriament. En aquest cas, pot objectar-se que el gir de l’acció resulta poc versemblant en el pla del real. Però si l’espai que està recurrent en Rob és un espai emocional, la peripècia es produeix segons la indefugible i autoritària necessitat dictada per Eros.

En Rob, sota diverses televisions sincronitzades amb diferents canals que retransmeten en directe els esdeveniments, decideix anar a rescatar la Beth. Malgrat l’immens risc, la Lily, en Hud i la Marlene l’acompanyaran. Comença aquí, en el sentit més clàssic, la tasca de l’heroi cap al rescat de la dona estimada en perill. I és que en Rob no pot suportar la idea que la Beth no sàpiga que l’estima

profundament. En Rob i la Lily avancen enmig de la foscor d'un túnel de metro, i mantenen aquesta conversa:

Rob: I just can't stop thinking about how the last thing I said to her was "Good luck tonight, Travis"

Lily: She Knows you didn't mean that. When I think of some the things I said to Jason... (la veritat és que no podem saber-ho, és sorprenent aquesta declaració de la Lily)

Rob: No, that's different

Lily: Why?

Rob: Jason knew you loved him.

Després de superar immensos perills, en Rob troba la Beth inconscient, i amb el seu pit travessat per un ferro forjat. Per fi obre els ulls, i els dos mantindran aquest diàleg, en to dolç i xiuxiuejant:

Beth: - Are you really here?

Rob: Yeah, I'm really here

Beth: Rob? You came back for me

Rob: of course, I came back for you.

De tota manera, el esforços d'en Rob hauran estat inútils perquè, després de rescatar la Beth, no aconseguiran fugir. Massa tard per a trobar sortida. Ha passat el moment. Els dos, sols (en Hud ha mort colpejat per la criatura, i la Lily ha aconseguit fugir en un altre helicòpter), quedaran sepultats sota les runes de pedra del pont sota el qual s'havien refugiat. Després d'una fugida (*phóbos*) de malson, en què en Rob ha somniat els pitjors somnis, (rates entre els peus, dir-li a la teva mare que el teu germà ha mort), al final, els insectes de pinces mortíferes i la criatura monstruosa han enterrat sota tones d'enderrocs l'ànima d'en Rob. Aquests monstres són la cara de la por que habita a la ciutat de l'ànima d'en Rob.

Però si la por i l'ànima són intangibles (una reducció científicista de la por a l'adrenocorticotropa), necessàriament també és intangible la manera d'obrar de la por sobre l'ànima. Per tant, novament només mitjançant símls i metàfores podrem fer-nos una idea de com treballa la por.

4. LA POR, LA GRAVACIÓ ESBORRADORA DE LA FELICITAT DE L'ÀNIMA

Sòcrates, en el passatge fundacional de la metàfora de l'ànima (o la ment per a Locke en el seu *An Essay Concerning Human Understanding* de 1690) com una *tabula rasa* (segons Sant Tomàs d'Aquino, l'intel·lecte humà, al principi és “sicut tabula rasa in qua nihil est scriptum”, *Summa theologiae* I, q. 79, a 2), demana a Teetet que li accepti la imatge que en les nostres ànimes hi ha una tauleta de cera. Aquesta tauleta de cera, diu Sòcrates, és un regal de Mnemòsine, la deessa de la mitologia grega personificació de la memòria. I afegeix que si desitgem recordar alguna cosa que haguem vist o sentit o els nostres pensaments, apliquem aquestes sensacions o pensaments sobre la tauleta, i “els gravem, como si imprimíssim la senyal [marca o segell] d'un anell”. Doncs bé, el que haguem gravat, ho recordem i ho sabem mentre resti gravada la imatge. Però tot allò que sigui esborrat o que no hagi arribat a gravar-se ho oblidem i no ho sabem (Plató, *Teeteto* 191 c8 – e1).

Plató, doncs, estableix amb suma precisió un símil entre la memòria de l'ànima i una tauleta de fusta recoberta de cera per una de les seves cares, i, per altra banda, entre les sensacions que percebem i els nostres pensaments i les imatges o senyals materials que poden gravar la seva empremta sobre unes tauletes de cera. A més, per a Plató existeix una “semblança en la relació” entre les sensacions visuals i sonores i els nostres pensaments, i els segells dels anells i les tauletes de cera. Aquesta semblança de relacions diferents i irreductibles entre si que mantenen coses heterogènies pot expressar-se com la “capacitat de gravació”, la de les sensacions i pensaments sobre la memòria de l'ànima, i la dels segells dels anells sobre les tauletes de cera. Naturalment, si el que veiem i sentim i pensem té la cara monstruosa de la por, llavors la memòria de la nostra ànima queda gravada, impressionada amb l'efígie d'una criatura monstruosa; en la memòria de la nostra ànima, cada vegada que accedim a ella, només podrem recordar el que allí va quedar gravat com un baix relleu, i l'habita ominosament, la imatge d'una criatura monstruosa.

Plató fou un visionari en molts sentits. Però el símil entre la memòria de l'ànima i una tauleta gravable de cera ens retrotrau a una visió del futur, el nostre present més recent, senzillament fascinant. En l'actualitat, la nostra vida està sent gravada, cada vegada més i més, en tauletes, no de cera, sinó digitals, en targetes de memòria, en *memory sticks* o *memory cards*. Marshall McLuhan, un altre visionari, va escriure a *Understanding media* (1964) que "Our new electric technology is not an extension of our bodies but of our central nervous systems". La conclusió és immediata: les targetes o suports de memòria digitals són, en un sentit real, extensions elèctriques de la memòria de la nostra ànima. I allò que té capacitat de gravar o impressionar aquestes inesperades extensions elèctriques de la memòria de la nostra ànima és aquesta altra extensió elèctrica també de la nostra ànima, la càmera digital de vídeo. Així és, les càmeres de vídeo digitals, un cop captades a través del seu ull (Vertov fou un altre visionari) imatges de l'exterior, les condueixen i processen al llarg de circuits elèctrics, gravant-les finalment a les targetes de memòria digitals, símil perfecte del procés en què les nostres lents orgàniques capten imatges i les guien cap al nervi òptic a través del qual seran transportades com electricitat cap a la memòria de la nostra ànima. La càmera de vídeo digital substitueix l'anell amb segell. Però hi ha una diferència fonamental. La càmera de vídeo no és un objecte amb capacitat de gravar més una imatge, com l'anell amb el segell, sinó que és només l'objecte amb capacitat de gravació. És a dir, les imatges gravables possibles són potencialment infinites, i per tant, les imatges gravades seran també infinites. I si el que un grava és la por, aquesta s'emmagatzema en l'extensió elèctrica de la memòria de la nostra ànima amb la cara del monstre de l'imaginari personal de qui fa la gravació, que en el cas d'aquesta gravació d'una cinta de vídeo digital que és *Cloverfield*, és el del fantasiós Hud (l'únic del grup a qui la criatura monstruosa li dispensa els honors de matar directament, i no col·lateralment).

Es pot descriure el dispositiu narratiu de *Cloverfield* de la següent manera: una gravació de vídeo esborra, a mesura que es va realitzant, una gravació prèvia. Al principi no sabem gaire bé si les imatges de situacions heterogènies que hem contemplat als pocs minuts d'iniciar-se la pel·lícula són simples *flashbacks*. Però en un moment determinat de la festa, en Hud s'apropa a en Rob, mentre el grava, i li pregunta què li passa. En Rob li diu que no és res, però de sobte es queda mirant cap a l'objectiu i li fa a en Hud aquesta pregunta: "Is that my camera?" En Hud li respon que no ho sap, que se la va passar en Jason. Llavors en Rob insisteix: "Did you switch the tape? Because I had a tape in there" En aquest moment en Hud para la gravació per a mirar la càmera, i veiem uns segons de la gravació que s'està esborrant. Llavors en Hud li diu a en Rob: "Tape was in

here when I got it. Why? Rob, why?" En Rob agita el cap amb un lleu gest barreja de frustració, malenconia i empipament, i li respon "No, it doesn't matter... it doesn't... It's stupid" Ara ja podem comprendre que l'escena amb què s'inicia *Cloverfield* pertany a una gravació d'en Rob. Al final sabrem que tots els brevíssims talls que es produeixen en la gravació de la nit terrorífica que és *Cloverfield* pertanyen en la seva totalitat al dia de la primera gravació. Per tant, el que veiem al llarg de tota la pel·lícula correspon a dos dies diferents. Tot i que en mirar amb atenció els codis de temps de les dues gravacions, perfectament visibles, comprovarem a l'instant que, en total, les dues gravacions completen exactament un dia natural complet, és a dir, 24 hores.

Cloverfield comença amb una seqüència en què en Rob està gravant l'interior d'un elevat i luxosíssim apartament d'un gratacel a Central Park, on aviat descobrirem que ha passat la nit amb la Beth. En Rob ens diu que són les 6:42 a.m. I el codi de temps sobreimprès (senyal que estem veient una gravació), tot i que comença a les 6:41, als pocs segons ja marca "APR 27 6:42" (anècdota: data de naixement de Matt Reeves, director de *Cloverfield*). Durant tota la seqüència romandrà a la pantalla el codi de temps de gravació de la càmera de vídeo. Estan radiants i tranquils. El mateix Rob ja ens ho ha fet saber després d'informar-nos de l'hora: "it's already a good day". És la felicitat. Es diuen tonteries l'un a l'altre mentre es passen la càmera, joguinegen, i fan plans per a passar el dia. Al final d'aquesta escena sabrem que aniran al parc d'atraccions de Coney Island. I a partir d'aquí, de mica en mica, ens adonarem que aquesta alba d'en Rob ha estat un somni fet realitat. Comença un dia únic, el primer, irrepetible, sempre el millor i més especial.

Cloverfield acaba amb un altre breu fragment de la gravació d'aquell dia. Sentim la senyal que la cinta està a punt d'acabar-se, i en Rob, que abraça la Beth, mentre els dos miren cap a la càmera, l'avis: "All right, we're almost out of tape. We got, like, three seconds left. What do you wanna say? What do you wanna say?". Segueixen feliços i radiants. S'intercanvien mirades i somriures amb embadaliment. La Beth pensa durant un instant. Fixa els ulls a la càmera, i diu "I had a good day". Llavors mira en Rob, i recolza el seu cap a la seva espatlla. Novament ha aparegut el codi de temps de gravació. Són les 6:17 p.m. Fi.

Quan en Jason pren la càmera del seu germà per a gravar la festa de comiat d'en Rob, el 23 de maig, gairebé un mes després del dia de Coney Island, són les 6:43 p.m. És a dir, la segona gravació, realitzada gairebé en la seva totalitat per en Hud, i que coincideix, excepte un parell de minuts, amb el metratge de *Cloverfield*, comença gairebé a la mateixa hora que va acabar la

gravació que s'anirà esborrant a mesura que la d'en Hud vagi avançant. El darrer pla de la segona gravació es situa sota un pont de Central Park. En Rob i la Beth estan sols una altra vegada. Però ara no estan en una rica, elevada i luxosa habitació amb impressionants vistes, més a prop del cel, sinó que s'oculten a l'"habitació" dels pobres, sota un pont, a ras de terra, sense vistes, sense vidrieres, sense llençols de seda i llums halògenes, sense maduixes amb què jugar. Llavors en Rob torna a agafar la càmera per a gravar-se a si mateix com havia fet durant tot el 27 d'abril, i diu aquestes paraules just quan escolta la sirena, senyal que queden dos minuts per al gran bombardeig de tota la zona, i per al final de la gravació: "My name is Robert Hawkins. It's 6:42 a.m. on Saturday, May 23". Després d'uns instants carregats de por, el túnel s'esfondra sobre ells, i només hauran tingut un segon per a dir-se l'un a l'altre "I love you". Un principi i un final, doncs, simètric, dos espais que són el mateix –un dormitori- i les mateixes dues persones només manifestant en primera persona les seves emocions davant de la càmera; però aquests dos espais, aquestes dues persones i les emocions que expressen són radicalment oposades, l'anvers i el revers, el dret i el revés, la llum i la foscor de les 24 hores que fan un dia. Un principi i un final, doncs, simètrics, però radicalment oposats a la vegada, oposició que es funda i recorre només de la mà de la por.

Les dues gravacions sumen un dia natural complet, 24 hores, amb el seu dia i la seva nit, amb la seva llum i la seva foscor, amb el seu espai de la vigília i el seu espai del somni, l'espai natural dels malsons. Ho diu ben clar en Rob en un moment del seu viatge a través de la seva nit de monstres, "this is like a nightmare, you know?". Les dues gravacions s'oposen, doncs, segons oposicions polars evidents: dia/nit i llum/foscor. El dia és l'espai i el temps de la llum, de la consciència, i la nit l'espai de la foscor, de la por, i, és clar, del somni, just on habiten els malsons més tenebrosos, ja que els somnis són els dominis de la por. En tot cas, no existeixen dues gravacions, sinó que al final en queda una de sola, la que veiem, gravació esborradora de la felicitat de l'ànima d'en Rob, és a dir, les imatges digitals i metafòriques de la seva por. I la gravació de la por avança esborrant una gravació prèvia, polsant *record* després de col·locar-nos al principi d'allò prèviament gravat, gravant monstres esborradors sobre imatges felices gravades en la memòria de la nostra ànima.

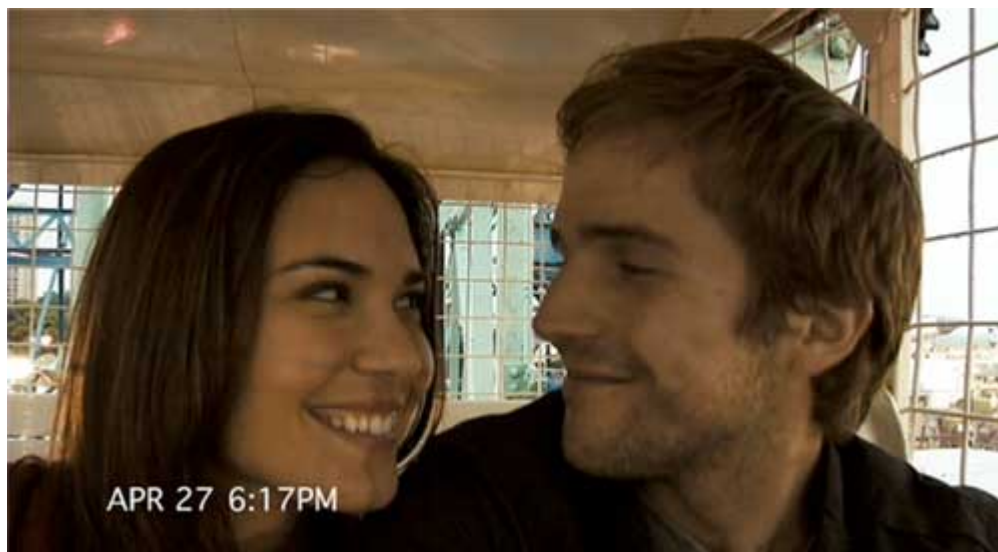
PRIMERA GRAVACIÓ: De 6:42 a.m a 6:17 p.m
(27 d'abril)

Primer tall



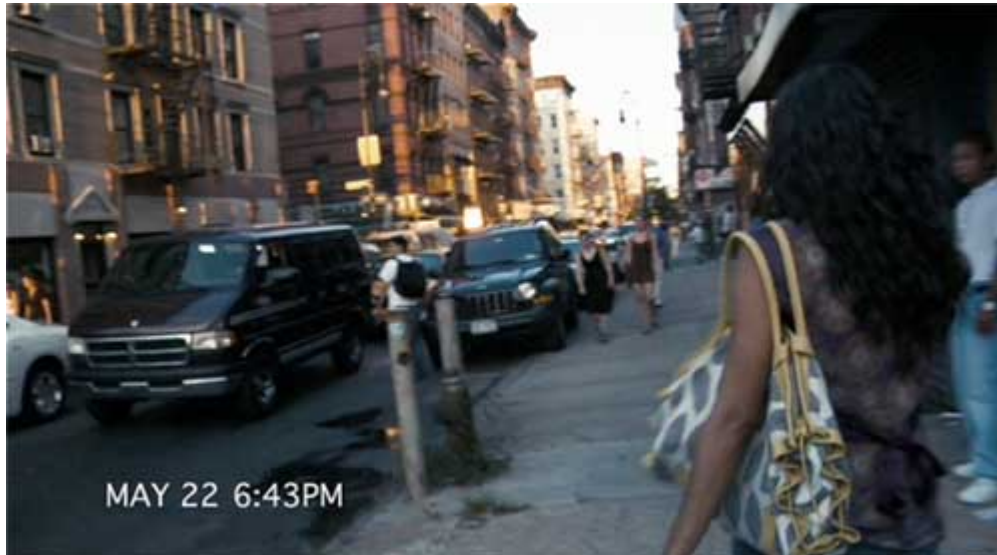
Rob comença a gravar amb la seva càmera, y diu: "It's six forty two am... it's already a good day"

Darrer tall



SEGONA GRAVACIÓ (ESBORRADORA): De 6:43 p.m a 6:42 a.m
(De la tarda del 22 de maig a l'alba del 23 de maig)

Primer tall esborrador



Darrer tall esborrador



Rob pren la càmera per dir les darreres paraules abans de que s'acabi l'enregistrament: *It's 6:42 a.m on saturday, May 23.*

Approximately seven hours ago, something ateacked the city. I don't know what it is. If you found this tape... I mean, ifyou're watching this right now, then you probably know more about it than I do"

Vicente Domínguez

Professor titular de la Facultat de Filosofia de la Universitat d'Oviedo, de la que es actualment **Arg.** Autor de llibres com *Los Dioses de la ruta del incienso: un estudio sobre Evémero de Mesene*, coordina el Programa de Doctorado *Filosfía: Problemas filosóficos del presente* de la mateixa universitat i és coordinador de la secció Universo Media del Festival de Cine de Gijón. Com a investigador, el seu interès es centra en les relacions entre cinema i pensament, i ha coordinat diverses publicacions col·lectives sobre els vincles entre cinema, filosofia i literatura: *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital*, *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento*, *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, *La edad deslumbrante o Imágenes del mal*. Escriu i col·labora en diverses publicacions, tant dins l'àmbit pròpiament filosòfic com en el registre audiovisual.