

MARC PLANA BOTEY

La il·lusió de llibertat al cinema *mainstream*

Tesi doctoral dirigida per Àngel Puyol Gonzàlez

Programa de doctorat en Humanitats

Departament de Filosofia

Àrea de Filosofia política i moral

Universitat Autònoma de Barcelona

2015

Àngel Puyol Gonzàlez
Director

Marc Plana Botey
Doctorand

Tesi realitzada sota el marc de les beques i ajuts destinats a universitats per a la formació i contractació de personal investigador novell, Beca FI—DGR 2009, finançada pel departament d'innovació, universitats i empresa de la Generalitat de Catalunya.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	7
<i>Qüestions de Metodologia</i>	20
<i>El Corpus de Guionistes i Pel·lícules</i>	27
<i>Qüestions d'Estil</i>	32
PART I - FACTORS D'UNIFORMITZACIÓ DE LA NARRATIVA <i>MAINSTREAM</i>	
EL PROCÉS DE DESENVOLUPAMENT DEL GUIÓ A HOLLYWOOD	33
Cap. 1 – Hollywood i les Pràctiques Normalitzades de Guió	49
<i>El Guionista al Sistema d'Estudis</i>	51
<i>Els Grans Estudis, Avui: Formació de Guionistes i Criteris de Selecció de Guions</i>	58
<i>Conglomerats de la Comunicació: el Hollywood Corporatiu</i>	66
<i>Guió, Indústria i Autonomia</i>	69
Cap. 2 – La Normalització del Model Narratiu:	
Dinàmica i Límits del Model <i>Mainstream</i>	77
<i>El Paradigma Clàssic de Bordwell, Staiger i Thompson</i>	84
<i>La Forma Narrativa com a Discurs Cultural</i>	91
<i>El Debat sobre el Classicisme</i>	109
<i>Cap a una Anàlisi de la Pràctica Actual de Guió</i>	112
Cap. 3 – El Guió en el Hollywood Corporativitzat:	
Mots Clau i Regularitats Narratives	115
<i>Manuals i Estructura: Actes, Ordre i Evidenciació</i>	118
<i>Causalitat, Linealitat i Unitats Narratives</i>	124

<i>El Personatge: Objectiu i conflicte</i>	134
<i>De la Versemblança a l'Agència Individual</i>	144
<i>Un Món Saturat de Sentit, o com Mostrar des del Guió</i>	149
<i>I el Tema: És una Regularitat?</i>	157
<i>L'Efecte Final i el Treball en Grup</i>	161
Cap. 4 – Societat, Cultura i <i>Mainstream</i>	171
PART II - «UN MÓN SENSE LÍMITS NI CONTROLS»	191
Cap. 5- Contra la Llibertat (amb Perdó): Nomenclatura d'una Confusió	203
<i>El Marc de la Llibertat Individual: De la Llibertat Formal a la Mística de la Llibertat</i>	209
<i>El Naixement de l'Interior Individual</i>	223
<i>El Nom (sí) Fa la Cosa</i>	245
Cap. 6 - La Decisió <i>Mainstream</i>	253
<i>Decidir per a Solucionar: el Valor Formal de l'Elecció</i>	265
<i>Causalitat, Clari-vidència i Autonomia</i>	279
<i>La Referència Individual i l'Amenança Exterior: el Mite de l'Autenticitat</i>	290
<i>Mística de la Llibertat: Funció Social de la Recurrència <i>Mainstream</i></i>	317
Cap.7- Aversió Social, Autogestió i Poder	339
<i>L'Evolució de l'Heroi: de la Vocació a la Necessitat</i>	348
<i>Poder i poders</i>	360
<i>L'Exercici Quotidià de la Llibertat: Conclusions</i>	381
...COM A EPÍLEG – MITE I ALTERITAT.....	403
APÈNDIX I: LES PEL·LÍCULES DE LA SELECCIÓ	419
APÈNDIX II: PETITA REFERÈNCIA BIOGRÀFICA DELS GUIONISTES ESTUDIATS ...	425
ÍNDEX DE PEL·LÍCULES I SÈRIES	433
REFERÈNCIES	441

Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles.

Jorge Luis Borges, a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (Borges 1999, 39)

Vivim submergits en la narració perquè ens expliquem a nosaltres mateixos, i als altres, què hem fet i per què [...] en explicar-nos ens proporcionem una identitat, feta de les accions que hem acceptat com a dignes de ser narrades i, per tant, conservades, arrencant-les de la rutina, la inèrcia i l'oblit. Ens reconeixem en el que resta, en el que hem salvat, i que ens salva; i això, aquesta història, és el que som: la suprema ficció, nosaltres mateixos.

Enric Sullà (Llovet 1996, 71)

És que es pot crear el partit d'aquells que no estan segurs de tenir raó? Aquest seria el meu. En qualsevol cas, no insulto aquells que no estan amb mi. És la meva única originalitat.

Albert Camus (2002, 133)

La ignorància sempre és esmenable. Però, què farem si creiem que la ignorància és coneixement?

Neil Postman (1993, 137)

INTRODUCCIÓ

Tres segons de qualsevol pel·lícula que facin aquest vespre per televisió condensen el contingut d'aquesta tesi. Agafem *Little Miss Sunshine* (2006) com a exemple. *Little Miss Sunshine* narra la història d'una família que creua els Estats Units per portar Olive, la filla petita, a un concurs de bellesa. La simple premissa inicial de la pel·lícula convida l'espectador a no sorprendre's quan descobreix que no estem seguint les peripècies d'una família modèlica. El pare és un fracassat (i no ho sap), el tiet ha provat de suïcidar-se (i ha fallat), l'avi és drogoaddicte (i en fa bandera), i el germà gran d'Olive ha fet promesa de mantenir silenci fins que pugui apuntar-se a l'escola d'aviació (i sap complir-la escrupolosament gràcies a un bloc de notes que porta sempre amb ell). La mare és l'únic personatge que no sembla desitjar allò que no té. La seva tragèdia té lloc durant el viatge: l'avi de la família, el seu pare, mor. A la sala de l'hospital tota la família observa la desolació de la mare amb l'estupefacció d'allò que ha arribat de sobte. El germà gran treu aleshores el bloc de notes i escriu una paraula per a Olive: «abraça-la». Olive s'aixeca i aquella abraçada es converteix en la metàfora de la família com a suport. Aquesta mateixa metàfora reapareix de nou al final del viatge amb els papers intercanviats. El germà acaba de descobrir aleshores que és daltònic. El daltonisme impedeix l'accés a la carrera de pilot d'aviació i, quan ho entén, la reacció és fulminant. Obliga a aturar el cotxe a base de cops, surt del vehicle, crida, la mare intenta calmar-lo, la insulta, insulta també el pare, el tiet. Falten minuts perquè es tanqui el termini d'admissió al concurs de bellesa, i no sembla que hi hagi cap possibilitat de fer entrar de nou el germà a la furgoneta i arribar a temps. Només Olive pot acostar-s'hi i explicar com n'és d'important per a ella aquell concurs. La nena baixa el terraplè i s'acosta al seu germà per l'esquena. L'espectador espera les paraules de la nena. Però Olive només s'agenolla al costat del seu germà i, sense dir res,

simplement l'abraça. És un dels moments més intensos de la pel·lícula. L'abraçada dura uns segons en què ningú diu res. Després, només un sintètic «d'acord, anem». El germà s'aixeca, segueix Olive fins a la furgoneta, es disculpa, el viatge segueix. Cara a cara amb la pantalla, la narració audiovisual *mainstream* —aquell model de narració que inunda cada vespre les pantalles que ens envolten i que té Hollywood com el seu principal referent—, no necessita més presència que la de l'espectador per a desxifrar el significat del silenci. No és necessari cap moviment, tampoc cap paraula ni cap altre tipus de mediació. Una simple mirada és eina suficient per a desxifrar allò que pensa el personatge, les seves intencions, el secret que amaga la narració, el missatge profund dels fets que ocorren... Aquesta és la incògnita que planteja aquesta introducció: els mecanismes que sistematitza la narració audiovisual *mainstream* per a interpretar el silenci, com a metàfora de l'entorn cultural que condiciona l'exercici quotidià de la llibertat.

La definició de llibertat —allò que diem quan diem Llibertat— és l'objecte d'estudi d'aquesta tesi. Llibertat és un terme tan antic i utilitzat que un mateix nom no respon sempre a significats idèntics. Demanar llibertat davant del règim feudal no pot significar el mateix que exigir eines per a dissenyar la nostra vida segons l'ideal de bé que cadascú decideix perseguir. El terme llibertat contempla tantes possibilitats que l'entorn on s'utilitza completa significats, i els actors socials el poden enunciar cap a moltes i diferents direccions possibles. *La hipòtesi central de la tesi és que el cinema mainstream compta amb uns mecanismes institucionals capaços de reproduir —sistemàticament i des del lloc que la narració reserva a la representació audiovisual de la decisió— una determinada definició de llibertat que constreny exclusivament el seu significat a l'àmbit de l'autogestió individual.* Aquesta simplificació no tindria més rellevància en la vida quotidiana si llibertat i autogestió no s'assimilessin també en molts altres àmbits a partir de la dècada dels 80: des del món laboral a l'oci, des de l'educació al consum o l'economia, des de la gestió de la vida privada al discurs del rebel. És aleshores quan la narració *mainstream*, a través de les pantalles que ens rodegen, funciona com a altaveu privilegiat d'un discurs que sembla tenir alguna cosa a dir en tots i en cada un dels àmbits de la nostra vida quotidiana. La particularitat d'aquesta funció enunciativa de la narració *mainstream* és que, donat l'entorn industrial i cultural del cinema, aquesta enunciació té tendència a ser *quasiautomàtica*. No existeix cap complot organitzat de guionistes, només una forma narrativa convertida en

elements i principis que es donen per descomptat; no hi ha cap jerarquia autoritària que obligui a representar la decisió dins d'uns determinats paràmetres, només una estructura difusa que selecciona les narracions que s'adeqüen al model i que alhora el reforcen; no hi ha necessitat d'eliminar les excepcions, només el magnetisme d'un corrent massiu principal que és capaç de minimitzar la força de les alternatives. El concepte de llibertat entès com a autogestió individual circula pels canals que envolten l'individu i s'ha convertit avui en el discurs social de referència per a definir l'exercici quotidià de la llibertat. I és aquest món —necessàriament— el món dins del qual conviuen també el guionista i la indústria audiovisual, receptors i institucionalitzadors alhora dels discursos que els envolten i que són també els discursos en què viuen.

Aquesta concepció de la llibertat —anomenada aquí llibertat *interior*— es focalitza únicament en la idealització, promoció i apologia d'aquelles manifestacions humanes que depenen de la subjectivitat de l'individu, allò que s'ha popularitzat com el seu *interior*: la seva voluntat, la seva veu, la seva decisió, el seu vot, el seu consentiment... La confiança de la llibertat en la subjectivitat de l'individu es dona a tres diferents nivells. En primer lloc, s'afirma la presència d'una identitat identificable que és capaç d'actuar com a referent fiable de les manifestacions individuals. Donat un entorn hostil, l'individu confia trobar un espai absent d'heteronomies tot replegant-se sobre si mateix. S'afirma aleshores poder representar *amb certesa* la veritat de l'individu a través de les seves manifestacions —*faig realment allò que només jo determino (i no allò que determinen els altres) quan faig allò que dic que vull fer*—, i *l'interior* es converteix en aquell espai on poder localitzar l'essència autèntica de l'individu. Aquesta imatge d'autenticitat garanteix en segon lloc que la llibertat es pot confiar únicament a l'autogestió i a l'expressió sense restriccions de la voluntat individual. La promoció de l'autogestió inverteix d'aquesta manera els factors de la llibertat: el nostre consentiment ja no és només un criteri entre altres d'allò considerat lliure, sinó que es considera lliure tot allò que compta *únicament* amb el nostre consentiment. Autogestionar-se es concep com a garantia suficient per a evitar l'heteronomia i per a expressar la voluntat pròpia (i no la voluntat dels altres). La confiança en l'autogestió com a via cap a l'autonomia s'imposa d'aquesta manera a la promoció col·lectiva de la llibertat: creació intersubjectiva d'alternatives i promoció d'un diàleg que defineixi criteris d'orientació, exigència de comptar amb eines per a regir la

nostra llibertat... En tercer lloc, l'assimilació entre llibertat i autogestió segella la seva aura en la mística de la llibertat: la creença que sempre hi ha una decisió possible i que totes les coses boniques del món es poden assolir únicament a través de l'autogestió. Llibertat, autogestió i autenticitat fan ressonar aleshores fàcilment el seu significat l'un a través de l'altre i apareixen arreu com a garantia de justícia social i de benestar, però també d'èxit i superació personal. La gestió personal del destí és garantia d'èxit, la voluntat individual no es discuteix i s'assimila a autenticitat però també a llibertat, s'accepta com a lliure qualsevol marc que ofereixi una possibilitat il·limitada d'accions... La nostra quotidianitat navega a través d'aquests missatges i el coneixement comú els reproduïx a través de tota mena d'enunciats: el *mantra* del *jo autèntic* que ens espera cada dia a la contraportada d'algun o altre diari, la llibertat com al·lèrgia a (qualsevol) obstacle, la llibertat com a autogestió que esperona el discurs del nou *winner* (que segueix insistentment fent-se a ell mateix i que afirma aquest cop que *les barreres només les poses tu*), la llibertat que legitima l'actitud individualista que aquest nou *winner* comparteix paradoxalment amb certa crítica social (que sospita que els llarguíssims tentacles del complot són susceptibles d'esquitxar tot allò que no pot comprovar en primera persona)...

El punt de confluència entre el guió audiovisual i l'anàlisi d'allò que diem sobre la llibertat és la reproducció sistemàtica en el *mainstream* d'una imatge uniforme de la decisió. La família de *Little Miss Sunshine* ha de decidir en bloc (malgrat les diferències que hi ha entre ells) quina actitud cal prendre davant del refús que provoca el ball final de la filla. Els herois de *Matrix* (1999) o d'*Avatar* (2009) obren també l'últim acte de la pel·lícula amb la decisió d'enfrontar-se a un repte pràcticament suïcida davant del cop que han patit i que sembla haver deixat tocada de mort la seva empresa. La funció narrativa d'aquesta decisió transcendental està referenciada en manuals i en entrevistes que n'il·lustren el seu ús habitual. La decisió final que tanca *Little Miss Sunshine* —una pel·lícula del circuit independent— té les mateixes característiques que la decisió final de *Gran Torino* (2008) —una pel·lícula de la Warner— o que la decisió d'un dels protagonistes de la sèrie televisiva britànica *Black Mirror*.¹ L'últim acte sol començar amb el personatge situat en algun dels punts que va des de l'espasa fins a la paret. Els fets que

1. Charlie Brooker, creador, «15 Milion Merits,» *Black Mirror*, temporada 1, capítol 2, dirigit per Euros Lyn, escrit per Charlie Brooker i Kanak Huq, estrenat el 2011 (Gran Bretanya: Channel 4, 2012), DVD.

envolten el personatge l'obliguen a actuar. El gran desavantatge és que només tindrà una oportunitat per a fer-ho. La gran virtut és que, davant d'aquest últim dilema, el protagonista és capaç d'un moment suprem de clarividència: el personatge entén les causes que l'han impulsat, veu tots els fils que mouen el món en què viu, entén què significa fer una cosa o fer-ne una altra... La decisió final és el moment per a transcendir tots els errors, el moment en què apareix el *veritable jo* del protagonista; la decisió final es presenta com a racional i autèntica; és el moment en què els fets narrats fan recaure el pes de l'acció únicament en l'heroi. L'efectivitat de la decisió final es fonamenta en la certesa que és el protagonista —i no ningú altre— aquell qui serà representat en aquella última decisió d'importància cabdal. Per això, la decisió final no necessita res ni ningú: només cal la presència de l'heroi (i opcionalment, la d'un sofà on asseure'l a reflexionar). Aquesta és la decisió que tancarà necessàriament la resolució de *Little Miss Sunshine*, però també la de *Gran Torino* o la de *Black Mirror*. La presència d'aquest tipus de decisió en aquestes i en altres narracions *mainstream* remet a la mística de la llibertat individual i de l'èxit que s'institucionalitza a la dècada dels 80: la decisió —la *correcta* gestió de les nostres manifestacions individuals— es presenta com a eina suficient per a provocar un gir fonamental que condueix la història narrada necessàriament cap a l'assoliment dels objectius del protagonista. «A vegades tota una vida es redueix a una decisió insensata», diu la veu en off que obre l'últim acte de la pel·lícula més vista als cinemes en tota la història, *Avatar* (2009). La decisió de l'heroi *mainstream* sintetitza en pocs segons el discurs de la llibertat que ens envolta. És la imatge ideal de la llibertat més individualista, una llibertat que tendeix a reproduir-se cada vespre des de les pantalles que ens rodegen a través de la imatge de decisió que forma part del model de narració audiovisual *mainstream*.

Malgrat tot, l'objecte i la incògnita que planteja aquesta tesi és menys el què que el com: la manera en què un determinat significat de la llibertat s'institucionalitza dins el guió *mainstream* i com aquest discurs de la llibertat ha aconseguit vehicular-se transversalment a través de tot el teixit social. A tall d'exemple, podem imaginar-nos Charlie Brooker —el creador de la sèrie britànica *Black Mirror* (2011)— o Nick Schenk —el guionista de la pel·lícula dirigida per Clint Eastwood, *Gran Torino* (2008)— asseguts davant del seu ordinador. No hi ha dubte que ells escriuen el guió i no ningú altre. Però

malgrat que són ells qui decideixen la resolució de les narracions que escriuen, tant l'un com l'altre utilitzen el mateix tipus de decisió que també trobem en moltes altres pel·lícules i sèries. Cal pensar aleshores que l'acció quotidiana del guionista no té lloc en el buit. L'alternativa és pensar en una indústria cinematogràfica que ha estabilitzat a partir dels anys 80 un entramat industrial que demanda la circulació de models tancats de narració, que suggereix l'evidenciació d'elements narratius concrets, que legitima la intromissió i els canvis de guió, i que justifica la imposició d'elements i de principis recurrents en funció d'allò que es diu que ha de ser una narració. Malgrat tot, els mètodes intraindustrials més o menys coercitius no podrien mantenir per si sols l'hegemonia d'un model si aquest no tingués mecanismes alternatius per a legitimar-se. Així, la recurrència d'un determinat model també s'explica per la seva capacitat de convertir-se en referent cultural. La simple omnipresència d'un determinat discurs en un entorn social concret té la facultat de facilitar la seva subjectivació per part de l'individu (i per part del guionista), i posar d'aquesta manera el seu hàbit i la seva quotidianitat al servei de la reproducció d'unes coordenades que tendiran aleshores a donar-se per descomptat. Parlem de la condició humana i de la impossibilitat d'expressar-se al marge dels codis culturals que ordenen l'entorn on viu l'individu; construccions discursives que tracten sobre la família, l'educació, el treball, l'amistat, el sexe o la mort: què cal fer o deixar de fer per a alimentar-se, com llegir l'entorn que ens rodeja, com cal actuar davant dels altres en segons quina situació, què cal escriure perquè una narració es reconegui com a tal... Es tracta de codis culturals creats per l'ésser humà i que són eix d'una reproducció constant; una recurrència que és també paradoxalment capaç de blindar els discursos nodals o transversals d'una cultura amb una aparença de *veritat* natural, eterna o revelada. Vet aquí un sòlid mecanisme perquè discursos com el de la llibertat interior es reproduueixi fàcilment a través del *mainstream*: les ressonàncies que troba aquest discurs en allò que una cultura entén que ha de ser la narració. Charlie Brooker i Nick Schenk estan sols davant de l'ordinador, però un cert coneixement donat per descomptat sobre el format narratiu els acompanya d'alguna manera mentre escriuen i inscriu les seves paraules en les formes d'expressió que han consolidat molts altres abans que ells. No cal aleshores cap instància que imposi una determinada representació *interior* de la decisió. És el coneixement comú que envolta el guionista, la seva simple voluntat d'expressió i el concepte normalitzat de

Narració allò que facilita que aquesta decisió tendeixi a aparèixer amb recurrència en les narracions que inunden les pantalles que ens rodegen.

Aquest entorn cultural a través del qual l'individu ordena la seva realitat planteja una qüestió primordial a la reflexió sobre la llibertat. Perquè, si allò que diem quan diem Llibertat és el resultat d'una construcció social animada per múltiples focus, la qüestió que no hauria d'esquivar cap definició de llibertat fa referència als interessos que donen forma al concepte i a les seves estratègies de legitimació. Dit d'una altra manera: cal preguntar-se sobre el funcionament de la dinàmica de poder que dissenya allò que diem quan diem Llibertat i sobre el paper que juguen els diferents agents socials en la normalització d'un determinat discurs. Estem en l'àmbit dels estudis culturals, la perspectiva teòrica en la qual s'inscriu aquesta tesi. De manera àmplia, els estudis culturals són un corrent dins la teoria de la comunicació que analitza la relació entre la comunicació humana (i, en particular, els mitjans de comunicació de masses) i la (re)creació dels codis que ordenen la nostra realitat. El terme «estudis culturals» es va popularitzar a partir del 1964, quan es funda a Birmingham el *Centre for Contemporary Cultural Studies* (Mattelart i Mattelart 2005, 74—79). Enfront dels corrents funcionalistes (que entenen la cultura com a correlat transparent de voluntats individuals) i els corrents marxistes (que defensen la capacitat determinista de la cultura per a reproduir els interessos d'un determinat règim de poder, que s'imposa de manera mecanicista sobre l'individu), els estudis culturals focalitzen la seva atenció en la quotidianitat i descriuen un procés líquid de (re)creació de codis. El marc simbòlic en què viu l'individu és el resultat d'un diàleg plural i d'una dinàmica multifocal d'interessos diversos, on l'agència d'una determinada configuració cultural es distribueix (de manera asimètrica) entre tots aquells qui transiten aquesta quotidianitat. La mala notícia, com es repetirà insistentment en aquesta tesi, és descobrir que tot és poder. La cultura ho anomena tot i mai podem afirmar amb certesa que imperceptibles interessos —inserir en l'entramat cultural— no tenen la capacitat d'orientar la nostra actuació en una determinada direcció o en una altra. Malgrat tot, aquesta cara coercitiva de la cultura no implica defensar que només sigui imposició allò que ofereix la cultura ni que l'individu sigui un ésser passiu a les seves mans, un objecte expectant dels plans que l'entorn li reserva i sense cap capacitat d'acció. Tal com assenyalen els estudis culturals, l'individu participa activament en la (re)creació dels codis que el condicionen a través del

seu simple pas per la quotidianitat. La utilització quotidiana dels codis de bona educació, el consum d'uns determinats productes alimentaris o la recurrència dels tòpics de gènere són indestriables de la normalització d'un determinat tracte social, de l'extensió de la dieta mediterrània o de la vigència del micromasclisme. De la mateixa manera —però amb signe contrari—, la capacitat d'agència que projecta la quotidianitat es pot concretar també en dinàmiques de creació i de canvi cultural. Això passa quan manifestacions individuals innovadores troben condicions idònies per a codificar-se en la cultura. Aquest és el cas de la implantació durant la segona dècada del s. XX d'un determinat model narratiu en el cinema, un fenomen que —com veurem— és indestriable de la utilització dels codis narratius que *improvisaven* els primers cineastes. Aquesta és la bona notícia: l'esclau de la cultura descobreix que participa en el poder que l'esclavitzava. L'individu és un ésser fràgil però això no implica pensar també que l'individu no té una certa capacitat d'agència per a participar en la (re)creació dels camins culturals que ordenen la seva realitat i en la solidificació de solucions que poden humanitzar la seva existència. Vet aquí l'individu i la quotidianitat —l'hàbit, allò que es considera veritat, els lemes que justifiquen les nostres accions...— com l'objecte d'un camp de batalla que ha estat i és factor clau per al procés de legitimació de discursos: l'ampliació de drets humans, la justificació de les guerres, l'acceptació de les xarxes socials, el desmantellament de l'estat del benestar... Per tot això, analitzar la llibertat com a codi cultural obliga a fixar-nos en l'ús quotidià de l'entorn semàntic del concepte i en el diàleg que ha creat el discurs que l'anomena. Aquest és l'àmbit on aquesta tesi ha d'aplicar la perspectiva dels estudis culturals. La llibertat respon més a un acord humà d'interessos múltiples que a una fórmula metafísica de certesa provada. Cal analitzar aleshores què diu el discurs de la llibertat interior quan diu Llibertat i descobrir si és llibertat interior allò a què el guionista fa referència quan utilitza l'extens camp semàntic de la llibertat, cal descobrir filiacions i interessos del discurs, analitzar els enunciats normalitzats a través dels quals es reforça, revelar les funcionalitats que el legitimen però també les disfuncionalitats que genera. Dit de manera sintètica, cal estudiar què diem quan diem Llibertat, perquè el risc de canalitzar les accions anomenades lliures a través d'un codi cultural anterior a l'individu implica la possibilitat de coaccions inserides en un codi que tendim a pensar com a natural.

La llibertat de la majoria de societats occidentals és una condició difícil de posar en dubte. Mai l'individu havia participat tant en la creació del seu destí: l'individu té opcions, les institucions de govern són més permeables que mai a la participació ciutadana, l'entorn cultural és ric en possibilitats educatives per a l'individu que vol adquirir eines per a governar la seva vida... No obstant això, allò que aquí s'analitza no és la llibertat que tenim, sinó com el discurs de la llibertat interior participa en el disseny de les alternatives que no hi són i les possibilitats que perdem: l'oblit de les alternatives que graviten més enllà del marc d'acció que normalitzem. En primer lloc, quan la llibertat interior assegura que l'individu és autèntic i pot controlar allò que subjectiva de l'entorn, l'atenció sobre allò que reproduïm i la participació en el seu disseny es torna senzillament una empresa secundària. Importa menys validar creences o exigir noves opcions que defensar la decisió i les creences pròpies. En segon lloc, en tant que la llibertat interior no posa en dubte allò que subjectivem, l'exercici d'aquesta llibertat intensifica la presència nodal d'aquells discursos que donem per descomptat. Certs estereotips de gènere presents arreu, un model educatiu globalitzat, determinades pautes de conducta professional o generacional, o justificacions recurrents d'acció corren el risc aleshores de convertir-se en hàbit, fins i tot quan la diversitat i el canvi són una urgència. En tercer lloc, l'aversion social de la llibertat interior cobreix d'escepticisme la recerca col·lectiva de llibertat. La promoció de la llibertat hauria d'exigir oferir una bona educació, garantir informació de qualitat, fomentar l'acord social, promocionar la igualtat de llibertat... però la llibertat interior desconfia de les institucions com la política, l'educació o els mitjans, i projecta més l'esperança de viure la llibertat en solucions individualitzades o en subjectivitats blindades que no pas el deure de participar activament en la creació i millora de solucions col·lectives. Aquest seguit de disfuncionalitats del discurs de la llibertat interior podrien explicar-se en tant que el discurs de la llibertat interior respon més a la necessitat individual de control que no pas a una empresa emancipadora. La postmodernitat i la globalització van revelar la fragilitat de l'individu i la complexitat de l'entorn que habita, això és: el recorregut que distribueix les causes de la seva identitat i de la seva voluntat en un temps i un espai incommensurables. En aquest context, l'atractiu de la llibertat interior permet oposar-se a l'abisme de la incertesa des d'una seguretat pueril: la llibertat es fonamenta en la capacitat de reconèixer un interior individual inexpugnable i d'aïllar-lo

d'un poder que ens rodeja però que no ens afecta, en un individu que coneix la manipulació que dissenya el seu món però que confia en la seva decisió per a transcendir qualsevol instrumentalització. No importa l'entorn, no importa la seva complexitat, no importa ni la seva hostilitat: la veu de l'individu és garantia suficient per a demostrar que ell és l'únic agent de les seves manifestacions i decisions. I és des del magnetisme d'aquesta certesa, que una societat sencera troba el camí per a oposar-se a la jerarquia i al paternalisme clàssics per a reestructurar-se entorn l'apologia de l'individu i de la llibertat: Barry Schwartz (2005) detalla la quantitat d'eleccions que requereix la nostra vida quotidiana, i apunta com a metàfora les 285 varietats de galetes que troba al supermercat o l'exèrcit de plans d'estudi que amenacen els futurs universitaris. Michela Marzano (2008) explica també com la gestió individual ho envaeix tot en forma de solució multiutilitzable, des de l'autonomia que es demana al treballador fins a la confiança que professa l'àmbit privat de l'individu als moderns *mantrés* de l'estil «sense límits» o «no hi ha obstacles si un vol». En aquest context, la perspectiva interior de la llibertat sembla esgotar els seus criteris de llibertat quan disposa d'un entorn ric en eleccions. La promoció de la llibertat es recolza en l'atractiva idea que la veu de l'individu pot representar la seva autèntica veu i exigeix únicament autogestió i un camp ampli d'acció. Malgrat tot, això no resol les disfuncions assenyalades més amunt. El problema és d'agència, del grau de participació individual en el disseny d'aquells moviments que desplega en el seu dia a dia. Perquè quan la llibertat insisteix que l'esclau pot desvincular-se algun dia de tot poder i el replega en la gestió (orgullosa) de la seva individualitat i en la confiança infinita en la seva autenticitat, és la mateixa inconsciència d'esclavitud allò que empeny l'individu a allunyar-se del disseny del poder que necessàriament l'esclavitzava. Tot centrant-se en l'acció immediata de l'individu —la decisió, l'expressió, el vot...—, el problema de la llibertat interior és que promou l'empobriment de la participació de l'individu en el disseny del marc on aquestes accions tenen lloc i en la creació de noves opcions i noves possibilitats. Aquesta és la importància de la descripció. La llibertat actual és innegable, però la manera en què la diem té tant la capacitat d'ampliar la perspectiva d'acció humana com la d'empobrir la seva diversitat fins a l'uniformisme.

Per tot això, l'objectiu d'aquesta tesi no és determinar quan l'individu ha de ser considerat lliure o no. Aquest no és el tema que aquí s'estudia. És l'anàlisi de la definició

institucional de la llibertat i la identificació dels seus agents de normalització allò que aquí es focalitza. *L'objectiu de la tesi és exposar com la narració audiovisual mainstream participa en la popularització d'un atractiu significat de llibertat que s'ha popularitzat arreu malgrat els nombrosos punts confusos que presenta.* El capítol 1 presentarà la pràctica normalitzada del guió en la indústria *mainstream* contemporània. El capítol 2 tractarà sobre com els automatismes culturals normalitzen una determinada forma narrativa. El capítol 3 identificarà les regularitats narratives de la variant actual del model *mainstream*, donat l'entorn industrial i cultural vist anteriorment. El capítol 4 exposarà les circumstàncies sota les quals podem parlar d'interacció entre cinema i societat. El capítol 5 defineix des de la filosofia el discurs de la llibertat interior i n'identifica les seves filiacions i disfuncionalitats. El capítol 6 analitza com el model narratiu actual dissenya una decisió *mainstream* consistent amb el discurs de la llibertat interior i exposa la funció social d'aquesta recurrència. El capítol 7 investiga l'origen dels canvis en el cinema i en la societat en relació a la llibertat i articula les conclusions finals de la tesi: aquests són uns canvis que semblen adreçar-se a un procés transversal de recodificació que té com a objectiu posar l'exercici quotidià de la llibertat en un entorn controlable donat un determinat règim de poder. I l'epíleg presenta un determinat tipus de comunicació com a incipient alternativa institucional a una llibertat excessivament tancada en si mateixa. El cinema es presentarà així com un altaveu més d'un discurs de llibertat que fonamenta la seva solidesa en la capacitat d'enunciar-se a través de múltiples institucions. Es tracta d'observar les coordenades des de les quals el guionista pensa les narracions i mostrar com l'entorn cultural i industrial l'ha fet susceptible avui a convertir-se en corretja de transmissió d'un discurs que reproduceix de manera poc conscient des de l'hàbit (cosa que no implica que el guionista validi necessàriament el discurs, però tampoc necessàriament que el refusi). Això significa que, encara que sigui per una vegada (i sense que serveixi de precedent), el guionista serà el focus d'atenció preferent d'aquesta tesi. Malgrat tot, el cas del guionista transcendeix el món del cinema i l'entorn de la narració. El mateix concepte Llibertat vehicula avui en dia un senzill missatge que ordena vides i que inunda la quotidianitat d'expressions multiutilitzables i de justificacions omnipresents difícils d'evitar: *cal ser un mateix, només tu decideixes, cadascú crea la seva sort, no deixis que et manipulin, voler és poder, el poder sempre menteix, només et pots refiar de tu mateix...* En

aquest context, no es tracta tant de mostrar el conglomerat de confusions que vehicula el discurs de la llibertat interior i que molts ja coneixem, sinó d'exposar els mecanismes que afavoreixen que l'individu corrent segueixi reproduint aquest discurs malgrat saber-ne els punts confusos. La cultura i els seus automatismes apareixen aleshores com a factors fonamentals per a establir la presència social d'un discurs des del simple hàbit: l'hàbit del guionista, però també l'hàbit i la quotidianitat de qualsevol altre individu.

L'èxit més efectiu de la llibertat interior en aquest entorn cultural fa referència a com oculta el caràcter construït de la descripció de llibertat. L'exemple inicial de *Little Miss Sunshine* il·lustra de manera molt simple el mecanisme que utilitza el discurs de la llibertat interior per a ocultar el seu origen discursiu. L'individu és l'autèntic agent de les seves decisions en aquest discurs, en tant que ningú més que ell les executa. Però el cinema mostra a través dels seus silencis com la manca d'intermediaris no implica de cap manera la manca de condicionament. Això és així perquè la facultat del guionista *mainstream* —com la facultat de la cultura— és que sap ocultar les traces de la seva acció i de la seva agència malgrat que l'espectador es mogui a través de les guies que ha creat. Així, part del treball del guionista és preparar el significat del silenci de *Little Miss Sunshine* amb *anterioritat* a la mirada. Donat un model narratiu que ha optat per no revelar explícitament allò que pensa el protagonista i per deixar la recomposició dels moments clau de la història en mans de l'espectador, l'alternativa del guionista *mainstream* és disposar una xarxa de relacions que resignifica constantment els fets de la narració. En especial, el plantejament clar dels objectius i dels conflictes del protagonista orienta l'espectador a l'hora d'interpretar els pensaments del personatge quan aquest s'apropa o s'allunya de l'equilibri. Així, quan el germà d'Olive explota de ràbia contra la seva família i es nega a continuar el viatge, posa en risc l'objectiu immediat de la família però també verbalitza el seu conflicte central: la desestructuració que els atomitza. L'abraçada d'Olive agafa aleshores el significat d'aquella altra abraçada de la nena amb la seva mare a l'hospital i la reactualitza: la unió familiar és la condició de l'èxit d'aquell viatge (i en serà també la recompensa). Cal seguir. El germà entén. L'espectador, també. El germà s'aixeca, segueix Olive fins a la furgoneta, es disculpa, el viatge segueix. I l'espectador pot seguir també la narració sense llacunes gràcies a la xarxa amb què el guió audiovisual resignifica els seus silencis. Aquest és un dels reptes fonamentals del guionista: saber crear

una xarxa de relacions que sigui capaç de revelar el pensament dels seus personatges sense necessitat de mediació directa. De manera similar —així com la condició d'hermeneuta perfecte de l'espectador depèn indistriablement de l'activitat *anterior* d'un guionista que oculta la seva acció—, l'entorn cultural és capaç d'ocultar la condició construïda dels canals que crea i, per això, també del concepte Llibertat. Els criteris amb què la llibertat interior avalua la nostra autonomia remetent a un ideal d'expressió autèntica i de no-poder que evoca com a possibilitat real l'absència de poder i l'autenticitat de l'individu. El discurs de la llibertat interior projecta des d'aquesta il·lusió —amb *anterioritat* a les manifestacions individuals— la imatge d'un individu que creu ser autònom quan reproduïx: *la meua veu és només la meua autèntica veu (i no la veu dels altres)*. La quadratura del cercle es dona aleshores a causa de la normalització d'aquest discurs a través dels automatismes culturals, tot naturalitzant d'aquesta manera la definició de llibertat i ocultant-ne la dinàmica que l'ha format. L'individu no és el responsable del concepte de llibertat que valora l'autonomia que afirma tenir, sinó que ho és una complexa dinàmica cultural de la qual tots formem part. No obstant això, la imatge de no-poder que projecta la llibertat interior i la seva articulació des de la cultura adreça la llibertat humana a un reducte real d'autenticitat i allunya aquesta imatge del seu caràcter construït. És impossible qüestionar aleshores els criteris d'una llibertat que s'entén com a condició metafísica. El resultat és paradoxal, perquè és un discurs cultural que afirma que cap discurs ens pot convèncer allò que convenç l'individu —amb *anterioritat* a la seva manifestació *autèntica i lliure*— de la seva autenticitat i de la seva llibertat. Per tot això, el problema en aquest context no és únicament les manifestacions que afirmem que són lliures o autèntiques, sinó allò que creiem que és ser lliure o autèntic.

Cal insistir, no és la possibilitat de la llibertat allò que aquí es posa en dubte, sinó la sensació de control i de certesa amb què certa perspectiva de la llibertat afirma que podem manifestar-nos. En aquest context, les cruïlles que aquesta tesi pretén identificar són els indrets on el discurs de la llibertat interior s'alia amb els automatismes culturals per a naturalitzar els seus enunciats. La narració audiovisual es revela aleshores com a part d'un omnipresent mecanisme de normalització cultural que actua des de la recurrència i que convenç que l'entorn es pot dominar: que la certesa en l'autenticitat remet a una possibilitat real, que l'individu pot amb tot, o que més val desconfiar de tothom i enaltir

l'autogestió... Vet aquí un discurs que troba la seva versió més ritualitzada en les pantalles que ens envolten i en la insistència d'un personatge que cada nit controla el seu destí simplement reafirmant la seva llibertat amb una decisió, tot mostrant el funcionament del cinema com a una força més d'un bast mecanisme cultural capaç de orientar les nostres manifestacions. *Aquest és el resultat esperat de la tesi: recordar el paper que juga la cultura i l'hàbit en la lluita a favor de la llibertat individual, però també alertar del paper que poden jugar-ne a la contra.* La cultura pot insistir a través del discurs de la llibertat interior que l'ésser humà és capaç de transcendir la seva condició manipulada, tot trencant d'aquesta manera la possibilitat de comprendre que l'individu ordena necessàriament la seva vida a través de construccions i la importància de participar en aquesta construcció. La cultura corre aleshores el risc d'encarcarar-se o de respondre a instàncies desconegudes, la diversitat cultural pot empobrir-se o desaparèixer, la uniformitat pot dominar els discursos nodals d'una societat... Malgrat tot —i donada aquesta mateixa mal·leabilitat de l'individu— la cultura també s'ha de veure com la instància on la creativitat humana pot normalitzar alternatives i la llibertat pot exigir comptar amb un ventall ric d'opcions d'acció. Es fa necessari aleshores reconèixer el caràcter construït del mateix significat del concepte Llibertat, denunciar la despreocupació social que promou la seva perspectiva interior i reconèixer finalment que la lluita en favor de la llibertat implica normalitzar una nova definició de llibertat que sigui capaç d'estimular l'individu a modelar la cultura que el condiona per a posar-la al servei d'una real empresa humanitzadora.

Qüestions de Metodologia

«Si el poder fos únicament repressiu, si no fes mai cap altra cosa que dir que no, ¿creu realment que se l'obeiria?», aquesta és la pregunta que adreça Michel Foucault (1999a, 48) a l'entrevista titulada «Veritat i poder». Amb l'expressió «poder repressiu», Foucault es refereix a una concepció del poder que anomena jurídica i que té com a imatge la relació vertical que s'estableix entre el sobirà i el poble: «la prohibició, la llei, el fet de dir no, i una vegada més la fórmula 'no has de'» (1999b, 236). Foucault contraposa aquesta imatge del poder, —«tan restrictiva, tan pobre o tan negativa» (237)—, a una altra imatge que el filòsof entén que il·lustra el funcionament real del poder (239): el poder com a xarxa, el

poder com a forma de domini que funcionen multifocalment i que ho fa simultàniament des de diversos plans. «Allò que fa que el poder s'aferra, que sigui acceptat, és simplement que no pesa només com una força que diu no, sinó que de fet circula, produeix coses, indueix al plaer, forma saber, produeix discursos; és necessari considerar-lo més com una xarxa productiva que travessa tot el cos social que com a una instància negativa que té com a funció reprimir» (Foucault 1999a, 48). La virtut fonamental del poder que circula per aquesta xarxa és la de produir efectes de veritat, és a dir, es tracta d'imaginar un poder que sigui inevitable no tant a causa d'una norma que obliga sinó a causa d'un cert hàbit, —o d'un únic punt de vista o d'una tradició reïficada—, que impedeix imaginar cap alternativa a aquesta veritat normalitzada (Ibáñez 2003, 278). Aquest és el focus principal d'interès d'aquesta tesi: allò que Foucault anomena règim de veritat i que actua com a estratègia de poder.

«Cada societat», escriu Foucault (1999a, 53), «posseeix el seu règim de veritat, la seva 'política general de la veritat': és a dir, defineix els tipus de discurs que acull i que fa funcionar com a veritables». A les tesis de Foucault que aquí se sintetitzen, s'hi ha de sumar també altres anàlisis contemporànies de la societat que comparteixen perspectives similars. Des de la psicologia social i el construccionisme, s'estudia el concepte de normalització i s'analitza com l'individu assimila en el seu dia a dia allò que la societat en què viu defineix com a normalitat (Gergen 2006). Des de la sociologia, Anthony Giddens (2007) analitza l'estructuració dels fenòmens socials com un procés de construcció en el qual l'individu s'incorpora a uns canals i camins que es presenten com a únics. Fins i tot des del cinema, teòrics com Rick Altman (1999) recorden que la veritat sobre les categories taxonòmiques són només el producte d'un equilibri momentani entre discursos de poder oposats. Allò que tenen en comú tots aquests punts de vista és remarcar *la historicitat d'allò social*, és a dir, la consciència que tot allò que és anomenat per l'ésser humà és necessàriament el producte d'una construcció. L'ésser humà crea mons amb la paraula, ens recordà des de l'anàlisi antropològica Mariano Corbí (1996), la gran aporia d'aquests mons creats és que malgrat el seu grau d'aleatorietat l'ésser humà necessita d'ells que funcionin com a absoluts, això és: com a veritats. Aquesta és la condició d'existència de les veritats d'una cultura: el seu caràcter construït, condició que impedeix d'entrada discriminar aquells enunciats que respondrien a contingències socioculturals d'aquells

altres que farien només referència a una mena d'essència metafísica del sistema. *Per això, els estudis foucaultians no aspiren mai a aïllar la veritat per a estudiar-la al marge del règim de poder que l'enuncia.* La «veritat» no existeix en el buit (Álvarez-Uría i Varela 1999, 19). Les veritats circulen de manera contínua a través d'institucions que les enuncien, i es reproduïen per tot el cos social de manera individualitzada sense cap necessitat que existeixi un poder repressiu. Les veritats es viuen, dissenyen la quotidianitat, defineixen les estructures socials... És per això que l'únic objectiu possible de l'estudi de la veritat no és pas aïllar-la sinó reconèixer en l'enunciació de la veritat els deutes que aquesta veritat té amb el seu procés de construcció; dit d'una altra manera, com afirmen Álvarez-Uría i Varela (1999, 19), es tracta d'identificar les formes hegemòniques —socials, econòmiques i culturals— en les quals funciona un determinat règim de veritat.

La hipòtesi d'aquesta tesi és que el cinema *mainstream* participa estructuralment de la normalització com a veritat de la concepció interior de la llibertat. Es tracta d'analitzar quina lògica profunda ha fet que això sigui possible, de quina manera el cinema utilitza massivament un model de narració afí a aquesta veritat, quines altres institucions participen de la formació d'aquesta veritat, i quines filiacions té aquesta llibertat amb allò que entenem com a natural i amb les qualificacions que adjectiven el nostre dia a dia. Foucault especifica el marc d'aquesta recerca de la següent manera:

Allò que m'interessa en el problema del discurs és el fet que algú ha dit una cosa en un moment determinat. No és el sentit allò que pretenc posar en evidència, sinó la funció que es pot assignar al fet que això hagi estat dit en aquest moment. Es tracta de considerar el discurs com a una sèrie d'esdeveniments, d'establir i descriure les relacions que aquests esdeveniments, que podem anomenar esdeveniments discursius, mantenen amb altres esdeveniments, que pertanyen al sistema econòmic, al camp polític o a les institucions. Considerat sota aquest angle, el discurs no és més que un esdeveniment com els altres, inclús si els esdeveniments discursius tenen, en relació a altres esdeveniments, la seva funció específica. Un problema diferent és identificar quines són les funcions específiques del discurs i aïllar certs tipus de discurs en relació a altres. (Foucault 1999b, 61)

Així, el mètode que Foucault va utilitzar per a desvetllar la lògica profunda dels règims de veritat és la genealogia.

Llamamos *genealogía* al instrumento artesanal que nos permite comprender la génesis y las transformaciones de los sistemas implícitos que, sin que seamos conscientes de ellos, determinan nuestras conductas, gobiernan nuestra manera de pensar, rigen, en suma, nuestras propias vidas. La genealogía está al servicio de la verdad entre otras cosas porque

desvela las políticas de verdad y los intereses en juego, desvela los juegos de verdad y sus formas hegemónicas. (Álvarez-Uría i Varela 1999, 19)²

La dificultat d'aquest mètode rau en què allò que entén una determinada societat com a veritat no és deduïble d'un sol enunciat o d'una sola pràctica social. El discurs institucional de llibertat no es pot deduir d'una sola institució, així com el model normalitzat de narració no es pot deduir d'una sola pel·lícula, o de l'experiència d'un sol guionista, o d'un sol manual de guió. Els règims de veritat apareixen com una intersecció entre sabers, poders, pràctiques i institucions. Cal estudiar els guions, però també l'engranatge que els fa possibles i l'entorn on s'enuncien, qui diu que són vàlids i per què, quines circumstàncies els fan realitzables o els obvien... És aleshores que apareixen «continuidades històriques invisibles», però també «discontinuidades y metamorfosis allí donde aparentemente no hay cambios profundos o transformaciones radicales» (Álvarez-Uría i Varela 1999, 20). En una sola expressió: és aleshores —a través de l'encreuament de dades que revela la transversalitat i la similitud, però també a través dels trencaments i la diferència—, que apareix la lògica profunda que anima una determinada veritat. Aquest és l'objectiu de la genealogia foucaultiana.³

L'estudi de la llibertat a través dels models narratius *mainstream* comporta perseguir els objectius de la tesi en una doble direcció. La metodologia dels estudis culturals permet aquí multiplicar referents teòrics i abraçar disciplines diverses. Així, en primer lloc, cal analitzar la pràctica normalitzada del guió *mainstream* contemporani. Dit d'una altra manera, es tracta d'investigar què passa quan l'escriptor es queda sol davant la fulla en blanc. El punt de partida és el debat teòric entorn el model clàssic de narració, paradigma que és enunciat per David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson (1997) al seu llibre *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960*. Assumint que el model actual parteix d'aquest paradigma, la tesi analitza els canvis en la pràctica contemporània del guió després de l'aparició dels grans conglomerats

2. Com explicaré en l'últim apartat d'aquesta introducció, dedicada a l'estil, reproduïxo en espanyol les cites escrites originalment en aquest idioma.

3. Arran dels seus estudis sobre la bogeria, Foucault (1999b, 60) explica: «No crec que el problema sigui saber qui ha relatat aquell discurs, quina forma de pensar o fins i tot de percebre la bogeria ha penetrat la consciència de la gent d'una època determinada, sinó, més aviat, examinar el discurs sobre la bogeria, les institucions que se n'han encarregat, la llei i el sistema jurídic que l'ha regulat i la forma en què els individus s'han trobat exclosos pel fet de no tenir feina o per ser homosexuals. Tots aquests elements pertanyen a un sistema de poder del qual el discurs no és més que un component lligat a altres components. Són elements d'un conjunt. L'anàlisi consisteix a descriure les correspondències i relacions recíproques entre tots aquests elements».

mediàtics que han dominat Hollywood les tres últimes dècades. Algunes de les circumstàncies que donen forma a l'entorn narratiu que s'instaura a partir dels anys 80 són l'alliberament dels guionistes, l'aparició de manuals i de *gurus* del guió, el nou procés de selecció de narracions, l'aparició d'una piràmide infinita d'executius, el retorn a una narració *més controlable* després de l'incipient cinema d'autor que s'assaja als 70 (Kramer 1998, 304). Per a investigar en quins termes podem parlar en l'actualitat d'uniformitat narrativa, —i de manera que només puc definir com a modesta—, s'agafen mètodes de l'anomenada poètica històrica, tal com la descriuen Kramer (1998, 306) i Rushton i Bettinson (2010, 132). El referent pràctic d'aquest tipus d'anàlisi és el llibre abans citat de Bordwell, Thompson i Staiger (1997). El mètode s'exposa també al llibre de David Bordwell (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. A partir d'una selecció àmplia i representativa de narracions audiovisuals, Bordwell proposa buscar «factors empírics —normes, tradicions, hàbits— que determinen una pràctica i els seus productes» (269), i construir proposicions a partir d'una anàlisi d'aquella mostra feta de baix cap a dalt (Rushton i Bettinson 2010, 132). El resultat esperat d'aquest mètode és il·lustrar «com, en determinades circumstàncies, un grup de films fan funcions específiques i aconsegueixen efectes específics» (Bordwell 1989, 266). És a dir, pel que fa a l'objecte d'aquesta tesi, aquest mètode hauria de permetre identificar de quina manera un determinat sistema institucional pot fonamentar la recurrència d'una imatge uniforme de la decisió del protagonista en la majoria de narracions *mainstream*.

Els documents de partida són pel·lícules, guions, trajectòries de guionistes, revistes del sector i manuals. Pel que fa a això, és important aclarir la focalització que rep en aquest estudi el guionista i el procés de guionatge. Hi ha, com a mínim, dues raons per les quals aquesta anàlisi —per dir-ho d'alguna manera— va directament *a les fonts*. La primera és la poca bibliografia que Stempel (1988, xi) detecta el 1988 sobre el procés de guionatge i la parcialitat que trobava sobre això: «la informació estàndard acostuma a ser incorrecta. Molta de la història sobre el guió és poc acurada perquè les fonts tenen raons per menystenir el rol del guionista: actors, productors, directors, i les seves màquines de publicitat, tant a la indústria com en els estudis de cinema». En segon lloc, tot focalitzant una etapa intermèdia del procés de creació d'un film, —la composició del guió—, es vol evitar un excessiu nivell d'abstracció que reproduïx una imatge estàtica (i idíl·lica) del

model narratiu. La uniformitat narrativa del *mainstream* no és la conseqüència d'un plàcid recorregut de la taula del guionista a la pantalla: una pel·lícula no es roda pràcticament mai a partir d'una primera versió de guió, els projectes s'aturen i arrenquen, es canvien guionistes, el guió es retoca en major o menor grau en funció dels analistes o a voluntat del director (o d'aquell que passa per allà en aquell moment)... La focalització en el procés de guionatge pretén consolidar-se, d'aquesta manera, en una perspectiva que permeti contemplar les tensions internes que dinamitzen un model que es caracteritza precisament per la seva aparent estabilitat. Aquesta dinàmica sempre activa, que explica tant l'estabilitat com el canvi, és el referent que vol exemplificar-se a la primera part de la tesi amb l'anàlisi del model narratiu *mainstream*: identificar una dinàmica que expliqui com és possible que, en un entorn ric en tensions —i que, en el cas de Hollywood, converteix en art la modificació dels textos i el canvi de guionistes—, el referent social de narració sigui un model que gaudeix d'una aparença eterna d'estabilitat. Es tracta, per tant, de partir d'un corpus de documents, pel·lícules i guionistes que permeti mostrar de quina manera el model narratiu *mainstream* ha assolit, en termes foucaultians, efectes d'una veritat que defineix allò que ha de ser una narració.

La segona direcció en què es mou aquesta tesi és analitzar com una certa representació recurrent de la decisió individual interactua amb un cert discurs social i normalitzat sobre la llibertat. Es tracta, en primer terme, d'entendre la ficció audiovisual com una institució que enuncia un discurs que és enunciat alhora des de molts altres altaveus socials. La veritat, diu Foucault (1999a, 53), «és objecte, sota formes diverses, d'una immensa difusió i consum (circula en aparells d'educació o informació l'extensió de la qual és relativament àmplia en el cos social, malgrat certes limitacions estrictes); és produïda i transmesa sota el control, no exclusiu però sí dominant, d'alguns grans aparells polítics o econòmics (universitat, exèrcit, escriptura, mitjans de comunicació)». Cal assenyalar aleshores en quines altres institucions, i en quins aspectes, la llibertat que se sistematitza en la decisió del model narratiu *mainstream* troba discursos afins en altres sectors. Josep Fontana (2011), Owen Fiss (1999) o Mark Kurlansky (2005) ofereixen un bon punt de partida per a definir el marc històric on ha evolucionat el concepte Llibertat des de la dècada dels 60. L'actual presència aclaparadora de la llibertat interior a l'imaginari públic, i la seva progressiva institucionalització com a concepte clau en

diversos camps a partir de la dècada clau dels 80, és constatada també per molts altres autors. Marzano assenyala el món del treball, la medicina i la gestió privada. Altres autors com Gilles Lipovetsky (2009), Thomas Frank (2001), Robert D. Putnam (2002), Barry Schwartz (2005) o Giovanni Sartori (1998) identifiquen també aquest discurs en l'educació, el lleure, la informació, el consum, la política i l'economia. És la simultaneïtat d'un únic discurs en un ampli ventall d'institucions allò que transcendeix la intencionalitat individual, i que té prou magnetisme per a absorbir un determinat guió (o una determinada experiència personal) dins els dictats d'un cert significat global, és a dir, dins un determinat règim de veritat. Assenyalar en quins punts això és així, i les filiacions que aquesta veritat genera, serà l'exercici que esdevindrà possible a partir dels paral·lelismes creats entre el cinema i el discurs de la llibertat que enuncien les institucions que l'envolten.

Donat l'entorn investigador en què m'he format, era previsible que la tesi acabés exhortant a la participació ciutadana i a la re-creació del marc social que ens determina. Això és efectivament així. Però aquesta conclusió es deu més a la lògica que segueix l'estudi a partir del marc analitzat i dels referents esmentats que no pas a pensar la participació com a hipòtesi inicial. El fet que Foucault presenti el poder com una xarxa omnipresent i multifocal significa que l'individu no hauria de pensar-se a si mateix fora d'aquest poder:

Cal desfer-se del subjecte constituent, desfer-se del subjecte mateix, és a dir, arribar a una anàlisi que pugui explicar la constitució del subjecte en l'interior de la trama històrica. A això jo ho anomenaria genealogia, és a dir, una forma d'història que explica la constitució dels sabers, dels discursos, dels dominis d'objecte, etc., sense haver de referir-se a un subjecte que sigui transcendent respecte al camp dels esdeveniments o que corre amb la seva identitat buida, a través de la història. (Foucault 1999a, 47)

Aquest punt de vista de l'individu com a part integrant d'una veritat que el crea i que no pot transcendir representa evidentment una limitació epistemològica. No obstant això, l'altra cara d'aquesta mateixa limitació és que l'individu és part integrant del poder que el defineix i que ha de tenir una mínima capacitat d'incidència en el disseny del règim de veritat que anima aquest poder del qual forma part. Aquesta segona part de la premissa afirmada per Foucault és constatada pel concepte de doble estructuració de Giddens: l'individu s'incorpora en un món dissenyat per unes pautes que ell mateix està convidat a

redissenyar. També la psicologia social i el construccionisme exposen com els conceptes i les eines que integra l'individu per a comprendre el món són artefactes construïts socialment, però que aquests artefactes canvien amb la utilització que d'ells en fa l'individu. Per tot això, la historicitat d'allò social s'ha d'entendre també com l'oportunitat de l'individu per a participar en el disseny del poder en què viu i que el travessa. Des de la perspectiva del tema que ens ocupa, això significa optar per la defensa d'una idea de llibertat que és conscient que es diu dins d'una cultura determinada. Per aquesta mateixa raó, cal deixar una porta oberta a l'individu perquè participi activament en el disseny d'aquesta cultura, dels significats que conté, i de les limitacions que genera. Si la llibertat és un discurs que neix dins del poder, cal esperonar la nostra participació activa i intencionada en el disseny d'aquest poder fora del qual no ens podem concebre. Això significa que, —potser abans—, cal ser conscients de la quota de poder de la qual no poden abdicar mai les nostres manifestacions. Allò que diem de la llibertat, —i allò que la llibertat focalitza—, és també producte del dia a dia i canvia segons allò que dia a dia fem i diem.

El Corpus de Guionistes i Pel·lícules⁴

El corpus de guionistes analitzats consta de 20 escriptors. Els primers 15 guionistes han estat seleccionats sistemàticament a partir de les pel·lícules més vistes a Catalunya i a Espanya a la dècada 2000-2009, sigui al cinema o la televisió. Els altres 5 guionistes han estat seleccionats de l'ampliació d'aquest mateix llistat amb l'objectiu d'oferir una casuística més variada. L'objectiu de la selecció feta és partir d'una mostra variada de pel·lícules *mainstream* on analitzar la representació de la decisió del protagonista —aquelles pel·lícules que representen allò que ens podem trobar a la televisió un dimarts al vespre o un diumenge a la tarda—, i obtenir una casuística que sigui capaç de ser representativa del recorregut d'un guionista i d'un guió en el *mainstream* actual, en general, i a Hollywood, en concret.

4. Vegeu els apèndixs finals per a veure el llistat complet de les pel·lícules i els guionistes seleccionats.

El llistat de films ha estat confeccionat a partir de les 15 pel·lícules més vistes al cinema a Espanya entre 2000 i 2009, i a partir de les 3 pel·lícules més vistes per any a televisió a Catalunya entre el període 2000-2009 (independentment de l'any de la seva producció).⁵ La importància de trobar un grup de pel·lícules que contingués el «secret» de l'atracció de l'audiència era secundari al fet de delimitar un criteri que assenyalés un grup aleatori de pel·lícules actuals que reproduís el consum habitual mig d'audiovisuals. Per això, el criteri de selecció que he utilitzat és tan vàlid com qualsevol altre que sigui, en certa manera, mecànic i que serveixi per delimitar un grup prou variat i representatiu de pel·lícules *mainstream*. Calia, per tant, evitar centrar-se només en *fórmules exitoses*, o en èxits deutors del màrqueting, i poder-se apropar al perfil de pel·lícula mitjana. Per això, he sobredimensionat la representació televisiva i he eliminat les seqüeles. El resultat final és que no hi ha cap pel·lícula a la llista que no hagi vist, com a mínim, 3 milions i mig de persones a Espanya (dades reals, al cinema; dades extrapolades del *share* de Catalunya, a televisió).

La gran majoria d'exemples utilitzats a la tesi busca com a referència alguna de les 45 pel·lícules del llistat realitzat. De manera més àmplia, he tingut també en compte les 10 pel·lícules més vistes per televisió cada any i aquelles que han superat els 3 milions d'espectadors al cinema. En el llistat de guionistes que hi ha a continuació, les pel·lícules del primer grup apareixen en negreta. Les altres pel·lícules anomenades formen part del segon grup i no estan escrites en negreta. Així, a l'hora de confeccionar la llista de guionistes, he escollit sempre els que han participat en més d'una pel·lícula de les 45 pel·lícules més vistes. N'hi ha 4: David Koepp (*Spider-man*, *Missió: Impossible*, *Jurassic Park*, *La Guerra dels Mons*), Akiva Goldsman (*El Codi DaVinci*, *Jo*, *Robot*, *Mr&Mrs Smith* [només productor]), Ed Zwick (*Estat de Setge*, *L'Últim Samurai*), Alejandro Amenábar (*Los Otros*, *Mar Adentro*). A partir d'aquesta primera selecció, he escollit diferents perfils a partir de diferents criteris (sense que això signifiqui que un guionista escollit segons un criteri no pugui pertànyer alhora també a un segon grup): els (únicament) guionistes que acostumen a treballar per encàrrec són Ed Solomon (*Homes de negre*, *Els Àngels de Charlie*), l'equip Ted Elliott i Terry Rossio (*Pirates del Carib*, *Shrek*, *Alladin*) i Melissa

5. Les dades d'assistència al cinema són del ministeri de Cultura. Les dades d'audiència televisió són de TN Sofres.

Rosenberg (*Crepuscle*); els guionistes identificats amb una certa marca de producte (i que han decidit fer el salt a la direcció) són Andrew Stanton (*Buscant en Nemo*, *Monsters Inc*, *Toy Story*) i Peter Farrelly (*Shallow Hall*, *Alguna Cosa Passa amb la Mary*); els directors que també són guionistes són James Cameron (*Avatar*, *Titanic*, *Terminator*), Christopher Nolan (*Batman Begins*) i M. Night Shyamalan (*El Sisè Sentit*); els guionistes que han aconseguit èxit a través d'un *spec* (guió escrit sense contracte i per iniciativa personal del guionista) són Randall Wallace (*L'Home de la Màscara de Ferro*), Alan Ball (*American Beauty*) i David Franzoni (*Gladiator*); finalment, els guionistes que han escrit una sola pel·lícula són representats per Marc Moss (*L'Hora de l'Aranya*).⁶ Cal especificar que el fet que dos o tres guionistes pertanyin a una mateixa categoria no significa de cap manera que el seu procés de realització i tracte del guió sigui idèntic. Veurem, per exemple en el cas dels *spec*, que el guió de Franzoni va rebre moltes més pressions i canvis (de fet, el guió va ser reescrit per dos guionistes més abans d'entrar a preproducció) que el guió de Shyamalan, que va poder conservar-se íntegre i va ser dirigit per ell mateix.

Si l'objectiu és trobar una definició comprensiva de la dinàmica de Hollywood, crec que és important reflectir també la dinàmica del cinema independent. He afegit Paul Haggis, el guionista i director de la primera pel·lícula totalment produïda i distribuïda al marge dels estudis que va guanyar un Oscar.⁷ Pels mateixos motius, he incorporat també Michael Arndt, un dels guionistes més reconeguts del moment que va aconseguir el seu èxit gràcies als premis que va acaparar la seva òpera prima, produïda també des del sector independent (inclòs el premi al millor guió original concedit pel sindicat de guionistes l'any 2007).⁸ Per últim, cal especificar que hi ha caps d'estudi, executius i productors que tenen tanta o més influència en el guió com els guionistes. Per això, he treballat també amb guionistes que han escrit pel·lícules en les quals han tingut una implicació important caps d'estudi com Jeffrey Katzenberg (*El Rei Lleó*, escrit per Linda Woolvertoon; i *Pretty*

6. Marc Moss ha obtingut per segona vegada un crèdit de guionista amb posterioritat a l'inici d'aquesta recerca. Es tracta de la pel·lícula *Alex Cross* (Rob Cohen 2012). A la tesi, incorpore parts de documents i informes que Marc Moss ha rebut per a reenfocar aquest seu segon guió.

7. Es tracta de *Crash* (2004). Paul Haggis també havia escrit amb anterioritat *Million Dollar Baby* (2004). Posteriorment, s'ha incorporat a l'equip de guionistes que escriuen la nova saga de Bond, protagonitzada de Daniel Craig.

8. Es tracta de *Little Miss Sunshine* (2006). Arndt guanya l'Oscar al millor guió original amb aquesta pel·lícula i, immediatament, és reclutat per Pixar per a escriure *Toy Story 3* (2010), amb la qual torna a estar nominat als Oscar. Arndt va participar en la preproducció de la nova saga de *Star Wars*, però va abandonar el projecte presumiblement per desavinences amb el director J.J. Abrams.

Woman, escrita per J.F. Lawton). Aquest és el mateix criteri que justifica la presència en l'estudi de pel·lícules produïdes per Jerry Bruckheimer (*Pirates del Carib, El Bar Coyote*). En la confecció de la selecció, s'ha tingut en compte que hi hagués varietat d'estudis, de gèneres i de productes destinats a diferents edats. Per a facilitar el seguiment de l'anàlisi realitzada, els guionistes seleccionats seran assenyalats amb un asterisc* la primera vegada que apareguin en l'apartat on són tractats. A la part final de la tesi, es pot consultar un apèndix amb una petita biografia de cada un dels guionistes seleccionats. Pel que fa als exemples que analitzo, cal esmentar també que he utilitzat pel·lícules que no estan a la llista, en tant que siguin molt reconegudes i hagin estat escrites pels guionistes seleccionats (*Bravehart*, escrita per Wallace; *Alguna Cosa Passa amb la Mary*, escrita pels germans Farrelly; o *Senyals*, escrita per Shyamalan) o que apareguin recurrentment a la llista ampliada de pel·lícules més vistes encara que els guionistes no formin part de la selecció de l'estudi (*Matrix*, escrita i dirigida pels germans Wachowski).

A partir d'aquí, hauria de fer quatre observacions importants. La primera és que podria objectar-se que els guionistes escollits redueixen la dinàmica de Hollywood a la dinàmica *exitosa* de Hollywood. La dinàmica de Hollywood i el seu model narratiu també hauria de contenir la mala qualitat, els fracassos i els guions que han quedat emmagatzemats a qualsevol arxiu. Per a il·lustrar aquesta part fosca compto amb textos com els de Thompson (1999), Biskind (2004 i 2006) o Ross (2010); però cal tenir en compte que els guionistes escollits tenen una trajectòria i un passat. Pocs coneixem, per exemple, que Shyamalan* va escriure i dirigir *Wide Awake* (1998) poc abans d'estrenar *El Sisè Sentit* (1999). Peter Biskind (2006, 426) defineix la primera com una pel·lícula «insípida i sensiblera», i el mateix Shyamalan no va voler promocionar-la després del seu èxit personal posterior. Malgrat tot, aquesta primera objecció és part consubstancial de l'objectiu d'aquest estudi. Si es vol incidir en els factors narratius de la narració *mainstream*, s'ha de treballar amb les pel·lícules que han aconseguit ser *mainstream*; pel·lícules que, per definició, donen una quota més o menys durable i explotable d'èxit a un guionista. En segon lloc, cal observar que el llistat de guionistes és bàsicament masculí. Aquesta és una tendència que reproduceix del mateix mercat audiovisual. No sempre ha estat així. Als inicis del Hollywood clàssic les dones escrivien tants guions com els homes i

aquestes ocupaven càrrecs més ben remunerats.⁹ El 1998, en canvi, només un 16% dels guionistes contractats al cinema eren dones, tendència que es manté des dels 80 (Hendrickson 2003). Aquest no és un tema que pugui analitzar en aquest estudi, però deixo la referència per a qui vulgui aprofundir més en el tema. En tercer lloc, el *mainstream* no és reductible als grans estudis de Hollywood, però només tres pel·lícules de la llista confeccionada, —*La Gran Aventura de Mortadelo y Filemón*, *Mar Adentro* i *Crepuscle*—, no tenen cap mena de relació amb els grans estudis.¹⁰ Altres llistats de pel·lícules populars donen un percentatge similar. L'anàlisi del procés de desenvolupament dels guions a Hollywood ha sorgit com a acotació d'aquest estudi a partir de la constatació que, si bé el model de Hollywood no és un model únic, el procés de redacció de guions per part dels grans estudis sí que predetermina el model narratiu de la gran majoria de pel·lícules que apareixen a les nostres pantalles. Barry Langford (2010, 197) aporta la significativa dada que les pel·lícules dels grans estudis representen el 95% de recaptació als Estats Units malgrat que només són la meitat dels films distribuïts al país. Aquest és un tema que desenvoluparem més durant la tesi. Per últim, cal afegir la contracrítica a una crítica que ha rebut la selecció de guionistes i de films. En cap moment afirmo que les pel·lícules de la llista siguin les pel·lícules que *vol* veure la gent, o aquelles pel·lícules que voldria veure l'espectador en una situació ideal d'elecció. Allò que aquí s'afirma és que aquestes pel·lícules són aquelles que la gent ha vist. La conclusió és que aquestes són les pel·lícules que representen les narracions amb què l'individu es relaciona i a través de les quals entén la llibertat al cinema, en tant que es demostrï que el seu procés de guionatge predefeix una imatge uniforme de decisió.¹¹

9. Stempel (1988, 11) cita el poder dins les primeres productores cinematogràfiques d'escriptores com Gene Gauntier, Beta Breuil, Margerite Bertsch i Louella Parsons.

10. Malgrat tot, Fine Line (de Warner) va distribuir *Mar Adentro* a USA. Aquests pactes poden suposar esporàdicament un dràstic canvi del muntatge de la pel·lícula en mans dels distribuïdors americans, com va passar amb *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore 1988), que es va acabar distribuïnt amb mitja hora menys de metratge (Biskind 2006, 112). Summit Entertainment és la distribuïdora independent que va finançar *Crepuscle*. Malgrat tot, el futur d'empreses com Summit en el moment en què tenen èxit sol ser l'absorció per part d'un dels grans estudis (com va passar amb Miramax), o convertir-se en una mini-major amb aspiracions a ser ella mateixa un dels grans (com DreamWorks o Lionsgate). Per tot plegat, en la gran majoria de les vegades, parlar de pel·lícules alienes a la dinàmica dels grans estudis no suposa enfocar cap pol oposat a la política narrativa general de Hollywood.

11. Per a aprofundir en la diferenciació entre allò que es vol veure i allò que es veu, consulteu la nota 37 del capítol 5.

Qüestions d'Estil

Les citacions en aquesta tesi s'han fet sota la normativa exposada a la 16a ed. del manual de Chicago, segons el sistema de referències autor-data.¹² Les cites apareixen en català, a menys que hagin estat escrits originalment en espanyol. Si l'original consultat no és en català, les traduccions són meves amb l'excepció dels llibres de John Stuart Mill (2001) i Isaiah Berlin (2009). En aquests dos casos, el traductor està al llistat final de referències. El títol del llibre està citat al text en l'idioma que apareix en la llista de referències.

Chicago no contempla la utilització diferenciada dels audiovisuals. Això significa que aquest manual no ofereix un sistema per a diferenciar l'audiovisual del qual s'extreu una cita de contingut teòric de l'audiovisual citat que forma part del corpus d'anàlisi narrativa. La diferenciació ha estat feta de la següent manera. Les pel·lícules o els audiovisuals citats pel seu contingut teòric o dels quals s'extreu una cita de contingut teòric apareixen referenciades a la bibliografia final. Al text, la referència va immediatament a continuació de la cita que s'extreu de l'audiovisual. Per altra banda, les pel·lícules anomenades que formen part de la mostra o que són analitzades com a exemple de la temàtica tractada apareixen citades al cos del text de la següent manera: títol (any de producció). Al final del text, aquestes pel·lícules estan referenciades en l'apartat «Índex de pel·lícules i sèries». Per últim, cal afegir una tercera categoria de pel·lícules citades. Quan la pel·lícula que apareix al cos del text forma part d'una simple enumeració històrica, la pel·lícula no apareix referenciada enlloc al final de la tesi donat el volum innecessari d'informació que significaria incloure allà totes les pel·lícules enumerades. La pel·lícula apareix aleshores només al cos del text de la següent manera: *títol* (director any). Totes les pel·lícules se citen en la seva traducció en català, a menys que s'hagin estrenat o emès a Catalunya en el seu idioma original.

Per últim, apareix únicament referenciat en notes tot aquell material que, pel seu format, no gaudeix de prou prestigi per a aparèixer a una bibliografia de referències. És el cas d'articles de diari, pasquins, frases d'anuncis, mails...

12. University of Chicago Press. *The Chicago Manual of Style*. 16th ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

PART I

FACTORS D'UNIFORMITZACIÓ DE LA NARRATIVA *MAINSTREAM* EL PROCÉS DE DESENVOLUPAMENT DEL GUIÓ A HOLLYWOOD

Una vegada em van preguntar: 'És important que un director sàpiga escriure?', i vaig respondre: 'No, però sí que és útil que sàpiga llegir'. Quan trobes un director que sap llegir, que sap preguntar les preguntes adequades, que no s'avergonyeix de dir: 'no entenc el significat d'aquesta escena' en lloc d'anar a la localització i gravar a la inversa allò que volies expressar amb aquella escena, agafa-t'hi fort. Si ets bo,estic segur que ell s'agafarà a tu perquè els bons guionistes són escassos.

Billy Wilder (Horton 2001, 121)

El nostre sentit d'allò que és una bona narració no permet un cúmul de repeticions: un escriptor no podria escriure referint-se a un monarca que 'va mirar al cel el 14 d'abril de 1672, va tornar a mirar-lo el dia 15 d'abril, el va contemplar el 16 d'abril...' Tampoc ens semblen acceptables relats que no presenten una *direcció* o *finalitat*. El passat no pot entendre's com una 'maleïda successió d'esdeveniments un rere altre' com el naixement d'un nen, el bram d'un ase, el moviment del mar, la família reunida per sopar, la batalla que va tenir lloc. I això no obeeix al fet que no hi hagi en el món repetició i futilitat, sinó al fet que una tècnica semblant no és apropiada.

Keneth Gergen (2006, 158)

QUAN ALAN BALL* VA VOLER FER EL SALT AL CINEMA, desconeixia la carrera d'obstacles que hauria de sortejar el guió que havia escrit.¹ Cada any es registren a la branca oest de la WGA (Sindicat d'escriptors dels Estats Units) una mitjana de 55.000 projectes i guions.² D'entre tots aquests projectes, només una xifra relativament petita de guions aconseguen cridar l'atenció dels estudis i entrar a preproducció. El 1999, l'any en què es va enllestir la pel·lícula que Ball havia escrit, només 1.866 guionistes dels 8.784 associats al sindicat van aconseguir algun tipus de remuneració en algun dels 200 projectes que mou anualment cada un dels sis grans estudis (WGAW 2004, 5; Ross 2010, 104). Però aquesta tampoc és la dada definitiva, perquè la majoria de projectes que els estudis emprenen tenen moltes opcions de desaparèixer en alguna fase del seu desenvolupament o de quedar emmagatzemats durant un temps que tendeix a l'infinit. El 1986, la Warner tenia 250 projectes en desenvolupament, però només va estrenar 20 films. La Paramount en va estrenar 13 de 100 i la Fox, 16 de 100 (Stempel 1988, 185). Aquell 1999, el total de pel·lícules estrenades pels grans estudis de Hollywood va ser de 227 (Bordwell 2006, 235).³ *American Beauty* va ser una d'aquestes pel·lícules. Dirigida per Sam Mendes, el guió

1. L'ús d'asterisc es refereix als guionistes que he fet servir de referència en aquesta tesi. Vegeu l'apartat *El Corpus de Guionistes i Pel·lícules*, a la Introducció i l'Apèndix I: *Les Pel·lícules de la Selecció*.

2. WGAs, «WGA reg,» *The Odds of Making a Living as a Screenwriter* (foro), *Done Deal Professional: The Business and Craft of Screenwriting*, accés el 2 de setembre de 2013, <http://www.donedealpro.com>.

Cal especificar que aquesta xifra inclou guions, però també tractaments, sinopsis i resums escrits tant per a ràdio, televisió o cinema. De la mateixa manera, no tots els projectes escrits han estat registrats a la WGAs (malgrat que no cal ser soci per a fer-ho). Una cosa i altra signifiquen que la dada és necessàriament aproximada. Malgrat tot, registrar el guió és l'acció recomanada per a evitar plagis. Per això, plataformes de professionals com *Done Deal Professional* consideren aquest registre la manera més aproximada d'obtenir una xifra anual fiable de projectes. Cal especificar també que la dada exposa la quantitat, i no la qualitat. El sistema de selecció de Hollywood parteix d'aquesta evidència: la seva funció bàsica és detectar la mala qualitat i eliminar-la. L'enfocament del meu escrit no hauria de fer oblidar que hi ha mals guions i mals guionistes. L'anàlisi que aquí comença dona això per descomptat i s'endinsa en el sistema de selecció de guions per a estudiar-ne altres efectes i funcions.

3. El nombre total d'estrenes va ser de 461 pel·lícules, aquesta xifra inclou també produccions independents i pel·lícules comprades a l'estranger per distribuïdores independents (Bordwell 2006, 235).

de Ball havia aconseguit seduir tots els filtres de Hollywood i va convertir-se en el gran èxit de la recentment estrenada DreamWorks.⁴

El guió *d'American Beauty* havia obtingut la seva empenta inicial a l'agència de cinema United Talent Agency. Alan Ball era un dels milers de guionistes que intentava obrir-se pas a Hollywood i necessitava un nou agent que no l'encasellés en el rol de guionista per a *sitcoms* televisives. En el Hollywood actual, tenir agent és condició imprescindible perquè un estudi o una productora independent accedeixi a llegir un guió (Ross 2010, 107). Alan Ball va contactar aleshores amb Andrew Cannava i va exposar a la United Talent Agency les tres idees que tenia. El pla que Ball tenia al cap consistia en el pla que fa servir la majoria de guionistes novells per a introduir-se al mercat: escriure un *spec*. Un *spec* és un guió original que un escriptor escriu sense cap mena de contracte i que intenta fer arribar després a un estudi o a una productora a través del seu agent. La intenció no sempre és aconseguir produir la pel·lícula, sinó utilitzar el guió com a carta de presentació per a participar després en algun altre projecte més gran. Akiva Goldsman*, David Koepp* o Peter Farrelly* són guionistes molt reconeguts avui en dia que van aconseguir el seu primer contracte a partir de *specs*. Les dues primeres idees que Ball va presentar a Cannava eren «comèdies romàntiques estàndard», vehicles perfectes per a la Julia Roberts del moment i que es podien encapsular en una frase o dues. Es tracta d'allò que la indústria cinematogràfica actual identifica com a idees *high concept*. El *high concept* és un concepte que va néixer associat al canvi d'exploració de les pel·lícules a finals dels 70 i que, avui en dia, és el «credo corporatiu modern per a pel·lícules d'entreteniment: històries que poden ser resumides tant a l'estudi com a l'audiència en 30 segons o menys» (Pollock 2006, 18). La creença és pensar que un nucli narratiu fàcilment comprensible garanteix l'assistència massiva de la gent a les sales. Terry Rossio* i Ted Elliott*, guionistes de *Pirates del Carib* (2003) i de *Shrek* (2001), ho expliquen de la següent manera: «Si el teu guió no es pot descriure d'una manera concisa que contingui tots els elements interessants, la conversa no anirà bé. Serà una cosa com 'Bé, hi ha coses

4. DreamWorks va ser el primer estudi contemporani creat a Hollywood amb la intenció de convertir-se en un gran (veure capítol 1). Es va fundar el 1994 i va aconseguir èxits com *American Beauty* (1999), *Gladiator* (2000), *Salvar al Soldat Ryan* (Spielberg 1999) o *Shrek* (2001). El 2005, la pressió econòmica va obligar-la a incorporar-se a Viacom, empresa que també controlava Paramount, fins que el 2008 Spielberg va exercir una opció de recompra secundat per la companyia índia Reliance (Langford 2010, 196, 273).

interessants en el guió i... (el discurs de Rossio es fa inaudible)» (Shewman 2003, 50). Doncs bé, així és exactament com va sonar la tercera proposta d'Alan Ball: «Bé, a veure, hi ha un paio, i és molt infeliç, i a la porta del costat n'hi ha un altre... bé, d'acord, abans que tot, hi ha un judici en marxa i tu penses que saps què ha passat, però no és cert i hi ha aquell altre noi amb una càmera de vídeo, que és una mena de monjo Zen o de Budista...» (Kazan 2000, 27). Nicholas Kazan (periodista i guionista) assegura que «El noranta per cent d'agents d'aquesta ciutat [Los Angeles] haurien dit, 'escriu la història de la Julia Roberts'» (Kazan 2000, 27), però Cannava va escoltar Ball i va animar-lo a escriure la tercera de les històries. *American Beauty* havia començat un camí d'excepcions que es remunta al seu mateix inici, fets que no acostumen a passar sovint a Hollywood però que aquell cop es van alinear al costat de Ball perquè el seu guió s'anés fent pas sense canvis fins a la versió que es va rodar. «[L'estudi] anava a fer la pel·lícula de la manera en què havia de fer-se», resumeix Ball, «Un guionista dient això és com si qualsevol digués 'Voldria que no hi hagués més guerra al món'» (30).

Andrew Cannava es va reunir amb els productors Dank Jinks i Bruce Cohen. Jinks i Cohen acabaven d'obrir una productora i buscaven allò que es coneix com *Character-driven stories*, narracions fonamentades en personatges de psicologia treballada—tipus *American Beauty*—, en oposició a narracions centrades en estereotips que reaccionen mecànicament als fets que els envolten (Kazan 2000, 28). Aquest tipus d'històries de caràcter psicològic, com reconeix Bruce Cohen, són guions més atractius per a productores independents que no pas per a un gran estudi com DreamWorks. Els grans estudis tenen grans pressupostos que gasten en estrelles i en un desplegament publicitari enorme amb el principal objectiu de recaptar també grans sumes. És la lògica *blockbuster*, una lògica que busca guions estereotipats tipus *high concept*: «Make them big; show them big; and sell them big» (Langford 2010, 32).⁵ Pel·lícula independent, en canvi, és un terme que es refereix a pel·lícules produïdes per petites empreses que roden sense el suport ni l'encàrrec de cap gran estudi i que després busquen aliances amb distribuïdores com Miramax o October per a estrenar els seus films. La lògica del cinema independent

5. *Blockbuster* és una pel·lícula que neix amb la idea de recaptar grans sumes. El seu pressupost és elevat i s'utilitza per a aportar al film allò que pel·lícules menors no poden aportar: espectacularitat, *Star System*... En l'imaginari de Hollywood, *blockbuster* s'associa a *high concept*, a pel·lícules comercials i a pel·lícules de gènere. Alhora, es contraposa a pel·lícules de personatges, independents i de poc pressupost.

són els temes sòlids (que volia dir als 90 imatges de la desestructuració de la societat o la vida als seus marges), pressupostos ajustats que no *malgastessin* amb actors cotitzats, i l'esperança de trobar el seu públic durant el temps que la pel·lícula es mantenia en pantalla.⁶ La responsable del boom del cinema independent dels 90, *Sexe, Mentides y Cintes de Vídeo* (Soderberg 1989), va recaptar als Estats Units una xifra que es va considerar tot un sostre per aquest tipus de pel·lícules: 24'7 milions de dòlars (Biskind 2006, 107). 15 anys després, *Crash* (2004) va arribar encara a la increïble xifra de \$54'5 milions recaptats als Estats Units.⁷ Escrita per Paul Haggis*, *Crash* havia estat la primera guanyadora d'Oscar íntegrament produïda i distribuïda al marge dels estudis. I també el circuit independent hauria d'haver estat l'entorn natural d'*American Beauty*. Ball reconeix l'interès d'algunes petites distribuïdores, encara que ni ell mateix confiava gaire en el recorregut del seu guió: «Personalment, no pensava que ningú comprés el guió. Pensava que la gent diria 'Oh, això és massa fosc i estrany', però creia que en trauria algun contacte. De cap de les maneres pensava que DreamWorks ho comprés [...] Veia DreamWorks només com un lloc de grans pressupostos, d'històries per a tots els públics, i aquell no sentia que fos l'estil de la pel·lícula» (Chumo II 2000, 27). I, malgrat tot, Jinks i Cohen van decidir postposar el contacte amb el circuit independent i oferir el guió a Dreamworks. I ho van fer seguint una estratègia poc habitual: «El pla sona simple però malauradament no ho és gens: fer-los llegir el guió. Aquest era l'objectiu. *Sense informes*» (Kazan 2000, 28; cursiva meva). I el pla no té res de simple perquè els grans estudis tenen departaments d'analistes que revisen tot el material que els executius dels estudis els fan arribar; no només guions, també novel·les i obres de teatre. El pla es complicava perquè aquests departaments no tenen cap potestat per donar el vistiplau a cap projecte (el verb utilitzat en anglès és *to greenlight*), potestat que tampoc acostuma a tenir l'executiu que ha fet l'encàrrec. Els analistes es dediquen a fer unes ressenyes anomenades *coverages* que són els informes que corren d'executiu en executiu fins que arriben a les mans de qui pot donar llum verda al projecte: «El procés», explica Ross (2010, 104), «reduïx un guió

6. Michelle Satter, treballadora al festival de Sundance ho explica així: «L'imperatiu era treballar amb històries regionals, humanes, típicament americanes, però no hi ha tantes històries úniques en cap categoria determinada. Vam començar a donar suport a molts projectes mediocres» (Biskind 2006, 101). Sundance és el festival que va ser considerat la meca del cinema independent durant els 90.

7. Totes les dades de recaptació mostrades a la tesi provenen de <http://www.boxofficemojo.com>.

d'una llargada mitjana de 120 planes a mitja plana de sinopsis i mitja plana de comentaris. Aquests comentaris analitzen el concepte, els personatges, les relacions, els riscos, el diàleg, l'estructura i la comercialitat [...] per tant entre l'analista i qui pren les decisions, la persona que pot donar el vistiplau per a comprar el guió, vuit o més executius poden estar involucrats en el procés, pocs dels quals hauran llegit el guió al complet».⁸ *American Beauty* va ser de nou una excepció en aquest sentit. Jinks i Cohen van convèncer un executiu de la DreamWorks, Glenn Williamson, perquè llegís el guió. Li va agradar, però no tenia poder per a comprar-lo, així que el va passar al seu superior, Bob Cooper. També el va llegir, però qui havia de validar la compra era el mateix Steven Spielberg, un dels fundadors de l'estudi. I Spielberg també el va llegir i DreamWorks va comprar el guió. De la mà de la capacitat de distribució i publicitat d'un gran estudi, *American Beauty* va acabar recaptant 130 milions als Estats Units, més del doble de l'èxit que suposaria *Crash* pel circuit independent, i 356 milions arreu del món.

La venda d'*American Beauty* a Dreamworks va significar nous dubtes per a Ball. Ball temia que DreamWorks decidís aigualir el guió o que forçés la seva substitució com a guionista. Una casuística molt més extensa d'allò que suggereixen els crèdits de qualsevol pel·lícula fonamentava les pors de Ball. Els canvis per decret no només no estan mal vistos a Hollywood sinó que les reescriptures a càrrec d'un segon (o tercer) guionista (i fins i tot un quart i un cinquè) són una pràctica habitual dins la indústria. El ventall d'exemples s'estén a tot tipus de pel·lícula. La primera versió del guió de *Pretty Woman* (1990) era un viatge sòrdid al món de la prostitució i la droga (Coleman 1991, 10). La història acabava amb la separació dels protagonistes i amb una visita de Vivian a Disneyworld, com a metàfora de la distància infranquejable entre el seu món i el món dels seus somnis. La ironia és que Disney va adquirir els drets del guió i va reconvertir-lo en un conte de fades a mig camí entre la ventafocs i el mite de Pigmalión. J. F. Lawton*, el creador de la història original i l'únic guionista que figura a crèdits, va ser acomiadat després de dues reescriptures i el director Gary Marshall i la guionista Barbara Benedek es van encarregar de refer el guió (Arnett 1999). Un grapat de guionistes van participar en les reescriptures i

8. Entre els coverages que s'han fet famosos per la seva perspicàcia, destaca el coverage de MGM desaconsellant la compra del guió de *Jurassic Park* (Ross 2010, 104). Del guió de *Terminator* (Cameron 1984), un lector va escriure: «fan l'amor i fan bombes. Vet aquí un indicador de la natura amateur d'aquest guió, que no mereix ser llegit, i molt menys rodat» (Goldsmith 2003, 71).

suggerien gags al mateix plató (Ross 2010, 102). Un altre cas és el de David Koepp*. Koepp, com Ball, consta com a guionista únic a *Spider-man* (2002). Però les semblances entre la participació de Ball a *American Beauty* i Koepp a *Spider-man* són mínimes. Koepp és realment el 15è guionista que va participar en el projecte de Columbia (Konow 2002). I després d'ell, encara van participar dos guionistes més en les reescriptures. El primer, Scott Rosenberg, va eliminar un dels dos antagonistes: el Dr. Octopus. El segon, Alvin Sargent, va refer els diàlegs entre Peter Parker i Mary Jane (Curtis et al. 2002). Tampoc un *hit* com *El Senyor dels Anells* (2001—2003) va tenir un inici lliure de conflictes i reescriptures. La trilogia va ser concebuda inicialment com dos guions de dues pel·lícules de tres hores. El projecte es va desenvolupar durant 18 mesos a Miramax, aleshores una distribuïdora ja integrada a Disney (Biskind 2006, 308). Però quan Disney va conèixer que el pressupost doblaria les estimacions inicials va forçar perquè el projecte es reduís a una sola pel·lícula. L'equip de Jackson es va plantar i Miramax va donar quatre setmanes de marge al director per a trobar un comprador si no volia perdre el projecte a mans de Disney/Miramax, que desenvoluparien aleshores el guió sense Jackson i com més els convingués o, fins i tot, podrien enterrar-lo a qualsevol calaix. Per fortuna de Jackson i dels seguidors de la seva trilogia, New Line (de Warner) va comprar el projecte i la resta ja és història. També DreamWorks, l'estudi que va finançar *American Beauty*, té les seves pròpies aventures sobre això. DreamWorks es va quedar amb el projecte que David Franzoni* havia desenvolupat sobre les aventures d'un general romà que havia de sobreviure com a gladiador. Però la decisió del director que l'estudi havia contractat, Ridley Scott, va ser donar el guió de *Gladiator* (2000) a John Logan i a William Nicholson perquè el refessin. El resultat va ser la introducció d'elements que no apareixien a la versió inicial de Franzoni i que es van convertir en fets fonamentals de la narració final, com l'assassinat de la família del protagonista.⁹ Logan i Scott apareixen de nou en el següent cas, però aquest cop ocupen el costat defenestrat. A vegades, hi ha projectes que queden abandonats a les lleixes dels estudis. Això és el que va passar amb *Jo Sóc Llegendat* (2007), pel·lícula basada en un llibre de Richard Matheson que ja s'havia portat a les pantalles anteriorment.¹⁰ Aquest cop, la història comença quan Warner Bros

9. Franzoni va mantenir-se com a productor executiu de la pel·lícula.

10. Boris Saga, dir., *The Omega Man* (USA: Warner, 1971).

contracta el guionista Mark Protosevich per a fer una nova adaptació del llibre (Clines 2007; Divine 2003b). L'arribada de Ridley Scott al projecte va significar l'exigència d'una nova versió i la substitució del guionista. Aquest cop, John Logan va fer un guió partint de zero, però la successiva desfilada d'actors i productors que no es posaven d'acord, sumat als fracassos de les últimes pel·lícules de Scott (*Tempesta Blanca* [1996] i *G.I. Jane* [1997]), va acabar el 1998 amb el guió abandonat. Anys més tard, la Warner va proposar que Akiva Goldsman* reobris el projecte i el produís. Goldsman, que també és guionista, va escriure un nou guió amb el consentiment de la Warner, però el nou actor principal, Will Smith, va dir que volia introduir a la història de Goldsman elements del guió original de Protosevich. Protosevich va tornar al projecte i la versió final va acabar sent un híbrid escrit a dues mans entre ell i Goldsman. El rosari de casos podria arribar a l'infinit. Fins i tot, un mite del guió com Robert Towne va veure com el seu (no menys mític) guió *Greystoke* (Hugh Hudson 1984) patia tants canvis que Towne va decidir aparèixer a crèdits amb un pseudònim: P.H. Vazak, el nom del seu gos (Stayton 2003).¹¹ Malgrat tot, res de tot això té a veure amb Alan Ball ni amb *American Beauty*. DreamWorks va comprar el guió amb la intenció de rodar-lo tot seguit i no en l'opció més habitual de tenir-ne els drets temporalment mentre estudia el pla de producció (el verb utilitzat és *to option*). Ball va ser anomenat aleshores productor executiu, va participar en el càsting i va estar al rodatge per a qualsevol escena que calgués reescriure. «Una de les coses que tothom no parava de dir-me», explica Ball (Kazan 2000, 31), «era, 'Saps, això no passa sempre així'» (Kazan 2000, 31).

L'excepcionalitat d'*American Beauty* es podria haver trencat quan un executiu de DreamWorks va fer arribar una nota a Ball. Walter Parks havia llegit el guió i demanava a Ball que reconsiderés l'escena on Lester Burnham feia l'amor amb Angela Hayes, una escena que va desaparèixer de la versió final del guió (Kazan 2000, 32). Les notes de producció són els suggeriments dels executius de l'estudi o del mateix productor. Són més o menys vinculants depenent del poder i la capacitat de discussió del guionista. Les notes

11. Towne és el guionista de *Chinatown* (Polanski 1974). Aquest guió va ser escollit el 2006 pel sindicat de guionistes com el tercer millor guió de la història (Koch 2006, 35). Syd Field (1996), un dels gurus del guió més influent a Hollywood, proposa —i, en certa manera, institucionalitza— el guió de *Chinatown* com el prototip modèlic de guió. Durant els anys 70, Towne va participar com a guionista o consultor en molts dels grans èxits del New Hollywood, com *Bonnie&Clyde* (Arthur Penn 1967), *Shampoo* (Hal Ashby 1975) i *El Padrí* (Coppola 1972). Towne segueix actiu en l'actualitat.

poden apuntar una escena o poden afectar tot un guió. Marc Moss*, el guionista de *L'Hora de l'Aranya* (2001), va rebre un mail del productor on li suggeria un nou enfocament del nou guió que estava escrivint. Es tractava de reconvertir la narració sobre la recerca d'un assassí en sèrie en una història de revenja personal. La motivació del canvi no deixava lloc a dubtes: «Les pel·lícules sobre assassins en sèrie obren [el cap de setmana d'estrena] amb una recaptació mitjana de \$11 milions en tant que els *thrillers* de revenja obren amb \$21 milions». ¹² Sovint les notes tenen un objectiu similar: menys víscera en aquesta escena per aconseguir atreure un públic més ampli (que vol dir més diners); un final amable perquè el boca a boca sigui més positiu (que vol dir més diners)... Però aquest no era el sentit de la nota que va rebre Alan Ball de mans de l'executiu Walter Parks, ni Ball va entendre el canvi que es plantejava com una ordre. L'excepcionalitat d'*American Beauty* podia seguir en peu. «[Parks] va ser molt eloqüent explicant com, en la mitologia grega, l'heroi sempre té un moment d'epifania abans que arribi la tragèdia i com això funcionaria en el viatge de Lester d'una manera que no funcionava en el guió original». És més, segons explica Alan Ball, va ser una nota que va repercutir en el bé de la història: «Després que en Walter em donés la nota —i no ho va fer amb la intenció d'ordenar res— vaig pensar, *un moment. Ell es converteix en el pare que mai ha pogut ser per a la seva pròpia filla*. Estava tan avergonyit d'haver escrit la primera versió en què els dos acabaven al llit!» (Kazan 2000, 32).

L'exposició del desenvolupament del guió d'*American Beauty* hauria de servir d'il·lustració dels tres temes nodals a partir dels quals es focalitzarà l'anàlisi del guió *mainstream*: identificar el model narratiu que actua com a referent normalitzat del guió, assenyalar la importància en aquest model de l'entorn industrial on es mou el guionista, i il·lustrar el lloc que aquest ocupa dins la dinàmica industrial. En primer lloc, es tracta de mostrar com *American Beauty* dona per descomptat l'existència d'un model i la presència de certs elements narratius sense els quals una narració no pot ser considerada narració dins la indústria. Així, malgrat l'aura *alternativa* del guió de Ball, el desenvolupament de la història compleix puntualment amb les regularitats narratives predeterminades pel model normalitzat de narració *mainstream*: el canvi que pateix un o diversos personatges,

12. Marc Moss, mails a l'autor, 20—27 d'abril de 2011. Tota la informació que apareix sobre Marc Moss en aquest estudi prové del qüestionari que va contestar el guionista per mail el 20, 26 i 27 d'abril del 2011.

la presència de punts d'inflexió i decisions que porten la narració cap a nous episodis o que revelen la personalitat del personatge, la centralitat constant del conflicte com a motor narratiu, l'ordre concís i el sentit tancat dels fets que mostra... La capacitat que té un guionista per a cenyir la seva narració dins d'aquest marc —però també la capacitat d'aquest model per a vehicular les coordenades d'un determinat guió— dissenya la possibilitat que té el guió de ser rodat i distribuït per la indústria. Així, el punt de partida per a identificar aquest model narratiu serà el model que Bordwell, Staiger, i Thompson (1997) van identificar com a estil clàssic en el seu llibre *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960*. Aquest és un model que ha estat àmpliament acceptat com a referent narratiu dels grans estudis clàssics i del qual s'accepta també la seva vigència posterior. Bordwell, Staiger i Thompson inclouen en el concepte d'estil tant la idea de relat en si com la posada en imatges d'aquest relat (maneres de construir la continuïtat narrativa a través del muntatge, de crear l'espai, usos narratius de la il·luminació...). En aquest treball, la intenció és centrar-se únicament en una part d'aquest conjunt: el guió i la inèrcia que el rodeja des del seu referent normalitzat. Es tracta d'un enfocament conscientment parcial que té com a objectiu mostrar no com s'haurien de compondre les narracions sinó les pràctiques de guió en les quals el guionista s'insereix i les regularitats narratives que determina aquest procés de composició.

El segon punt important a l'hora d'estudiar la narració audiovisual *mainstream* és la influència de l'entorn industrial en el format final del guió. Cal fer notar aleshores que no hi ha una sola referència en tota la introducció a les decisions artístiques que Alan Ball va seguir per a redactar el seu guió: l'estructura de la narració, les decisions que va prendre per a definir una o altra trama, el tema que volia desenvolupar... La història d'*American Beauty* ha començat abans que Ball es posés a escriure i ha saltat fins al moment en què el guió ja estava acabat i es barallava amb la preproducció. La raó d'aquesta focalització incompleta és destacar la interdependència entre la forma narrativa i la dinàmica industrial audiovisual o, dit d'una altra manera: destacar com les pràctiques industrials són una veu fonamental d'aquell model normalitzat del qual parlàvem més amunt. Aquesta és la tesi principal del llibre citat de Bordwell, Staiger, i Thompson (1997). La indústria audiovisual va ser un factor central en el modelatge final d'un determinat estil narratiu que ha sabut complir durant un segle amb les necessitats mercantils dels grans estudis.

L'experiència d'Alan Ball mostra també com, avui en dia, part d'un entramat industrial bastíssim segueix delimitant el marc dins del qual s'escriuen i són possibles els films que cada vespre omplen les pantalles de la societat que ens rodeja.

En tercer lloc, el desenvolupament del guió d'*American Beauty* ens ha permès veure com el guionista ocupa un lloc discret dins el sistema de poder de la indústria. Es tractaria d'estudiar també aquí les raons i les eines que han fet i fan que això sigui possible. La liberalització dels guionistes com a treballadors independents, sumat a la progressiva superpoblació dels nous estudis corporativitzats a partir dels anys 80, va fer necessari la creació i l'acceptació d'un doble diccionari de termes i codis compartit per tothom. Vet aquí un conjunt de termes que fan referència tant a les necessitats narratives del model normalitzat —conceptes com arcs del personatge, punts d'inflexió, clímax, subtrames, *darkest moment*, epifanies, o viatges de l'heroi— com als passadissos de la indústria pels quals ha de transitar el guió —conceptes que fan referència als estudis i al seu funcionament: productores independents, *blockbuster*, executius, doctors, analistes, notes o tractaments...—. «Als setanta i a principis del 80, hi havia qui estava a càrrec de la producció, i aquell era el cap. I a sota, hi havia un parell d'esglaons», explica el periodista Richard Natale (2010), «ara, els graons cada cop es fan més petits i petits i petits, i hi ha tanta gent que ha de dir que sí a qualsevol cosa, i tanta gent a qui has d'agradar, que fer res es converteix en impossible». Els executius de qui parla Natale necessitaven comunicar-se d'alguna manera amb els cineastes, els nous guionistes independents necessitaven poder accedir d'alguna manera a la professió. Avui, Hollywood ja no són les macroedificacions de la costa Est dels Estats Units on passava tot, sinó una institució descentralitzada arreu del món on els guionistes parlen amb els agents, i aquests amb els productors, i aquests amb els directors, i aquests amb analistes que tornen a parlar amb el productor i una altra vegada amb els guionistes. Rossio* i Elliott*, els guionistes abans citats de *Pirates del Carib* i *Shrek*, identifiquen aquest diàleg continu com la realitat de la indústria: «És així com parla la gent de Hollywood: al telèfon, al passadís, entre les reunions. Només hi haurà una oportunitat en els deu segons en què una persona passa al costat de l'altra» (Shewman 2003, 50—51). En aquest nou panorama, la forma narrativa d'un guió (i també la seva qualitat) s'objectiva avui a escoles, publicacions, tallers i productores a través de conceptes com els enumerats més amunt: arcs del personatge,

punts d'inflexió, clímax, subtrames, *darkest moment*, epifanies, o viatges de l'heroi... Aquesta concreció de la teoria narrativa en un grapat de mots clau coneguts per tothom és allò que ha normalitzat que qualsevol pugui opinar sobre el guió, des del productor del film a l'amant de l'elèctric, des del nou director del projecte a l'actor més secundari de tots. En paral·lel, l'extensió del vocabulari referit a la indústria en forma de conceptes que descriuen el funcionament dels estudis és allò que permet normalitzar que això sigui així, fins i tot per part del guionista. D'aquesta manera, el doble diccionari orienta el guionista a l'hora de dissenyar un pla per a veure produïda la seva pel·lícula, però al mateix temps l'ús quotidià d'aquest doble diccionari és també la causa principal per a què la indústria — i fins i tot el mateix guionista— normalitzin que la seva llibertat es mantingui dins un àmbit controlable. *La jerarquia que regia amb mà de ferro els grans estudis i posava la tasca del guionista en funció dels objectius industrials s'ha substituït d'aquesta manera per un entramat on es pot apel·lar a la llibertat del guionista, en tant que hi ha eines per a controlar el resultat del seu exercici.* El lloc des del qual escriu el guionista —aquell factor humà sempre susceptible a voler fer art en lloc de cine— es converteix aleshores en un espai controlable, un espai que evita els excessos dels anys en què la jerarquia es va relaxar, però que ho fa paradoxalment tot apel·lant a la llibertat, la qualitat i el mèrit. Aquesta serà la hipòtesi de la primera part de l'estudi i l'exemple central sobre el qual exposaré el discurs actual de la llibertat en la segona part de la tesi.

El resultat final d'aquesta anàlisi hauria de ser la descripció d'un model narratiu definit per pràctiques industrials i automatismes culturals —i que és el model que Hollywood considera com una narració acceptable—, que tendeix a reproduir-se transversalment i que projecta una sèrie de regularitats narratives a través de les pantalles que ens rodegen. Aquesta descripció hauria de ser capaç d'explicar en quins punts el guió d'*American Beauty* segueix un patró narratiu normatiu, però també per què el seu desenvolupament va poder sortejar un camí normalitzat i *American Beauty* es va convertir en una excepció *comprensible*. Peter Biskind, un periodista especialitzat en cinema que ha mostrat l'interior de la indústria a partir de centenars d'entrevistes, proposa relacionar l'excepcionalitat d'*American Beauty* amb una dinàmica que posa la variació de la inèrcia dominant al servei de les necessitats industrials: «En altres paraules, aquell va ser l'any [1999] en què finalment van germinar les llavors sembrades per l'huracà *Pulp Fiction*»

(Biskind 2006, 482). *Pulp Fiction* (Tarantino 1994) havia mostrat que el cinema independent podia trencar la barrera dels 100 milions de dòlars en un moment en què el format dels grans estudis presentava símptomes d'esgotament. Aquell va ser el pas que va impulsar la conversió del cinema independent en *Indiewood*. «Fins i tot els estudis havien estrenat un al·luvió de pel·lícules poc convencionals d'independents o de directors que havien rodat una sola pel·lícula, que després van aspirar a l'Oscar; com *American Beauty*, que finalment havia anat a parar a DreamWorks» (481). Una nova generació d'executius donaven llum verda a narracions de caràcter psicològic, grans estudis com Disney absorbien distribuïdores independents com Miramax o creaven noves filials com Focus Feature, filial d'Universal que comprava o produïa projectes d'estil independent: «els estudis necessiten reaprovisionar la pedrera d'actors i variar el producte, barrejar les cartes perquè el públic, de tant en tant, vegi una cara nova, com Steve Buscemi a *Armageddon* o Ethan Hawke a *Training Day*. Els estudis no només van començar a tancar tractes amb directors independents, sinó a donar-los, fins a un *cert punt*, carta blanca» (482; cursiva meva). L'espai delimitat per aquest «cert punt» és la descripció del model *mainstream* en relació a l'entorn que condiciona la feina del guionista: la línia que separa allò que *es pot fer* d'allò que *no es pot fer*, el comú denominador d'allò que *Indiewood* voldria absorbir contraposat a allò que un estudi no hagués tocat mai...

Per tot això, la descripció de l'entorn *mainstream* hauria de ser capaç d'explicar en última instància l'aparent estabilitat del format narratiu malgrat el dinamisme que suggereixen episodis com l'absorció del cinema independent. Aquest és un punt central que recorre la tesi en tots els seus capítols: que el format narratiu clàssic sembli estàtic o tingui unes bases que no s'han mogut en més d'un segle no significa que sigui etern o immutable. Si de cas, l'èxit de la forma és haver estat capaç de posar els elements dinàmics del constant procés de redefinició de codis culturals a favor de l'estabilitat del model *mainstream* i del reforçament d'uns determinats criteris i elements narratius bàsics. Com diu Biskind (2006, 587), «el mercat del cinema està en canvi constant; és un teatre d'ombres xineses per a formes canviants gairebé impossibles de distingir». Des d'una perspectiva més teòrica, l'estudiós dels gèneres Rick Altman (2000, 264) escriu que qualsevol moment estàtic només amaga els interessos contraposats que en qualsevol moment són susceptibles de produir canvis en la indústria. Aquest serà també el punt de

vista a través del qual aquesta tesi presenta els codis culturals que ordenen la nostra quotidianitat. Es tracta de mostrar el model narratiu actual —però també allò que diem quan diem Llibertat— com el producte d’una dinàmica discursiva on diferents agents defineixen contínuament el marc que determina la quotidianitat del guionista, objecte però també subjecte d’aquesta dinàmica. El capítol 1 descriurà aleshores l’entorn industrial del guionista i la seva evolució des del Hollywood clàssic al Hollywood corporatiu. En aquest capítol, veurem com el concepte de llibertat permet avui optimitzar els resultats d’un engranatge industrial que paradoxalment sembla no haver perdut una clara vocació de control. En els dos següents capítols, veurem com es pot explicar aquesta contradicció. El capítol 2 se centra a mostrar el procés de normalització que va naturalitzar els eixos fonamentals del model narratiu clàssic i que avui fonamenta la reproducció sistemàtica de les variants del *mainstream* d’aquest model. L’eix central del capítol és mostrar de quina manera el nou guionista liberalitzat adquireix els coneixements bàsics sobre *la bona narració* i com és el seu simple hàbit quotidià allò que es converteix d’aquesta manera en factor clau de la normalització del model. Les regularitats narratives a través de les quals aquest model es concreten avui en les pantalles que ens envolten són analitzades en el capítol 3, on també s’analitzarà la relació d’aquestes regularitats amb les pràctiques que en garanteixen la seva recurrència. Per últim, el capítol 4 és la transició cap a la segona part de la tesi. El capítol es qüestiona sobre les circumstàncies sota les quals el cinema podria actuar com a agent normalitzador d’una determinada definició de llibertat. És la pregunta sobre el cinema i la societat, l’eterna discussió sobre la interacció entre l’un i l’altra. Així, en la mesura que aquesta definició de llibertat s’assimila avui en dia —i ho fa des de múltiples institucions socials— a l’autogestió individual, la incògnita és saber si la narració audiovisual *mainstream* juga en l’actualitat algun rol en la legitimació d’aquest discurs i com ho fa. Aquesta pregunta serà el pont cap a l’anàlisi del discurs contemporani de la llibertat que es farà a la segona part del llibre.

CAPÍTOL 1

HOLLYWOOD I LES PRÀCTIQUES NORMALITZADES DE GUIÓ

Només com a provocació, es podrien afirmar les següents proposicions:

1. No hi ha Hollywood;
2. no és una indústria americana; i
3. no és una indústria de cinema.

Barry Langford (2010, 269)

El sistema dels estudis funcionava perquè no podíem passar-nos de la ratlla, no podíem fer el que ens venia de gust i punt.

Howard Hawks (Biskind 2004, 492)

Volia fer una pel·lícula que introduís una espècie de moral bàsica: això és bo i això és dolent.

George Lucas, sobre *Star Wars* (Biskind 2004, 412)

El 1967 es va produir una coincidència profètica als estudis de la Warner Bros. De fet, ja no eren els estudis Warner Bros, sinó el Burbank Studio. Warner havia venut les instal·lacions a Seven Arts, una empresa de televisió. Aquell dia Jack Warner va recollir les coses del seu despatx i va marxar per sempre de l'estudi. En un període de poc més d'una dècada els grans noms que havien participat en la creació del mite de Hollywood s'havien retirat o havien mort. Adolph Zukor, fundador de la Paramount, s'havia retirat el 1959. Louis B. Mayer, de Metro Goldwyn Mayer, havia mort el 1957. Darryl Zanuck, de 20th Century Fox, seguiria dirigint els estudis només fins pocs anys després, el 1971. Era la fi d'una època. I aquesta època s'acabava amb una crisi profunda i sense que hi hagués cap referent clar de futur. Quan Jack Warner va marxar de l'estudi, només hi havia una

pel·lícula en rodatge. Una jove promesa, que personificava la nova fornada de directors que havien après l'ofici a la universitat, estava rodant *Finian's Rainbow*. Era Francis Ford Coppola. Coppola era el representant principal del que es coneixeria com el New Hollywood, un corrent dels 70 que va introduir a Amèrica la idea d'*auteur*.¹ El New Hollywood va fer bandera de la llibertat creativa i va oposar-se al sistema dels estudis, que entenia com un sistema a favor del qual els cineastes perdien tota autonomia. «La meua motivació», va dir Coppola, «ha estat evitar la classe de tracte que es veien forçats a fer els cineastes, tractes als quals t'havies de rendir totalment: cedir l'autoria, el muntatge final, qualsevol opinió sobre l'estrena; només per tal d'aconseguir per avançat els diners que val fer una pel·lícula» (Biskind 2004, 214). Però Coppola no és el protagonista d'aquesta coincidència malgrat les esperances que el seu col·lega i col·laborador John Milius expressava en aquella època: «Francis seria l'emperador del nou ordre, però el seu imperi no s'assemblaria al vell ordre. Seria l'imperi de l'artista» (115). El protagonista d'aquesta coincidència era un amic de Coppola que va assistir-lo en el rodatge aquell mateix dia en què Jack Warner va abandonar els estudis. Era la primera vegada que els trepitjava i es deia George Lucas, el director que una dècada més tard seria el referent narratiu sobre el qual es va refundar Hollywood amb la seva trilogia *Star Wars* (Davis 2001, 409).

A primer cop d'ull, podria semblar que la reorganització de Hollywood que té a Lucas i a Spielberg com a cineastes de referència respon a una imatge molt diferent de la dels estudis clàssics. Els estudis actuals actuen bàsicament de finançadors i distribuïdors de films produïts per productores, més o menys petites, que ajunten un grup de professionals al voltant de cada projecte. Aquesta descentralització no té res a veure amb el magnetisme que es projectava des de les grans seus dels estudis clàssics, on tot passava i tot es controlava en una jerarquia pròpia de les fàbriques fordistes: des de la redacció del guió al muntatge. El llibre de Davis (2001) sobre aquella època, *The Glamour Factory*, no

1. Peter Kramer (1998, 299) explica l'origen del terme New Hollywood a partir del seu ús a la revista *Monogram*. Es tracta d'una generació de directors joves que provenien de les universitats i que, durant els anys 70, van voler revitalitzar el cinema amb la incorporació de recursos del cinema d'autor europeu. En aquest treball, utilitzaré el terme New Hollywood per a referir-me a aquest corrent. Malgrat tot, cal explicar que és un terme confús, ja que també és utilitzat per altres teòrics per a referir-se a l'etapa de la corporativització dels estudis, en la qual s'entén que el vell Hollywood clàssic va saber reorganitzar-se de nou. Barry Langford (2010), per exemple, utilitza el terme New Hollywood per a referir-se a l'època 1982—2006 i *Renaissance*, per a referir-se al moviment que ha tingut a Coppola com a referent més visible.

amaga un cert romanticisme quan explica el procés de desmantellament d'una vida atrafegada que efectivament va desaparèixer cap a 1960:

Durant l'edat d'Or de Hollywood, tots els estudis eren com una ciutat en miniatura, amb els seus directors sota contracte, les seves estrelles, els seus dissenyadors, els seus directors de fotografia. Els estudis més grans tenien seccions independents, amb metge, barber, un dentista, una escola i fins i tot bombers. (Davis 2001, 30)

No obstant això, si es deixa de banda aquesta primera imatge de ciutat dins la ciutat, Langford (2010) exposa que la principal facultat de la indústria de Hollywood ha estat la seva capacitat per reinventar la seva forma i aconseguir d'aquesta manera seguir sempre fidel als mateixos principis i criteris bàsics: fer diners a partir de l'entreteniment i concentrar el poder en un sistema monopolista. Des d'aquest punt de vista, la forma dels estudis clàssics com a ciutat seria només una contingència històrica; i l'èxit de *Star Wars* (1977), una peça més en el procés de substitució d'aquella organització centralista per un nou sistema sense centre fix. Aquest nou sistema estava fonamentat no en la verticalitat, sinó en la sinergia entre la feina de diferents professionals, però funcionava segons els mateixos criteris i perseguia els mateixos objectius que el model normalitzat pels grans estudis. En aquest capítol, s'explicarà l'evolució que ha significat aquest procés de canvi per a la figura del guionista.

El Guionista al Sistema d'Estudis

El sistema d'estudis inclou el període que va des de 1914, data entorn la qual les companyies de cinema s'estableixen a Hollywood i s'estandarditza la narrativa clàssica, fins al 1960, data en què s'obre la crisi que acabarà amb el desmantellament dels estudis (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 140). Aquesta època és l'anomenada època dels grans estudis o també edat d'or de Hollywood. Bordwell, Staiger i Thompson expliquen que la necessitat de subministrar un producte constant a un mercat en expansió va ser un factor clau perquè la indústria optés per la narració audiovisual com a preferència sobre les pel·lícules d'informacions d'actualitat. Harry C. Carr ho expressava el 1917 amb una deducció senzilla: «Com que la demanda d'històries era més gran que l'oferta d'inundacions i incendis, la gent del cine va començar a fer pel·lícules als estudis» (citada

Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 128). Les narracions eren produccions més controlables i es podien enregistrar de manera més rutinària, però calia estructurar aquest subministrament de pel·lícules i estandarditzar-ne el format, un procés que es va fer en diàleg constant amb l'organització industrial i que va passar per diferents etapes fins a perfilar la imatge que Hollywood ha llegat a la història.

Els noms que avui associem als grans estudis són els noms de petits emprenedors a qui Thomas Alba Edison anomenava els *Outlaw* (Gubern 1997, 78). William Fox, Adolph Zuckor (que seria el cap de Paramount), Carl Laemmle (d'Universal), els germans Warner o Loew i Goldfish (de Metro-Goldwyn-Mayer) van entrar al negoci cinematogràfic a principis de segle com a propietaris de modestes sales d'exhibició. Durant aquells anys inicials, el dominador del mercat era Thomas Alba Edison. Edison tenia des de 1897 la patent del kinetoscopi i es va proposar dominar l'incipient mercat que s'augurava al voltant d'aquell nou invent (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 442). El 1909, va fundar la Motion Pictures Patents Company, un trust de companyies que tenien les patents dels aparells cinematogràfics i que cobrava un cànon a tots els que feien negoci amb el cinema d'una manera o altra. Els productors pagaven al trust segons els peus de pel·lícula impressionada, els distribuïdors pagaven una quota anual de 5.000 dòlars i els exhibidors pagaven 2 dòlars a la setmana (Gubern 1997, 77). És en aquest context que un seguit d'exhibidors, entre els quals hi ha els futurs caps dels grans estudis, s'uneixen sota el nom d'*Independents* per a combatre les pràctiques monopolistes d'Edison. L'èxit del cinema i la necessitat d'incrementar la producció per a un públic àvid de pel·lícules va permetre també obrir el camp de la producció als *Independents*, en tensió constant amb Edison. Escriu Romà Gubern (1997, 53): «con sus rivalidades estaban construyendo, sin saberlo, la patria del supercapitalismo y de los grandes monopolios industriales. Y el cine, claro, no escapaba a la regla». William Fox va portar el 1914 la MPPC d'Edison als tribunals per violar la llei antitrust contra el monopoli (80). Quan la sentència va donar la raó a Fox, ja estava en marxa la fusió de petites companyies controlades pels *Independents* que cobrien tot el recorregut d'una pel·lícula des de la producció a l'exhibició i que s'acabarien convertint en els grans estudis. Malgrat tot, el lliure mercat tendeix a desenvolupar sovint la seva faceta més irònica: les mateixes pràctiques monopolistes la denúncia de les quals havia facilitat als *Independents* fundar un imperi va ser també una de

les causes de la fi de l'època daurada de Hollywood, quan la sospita de monopoli va impulsar el govern nord-americà a obligar els grans estudis a separar-se de les seves sales d'exhibició (el 1957, MGM va ser l'últim estudi a complir la sentència [Langford 2010, 20]). Entre una data i l'altra —això és, durant més de mig segle—, 8 grans estudis van dominar el mercat. MGM, Twentieth Century Fox, Warner Brothers, Paramount i RKO van formar el grup dels Fig-Five, els cinc estudis que comptaven amb sales d'exhibició pròpia. Universal, Columbia i United Artists, que no comptaven amb cadenes d'exhibició, formaven el grup dels *little three* o *minimajors*. En poc menys de 20 anys, Fox, Warner, Goldwyn i companyia havien passat de ser uns *Outlaw* a convertir-se, primer en *Independents*, i després en els agents la centralitat dels quals definiria l'espectre que els envoltava.

Aquest recorregut corre en paral·lel a l'articulació de l'estil narratiu clàssic i de la formació de l'estructura industrial bàsica dels grans estudis, fita que Staiger data al voltant del 1914. Fins aleshores, Bordwell, Staiger, i Thompson (1997) compten fins a tres sistemes d'organització: el sistema de producció d'operador de càmera, en què una sola persona era el responsable i únic treballador de cada un dels films (1886—1907); el sistema de «producció» de director, que defineix una primera proto-divisió del treball (1907—1909); i el sistema d'equip de director, que va ser habitual fins al 1914. Aquests canvis són conseqüència de l'èxit del cinema, que empenyia el sistema industrial de producció a maximitzar l'eficiència. El 1909, la resposta de la indústria a la demanda creixent de pel·lícules havia estat lògica: quatre directors/productors podien filmar quatre vegades més pel·lícules que un de sol, així que les empreses cinematogràfiques van contractar diversos directors en el sistema conegut com a equip de director. També en aquesta època, els estudis es van traslladar a Hollywood (malgrat que el nucli financer es va quedar a New York o a Chicago), on les aleshores anomenades «fàbriques» eren una opció ideal per a centralitzar tot el procés laboral: des del rodatge d'exterior al revelatge en els laboratoris de l'estudi (136). La divisió del treball es va concretar en l'organització de diferents departaments, que es posaven a disposició de les demandes de cada director. «Els especialistes tècnics (directius tàctics de nivell entremig) es van fer càrrec d'aquests departaments. Els directius de nivell superior prenen les decisions a llarga distància, com els mètodes de finançament, el tipus de productes, la contractació d'especialistes a nivell

entremig i de la resta de treballadors i l'avaluació de les condicions i tendències del mercat» (136). Els primers *story departments* apareixen aleshores i s'encarreguen de revisar i reescriure el material que arribava a la companyia.²

El pas que es dona al voltant de 1914 i que assenta les bases definitives de la indústria de Hollywood té de nou l'objectiu de maximitzar l'eficiència, alhora que pretén millorar els estàndards de qualitat. Les pel·lícules havien passat de tenir una durada mitjana de 18 minuts a 75 minuts. Aquest canvi havia estat una estratègia per a convertir el cinema en un entreteniment *de qualitat*, prenent com a referència trames teatrals i altres narracions populars. Aquest augment de la durada de les pel·lícules va ser possible per l'estandardització de tècniques per a reproduir la continuïtat narrativa, espacial i temporal de manera clara i versemblant. És aleshores que els estudis opten per la figura d'un coordinador central de totes les produccions que es portaven a terme i s'institucionalitza el sistema que Staiger ha anomenat de productor central (1914—1931). La figura del productor central és la introducció definitiva del cinema en la tendència general que vivien altres indústries a principis del segle XX: el taylorisme. El taylorisme es basa en una parcel·lació del treball per a maximitzar la productivitat i en una divisió jeràrquica entre les tasques de control i les tasques d'execució (Marzano 2008, 46). «Per a coordinar els esforços, encara que només sigui de dos homes que treballen per separat, ha d'haver-hi algun tipus de substància duradora que serveixi de nexa entre ambdós» (cita de Charles Taylor a Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 147). L'objectiu immediat era coordinar els diferents equips de director per a evitar friccions i maximitzar el treball de cada un dels departaments. El productor i els seus ajudants s'encarregaven d'assegurar i coordinar la realització d'un nombre específic de pel·lícules de qualitat sense superar el pressupost assignat, alhora que planificaven un ús racional dels diferents recursos de l'empresa. El director havia deixat de ser el responsable final de la pel·lícula i s'havia convertit en un treballador d'un departament més. En el model clàssic, és el productor qui escull el guionista, el director, el dissenyador i l'operador que més convenen a una història perquè aquests la portin a terme segons les directives que el productor dissenya. Irving Thalberg, cap de producció de MGM de 1924 a 1932 i vicepresident sota Louis B. Mayer, pot

2. El 1911, la Biograph va comprar 117 relats, dels quals en va rodar 76 (Stempel 1988, 10).

servir com a exemple. Thalberg supervisava totes les gravacions. El procés començava quan assignava un guionista per a desenvolupar un projecte, que després el mateix Thalberg revisava i feia reescriure si calia. Quan el guió estava acabat, escollia un director, li assignava un pressupost i un equip, supervisava el resultat i, si calia, afegia escenes. Un empleat de l'època sintetitza: «Thalberg feia les bales i Mayer les disparava» (Davis 2001, 58). Grans èxits de Thalberg van ser *The Big Parade* (King Vidor 1925), *Ben-Hur* (Fred Niblo 1925) o *Tarzan, the Ape Man* (Van Dyke 1932). En el nivell purament econòmic, durant aquest període la propietat dels estudis passa de mans privades a societats de capital d'accions (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 444). El 1916 també és una data clau pel que fa als drets de propietat del film en si. Chaplin havia deixat Essanay i va voler evitar que la productora estrenés la seva pel·lícula *Carmen* amb material afegit. Però els tribunals van considerar que era l'empresa qui tenia la propietat del producte i no el treballador. Amb aquesta decisió, es consolidava un precedent perquè directius interferissin en el treball dels seus subordinats: els directors i els guionistes (153). A principis de la dècada dels vint, les línies mestres dels sistemes dels grans estudis clàssics ja havien assentat els fonaments sobre els quals es van fixar les reformes successives, com la substitució a partir de 1931 de la figura del productor central per diversos productors amb un alt grau d'autonomia sempre que s'ajustessin als terminis, pressupostos i obtinguessin el vistiplau final del cap de producció.³

El lloc del guionista en aquest sistema no té res a veure amb l'inspirat creador romàntic que l'imaginari sovint col·loca en el lloc de l'escriptor davant la plana en blanc. El director alemany Fritz Lang es va sorprendre de la diferència d'estatus que hi havia entre els guionistes europeus i els nord-americans: «aquí [el guionista] es converteix en un mecànic. En qualsevol estudi important, hi ha deu escriptors treballant en un sol text» (Davis 2001, 186). El guionista dels estudis era una peça més d'un engranatge complex al servei de la creació d'entreteniment. Si bé els primers *story departments* acceptaven guions d'aprenents, els productors aviat es van adonar que era més pràctic —i garantia una millor qualitat— dedicar el departament de lectura a valorar trames de llibres, drames i contes; i

3. A Warner, Hal B. Wallis era el cap de producció sota ordres del cap d'estudi Jack Warner. Wallis tenia sis productors adjunts que controlaven entre 6 i 8 pel·lícules cada any, i que es dividien la feina segons la seva especialitat: pel·lícules de sèrie B, pel·lícules basades en titulars, *biopics*... Malgrat tot, Staiger apunta que «Wallis iniciava la majoria dels guions i els aprovava en la seva totalitat» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 364).

mantenir un altre departament amb guionistes en nòmina que escrivissin les històries que els productors proposaven (188).⁴ Formalment, la feina dels guionistes no era gaire diferent que la de qualsevol treballador de l'època. «Des d'un principi vàrem saber que no estàvem fent art, sinó guanyant-nos la vida», va dir Julius Epstein, un dels guionistes de *Casablanca* (Michael Curtiz 1942), «per alguna cosa es deia *indústria* cinematogràfica. Era com treballar a la cadena de producció d'una fàbrica; treien una pel·lícula a la setmana» (194). Això no significa que les pel·lícules fossin sempre el producte directe d'una estructura jerarquitzada. Hi havia guionistes del departament que escrivien guions pel seu compte amb l'esperança que els estudis els comprassin. Philip Dunne va vendre l'adaptació de la novel·la de Richard Llewellyn, *How Green Was My Valley*, a la Fox. També hi havia directors com Hitchcock que tenien un nivell d'independència semblant a la d'un productor i donaven més llibertat a guionistes com Ernest Lehman, amb qui va treballar a *Amb la Mort als Talons* (1959). Però aquests eren casos puntuals (encara que, sovint, són els més populars i anomenats). Els guions originals estaven mal vistos, com reconeix el mateix Lehman (Baer 2000, 48). Els guions solien ser adaptacions d'alguna altra font: d'una novel·la, d'un conte o d'una obra de teatre, particularment de Broadway. Durant l'època dels estudis, la normalitat institucional —allò a què els escriptors s'havien habituat—, era un sistema jerarquitzat on el productor o el cap de l'estudi deia al guionista quina narració calia adaptar, quan calia eliminar una escena o quan havia de reescriure els projectes d'altres.

Darryl Zanuck, cap de producció a Warner Bros i màxim dirigent de 20th Century Fox a partir de 1935, personifica com qualsevol altre gran productor la normalitat dels guionistes dins els estudis clàssics. Zanuck supervisava en persona els guions més importants. Era molt estricte amb la puntualitat i volia que tots els empleats entressin a l'estudi sense excepció a les 9 del matí. Feia reunions preliminars amb els guionistes per a enfocar el primer esborrany i tantes altres reunions fins que el guió era

4. B.P. Schulbert treballava a Defender Films, per a Edwin S. Porter. Explica sobre els guions que arribaven a l'estudi: «Plovien guions, gairebé gargots il·legibles, escrits a qualsevol lloc des de postals a paper de carnisseria. Tothom que pagava un níquel per veure un dels nostres shows pensava que era diners fàcil sortir corrents a fer una pel·lícula. La majoria eren il·letrats. Gairebé tots eren espantosos... Un de cada cinc-cents era acceptable. Vaig dir-li al senyor Porter que la meua feina era cruel i un càstig inusual. Hauria preferit escriure tots els guions jo mateix que veure'm emmerdat en bestieses com 'La venjança de la finestra' i 'Redempció de l'ovella negra'» (Stempel 1988, 12). La Companyia Jesse Lasky Feature va deixar d'acceptar guions quan va calcular que en un any n'havia comprat dos de 10.000 propostes. La companyia només va acabar rodant un dels dos guions (13).

definitiu. «A vegades, Zanuck passejava per l'habitació, movent el pal de polo i xuclant un puro. Aquesta escena era massa llarga, podia dir, aquella seqüència, massa curta; alguna cosa semblava buida, el guió queia a la meitat, algunes parts del diàleg eren massa denses» (Davis 2001, 45). Henry Blanke, productor de la Warner, es reunia també amb els guionistes amb una detallada anàlisi de totes les escenes que calia retallar (69). A la mateixa Warner, s'obligava els guionistes a produir un determinat nombre de pàgines setmanals (192). També les reescriptures a diverses mans estaven a l'ordre del dia. El guió de *Casablanca* va ser escrit entre els germans Epstein, que consideraven la història des d'un punt de vista còmic, i Howard Koch, que escrivia un melodrama seriós. Durant una època, allò que Koch escrivia era revisat i enviat a producció pels Epstein sense que ho sabés el primer (200). En aquest context, era previsible que la contractació d'escriptors famosos tingués com a resultat la incomoditat d'un autor que veia limitada la seva creativitat pel sistema. Brecht, Woodehouse, Faulkner o Huxley van queixar-se del sistema de Hollywood. Però va ser l'escriptor de teatre S.N. Behrman qui va sintetitzar millor l'essència d'aquesta relació: «És un treball d'esclau, i què aconseguixes? Una fastigosa fortuna» (198). No obstant això, hi havia escriptors que reconeixien en el sistema creat per la indústria un marc de possibilitats per a la seva creativitat. Guionistes com Robert Pirosh afirmaven que mai haurien pogut fer pel seu compte el treball d'investigació que l'estudi els permetia (189). Va haver-hi també escriptors que van aconseguir una certa autonomia quan es van convertir en directors o van aconseguir funcions de productors com Billy Wilder o Hitchcock. John Ford va arribar a un pacte amb Zanuck pel qual podia escollir un projecte per cada dues pel·lícules proposades per l'estudi (86). Malgrat tot, aquests eren casos puntuals i, fins i tot Ford, Wilder o altres grans directors com Hawks no es van considerar mai més que simples assalariats (Biskind 2004, 13). Com assegura Davis (2001) i Stempel (1988), la majoria d'escriptors eren bons professionals —artesans és la paraula— que no tenien més aspiracions que ajustar-se a la fórmula rutinària del treball dels estudis. «Trobo a faltar la companyia i la diversió que hi havia a la taula dels guionistes del restaurant i coses com aquestes», va dir Julius Epstein, «però no sento cap mena de nostàlgia pel sistema de treball» (Davis, 2011, 206).

Quaranta anys més tard de la caiguda dels estudis, ja als primers passos del segle XXI, la indústria audiovisual sembla haver-se allunyat del sistema dels estudis tal com ha quedat descrit. Només cal veure els crèdits d'una pel·lícula clàssica per a adonar-se de la quantitat de treballadors independents que hi apareixen avui i que abans no calia anomenar perquè formaven part de l'empresa. En l'actualitat, els estudis ja no tenen la producció de pel·lícules en si com a labor central. La seva feina principal és la de finançar, distribuir i promocionar. Això no significa que els estudis no facin pel·lícules en un sentit ampli, en el sentit de fer-les possible. Com hem vist en el cas d'*American Beauty* (1999), si els estudis no donen llum verda al projecte, la pel·lícula difícilment podrà enregistrar-se perquè no tindrà el finançament necessari. I, si una pel·lícula aconsegueix finançament sense el suport de cap estudi, és probable que no compti amb gaire facilitats per a tenir accés als canals de distribució, a menys que faci alguna aliança amb alguna distribuïdora independent. Bo i així, les distribuïdores independents no solen tenir la capacitat de promoció que sí tenen els estudis. Per tot plegat, cal matisar: dir que els estudis ja no tenen la producció de pel·lícules en si —la producció executiva— com a labor principal no significa dir que els estudis no segueixen dominant el procés productiu. Les empreses que avui fan aquesta tasca de producció són petites productores, sovint de curta vida, que accepten encàrrecs dels estudis per a executar la producció d'una pel·lícula en concret o negocien amb els estudis les seves pròpies propostes. Si l'estudi ja no és la ciutat que Davis descrivia més amunt, és perquè els directors, guionistes, fotògrafs, directors artístics, actors i altres treballadors ja no són personal contractat de l'estudi, sinó personal que salta d'un projecte a un altre en funció del projecte concret que es porta a terme. Els nous inquilins dels estudis són els executius i els analistes que compren pel·lícules o donen el vistiplau a projectes, en gestionen la seva viabilitat i en programen la seva explotació.

En aquest nou panorama descentralitzat, la llibertat de moviments que van buscar els actors de l'*Star System* per a desvincular-se dels seus contractes de llarga durada sembla haver contaminat la resta de la indústria, per sort d'alguns o per desgràcia d'altres. Milers de guionistes proven d'obrir-se pas cap a Hollywood i creen la seva estratègia per arribar-

hi. Com explica Bordwell (2006, 27), en el sistema d'estudis, els directors i escriptors podien començar com a aprenents en pel·lícules de sèrie B. Els contractes, que solien ser de 7 anys, donaven prou temps per a dominar l'ofici. Però a partir dels anys 60, els contractes ja no es van renovar i els departaments de guions van començar a desaparèixer dels estudis. El 1951 Warner va eliminar el seu (Langford 2010, 23); Burt Kennedy recorda com va estar tot sol a l'estudi durant l'any 1958, com a únic guionista contractat (Davis 2001, 407). Avui, l'aprenentatge a dins dels estudis ja no és possible i s'ha substituït per la paciència que el guionista pugui tenir per a insistir *spec rere spec* o la capacitat per trobar els contactes adients, si no les dues coses alhora. El canvi més important és que el nou panorama industrial dóna al guionista més autonomia per a redactar el guió o per a acceptar l'encàrrec que més li convingui. Com *American Beauty*, també *Matrix* (1999), *Braveheart* (1995), *El Sisè Sentit* (1999) o *Million Dollar Baby* (2004) es basen en projectes personals nascuts de la iniciativa dels seus guionistes respectius: els Germans Wachowski, Randall Wallace*, M. Night Shyamalan* i Paul Haggis*. Són *specs*, guions escrits sense cap contracte previ i, evidentment, sense cap garantia de generar ingressos ni compromís de cap mena. L'avantatge és que no hi ha tampoc cap restricció inicial ni cap imposició argumental o temàtica directa.

No obstant això, el nou recorregut del guionista dins la indústria cinematogràfica no significa que els guionistes hagin de partir de zero pel que fa a formació. Bordwell (2006) afirma que la inundació de manuals que hi va haver a finals dels 70 i a principis del 80 respon a la necessitat d'orientació de «milers» d'aspirants a guionistes: «Necessitaven consell sobre format, trama, i sobre allò que els productors volien. Principalment, el guió havia d'aconseguir el suport de qui t'obre les portes, els empleats [dels estudis] coneguts com a lectors o analistes. Obrint-se pas diligentment a través de *specs* a ritme endimoniat, els lectors produïen *coverages* com salsitxes —una sinopsi de la història i una valoració dels punts forts i els punts dèbils de cada projecte» (28). De fet, la necessitat d'orientació del guionista sembla no haver tocat encara avui sota el mercat, que ofereix una quantitat enorme de cursos, consultors personals o fins i tot programes informàtics que «fan reescriptures gairebé sense dolor i sempre amb èxit», tal com afirma un anunci del

programa *Scriptware*.⁵ Robert Mckee és sens dubte el *guru* del guió més actiu i famós.⁶ A partir del seu llibre *El Guió* (Mckee 2004), editat per primera vegada el 1997, Mckee s'ha fet famós pels seminaris que imparteix arreu del món. Un altre punt de trobada important pels guionistes és la Screenwriting Expo, que se celebra cada any a Los Angeles. L'edició de 2002 comptava amb 130 conferències amb títols tan suggeridors com els següents: «The perfect pitch»,⁷ «Conquering the High concept», «Seducing the studio reader», «Your passport to Hollywood: marketing yourself, marketing your script», «How to write a *blockbuster*».⁸ No totes les conferències estaven directament enfocades a *seduir* els estudis. També hi havia conferències amb contingut més formal com «The Four-act structure», que concretava la seva temàtica de la següent manera: «L'ús de l'estructura teatral de 3 actes ha creat el repte del segon acte: les 60 planes que intentem completar desesperadament. Més lògic i útil és l'estructura de 4 actes». Com que les conferències estan dividides per nivell, si l'aspirant és definitivament novell, pot fer una sessió accelerada de narrativa de Hollywood a «Story design for creating popular movies». La conferència anima el guionista des de la seva mateixa síntesi: «Crea caràcters, el protagonista, l'antagonista, la relació amorosa, l'empatia i la psicologia de l'espectador. Hi seran exposats el disseny de l'objectiu primari, els objectius secundaris i el punt de gir. Es mostraran exemples de pel·lícules *megahit*, pel·lícules de Hollywood que han recaptat \$250 milions als Estats Units». Hollywood també compta en l'actualitat amb una àmplia oferta d'analistes per a un guionista que tingui un guió acabat i encara no se senti prou segur per a presentar-lo a la productora. Dara Marks ofereix \$1500 per una anàlisi que inclou «de 2 a 3 hores de consulta personal, una gravació de la trobada, i un escrit de 8 a 10 planes amb l'anàlisi de l'estructura de la teva història» (Hendrickson 2003, 61). Avui en dia, les ofertes del mercat són innumerables. Hi ha fins i tot manuals per escriure pel·lícules independents, com *Alternative Scriptwriting. Successfully Breaking the Rules* (Dancyger 2007), un títol que és tota una paradoxa; i programes de software, el *Movie*

5. A *Creative Screenwriting* 7, núm. 1 (gener—febrer 2000): 29.

6. Charlie Kaufman va introduir-lo com a personatge a la pel·lícula *Adaptation* (Spike Jonze 2002), guió que es pot entendre com un diàleg amb les principals tesis de Mckee (Tubau 2006). Vegeu l'apartat dedicat al conflicte a *El Personatge: Objectiu i Conflicte*, dins del capítol 3.

7. Un *pitch* és una presentació oral de la idea del guió a un productor o a un executiu.

8. El programa del festival es pot consultar *Creative Screenwriting* 9, núm. 5 (setembre—octubre 2002).

Outline, que inclou anàlisi i plantilles de guions de *Pretty Woman* (1990), *Terminator* (1984), *Spider-man* (2002) o *Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998).

Per altra banda, aquest nou sistema descentralitzat obliga els estudis a tenir mecanismes per a escollir el material adient i per a garantir la compra d'un guió o d'una història d'èxit. El procés de desenvolupament d'un guió —més acotat i dirigit en els estudis clàssics gràcies al seguiment d'un productor que supervisava el projecte d'inici a fi— ha posat avui el seu focus en afinar el sistema de selecció de la història entre totes les propostes que arriben a l'estudi, això és: entre tots els *specs* que envien els agents; les propostes de guionistes consolidats, directors i productors; i fins i tot entre les pel·lícules ja enregistrades que necessiten una distribuïdora. Hi ha diferents criteris i mètodes perquè el sistema de selecció faci aflorar les històries susceptibles a ser finançades; aquelles històries amb certes garanties de complir els objectius de l'estudi, la producció de les quals l'estudi encarregarà a una productora externa. El primer mètode és la selecció basada en el criteri del *high concept*. A l'article «Good Cop, Bad Cop», Dale Pollock (2006) atribueix la doble paternitat de la idea a Spielberg i als productors Simpson i Bruckheimer: «Simpson i Bruckheimer no van inventar el *high concept*, *Jaws* ho va fer. Ells només el van perfeccionar». Simpson i Bruckheimer treballaven a la Paramount com a productors fins que van formar una productora pròpia. El que Spielberg i Lucas són com a directors als anys 80, Simpson i Bruckheimer ho són com a productors. Seves són pel·lícules com *Flashdance* (Adrian Lyne 1983), *Top Gun* (Tony Scott 1986) i *La Roca* (Michael Bay 1996). Després de la mort de Simpson, Bruckheimer va fundar la productora Jerry Bruckheimer Films, amb la qual va produir pel·lícules de model i èxit similar com *Armageddon* (Michael Bay 1998), *El Bar Coyote* (2000), *Black Hawk Abatut* (Ridley Scott 2001), *Pearl Harbour* (Michael Bay 2001; amb guió de Randall Wallace*) i *Pirates del Carib* (2003; amb guió de Terry Rossio* i Ted Elliott*). Totes elles són pel·lícules *blockbuster*, pel·lícules pensades per a recaptar una gran quantitat de diners gràcies a una premissa potent i senzilla, a l'espectacularitat de les imatges i a un repartiment atractiu.⁹

9. Bruckheimer també és el productor de la sèrie *CSI: Crime Scene Investigation* (2000—), incombustible líder d'audiència mundial a les televisions durant els últims anys, amb una audiència mundial estimada de 73'8 milions d'espectadors durant l'any 2009 (Manuel de Luna, «'CSI Las Vegas' es Líder Mundial con 74 Millones de Seguidores,» *El Periodico.com*, 17 de novembre de 2010, <http://www.elperiodico.com/es/noticias/tele/csi-las-vegas-lider-mundial-con-millones-seguidores-590589>).

«Segons amb qui parlis», escriu Pollock (2006), «Don Simpson i Jerry Bruckheimer representen o la salvació del mercat del cinema als 80 o l'últim clau al taüt del cinema d'autor dels 70». El director de *Top Gun* (1986), Tony Scott, ho explica amb una anècdota més il·lustrativa: «Jo volia fer una versió d'*Apocalypse Now* [Coppola 1979] amb avions. Em van dir 'treu-t'ho del cap'. I ells van tenir raó. Jo estava equivocant». La idea narrativa associada a *blockbuster* és *high concept*: «una pel·lícula d'èxit necessitava una narrativa que fos molt clara, fàcil de comunicar i de comprendre [...] històries que podien ser exposades tant a un estudi com a l'audiència en 30 segons o menys; venudes bàsicament per la imatge, pels efectes o per la música; i que garantia una audiència regular entre la gent de 18 i 40 anys» (Pollock 2006). Des d'una perspectiva més teòrica, Justin Wyatt diu que «el *high concept* és un punt central —i potser *el* punt central— del cinema post-clàssic, un estil de cinema afaiçonat per les forces econòmiques i institucionals» (citant a Thompson 1999, 3). Bukatman va més enllà i diu que l'aportació de Simpson i Bruckheimer va ser subordinar la història i els personatges als efectes visuals (Langford 2010, 246). Un tauró que terroritza una ciutat, un multimilionari que lloga una prostituta durant una setmana, un ogre que és el bo de la història... quan el *high concept* no s'assimila únicament a les pel·lícules d'espectacle i es popularitza dins la indústria com la capacitat de resumir l'atractiu d'una pel·lícula en una frase senzilla (tal com Ted Elliott* i Terry Rossio* comentaven a la introducció), la capacitat de síntesi en l'exposició de guions es converteix en un dels criteris més importants per a seleccionar les històries. El *high concept* no és condició *sinequanon*, però a partir dels 80 es converteix en un criteri de selecció important pels estudis com ho podia haver estat també per a qualsevol agent que escoltés les idees d'Alan Ball*. I el guionista que vol vendre el seu guió ho sap i ha de tenir en compte què espera el comprador que escolti les seves idees.

Un altre criteri important de selecció és que el guió formi grup d'un *pack* (Bordwell 2006, 28; Biskind 2004, 364). Una de les pràctiques de les agències o les productores és oferir un guió amb el qual estigui compromès algun director o actor famós. Quan Julia Roberts es va comprometre amb el guió de *Shakespeare in Love* (John Madden 1998; guió de Marc Norman), el guionista/productor/director Ed Zwick* no va tenir cap mena de problema per arribar a un pacte amb Universal (Biskind 2006, 409). Julia Roberts volia Daniel Day Lewis com a coprotagonista i, quan aquest s'hi va negar, va

viatjar a Irlanda per a convèncer-lo. Daniel Day Lewis va ratificar la negativa en directe i Julia Roberts va abandonar aleshores el projecte. El resultat va ser que Universal va penjar l'etiqueta «per vendre» al guió de Marc Norman i, anys després, el projecte va anar a petar a Miramax com a moneda de canvi perquè Peter Jackson, que havia signat un contracte per a rodar una pel·lícula amb Miramax, anés a Universal a dirigir *King Kong* (Peter Jackson 2005). El criteri dels *pack* es basa en la confiança que un cert actor o director garanteix una quota suficient d'èxit o de qualitat al projecte. Aquesta lògica és també la lògica que porta els estudis a repetir històries que han tingut èxit en el passat, en altres països o en altres suports artístics. 20 de les 45 pel·lícules analitzades en aquesta tesi són *remakes* o adaptacions de llibres, còmics, sèries o obres teatrals. És aleshores que la mateixa lògica d'assegurar un mínim de qualitat fa que els estudis encarreguin el treball a un guionista reconegut, un guionista que hagi cridat l'atenció amb el seu *spec* o un escriptor que hagi tingut èxit a la televisió o al teatre. El guió d'*Indiana Jones i el Regne de la Calavera de Cristall* (Spielberg 2008) va ser encarregat a David Koepp*, després que Shyamalan* fos descartat pel projecte. El mateix Koepp va ser l'escollit per a escriure la preqüela d'*El Codi da Vinci* (2006): *Àngels i Dimonis* (Ron Howard 2009). Per últim, les bones inèrcies entre el guionista i el director o productor, com és el cas del guionista John Logan i el director Ridley Scott, també són una garantia perquè el guionista sigui cridat expressament en posteriors projectes.

Un tercer mecanisme per a la selecció de guions és la compra directa de pel·lícules pendents de distribuir en el mercat independent. L'èxit de *Pulp Fiction* (i la senzilla suma que constata que no es poden fer 20 pel·lícules/any d'un cost mig de \$75 milions quan el pressupost anual de producció és de \$750 [Biskind 2006, 245]) va fer que els estudis compressin o creessin divisions per a comprar i distribuir pel·lícules ja realitzades per productores independents o produïdes a l'estranger (o, fins i tot, per a produir pel·lícules amb ànima i pressupost independent). Fins aleshores, aquell havia estat el terreny exclusiu de petites empreses distribuïdores que compraven la pel·lícula en festivals independents, però a mitjans dels 90 l'escenari va canviar. Disney va comprar Miramax; Universal va comprar October; Sony, propietària de Columbia, va crear Sony Pictures Classics; Time Warner, Castle Rock, i News Corp/Fox, Fox Searchlight. El camí del cinema independent no és una aposta que garanteixi gran difusió a una pel·lícula o a un guionista,

però aquest circuit pot significar en canvi la millor alternativa per a evitar alteracions alienes del guió. Ho sap bé Michael Arndt*, a qui el productor Marc Turtletaub va comprar el seu primer guió, titulat *Little Miss Sunshine*. Turtletaub va aconseguir que Focus, la *successora* en funcions d'October a Universal per a rastrejar projectes independents i produir-los, s'interessés en el projecte. El guió va entrar aleshores en desenvolupament a l'estudi, però Michael Arndt va ser acomiadat quan va negar-se a fer cap canvi. El projecte va quedar estancat fins que el productor Marc Turtletaub va aconseguir prou diners per a rescatar la pel·lícula i enregistrar-la amb el guió original d'Arndt, ara sí, de manera totalment independent a qualsevol estudi o a cap de les seves filials. Quan la pel·lícula va estar enllestida, es va estrenar a Sundance a la recerca d'una distribuïdora i Fox Searchlight en va adquirir els drets per \$10'5 milions (Waxman 2006). *Little Miss Sunshine* (2006) va recaptar \$100 milions a tot el món i Arndt va guanyar el 2007 l'Oscar al millor guió original. Aquell mateix any, també va guanyar un dels premis més prestigiosos del guió, el premi al millor guió original atorgat pel sindicat de guionistes. El següent contracte d'Arndt va ser amb Pixar, un estudi associat a Disney amb unes condicions molt adients pels guionistes com veurem al tercer capítol. A Pixar, Arndt va escriure *Toy Story 3* (Lee Unkrich 2010) i va ser nominat al seu segon Oscar.

La trajectòria d'Akiva Goldsman* reuneix en un sol guionista tots els ingredients explicats fins ara. Després d'abandonar les seves aspiracions com a novel·lista, va assistir al seminari de Mckee, «em semblava que, a diferència de les novel·les o els contes, el guió té una estructura i una forma comprensible» (Natale 2002, 26). A través d'un amic que treballava a l'Agència ICM, va aconseguir fer arribar l'*spec* que havia escrit a la Warner. Lorenzo di Bonaventura, un executiu de l'empresa, es va interessar per Goldsman i li va fer reescriure un guió que corria per l'estudi i que mai va veure la llum, *Flesh and Ink*. Mentre (re)escrivia, di Bonaventura li va assignar també l'adaptació del best-seller de John Grisham *El Client* (Joel Schumacher 1994). La pel·lícula va ser un èxit, Warner va comprar aleshores l'*spec* de Goldsman per \$325.000 (que es va convertir en *Silent Hill* [Bruce Beresford 1994]) i li va proposar repetir fórmula i equip amb un altre llibre de Grisham, *A Time to Kill* (Joel Schumacher 1996). Akiva Goldsman semblava consolidat però aquesta és una paraula que s'ha de dir a Hollywood amb la boca petita. Els fracassos que va aconseguir en paral·lel a una saga que també semblava consolidada, la de Batman,

van dilapidar el crèdit que havia aconseguit fins aleshores (*Batman i Robin* [Joel Schumacher 1995]; *Batman Forever* [Joel Schumacher 1997]). L'alternativa que Goldsman va trobar va ser crear una productora, Weed Road Pictures, des d'on no va dubtar en abraçar el *high concept* amb *Deep Blue Sea* (Renny Harlin 1999; guió de Duncan Kennedy, Donna Powers i Wayne Powers), la història d'uns taurons mutants que terroritzen les instal·lacions on els investigadors fan els seus experiments. Aquell va ser l'inici d'una exitosa carrera com a productor amb títols com *Mr&Mrs Smith* (2005; escrita per Simon Kinberg) o el *remake* de *Posidó* (Wolfgang Petersen, 2006; guió de Mark Protosevich). Malgrat tot, Goldsman reconeix que li mancava alguna cosa si només fes aquest tipus de pel·lícules: «Vaig començar a sentir que em faltava l'aire. Volia fer alguna cosa que fos significativa per a mi. Això no volia dir que no m'agradés el que feia, però m'havia convertit en un cineasta de gènere. Tenia bon gust de boca, iestic còmode amb això. I és molt lucratiu. Però necessitava fer alguna cosa allunyada del gènere abans de perdre l'oportunitat» (Natale 2002, 27). Es referia a fer una pel·lícula de personatges, un *character driven film* com s'ha anomenat en la introducció. Així, quan Goldsman va llegir la biografia de John Nash, un científic esquizofrènic que va guanyar el premi Nobel, Goldsman va proposar-se com a guionista el productor que havia adquirit els drets del llibre, Brian Gazer. Goldsman havia treballat fins als 29 anys amb malalts mentals i sentia que aquella era l'oportunitat que buscava per parlar a partir d'una experiència personal. *A Beautiful Mind* (Ron Howard 2001) va ser la gran triomfadora dels Oscar 2002, incloent-hi el premi a Akiva Goldsman pel millor guió adaptat.

Tal com assegura Barry Langford, aquest cas i l'anterior de Michael Arndt*, mostren que els Oscar dels últims anys han seguit una tendència que més o menys sempre ha estat present a Hollywood: la bipolarització entre la imatge que Hollywood vol donar d'ell mateix (allò que es considera «the best» i que són les pel·lícules premiades), i la imatge dels grans *blockbuster* (pel·lícules que formen el grup «the biggest» i que no tenen el reconeixement dels premis però que recapten fortunes). De 2005 a 2010, amb l'excepció d'*Infiltrats* (Scorsesse 2006), totes les pel·lícules guanyadores van ser produccions modestes comparades amb els pressupostos que mouen els *blockbuster* dels grans estudis. Des de la perspectiva del guió, els guions guanyadors són històries amb poc nivell d'intromissió externa al guionista, amb un desenvolupament basat en personatges

ben creats, escrits per guionistes compromesos amb la seva història i que sovint han sigut els responsables inicials de la pel·lícula. Com diu Goldsman: pel·lícules amb significat. Aquesta és una imatge del guió de Hollywood que és real però que no ha de fer-nos oblidar que és només la punta de l'iceberg que amaga la lògica i la complexitat industrial que el fa visible. Escriu Langford (2010, 265): «*The 'best' and the 'biggest'* —mai sinònims com a mínim des de 1940— sembla que habitin cada vegada mons més separats, o potser galàxies». Malgrat tot —aprofitant la metàfora—, seria ingenu creure que la imatge de *self-made-script* que la propaganda *mainstream* reproduïx com a guió d'èxit no es mou en la mateixa galàxia on imperen les mateixes normes que fan desaparèixer en forats negres centenars de projectes cada any. La lògica que fa possible els «the best» és la lògica dels «the biggest», però també és la lògica de la mort o dissolució de molts altres projectes en qualsevol etapa del llarg camí de desenvolupament que ha institucionalitzat Hollywood des de la idea inicial a la distribució de la pel·lícula.

Conglomerats de la Comunicació: el Hollywood Corporatiu

Fins ara, hem parlat de com els canvis industrials de l'organització dels estudis han afectat la seva relació amb els guionistes, en concret, de com aquests canvis han creat un mercat de mà d'obra on competeixen milers de guionistes àvids d'introduir-se a Hollywood. Aquest mercat del guió és el reflex d'un mercat descentralitzat encara més ampli on constantment apareixen i desapareixen productores i altres empreses «que semblen trobar el seu lloc a cada racó del mercat cinematogràfic» (Langford 2010, 183). Però la fotografia de la indústria de Hollywood no seria completa si no inseríssim també els estudis en aquesta mateixa inestabilitat. Els estudis d'avui ja no són empreses independents com els estudis clàssics. El 1966, el control de la Paramount va passar a mans de Gulf and Western Industries, Inc., un conglomerat d'empreses de la qual l'estudi n'era una més (110). Va ser el primer pas d'allò que avui s'anomena corporativització dels estudis en grans conglomerats de la comunicació. Els estudis Twentieth Century Fox, per exemple, són part del gran imperi de Rupert Murdoch, que també controla estacions de tv, canals de televisió (la Fox, Sky, Fox News), diaris (Wall Street Journal, New York Post, el Times), llocs web (MySpace, RottenTomatoes) i, evidentment, un conglomerat

d'empreses especialitzades en la producció i distribució de cinema (Fox 2000, Fox Searchlight, Fox Home Video). El mateix passa amb els altres grans estudis. La Companyia Walt Disney controla el canal ABC i ESPN; els estudis Disney, Pixar i Miramax, a més dels parcs temàtics homònims; Viacom controla Paramount i la CBS; Time Warner és un conglomerat que engloba també els estudis, canals de televisió com HBO i el proveïdor d'Internet AOL; Sony controla els estudis MGM; i NBC Universal és propietària d'Universal, Canal+ i la cadena NBC.¹⁰

La corporativització va ser la resposta de la indústria a la crisi dels grans estudis que, després de la II Guerra Mundial, eren el blanc de nombroses amenaces. El 1948 la decisió del Tribunal suprem va trencar el particular monopoli que havien organitzat els estudis clàssics. Fins aleshores, els *Big-Five* (MGM, Twentieth Century Fox, Warner Brothers, Paramount i RKO) controlaven la producció i la distribució, però també controlaven l'exhibició, en tant que tenien en propietat cadenes de sales arreu dels Estats Units (Hammond 2006, 454).¹¹ Era el sistema d'explotació vertical consistent en rendibilitzar les pel·lícules més importants a través del circuit anomenat *Road-show release*: mantenir una pel·lícula durant molt de temps en uns pocs «teatres» principals fins que començava la seva següent fase d'explotació als cinemes secundaris. El personal fix dels estudis que no participava en la producció de les pel·lícules més prestigioses o que estava en transició entre una pel·lícula i una altra es mantenia actiu en pel·lícules més modestes o en la Sèrie B. La seguretat de col·locar tota la producció d'un estudi a les seves pròpies sales garantia la sortida de tot tipus de pel·lícules, i els productors encarregats de la Sèrie B feien escriure guions a partir de qualsevol material reciclat, a partir d'un titular d'un

10. L'estabilitat clàssica, on els executius i els caps d'estudi es mantien al seu lloc durant anys, s'ha substituït per una immediatesa que sovint està per sobre del control o la capacitat de comprensió individual. Davis (2001, 413) explica que en un període de dues setmanes del 1984 tres grans estudis van renovar al complet el seu personal. L'adquisició d'October per Universal l'any 1997 va anar seguida d'una interminable fusió de companyies, canvis de directius i de noms: USA films, Gramercy, Focus Features (Biskind 2006, 340, 452, 559). «És una paradoxa», deia un executiu de la companyia, «seguir creixent i capitalitzar-se és un requisit per a l'èxit. Però fer-ho significa fonamentalment posar en perill la naturalesa de l'empresa» (453). Aquesta inestabilitat afecta directament el guionista quan qualsevol moviment empresarial fa desaparèixer la productora o l'executiu que supervisava el projecte en el qual treballava. L'adquisició de Pixar per part de Disney el 2006 (fins aleshores, només estaven associats) va convertir Lasseter, responsable de Pixar, en el cap creatiu de tota l'animació de l'empresa. Ben aviat va tancar l'empresa subsidiària Circle 7, on Disney feia mesos que havia fet desenvolupar el guió de *Toy Story 3*, projecte del qual tenia els drets Disney, i el projecte va retornar a Pixar.

11. Universal, Columbia i United Artists no tenien cadenes d'exhibició. Per això, eren anomenades *the little three* o *minimajors*.

diari o a partir de qualsevol fórmula senzilla i barata que hagués funcionat anteriorment.¹² La fi del monopoli dels grans estudis i la baixada d'audiència posterior a causa d'altres factors com la popularització de la televisió van arribar en paral·lel a un canvi de gustos del nou públic, que cada cop omplia menys els teatres i més els *drive-in* que s'havien posat de moda després de la guerra.¹³ Sense el domini de l'exhibició ni la seguretat de col·locar tota la producció, fos quina fos la qualitat de la pel·lícula, els estudis ja no podien mantenir tota una plantilla en nòmina. Va ser l'època en què els actors van començar a desvincular-se dels contractes llargs i en què es van normalitzar tractes tancats a una o més pel·lícules. El 1958, un 65% de les pel·lícules dels estudis ja eren rodades per productores independents (Davis 2001, 409), i aquesta tendència descentralitzadora va ser també la nova inèrcia general que van seguir els antics treballadors fixos dels estudis.

El desconcert dels estudis i els anys de transició van començar a tocar la seva fi a finals dels 70, quan *Jaws* (Spielberg 1977) va posar de moda un nou sistema d'explotació: l'estrena massiva del film a tantes pantalles com es pogués, recolzada d'una campanya publicitària massiva que buscava una concentració màxima de públic en poques setmanes (*Jaws* es va estrenar a 409 cinemes, una xifra que avui sona ridícula al costat de les 3.000 pantalles en què es va estrenar el 1996 *Missió: Impossible*):

Després de *Jaws*, Hollywood (com moltes altres indústries) va convertir el màrqueting a l'estatus de ciència, si no a religió: el total que la indústria dedicava a promoció va pujar de \$200 milions el 1970 a \$700 milions el 1980, amb anuncis de televisió (menys del 10% el 1970) que aleshores arribaven fins al 30% de les despeses. Les despeses de màrqueting per pel·lícula van pujar de \$680.000 el 1970 a \$3 milions el 1980, però això només és una part de la història: per la publicitat dels *blockbuster* més importants el pressupost excedia sovint les despeses de producció. *Alien* (Fox 1979) es va fer amb un cost de \$10'8 milions, però la publicitat va costar \$15'7 milions. (Langford 2010, 124)

La corporativització dels estudis amb altres empreses de comunicació va ser l'aliança clau que va permetre convertir aquest sistema d'explotació en la base de la nova fórmula industrial a Hollywood. Aquesta aliança permetia promocionar les pel·lícules fàcilment i

12. «S'utilitzaven una i una altra vegada les mateixes trames. Foy [Bryan Foy, productor de la Warner] tenia un piló de guions antics sobre la taula. Quan necessitava una idea nova, en treia un de sota la pila i el donava a un guionista perquè el reescriués. Aquesta pràctica era coneguda com a 'commutació'. Un western d'uns quants anys enrere podia ser 'commutat' en una pel·lícula situada als Mars del Sud; o una aclamada pel·lícula de gàngsters, en un western de sèrie B. Quan Foy va necessitar un argument pels *Dead End Kids*, va aparèixer amb un [guió] anomenat *Crime School* (1938), que consistia en la meitat de *The Mayor of Hell* (1933), protagonitzat per James Cagney, i en la meitat de *San Quentin* (1937), on apareixien Humphrey Bogart, Ann Sheridan i Pat O'Brian» (Davis 2001, 71).

13. Cinemes a l'aire lliure on es podia entrar amb el cotxe.

rendibilitzar-les a través de la seva explotació en altres plataformes del conglomerat. La paraula clau que ha substituït el concepte central de jerarquia en els consells d'administració és sinergia. Després de l'estrena d'una pel·lícula, una empresa aliada treu la pel·lícula en dvd entre 4 i 6 mesos més tard, un mes i mig més endavant s'estrena en *pay-per-view*, després de quatre o sis mesos més es passa per un canal de pagament i un any més tard s'emet per les televisions en obert (Langford 2010, 201). L'èxit d'aquest recorregut depenia de la popularitat que aconseguís la pel·lícula el cap de setmana d'estrena. Aquesta necessitat va determinar l'aposta dels 80 en l'àmbit narratiu a favor del *blockbuster* i el *high concept*. La confiança amb el *blockbuster* i el *high concept* es fonamentava en l'atractiu amb què podien aconseguir assistències massives el cap de setmana d'estrena. Com diu David Geffen, fundador de DreamWorks, «l'estrena inicial és la locomotora que determina la vàlua del film» (202). No cal ser molt perspicaç per a comprendre que els grans estudis s'havien estabilitzat de nou amb aquestes pràctiques al voltant d'una espècie de monopoli, que havia canviat el seu aspecte superficial però no l'esperit ni els objectius bàsics de la indústria. Es tracta de l'anomenat monopoli horitzontal (en oposició a l'antic monopoli vertical dels estudis clàssics). És un monopoli perquè el sistema expulsa qui no té prou diners i no compta amb un fons prou important de pel·lícules per a assegurar un flux d'exhibició amb capacitat de recaptar grans sumes de manera constant; i és horitzontal perquè l'explotació es fa a través d'un munt d'empreses en paral·lel. Aquestes no són condicions fàcils per a un nouvingut, per la qual cosa el monopoli segueix sent una característica bàsica de la indústria: «les operacions podien haver-se dispersat arreu en el Hollywood contemporani», conclou Langford, «però el poder estava tan concentrat com sempre, possiblement més» (272).

Guió, Indústria i Autonomia

Una de les novetats fonamentals del Hollywood corporatiu és que el guionista gaudeix en l'actualitat d'un cert grau de llibertat creativa i compta amb un ampli marge d'acció. Malgrat les crítiques que rep el funcionament del *mainstream*, la capacitat del guionista per a escollir el contingut i la forma del seu guió sembla justificar un grau innegable de llibertat creativa. Així, el mercat de l'*spec* implica acceptar que molts guionistes escriuen

allò que només ells decideixen. De la mateixa manera —tal com explicava Akiva Goldsman*—, molts altres guionistes escriuen sense cap mena de sentiment d'opressió allò que la indústria necessita. Per últim, hi ha cineastes que tenen fins i tot la capacitat per aconseguir produir la pel·lícula que volen i introduir-la després al mercat de distribuïdores a la recerca d'un bon recorregut d'exhibició. La llibertat sembla una condició real i arreu es troben casos que semblen demostrar que també funciona. El procés de preproducció d'*American Beauty* (1999) és un exemple de l'èxit que pot aconseguir un projecte creat per iniciativa pròpia del guionista. Trajectòries com les de Michael Arndt* o les de la parella Elliott-Rossio* i Melissa Rosenberg* semblen demostrar igualment els bons resultats de l'esforç o la capacitat del guionista actual de viure els encàrrecs dels estudis com a expressió legítima de la voluntat pròpia. Malgrat tot, és molt diferent afirmar que el guionista contemporani compta amb un ampli marge per a l'autogestió que acceptar que la llibertat del guionista i la seva promoció és l'eix de la dinàmica industrial actual o que la condició del guionista en aquestes circumstàncies s'adequa als criteris d'una llibertat en sentit ampli.

El guionista contemporani insereix el seu treball quotidià dins d'un marc industrial on la capacitat de força dels estudis clàssics no ha desaparegut. A través d'una potent màquina de selecció i de reescriptura, aquesta força s'ha reubicat avui en dia a etapes posteriors a la redacció del guió. Les directives de la indústria es redefeixen aleshores a través de complexos processos de selecció i qualsevol desviació és susceptible a ser previnguda a través de la correcció parcial o total del text. Jack Warner no passeja avui per l'estudi del guionista contemporani, però un llistat inacabable de professionals —que amenacen de donar la seva opinió en qualsevol moment— han arribat a la indústria *mainstream* per a ocupar el seu lloc. La intromissió, en aquest aspecte, és encara més desconcertant en l'actualitat donada la diversitat de criteris involucrats en un mateix projecte: «Una visita als estudis cap al 1967 seria revelador per un executiu del 1987. Els staffs d'executius eren minúsculs comparats amb els estàndards actuals —no hi havia corredors alineats amb vicepresidents i 'presidents de producció', no hi havia comitès de desenvolupament (de guions) bolcats en els 'pitches', etc. A la Paramount, un colla que es podia comptar amb els dits d'una mà controlava la producció de més de 20 pel·lícules» (Stempel 1988, 185; vegeu també Ross 2010, 104). En aquest nou context, el control

clàssic no ha desaparegut, sinó que simplement s'ha readaptat. Com hem vist en la introducció dedicada al procés de creació d'*American Beauty*, la substitució de guionistes i les reescriptures són habituals. Stempel (1988, 185) calcula que a mitjans dels 80, els estudis es gastaven entre \$30 i \$50 milions a l'any en reescriptures. Marc Moss* ha estat 20 anys a Hollywood gairebé exclusivament reescrivint projectes. Peter Farrelly* ho va fer durant 9 anys abans de poder veure el seu nom per primera vegada a crèdits (Argent 2001b, 43). Això significa que l'espai del qual s'afirma la llibertat del guionista és només la meitat d'un procés que existeix únicament en funció de l'altra meitat: l'abans de l'obligat després de la venda d'un guió. L'abans està definit pels criteris del guionista; el després, pels de l'empresa. L'abans és l'àmbit del mercat dels *spec*, de la imatge d'*auteur* passada per la trituradora dels Oscar, dels projectes personals i la llibertat creativa. El després és l'àmbit de l'adequació de tot aquest material als objectius clàssics de la indústria d'entreteniment audiovisual, un recorregut que a Hollywood s'ha popularitzat amb l'eloqüent nom de *development hell*.¹⁴

La qüestió que cal respondre a partir d'aquesta dinàmica industrial en dos temps és el lloc real que ocupa dins d'aquesta dinàmica allò que diem quan diem Llibertat (i si realment podem identificar aquest significat amb llibertat). Cursets i conferències, revistes i reportatges, manuals i entrevistes, projecten un argument monolític respecte de l'autonomia del guionista: l'èxit d'un guió és el resultat de la capacitat del guionista per a saber gestionar el seu talent (en contraposició a l'ordre autoritària) i per a moure's entre els passadissos de Hollywood (en contraposició a la jerarquia). Aquesta creença en la capacitat transcendent de l'autogestió facilita que el guionista legítimi com a llibertat (únicament) l'existència d'un ampli camp d'acció on només ell decideix el contingut de la seva història. No importa si els guionistes de Hollywood coneixen de sobres les dificultats de la preproducció o si els conflictes de Miramax amb els cineastes s'airegen sense problemes a la xarxa. Gale Anne Hurd, guionista juntament amb James Cameron* i William Wisher de *Terminator* (1984), comenta amb ironia: «Quan ets innocent, exigent i idealista, et fas a la idea que Hollywood és una espècie de meritocràcia —que si el guió és bo, tindràs del cert bons *coverage* i la gent et farà petons i tindràs moltes reunions»

14. Literalment: infern del desenvolupament. Es poden trobar referències a Biskind (2006, 403) i a Langford (2010, xii).

(Goldsmith 2003, 71). No obstant això, caldria apuntar aquí que la promoció de la llibertat individual no s'esgota amb l'existència d'un camp il·limitat d'eleccions (ni molt menys es pot donar per fet que l'èxit serà sempre la conseqüència de l'autogestió donat aquest camp). La llibertat en sentit ampli exigeix molts altres criteris que, com hem vist en aquest capítol, la dinàmica *mainstream* no contempla: les possibilitats reals de rodar variacions al model alternatiu, l'interès per la veu del guionista, la facilitació de les eines que necessita, unes determinades condicions per l'execució del treball, la permeabilitat a les demandes del col·lectiu... «De fet he arribat a l'absurda conclusió», diu el guionista Terry Rossio*, «que el pitjor que pots fer amb el teu *spec* és vendre'l. És el gran error que fan els escriptors, perquè vendre'l només assegura que no es faci o que el guió es faci de la manera que no vols. És clar que la gent pensa que és un consell boig. Com pots aconseguir que et rodin un guió si no el vens abans? Admeto que és una paradoxa, però els escriptors celebren el dia que venen un guió, i un parell de mesos després, comencen a preguntar-se 'l'estan produint de veritat?'. I descobreixen que és només un dels 140 guions en desenvolupament» (Shewman 2003, 65). Per tot això, l'alternativa a assumir que l'autogestió respon al respecte que mereix la llibertat del guionista és pensar que el lloc que la dinàmica industrial reserva a *aquesta* llibertat ve determinat per la virtut de l'apologia de l'autogestió per a fornir de quantitats ingents de guions vàlids els estudis, sense necessitat de jerarquia ni de despeses econòmiques innecessàries. La llibertat no és l'objectiu, la llibertat és el motor.

Des d'aquesta perspectiva, l'ampli camp d'acció que s'ofereix al guionista respon en realitat a altres objectius i només garanteix una *certa* llibertat de manera secundària. La hipòtesi és que tot allò que es mou al voltant de la liberalització dels professionals s'organitza en funció dels resultats que necessita la indústria dels guions que produeix: ser la base d'una pel·lícula que triomfi a les diferents plataformes de la corporació, oferir varietat per a aconseguir tots els públics, i renovar la narrativa quan els formats de moda mostren símptomes d'esgotament. Vet aquí que, en aquest context, una quantitat enorme de guions escrits sota un determinant ideal narratiu no vinculat garanteix tant l'estabilitat del model com la seva potencial modificació. En relació a l'estabilitat, importa poc la negació d'un sol guionista a participar en la dinàmica *mainstream* o el refús puntual del model que es pregona o fins i tot la negativa a sumar-se a unes determinades

condicions de treball quan un exèrcit de guionistes disposats a demostrar la seva vàlua segueixen la senda principal i usen allò que entenen com a llibertat per córrer a ocupar el lloc del díscol. L'abstenció d'un sol guionista no té aleshores prou força ni per provocar una minúscula esquerda en una inèrcia que segueix comptant amb suficients guions per a reactualitzar-la. De la mateixa manera —en relació al canvi i a la diferència—, la capacitat de selecció de la indústria donat un volum enorme de guions possibilita diversificar les característiques del model narratiu, quan això és necessari i en la direcció desitjada, o legitimar regularment el *mainstream* amb obres de qualitat. Com s'ha explicat més amunt, la consideració que va protegir el guió d'*American Beauty* (1999) respon més a la necessitat de diversificació narrativa que va seguir l'èxit de Tarantino (Biskind 2006, 482) que no pas al respecte cap al procés creatiu del guionista. A imatge i semblança de la relació amb què el *mainstream* s'ha enriquit regularment del cinema alternatiu, cal veure aquí l'autogestió que atorga la indústria al guionista com una espècie de mètode de *generació espontànea* de novetats, en la dinàmica de repetició i diferència que dinamitza la indústria (Altman 1999, 177), o de qualitat, en la dualitat entre *the best* i *the biggest* que la legitima (Langford 2010, 265).¹⁵ No obstant això, aquest és un mecanisme que només funciona si abans es simplifica el significat de llibertat i s'assimila únicament a la possibilitat d'autogestió individual i a les meravelles de la meritocràcia. Aquesta és la importància d'allò que diem quan diem Llibertat. El problema aleshores no és tant saber si la promoció de la llibertat ha de ser o no una prioritat per a la indústria, sinó afirmar rotundament del guionista una llibertat que presenta múltiples punts confusos i que no respon als criteris de la llibertat en el sentit ampli del terme.

El joc de mans que fa l'autogestió per a legitimar-se com a garantia d'èxit consisteix a deduir l'autogestió com a norma general de l'èxit singular i explicar el camí cap a l'èxit com a conseqüència d'aquesta norma. Això no implica negar un cert grau de llibertat pel guionista o que aquesta llibertat sigui menys real per a molts. Molts guionistes triomfen fent allò que diuen voler i, encara quan el seu guió s'adequa

15. Moltes escoles de cinema actual reproduïxen aquest model a través d'una estesa metodologia: facilitar material i oportunitats de rodatge perquè es donin per si sols els resultats que legitimen qualsevol escola, això és, comptar amb alumnes que dominen la professió. Malgrat tot, això podria ser només així per la capacitat del mètode per a trobar els alumnes que JA dominaven la professió o que ho han fet principalment a través de la pràctica. En tot cas, es tracta d'un mètode que exigeix menys esforç i dotes pedagògics que no pas crear un programa formatiu que sigui capaç d'acompanyar la cristallització del talent i l'evolució de les capacitats de l'alumne.

exactament a les expectatives de la indústria, això no és argument suficient per a negar la seva llibertat: així com l'individu no ha de deixar de ser considerat lliure quan parla una llengua que no ha inventat, molts guionistes no haurien tampoc de deixar de ser considerats lliures quan escriuen segons allò que determina el *mainstream*. Malgrat tot, *descobrir que la llibertat de l'individu gravita indestructiblement entorn de l'ideal narratiu defensat per la indústria hauria de tenir conseqüències en la percepció de la condició del guionista*. Vet aquí un marc de limitacions dissenyat per la indústria que el guionista tendeix a incorporar al seu dia a dia per a ser escoltat, vet aquí el risc que assumeix tot aquell qui se n'aparta, vet aquí alternatives perdudes fins i tot per aquells que triomfen, vet aquí un mateix guió que és preseleccionat un dia i s'estanca o es modifica al dia següent segons criteris variables que no sempre responen a raons narratives, vet aquí molts guions i guionistes que es perden o molts altres que mai comencen... Així, per cada *Little Miss Sunshine* (2006), cada *El Sisè Sentit* (1999) o cada *American Beauty* (1999) que triomfa, hi ha desenes de projectes que no arriben mai enlloc o que s'abandonen a qualsevol estadi de desenvolupament. Aquesta és l'estadística que obvia l'apologia de l'autogestió i sobre la qual es legitima la pantalla semàntica d'una llibertat que diu que l'individu ha de poder amb tot: són només els escollits aquells a qui els funciona aquesta llibertat i les altres meravelles que produeix l'autogestió. *Aquest serà un dels eixos centrals d'aquesta tesi: l'anàlisi del procés de construcció d'un significat de llibertat que ha permès aquesta i altres dinàmiques socials*. S'explica aleshores l'èxit dels triomfadors com a resultat d'aquesta llibertat, s'afirma que un camp ampli d'alternatives és condició suficient de llibertat (i també garantia d'èxit), però s'obvia que qualsevol discurs de la llibertat hauria de justificar els seus arguments segons el quadre general i no només en funció d'aquells que triomfen. Aquest és el joc de mans que fa l'apologia de l'autogestió; una trampa discursiva que converteix la llibertat en una pantalla omnipresent de legitimació que empeny a desenes d'individus a confiar cegament en la seva acció *lliure* però també a posar el resultat d'aquesta acció al servei d'allò que determina el seu entorn.

La filòsofa Michela Marzano (2008) col·loca aquesta idea —la promoció de l'autogestió individual i la seva apologia— al cor de la nova estratègia empresarial en el seu llibre *Extension du Domaine de la Manipulation, de l'Entreprise à la Vie Privée*. Paga la

pena reproduir el següent fragment del llibre de Marzano, on exposa l'aparició d'un model que es pot resseguir de costat de l'evolució del paper del guionista a Hollywood:

El model taylorista/fordista va resistir malament la crisi després dels Trenta anys gloriosos. Des de la fi dels anys 1960, els treballadors s'hi oposen ferotgement, es queixen de la manca d'interès del seu treball i de la feixuguesa de les seves feines. Ningú es preocupa gaire dels seus mals. Però, davant d'un alentiment de l'economia després de la crisi dels anys 1970, són els mateixos empresaris que comencen a posar en qüestió el fordisme. Davant d'una demanda que canvia i es diversifica constantment, decideixen que els hi és profitós, primer, que els productes siguin fabricats a més petita escala i que, segon, les cadenes de producció siguin més 'flexibles' i la mà d'obra, més 'àgil'. (Marzano 2008, 52)¹⁶

L'aportació de Marzano en aquest context és l'estudi de com la dinàmica laboral contemporània s'ha beneficiat de la redefinició del concepte Autonomia perquè l'exercici individual de la llibertat funcioni de manera *controlable*. La jerarquia vertical se substitueix aleshores per una mena de jerarquia líquida fonamentada sobre la idea de mèrit. L'autogestió i un ampli marge d'acció pel treballador es promocionen per funcionar de canal d'implicació del treballador en l'empresa (però també funcionen per a qualsevol altre individu en relació a l'ideal que cal assolir en la vida privada, al lleure o a les relacions personals): l'èxit s'explica en tots aquests casos a causa de la correcta autogestió individual donat un ampli marge de maniobra, la causa del fracàs és igualment la incapacitat individual d'autogestionar-se correctament. En aquest context, és un lloc comú exposar que la funció de la narració *mainstream* és legitimar l'apologia de l'autogestió amb històries d'èxit. En aquesta tesi, es vol identificar les diferents figures a través de les quals apareix aquesta apologia en les pantalles que ens envolten, però exposar també els mecanismes industrials i culturals que fan que això sigui així fins i tot quan el guionista avorreix aquest discurs. Es tracta d'enfocar la potencial condició del guionista —però també la de qualsevol altre individu— com a emissor i receptor d'un mateix missatge que no para de repetir-se arreu a través de mil formes. No cal buscar aleshores més enllà: les capacitats d'un mateix i l'actitud individual són les raons de l'èxit o del fracàs. I no saber analitzar-ho d'aquesta manera és senzillament no enfocar bé el problema.

16. Marzano identifica en aquest punt l'aparició del toyotisme, que defineix com la inversió de relacions entre la demanda i la producció. Els objectes que es produeixen són aquells dels quals se n'ha fet la comanda amb antelació. D'aquesta manera, és la demanada la que fixa la quantitat i les característiques de la producció. D'aquí la necessitat que el treballador sigui «flexible».

Aquest discurs actual de llibertat sembla tenir ben poc a veure amb la llibertat que John Milius definia als 70 com a valor principal de l'imperi que havia de dirigir Coppola. Els caps d'estudi observaven aleshores desconcertats les ínfules artístiques dels joves revolucionaris amb escepticisme i la veritat és que aquesta altra llibertat va demostrar aviat els seus excessos. Malgrat que aquesta època compta amb obres com *El Padrí* (Coppola 1972) o *Taxi Driver* (Scorsese 1976), el New Hollywood va acabar amb desastres mítics, com *La Porta del Cel* (Michael Cimino 1980), dirigits per cineastes que en nom de la llibertat menyspreaven els pressupostos, entesos com a marcs de coacció i no com a marcs de possibilitats.¹⁷ Bert Schneider, un dels personatges clau del moviment, és lapidari sobre això: «A principis de la dècada [dels 70], tenies un grup de persones que realment volien respectar el pressupost i els terminis; eren joves seriosos que no podien creure que poguessin treballar dins del sistema i que els grans estudis els fessin un lloc. A finals de la dècada, van ser ells els que es van convertir en els explotadors del sistema» (Biskind 2004, 531). La paradoxa és comprovar que la refundació als 80 del model clàssic es va portar a terme entorn del mateix concepte en nom del qual els cineastes dels 70 volien capgirar-lo. Potser, com conclou el llibre de Langford (2010, 283), aquesta és la característica més clàssica de la indústria de Hollywood: la seva capacitat de reinvençió. O com va dir Godard: «Hollywood ja no existeix de la mateixa manera, sinó que reexisteix d'una altra manera» (citada a Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 417). Marc Moss* assegura igualment que els estudis d'avui no es diferencien tant dels estudis clàssics i que els únics que han aconseguit millores reals són els guionistes reconeguts. Marzano (2008, 163) escriu al seu torn: «Es tracta de crear cada cop una nova pantalla semàntica capaç de fer girar el motor sense mostrar els engranatges».

17. L'escriptora Lillian Hellman va dir: «El director és, en l'aspecte creatiu, la peça més important de l'equip. Però, en general, els directors no són productors, i si es mira com les pel·lícules sobrepassen el pressupost i es descontrolen, i com tipus com Cimino, que només havia dirigit dues vegades, fan aquestes pel·lícules enormes, es comença a entendre com es construeix un desastre» (citada a Biskind 2004, 523).

CAPÍTOL 2

LA NORMALITZACIÓ DEL MODEL NARRATIU: DINÀMICA I LIMITS DEL MODEL *MAINSTREAM*

S'ha de tenir present que el 'desig', ja sigui el desig de l'amor d'una dona, del d'un home, de poder, diner o menjar, és el combustible del motor dramàtic. La lluita per a satisfer aquest 'desig' és el moviment del motor a través de l'obra. El desenllaç és la satisfacció o privació d'aquest desig que ha de cenyir-se a la natura de la justícia dramàtica i artística.

Citat d'un manual de guions del 1913
(Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 198)

Un cineasta que innova un aspecte tendeix a mantenir constants altres aspectes de la narració; la novetat es destaca, però el film no es converteix en incompreensible.

David Bordwell (2006, 21)

El capítol anterior corre el risc de cometre la mateixa omisió que fa *Retorn al Futur* (1985). L'accidental i accidentat viatge pel temps de Marty Mcfly fins als anys 50 posa a les seves mans el futur de la seva disfuncional família: un pare dèbil, una mare alcohòlica i dos germans que es van perdre en algun racó de l'adolescència. La màquina del temps es converteix d'aquesta manera en l'oportunitat per a satisfer nostàlgies reaganianes i perquè la família de Marty Mcfly retorni als valors dels Estats Units d'Eisenhower (Hammond 2006, 272). La pel·lícula no només esborra i passa literalment per sobre els anys 70, sinó que proposarà les mateixes receptes que van seguir els principals èxits del cinema dels anys 80 per a superar els *desviaments* de la dècada obviada: una forma narrativa que recuperava la tradició i un discurs transversal sobre el retorn de l'autoritat.

La fi dels 60 i la dècada dels 70 van ser l'època de la revolta, dels hippies i de l'antiautoritarisme; de personatges a mig camí entre allò estrofolari i la il·legalitat, com Abbie Hoffman o Carmichael. També va ser l'època dels assassinats de Robert Kennedy i Martin Luther King, del desconcert econòmic, de Vietnam i de la pèrdua de fe en les institucions, descredít que té com a màxim referent el cas Watergate. Kurlansky resumeix l'esperit dels joves de l'època de la següent manera: «La majoria [dels joves] que arribaven als campus universitaris a mitjans de la dècada del 1960 sentien un profund ressentiment i una gran desconfiança contra qualsevol classe d'autoritat. Les persones en el poder en qualsevol lloc de l'espectre polític no eren de fiar» (Kurlansky 2005, 144); William Burroughs sintetitzava el 1968 a *Esquire*: «Milions de joves de tot el món estan fins als nassos d'una autoritat frívola i indigna que actua segons un programa ple de tonteries» (citada a Kurlansky 2005, 13). Thomas Frank (2011) defensa que aquesta actitud rebel de la contracultura nord-americana s'englobava dins d'un sentiment encara molt més ampli i fermament arrelat als Estats Units durant els anys anteriors al 68: la lluita contra la uniformitat que s'havia estès a tots els àmbits de la vida quotidiana. «Si durant els anys cinquanta pot dir-se que el capitalisme nord-americà es va dedicar a comerciar amb el conformisme i la mentida consumista, durant la dècada següent va oferir autenticitat, individualitat, diferència i rebel·lió», escriu Frank (2011, 32). Per això, l'autor afirma també la dificultat d'analitzar qualsevol fet dels 70 al marge de l'entusiasme general que va suscitar la revolta cultural en la classe mitjana nord-americana. «O s'és modern o s'és avorrit», sentenciava Norman Mailer el 1957 (37).

A partir d'aquí, es podria discutir fins a quin punt una determinada cultura, —tan líquida i poc uniforme com pot arribar a ser—, és un factor cabdal de canvi o estabilitat en el cinema, però allò que no és possible afirmar és que guionistes i directors habitin una societat paral·lela a la de la resta d'individus, un espai que els mantingui totalment immunitzats de qualsevol contacte cultural. Els cineastes formen part necessàriament de la cultura que comparteixen amb els seus espectadors. O fent servir un recorregut circular de paraules, es podria afirmar que els cineastes són societat que segueix construint la societat des de les seves pel·lícules, narracions que són alhora el producte de la interacció social del cineasta amb la cultura dins la qual tots habitem. Coppola, de Palma, Altman, Friedkin, Scorsesse, Bogdanovich, Polanski, Malick, Robert Towne, Paul Schrader,

Lucas o Spielberg són els joves d'aquella generació rebel que es van convertir en cineastes. Un influent llibre del 1979 de Michael Pye i Linda Myles els va donar nom: *The Movie Brats* (mocosos o nens mimats del cine). Thompson (1999, 4) també defineix la seva aparició al cinema com el *Youthquake*, joc de paraules entre joventut i terratrèmol. No tots els joves cineastes van participar en aquest terratrèmol, però tampoc tots els que van produir aquest terratrèmol eren joves. Cineastes més grans com Arthur Penn o Robert Altman també van participar en el que es va anomenar New Hollywood, un corrent de cinema que es va desenvolupar aproximadament entre 1967 i el final de la dècada dels 70 i que va significar el repte més gran que havia hagut d'afrontar la narrativa clàssica fins aleshores.¹ Les propostes audiovisuals del moviment van comportar dues conseqüències d'àmbit teòric. Per un cantó, es van difuminar les divergències en la narrativa de l'època dels grans estudis, que es va uniformitzar d'aquesta manera sota una sola denominació. Aquest va ser el naixement del denominat model clàssic com a categoria teòrica (Kramer 1998, 300). Per l'altre, el New Hollywood va comportar l'inici del debat sobre el trencament que suposava la seva proposta audiovisual, debat que acabaria per mostrar de retruc la fortalesa del model dels estudis.

L'antiautoritarisme de l'època va donar forma a la pràctica cinematogràfica del New Hollywood de tres maneres diferents. En primer lloc, Peter Biskind (2004) proposa a *Moteros Tranquilos, Toros Salvajes* la crítica contra l'autoritat o la «mort del pare» com a unitat temàtica de les pel·lícules d'aquesta generació: *Bonnie&Clyde* (Arthur Penn 1967) o *Easy Rider* (Dennis Hopper 1969) converteixen els rebels i els marginats en herois; Altman compon un catàleg dels «antis» amb *M.A.S.H.* (Altman 1970); Bogdanovich és més reverencial amb el cinema clàssic i senzillament lamenta la «mort del pare» a *L'Última Pel·lícula* (Bogdanovich 1971); Coppola orchestra un complex parricidi amb tints morals a *Apocalypse Now* (Coppola 1979); i *Chinatown* (Polanski 1974) transmet una corrupció estructural del poder d'una manera colpidora. Fins i tot *Jaws* (Spielberg 1977) o *Star Wars* (1977) es poden llegir en clau de crítica contra el poder: *Jaws* mostra la

1. Cal especificar que el New Hollywood no defineix la producció dels 70 al complet. Langford (2010, 93) apunta que «les pràctiques no conformistes van esdevenir excepcions visibles a una regla general més convencional». Paral·lelament a Coppola i companyia, hi havia els productes típics de la indústria, com les pel·lícules de desastres amb grans repartiments a l'estil d'*El Colós en Flames* (John Guillermin 1974), o pel·lícules que es refugiaven en el neoconservacionisme, com *Harry, el Brut* (Don Siegel 1971).

inhumanitat dels polítics que pretenen silenciar que un tauró amenaça la temporada turística, i *Star Wars* és la història de la revolta contra l'Imperi que, en aquest cas, està liderat literalment pel pare del protagonista. En segon lloc, l'antiautoritarisme es concreta també en un intent dels cineastes del New Hollywood d'assumir el poder i controlar el procés de rodatge en detriment dels estudis (i en obert conflicte amb ells). Coppola i companyia es justificaven tot dient que eren ells (i no els estudis) els autèntics *auteurs* de la pel·lícula i, per això, la dinàmica industrial s'havia de posar al servei de la seva veu i no a la inversa. El resultat va ser ambigu, perquè si bé és veritat que aquesta política va produir autèntiques obres mestres, també va generar molts excessos quan els directors van actuar com si no hi hagués límits. Biskind (2004, 120) ho explica sintèticament: «Com per altres directors del New Hollywood, segons el punt de vista d'Altman la veritable estrella era la pel·lícula, que equivalia a dir que l'estrella era el director». Malgrat tot, va ser en la revisió de la tradició cinematogràfica i en l'ús d'elements narratius alternatius a través del qual els directors del New Hollywood es van sumar al *zeitgeist* de l'època d'una manera més sistemàtica i conscient (Thompson 1999, 5; Langford 2010, 178). Escriu Langford (2010, 162): «Van utilitzar el simbolisme polític i l'al·legoria i mètodes formals que interrogaven reflexivament tant els rígids valors americans com les maneres a través de les quals aquests valors havien estat transmesos fins aleshores pel cinema de Hollywood». El coneixement d'aquests cineastes del cinema clàssic, arran de l'auge de la formació en universitats i de la popularització del cinema d'art i assaig des d'Europa, va facilitar aquesta posició de crítica i l'aparició de propostes alternatives als recursos narratius dels estudis: finals oberts i pessimistes, trames episòdiques, imatges i escenes ambigües, personatges sense una motivació comprensible, objectius poc definits...² Si els grans estudis havien estat una manera d'adherir-se i viure el somni americà pels seus pioners, el New Hollywood va ser una manera d'adherir-se i viure la ideologia crítica dels 70. *I la major crítica que va consolidar el moviment va ser mostrar la poca fiabilitat de la narració, és a dir, posar en dubte la pretensió de la tradició narrativa clàssica per a transmetre fets objectius.* L'exemple que es proposa de manera més recurrent és la pel·lícula de Coppola, *La Conversa* (1974): la

2. M.A.S.H. (Altman 1970) és un exemple de pel·lícula episòdica. *Easy Rider* (Dennis Hopper 1969) va posar de moda la *Road movie* com a gènere, un gènere en què els objectius del protagonista no estan definits (Kramer 1998, 300). Un altre bon exemple és *Badlands* (Terrence Malick 1973).

història d'un tècnic de so, Harry Caul, que enregistra una conversa que no és capaç de desxifrar i que protagonitza escenes que distorsionen l'objectivitat a favor del seu punt de vista (Bordwell 1977, 421). La postmodernitat s'intuïa com una cara més d'aquella revolta individualista contra la uniformitat a través de la narrativa de Hollywood: la realitat no és abastable més enllà del punt de vista de l'individu, així que —de manera puntual però també significativa— la narració no només ocultava què havia passat i què passaria, sinó que també dificultava comprendre què estava passant realment a les imatges que es reproduïen.

Aquesta nova fornada de cineastes no deixava de ser una paradoxa pels grans estudis: «Per a la vella guàrdia de Hollywood, la bona notícia va ser que després de gairebé una dècada en la qual amb prou feines (la indústria) es va mantenir viva, el cinema finalment havia aconseguit connectar, trobar un nou públic» (Biskind 2004, 94). L'èxit havia donat al New Hollywood una quota temporal de poder, però la mala notícia va ser que el New Hollywood era una «bufetada» al sistema. Per això, les propostes del New Hollywood tenien tantes possibilitats d'assentar-se com el temps que els estudis triguessin a fermar un nou model més lucratiu d'explotació i que fos també més controlable per la indústria.³ I van ser directors com Lucas o Spielberg, però també productors com Don Simpson o Jerry Bruckheimer, aquells cineastes que van posar els fonaments d'aquest nou model. Les mateixes contradiccions internes del New Hollywood i la seva ànsia de produir pel·lícules exitoses havien facilitat el seu final (527). Escriu Biskind: «Lucas va reconèixer que Hollywood ignorava gran part del seu públic potencial, un públic que s'estava cansant de la dosi regular de sexe, violència i pessimisme que administrava el New Hollywood, un públic amb nostàlgia dels valors optimistes del Hollywood d'abans» (302).

I aquests són també els valors amb els quals Marty Mcfly va retornar al 1985 del seu viatge pel temps, una oportunitat per a consolidar-se en la tradició dels 50 i esborrar tota una època de *desviaments*. Per un cantó, *Retorn al Futur* ens mostra la restitució de l'autoritat paterna, en clara oposició a la crisi d'autoritat que mostraven les pel·lícules del New Hollywood. Les interaccions de Marty Mcfly amb el seu pare als anys cinquanta fan que aquest últim es converteixi en un home segur de si mateix. Aquest canvi provocarà

3. Bordwell, Staiger, i Thompson (1997, 272) exposen que els canvis que no es consoliden són aquells que tenen inconvenients en l'àmbit productiu que superen els seus avantatges.

que, quan el protagonista torna al present, la seva família s'hagi convertit en una família ideal. L'individualisme dels anys 70 no havia passat en va i, com conclou Thomas Frank (2011) en el seu llibre *La Conquista de lo Cool*, el vell discurs conservador sobre l'ordre i l'autoritat que havia retornat als 80 ho va fer de la mà dels herois antiinstitucionals d'aquell mateix individualisme que tota una nació havia reactualitzat durant la revolta cultural. Així, el retorn de l'autoritat va ser també el discurs d'un arsenal de pel·lícules dels anys 80 que van proposar el supermascle com alternativa a una dècada anterior presumptament marcada per la manca d'autoritat i per un govern de «marietes i buròcrates» que havia abandonat els seus ciutadans (*Rambo II* [George P. Cosmatos 1985; amb guió de James Cameron* i Sylvester Stallone]). «Vull allò que ells [el govern] volen», diu John Rambo en la frase més llarga que té, «I allò que voldria qualsevol que vingués aquí [Vietnam] a lluitar, i disposat a perdre la vida: que el nostre país ens estimi com nosaltres l'estimem a ell».

Pel que fa a la seva narrativa, *Retorn al Futur* és també un bon exemple del retorn dels criteris del model narratiu clàssic, tal com Bordell, Staiger, i Thompson (1997) l'exposen en el seu llibre de referència *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960*: trama motivada per personatges definits amb un objectiu clar, centralitat de la narració, exposició clara... Michael Pye i Lynda Myles opinen que els 80 van ser un retorn a l'estabilitat, a la popularitat i a l'estandardització de l'època dels estudis (Kramer 1998, 304), Kolker escriu que el cinema retorna a «la venjança de l'estil lineal i il·lusionista» (Kramer 1998, 304), Schatz arriba a afirmar que les pel·lícules de Lucas i Spielberg són encara més clàssiques que les pel·lícules dels grans estudis a causa de l'experiència dels directors i que el seu cinema «confia en els mateixos principis de construcció [dels grans estudis] i en els mètodes d'atrapar l'espectador» (citat a Kramer 1998, 304). Des d'una perspectiva menys teòrica, el cap de la Paramount, Barry Diller, va dir que havia arribat el moment de fer pel·lícules que fessin sentir bé i el *Times* va aplaudir que la indústria sortís per fi «de deu anys de recerca existencial» (Langford 2010, 127).

El New Hollywood havia aparegut entre l'època dels estudis i el Hollywood corporatiu per a definir límits, mostrar dinàmiques i provar la fortalesa del model clàssic. Perquè, malgrat tots els canvis que es van incorporar —fins i tot malgrat la voluntat de repte dels seus cineastes—, hi ha cert consens en afirmar que les pel·lícules del New

Hollywood van conservar els elements bàsics de la tradició clàssica i no van significar cap trencament fonamental amb la tradició. Bordwell (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 418) tendeix a explicar les aportacions dels 70 com a incorporacions dels recursos del cinema d'art i assaig europeu al model clàssic; Thompson (1999, 4) ho valora com «un breu desviament» amb molt d'impacte en l'imaginari públic; Kramer (1998, 303) ho fa al seu torn com una novetat que alguns crítics van exagerar fins al punt de no percebre els elements de continuïtat amb la tradició; i Langford (2011, 147) descriu les aportacions de l'època que ell anomena *Renaissance* com un conjunt de variacions que no van alterar el nucli de la tradició ni se'n van allunyar gaire. Com veurem més endavant, el debat sobre la unitat narrativa és un debat molt viu i dens, que es remet a una pregunta de difícil resposta: fins a quin punt una narració deixa de ser clàssica i es converteix en una altra cosa? Però la intenció d'aquesta exposició introductòria no era debatre aquest punt sinó destacar un aspecte clau que es pot deduir de la conclusió a la qual arriben tant Bordwell com Thompson, Kolker o Langford: *els cineastes del New Hollywood van identificar el model narratiu clàssic com a oposició, el van posar obertament en dubte, en van qüestionar aspectes fonamentals com a exercici de grup, ho van fer conscientment i ho van fer en una posició de cert poder; i, malgrat tot, no van deixar de reproduir els seus elements bàsics i, quan la indústria es va recuperar de nou, la seva repercussió es va demostrar molt limitada i el seu llegat, intranscendent o reabsorbit pel model clàssic.*⁴ «Estem orgullosos d'allò que vam fer», diu avui Coppola, «però hagués estat bonic si haguéssim canviat una mica el sistema» (Thompson 1999, 7). Biskind (2004, 566), sempre més visual i agut, ho resumeix amb la següent metàfora: «Els directors del New Hollywood eren com gallines de granja, els treien del galliner perquè correguessin pel corral i imaginessin que eren lliures. Però tan bon punt van deixar de pondre aquells ous, els van matar».

Aquest magnetisme del model clàssic serà l'eix central d'aquest capítol, en què s'exposaran les seves principals característiques, s'il·lustraran alguns factors de la seva dinàmica i es definiran els conceptes principals que haurien de permetre analitzar

4. El teòric Jim Hillier escriu: «Malgrat tots els canvis que hi havia hagut, el Hollywood de finals dels 80 i principis dels 90 no sembla tan diferent del Hollywood dels passats 40 anys» (citat a Thompson 1999, 4). Kramer (1998, 306) també conclou la seva anàlisi sobre els autors que han tractat el tema tot dient que la majoria de pel·lícules americanes actuals s'han mantingut fidels a un model que no ha sofert cap trencament important des de l'època dels estudis.

posteriorment el model narratiu actual, des de la perspectiva del guió i a la llum dels canvis industrials que s'han explicat en el primer capítol.

El Paradigma Clàssic de Bordwell, Staiger i Thompson

Bordwell, Staiger, i Thompson (1997) van exposar les principals característiques de la narrativa clàssica en el seu llibre de referència *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960* (editat per primer cop en anglès el 1985). Els autors defineixen en aquest llibre el concepte d'allò que anomenen Relat com una part d'un concepte més ampli que és l'estil: el conjunt de mecanismes que mobilitza el rodatge d'un film per a comunicar una narració. L'estil es refereix, per tant, al relat en si però també a l'ús narratiu de la tècnica cinematogràfica: l'ús del muntatge o de l'enquadrament, per exemple. El mateix any 1985, David Bordwell (1996) va editar el monogràfic *La Narración en el Cine de Ficción* on utilitza el concepte Narració per a referir-se al relat, sempre tenint molt present que aquest concepte forma part d'un sistema amb el qual interactua. En aquest segon estudi, Bordwell analitza les bases teòriques de la narració, la manera en què una narració es construeix i és construïda per l'espectador, i defineix quatre «modes narratius», entre ells el «mode clàssic» o el model narratiu dels grans estudis. Com s'ha dit anteriorment, en aquest text utilitzaré preferentment també el concepte Narració. Malgrat tot, cal tenir clar que la narració respon a un sistema que l'engloba i que el guió audiovisual en si n'és al seu torn només una concreció parcial.

La narrativa clàssica va situar la causalitat psicològica com a punt central de la narració: un individu diferenciat, amb unes motivacions clarament indicades, lluita per a resoldre un problema o per a aconseguir un objectiu concret de manera que les seves reaccions davant dels obstacles permeten dinamitzar la trama. Aquesta lluita es desenvolupa a través d'una successió de fets que mostren com el protagonista es va obrint pas a través de les dificultats o és víctima d'un conflicte que no és capaç de resoldre. El ritme causal de la narració es centra en l'encadenament entre escenes: cada escena tanca una línia causal alhora que n'obre de noves, que deixen l'escena en suspens. La successió de causes i efectes acaba en el clímax: la revelació de la *veritat* o l'efecte últim, que concreta l'èxit o el fracàs del protagonista en l'assoliment (o no) de l'equilibri a través de la

consecució (o no) dels seus objectius. Bordwell (1996, 159) especifica que la norma de Hollywood que tendeix al final feliç pot arribar a distorsionar la lògica causal de l'efecte últim i presentar un final poc motivat causalment.⁵ Per això, es defineix l'estàndard clàssic com l'equilibri entre el final feliç, la conclusió unitària i l'epíleg més coherent possible.

Un conjunt de circumstàncies de diferent ordre van donar forma al model que va acabar imposant-se als estudis (el terme Model ha estat també designat, segons el teòric, amb altres noms com paradigma narratiu [Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 5], mode [Bordwell 1996, 150] o estàndard narratiu de qualitat [Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 106]). En primer lloc, Thompson explica que l'aparició d'una narrativa centrada en la *causalitat* havia tingut com a motivació cabdal el fet que els primers directors necessitaven «trobar un mitjà per a unificar una sèrie prolongada d'elements, distants en l'espai i en el temps dins la trama, de manera que l'espectador pogués seguir allò que succeïa» (192). En aquest context, l'aparició física del text-guió va ser part de la solució al mateix problema. Els primers directors no feien servir guions, però la necessitat d'evitar llacunes narratives en el muntatge va motivar-ne l'aparició dels primers —un relat pla per pla que detallava l'acció i incloïa els inserts i els intertítols— i també l'aparició poc després d'un guió fet per tècnics on es detallaven les notes de producció. Stempel col·loca el director, productor i guionista Thomas Ince com el sistematitzador d'aquest canvi. Stempel assenyala els avantatges de la introducció d'un sistema de continuïtat que va unificar-se al voltant del criteri de causalitat i que va acabar per definir el guió com un flux d'escenes en què una escena era la conseqüència de l'anterior i alhora la causa de la següent. «Treballant sense un guió de rodatge detallat, Griffith va fer films que depenien de la intensitat i lucidesa de moments, més que no del flux narratiu que va esdevenir central als films americans», escriu el teòric, «[però] va ser un contemporani de Griffith, Thomas Ince, qui va introduir l'estructura narrativa que va esdevenir central al cinema *mainstream* nord-americà» (Stempel 1988, 25). Segons Stempel, el sistema de Griffith l'acostava al geni de directors com Welles, Von Stronheim o Altman (45); però Ince mereix el reconeixement de perfeccionar i estructurar l'incipient sistema de continuïtat

5. L'exemple clàssic de final feliç poc motivat és *Sospita* (Hitchcock 1941). Hitchcock tenia pensada una opció més cínica, però es va veure obligat a mantenir la innocència final del personatge interpretat per Cary Grant (Truffaut 2008, 133).

que després farien servir Ford, Hawks, Zanuck, Lucas o Spielberg: «Hi ha pocs dels moments brillants de Griffith a les pel·lícules d'Ince. Allò que millor feien les seves pel·lícules era atrapar el públic en una història i llençar-hi l'espectador a través» (48). Vet aquí unes paraules que podrien haver fet també referència al cinema *mainstream* contemporani i que revelen com una pràctica de producció concreta va ser el factor clau que va assentar el model de continuïtat causal que ha mantingut assegut a les cadires milers d'espectadors; espectadors que van trobar en la *pel·lícula com a entreteniment* el reclam amb el qual el cinema de Hollywood assegurava el seu atractiu.

La necessitat econòmica de produir pel·lícules que es poguessin consumir a gran escala va traduir-se en la necessitat d'una narrativa que un públic ampli pogués comprendre amb facilitat. L'estàndard de *claredat* es va concretar aleshores en la centralitat gairebé dictatorial de la narració. Una escena havia de revelar sense ambigüitats la posició dels personatges, el seu estat mental i allò que estava passant. Tot es va subordinar a aquest principi: els elements narratius pertinents eren fonamentalment aquells que servien per a comprendre aquella causalitat psicològica que dinamitzava la narració des de dins. Per dir-ho de manera cinematogràfica: la narració és l'estrella, tot s'hi supedita i res pot distreure la seva centralitat. Aquest principi també és vàlid per a l'estil cinematogràfic. George Cukor ho va resumir de la següent manera: «[un director] queda totalment satisfet quan la pel·lícula acabada no mostra a l'espectador cap senyal visible de 'direcció' sinó que sembla una representació fluida i convincent que els actors fan del tema en qüestió» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 121). André Bazin explica que els fets de la pel·lícula clàssica ofereixen la impressió d'existir objectivament i que la càmera es limita a oferir-nos la millor perspectiva i a subratllar allò necessari perquè la narració pugui ser seguida sense ambigüitats (25). No obstant això —malgrat aquesta aparent objectivitat—, la mirada de la càmera no era ni molt menys una mirada neutra. Si feia falta que el públic entengués que l'anell que té el protagonista entre mans és la peça clau del trencaclosques, se'n feia un primer pla; si l'espectador havia d'entendre que la ràbia del protagonista justificava les seves accions, es preparava la il·luminació pertinent i es feia el treball dramàtic necessari per a mostrar-la; sabem allò que mira un personatge perquè el contraplà ens ho mostrava ràpidament i sabem que el temps s'esgota perquè alguna marca de temps es col·locava sempre convenientment per a comunicar-li a

l'espectador. La claredat expositiva imposava un estil cinematogràfic homogeni i poc conscient d'ell mateix, però aquesta claredat expositiva legitimava també que la construcció de l'espai, la il·luminació o la continuïtat de moviments es possessin quan calia en funció de les necessitats específiques de la narració (60). De la mateixa manera, la claredat expositiva condicionava també un seguit de característiques concretes a través de les quals el model clàssic va tendir a definir-se com a proposta. Segons Bordwell (1996, 160), la narració clàssica «tendeix a ser omniscient, altament comunicativa i només moderadament autoconscient»: omniscient, perquè acostuma a mostrar més coneixement que el conjunt d'informació que tenen al cap dels personatges; comunicativa, per la capacitat d'adreçar a l'espectador a qualsevol dada que la narració necessiti (encara que la narració tendeixi a recobrir qualsevol revelació amb una motivació versemblant: una mirada, un record...); i moderadament autoconscient perquè presenta pocs indicis de «saber» que s'adreça a un espectador i evita recursos com ara veus en off, títols explicatius o imatges no motivades... Per tot això, la paradoxa és que la narració deixa poques empremtes de la seva presència malgrat el seu domini dictatorial. L'objectiu de realisme que perseguia el model clàssic exigia que l'espectador no percebés que era la mateixa narració qui el dirigia per un món diegètic que semblava revelar el seu significat de manera objectiva.

A partir d'aquí, Bordwell, Staiger i Thompson exposen que no tenen la intenció de definir el model de narrativa clàssica com el resultat d'una espècie d'evolució teleològica que guia els canvis que pateix el model narratiu cap a un destí prefixat per una espècie d'essència del mitjà. És cert que l'alta omnisciència i la comunicabilitat són tendències narratives lògiques donat un llenguatge que pot portar la càmera on vulgui o utilitzar el muntatge per a mostrar allò que sigui necessari. Però Janet Staiger explica també que no cal entendre com a «essencialistes» les altres dinàmiques que van acabar determinant els estàndards de la narrativa clàssica, com si fossin forces que fessin aflorar els elements que el llenguatge cinematogràfic o el sistema de producció tenien en potència o dissenyadores d'un destí al qual aquests tendien d'una manera *natural* (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 98). Així, la narrativa clàssica és també producte d'una dinàmica que la feia sensible a incorporar elements i criteris del seu entorn, encaixos contingents com l'estandardització en el model incipient audiovisual d'elements que

s'havien popularitzat en altres llenguatges narratius de l'època. La publicitat de les pel·lícules (107) o els manuals de redacció (182) manifesten, per exemple, com el realisme i l'espectacularitat que promovia el teatre de l'època es presentava també en el cinema com a valor desitjable i de reclam. Kristin Thompson cita el següent anunci com a mostra: «Una trama més impressionant —extraordinàriament realista— millor història— una escenificació més sensacional que *L'Inferno*» (111). Aquest transvasament intra-artístic va ser també la causa de la introducció en la narrativa audiovisual d'un dels pilars que hauria de convertir-se en fonamental a la narrativa clàssica: el personatge central i la seva individualització com a caràcter.

El concepte d'*individu* és el punt de trobada en què es van recolzar els dos principis exposats fins ara, la causalitat i la claredat. Si la causalitat és el motor principal de la narració, la psicologia de l'individu oferia possibilitats per a fundar-la. Un personatge caracteritzat psicològicament podia convertir-se amb claredat en el catalitzador de l'acció: «les característiques del personatge són causes latents», escriu Bordwell (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 16). Calia aleshores transcendir l'esquematisme i oferir personatges definits, amb desitjos i objectius concrets, que permetessin justificar de manera comprensible l'estratègia del personatge i les seves reaccions. Aquesta individualització de la narració es va veure reforçada per la incipient generació d'un *Star System* i per la concentració al cinema entorn d'un sol personatge de les trames que afectaven a diversos personatgen al teatre (111). La normalitat narrativa audiovisual es va centrar aleshores en la composició d'una trama principal i d'una altra de secundària, una de les quals solia ser amorosa.⁶ La solució d'una trama comportava la catalització de la solució de la segona. Malgrat tot, la individualització dels personatges tenia una clara limitació. Com assenyala un manual de l'any 1914: «Els personatges estan subordinats al clímax. No hi ha cap raó per a manifestacions del seu caràcter més enllà de la necessitat de desenvolupar el moment culminant de la història. El personatge és el mitjà més efectiu per a la fi de les nostres pel·lícules» (citada a Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 196). Només se sabia del personatge allò que la narració necessitava d'ell. Com hem llegit més amunt, les necessitats de la narració definien fins on s'havia

6. De les cent pel·lícules analitzades per Bordwell, Thompson i Staiger, 95 pel·lícules tenien una trama amorosa com una de les seves trames (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 18).

d'individualitzar un personatge, un recurs narratiu que es va subordinar de nou a la centralitat clàssica de la narració.⁷

En contraposició a l'arquetip del melodrama clàssic o el vodevil, Thompson apunta el drama i la novel·la realista de l'època com a models principals de la psicologització del personatge (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 186, 195). La psicologització com a motivació versemblant de l'acció contrastava també amb l'accident o amb el clixé del melodrama i del vodevil. Els guionistes seleccionaven d'aquesta manera aquells recursos d'altres llenguatges narratius contemporanis que s'equilibraven amb els principis ja normalitzats dins l'incipient model audiovisual: el *realisme* de la novel·la positivista (110); la *unitat* narrativa del conte i l'efecte únic d'Edgar Allan Poe (186); l'*ordre* cronològic i el suspens (199), l'*estructura* ascendent del teatre (185)... Aquesta influència de caràcter circumstancial il·lustra també la normalització dins el model narratiu audiovisual d'una estructura narrativa teatral que, no obstant això, va ser només una moda puntual en el teatre. L'«obra de teatre ben estructurada» feia referència a una estructura piramidal que tenia el clímax al mig (Thompson proposa com a exemples *Otelo* o *MacBeth* [184]). Aquest model havia estat ridiculitzat pels dramaturgs de finals del segle XIX perquè supeditava la psicologia del personatge i el realisme de la peça a les necessitats estructurals. El teatre va adoptar aleshores la premissa aristotèlica, que acostava el clímax al final de l'obra, i va ser aquesta l'estructura que va organitzar els materials narratius a Hollywood, fins i tot quan les avantguardes van modificar de nou l'estructura de la peça teatral (185).

Les possibilitats de la narració clàssica havien quedat definides per un conjunt d'elements i principis narratius i per un estàndard de qualitat que dissenyava un marc de relats possibles. Aquests elements i principis havien estat modelats per eleccions purament de caràcter narratiu, però també per l'adequació d'aquests criteris a les necessitats d'un sistema econòmic determinat (necessitat de narracions comprensibles per a un públic ampli) i d'un determinat mode de producció (necessitat de la causalitat com a guia de la

7. «No és difícil veure en el protagonista amb un objectiu un reflex de la ideologia individualista i emprenedora típicament nord-americana, però el peculiar assoliment del cinema clàssic consisteix a traduir aquesta ideologia en una rigorosa cadena de causa i efecte» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 17).

feina en un sistema d'equip).⁸ Bordwell utilitza preferentment el terme Paradigma (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 5) per a referir-se al conjunt de normes que van equilibrar elements narratius concrets (el personatge, els seus objectius i els obstacles...) sota els principis presentats (claredat, realisme, causalitat...) dins la narrativa clàssica.⁹ Paradigma és un concepte que prové de la semiologia i que fa referència a un conjunt limitat d'alternatives que en un determinat nivell realitzen funcions equivalents (Bordwell 1996, 151). Es tracta d'un espai de relats possibles, però també d'un espai de limitació; opcions que el guionista «sabia» que podia utilitzar en la narrativa *mainstream*, però també opcions que el guionista sabia que no podia utilitzar mai. Una escena clàssica pot mostrar el caràcter d'un personatge o definir els seus obstacles, però *no pot* exposar fets que no tenen ni tindran res a veure amb la trama principal. Passa el mateix amb la idea de conflicte. El camí cap a l'objectiu principal del personatge es va concretar en el paradigma clàssic com les diferents etapes que desenvolupaven el conflicte del personatge (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 198). Hi ha moltes possibilitats per a definir un conflicte dins el paradigma: els conflictes interns, els conflictes amb la natura, els conflictes amb la institució social; però allò que *no accepta* el paradigma clàssic és la manca de conflicte. Malgrat aquestes limitacions, la gran capacitat de combinació d'elements que permetia el paradigma clàssic, sumat a la seva flexibilitat per a concretar el contingut dels elements formals en funció de l'època o d'innovacions diverses, va ser un factor clau que explica la longevitat del model narratiu dels estudis. Diferents nivells de concreció dins el paradigma tenien la capacitat de reactualitzar-lo constantment i de garantir-ne la vitalitat: «en aquest sentit», exposa de manera il·lustrativa Bordwell (1996, 150), «consideraré que

8. Aquest triple encaix delimitava una dinàmica de retroalimentació entre aquells diferents entorns que gravitaven entorn del film. Staiger explica per exemple com els principis narratius van afectar l'organització del sistema de producció i exposa el cas de l'aparició d'un departament de vestuari que tenia com a objectiu vetllar pel realisme del film (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 168). «Originalment basat en les concepcions de la unitat del segle XIX», sintetitza Thompson, «el sistema clàssic no va perdre consistència, responent per una part a la necessitat d'una producció eficient a gran escala i per l'altra al desig d'una sèrie de normes fàcilment assimilables pel gran públic» (190). Escriu Staiger: «En la pugna entre l'economia de la producció i un presumpte efecte sobre la pel·lícula, va sortir guanyant aquest últim» (99). Elizabeth Cowie (1998) discuteix arran d'aquesta frase si les teories de Bordwell, Staiger i Thompson no van obviar els condicionants no narratius que també van influir la forma de la narrativa clàssica a favor de la centralitat de la narració (estrelles, espectacle, efectes especials: factors que Cowie engloba sota el discurs econòmic). Més endavant faré referència a aquest debat, però en general cal dir aquí que la centralitat de la causalitat no invalida l'existència d'altres servituds de la narració, que generen elements narratius que s'hi supediten. Aquesta és la tesi de Bordwell, Staiger i Thompson que, no obstant això, pot ser el focus d'un debat etern entre la centralitat de la narració i les determinacions de l'economia com a modeladors bàsics de la narrativa clàssica.

9. A *La Narración en el Cine de Ficción*, Bordwell (1996) defineix quatre modes: la narració clàssica, la narració d'art i assaig, la narració històrica-materialista i la narració paramètrica.

els modes de narració transcendeixen gèneres, escoles, moviments i cinematografies nacionals». ¹⁰ D'aquesta manera, la història de la dinàmica interna de la narrativa clàssica i de la seva pervivència fins a l'actualitat s'explica a través d'aquest ampli ventall de possibilitats amb què el model dels grans estudis es podia concretar: models genèrics que apareixien o desapareixien, elements narratius que es normalitzaven en una època determinada, recursos sistemàticament utilitzats en un determinat moment que queien en desús en mans d'una nova generació de cineastes... Aquesta dinàmica interna del model narratiu clàssic serà l'eix temàtic que portarà aquesta exposició cap a dues noves direccions: per un cantó, la identificació de factors d'estabilització que puguin explicar des del model dinàmic la pervivència dels factors fonamentals del model clàssic en el model narratiu *mainstream* contemporani i, per un altre, els criteris per a afirmar la unitat del model clàssic malgrat les seves discontinuïtats internes i els seus factors de variació.

La Forma Narrativa com a Discurs Cultural

Els factors d'estabilització i de canvi són dues cares de la mateixa moneda. L'estabilitat no significa absència de moviment, sinó que els factors que un dia van produir el canvi juguen ara a favor de la continuïtat. Aquesta serà la perspectiva d'estudi de l'estabilitat dels fonaments de la narrativa clàssica fins a l'actualitat, una perspectiva en què el mecanisme de dinamització del model narratiu hauria d'entendre's com aquell mateix mecanisme que dinamitza el conjunt de la cultura on es desenvolupa el cinema. A partir d'aquí, cal explicar que no és la intenció —no podríem fer-ho aquí— enumerar tots aquells fets històrics que ens permetrien fer una classificació de les amenaces que ha fet front el model narratiu clàssic fins a l'actualitat. L'estratègia per a explicar la dinàmica del model narratiu és una altra. Així, la intenció d'aquest apartat és centrar-se a mostrar *la*

10. Escriu també Bordwell (2006, 14): «Les premisses de la manera de fer cinema a Hollywood contenen un indefinit nombre d'estratègies artístiques. Algunes d'aquestes estratègies s'han convertit en les opcions més comunes; altres són maneres imaginatives de treballar dins la tradició. Alguns recursos han estat molt explotats, altres no. Algunes estratègies narratives, com el film amb molts protagonistes, van estar poc reivindicats en l'era dels estudis però es desenvolupen avui amb enginy. La situació es pot resumir amb les paraules del musicòleg Leonard Meyer, que considera l'estil en qualsevol art com un sistema jeràrquic de limitacions i possibilitats: 'Per a qualsevol estil específic hi ha un nombre finit de regles, però hi ha un nombre infinit d'estratègies possibles per a concretar aquestes normes. I per un conjunt de normes hi ha probablement innumerables estratègies que mai han estat representades'. Les normes de qualsevol tradició són principis reguladors, no lleis. El sistema clàssic és menys semblant als Deu manaments que a un menú de restaurant».

narració audiovisual com a objecte de discurs cultural per a poder aplicar la lògica que explica la dinàmica discursiva a l'evolució del model clàssic fins al model narratiu *mainstream* actual. Cal començar, per tant, amb la definició d'aquest concepte. El discurs no és només la formulació d'un tema en uns determinats termes. Utilitzo discurs en el sentit ampli que va enunciar Foucault, i que avui és també reproduït per disciplines i corrents que van des de la sociologia a la psicologia i de la teoria d'acció social al construccionisme. Cristina Pallí i Luz M. Martínez ho exposen de la següent manera:

Un discurs és, bàsicament, un conjunt d'idees, valors, opinions, que s'articulen en pràctiques lingüístiques des de certes posicions institucionals, que està situat històricament, i que construeix un objecte d'una determinada manera [...] el conjunt de creences, valors, idees, etc. transmeses, acaba donant forma i defineixen un objecte sobre el qual versa el discurs, els tipus de persona que el discurs concep, els possibles interlocutors a qui el discurs s'adreça, què és possible de dir i què no dins d'un discurs determinat. (Ibáñez 2003, 238)

El discurs es refereix a un camp de possibilitats on l'enunciat té o no té sentit (Morey 1983, 194). En el cas del discurs sobre la forma narrativa, el discurs determina el marc dins el qual un text és reconegut o no com a narració. Aquest discurs és vehiculat de manera sistemàtica per la gran majoria de narracions audiovisuals que ens envolten i ha estat l'objecte d'estudi de Bordwell, Staiger i Thompson en l'anterior apartat. Malgrat tot, Celestino Deleyto (2003, 27) explica en la seva anàlisi sobre la ideologia a Hollywood que una pel·lícula pot vehicular també molts altres discursos que funcionen en paral·lel entre si: «[las películas de Hollywood son] dialógicas y polífonas, pero su multiplicidad de discursos funciona de acuerdo con determinadas leyes y convenciones textuales y culturales que es misión del crítico desentrañar en cada texto concreto». Així, un únic film pot contenir discursos sobre llibertat, justícia, urbanisme o masculinitat... i, de manera inversa, moltes i diverses institucions alienes a l'entorn industrial audiovisual són susceptibles també a vehicular un discurs sobre la narració audiovisual. Aquest serà l'objecte d'estudi d'aquest apartat: la dinàmica social que determina la creació, estabilització i modificació de discursos en relació a la seva presència social.

El punt de partida és una paradoxa. Hem vist més amunt que Staiger està en contra d'entendre el model narratiu com a forma essencialista o com una manera de narrar que acostés el llenguatge audiovisual a una espècie de «gramàtica natural» (Bordwell,

Staiger, i Thompson 1997, 172). Kristin Thompson explica en aquest sentit que el model clàssic va substituir el model narratiu del cinema *primitiu*, però que de cap manera es pot entendre el primer com una mena de desenvolupament del segon.¹¹ És per això que l'opció que utilitzen Bordwell, Staiger, i Thompson per a allunyar-se de la perspectiva «essencialista» consisteix a *situar històricament* la formació del model: centrar-se en una minuciosa anàlisi de les circumstàncies econòmiques i industrials que van imprimir i sustenten una determinada definició del paradigma clàssic de narració. Aquesta perspectiva hauria de permetre aleshores entendre aquest model com una de les possibles concrecions que permet una determinada societat, però no pas com a únic model possible (Bordwell 1996, 149). La paradoxa és que, malgrat la insistència en assegurar que el paradigma està «situat històricament», la forma narrativa clàssica no sembla haver patit cap trencament significatiu que hagi amenaçat la continuïtat dels seus pilars fonamentals fins al model *mainstream* actual (tant Bordwell [2006] com Thompson [1999] han defensat dins el debat contemporani sobre la vigència del paradigma clàssic que la seva descripció pot seguir aplicant-se al cinema actual).¹² El dubte sobre «l'essencialisme» podria reaparèixer aleshores en afirmacions del següent estil: *el model narratiu audiovisual no ha canviat en un segle perquè ja és tal com ha de ser i això passaria així en tots els mons possibles*. L'alternativa a aquesta afirmació és enfrontar «l'essencialisme» de cara i assumir l'estabilitat del model *mainstream* com el resultat del moviment. Caldria partir aleshores d'identificar —en la dinàmica que estabilitza en l'actualitat el model narratiu *mainstream* i que remet a les característiques fonamentals del model clàssic— els factors discursius que tenen la capacitat de presentar un determinat discurs, construït i aleatori, com a model natural, estàtic o essencial... Aquesta perspectiva dinàmica engloba així la seva principal crítica i pretén explicar l'estabilitat com a producte del moviment: interessa més aleshores fixar-se en la repetició que en la novetat, més en els factors d'estabilitat que en les

11. Thompson explica que la utilització d'aquest adjectiu no ha de connotar cap idea pejorativa ni la idea de precedent: «Encara que utilitzi aquest terme arran de la seva gran acceptació, preferiria pensar en el cinema primitiu en el sentit en què parlem de l'art primitiu [...] un sistema diferent, la simplicitat del qual pot tenir el mateix valor que altres tradicions estètiques més formals» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 172).

12. El debat sobre el classicisme del cinema actual és l'objecte d'estudi de l'apartat següent.

condicions del canvi, més en les continuïtats durant períodes llargs que en les discontinuïtats puntuals...¹³

Aquesta perspectiva d'estudi és eminentment cultural. Es tracta d'imaginar els factors industrials que explicàvem al capítol anterior com un focus enunciator d'un diàleg d'estabilització del model *mainstream* que és necessàriament molt més àmpli i que no es pot reduir a un sol dels seus interlocutors.¹⁴ El guionista participa d'aquesta manera en aquest diàleg com a treballador que s'incorpora a unes pràctiques industrials determinades, però també a través de la reproducció d'un determinat model narratiu que tendeix a entendre's com a normal, la normalització del qual no es pot explicar només des d'aquelles pràctiques. Per a il·lustrar els mecanismes d'aquest diàleg, partirem dels conceptes amb què diferents teòrics del cinema i sociòlegs han estudiat la dinàmica cultural: la perspectiva d'arrels foucaultianes des de la qual Rick Altman identifica la confrontació de forces que dissenya la normalitat, la institucionalització en Janet Staiger, i la doble estructuració d'Anthony Giddens. El resultat esperat hauria de ser la descripció d'una dinàmica que sabés donar compte de com el discurs sobre el model clàssic ha aconseguit mantenir indiscutits els seus fonaments durant més d'un segle, malgrat ser el

13. És obligat aquí fer referència a la relació de Hollywood i la tradició. Com veurem més endavant, Hollywood ha utilitzat a bastament patrons mitològics dels relats tradicionals. També s'ha repetit fins a la sacietat que el primer manual de guió és la *Poètica* d'Aristòtil. És evident que Hollywood fonamenta les seves arrels narratives en la tradició. Mckee (2004) anomena «arquitràma» al tipus de narracions que formen el flux principal de narracions de la tradició literària. Tal com escrivia Keneth Gergen a la cita inicial d'aquesta part, allò que la tradició lliga com a forma narrativa és un relat on les accions narrades tenen una finalitat concreta dins el conjunt. Malgrat tot, dir això és molt diferent a afirmar que el marc tradicional defineix un model formal essencial o a dir que la forma narrativa de Hollywood només podria ser així donada la seva relació amb la tradició. Allò que aquí es discuteix no és que la narrativa de Hollywood («arquitràma») és essencial, en tant que es fonamenta en la tradició d'una manera que les avantguardes no fan («antitràma»); sinó que es busquen els factors que han fet que el discurs de Hollywood sobre la narració sigui substancialment diferent del model del teatre grec o al del segle d'or espanyol. És a dir, més enllà de preguntar-nos si el marc tradicional respon a una necessitat antropològica identificable, allò que aquí estudiem són els factors perquè aquest marc comú tingui avui a Hollywood la forma que té.

14. Bordwell en particular ha estat acusat de deixar en un segon pla la influència social i política en l'explicació de la dinàmica de la forma narrativa (Langford 2010, 151). En concret, Bordwell tendeix a reduir tots els canvis polítics i culturals exclusivament a l'impacte que puguin tenir en la reorganització industrial. Alhora, tendeix també a explicar tot canvi narratiu a partir únicament de causes intraindustrials. A *The Way Hollywood Tells It* (Bordwell, 2006), escriu que sobrevalorar la influència social pot ser un impediment per a trobar les causes intraindustrials que els guionistes han d'afrontar (73). Però les seves anàlisis donen més aviat la sensació contrària: que reduir les solucions narratives dels guionistes a causes industrials deixa en un segon terme massa discret la seva interacció amb el seu entorn social. Un exemple és l'explicació que Bordwell fa de la renovació de la narrativa a partir dels anys 80. L'autor utilitza el terme de *belatedness* (2006, 23; *belatedness* es pot traduir com tardança) per a explicar l'ús de gèneres i recursos que fins aleshores havien estat menors o infrautilitzats. Segons l'autor, aquests recursos són una oportunitat perquè els guionistes i directors puguin desenvolupar la seva creativitat de manera més original que en els gèneres clàssics, on les solucions estaven més esgotades. Sens dubte, el diàleg amb la tradició és un factor de renovació de la narrativa (ho vèiem més amunt amb el New Hollywood), però reduir la dinàmica del cinema a causes intraindustrials corre el risc de tallar el lligam del guionista amb la cultura en la qual està necessàriament immers (i deixar de respondre qüestions com per exemple per què una determinada generació normalitza la novetat, associada al *belatedness*, en lloc de la tradició).

producte d'un entorn on es produeixen canvis que haurien d'haver-lo pogut modificar però que no ho han fet en essència (canvis intraindustrials com la popularització de la televisió o la caiguda dels estudis i la influència dels models europeus; canvis polítics com la caça de bruixes de McCarthy; o canvis culturals com la visualització de la generació del 68 o el retorn del conservadorisme als 80). L'objectiu últim és utilitzar l'exemple de la dinàmica cultural aplicada a la narrativa per a identificar en altres capítols de la tesi els factors i condicionaments socials de canvi (però sobretot d'estabilització) que actuen també sobre qualsevol altre discurs social.

L'aportació de Rick Altman (2000) a la teoria sobre la formació de discursos parteix precisament de la imatge d'essencialisme, però ho fa tot descrivint de partida una lògica dinàmica per a explicar la presumpte estabilitat d'un discurs concret: «encara que en un punt determinat del procés un sistema genèric pot mostrar-se com una entitat perfectament equilibrada, i per tant, en repòs, aquesta estabilitat aparent només és el producte d'un equilibri momentani d'interessos contraposats» (Altman 2000, 264).¹⁵ Qualsevol discurs —per molt estable que sembli—, explica Altman, amaga una lluita constant d'interessos que tenen com a objectiu comú redefinir el discurs segons la perspectiva particular de cada un d'ells. Es tracta d'una dinàmica de formació de discursos —essencialment conflictiva— que remet al concepte de poder en Foucault. El filòsof francès explica que cal deixar d'imaginar la dinàmica de poder només en la seva dimensió jeràrquica i concebre'l com una xarxa que és capaç de definir de manera continuada tot allò que entenem com a veritat, en una lluita multifocal d'interessos no necessàriament convergents (Foucault 1999a, 41—55). D'una manera molt gràfica, Joel Feliu afegeix que si no analitzem una situació determinada a partir d'aquesta perspectiva de poder «és molt

15. A *Los Generos Cinematográficos*, Altman (2000) no tracta de la dinàmica que produeix el model narratiu en si, sinó de la que produeix la codificació de patrons genèrics. Malgrat tot, Altman conclou la seva anàlisi tot dient que la perspectiva semàntica-sintàctica-pragmàtica que presenta és utilitzable en qualsevol codificació. La novetat de la perspectiva pragmàtica en relació a anteriors treballs de l'autor és que incideix en investigar els interessos de les institucions que anuncien els diferents discursos (282). La utilització de la dinàmica de gèneres per a explicar l'estandardització del model narratiu clàssic també es justifica pel treball d'un altre teòric dels gèneres. Steve Neale argumenta que la diferència entre la inestabilitat genèrica en el cinema i l'estabilitat dels gèneres literaris clàssics pot ser degut a una confusió entre gènere i subgènere. Neale (1990, 62) ens torna a adreçar a Raymond Williams: «em pregunto si no hauríem de considerar que els gèneres principals són el film narratiu, el film experimental o avantguardista, i el documental. Aquestes categories tenen entre si el mateix tipus de diferències significatives que un pot trobar, per exemple, entre la poesia èpica i la lírica. Si fem servir el terme 'gènere' a aquest nivell, els gèneres cinematogràfics tindran, per definició, la mateixa estabilitat que tenen els gèneres literaris. Allò que actualment anomenem 'gèneres' no serien més que 'sub-gèneres'. L'estudi del film narratiu com a gènere s'assimilaria aleshores a l'estudi del model narratiu i les inèrcies que el travessen.

fàcil d'acabar veient la societat com una partida de bridge entre senyores angleses que prenen el te educadament més que no pas com un camp de batalla en el qual les relacions de poder històriques són el que finalment marquen com s'hauran de portar les persones» (Ibáñez 2003, 277). Tot és poder, conclou Foucault, i això suposa la condició construïda —no pas essencial— de les veritats a través de les quals l'individu veu el món.¹⁶ El procés que té com a objecte de redefinició la narració *mainstream* s'ha d'entendre aleshores com una lluita que té el model narratiu com a «territori comú» (Altman 2000, 279). En aquest territori comú, hi ha tants interessos per a estabilitzar el model com per a reformular-lo contínuament. Aquest és el motor constant de la dinàmica discursiva. L'estàndard de qualitat actual serveix per a l'interès d'un director que desitja l'èxit del seu proper *blockbuster* però potser no tant per al guionista que vol expressar la seva intimitat i busca les complicitats del mercat independent; el teòric tendeix a definir un model estàtic, però alguns productors empenyen el model a la recerca de variables que ofereixin productes diferenciats (compatibles o no amb el model a un nivell teòric que poc importa al productor); els estudis busquen repetir fórmules d'èxit amb el seu eslògan *familiar però diferent* (que contenta a molts espectadors que busquen en el cinema una espècie de ritus de reafirmació cultural), en tant que hi ha executius més arriscats que donen veu a propostes més diferenciades (que aconseguen l'atenció d'un públic més crític amb l'estàndard narratiu)...¹⁷ Els primers actors d'aquests binomis són agents estabilitzadors d'una codificació determinada, els segons són agents dinamitzadors que empenyen el model narratiu cap a noves formulacions.

Janet Staiger focalitza al seu torn la seva atenció en els actors d'aquest diàleg. És l'acció coordinada entre les institucions allò que té capacitat per filtrar, reproduir, popularitzar i fixar els discursos concrets d'una època determinada. «Allò que tinc al cap», Janet Staiger cita aquí a Raymond Williams, un dels referents dels estudis culturals, «és el sistema central, efectiu i dominant de significats i valors, que *no són merament abstractes, sinó que estan organitzats i es viuen*» (citada a Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 120; cursiva meua). Aquesta és la condició *sinequanon* perquè una determinada perspectiva d'un

16. Sobre Foucault, vegeu també *Qüestions de Metodologia*, a la Introducció de la tesi.

17. Sobre el visionat com a ritu cultural vegeu l'apèndix al llibre d'Altman (2000): *Una Aproximació Semàntica-Sintàctica al Gènere Cinematogràfic*. Altman critica el seu propi text a *Los Géneros Cinematográficos* (Altman 2000, 279).

discurs participi de la codificació d'un model determinat de narració: la seva reproducció des d'una institució o des d'un entramat d'institucions (ja sigui per a establir el model, modificar-lo o substituir-lo).

Institució és una entitat amb la capacitat d'organitzar i establir [...] patrons d'acció i comportament. Les institucions socials són pautes normatives específiques arrelades profundament a l'univers vital d'un col·lectiu, que mobilitzen relacions de poder i carisma, s'adapten a experiències d'aprenentatge, interessos i càlculs d'utilitat en situacions eminentment canviants. (Ibáñez 2003, 42)

Foucault (1999b, 60) explica que institucions i discursos són elements d'un conjunt que determina un determinat sistema de poder. Així, el concepte institucional es refereix a un discurs dominant en un determinat col·lectiu. Donada una determinada institució o una determinada pràctica institucional —la narració *mainstream*, però també un sistema educatiu, els models que condicionen les jerarquies laborals o un determinat sistema de consum...—, existeixen unes determinades pautes —construïdes— que determinen el discurs i la *veritat* institucional: allò que cal fer per a escriure una determinada narració, les pràctiques educatives que cal esperar d'una determinada institució, els comportaments normalitzats que determinen com cal relacionar-se a la feina, la nostra posició com a consumidors en relació als productes consumits... No obstant això, l'individu és múltiple i, malgrat regular el seu comportament dins una determinada institució segons el discurs institucional, l'individu pot tenir altres comunitats de referència per a avaluar aquella determinada pauta que es veu condicionat a seguir. Els defensors dels discursos crítics nascuts entorn l'altermundialització a finals de segle XX poden sentir-se molt incòmodes dins les pràctiques de consum contemporànies o en les pràctiques educatives basades en la carrera contra el deure; de la mateixa manera, les diferents comunitats lingüístiques d'un país poden sentir-se igualment incòmodes segons les diferents pràctiques normalitzades que ha de seguir dins diferents institucions.¹⁸ En aquest context, allò que afirma Staiger és que la dinàmica de poder que defineix la normalitat en una institució només és sensible a les veus que aconsegueixen articular-se —al seu torn— en plataformes institucionalitzades o a aquelles que fan referència a un discurs institucional d'una comunitat transversal. Dit

18. Rick Altman (2000, 218) introdueix el concepte de comunitat constel·lada. La societat de la informació ha facilitat que es formin comunitats imaginades a partir de la legitimitat que individus que no es veuran mai donen a determinats discursos que els uneixen. Aquests discursos poblen l'opinió pública i generen diferents interpretacions sobre els mateixos fets, de manera que poden convertir-se en alternatives al discurs de referència d'una determinada institució.

d'una altra manera, la capacitat d'una veu per a convertir-se en factor de dinàmica de poder ve determinada al seu torn per la seva capacitat d'articular-se des d'una institució de manera normalitzada i és la força d'aquesta institució i la seva presència social allò que determina també la força d'aquella veu: la veu dels nuclis empresarials té molta més capacitat d'incidència en el model narratiu *mainstream* que la veu de les publicacions del sector, la veu dels actors té més capacitat d'incidència que la veu dels tècnics de so... Des d'aquest punt de vista, l'eclosió del New Hollywood seria indèstria de les Film School, o del beneplàcit que va rebre de part de la crítica i de crítics tan influents com Pauline Kael, o del suport de productores com la BBS (Biskind 2004). D'una manera similar, hauria estat difícil que Tarantino hagués pogut popularitzar les seves propostes sense l'auge del cine independent i sense el seu pas per dos dels puntals que van articular el boom d'aquest tipus de cinema: la distribuïdora independent Miramax i l'Institut Sundance (Biskind 2006). Tal com explica Janet Staiger, aquesta perspectiva d'anàlisi també és aplicable a la formulació i implantació del model clàssic a principis de segle:

El que estava passant no era el resultat d'un *Zeitgeist* ni de forces etèries. Els llocs de distribució d'aquestes pràctiques eren materials: societats mercantils, professionals i laborals, material publicitari, manuals, crítiques cinematogràfiques. Aquestes institucions i els seus discursos van ser mecanismes per a formalitzar i dispersar les anàlisis descriptives i prescriptives de les pràctiques de producció més eficient, les tecnologies més innovadores i la imatge i el so més perfeccionats. (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 99)

Staiger matisa aquí tant la idea excessivament etèria de *zeitgeist* com la imatge d'accent excessivament individualista d'autor innovador. Els factors d'estabilització i de canvi estan dispersos en enunciats d'institucions concretes: enunciats que versen sobre les característiques que ha de tenir una *bona* narració, i institucions amb capacitat normativa per a popularitzar-les. Així, una certa innovació genèrica o individual no era assumida per la indústria si no comptava amb un cert reforç institucional.¹⁹ El discurs innovador d'un determinat cineasta, si de cas, era una peça més o menys carregada d'originalitat en un sistema que permetia la seva institucionalització o no, la seva popularització o no, la seva

19. Escriu també Thompson: «Molts dels experiments que es van posar a prova a principis de la segona dècada d'aquest segle no van arribar a formar part del paradigma de Hollywood. Només aquelles solucions que podien servir a un tipus específic d'estructura narrativa van arrelar i van començar a utilitzar-se de manera generalitzada [...] La innovació es va produir dins del marc d'una sèrie d'institucions que tenien la capacitat per controlar noves idees, fer-les encaixar en un model ja existent i convertir-les en principis normatius» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 171).

existència com a model o no, en funció de la seva compatibilitat amb el conjunt del sistema: «en tant que les idees imaginatives pertanyien als individus», escriu Bordwell, «les institucions havien d'escollir i promoure certes opcions el desenvolupament de les quals valia la pena» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 278). Manuals, revistes, associacions o sindicats eren els dipositaris d'aquests discursos i van funcionar a favor del model clàssic de la mateixa manera que el boom dels manuals va fer-ho als anys 80 a favor de la seva reactualització, com veurem en el proper capítol.

A partir d'aquí, allò que cal matisar és que el director, el guionista o el productor no només expliquen la seva participació en la normalització d'un determinat model narratiu únicament segons les directrius de les institucions industrials de les quals formen part, sinó que pertanyen també a una societat concreta, des de la qual s'han socialitzat en unes determinades pautes narratives.²⁰ L'individu no neix en el buit, sinó que s'incorpora dins d'una estructura preexistent de discursos que defineixen un marc tant coercitiu com necessari per a orientar l'individu, organitzar la seva visió del món i canalitzar la seva acció: l'individu aprèn una llengua parlada des de fa segles, es comporta segons uns hàbits adquirits, percep el món des d'unes coordenades construïdes... Vet aquí també un conjunt de criteris narratius que ens envolten i que organitzen de manera natural la narració de les nostres vides (Ibáñez 2003, 278). Són criteris que es vehiculen igualment a través del coneixement comú i la comunicació quotidiana: models i patrons de narració, allò que cal assenyalar i allò que cal excloure... però que tendeixen a ser entesos com a naturals o essencials: «Una vez afianzados, estos elementos pasan a ser una obligación moral y, en consecuencia, una forma 'natural' o 'normal' no sólo de actuar, sino también de pensar y de sentir» (Cardús 2003, 47). Altman (2000, 28) fa referència aquí a la historicitat d'allò social; Foucault (1999a, 53), al règim de veritat d'una societat concreta: «sistemas implícitos que, sin que seamos conscientes de ellos, determinan nuestras conductas,

20. «La socialización se nos presenta con dos caras: por un lado, es un proceso coercitivo de maneras de actuar, pensar e, incluso, sentir (un proceso, por lo tanto, externo a la voluntad del individuo); por otro lado, es un proceso de iniciación que permite al ser humano participar y desarrollarse en un mundo que se le presenta como accesible. Tanto si interpretamos la socialización como un proceso coercitivo o, en cambio, participativo, coincidiremos en afirmar que el elemento conductor que convierte al individuo en ser social es el lenguaje. De hecho, el lenguaje también puede ser interpretado como un conjunto de símbolos impuesto o como un instrumento gracias al cual el individuo puede participar en el mundo que lo rodea y relacionarse con otros seres humanos» (Cardús 2003, 58). I, abans: «Dicha integración de elementos socioculturales en la personalidad es la que hace que no percibamos el control social, los imperativos y las exigencias impuestas por el medio social en cuyo seno hemos nacido» (47).

gobiernan nuestra manera de pensar, rigen, en suma, nuestras propias vidas» (Álvarez-Uría i Varela 1999, 19). Estem davant d'un discurs social dominant —canalitzat com a normal per la institució social— que neix en l'encaix entre discursos afins i pràctiques institucionals i que deu la seva vitalitat a les institucions socials que l'enuncien en les seves diferents formes (Foucault 199b, 239):

Existeix un combat 'per la veritat', o almenys 'entorn de la veritat' —una vegada més entengui's bé que per veritat no vull dir 'el conjunt de coses veritables que cal descobrir o cal acceptar', sinó 'el conjunt de regles segons les quals es discrimina allò veritable d'allò fals i es lliguen a allò veritable efectes polítics de poder'—, entengui's així mateix que no es tracta d'un combat 'en favor' de la veritat, sinó entorn de l'estatut de veritat i al paper econòmic-polític que aquesta juga. (Foucault 1999a, 54)

En aquest context, cal destacar un punt cabdal del procés de normalització del model *mainstream* dins la indústria: *donat un discurs social de referència que és també el discurs que reproduceix institucionalment la narració mainstream, cal considerar el simple procés de socialització com a factor d'estabilització del model narratiu mainstream*. La condició que exigeix Staiger a qualsevol enunciat perquè aquest tingui repercussió dialògica —el suport institucional—, s'adreçaria d'aquesta manera al conjunt de la societat, en tant que la societat és descrita com a institució per la sociologia (Ibáñez 2003, 42) i aquesta reproduceix també un discurs narratiu consistent amb el *mainstream* (Gergen 2006, 226). Així, es tractaria d'imaginar un guionista que no només s'incorpora a una indústria que té mecanismes per a prioritzar un model narratiu, sinó també a una societat que utilitza uns certs criteris com a forma automatitzada d'ordenar tot tipus de narracions. Podríem imaginar a partir d'aquí que el nostre guionista ha viscut tota la vida rodejat de relats *mainstream*, uniformement tallats sota uns principis que són també els principis que estructuren el relat a la comunicació quotidiana. Seria lògic deduir aleshores que les seves històries utilitzen aquests mateixos criteris, fins i tot, de manera poc conscient o automatitzada. El guionista en qüestió s'hauria socialitzat en un determinat model narratiu, del qual ja no en percebria les funcions coactives sinó només el seu paper com a guia i que utilitzaria al seu torn per a justificar el model narratiu amb què escriu quan és ell qui ho fa, com si fos la gramàtica de la llengua que es parla o el codi de circulació. Per això, en un context social on els criteris de la *bona narració* en la comunicació quotidiana són també els criteris bàsics de la narració *mainstream*, la institució social i el coneixement

comú han de funcionar indistriablement com factors d'estabilització del model *mainstream* en la indústria.

La capacitat d'un discurs normalitzat —sigui en la institució social o en el *mainstream*— per a ser reproduït automàticament porta de nou aquesta argumentació a destacar un nou factor de dinàmica i de canvi: l'individu. No hi ha institució sense individus i és l'individu qui dóna vida als canals socials que proposa la institució. Per això, malgrat que els canals normalitzats estiguin molt fressats, el simple pas de l'individu és capaç de redefinir-los de manera constant. Aquesta és la perspectiva de la teoria del sociòleg Anthony Giddens (2007, 41), la teoria de la doble estructuració.²¹ Els discursos culturals bàsics no estan definits d'una vegada i per sempre. En una clarificadora metàfora, Giddens ha explicat la dinàmica de redefinició del discurs com la totxana que construeix la mateixa casa de la qual forma part: «He aquí la sociedad: un mundo hecho por los hombres y las mujeres al que nos incorporamos cuando nacemos para continuar acabándolo» (Cardús 2003, 73). I aquest «acabar» constant té conseqüències. De manera similar, hem vist que el discurs institucional no és l'únic discurs que circula en una determinada comunitat subjecte a les pràctiques institucionals —sigui la institució social o el *mainstream*—, sinó que hi ha altres comunitats que adrecen la seva acció a discursos alternatius. El cinema compta amb veus i models diferents en el *mainstream*, el model narratiu està subjecte a canvis constants, directors i cineastes proposen constantment noves solucions... Els significats, els camins i les orientacions que avui donem per bons són estables, es modifiquen o canvien en funció de l'acció individual. El discurs que una determinada cultura té sobre gènere o treball no és inamovible, sinó que l'acció dels individus que l'enuncien i li donen vida (acció institucionalitzada, segons Staiger) és capaç de donar forma a noves variacions, variacions que sovint tenen l'oportunitat d'ocupar el lloc cultural central que orientarà l'acció de les noves generacions. La capacitat d'agència

21. Una de les metàfores que Giddens (2007, 125) proposa —l'ús del llenguatge segons unes normes determinades—, té un clar paral·lelisme amb l'escriptura de guió: «[El llenguatge], per a poder existir, ha d'estar socialment estructurat: té propietats que tots els parlants han de respectar. Per exemple, allò que algú diu en un determinat context no tindria sentit si no seguís certes regles gramaticals. No obstant això, les qualitats estructurals del llenguatge només existeixen si la parla de cada un dels seus usuaris respecta aquelles regles a la pràctica. El llenguatge pateix constantment un procés d'estructuració [...] les accions socials parteixen de la base que existeix una estructura. Però, al mateix temps, l'estructura pressuposa l'existència de l'acció, perquè la primera depèn de les regularitats del comportament humà».

de l'individu potser no és la que somien els llibertaris acèrrims, però tampoc és la que temen els deterministes derrotats.

I malgrat tot —malgrat el dinamisme que pressuposa Altman, malgrat el mecanisme de canvi que exposa Staiger, malgrat la capacitat que Giddens atorga a l'individu per a participar en l'entorn que el defineix—, la lògica del discurs narratiu durant un segle ha estat la continuïtat i l'estabilitat. Els fonaments de la forma narrativa audiovisual *mainstream* no es van desestabilitzar amb el mcarthysme, ni amb l'aparició de la televisió i els nous formats narratius que va incorporar, ni amb la caiguda dels estudis. Ja hem vist com la majoria de crítics tampoc consideren que el New Hollywood significués un gran trencament per a la narrativa de Hollywood. Tampoc l'enèrgica aparició de nous cinemes a Europa va fer variar els fonaments narratius que organitzen la narració entorn la causalitat, la claredat expositiva i l'individu com a agent. Hollywood no només ha demostrat poder conviure perfectament amb tot tipus d'alternatives, sinó que deu part de la seva força a la virtut de saber absorbir regularment dins el seu model narratiu les aportacions que aquestes alternatives proposen (Gubern 1997). Les aportacions de cineastes nascuts del circuit independent, com la modificació de la linealitat en Tarantino o en Nolan*, van ser incorporades també amb facilitat a l'estil Hollywood, des del cor del qual avui dirigeixen les seves pel·lícules ambdós escriptors/directors.²² Fins i tot el cinema vocacionalment alternatiu té un circuit perfectament delimitat de festivals, sales i repercussió mediàtica des del qual les seves propostes es mantenen en una orgullosa incapacitat per posar en crisi el model dominant, fins i tot quan es distribueixen a través del circuit *mainstream*. Albert Serra és premiat als festivals, Haneke és nominat a l'acadèmia i fins i tot Lars von Trier estrena regularment la seva última ocurrència en cinemes comercials.²³ Com ells, desenes de cineastes desenvolupen les seves innovacions narratives en festivals més o menys prestigiosos o es

22. Malgrat tot, Barry Langford escriu que si algun cineasta com Nolan o Tarantino han aconseguit generar alguna inèrcia, ho han fet més com a efecte secundari de la voluntat de trobar un estil propi que a causa de la voluntat de fonamentar un canvi de model narratiu (Langford 2010, 239). En aquest sentit, malgrat les novetats que va suposar *Memento* (2000), Bordwell (2006) afirma que no s'allunya de les bases del model clàssic i proposa una anàlisi de la pel·lícula segons aquest paradigma. Sigui com sigui, Hollywood torna a fer aquí gal·la de la seva capacitat d'absorció de les novetats. Nolan és avui, probablement, el director que tingui a l'abast els pressupostos més alts per a fer el que vulgui, i Tarantino accepta estar perfectament integrat al sistema (Dani Bosque, «Quentin Tarantino: 'No se puede hablar de la esclavitud sin controversia',» *El Periódico Dominical*, núm. 540, 20 de gener de 2013).

23. Em refereixo, respectivament, a *El Cant dels Ocells* (Albert Serra 2008), *La Cinta Blanca* (Haneke 2009) i *L'Anticrist* (von Trier 2009).

fan conèixer a través de la web, però és de nou l'estabilitat i la continuïtat del model que Hollywood exporta allò que defineix el panorama discursiu contemporani. Per això, podríem tirar tot aquest apartat enrere en aquest mateix moment i acceptar «l'essencialisme» de la forma narrativa *mainstream* i afirmar per exemple que la narració de Hollywood respon de manera especular a la forma natural en què l'ésser humà ha narrat durant mil·lennis. Malgrat tot, com que això és una tesi, provarem de portar la contrària a un segle de continuïtat formal i intentarem redefinir de quina manera la dinàmica discursiva presentada fins ara es pot posar al servei de la continuïtat i no exclusivament del canvi.

El panorama que explica millor la dinàmica d'estandardització del model narratiu *mainstream* és associar l'acció individual que explica Giddens no tant a la introducció de novetats que apareixen de tant en tant en llocs més o menys epidèmics del *mainstream*, sinó a la naturalització dels punts nodals del model narratiu, això és: entendre l'acció individual de cada guionista que reproduceix el model com a factor cabdal d'estabilització del discurs de la narració *mainstream* dins de la indústria. Ho explica també Giddens: donat un discurs normalitzat en una determinada institució, la seva simple reproducció té capacitat normalitzadora. Així, en un entorn cultural on el model és omnipresent, la simple acció individual del guionista —cada un dels seus guions— és un factor clau de la dinàmica discursiva, però aquest cop a favor de la convergència i no pas del canvi: l'individu repeteix i és aquesta repetició allò que enforteix la presència dels elements bàsics del model narratiu en la indústria i la seva normalització. Per tot això, cal pensar que l'explicació de l'estabilitat no és l'«essencialisme», sinó la capacitat d'aquest i d'altres factors de convergència per a mantenir estable els fonaments del model malgrat els factors de canvi que l'envolten. Així, hem vist al capítol anterior les eines que té la indústria audiovisual per a seleccionar i donar veu a un sol model: els mecanismes d'uniformització són efectius, el guionista es mou dins un context on qualsevol pot retocar en qualsevol moment la seva feina, els executius mantenen el control absolut de les pel·lícules que es distribueixen... Però aquest són mecanismes de coacció que poden mantenir-se en segon pla quan el flux de pel·lícules que produeix la dinàmica *mainstream* és constant i la capacitat de distribució de la indústria optimitza la presència d'un model dominant arreu. La institucionalització del model facilita aleshores que la producció de l'individu autònom

s'adeqüi al marc que defineix el discurs sense necessitat d'exercir cap força, sinó simplement a través del procés de normalització del model. Aquesta normalització d'un determinat model construït com a model institucional compta, a més —avui en dia—, amb una variable que intensifica la seva capacitat institucionalitzadora. La particularitat del model *mainstream* actual és que respon als mateixos fonaments que el model narratiu que circula en la comunicació quotidiana: la *veritat* sobre la narració. Això provoca dos efectes fonamentals. En primer lloc, el model narratiu *mainstream* és efectivament el model institucionalitzat en la indústria (en tant que és el model que efectivament aquesta promou), però *la manera d'iniciar-se el guionista en el model és la socialització, en tant que l'individu habita un entorn on el model és exposat amb recurrència a través de les pantalles que ens envolten*. En segon lloc, la institucionalització del model narratiu *mainstream* es beneficia de la naturalització dels seus fonaments a través de la institució social: els seus camins es mostren com a inevitables, com a normals, com a canals naturals d'acció, canals que no poden ser qüestionats, l'evidència dels quals no es posa en dubte... es podria dir «essencials». D'aquesta manera —com un peix que es mossega la cua—, la transversalitat industrial i social del discurs garanteix l'actuació normalitzada del guionista, que es converteix aleshores en causa directa de la transversalitat i normalització del discurs en la indústria, però també en la societat. Ho hem vist abans: *donat un discurs social de referència que és també el discurs que reproduceix institucionalment la narració mainstream, cal entendre la recurrència social del mainstream i la seva elevada presència social a les pantalles que ens envolten com a factors de normalització social del discurs a la indústria com a discurs institucional, però també a la societat com a veritat essencial*. Dit d'una altra manera, el diàleg que Altman exposava més amunt té la virtut de permetre múltiples variacions i alternatives dins el model *mainstream* —alternatives que permeten que el model no perdi el seu atractiu malgrat els canvis socials— però el nucli d'aquest model es manté fora de l'àmbit d'aquest diàleg gràcies al seu aspecte «de veritat essencial» o, dit d'una altra manera, a causa del procés de naturalització d'una veritat que és necessàriament construcció.

És en aquest sentit que es pot parlar dels «elements bàsics» del model narratiu clàssic com a «llenguatge normatiu del cinema narratiu mundial» (Langford 2010, 76). La naturalització com a producte de la recurrència és també un tema que ha estat tractat per

altres teòrics. Altman (2000, 95) exposa com la pervivència en el temps dels discursos culturals tendeix a invisibilitzar els factors contingents que els han creat i és un factor clau per a naturalitzar la comprensió del món (i l'autocomprensió) a través d'ells: «La prolongada existència i l'aparent permanència dels termes [genèrics] i de l'estructura global que els conté sembla justificar l'omissió de la història i del lloc que ocupem dins d'ella». A *La Narración en el Cine de Ficción*, Bordwell (1996, 35) anomena «esquemes» als patrons narratius mentals que l'espectador aplica per a entendre i anticipar la narració, i escriu en els següents termes sobre l'automatització del model clàssic: «L'estil fílmic pot, habitualment, passar inadvertit, però això no implica que l'espectador no tingui esquemes estilístics [...] Potser degut a la *uniformitat* estilística del cinema comercial, aplicar esquemes estilístics és un procés descendent que s'ha convertit en tan *freqüent* que funciona de manera automàtica» (cursiva meua). Més endavant, l'autor relaciona l'estabilitat d'un discurs amb la seva potencial automatització per part dels cineastes: «La relativa estabilitat i coherència d'aquest conjunt de normes és el que permet als espectadors entendre i aplicar diversos esquemes de comprensió narrativa [segons el paradigma al qual l'espectador estigui habituat]. *Aquestes normes també proporcionen als cineastes models de construcció*» (150; la cursiva és meua). Staiger (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 120) escriu també sobre l'hegemonia del discurs narratiu incidint en les pràctiques industrials com a causa principal: «Aquest discurs institucional explica per què les pràctiques de producció de Hollywood han mantingut la seva uniformitat a través del pas dels anys [...] L'estandardització amb la qual ens trobem és un resultat de l'hegemonia del discurs». I, per últim, el *guru* del guió Robert McKee (2004, 245) afegeix: «Tota una vida de rituals narratius ha ensenyat els espectadors a anticipar que les forces antagòniques provocades per l'incident incitador augmenten fins als límits de l'experiència humana i que la narració no pot acabar fins que el protagonista es troba d'alguna manera cara a cara amb aquelles forces, en el seu moment òptim».

Des d'aquesta perspectiva, cada una de les pel·lícules *mainstream* serien un factor clau de la normalització dels elements narratius fonamentals que es reproduceix film rere film. Avui en dia, no hi ha un canal estandarditzat de formació pels guionistes que garanteixi la continuïtat del model institucional. En l'època clàssica, els guionistes es formaven com aprenents al mateix estudi; els any 70, es van posar de moda les Film

School; però, en l'actualitat, com diu Marc Moss*: «a ningú de Hollywood li importa ni si has anat a l'escola. L'èxit es determina per tenir un bon *spec* o tenir sort». Alguns guionistes que parlen des del bell mig de la indústria, com David Franzoni*, arriben al punt de renegar de qualsevol mètode i parlar únicament d'intuïció (Divine 2003a, 37). Però conceptes com sentit comú o intuïció són precisament el producte en gran part d'allò que una cultura ha naturalitzat (Ibáñez 2003): intuir «quan està a punt de passar alguna cosa» no és un do natural, sinó l'àmbit del coneixement comú de l'espectador que s'ha socialitzat en una cultura determinada. Aquesta és la plataforma des d'on es vehicula avui la iniciació dels guionistes en el discurs narratiu *mainstream*: la seva socialització en un discurs omnipresent. Cada film *mainstream* és un potencial enunciator de la forma narrativa i dels seus elements uniformitzats; els mecanismes industrials i la mateixa societat són les institucions que el canalitzen; la repetició i la uniformitat són les eines que mantenen la seva legitimitació, el normalitzen, l'automatitzen i faciliten circularment la seva estabilitat en la dinàmica discursiva. *Davant d'un model narratiu persistent en el temps i omnipresent en l'espai, l'acció individual significativa és que la majoria de guionistes, productors o directors reproduïen, en tant que tots ells són individus socialitzats dins el model i envoltats de la recurrència que això garanteix.* Aquest flux constant d'enunciats uniformes que produeix aquesta dinàmica té, a més, la virtut de convertir en irrellevant l'alternativa. Francesc Núñez il·lustra aquesta afirmació, precisament, amb una metàfora cinematogràfica:

Los individuos circulan por unos canales determinados, bien porque se les presentan como los únicos posibles, bien porque nos fuerzan a circular por ellos. Resulta evidente que este poder no es absoluto y que las instituciones pueden cambiar —y, de hecho, cambian y deben hacerlo, porque no son más que la acción de los individuos—. La sociedad es el resultado de esta acción como si se tratase de la imagen en una pantalla resultante de múltiples proyectores. Si uno sólo cambia la proyección, difícilmente cambiará la imagen de la pantalla. (Cardús 2003, 78)

Caldrà recordar-ho: una desena de projectors divergents no tenen la força suficient per a substituir la imatge generada dins la institució social per la unitat d'un miler de projectors *mainstream*. Per cada pel·lícula que es desvia de la norma, un centenar de pel·lícules reforcen el model narratiu cada vespre a les pantalles de la societat que ens envolta. La llibertat creativa és aleshores una condició que l'estabilitat accepta i absorbeix. Que uns

quants cineastes s'allunyin del discurs no és tan important com que la solidesa que garanteix la repetició sistemàtica del discurs. L'acció individual socialment significativa és menys la narrativa d'Albert Serra, o les novetats nascudes del cinema independent, que la utilització del model clàssic pels milers de guionistes que escriuen *specs* o que són contractats per Hollywood. Són guionistes que estan perfectament socialitzats en el model, que l'utilitzen sense la necessitat de seguir els dictats de cap estructura jeràrquica, i que el saben reproduir en un ventall de narracions que engloba des de la genialitat de Billy Wilder a la simple aplicació de la fórmula de qualsevol de les pel·lícules del dissabte a la tarda. És així com el cineasta individual participa molt més sovint en l'acte menys heroic de reproduir i automatitzar el model narratiu clàssic, que de la dinàmica susceptible a modificar o canviar el model narratiu *mainstream*.

Les aportacions de Staiger, Altman i Giddens han mostrat fins aquí com l'estabilitat del model narratiu institucional es pot entendre com el resultat d'un mecanisme dinàmic de reformulació continua de discursos culturals. *Davant la naturalesa dinàmica d'un discurs que la globalització i la nova societat hiperconnectada podrien posar en dubte des de mil racons diferents, l'estratègia d'estabilització del model narratiu mainstream no és eliminar enunciats crítics sinó aconseguir tanta transversalitat com sigui possible.* Malgrat que les alternatives sempre són possibles, malgrat que espectadors i cineastes transiten circuits i institucions alternatius, aquest tipus de discursos tenen un recorregut limitat per a redefinir el *mainstream* davant l'enorme potencial de Hollywood per a ocupar la centralitat cultural. És l'estratègia de dominar els grans fluxos ideològics per a convertir la crítica en irrellevant, l'estratègia de l'automatització i de la normalització que posa la llibertat de l'individu (de cada un d'ells) al servei de l'estabilitat cultural. És en aquest context que el discurs pot funcionar en totes les seves dimensions i crear l'individu que el legitima. L'autonomia que dona el mercat de l'*spec* al guionista és aleshores un camí poc conflictiu. El boom actual de les sèries està revolucionant formats i ha tingut la capacitat d'obrir l'audiovisual a històries més complexes, però la seva narrativa és tan o més clàssica que la dels anys 80 (en el sentit que Schatz [Kramer 1998, 304] afirmava que el cinema actual es fonamenta en el profund coneixement de la tradició i utilitza lúcidament els seus recursos). Youtube o Vimeo omplen també el ciberespai d'intents casolans d'èxit, però el model narratiu de les històries que allà es reproduïen són també tan estàndards com la

perícia amb què els seus creadors saben compondre les seves narracions. Aquest és el principal èxit de Hollywood: haver sabut assentar el seu model com a model de referència sense necessitat d'eliminar models alternatius. La forma narrativa ha estat sempre objecte de discurs social, però els factors d'estabilització han jugat a favor de Hollywood per aconseguir assentar un model que cada dia és més transversal i que, com un peix que es mossega la cua, ha aconseguit mantenir-se al marge de la dinàmica discursiva gràcies a la seva naturalització. Així, si el procés industrial del desenvolupament del guió mostrat en el capítol anterior és l'àmbit de la coacció, l'àmbit de la llibertat és el procés de socialització de l'individu en un model que assegura la seva reproducció de manera *quasiautomàtica* i massiva. Com diu d'una manera molt clarificadora Foucault (2000, 198): «S'ha de deixar de descriure sempre els efectes de poder en termes negatius: 'exclou', 'reprimeix', 'refusa', 'censura', 'abstrau', 'dissimula', 'oculta'. De fet, el poder produeix; produeix realitat, produeix àmbits d'objectes i rituals de veritat». Dit de manera sintètica, el poder produeix discurs. És només en aquest creuament de camins que la indústria pot parlar de llibertat amb la (quasi)seguretat que el model no en patirà les conseqüències i es mantindrà estable dins la inèrcia amb què la indústria va crear-ne el disseny.

És el moment de tornar enrere per a exemplificar la importància de l'automatització amb un exemple concret. Perquè l'efecte de la socialització seria una explicació possible a l'estabilitat del model clàssic davant la voluntat de canvi que, com s'ha exposat a l'inici del capítol, va proposar el New Hollywood. La confrontació que van protagonitzar Coppola i companyia va ser directa, conscient, definida des de l'oposició, la diferència i l'excepció. No obstant això, hi ha un ampli consens en considerar que la seva narrativa no va significar un trencament en el sentit que aquells cineastes, malgrat les provatures, no van deixar d'utilitzar mai els recursos fonamentals del model narratiu dels grans estudis. Langford escriu: «*Easy Rider* i *El Padrí* estan més properes al western clàssic i als films de gàngsters respectivament, que no pas *Les Bonnes Femmes* ho està de *Shadow of a Doubt*» (Langford 2010, 178). De la mateixa manera, Bordwell compara *La Conversa* (1974) amb *Blow-Up* (Antonioni 1966), dues pel·lícules que comparteixen premissa temàtica: la dificultat de captar la realitat de manera objectiva (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 417). Bordwell explica que la diferència és precisament els recursos bàsics de la narrativa clàssica presents a la pel·lícula de Coppola: definició d'un personatge

que persegueix un objectiu i un final que respon a un enigma plantejat clarament. Els cineastes del New Hollywood van provar d'introduir recursos nous en el si d'una cultura de la qual reproduïen també de manera poc conscient els recursos narratius tradicionals. Aquests recursos eren els elements més regulars d'un model concret de narració que l'espectador havia automatitzat durant anys de convivència amb el paradigma narratiu que havia dominat la major part de les pel·lícules *mainstream* durant més de mig segle (i que també havia automatitzat el cineasta, que és alhora espectador). Trencament *versus* continuïtat, consciència *versus* automatisme, oposició *versus* identificació, excepció *versus* transversalitat, diferència *versus* igualtat, individu *versus* institució, minoria *versus* majoria: la dinàmica d'estabilització del model narratiu s'adjectivaria amb les segones parts d'aquests binomis, una dinàmica que contempla el canvi però que assegura també una resistència enorme en favor de l'estabilitat fins i tot en els guions dels detractors del model institucional. Es tracta de la paradoxa que explica la invisibilització i l'automatització d'un discurs com a causa de la seva ubiqüitat i recurrència; o de la creació d'allò que en sociologia es coneix com a marc donat per descomptat; o del model clàssic percebut com a forma natural de narrar.

El Debat sobre el Classicisme

La definició de la narrativa clàssica ha deixat entreveure en negatiu principis i elements que se li contraposen. El realisme de caire documental s'ha presentat sovint com a alternativa al model clàssic en tant la imatge de la realitat no se supeditava aquí a les necessitats de la narració. Apareixen aleshores personatges contradictoris o poc definits, trames inconcluses o narracions poc unificades. Així, la recerca de la versemblança ha estat periòdicament un impuls per a buscar formes de mostrar la realitat de manera alternativa, a l'estil del moviment New American Cinema Group i de les pel·lícules de Cassavetes.²⁴ Aquesta també ha estat una de les opcions que han seguit els cineastes que es rebel·len contra les fórmules de gènere: «Si *Mean Streets* [Scorsesse 1973] és una pel·lícula de gàngsters, un film de gènere, ho és només pel títol. Altman li va donar la

24. El manifest del grup conté frases com «Estem farts de la Gran Mentida de la Vida i de les Arts» o «no volem pel·lícules roses, sinó del color de la sang» (Gubern 1997, 355).

volta als gèneres tradicionals burlant-se'n i ironitzant; Scorsese ho va fer injectant tanta intensitat que convencions i tradicions queden obertes en canal i es revelen, per fi, com allò que són: fórmules artificials amb poc dret a reclamar la nostra atenció» (Biskind 2004, 322). Una alternativa de trencament més radical és el cinema experimental que prescindeix de la narració, la sola idea de la qual és vista com *l'esquer* del classicisme: «el pecat original del cinema independent nord-americà quan es va apartar de l'avantguarda», diu el guionista i productor James Schamus, que després va ser president de Focus Feature, «va ser la introducció de la narrativa [...] una vegada ho fas, comences a inserir-te en un sistema de consum» (Biskind 2006, 33).

Aquests i altres principis narratius caracteritzen altres models que s'han oposat a la narrativa de Hollywood: el determinisme impersonal d'algunes pel·lícules de Bergman com a alternativa a la causalitat psicològica o la natura i la societat com a agents principals dels fets narratius en Yasujiro Ozu i el cinema soviètic dels 20 (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 14); els personatges europeus de postguerra que incorporaven trets de personalitat que no exercien cap funció en la història (199); la narració d'art i assaig en què les imatges no tenen una font clara i es confon objectivitat i subjectivitat sense indicis per a l'espectador (Bordwell 1996, 210); les trames episòdiques o els finals oberts on «la història s'abandona quan ha servit al propòsit del director, però abans de satisfer els requeriments de l'espectador [de l'espectador clàssic, s'entén]» (210). Aquesta breu exposició d'elements *no-clàssics* indica un problema que han remarcat tant Langford (2010, xiii) com Kramer (1998, 289): donada la versatilitat i la possibilitat de combinació que permet la narrativa clàssica, ¿fins a quin punt un element narratiu es pot utilitzar *de manera clàssica*? Quan una determinada combinació deixa de ser clàssica i passa a ser una altra cosa? Hi ha elements més clàssics que altres, la presència dels quals pot sustentar per si sols tot el pes de la categoria?

Podem focalitzar aquests dubtes en el debat que s'està produint en l'actualitat al voltant del paper de l'espectacle en la narrativa *blockbuster*, el teló de fons del qual és la vigència actual del paradigma clàssic. El nucli d'aquesta polèmica és que l'objectiu del *blockbuster* ja no és la centralitat de la narració, sinó l'espectacle en si i la quantitat

d'elements que graviten i complementen la narració en forma de marxandatge.²⁵ Sobre això, Bordwell i Thompson han editat llibres on segueixen defensant la vigència del model clàssic malgrat els arguments presentats en contra. Bordwell (2006) ha escrit *The Way Hollywood Tells It* i Thompson (1999), *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Segons ells, malgrat el marxandatge o les bombes, les pel·lícules d'avui no renuncien a «una certa quantitat de trama», tal com anuncia el capítol en què Bordwell (2006, 104) analitza els *blockbusters*. Ambdós recorden també que els *blockbusters* no són les úniques pel·lícules que avui dominen el *mainstream*, i Thompson especifica de quina manera la seva estructura narrativa és fidel a la reactualització que, segons la teòrica, manté en vigència el model clàssic a partir dels 80.

Definir els criteris per a identificar un conjunt de pel·lícules unificades entorn d'un mateix paradigma o estudiar-ne la vigència és una tasca complexa que corre el risc d'enredar-se en debats massa teòrics. En aquest sentit, potser caldria estudiar fins a quin punt el debat sobre l'etiqueta «paradigma clàssic» no ha depès en excés del paper amb què el teòric interpreta la centralitat de la narració i de la causalitat. Bordwell, Staiger i Thompson col·loquen la causalitat com a *dominant* de la narració, tot proposant-la com a eix del seu desenvolupament i sense excloure la presència de l'espectacularitat com a valor audiovisual.²⁶ Altres autors, en canvi, entenen aquesta centralitat com a excloent i no accepten l'etiqueta «clàssica» tan bon punt la causalitat no és capaç d'explicar altres elements de la narració, com els efectes especials o la dependència de la narració d'un

25. Langford (2010, 246—264) dedica el capítol 9 del seu llibre a analitzar el debat. També hi ha una bona recopilació de referències sobre el debat a la introducció del llibre de Celestino Deleyto (2003, 15—39), *Ángeles y Demonios: Representación e Ideología en el Cine Contemporáneo de Hollywood*.

Des del punt de vista del guió, es podria estudiar fins i tot si en l'actualitat s'ha invertit el procés que permetia crear pel·lícules de sèrie B en els grans estudis a partir de les narracions de grans produccions (vegeu nota 12 del capítol 1). Avui, els *blockbusters* també reutilitzen trames i confien en fórmules fixes i en recombinacions senzilles. *Ballant amb Llops* (Kevin Costner 1990), *Pocahontas* (Michael Gabriel i Eric Goldberg 1995), *L'Últim Samurai* (2003), o *Avatar* (2009) serien un bon exemple de repetició argumental; per no citar la trama-tipus dels films d'acció on un personatge principal perd una persona del seu voltant, es veu perseguit pels enemics o els representants de l'ordre social i acaba consumant la seva venjança i/o aclarint la seva innocència (*Gladiator* [2000], *Missió: Impossible* [1996], *El Castigador* [2004] o *Mercury Rising* [1998]).

26. *Dominant* és un terme que Bordwell, Staiger i Thompson (1997) agafen del formalisme rus. Segons Jakobson «La dominant pot definir-se com el component central d'una obra d'art: regeix, determina i transforma els components restants. La dominant és allò que garanteix la integritat de l'estructura». Bordwell explica, no obstant això, que els altres elements no sempre adopten una postura submissa, pel que la funció de la causalitat com a dominant s'hagi d'entendre més aviat com un factor que no sempre s'imposa en la dinàmica interna de la narració (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 13).

actor del *Star system*.²⁷ Crec que qui millor ha apuntat el problema és Peter Kramer (1999), que opina que no es poden estudiar les discontinuïtats entenent-les sistemàticament com si fossin trencaments, ni obviar-les en nom de l'estudi de l'estabilitat.²⁸ Per això, de manera paral·lela a la conclusió de Langford sobre els canvis industrials del cinema al capítol anterior, potser cal acabar aquest apartat simplement recordant que la característica més clàssica de la narrativa és ser el producte d'allò que Jenkins anomena «l'inamovible principal objectiu de la indústria de cinema nord-americana, que és fer diners explicant històries per les quals paga el públic» (Kramer 1999, 289).

Cap a una Anàlisi de la Pràctica Actual de Guió

L'exposició feta sobre la narrativa clàssica i la seva evolució no té com a objectiu donar resposta a la unitat del paradigma clàssic o demostrar la seva vigència actual. La direcció que pren el capítol següent no és dirimir si la presència de tal o de tal altra regularitat formal significa un trencament o no amb el paradigma clàssic, sinó la simple enumeració i identificació de les regularitats formals que donen forma a les narracions que ens envolten. A partir d'experiències concretes en la pràctica del guió actual i dels canvis que han dissenyat un nou panorama entorn de Hollywood, es tracta de definir els elements i els criteris de la variant narrativa del model clàssic que avui funciona com a referent institucional, amb independència de si aquesta concreció representa un trencament o no amb la tradició. Així, hem vist en aquest capítol que la recurrència del format *mainstream* pot normalitzar una sèrie de principis i elements narratius que es converteixen en transversals a la majoria de pel·lícules. Aquest espai d'uniformització ha rebut diferents denominacions: Ross (2010, 100) utilitza *institutional frameworks*; Langford (2010, 74),

27. Vegeu Elizabeth Cowie (1998) i nota 8 d'aquest capítol. A l'apartat *Causalitat, Linealitat i Unitats Narratives* del capítol 3, veurem la crítica de Rick Altman al paradigma clàssic i explicaré com un guionista pot entendre la idea de la centralitat de la causalitat.

28. Kramer (1998, 307) acaba l'article amb les següents paraules: «En general, els debats crítics al cinema nord-americà de la postguerra han tractat el canvi estilístic només de manera superficial, abstracta i inespecífica, movent-se ràpidament d'observacions sobre exemples de films individuals a proclamar canvis fonamentals en tot el sistema estètic i industrial. En aquesta situació, el debat conceptual entre el Vell Hollywood i el Nou Hollywood, modernisme i postmodernisme, clàssic i postclàssic, és potser menys urgent i productiu que el tipus d'anàlisi acurada, sistemàtica i complexa que demana la poètica històrica». Sobre la poètica històrica, vegeu *Qüestions de Metodologia* a la introducció.

normative concepts; Thompson (1999, 1), *guidelines*; Steve Neale (1999, 57), horitzó d'expectatives i regles del joc.²⁹ L'objectiu final de l'estudi de la variant actual seria aleshores identificar regularitats narratives condicionades per aquestes regles del joc, per a analitzar en posteriors capítols si aquestes regularitats poden vehicular d'alguna manera algun significat que trobaria en la recurrència del *mainstream* un aliat perfecte. En aquest context, és evident que l'origen d'aquestes regles del joc remet en molts casos al paradigma clàssic, però el debat sobre la nomenclatura queda a partir d'ara en segon terme a favor de la descripció d'aquestes guies i de la identificació de les regularitats narratives que creen. Així, el camí de l'anàlisi que obrim a continuació es divideix en tres direccions. Es tracta d'identificar com concreta i com circulen en el Hollywood corporativitzat els enunciats sobre les *necessitats narratives* fonamentals d'allò que el *mainstream* considera avui que és una narració correcta (i que té com a referència els fonaments mostrats en aquest capítol), d'estudiar les *pràctiques contemporànies de guió* que s'institucionalitzen per a accomplir-les (pràctiques que tenen com a referència el capítol anterior), i de definir a partir de tot això les *regularitats formals* que uniformitzen les narracions que ens envolten: els elements donats per descomptat, els criteris fora dels quals una narració no s'entén com a tal, els principis que tot guionista tendeix a complir sistemàticament... Es tracta de regularitats que remet en la majoria de les vegades al paradigma clàssic, com seria la necessitat de conflicte per a dinamitzar l'acció, però també de regularitats narratives que remet en a un procés d'institucionalització més recent de les solucions que aporten, com la popularització contemporània de patrons formals per a narracions d'iniciació —*Star Wars* (1977), *El Rei Lleó* (1994) o *Matrix* (1999)— o per a la seva variant madura, la narració de redempció —*Million Dollar Baby* (2004) o *L'Últim Samurai* (2003). En aquest context, ens fixarem tant en allò transversal com en allò institucional. El terme *transversal* es refereix a una reproducció sense concretar-ne la causa. Els termes *institucional* o *normatiu* suggereixen en canvi la presència d'una norma impulsada per un determinat entorn. Transversal és un terme més descriptiu, que no denota l'obligatorietat que sí denota institucional o normatiu; la transversalitat és quantitativa i no es justifica pel procés, els factors institucionals es refereixen a mètodes i connecten resultats amb els processos de

29. Neale es refereix a les regles del joc d'un gènere en particular. Vegeu nota 15 d'aquest capítol.

composició. Interessa aquí ambdós vessants de la uniformització, és a dir, el punt d'intersecció entre un concepte i altre, el lloc en què una institució provoca que un element es converteixi en transversal, tot justificant d'aquesta manera la seva presència en la narració més enllà de la simple voluntat del guionista o de la seva elecció creativa conscient.

CAPÍTOL 3

LA NARRACIÓ EN EL HOLLYWOOD CORPORATIVITZAT:

MOTS CLAU I REGULARITATS NARRATIVES

No volem veure la mateixa pel·lícula una i una altra vegada, només la mateixa forma.

Robert Warshow (Altman 2000, 43)

Els executius anomenen Vogler i els altres quan busquen maneres per parlar amb un escriptor.

Marc Moss¹

Aquesta va ser la primera vegada que vaig sentir a dir: 'El punt A de l'argument no es creua amb el punt B a la pàgina correcta.' I vaig dir: 'Ho sento, què és un punt?' Tots em deien: 'Això no és un guió.' Era demencial, destructiu i negatiu, com si et diguessin: 'Així es com s'arriba a Hollywood.'

Tom DiCillo, sobre els tallers de cineastes a Sundance (Biskind 2006, 100)

Marc Moss* només consta com a guionista en una sola pel·lícula: *L'Hora de l'Aranya* (2001), l'adaptació d'una de les novel·les de la saga protagonitzada pel policia-psicòleg Alex Cross.² Malgrat l'aparent poca presència de Marc Moss a la indústria audiovisual, la realitat és que el guionista ha desenvolupat una llarga carrera a Hollywood durant més de 20 anys. Aquesta trajectòria ha portat Moss a jugar tot tipus de rols i a conèixer tot tipus de circumstàncies. La feina que ha ocupat més l'activitat de Moss a Hollywood ha estat la reescriptura, rol en el qual va participar en els processos de composició dels guions d'*El*

1. Sobre la informació de Marc Moss, vegeu nota 12 de la Introducció de la Part I.

2. Amb posterioritat a l'inici de la recerca, es va estrenar *Alex Cross* (Rob Cohen 2012). Marc Moss hi consta com a guionista juntament amb Kerry Williamson. Alguns detalls del desenvolupament d'aquest guió s'expliquen en aquest capítol.

Jurat (Gary Fleder 2003) o de *Homefront* (Gary Fleder 2014). La sort d'aquestes reescriptures va ser diversa, però l'oportunitat d'escriure *L'Hora de l'Aranya* va arribar després d'haver reescrit sense crèdits la primera història que es va portar a la pantalla sobre Alex Cross (*El Col·leccionista d'Amants* [Gary Fleder 1997]; la vuitena pel·lícula més vista per televisió a Catalunya el 2001). Abans de *L'Hora de l'Aranya*, Moss havia escrit també per a la Paramount l'adaptació de dues històries més del detectiu, però els seus guions finalment no es van produir. La segona versió del guió de *The Shooter* (Antoine Fuqua 2007) va patir una trajectòria similar. El projecte es va arxivar el 1997, però la companyia el va recuperar i «12 guionistes més tard», la pel·lícula es va estrenar. Aquest procés d'anàlisi i reescriptura de guions és una etapa habitual per a moltes narracions de Hollywood. Per això, no és estrany que el guió que ha donat a Moss l'únic crèdit que té hagi estat també objecte d'aquesta dinàmica: «Vaig entregar el primer esborrany [de *L'Hora de l'Aranya*], però en lloc de (per exemple) [millorar-lo amb] una col·laboració escriptor-director, l'esborrany va ser immediatament enviat a un comitè (bàsicament anònim). Aquesta és potser la pitjor manera de realitzar res de creatiu». El verb anglès que s'utilitza a Hollywood per anomenar aquest procés d'anàlisi és prou significatiu: (*to*) *doctor*. Significatiu perquè *Doctor* fa referència tant a l'acte d'arreglar com a la professió de metge. I un concepte i altre pressuposen un model: un model d'allò que considerem que és el bon estat de salut o, en el cas de Hollywood, un model d'allò que es considera la bona narració.

La dificultat de la definició del model de guió *mainstream* és que no existeix en l'actualitat un sol focus d'enunciació per a identificar-ne criteris i elements bàsics (una escola, un estudi, una bibliografia consensuada...). Com s'ha explicat més amunt, no hi ha cap camí institucional concret que porti un guionista a Hollywood llevat d'un bon *spec* o d'una carrera televisiva destacable. Per això, el model i la casuística del bon guió sovint és una suma de missatges que no sempre lliguen els uns amb els altres. Malgrat tot, allò que crida l'atenció dels processos de composició actual és que aquests missatges contradictoris s'acostumen a presentar sovint en un llenguatge narratiu extremadament acurat. Un executiu de DreamWorks va proposar un canvi al guió d'*American Beauty* (1999) perquè l'*heroi* sempre ha d'arribar a un moment d'*epifania* (Kazan 2000, 32), *El Rei Lleó* (1994) es va escriure sota les instruccions d'analistes de la Disney que parlaven d'*arquetips mitològics*

(Vogler 2002), el guió d'*Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998) es va recompondre entorn la redefinició i simplificació de l'*objectiu* i del *conflicte* del protagonista —dos conceptes que apareixen en negreta a qualsevol manual que us caigui a les mans i que han fet fins i tot el salt mediàtic per a preformar qualsevol missatge mediàtic d'informació i opinió—. L'aplicació pràctica d'aquest llenguatge no garanteix necessàriament la qualitat o l'èxit del guió, però la indústria narrativa —tal com s'ha exposat al primer capítol— l'utilitza com a eina per a justificar la força que té per a avaluar i modificar les narracions que circulen pels estudis, i la dinàmica *mainstream* —com s'ha exposat al segon capítol— té la capacitat d'uniformitzar els principis i elements narratius als quals es refereix aquest llenguatge. Es tracta d'un vocabulari que respon a la fragmentació d'un ideal normatiu en desenes de càpsules que prometen un missatge simple i comprensible: conceptes com *arc*, *actes*, *versemblança*, *punt de gir*, *clímax* o *trames*, termes que fan referència a una forma narrativa que el *mainstream* reconeix com a pròpia i que permeten alhora prou flexibilitat per a oferir una àmplia varietat de pel·lícules que inclouen des de la genialitat a la pura aplicació de la fórmula. Aquests conceptes responen a una determinada concreció d'aquell ideal narratiu que tot guionista *mainstream* tracta de seguir per a canalitzar la seva feina, però legitimen també que un *doctor* (però també un productor o qualsevol altre executiu) faci aquest o aquell altre canvi en una dinàmica de forces que remet necessàriament al poder del guionista en el sistema actual del *mainstream*. Aquest és l'objectiu d'aquest capítol: identificar les regularitats narratives que la utilització quotidiana d'aquests conceptes fomenta de pel·lícula en pel·lícula però també graduar l'impacte en la tasca del guionista de la lògica que els ha normalitzat arreu del *mainstream*.

Cada apartat d'aquest capítol es presentarà amb una frase d'un dels guionistes de la selecció. Hi ha molts bons llibres sobre la dinàmica interna de la narració i de com s'aconsegueix tal efecte o tal altre. Ed S. Tan (1996) ha presentat, per exemple, conclusions fonamentades del procés de la creació d'interès a *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film As an Emotion Machine*. Però la intenció del meu estudi no és tant fer teoria de la narració com explicar les pràctiques contemporànies del guionista (siguin efectives o no) i l'impacte d'aquestes pràctiques en la forma final de la narració *mainstream*. Així, presentar els apartats a través de cites de guionistes sobre la seva feina és

una manera de recordar l'objectiu i centrar la focalització de l'estudi en la pràctica dels guionistes i en com aquests perceben la seva feina.

Manuals i Estructura: Actes, Ordre i Evidenciació

No puc només passejar pel bosc. Necessito saber on acaba cada acte. Em refio molt de l'estructura. Ha de ser un conte ben narrat, una bona estructura de tres actes, que el llibre (*Alícia al País de les Meravelles*) no tenia.

Linda Woolvertoon* (Clines 2010, 29)

Una pel·lícula té tres actes, però essencialment l'acte central també està dividit. Per tant, jo opto per l'estructura de quatre actes. Em vaig educar a la indústria de la televisió abans que s'usés l'estructura de cinc actes —estic revelant la meua edat aquí— però només durant els últims anys l'estructura de cinc actes ha estat més prominent. I amb *Dexter* no tenim actes, però si has estat explicant històries en quatre actes durant tota la teua vida, ho fas d'una manera natural.

Melissa Rosenberg* (Rosen 2008, 49)

Willam Goldman és un dels guionistes més populars per a la generació actual de guionistes de Hollywood.³ Goldman va escriure *Dos Homes i un Destí* (George Roy Hill 1969) i *Tots els Homes del President* (Alan Pakula 1976) i seguia encara actiu a principis de segle. Però un dels motius clau de la seva popularitat va ser el seu llibre del 1983, *Las Aventuras de un Guionista en Hollywood* (Goldman 1995).

Hi ha dues raons per les quals aquest llibre es pot considerar com un referent pels primers guionistes del Hollywood corporativitzat. La primera és una raó cronològica. Goldman escriu l'any 1982 i obre el llibre constatant la crisi del cinema, que encara no mostrava signes de recuperació en el moment en què va començar-lo. Un executiu li va dir aleshores: «fem allò que fem, estem perdent públic a un ritme sense precedents. No sabem què volen. Només sabem que no volen allò que els donem» (11). La segona raó per la qual aquest llibre es pot considerar com un referent és que Goldman va explicar la tècnica del

3. Goldman és un fix a revistes i a seminaris. Una bona prova de la seva popularitat entre els guionistes és també que 3 dels seus guions fossin escollits el 2006 en la llista dels millors 101 guions de la història del cinema votada pel sindicat de guionistes (Koch 2006). Puc entendre l'aparició a la llista de *Dos Homes i un Destí* (George Roy Hill 1969) i de *Tots els Homes del President* (Alan Pakula 1976), en el lloc 11 i 53 respectivament. Però, per molt divertida que sigui, només es pot entendre per raons de popularitat que *La Princesa Promesa* (Rob Reiner 1987) aparegui en el lloc 84, just un lloc abans que *La Gran Il·lusió* (Jean Renoir 1937), la primera pel·lícula no nord-americana que apareix a la llista.

guió a una generació que, com ell havia cregut anys enrere, «creia que eren els directors qui ho feien tot» (152). L'existència de manuals a escala interna és un fet que Bordwell (2006, 27) constata com a habitual des dels inicis de Hollywood, però la necessitat de formació que els aspirants a guionista necessitaven en el nou mercat descentralitzat va inundar les llibreries de manuals a finals dels 70. En aquest context, les claus de l'èxit del manual de Goldman van ser utilitzar un nivell popular, escriure com a guionista reconegut i mostrar de manera molt il·lustrativa les entranyes per les quals hauria de transitar el guionista del Hollywood corporatiu. Usant la nomenclatura de Staiger, Goldman es va convertir en un model institucional d'orientació pels guionistes novells. El 1985, quan David Koepp* va començar la seva carrera de guionista, el primer que va fer va ser seguir els consells de Goldman i concentrar-se en trobar un agent (Bauer 1998, 40). Qualsevol que llegís el llibre accedia a un ABC comprensible del món del guió, i coneixia dos principis que després han fet fortuna a l'hora d'encarar la plana en blanc. «El primer punt primordial» que Goldman (1995, 47) va enunciar del món guió i del cinema en general era que «ningú sap res». El «segon punt primordial» era que els guions són estructura (263). Aquest és el tema d'aquest apartat: l'estructura.

La metodologia principal de Bordwell (2006) per a defensar que el paradigma clàssic segueix vigent a *The Way Hollywood Tells It* és mostrar com les característiques principals de la narrativa actual eren possibilitats que ja es van explotar —encara que fos minoritàriament— a la narrativa dels grans estudis. Els principis que els manuals dels 80 van estendre eren els mateixos, segons Bordwell, que aquells que havien dominat la narrativa anterior a la descentralització. Si de cas, allò que Bordwell sí accepta és que la popularització dels manuals als anys 80 va estendre fora de la indústria fórmules narratives que fins aleshores s'havien mantingut dins dels estudis. Aquest és el cas que el teòric explica en relació a un dels principis narratius que es va convertir en axioma durant els 80: l'estructura de la narració en tres actes.⁴ «Si mai va ser un secret dins la indústria», escriu Bordwell (2006, 29) en referència a aquesta estructura, «després de 1980 ja no ho va ser més. Va ser esbombat per llibres, cursos i seminaris [...] Tan bon punt l'estructura en tres

4. Un acte és una unitat narrativa tancada integrat per diverses escenes. Cada acte d'una pel·lícula se centra en un fet bàsic concret fins que una acció determinada porta la narració cap a una altra direcció, obrint un nou acte. L'estructura en tres actes correspon a l'estructura clàssica plantejament, nus i desenllaç, on s'incorporen diferents orientacions sobre punts de gir, clímax i trames secundàries.

actes va ser de domini públic, els executius de desenvolupament van abraçar-la per a la rutina d'adquisició de guions. Les fórmules compta-pàgines van esdevenir el criteri pels analistes».

Bordwell no exagera quan utilitza el verb *abraçar*. Syd Field, el referent teòric dels estudis a través dels seus manuals i els seus seminaris, es mostra escrupolós fins al detall amb l'estructura: «durant la resta de taller de Brussel·les em vaig assegurar que els meus guionistes entenguessin que una escena a la plana 45 i una altra a la 75 mantindrien canalitzada la història. Els encantava treballar en aquelles escenes» (Field 1996, 126). Com el model que proposa Goldman, el paradigma de Field consta també de tres actes, que l'autor anomena plantejament-confrontació-resolució.⁵ Si prenem com a mesuratipus un guió de 120 planes (que equivalen als mateixos minuts en una pel·lícula), el primer i el segon acte acaben a la plana 30 i 90 respectivament, amb una escena que actua com a clímax de l'acte i punt de gir de la trama.⁶ Posteriorment, Field va definir altres tipus d'escena a les planes 45, 60 i 75. Aquesta escrupolositat tenia l'avantatge de facilitar un criteri objectiu que servia tant per als aspirants a guionistes com per als lectors dels departaments d'anàlisi, a l'hora de valorar els *spec* que arribaven a l'estudi: «La fórmula 1/4—1/2—1/4 de Syd Field ha estat el primer criteri dels lectors sobresaturats: una mirada ràpida a les planes 25-30 i 85-90 per comprovar si hi havia alguna cosa semblant a un punt de gir. Si no hi havia res, el guió podia no rebre més atenció» (Thompson 1999, 364).⁷

El paradigma de Field aviat va tenir alternatives més o menys ben fonamentades. El punt mig que Field va col·locar a la plana 60 va obrir el debat sobre si era millor l'estructura de tres o de quatre actes. Aquesta última estructura podia reconvertir-se en un model de 2 actes si el punt mig dividia la trama en dues parts simètriques, com la proposada pel guionista Christopher Hampton a *Expiació* (Joe Wright 2007). Els models al respecte podien ser tants com els teòrics o cineastes que agafessin la paraula. Elliot Grove va desenvolupar una estructura de 9 actes (Tubau 2006, 146) i Robert McKee,

5. El nom de paradigma no té res a veure amb l'ús que en fa Bordwell. Només es refereix a l'estructura. L'utilitzo perquè és el nom que el mateix Field va utilitzar per anomenar el seu model i el nom amb què s'ha popularitzat en la indústria.

6. Un punt de gir és un esdeveniment que fa canviar el curs de la trama.

7. Un lector anònim va dir a Thompson (1999, 364): «Quan mires un guió, saps instintivament per on fallarà. Amb un guió audiovisual, si el primer acte no arriba a vint planes, saps que hi haurà algun problema».

l'altre nom amb majúscules dels manuals i seminaris del guió, va proposar un model al voltant de 5 moments: l'incident incitador, la complicació, la crisi, el clímax i la resolució (Mckee 2004, 223).⁸ El boom actual de les sèries va popularitzar també estructures de 4 o 5 actes, com és el cas dels capítols de *House* (2004—2012) o de *Breaking Bad* (2008—2013). Fins i tot, Madeline DiMaggio (1992, 278) proposava el 1992 una estructura en 7 parts per a pel·lícules que estiguessin escrites per a televisió, perquè coincidissin així amb les pauses publicitàries. Tots els manuals tenien la proposta definitiva, els guionistes explicaven com havien dissenyat els actes, revistes de guions com *Creative Screenwriting* centraven les seves anàlisis a desentrellar l'estructura interna del guió...⁹ Goldman havia resultat ser més profètic que normatiu. Independentment del model escollit pel guionista, la idea d'ordre es va convertir institucionalment en *el primer punt primordial* de la indústria fins al dia d'avui. L'estructura en actes és aquella guia que utilitza el guionista contemporani, reproduint les paraules de Poe, per a disposar i ordenar el seu material narratiu.

La idea d'ordre permeabilitza la pel·lícula des de la divisió en actes fins a les relacions que s'estableixen entre el conjunt i les parts. El món diegètic juga a les simetries i al sentit ple: les escenes signifiquen en funció del lloc que ocupen dins l'acte i es relacionen entre elles i amb l'estructura general segons si són un punt de gir o tenen una altra funció.¹⁰ D'aquesta manera una escena s'escriu en funció d'una altra o del conjunt, i les relacions internes ho connecten tot. *Avatar* (2009) acaba el primer acte quan l'alienígena Neytiri perdona la vida a Jake gràcies a uns senyals divins i Jake Sully és acceptat per la tribu dels alienígenes. Com un joc de miralls, a partir d'aquest moment les escenes que obren i tanquen actes mostren alternativament l'acostament o la sanció de Jake Sully des de l'un o des de l'altre bàndol del conflicte alienígena-humans. El punt mig de la narració és

8. El model de Mckee és menys estricte. Mckee confia més en el ritme i en els canvis entre escenes que en una estructura global, com veurem posteriorment.

9. Poso d'exemple l'anàlisi de *Memento* (2000) a la revista: «Una simple i malgrat tot complexa història, *Memento*, sembla que doblegui els dictats de l'estructura i del gènere *neo-noir* quan realment no només els respecta, sinó que hi confia per aconseguir l'èxit» (Argent 2001a, 49).

10. Utilitzo escena com a unitat narrativa mínima (amb independència de si conté canvis de temps o d'espai). Les escenes s'agrupen en seqüències i aquestes en actes. Es calcula que una pel·lícula mitjana té entre 40 i 60 escenes d'una durada de 2—3 minuts cada una (Mckee 2004, 53). Aquesta nomenclatura no sempre es presenta així. La paraula escena i seqüència poden intercanviar significat. També es pot utilitzar escena per a referir-se a la unitat espai-temporal independentment que trenqui la unitat narrativa o que hi hagi més d'una unitat narrativa dins d'un mateix espai i un mateix temps de metratge.

l'escena que marcarà l'inici de la guerra entre humans i alienígenes i té lloc a la meitat del segon acte.¹¹ És el moment en què Jake Sully ataca un tanc de l'exèrcit, mostrant així que no juga necessàriament sempre a favor del bàndol dels humans («Has oblidat per quin equip jugues?» li pregunta el coronel just a l'escena posterior). Aquesta escena va precedida de la doble consumació de la integració de Jake a la comunitat alienígena (la superació del ritu iniciàtic i la declaració d'amor a Neytiri) i va seguida de la seva expulsió de la tribu quan els alienígenes saben que Jake només era un esquer per a recollir informació per a l'exèrcit humà. El tercer acte comença quan Jake Sully es llença sobre el llom del Turuk, una espècie de dinosaure volador que només han aconseguit domesticar els grans líders alienígenes. Jake Sully ho aconsegueix i la tribu l'accepta de nou, ara com a líder en la batalla final contra els humans, en què s'enfrontarà en una batalla decisiva amb el coronel. Els alienígenes guanyen la guerra i Jake abandona la seva part humana per a convertir el seu cos definitivament en alienígena. La idea d'ordre intern funciona constantment com a eix de relacions i permet relacionar igualment fets que s'adrecen a altres facetes de la narració: la predestinació que salva Jake Sully al final del primer acte es converteix en antecedent de la domesticació del Turuk al principi del tercer, que alhora és la mateixa acció (domesticar un animal volador) que la tribu utilitza com a prova iniciàtica just abans del punt mig.

La presentació sistemàtica del món diegètic com a món ordenat serveix com a exemple per a explicar de quina manera els manuals han influït en l'aparició de regularitats a les narracions que ens envolten, això és, definir la nova condició de la narració *mainstream* en el Hollywood corporatiu. En la proliferació de prescripcions del Hollywood contemporani, hi ha un últim nom propi: Christopher Vogler. La història de Vogler comença a *Star Wars* (1977). Per a fer el guió de la pel·lícula, Lucas va utilitzar com a model el llibre de Joseph Campbell, *L'Heroi de les Mil Cares* (Tubau 2006, 178). Es

11. Per a facilitar comprensiva, analitzo *Avatar* a partir del format en tres actes, encara que el punt mig pot funcionar com a divisió del segon acte en una estructura de quatre actes. L'escena del tanc que obre la guerra entre humans i alienígenes seria presentada aleshores com el punt de gir que obre el tercer acte. Aquesta estructura quatrimpartita té l'avantatge que explica la divisió del segon acte clàssic en una part que se centra en la vida de Jake amb els alienígenes i en una segona part que narra l'inici de la guerra. El model en 4 parts i un epíleg és el model que proposa Thompson (1999) per a unificar el paradigma clàssic a *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*: plantejament, acció de complicació, desenvolupament, clímax i epíleg. La seva proposta gravita al voltant de la formació i reformulació de l'objectiu del protagonista, que queda establert a l'inici del desenvolupament. És una proposta lúcida a la qual *Avatar* s'adequa.

tractava d'un estudi antropològic que analitza el patró comú que seguien les històries de diferents cultures que narren la història de formació d'un heroi. Anys després, un analista de la Disney, Christopher Vogler, va reconvertir el llibre en un memoràndum intern i després en *El Viaje del Escritor* (Vogler 2002), un dels manuals més coneguts dels anys 90, que desglossa la narració sobre la iniciació heroica en 12 passos. Aquest ús de «fórmules» o «plantilles» narratives que va popularitzar *Star Wars* —però que també està darrere la metodologia de Field— simbolitza una inversió fonamental en el procés contemporani d'escriptura de guions. Els aborígens d'Austràlia (per exemple) no narren les seves històries seguint un patró mitològic conscient. Tampoc els guionistes de l'època dels estudis escrivien segons un model que detallés fins el número de plana on havien d'aparèixer els clímaxs. Zanuck demanava intensitat, no punts d'inflexió (Davis 2001, 45).¹² Per això, quan Field (1996, 107) busca el punt mig de *Chinatown* (Polanski 1974) —la pel·lícula que ell mateix proposa com a guió model—, explica que s'equivoca fins a tres vegades abans no està segur de la seva proposta. En canvi, detectar el punt mig d'*Avatar*, de *Matrix* (1999), de *L'Últim Samurai* (2003) o de *Les Dues Cares de la Veritat* (1996) no presenta complicació possible. Tampoc hi ha equivocació possible per trobar el punt mig a *Crepuscle* (2008) perquè és la mateixa Melissa Rosenberg* qui explica com va acordar amb la directora el fet que havia de revelar-se en aquell precís punt (Rosen 2008, 48). En el guió contemporani, els elements i criteris narratius que responen a necessitats fonamentals de la narració mostren de manera evident que han conquerit la canalització de la composició del guió. La durada estàndard de mitja hora que es dedica al primer acte pot servir com a últim exemple d'aquesta nova condició de la narració *mainstream*. La precisió és gairebé matemàtica: el primer acte de *Matrix* acaba als 33 minuts; *En Què Pensen les Dones?*, al minut 30; *L'Últim Samurai*, al 31; *Sis Dies i Set Nits*, també al 31; *Men in Black*, al 32; *Plans de Boda*, al 31 de nou; *Pretty Woman*, al 35; *Missió: Impossible*, un altre cop al 31...

La presentació de la narració a través d'una forma narrativa que evidencia els seus criteris compositius és una de les principals conseqüències de la liberalització del guionista i de la proliferació de manuals. El guió necessita adequar-se a criteris objectius que

12. Davis (2001) destaca la intuïció dels grans productors com el gran referent narratiu més que no pas l'existència de cap altra prescripció.

assegurin la seva producció. D'aquesta manera, en lloc de donar per fet que un bon procés de composició conté la seva lògica narrativa, les necessitats de selecció del mercat *mainstream* han fet reinvertir el procés i partir d'uns criteris que assegurin aquesta lògica des dels inicis del guió. Els elements que s'ha acordat que formen part del model apareixen aleshores amb evidència en la narració audiovisual. «No pretenc imitar la natura», cita Vogler (2002, 11) a l'inici del seu llibre, «Intento trobar els principis que fa servir». I aquests principis de Vogler, per exemple, sembla que van introduir-se a *Matrix* en alguna de les reescriptures del guió original (Freeman 2000; Goldsmith 2003). De la mateixa manera, els elements tractats en apartats posteriors (personatges amb objectius, causalitat, punts de gir, clímax, decisions...) són també elements narratius que *han d'aparèixer* en una narració i que ho fan sovint en formes molt evidenciades a causa d'aquest procés d'escriptura *a partir de* les regles. Steve Neale (1980, 23) diu que hi ha elements narratius que són una «necessitat» en l'estil clàssic. Es podria afegir que en el Hollywood contemporani aquests elements no només són necessaris sinó que són també elements evidenciats (perquè han de ser visibles perquè el guió sigui avaluat positivament). La descentralització de Hollywood i els processos dilatats de reescriptura han estat aliats perfectes perquè aquests elements s'estenguessin a través de manuals i perquè qualsevol tingués l'oportunitat d'incorporar-los a la narració de manera evident.

Causalitat, Linealitat i Unitats Narratives

No assumeixo que perquè una mare està plorant en un cotxe al final de la pel·lícula, tothom plorarà amb ella. Haig de donar les raons per les quals ho fa.

Michael N. Shyamalan* (Argent 1999, 39)

Ernest Lehman, guionista de *Sabrina* (Billy Wilder 1954), *El Rei i Jo* (Walter Lang 1956), *West Side Story* (Jerome Robbins, i Robert Wise 1961), *Somriures i Llàgrimes* (Robert Wise 1965), *Qui Té Por de Virginia Wolf?* (Mike Nichols 1966), explica que es va quedar bloquejat en l'escriptura de l'últim acte del guió d'*Amb la Mort als Talons* (Hitchcock 1959). Havia escrit el guió sense cap pla previ, una manera poc habitual d'escriure: «Ok, ara el tinc [el protagonista principal] a l'estació Grand Central. Agafa el

tren, i ara què? Bé, no hi ha encara personatge femení, millor que posi Eve al tren. Però què faig amb ella?» (Baer 2000, 49). El bloqueig es va agreujar quan es va assabentar que els estudis, creient que el guió estava acabat, estaven tirant el projecte endavant i ja havien contractat Cary Grant per al film. No cal dir que aquesta situació és atípica al Hollywood clàssic i només s'explicava perquè el director del projecte era Alfred Hitchcock, un director amb prou marge de llibertat per a preparar el rodatge malgrat els problemes de Lehman. I el guió d'*Amb la Mort als Talons* es va acabar a temps. Però el seu procés de construcció —escriure seguint la linealitat temporal de la narració— resta com a exemple per a discutir sobre la presència d'aquesta linealitat com a regularitat del guió *mainstream*. Aquest és el punt de partida d'aquest apartat.

La linealitat temporal ha estat la forma en què s'han presentat la majoria de narracions dels estudis i del Hollywood contemporani. La gran majoria de pel·lícules *mainstream* seleccionades en aquest estudi segueixen la linealitat cronològica sense cap concessió a canvis temporals. És el cas d'*El Castigador*, *Pretty Woman*, *Homes de Negre*, *Sis Dies i Set Nits*, *El Bar Coyote* o *Mercury Rising*. Altres pel·lícules tenen un eix central cronològicament lineal amb desviaments puntuals narrativament motivats. És el cas d'*El Sisè Sentit*, *Buscant en Nemo*, *Spider-man*, *El Codi da Vinci*, *Million Dollar Baby* o *L'Home de la Màscara de Ferro*. Bordwell explica que, d'aquesta manera, el temps es posa al servei de la causalitat i permet a l'espectador refer les connexions causals dels fets narrats: «en el cinema de Hollywood funciona com a dominant un tipus específic de causalitat narrativa, que fa dels sistemes espacial i temporal els seus vehicles» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 13). La lògica interna que connecta les escenes en el paradigma clàssic és que cada una d'elles exposa l'efecte que provoca una causa mostrada en una escena anterior i obre una nova línia causal que es tancarà en una escena posterior (Bordwell 1996, 72). Des d'un punt de vista prescriptiu, el model de Mckee tendeix també a la linealitat cronològica a partir de la seva descripció d'escena. Mckee (2004, 182) explica que cada escena ha de desenvolupar el desig d'un personatge: «el personatge fa alguna cosa esperant una reacció útil per part del seu món i, no obstant això, aconsegueix l'efecte contrari, provocar les forces antagonistes». Aquest desajust entre l'efecte esperat i la conseqüència real, que Mckee (2004, 185) anomena abisme, és la causa que portarà el personatge a una nova

acció.¹³ *Amb la Mort als Talons* serveix perfectament d'exemple d'aquesta teoria: des de l'incident inductor que trenca l'equilibri de la narració (la confusió del protagonista amb l'espia George Kaplan), el personatge principal és el protagonista d'un seguit d'esdeveniments que alternativament l'acosten al seu objectiu o obren un abisme que l'obliga a prendre una elecció cada cop més arriscada per a aconseguir el retorn a l'equilibri. Aquest abisme, conclou Mckee (2004, 221), és la «font d'energia de les històries», la substància de la narració que permet que l'espectador empatitzi amb el personatge i es preguntin per què el món no reacciona com ell espera. Un darrer exemple del mateix ús de l'escena i del temps són les *sitcom* nord-americanes dels 90, model formal molt estandarditzat.¹⁴ Cada capítol de la sèrie *Friends* (1994—2004), per exemple, s'estructura en diverses trames que es desenvolupen a través d'escenes que obren constants abismes, i que es presenten cronològicament (i també causalment) en estricte ordre lineal.¹⁵

No obstant això, malgrat la presència quantitativament indiscutible de la linealitat cronològica en el *mainstream*, el primer objectiu d'aquest apartat és mostrar com aquesta presència no respon en si mateixa a un principi normatiu. El principi normatiu —al qual respon l'ús de la linealitat cronològica— és la causalitat com a principi de composició i de comprensió de la narració: «'El rey murió y después murió la reina' es una afirmación», escriu l'analista Ana Sanz-Magallón (2007, 14), «en cambio, 'El rey murió y después murió la reina de pena' es una historia».¹⁶ Malgrat tot, caldria especificar que entrem en el terreny d'un debat que és molt viu, especialment en la teoria anglosaxona. Aquest debat enfronta aquells qui defensen que la causalitat és el factor fonamental per a seleccionar i integrar els elements narratius dins una determinada estructura (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 13) *versus* aquells qui defensen que aquesta funció recau avui en el *Star System*, l'espectacle o els efectes especials (Cowie 1998). El risc d'aquest debat és extremar

13. «L'abisme que s'obre entre les expectatives i el resultat final és molt més que una simple qüestió de causa i efecte. En el seu sentit més profund, la separació entre causa, tal com semblava, i el resultat que realment produeix marca el punt en què es troba l'esperit humà i el món» (Mckee 2004, 191).

14. DiMaggio (1992, 86) recomanava al seu manual dividir la *sitcom* en dos actes de 5—7 escenes cada un. L'estricta continuïtat lineal era el recurs canònic de sèries com *Cheers* (James Burrows, Glen Charles, i Les Charles 1982—1993), *Alf* (Paul Fusco i Tom Pachett 1986—1990) o *Friends* (1994—2004).

15. Als anuncis del seminari de Mckee, els autors de *Friends* (1994—2004) són exemples d'alumnes famosos que han assistit als tallers.

16. Es tracta d'un exemple que Sanz-Magallón agafa de E.M. Forster.

de tal manera les posicions que s'entengui qualsevol exposició sobre el pes de la causalitat en la narració (o sobre qualsevol altre principi) com una defensa excloent de la seva dominància. Aquesta no és la intenció de la tesi. Per això, sense ànim d'entrar en la discussió de la categoria teòrica de la causalitat, intentaré aquí presentar simplement les funcions que legitimen la causalitat des del punt de vista del guió, al costat d'altres criteris que utilitza també el guionista per a unir el seu material narratiu. Seguint la línia del capítol, l'objectiu no és pas discutir la compatibilitat teòrica entre uns criteris i el criteri causal, sinó provar d'il·lustrar com el procés creatiu del guionista per a seleccionar i ordenar el seu material utilitza tant els uns com l'altre i mostrar de quina manera aquesta pràctica produeix regularitats específiques en la forma final de les narracions que ens envolten.¹⁷

Rick Altman és probablement un dels teòrics analitzats en aquesta tesi que millor ha enfocat el procés mental del guionista en el procés de creació d'un guió. Altman (1992, 29) ha fet servir el concepte de «tabularitat vectoritzada» per a referir-se al conjunt de relacions que connecten els fets narratius en una xarxa espessa de lligams. La causalitat funciona aleshores com un tipus de relació més d'entre el conjunt de relacions possibles que es creen entre els elements narratius. La seva posició especial com a regularitat —si de cas— es deu a la funció de la causalitat com a «façana» que, en última instància, cobreix totes les altres relacions narratives deutes d'altres criteris (36). La visualització de la dinàmica causa-conseqüència no significa aleshores que les connexions causals siguin fonamentals en si mateixes, sinó que la causalitat és l'última capa d'una estructura «interrelacionada i integral» que dóna significat als seus elements a través de múltiples connexions de diferent ordre. Dit d'una altra manera, quan s'escriu un guió, la feina sovint més feixuga pel guionista és la d'*inventar* connexions causals que justifiqui tots aquells fets que realment vol narrar el guionista. Els fets i el seu significat per la narració són primer, la causalitat apareix després com a circumstància superficial (però necessària per la lectura de la història). En un text posterior, Altman (2000, 187) substitueix el concepte Causalitat pel de Juxtaposició: «en lloc de definir cada esdeveniment mitjançant una causa precedent i un esdeveniment posterior, la juxtaposició ofereix la possibilitat permanent

17. Sobre el significat de *dominant*, vegeu nota 26 del capítol 2. També, la nota 8 del mateix capítol.

d'interaccions múltiples. Cada un dels instants que es projecten a la pantalla s'inscriuen en una xarxa pluridimensional. [...] amb cada nova juxtaposició, apareixen noves connexions, i els conceptes s'intensifiquen o passen a quedar emmagatzemats en la memòria». Pot servir com a exemple un fragment de *Cigne Negre* (2010). Nina Sayers és una ballarina que viu en un estat d'innocència propera a la repressió. Quan és escollida pel paper principal d'*El Llac dels Cignes*, el director li aconsella que només trobarà aquella perfecció que sembla obsessionar Nina si la busca també en els actes més descontrolats. Nina torna a casa i, abans d'anar a dormir, li explica a la seva mare que ha estat seleccionada com a ballarina principal. Quan es desperta, decideix posar en pràctica un dels consells del director. Nina es comença a masturbar però quan es gira troba la seva mare dormint a una cadira al costat del seu llit. Aquesta imatge —comprendre que la mare ha dormit tota la nit allà, el fet que la seva presència faci aturar Nina—, ofereix un significat que només és possible articular si recollim les dades que la narració ens ha anat deixant com a qüestions obertes: la mare és l'origen de la repressió controladora de Nina.

D'una manera que pot semblar paradoxal, un guió que sembla trencar totes les normes causals és el millor exemple per a il·lustrar la importància de la causalitat com a principal criteri organitzatiu visible de la narració *mainstream*. *Memento* (2000), del director i guionista Christopher Nolan*, és un referent de pel·lícula dis-lineal (el mateix Nolan va referir-se amb aquest concepte a la seva narració [Neff 2001, 47]).¹⁸ La pel·lícula narra la història de venjança de Leonard Shelby, un home que ha perdut la capacitat de formar nous records en un atac en què presumptament també va ser assassinada la seva dona. «Em vaig preguntar com explicar una història en primera persona», explica Nolan (48), «a través dels ulls d'algú que, quan troba algú altre, no sap quan o com es van conèixer o si aquella persona és de fiar. La resposta va ser posar el públic en aquella mateixa posició».¹⁹ *Memento* és una història que va cap enrere: comença pel final i acaba pel principi. Aquest fet planteja el dubte de com unificar la narració —fins i tot, de com l'entendem—, si no ens podem refiar de la linealitat cronològica. Nolan respon: «Aquí és on el meu interès en el perquè més aviat que en què, —on la relació perquè-què—, es

18. Bordwell (2006, 78—81) fa servir *Memento* per explicar els mecanismes que l'estructura no-lineal utilitza per a mantenir-se dins del paradigma que descriu el teòric.

19. El relat en primera persona és una de les convencions bàsiques de la literatura i del cinema negre.

torna fonamental per la pel·lícula» (53). Com diu Daniel Argent (2001a, 52) en el comentari que acompanya l'entrevista, Nolan converteix el *whodunit*²⁰ en un *whydunit*. Tot amagant l'origen de l'acció fins a l'escena posterior, Nolan pretén mantenir sistemàticament l'atenció de l'espectador en la pantalla. Malgrat tot, allò que no fa la pel·lícula és negar per sempre a l'espectador la relació causal que li permetrà unir —encara que sigui només quan s'arriba a l'escena final— tots els fets de la narració en una única línia causal. En aquest sentit, Bordwell (1996, 33) escriu a *La Narración en el Cine de Ficción* que la narració és el procés a través del qual l'espectador és capaç de reconstruir la història gràcies als esquemes que posa en marxa durant el visionat: «A la nostra cultura, [l'espectador] té com a objectiu central llaurar una història comprensible. Per a fer-ho, el receptor aplica els esquemes narratius que defineixen els esdeveniments principals i els unifica per mitjà dels principis de causalitat, temps i espai» (39). Els unifica: aquesta és l'expressió clau. La causalitat és el marc a través del qual es ressituen les accions i es comprenen els fets narratius dins el conjunt d'una sola trama. Per això, la comprensió per part de l'espectador de la xarxa causal de la narració és l'objectiu que no pot perdre de vista un guionista *mainstream*. La seva feina principal, com s'ha dit abans, passa moltes vegades precisament per connectar causalment aquells fets que ha decidit mostrar. Així, per moltes repeticions o metàfores que hi hagi a *Avatar* (2009) o per molta inversió que hi hagi a *Memento* (2000), els fets de la narració estan sempre motivats per la seva pertinença a una línia causal clara i poques vegades es mostren sense el seu suport encara que deguin la seva raó d'ésser a un criteri diferent. La causalitat mostra d'aquesta manera la seva condició de regularitat narrativa. Però deduir d'aquesta funció que la causalitat és el principi compositiu bàsic —o explicar qualsevol altre principi narratiu partint únicament de la causalitat— corre el risc d'apropar-se al reduccionisme i de deixar d'explicar moltes narracions que, com veurem més endavant, no s'adeqüen a aquest criteri.

L'omnipresència de la linealitat temporal en el *mainstream* no significa des d'aquest punt de vista que la linealitat temporal sigui una necessitat narrativa fonamental. L'estricta ordre cronològic que es dedueix de Mckee o de Bordwell és només la manera més planera per a facilitar la recomposició causal dels fets narrats. La linealitat temporal

20. Expressió popular que es refereix a les històries on cal resoldre un assassinat i en les quals la pregunta clau és qui ho va fer (*Who done it?*).

havia estat l'aposta del paradigma narratiu dels estudis per a canalitzar una bona recomposició de la xarxa causal del film. Malgrat tot, quan els guionistes i els espectadors han trobat prou mitjans per a recompondre la discontinuïtat en un flux comprensible de causes i conseqüències, la linealitat temporal ha deixat de ser un mode de presentació inqüestionable dels fets. D'aquesta manera, allò que fa Nolan a *Memento* (2000) és confiar que l'espectador sàpiga resoldre la línia causal encara que les causes s'ocultin sistemàticament i es mostrin només quan la narració invertida les comunica. No obstant això, aquesta inversió no representa un canvi de primer ordre. Ocultar temporalment les causes de la història havia estat sempre un mètode de suspens habitual, només que la revelació de les causes es feia des de la més estricta linealitat cronològica. A *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), D'Artagnan es nega a formar part d'un complot en contra del rei al final del primer acte. «Per què el defenses?» pregunta Athos. La resposta no ens és donada fins al final de la pel·lícula: el rei és el fill de D'Artagnan. Aquesta és la causa que la narració oculta fins al final i que es mostra en una simple exposició oral feta pel protagonista. Aquesta connexió final entre causa i conseqüència és aleshores el moment en què la narració ofereix a l'espectador la possibilitat de comprendre la història, aquell «ara ho entenc» que es diferencia d'aquell altre «no sé per què m'expliquen això». La manca d'una explicació causal —que manté l'espectador a l'espera de la seva revelació— pot ser remarcada també de manera evident en altres pel·lícules. A *Crepuscle* (2008), no sabem fins a mitja pel·lícula per què Edward no volia parlar amb Bella malgrat l'atracció evident que existeix entre ambdós: Edward és un vampir i no vol fer-li mal. La relativa novetat que representa *Memento* (2000) en aquest context és que no només *diu* les conseqüències abans de les causes —com passava a *Crepuscle* (2008) o a *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998)—, sinó que *mostra* sistemàticament les conseqüències abans que les causes. Però aquesta és una variació que el *mainstream* permet perfectament sempre que el guionista proporcioni prou elements perquè la història pugui ser compresa de manera causal sense deixar llacunes o buits. S'explica d'aquesta manera que pel·lícules populars com *Ocean's Eleven* (Soderberg 2001), *Batman Begins* (2005) o *El Cas Slevin* (Paul McGuigan 2006) —o directors tan coneguts com Tarantino o Paul Greengrass— no renunciïn a l'alteració temporal o a la fragmentació expositiva sempre que els fets narrats puguin ser connectats causalment *a posteriori* per l'espectador.

Aquesta possibilitat de trencament de la linealitat temporal ha suposat dos canvis importants en l'escriptura contemporània de guions. El primer canvi és el trencament de la idea d'escena com a unitat narrativa d'una durada mitjana de dos/tres minuts que té com a objectiu mostrar la causa d'escenes posteriors. Em refereixo aquí a l'escena-tipus que apareix als manuals (en concret, Mckee [2004, 283] parteix d'aquest tipus d'escena per a proposar el seu model prescriptiu de guió encara que reconeix que aquest model és efectivament un *ideal*), i que Bordwell (1996, 72) exposa com a base de la seva proposta descriptiva. El boom actual de les sèries de televisió ha significat la dissolució definitiva de la centralitat narrativa de l'escena en favor d'unitats molt més llargues (els actes de les sèries tenen una durada d'uns deu minuts), i també la fragmentació de l'escena clàssica en seqüències poc autònomes i separades entre si. Els capítols de *House* (2004—2012), per exemple, estan dividits en una introducció i 4 actes que tenen una mitjana d'una seqüència per minut. Aquesta estructura és idèntica a la del capítol pilot de *Breaking Bad* (2008—2013),²¹ que té una introducció que s'ha de recol·locar entre el tercer i el quart acte i que només té vuit escenes que puguin reclamar amb propietat el dret a anomenar-se clàssiques. L'escena —entesa com a unitat mínima amb sentit narratiu tancat—, tendeix avui a fragmentar-se en seqüències i buits, que l'espectador ha d'ajuntar, reconstruir i completar constantment en una sola unitat narrativa. Això no significa que l'escena clàssica hagi mort, ni que la seva actual fragmentació sigui una superació de la narrativa clàssica. L'escena clàssica segueix existint en l'actualitat associada a la linealitat temporal, però els nous recursos i el ritme actual de la narració ens ofereixen pel·lícules que alternen aquest tipus d'escena clàssica amb altres unitats narratives que confien en la capacitat del guionista i de l'espectador per a exposar i recompondre causalment la fragmentació dels fets narrats, fins i tot quan falten dades o quan aquests estan ordenats segons criteris alternatius. Un bon exemple és la pel·lícula produïda per Akiva Goldsman*, *Caça a l'Espia* (2010), que disposa la primera meitat de la pel·lícula com un autèntic trencaclosques narratiu on són bàsics els recursos que tingui l'espectador per a recompondre fets claus d'una narració fragmentada i plena de llacunes. El mateix ha passat en l'evolució del rígid format de la *sitcom* televisiva. L'hereva de *Friends* va ser *How I Met Your Mother* (2005—

21. Vince Gilligan, creador, «Pilot,» *Breaking Bad*, temporada 1, capítol 1, dirigit i escrit per Vince Gilligan, estrenat el 2008 (USA: Paramount Comedy, 2009), DVD.

2014), una comèdia que va fer de la no-linealitat temporal i dels salts continus un dels seus segells, afavorint el recurs còmic a través dels paral·lelismes i dels contrastos. Altres sèries molt populars, com *My Name is Earl* (2005—2009) utilitzen estructures similars, en tant que *sitcoms* com *The Big Bang Theory* (2007—) o *Two and a Half Men* (2003—) segueixen estructurades en l'estricta linealitat cronològica.²²

El segon canvi que es produeix amb el trencament de la linealitat temporal és resultat de la fragmentació narrativa, que permet aleshores al guionista contemporani explorar amb més facilitat altres criteris relacionals sense necessitat d'apel·lar sempre a la causalitat. *Perill*, un boxejador escarransit que somia ser el campió mundial, té tota una trama absolutament aliena des del punt de vista causal a la trama principal de *Million Dollar Baby* (2004). La història de *Perill* funciona com a trama paral·lela per a reforçar la trama principal de la boxejadora Maggie. Com ella, *Perill* prefereix intentar triomfar com a boxejador encara que fer-ho sigui un risc com demostra la pallissa que rep durant la primera lluita en què participa. *Million Dollar Baby* és una pel·lícula de guanyadors que perden, en la qual *Perill* i Maggie estan units pel tema que Paul Haggis* posa en boca de la veu en off: «La boxa és un acte antinatural perquè tot va al revés. Si vols desplaçar-te cap a l'esquerra, no fas un pas a l'esquerra: carregues sobre el peu dret. Per a desplaçar-te cap a la dreta, fas servir el peu esquerre. En lloc de fugir del dolor, com faria una persona amb seny, fas un pas en la seva direcció». Per això —com apuntàvem abans—, cal deduir que la causalitat és una regularitat narrativa en el guió *mainstream*, encara que la seva massiva presència com a fil conductor principal dels fets no significa la incapacitat del *mainstream* d'utilitzar altres tipus de relacions. No és difícil trobar aleshores tota mena de missatges audiovisuals que fan norma de la composició en paral·lel i que presenten en una mateixa narració trames que sovint es barregen sense cap mena de connexió causal. Aquesta composició en trames paral·leles defineix per exemple l'estructura de les sèries actuals (encara que cal especificar que cada trama se segueix organitzant des de l'estricta linealitat causal). El segell de *Lost* (2004—2010) era precisament aquest tipus de composició multifocal i en paral·lel. També a *House* —al capítol on el doctor cura un

22. Entre un i altre model, *Seinfeld* (1989—1998) es va encarregar de ser tot un antecedent de *Memento*, amb un episodi narrat a la inversa, *The Betrayal*. S'hauria d'estudiar si la influència més rellevant per aquest tipus de canvi en la linealitat espai-temporal a la televisió va ser la primera comèdia que va fer de la no linealitat un recurs recurrent gràcies a la facilitat de rodar en tot tipus d'escenaris i exteriors: *Els Simpson* (1989—).

condemnat a mort—, Cameron desenvolupa tota una trama en paral·lel a la història principal que mostra la seva reticència a dir a una pacient que es mor.²³ El lligam entre la trama de House (que cura al pres), la trama de Foreman (que es reconcilia amb el pres després de negar-li una assistència correcta pel fet de ser un assassí) i la trama de Cameron (que ocupa menys quota de pantalla però dóna nom al capítol) és la reflexió sobre el paper del metge davant dels seus pacients. Allò que unifica el conjunt de les trames i justifica la seva aparició l'una al costat de l'altra és el tema, no la relació causal que hi ha entre elles. Aquest és també un recurs utilitzat en altres tipus d'enunciats narratius. Un famós anunci juxtaposa —sense cap raó visual o causal aparent— unes declaracions de Bruce Lee sobre l'adaptabilitat de l'aigua amb unes imatges d'un cotxe amb l'objectiu de comunicar a l'espectador l'adaptabilitat del cotxe anunciat. Des d'aquest punt de vista, narracions que «accentuen els paral·lelismes a expenses de les connexions causals» com *El Padrí II* (Coppola 1974), haurien de deixar de ser enteses com una *rara avis* (Bordwell 2006, 93). La causalitat no és un criteri imprescindible ni, tal com l'anècdota inicial d'Ernest Lehman podria fer suposar, la causalitat no és tampoc necessàriament el punt de partida de la narració en el cap del guionista. La «tabularitat vectoritzada» d'Altman —la relació a través de paral·lelismes, metàfores, repeticions, comparacions...—²⁴ reflecteix més acuradament la xarxa de connexions que manega el seu cap. No obstant tot això, les conseqüències d'una llarga tradició de pel·lícules tallades sota el mateix patró han generat entorn la causalitat una regularitat fonamental: la capacitat i seguretat de l'espectador per a connectar causalment els elements d'una narració i per a inferir de manera automàtica relacions causals entre fets, per moltes llacunes que la narració presenti.

23. David Shore, creador, «Acceptación,» *House*, temporada 2, capítol 1, dirigit per Daniel Attias, escrit per Russel Fien i Garrett Lerner, estrenat el 2005 (USA: Fox, 2007), DVD.

24. A *The Way Hollywood Tells It*, Bordwell (2006, 51) centra l'explicació sobre el motiu d'aquests recursos en les autoreferències internes de la narració. Bordwell ho connecta amb una triple causa: la quantitat de reescriptures del projecte, l'aparició del vídeo que permet la revisió del film i la virtuositat que pretén mostrar el cineasta en relació a la competència. No obstant això, cap d'aquestes causes té en compte la repetició i l'autoreferència com a principi narratiu en si, com a principis que sempre han estat presents en la narració. Tornant a les *sitcom* (vegeu nota 22 d'aquest capítol), la repetició i la circularitat és un dels elements fonamentals de l'humor que despleguen (vegeu, per exemple, com moltes de les escenes de *Friends* [1994—2004] acaben amb un gag basat en la repetició d'una dada, sovint descontextualitzada).

El Personatge: Objectiu i conflicte

Per mi, el canvi [en la construcció del guió] de *Pretty Woman* va ser quan Barbara Benedict va dir, 'Saps, segueixen dient que l'Edward és un home de negocis, un *mogul*, que està involucrat en compres hostils—ningú sap què significa això exactament. Però el que saben és que és un personatge invulnerable'. Estàvem explicant això, ja saps, i ella va acabar dient, 'Fes-lo una mica més humà, com una persona qualsevol'. I va dir, 'Fem que tingui por de les altures'. Jo tinc por de les altures, també, i tan bon punt ho va dir se'm van acudir cinc escenes. Sabia com fer funcionar aquelles escenes, sabia com escriure-les, i tenia el final.

Gary Marshall, director de *Pretty Woman* (Arnett 1999)

«Un bon personatge és el cor, l'ànima i el sistema nerviós d'un guió», escriu Syd Field (1996, 49) a *El Manual del Guionista*, «sense personatge no hi ha acció; sense acció no hi ha conflicte; sense conflicte no hi ha història; sense història no hi ha guió». Abans d'encarar la trama, Syd Field (1996, 56) proposa al guionista que prepari una elaborada biografia i caracterització psicològica dels personatges. Syd Field és un referent cabdal en la reestructuració del sistema d'estudis durant els 80. Però malgrat la seva popularitat, Field té detractors acèrrims. David Franzoni*, guionista de *Gladiator*, diu: «Syd Field. Aquesta manera d'escriure és totalment il·lògica. Autèntica porqueria. La història ha de ser una manifestació del teu personatge principal. D'altra manera, les coses no tenen sentit» (Divine 2003a, 37). El guionista i director Cris Nolan* insisteix en el mateix sentit: «El personatge acaba definit per l'acció, que per mi és la millor forma de caracterització. És més fort que el modern corrent de psicologització, on tractes els teus personatges com joguets acabats, crees una psicologia per a ell, i després vas i mires què fan. És més interessant definir els caràcters a través de l'acció» (Argent 2002, 51). Nolan es refereix a Field, però també a la metodologia que segueix Gary Marshall en la reescriptura de *Pretty Woman* (1990) i que sembla l'oposició perfecta a les paraules de Nolan: «l'acció no és el caràcter. Has de tenir caràcter. [Els guionistes] No paraven de dir 'Ell [el personatge principal] és així, a ell li agraden les desfilades, a ella li agrada aquest tipus de música'» (Arnett 1999). La polèmica sembla molt viva i polaritzada, no obstant això —i aquest és el punt clau pel que fa a l'estudi de les regularitats narratives—, no hi ha

cap diferència visible entre els resultats d'una metodologia o l'altra. Tant és si el caràcter ve de l'acció o si l'acció ve del caràcter, la qüestió és que el *mainstream* mostra en un cas i l'altre que el caràcter del personatge guarda una relació especular amb les accions que executa. Per molt de greu que li pugui saber a Franzoni i al seu autodenominat *mètode intuïtiu*, els seus personatges es mouen en pantalla en relació al seu caràcter d'una manera molt similar als personatges creats segons la «il·lògica» metodologia de Field.

L'enunciat de la regularitat és senzill: el model clàssic necessita mostrar unitat i coherència entre personalitat i acció perquè aquesta acció és la manera a través de la qual es mostra el caràcter del personatge en el *mainstream*. La necessitat de percebre aquest caràcter és que la personalitat del protagonista és allò que origina els fets de la narració o, dit d'una altra manera, l'aposta del *mainstream* per a fundar causalment la narració és la presència d'una personalitat definida i coherent. David Bordwell escriu en concret que és la psicologia del personatge la causa principal de l'acció (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 16). La difícil personalitat d'Edward en les relacions (però també la seva necessitat de tenir-les) explica a *Pretty Woman* (1990) perquè Edward contracta una prostituta com a parella durant una setmana. La valentia de Leonard i la seva obsessió per trobar l'assassí de la seva dona explica a *Memento* (2000) perquè Leonard s'arrisca a seguir una pista dubtosa i perillosa que acabarà per a mostrar la veritat del cas. S'entra d'aquesta manera en un bucle on el caràcter dels personatges obre constantment possibilitats narratives que porten la narració fins a situacions que revelaran encara més la personalitat dels personatges, com si anéssim traient a poc a poc les capes d'una ceba. Així, la regularitat del *mainstream* és una veu individualitzada que remet tard o d'hora a la veritable veu del personatge. Robert Mckee enuncia aquesta progressió de la següent manera:

El VERITABLE CARÀCTER es coneix a través de les opcions que escull cada ésser humà sota pressió: a més pressió, més profunda serà la revelació i més adequada resultarà l'elecció que fem de la naturalesa essencial del personatge [...] l'única manera de conèixer la veritat és ser testimoni de com pren decisions la persona en una situació de pressió, si escull una opció o altra quan prova de satisfer els seus desitjos. Segons esculli, així serà. (Mckee 2004, 132)

Aquesta relació entre caràcter i acció, que funda la xarxa causal narrativa, és allò que ha santificat en el *mainstream* dos conceptes que no deixen de repetir-se de manual en

manual, de taller en taller, de productor en productor: objectiu i conflicte. Perquè és l'objectiu —un objectiu que remet clarament a la veu del protagonista o que ho farà efectivament al final de la història— allò que fa sortir el personatge del seu entorn inicial i l'empeny a reaccionar i a manifestar-se. I és el conflicte allò que dificulta l'assoliment de l'objectiu i l'obliga a seguir actuant. Sense objectiu i conflicte, el personatge no necessitaria moure's mai de casa ni el *mainstream* tindria històries. Objectiu i conflicte són aquelles paraules que s'han convertit en el *sanctasanctorum* del guió, lluny dels quals sembla que una història no pugui concebre's. Objectiu i conflicte són les regularitats per excel·lència del guió *mainstream* actual i el nucli d'aquest apartat.

Kristin Thompson (1999) proposa un model d'anàlisi de la narració que gira entorn de com el protagonista forma, redefineix, fixa i aconsegueix el seu objectiu.²⁵ Aquesta és la regularitat *mainstream*: la presència clara d'un objectiu principal que funciona com a motivació de l'acció i que remet directament a la veu del protagonista —o que ho farà efectivament al final de la història—. Les modificacions que els germans Peter i Bobby Farrelly* van fer a un guió que havia quedat estancat a la Disney i que va convertir *Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998) en un *hit* mundial poden servir d'exemple de com el *mainstream* legitima el funcionament dels objectius dels personatges (Argent 2001c, 46). La trama central del guió original narrava la història de Pat, un detectiu que és contractat per buscar la Mary, l'amor de joventut d'en Ted. El detectiu és un personatge poc simpàtic que s'enamora de la Mary i enganya en Ted, tot dient que Mary s'ha convertit en una persona espantosa. En Ted descobreix aleshores la veritat i viatja fins a la ciutat de la Mary, on es troba al bell mig d'una reunió de pretendents. La resolució de la història és que el detectiu Pat, que és un dels pretendents en pugna, confessa la veritat, es penedeix dels seus actes, i acaba finalment sent correspost amb l'amor de la Mary. Els fets principals del guió, tal com explica l'article de Daniel Argent (2001c), es van conservar pràcticament en la seva totalitat en la reescriptura dels Farrelly. La modificació més important que van incorporar els Farrelly al guió d'*Alguna Cosa Passa amb la Mary* —allò que permetria rebre finalment llum verda al projecte— va ser la recomposició d'aquests mateixos fets entorn d'un únic objectiu que evolucionava de principi a fi fins a la

25. Thompson (1999) articula la seva proposta d'estructura al voltant d'aquest criteri i estudia com aquest model és l'eix bàsic de 10 pel·lícules contemporànies. Vegeu nota 11 d'aquest capítol.

resolució de la narració. Els guionistes van decidir evitar aleshores el canvi d'objectius entre Ted i Pat. En lloc de centrar la història en el detectiu Pat i en la seva reconversió, els germans Farrelly es van centrar en la frustració adolescent de Ted i en la seva posterior recerca, tot projectant el guió des d'un sol personatge i des d'un sol objectiu clarament plantejat des del principi.

Kristin Thompson (1999) identifica a *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique* quatre parts (i un epíleg) a través dels quals l'objectiu del protagonista es perfila i es redefineix progressivament. El «plantejament», la primera part de l'estructura que defineix Thompson, acaba a *Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998) quan el detectiu explica a Ted que Mary ha perdut tot el seu encant i l'ha substituït per molts quilos, és paraplàgica i s'ha traslladat al Japó. Durant «l'acció de complicació», la segona part que identifica Thompson, es presenten les trames i l'entorn que facilitarà o complicarà l'assoliment de l'objectiu per part del protagonista. En aquesta part, Ted viatja fins a Califòrnia mentre coneixem els pretendents de la Mary i les seves tàctiques basades en la mentida. El «desenvolupament», la tercera part, sol començar a meitat de pel·lícula i concreta definitivament l'objectiu del protagonista. És el moment en què Ted i Mary per fi es retroben. Aquesta tercera part es converteix en un constant estira-i-arrotonsa entre el possible assoliment i el fracàs de l'objectiu per part del personatge central. El personatge central coneix aleshores els factors del conflicte, els seus aliats, les incompatibilitats entre les eleccions possibles... Aquesta tercera part acaba amb el clímax del penúltim acte —popularitzat dins la indústria com «the darkest moment» (Keating 2010)—, el punt de gir en què Mary fa fora de la seva vida en Ted perquè ha descobert que en Ted havia contractat el detectiu privat i que ell, com tots els seus altres pretendents, també l'ha intentat seduir amb mentides. És aleshores que comença la quarta part en la proposta de Thompson, que correspon a la resolució clàssica. Ted vaga deprimat pels carrers: el seu objectiu sembla impossible i comença el que McKee ha anomenat crisi del personatge (2004, 365).²⁶ En la comèdia romàntica, aquest moment s'ha estandarditzat com l'escena que mostra les conseqüències negatives del clímax del penúltim acte, com passa puntualment a *Pretty Woman* (1990) i a *Sis Dies i Set Nits*

26. Explicat d'una manera simple, la crisi equival al moment en què, després de l'aparent derrota, el personatge es pregunta: «i ara, què?».

(1998). Mckee (2004, 365) explica que estem davant «l'escena obligatòria de la història». La crisi separa les «dues escenes més poderoses d'un relat»: els clímaxs dels dos últims actes. Com veurem a continuació, les prescripcions de Mckee responen a la necessitat de contrast i de canvi continu en la fortuna dels personatges. Si el clímax del penúltim acte és negatiu en funció de l'objectiu del protagonista, com passa a *Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998), la crisi serà aleshores negativa i el clímax final serà positiu. Escriu Mckee: «si el protagonista aconsegueix l'objecte del seu desig (al final del relat), convertint en positiu el clímax narratiu de l'últim acte, el clímax del penúltim acte haurà de ser negatiu». No obstant això, l'ordre dels valors pot ser invers: «si el protagonista no satisfà el seu desig (al final de la pel·lícula), el clímax del penúltim acte no pot ser negatiu». La crisi es converteix aleshores en el moment positiu que fa augurar la desgràcia. A *Chinatown* (Polanski 1974), tot sembla indicar aquí que el protagonista assolirà el seu objectiu; a *Seven* (Fincher 1995), els protagonistes creuen realment haver-ho fet. Assistim aleshores a un moment de falsa eufòria fins que el clímax de l'últim acte torna a portar els fets a la banda negativa, en què el protagonista és derrotat.²⁷ Un i altre model desemboquen a l'últim acte en el cara a cara definitiu entre el protagonista i les forces antagonistes de la història. A la pel·lícula dels Farrelly, Ted es troba aleshores a casa de la Mary amb tots els seus pretendents reunits en comitiva. En paraules de Mckee (2004, 370), és la batalla final en què el protagonista ha de prendre la decisió última: «la decisió de la crisi ha de ser un moment estàtic deliberat [...] no la posarem fora de pantalla ni l'obviarem». I la decisió de Ted és portar fins la Mary la seva antiga parella, a qui ella va refusar de resultes de les mentides d'un dels seus pretendents. No cal dir que Mary acaba valorant aquest últim gest i, efectivament, el clímax final uneix els dos protagonistes, complint l'objectiu que Ted havia perseguit durant tota la pel·lícula i que els Farrelly havien utilitzat per a motivar l'acció de la narració.²⁸

27. El final negatiu és una tendència poc utilitzada a la narrativa *mainstream*. Bordwell (1996, 159) explica que el final positiu s'imposa als estudis com a estàndard. Malgrat això, el final trist compleix amb el contrast que demana Mckee. A *Les dues cares de la veritat* (1996), el gir negatiu es dona a l'epíleg, quan l'advocat defensor Martin Vail descobreix que el seu client l'ha enganyat durant tot el procés judicial.

28. Els elements del final canònic: crisi, cara a cara, decisió, clímax i canvi no sempre mantenen aquest ordre. És habitual en les pel·lícules d'acció actuals (*Avatar* [2009], *Spider-man* [2002]), que el cara a cara definitiu es desdoblí en una lluita anterior al clímax i una lluita física posterior, en què l'únic que es decideix és la destrucció de l'enemic. També és habitual que la decisió que desembocarà en el clímax es vegi desplaçada al mateix clímax (l'exemple canònic és *Star Wars* [1977]: Luke decideix confiar en la força per a destruir l'Estrella de la mort; normalment ho trobem també en comèdies romàntiques de l'estil *Pretty Woman* [1990]) o que la decisió expressi el canvi final després del clímax (*Spider-*

Però la reformulació constant de l'objectiu no permet únicament motivar el moviment del personatge o revelar només el seu caràcter, sinó que també funciona com a referència de sentit i com a estratègia per a generar emoció i interès. Així, la presència d'un objectiu que és presentat com a principal permet —en primer lloc— que la trama del personatge funcioni com a eix de significat en un entorn que podria ser excessivament complex i confús sense aquesta jerarquia. DiMaggio (1992, 80) escriu: «Aquest procés també és simplista [seleccionar un objectiu que actui de columna vertebral de la història], però és precisament aquesta simplicitat que permet a l'escriptor mantenir-se en la pista! [...] ens manté a nosaltres, els espectadors, arrelats a la claredat». El món que ens envolta no jerarquitzava un objectiu o un individu en concret, sinó que accedim al seu coneixement a través d'una massa informe d'objectius personals que es toquen i es confonen els uns amb els altres, moviments erràtics que semblen no tenir un significat clar al costat d'individus que semblen no voler res... Malgrat tot, la narració *mainstream* necessita estructurar-se des d'un objectiu clar i coherent que permeti al guionista organitzar el sentit de la seva narració a partir del significat que irradia la trama del personatge principal. El capítol de *Black Mirror* «15 Milion Merits» no il·lustra simplement la vida en un món virtual, sinó que la focalització en el desig del protagonista de veure *alguna cosa real que triomfi* permet a la narració compondre un discurs entre la instrumentalització i la rebel·lió que dóna sentit a tots els elements de la història;²⁹ *Gran Torino* (2008) no descriu tampoc simplement la vida en un barri suburbà, sinó que l'objectiu de Walt per a protegir els seus veïns vehicula un discurs sobre la redempció; i tampoc *Buscant en Nemo* (2003) és una simple aventura en el mar, sinó que l'objectiu del pare de Nemo permet mostrar un discurs sobre la sobreprotecció paterna que resignifica els fets i els elements que disposa la història.

De manera similar, la concentració de la narració entorn d'un objectiu principal permet —en segon lloc— comptar amb un mecanisme d'emoció i interès. Així, són molts els autors que, des de diferents àmbits (Tan 1996; Mckee 2004), han explicat que la clau de l'empatia i l'interès és el canvi constant de la fortuna del personatge donat un objectiu

man). La intenció d'aquest apartat, doncs, era donar una mostra dels elements que, d'una manera o altra, sempre apareixen en una narració a partir de l'objectiu central del protagonista, però no sempre en l'ordre que he mostrat.

29. Charlie Brooker, creador, «15 Milion Merits», *Black Mirror*, temporada 1, capítol 2, dirigit per Euros Lyn, escrit per Charlie Brooker i Kanak Huq, estrenat el 2011 (Gran Bretanya: Channel 4, 2012), DVD.

clarament exposat. Com hem vist, els canvis de fortuna de la història de Ted a *Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998) —particularment significatius i quirúrgicament orientats a partir del *the darkest moment*— són constants i s'interpreten fàcilment com a fracàs o èxit en funció de la claredat del seu objectiu. Escriu aleshores Mckee:

Com a públic experimentem una emoció quan el relat ens fa passar per una transició de valors. Primer, hem de sentir empatia pel personatge. Segon, hem de saber què vol el personatge i hem de voler que ho aconsegueixi. Tercer, hem de comprendre quins valors estan en joc en la vida del personatge. Una vegada es compleixen aquestes tres condicions, qualsevol canvi en els valors provocarà una emoció. (Mckee 2004, 295)

El canvi continu com a estratègia per a generar emoció i interès es fonamenta en una regularitat que és també transversal en moltes altres arts: el contrast.³⁰ D'aquesta manera, pel·lícules, sèries, documentals o anuncis busquen regular el seu ritme a través del contrast continu; el canvi és també el criteri que organitza l'evolució dels fets de l'escena clàssica fins al seu clímax final; i el contrast és un criteri fonamental per a dissenyar i remarcar la presència d'un punt de gir a la narració: pausa—moviment, silenci—so, fracàs—victòria... El contrast ha permès igualment la popularització d'estructures alternatives —més flexibles que la rígida estructura que prescriuen Mckee o Field— que s'apliquen avui als capítols de les sèries contemporànies. El *the darkest moment* ja no coincideix necessàriament aleshores amb el final del penúltim acte de la narració, i el punt mig o les pinces de Field han passat a millor vida: les sèries actuals organitzen recurrentment l'estructura dels seus episodis en relació als canvis que s'originen en les diferents trames paral·leles que conté cada capítol. Al capítol de *House* (2004—2012) on el doctor ha de curar un pres condemnat a mort (un capítol estructurat en un pròleg i en quatre actes), passem de la presumpta curació del pacient al final del segon acte a l'evidència que segueix malalt al final del tercer acte (tal com afirmava House, tot sigui dit).³¹ De manera similar, el concepte d'*arc* del personatge és el concepte que ha institucionalitzat la presència del contrast com a via cap a l'emoció en la composició global del guió de pel·lícules i sèries. A *El Bar Coyote* (2000), el canvi és que Violet Sanford és capaç de superar la seva por als

30. Henri Matisse (1999, 48) escrivia: «Si gravo amb un punt negre una fulla blanca, per molt lluny que estigui la fulla, el punt restarà visible: això és una escriptura clara. Però si al costat d'aquest punt en col·loco un altre, aleshores un tercer i així indefinidament es produeix confusió».

31. David Shore, creador, «Acceptació», *House*, temporada 2, capítol 1, dirigit per Daniel Attias, escrit per Russel Frier i Garrett Lerner, estrenat el 2005 (USA: Fox, 2007), DVD.

escenaris i triomfa cantant; a *El Sisè Sentit* (1999), Cole Sear és capaç de comunicar-se amb la seva mare; a *En Què Pensen les Dones?* (2000), Nick Marshall deixa de ser un misogin egoista... A les sèries, l'arc del personatge s'utilitza per fer referència al canvi que comprèn tota una temporada i sovint és el referent principal per a desenvolupar la narració.

Les modificacions del guió d'*Alguna Cosa Passa amb la Mary* evoquen també un segon principi fonamental de la redacció contemporània de guions: el conflicte. «Els Farrelly sabien la importància d'una rata», escriu Argent (2001c, 47) sobre el fet d'obviar la reconversió final del detectiu i mantenir la seva personalitat mesquina durant tota la pel·lícula, «i sabien que el públic necessita identificar-se contra un malvat». El conflicte és la cara B de l'objectiu: allò que garanteix que el protagonista seguirà en moviment si troba obstacles concrets i un antagonista digne de ser-ho. El conflicte té múltiples cares (conflicte interpersonal: amb un altre personatge; conflicte intern: amb un mateix; conflicte institucional: amb les forces socials...) i funciona per a complicar l'assoliment de l'objectiu del protagonista en el relat. Però el conflicte té també en el *mainstream* una altra dimensió clau: una persecució entre l'heroi i el seu antagonista, dos amants que es barallen, un treballador que arriba tard i corre entre una multitud de gent que el bloquegen, una empleada que expressa el malestar que sent a la feina, un malentès que fa xocar dos amics, un adolescent que ha d'aguantar estar allà on no vol estar, un engany, una confusió, un dubte personal. Si el canvi és el criteri que organitza l'evolució dels fets de l'escena clàssica fins al seu clímax final (o també el criteri que organitza els actes, altres unitats narratives o el conjunt de la narració al complet), el conflicte n'és el seu motor.³² El guionista necessita mostrar el seu personatge en conflicte permanent perquè aquest conflicte té la capacitat d'instigar permanentment la pregunta sobre què passarà i mantenir així l'espectador assegut a la cadira. La conclusió és sintètica: mantenir el personatge en moviment implica que la seva quotidianitat necessita tenir institucionalment forma de conflicte per a ser narrada.

32. Utilitzo escena en el sentit que s'explica a la nota 10 d'aquest mateix capítol. Ja hem vist també més amunt que l'escena definida com a unitat narrativa amb una durada mitjana de 2-3 minuts no és l'única manera d'exposar els fets d'una narració.

La importància del conflicte es revela quan analitzem les narracions que apareixen fins i tot als marges del model clàssic. Perquè també en aquells casos on ens allunyem del *mainstream*, el conflicte és el criteri formal insubstituïble que justifica les unitats narratives de la narració. *Adaptation* (Spike Jonze 2002), amb guió del prestigiós Charlie Kaufman, sembla un intent de guió que prova d'ometre les principals normes del paradigma clàssic (normes personificades en els consells del personatge que dona vida al mateix Robert Mckee).³³ Charlie Kaufman, el protagonista homònim de la pel·lícula, no té objectius definits que el portin d'un lloc a l'altre més enllà d'una semblança de voluntat d'escriure un guió; el desenllaç és tot un *Deus ex machina* no causal; i, fins i tot, Kaufman utilitza la veu en off mentre assisteix a un seminari on el mateix Mckee en prohibeix la seva utilització. No obstant això, el protagonista no pot evitar esquivar el conflicte a través de la pregunta inicial del film: «Tinc alguna idea original en el meu cap calb?» Daniel Tubau (2006, 222) afirma que el conflicte és l'element formal que Kaufman no pot esquivar.³⁴ DiMaggio (1992, 87) ho exposa encara de manera més concisa amb la fórmula de l'escena d'humor «Personatge + element dramàtic + obstacle = conflicte = humor», que no és gaire diferent de la fórmula que utilitza per a l'escena d'acció «Personatge + element dramàtic + obstacle = conflicte = acció» (180). Crear un conflicte entre Sir Leigh Teabing i Robert Langdon va ser també el recurs que el guionista d'*El Codi da Vinci*, Akiva Goldsman*, va utilitzar per a exposar la classe d'història central de la pel·lícula: «reajustant les seves actituds en relació al material històric, s'aconsegueix com a mínim algun grau de conflicte que ajuda a fer que aquestes escenes facin avançar la narració» (Chumo II 2006, 52).³⁵ El

33. Com en el cas de Goldman, la popularitat de Kaufman es veu per la quantitat de referències que li dediquen les publicacions del ram. Té també tres pel·lícules en el llistat del 101 millors guions de la història, votada pels guionistes afiliats al sindicat (Koch 2006).

34. És paradigmàtic el cas de la sèrie *Seinfeld* (1989—1998), tot un fenomen als Estats Units durant els 90. *Seinfeld* es va vendre com una *sitcom* que no tractava de res (de la Torre 2010, 197). És probable que aquesta vacuïtat fos veritat si fem cas a l'inici de la primera escena del primer capítol, on dos personatges discuteixen sobre cordar-se o no els botons. Com la majoria de les vegades a la sèrie, el tema és insubstancial però el conflicte és sempre l'eix motor dels diàlegs. Aquesta norma va ser particularment explotada en les *sitcom* a causa de la centralitat de l'estructura lineal causal al voltant de l'escena. En un ram paral·lel —els programes d'informació i entreteniment—, la fauna televisiva i radiofònica que abunda als programes de tertúlia ens ha mostrat també la importància del conflicte com a motor i esquer bàsic de la programació, en detriment de la mateixa argumentació. No és l'objectiu d'aquest treball entrar en aquest tema però no és una hipòtesi inversemblant a ulls d'un guionista que el conflicte respongui a alguna mena d'instint natural, tal com afirmava Hitchcock: «quan Perkins contempla el cotxe que s'enfonsa al llac [a *Psicosis*], encara que hi hagi un cadàver, quan l'automòbil deixa un moment d'enfonsar-se, el públic es diu 'Tant de bo el cotxe s'enfonsi del tot'. És un instint natural» (Truffaut 2008, 260).

35. Un dels models més simplificats de guió es basa en la força del conflicte per a fer avançar la narració. És el cas del model dels guions de James Bond, com *El Món Mai És Suficient* (1999). En aquestes narracions, l'agent pren la decisió

concepte Conflicte desprèn tal atractiu que ha aconseguit fins i tot fer el salt mediàtic i participar en la composició del material informatiu. Les tertúlies radiofòniques i televisives supediten sovint el seu paper d'argumentadors a la capacitat de contraposar punts de vista oposats i veure qui pega més i millor; molts documentals actuals també participen d'aquesta tendència i substitueixen la contemplació de la natura per les aventures d'un expert que es passeja a través d'una jungla esmeralda tot tement per la seva vida durant una hora. El magnètic pla-seqüència que obre el capítol que Rodríguez de la Fuente dedica a l'àguila imperial seria poc imaginable avui en dia en una producció contemporània destinada al *prime-time*.³⁶ Potser per això no està de més recordar que la forma no garanteix en absolut que allò explicat tingui un contingut ric. La comunicació es va inventar per a millorar col·lectivament el domini del nostre destí i l'art, per a ampliar el camp de la nostra sensibilitat. Per això, malgrat que és indubtable que el conflicte com a forma *enganxa*, cal ser també conscients que el conflicte com a esquet formal corre el risc de deixar la moral i la qualitat com a simple objecte de l'elecció del guionista, del comunicador o de l'artista.

Objectiu, caràcter coherent, conflicte, obstacles o antagonista, són conceptes que dissenyen l'entorn en què es construeixen i es mostren els personatges del model *mainstream*. Aquests criteris de selecció que modelen les aventures del personatge són un secret a veus dins la indústria i preformen la nostra intuïció d'espectadors des del mateix moment en què escutem la narració per a saber per què un personatge fa tal cosa o tal altra. Com s'ha exposat més amunt, Steve Neale (1980, 23) escriu que «la seva presència [la presència d'elements que uniformitzen la narració dins la varietat] és una necessitat, no una opció variable». El *mainstream* simplifica d'aquesta manera la quotidianitat que ens envolta. A la vida real, els objectius s'encavalquen els uns als altres o es contradiuen entre ells, o no tenen una motivació clara o un origen coherent, o potser l'individu no els sap ni definir, no en té en absolut o no pot explicar realment la seva conducta en funció dels desitjos que diu que té. Però res d'això sembla interessar al *mainstream*, on els personatges

d'enfrontar-se amb l'antagonista just al principi de la pel·lícula. Tota la pel·lícula es desenvolupa aleshores com un successiu cara a cara entre el protagonista i les forces antagonistes, articulat en escenes que utilitzen el conflicte en diferents escenaris com a recurs bàsic.

36. Félix Rodríguez de la Fuente, (direcció i guió), «El Àguila Imperial (Parte 1),» *El Hombre y la Tierra*, capítol 62, estrenat el 1978 (Espanya: RTVE), <https://www.youtube.com/watch?v=s1uy8M0NGzM>.

tenen un objectiu definit i viuen constantment en el conflicte no perquè aquest panorama no respongui moltes vegades a circumstàncies reals, sinó perquè el personatge *mainstream* necessita sempre tenir objectius definits i viure en el conflicte si es vol que la seva història sigui narrada.

De la Versemblança a l'Agència Individual

Has de tenir un missatge per la cultura i el desig d'afectar en allò que pensen les persones.

Michael N. Shyamalan (D'Antonio 2000, 20)

A *Gladiator*, Màxim descobreix l'assassinat de la seva família al final del primer acte. A partir d'aleshores seguim la seva vida de gladiador, sense que sigui cap sorpresa per a l'espectador que la pel·lícula enfilí ràpidament el camí de la venjança. És versemblant que així sigui en el sentit que segueix les regles genèriques d'aquest tipus de pel·lícules. Passa el mateix a *El Castigador* (2004), *Missió: Impossible* (1996), o *Braveheart* (1995), per no citar desenes d'altres exemples que reproduïxen una trama que s'ha convertit en tota una fórmula. Aquesta és una de les dues acceptacions del concepte Versemblança que proposa Todorov: «Perquè una obra es consideri versemblant ha de fer referència a aquestes regles [regles de gènere]. En certs períodes una novel·la sentimental es jutjava com a 'probable' si el seu resultat era el matrimoni de l'heroi amb l'heroïna o si la virtut era recompensada i el vici castigat» (citada a Neale 1990, 47). Un heroi com William Wallace a *Braveheart* no traeix mai els seus ideals per a rendir-se a l'enemic ni quan està a punt de morir. No seria versemblant en el sentit que explica Todorov. Tampoc es deixen temptar Nathan Algren, a *L'Últim Samurai* (2003), o Bruce Wayne, a *Batman Begins* (2005). El pare de Nemo no es rendirà tampoc mai en la recerca del seu fill a *Buscant en Nemo* (2003). Ni Violet Sanford deixarà d'intentar convertir-se en compositora a *El Bar Coyote* (2000) malgrat els obstacles que l'allunyen del seu somni.

La segona acceptació de versemblança que proposa Todorov és l'adequació de l'entorn narratiu a la realitat. Per molt fantàstiques o extravagants que siguin les narracions, la gent sol caminar cap endavant, els protagonistes raonen d'una manera més

o menys lògica; reconeixem també el sentiment de vergonya, orgull, ridícul, alegria o ira.³⁷ Un carrer de Londres, un petó o una acció de violència física són elements narratius que compten amb un referent real poc alterable. També les interaccions entre els personatges s'insereixen en un marc dissenyat pel coneixement social compartit d'una cultura i reconeixem en elles la jerarquia que s'estableix entre dos interlocutors, els codis usats, o els sentiments que hi ha entre ells. Malgrat tot, aquest gran compendi de coneixement comú que serveix de referent a la narració no és la realitat en sentit estricte. Todorov recorda que ja Aristòtil va escriure que la versemblança no és la relació entre la narració i el seu referent real, sinó entre la narració i allò que els espectadors entenen com a realitat. Todorov especifica: «La relació és aquí establerta entre l'obra i un discurs fraccionat que pertany en part a cada individu d'una societat però del qual ningú pot considerar-se únic propietari; en altres paraules, pertany a l'opinió pública. No es tracta de la realitat sinó d'un altre discurs independent de l'obra» (citat a Neale 1990, 47).

Des d'aquesta perspectiva doble, podem identificar una regularitat narrativa del guió *mainstream* que es projecta des de la intersecció entre la versemblança entesa com a adequació de la narració a una determinada tradició narrativa i la versemblança entesa com a adequació de la narració a un determinat discurs de l'opinió pública. Heroïcitats, llibertat, igualtat o justícia són conceptes referenciats en centenars de pel·lícules que tenen el seu referent immediat en els discursos culturals d'una època. Heroïcitats, llibertat, igualtat o justícia són conceptes que funden la seva lògica més en els discursos culturals d'una època que no pas en la realitat. La teoria del món just no és un axioma i la creença que la bondat és sempre recompensada no respon a cap dinàmica necessària, i en canvi es repeteixen a les narracions i a la societat recurrentment (Ibáñez 2003, 172). Conceptes com *imaginari social* (Castoriadis 1983), *memòria social* (Cabruja i Ubach 2003, 189), consciència col·lectiva (Ardèvol 2004, 141), són els marcs socialment construïts on es valida la versemblança d'un cert discurs més enllà de la seva solidesa argumental (Morey 1983, 195; Ibáñez 2003, 238). És des d'aquesta perspectiva que la percepció de

37. Vegeu també el concepte de «Món possible» (Eco 1996), com a món determinat per unes lleis comprensives que expliquen tot el que succeeix o pot succeir en el món descrit en una determinada narració. «No obstant això», afegix Eco, (1996, 244), «el text no enumera totes les propietats possibles d'aquesta nena la [caputxeta vermella]. Per a fer-ho el text ens remet, llevat que indiqui el contrari, a l'enciclopèdia que regula i defineix el món 'real'. Quan hagi de fer correccions, com en el cas del llop, n'aclarirà que aquest 'parla'».

versemblança d'una determinada acció, una determinada paraula, o en un determinat personatge depenen de la *comunitat de referència* de l'espectador o, fins i tot, de la seva particular construcció social de la realitat.³⁸ Per això, la sistemàtica capacitat d'agència amb què es reproduïx la imatge de l'individu *mainstream* —la centralitat del personatge com a causa primera de la història— troba en aquest tipus de narració un vehicle ideal per a reforçar la seva aparença de veritat. Allò que la cultura occidental percep com a *real* és que el personatge sigui l'agent últim de les seves manifestacions. En contrast amb altres codis narratius on l'atzar o la fatalitat imposen els seus dictats a la narració (Vanoye 1996, 51), el model clàssic —fill del seu temps— es fonamenta en l'agència de l'individu. Aquesta és la regularitat que fomenta el *mainstream* donat allò que normalitza com a versemblant la cultura que ens envolta: «Aunque la existencia de los personajes siga estrategias estructurales y emocionales», escriu Sánchez-Escalonilla (2002, 61), «en cada película asistimos a las acciones de los hombres libres. Aquí se resume, en definitiva, la verdad de las ficciones».

El conegut dilema entre les dues versions de l'atac al palau de Buckingham, William Goldman (1995, 132—137) és un bon exemple de com el *mainstream* justifica en la versemblança la necessitat que els personatges siguin agents de les seves accions. En la primera versió de l'atac al palau, un home va passant tanques, portes i finestres sense que ningú l'aturi ni soni cap alarma. L'home ho ha fet perquè se li ha acudit saludar la reina just quan passava per allà i quan, finalment entra al palau i obre una de les desenes de portes a l'atzar, es troba cara a cara amb la reina d'Anglaterra. En la segona versió, Paul Newman busca un equip de col·laboradors i traça un pla genial que li permet desconnectar alarmes i seguir els plànols de palau per aconseguir arribar al mateix resultat. La conclusió de Goldman és significativa: si bé la primera versió reproduïx un fet que va passar realment, només la segona versió seria acceptable com a guió *versemblant*. Aquesta possibilitat de versemblança remet a l'adequació de la narració tant a la tradició narrativa

38. Per a explicar per què un mateix discurs pot ser versemblant per uns o simple ficció pels altres, Rick Altman (2000, 218) introdueix el concepte de comunitat constel·lada. Vegeu nota 18 de l'apartat *La Forma Narrativa com a Discurs Cultural* del capítol 2. La societat de la informació ha facilitat la creació de comunitats imaginades que tenen diferents discursos sobre la interpretació de la realitat com a referència. Per això, un cert discurs al voltant de la teoria del món just (Ibáñez 2003, 172) pot fer identificar com a realista un món amb sentit intrínsec que recompensa els seus herois. En canvi, un altre discurs pot incidir en la manipulació asfixiant que representa aquest mateix tipus de missatges i no donar-li cap mena de credibilitat (Deleyto 2003, 21). Com he exposat en el capítol anterior, el discurs crea l'individu que el legítima.

dominant com a un determinat discurs de l'opinió pública. Així, des de la perspectiva de versemblança com adequació a la tradició narrativa, esperem que l'heroi *mainstream* mobilitzi tots els seus recursos i no confiï només en l'atzar per a portar a terme un pla que ha ideat com a objectiu i que no és pas una mera ocurrència d'un passejant de Londres. Més enllà del primer acte, l'atzar com a causa és inversemblant en la narració *mainstream* perquè visualitza en excés la mà del guionista com a *Deus ex machina*.³⁹ Cal que l'acció narrativa tingui el seu origen en la causalitat psicològica explicable dins la narració. Les coses passen per unes causes determinades, detectables i explicables, i es desenvolupen de manera causal. Per això, és una necessitat que desapareguin les traces del guionista i que l'acció sorgeixi de la mateixa realitat diegètica, sense que restin evidències que algú ha manipulat les trames dels personatges des de fora d'aquesta realitat. L'objectiu de l'atac a Buckingham necessita que el guionista doni al personatge una motivació i una personalitat que justifiqui les seves reaccions davant dels obstacles, però necessita igualment que aquesta tasca del guionista passi desapercibuda i l'intrús arribi davant la reina com si l'acció sorgís d'aquell món i el guionista només en fos un cronista privilegiat. Allò que és versemblant en el model *mainstream* vindria a ser una enorme capacitat del personatge principal per a gestionar la seva llibertat: «una historia siempre presenta un conflicto ético y acaba por apelar a la libertad: el gran misterio», escriu Sánchez-Escalonilla (2002, 61), «un personaje es real en cuanto es libre».

Aquest primer sentit de versemblança com a adequació a la tradició narrativa és ratificada també pel discurs contemporani present en l'opinió pública sobre l'agència individual. Malgrat que l'atzar ens rodegi o l'entorn social sigui una determinació important en les nostres vides, la cultura actual enalteix la imatge de l'individu com a gestor principal de la seva vida. Giddens (2007, 26) ho anomena el mite de l'individu com a agent. També Marzano explicava al primer capítol fins a quin punt aquest mite és avui present en diferents sectors de la nostra vida.⁴⁰ «La imatge de l'ésser humà aïllat», escriu

39. Dins la mostra de guions i guionistes tractats, hi ha excepcions. Malgrat tot, són excepcions que es justifiquen des de la narració. El final de *Senyals* (2002) compta amb grans dosis d'atzar però la pel·lícula es justifica a si mateixa posant com a tema de la pel·lícula precisament el sentit dels senyals de l'atzar en les nostres vides. Altres pel·lícules supediten la idea de determinació a l'ús que el protagonista fa de la llibertat. A *Matrix* (1999), l'existència d'un destí global on Neo exerceix de messies depèn de la seva capacitat de prendre les decisions correctes. L'agència és dictada per un determinisme superior, però necessita ser ratificada per les eleccions d'un protagonista del qual seguim les aventures. *Avatar* (2009) i *El Rei Lleó* (1994) són altres pel·lícules que utilitzen també aquesta idea de predestinació.

40. Vegeu l'apartat *Guió, Indústria i Autonomia*, del capítol 1.

Norbert Elias (Cardús 2003, 166), «com a ésser completament lliure i completament independent, com una ‘personalitat tancada’, que depèn d’ell mateix en el seu ‘interior’ i que està separat dels altres individus, compta amb una llarga tradició en la història de les societats europees». El mite de l’individu com a agent necessita confiar en l’existència d’un nucli individual poc influenciable per l’entorn, que és l’autèntic responsable de les accions que emprèn l’individu. Marta Pujal escriu que ens trobem aquí davant «una norma cultural, fortament arrelada en la nostra societat, que prové de l’individualisme i el liberalisme, i que associa el comportament extern i explícit de les persones a qualitats internes d’aquestes, que es consideren naturals i preexistents. La dominància d’aquesta norma ens porta, sovint, a no adonar-nos de les pressions que el context, els/les altres exerceixen en nosaltres perquè actuem d’una manera determinada» (Ibáñez 2003, 110). *D’aquesta manera, la presentació necessària del personatge mainstream sota les característiques de l’individu-agent a causa de la versemblança que exigeix la tradició narrativa converteix l’agència individual en una regularitat narrativa capaç de presentar-se també com a versemblant entre tots aquells que viuen dins d’aquest mateix discurs. Aquesta necessitat d’agència del personatge mainstream genera una triple paradoxa que condiona de manera directa la tasca del guionista. En paraules de Mckee (2004, 65): «El material que se’n acut no pot quedar disposat de qualsevol manera. El guionista revisa una vegada i una altra la seva idea original, fent que sembli que la pel·lícula va ser creada per una espontaneïtat instintiva, malgrat saber l’esforç i artificialitat que va necessitar per a fer-la semblar natural i creada sense esforç» (cursiva meua). Així, la primera cara de la paradoxa és que el guionista és l’encarregat de crear uns fets que després ha de justificar segons la lògica interna del món que ha creat. La segona part de la paradoxa és que les determinacions formals que imposa el model institucional mai han de percebre’s com a imposicions: el déu que Christopher Nolan* identifica amb el guionista ha d’esborrar les traces de la seva acció i justificar la presència necessària de les regularitats formals com a circumstàncies aleatòries del món diegètic (Argent 2002, 48). La tercera part de la paradoxa no deixa de tenir el seu punt inquietant: el resultat d’aquest procés curós de creació gens aleatori ha de ser un personatge que serà percebut com a lliure.⁴¹*

41. L’estil clàssic també exigeix al director que esborri les traces de la seva presència en la posada en escena de la narració. Vegeu les declaracions de George Cukor al capítol 2, plana 86.

Un Món Saturat de Sentit, o Com Mostrar des del Guió

Veiem l'Elizabeth que agafa el medalló, i immediatament saps que això significarà alguna cosa. Per què si no mostràriem això durant els primers minuts si després no tingués cap mena de significat?

Ted Elliott (Shewman 2003, 50)

La bona narració no diu mai 'quatre', diu 'dos més dos'. Si construeixes la narració correctament, és feina de l'espectador concloure que la resposta és 'quatre'.

Andrew Stanton (Rock 2007, 43)

Michael N. Shyamalan* és un guionista/director que té tendència a incorporar materials metanarratius a les seves pel·lícules. *Senyals* (2002) explica una trobada entre éssers humans i extraterrestres en una comunitat camperola dels Estats Units. Els extraterrestres tenen intencions hostils i la pel·lícula acaba amb un cara a cara entre la família de Graham Hess i un extraterrestre. De la família de Graham no coneixem més que unes poques dades: el seu germà no va triomfar en el beisbol perquè no sabia modular la força i picava sempre massa fort, el fill és asmàtic, i la filla té la (poc versemblant) dèria de posar recipients amb aigua pertot arreu. Tots aquests motius dispersos s'unifiquen amb extremada precisió en l'enfrontament final. Un extraterrestre agafa el fill de Graham en ple atac d'asma i l'emmetzina amb un núvol de gas. Graham, un pastor protestant que ha perdut la fe després de la mort de la seva dona, demana aleshores al seu germà que bategi fort. Aquest ho fa i l'extraterrestre cau a terra, pica amb un moble i fa vessar un recipient d'aigua sobre el seu cos. És aleshores que descobrim que l'aigua és corrosiva per l'extraterrestre i poden acabar amb ell gràcies a la quantitat de recipients que hi ha per tot arreu. «Per això tens asma», diu aleshores Graham mantenint amb esperança el cos inert del seu fill en braços, «no pot ser només sort. Els seus pulmons estaven tancats. El verí no ha entrat, el verí no ha entrat. Tenia els pulmons tancats». I efectivament, pocs segons després el nen reacciona i Graham torna a la fe.

Més enllà de les idees místiques que (massa) sovint exposa Shyamalan sobre els plans divins dissenyats per a cada un de nosaltres (D'Antonio 2000), una pel·lícula

mainstream és el lloc ideal per a mostrar que totes les coses que rodegen un personatge tenen un sentit determinat. El guionista és efectivament aquell déu que insufla sentit als elements de la narració. Aquesta és la condició dels fets del *mainstream*: cap dada de la narració és aleatòria, tot té una raó de ser. D'altra manera, Ted Elliott* adreçaria a la narració la mateixa pregunta que encapçala aquest apartat: per què cal mostrar fets que no tenen cap sentit per a la narració? Si a *Mercury Rising* (1998), un nen autista es fa amb una revista de passatemps, ens sorprendria més que no passés res amb aquella revista que no pas el fet que un enigma militar s'amagui en un dels seus passatemps i el nen sigui capaç de resoldre'l; de tots els caps que pot inspeccionar Nick Marshall a *En què Pensen les Dones?* (2000) quan descobreix la seva capacitat telepàtica, Nick es fixa en les tribulacions d'una secretària a qui després salvarà del suïcidi tot demostrant així que ha deixat enrere la seva frivolitat; si veiem l'arribada d'uns llops a Nova York durant la glaçada que amenaça el planeta a *El Dia de Demà* (2004), no és estrany que aquests llops ataquin els protagonistes quan aquests surten de la biblioteca on es refugien per buscar medicaments...

Bordwell va definir amb el concepte *motivació* els diferents tipus de sentit que els espectadors busquen en els fets d'una narració clàssica a *La Narración en el Cine de Ficción* (Bordwell, 1996) i a *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960* (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997). Motivació és el procés pel qual una narració justifica o dóna sentit al seu material (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 21). Mostrar imatges del passat pot ser una manera de destapar el secret ocult que justifica el comportament estrany d'un protagonista, pot també mostrar simplement un record de joventut, pot revelar la identitat de l'assassí en l'explicació ritual final del detectiu de les pel·lícules de misteri, o també pot ser un mitjà per mostrar la virtuositat dels efectes visuals. Aquestes quatre motivacions són la motivació compositiva (deutora de la causalitat), la versemblant (deutora del realisme), la intertextual o genèrica, i l'artística. Tot element narratiu apunta sempre, segons Bordwell, a una d'aquestes quatre motivacions i, en la narrativa clàssica, és la motivació compositiva la que domina sobre la resta. Els elements narratius sempre solen estar justificats en primer lloc per l'espai que ocupen en la xarxa de relacions causals que componen la història i, si algun element és aparentment gratuït, el guionista no trigarà a recol·locar-lo dins d'alguna línia causal no

resolta, com passa al final de *Senyals*. Això no significa que els elements narratius només puguin estar motivats per un sol dels criteris esmentats o que les accions motivades compositivament no necessitin alhora estar justificades per altres tipus de motivació: per molta necessitat que la narració tingui que el detectiu salvi la seva amant, la motivació realista impedeix que aquest es posi a volar per anar més ràpid (encara que, si existeix algun detectiu que hagi protagonitzat mai algun musical, és probable que hi vagi ballant en funció de la motivació genèrica). Com diu Bordwell, «resulta evident que diversos tipus de motivació poden unir les seves forces per justificar qualsevol detall de la narració» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 21). D'aquesta manera, les motivacions es combinen entre elles i justifiquen totes les escenes del film. Aquest és l'objectiu amb el qual el guionista disposa el seu material narratiu: combinar les motivacions en funció d'un efecte general que persegueix la totalitat del film, però buscar alhora no deixar cap buit de sentit. Encara que les coses de la vida passin perquè sí o amaguin el seu sentit ocult, la regularitat *mainstream* és que els fets de la narració necessiten tenir alguna mena de sentit per a passar. I això implica que el guionista ha d'escollir els elements de les vides dels protagonistes que tenen alguna mena de sentit o donar-los-en un.

No obstant això, aquest camí només és un recorregut a mitges. La saturació de sentit que presenta la narració no seria funcional en el model *mainstream* si aquest sentit no pogués ser comprès pel públic de manera ràpida i evident. Per això, la tendència del model clàssic i de la narrativa actual és situar l'espectador en la postura de *l'hermeneuta perfecte*. A la vida real, el nostre punt de vista no esgota l'essència de les coses. Més enllà de la subjectivitat, hi ha una part inabastable per a qualsevol individu que observa el seu entorn. Si la realitat té algun ordre, només alguns il·luminats saben percebre'l: les relacions entre els fets que ens rodegen són part d'un sistema massa complex per a fer aflorar amb facilitat les causes i els efectes que els uneixen, les persones que ens envolten mostren parts opaques, la vida és de difícil interpretació... En canvi, la narració cinematogràfica *mainstream* exigeix que l'exposició dels elements que poblen el món narratiu sigui tan clara com no ho seria mai en el món que ens rodeja. En la narració *mainstream*, sabem quan un personatge dubta, quan té enveja o quan s'enamora; el pla d'un rostre té sentit en tant que expressa clarament desacord, satisfacció o por. La narració *mainstream* mostra també clarament les relacions causals que s'estableixen entre dos fets

aïllats, o la reflexió última a la qual condueixen els fets mostrats. A *Buscant en Nemo* (2003), Nemo va a parar a una peixera de la qual tots els peixos volen escapar. L'arribada de Nemo representa una nova oportunitat per a fer un nou pla. Donades les dimensions del peixet, Nemo es pot colar pel tub del sistema de filtratge i provar de bloquejar el motor. L'objectiu és que el propietari de la peixera hagi de netejar-la i els peixos aprofitin l'oportunitat per a escapar. Nemo intenta executar el pla però falla. La depressió és més o menys general fins que un pelicà treu el cap per la finestra i els porta notícies del mar. És aleshores que Nemo descobreix que el seu pare ha decidit creuar mig oceà per a anar-lo a buscar. Al principi, dubta: el pare de Nemo no és tan valent com el peix de qui el pelicà narra les aventures. Però quan descobreix que efectivament els dos parlen del mateix peix, una música se sobreposa a l'explicació del pelicà i la càmera s'acosta a Nemo. No fa falta que ningú expliqui res més. Sabem que Nemo està vivint l'admiració. Per això, només triguem uns segons a recompondre on és Nemo quan els seus amics descobreixen que ha desaparegut de cop. Si el seu pare és tan valent com explica el pelicà, ell no pot ser menys. Els peixos criden massa tard. Nemo ja és dins el tub del sistema de filtratge, però aquest cop sí que aconseguirà el seu objectiu i bloquejarà el motor.

L'exemple de *Buscant en Nemo* (2003) il·lustra de quina manera el guionista disposa el material narratiu perquè la narració reveli el seu sentit. Es tracta d'afavorir el que podríem anomenar una mena de comprensió selectiva: tota narració *mainstream* compta amb punts que són de comprensió obligada i el guionista sap que aquells són punts on cal evitar deixar marge a cap mena de dubte. A *Buscant en Nemo*, no és només opcional que l'espectador entengui que Nemo s'arrisca de nou a entrar al filtre a causa de la valentia que acaba de descobrir en el seu pare. Tampoc és només opcional entendre que la música extradiegètica i el moviment de càmera que enfoca Nemo mentre parla el pelicà volen reproduir la seva admiració. Aquestes no són qüestions obertes al debat d'un cinefòrum, sinó punts de comprensió obligada. Si l'espectador no entén el sentit (complet) d'aquests fets, el fil narratiu no es pot recompondre i l'espectador deixarà anar aquella pregunta que aterra els guionistes: «Què està passant? Per què m'expliquen això?». Així, les eines amb què compta el guionista perquè l'espectador no es desorienti són tècniques que relacionen els materials narratius els uns amb els altres. Cal haver establert amb claredat l'objectiu del protagonista perquè entenguem què pensa i sent el personatge

quan fracassa, com passa a *Buscant en Nemo*; cal haver plantejat els aspectes rellevants d'una personalitat perquè sigui possible entendre per què el personatge actua com actua, com veïem a *Senyals*; cal donar significat a certs fets i a certs elements de les narracions perquè aquest significat creï relacions internes i resignifiqui altres fets i altres elements de la mateixa narració, com és el cas del sentit de les abraçades a *Little Miss Sunshine* (2006) o de les pistoles a *Gran Torino* (2008); cal saber posar en relació el significat quotidià d'un determinat fet que mostra una pel·lícula amb l'entorn diegètic al qual aquell primer fet dóna el seu sentit profund, com el bateig final del clímax d'*El Padrí* (Coppola 1972), on Michael Corleone es legitima finalment com a cap de la família mafiosa a través d'una matança. El material narratiu forma ponts, crea relacions particulars amb la resta d'elements narratius, i busca llaços que resignifiquen els silencis, revelen el pensament dels personatges o mostren el significat profund de les accions... Aquesta és l'aposta d'una narració que opta per no revelar directament el sentit de les seves accions sinó que deixa la seva recomposició en mans de l'espectador (Bordwell 1996, 62). La capacitat de la narració clàssica per a acumular informació en els primers compassos de la pel·lícula i la ubiqüitat de la càmera faciliten que l'espectador pugui disposar aleshores en tot moment de prou informació per a exercir sense dificultat el seu rol d'*hermeneuta perfecte*, la condició que espera la narració *mainstream* de l'espectador contemporani.⁴²

De manera institucional, la indústria audiovisual exigeix la necessitat de no generar confusions particularment en el clímax i en els punts de gir. La guia de lectura de l'*hermeneuta perfecte* sol ser aquí principalment la causalitat. Els punts de gir són esdeveniments que fan canviar el curs de la trama i necessiten ser compresos sense llacunes. Són moments en què un fet inesperat empeny cap endavant l'espectador, tot proposant la qüestió *Què passarà?* i/o moments en què la línia causal es recompon en part o al complet, tot oferint la resposta que dóna sentit a l'acció: *els fets narrats han passat per X raons*. Normalment aquests esdeveniments estan situats al final dels actes o a meitat de la pel·lícula. A *L'Últim Samurai* (2003), el primer acte acaba quan el capità Nathan Algren és atrapat pels samurais. Aquest és un fet la importància del qual no pot quedar

42. La narració *mainstream* ha trobat d'aquesta manera la via per a crear sentit sense necessitat d'oferir una explicació explícita. Aquesta ha estat l'alternativa de la narració audiovisual a un model literari que sí té via lliure per a explorar la psicologia dels personatges. En un altre ordre de coses, el model narratiu basat en les relacions s'oposa també a un model narratiu que busca l'interès a través de la contemplació.

deficientment explicada. La captura d'Algren llença aleshores l'espectador endavant a la recerca de les conseqüències i del *QUÈ* passarà. A *Pirates del Carib* (2003), el procés és invers i una revelació a mitja pel·lícula a través d'un *PERQUÈ* inesperat col·loca els fets vistos sota el prisma d'una nova cadena causal i actua com a punt de gir clarament exposat. És el moment en què el pirata Barbosa explica les motivacions que té per segrestar Elizabeth Swann. Ell i la tripulació que l'acompanya no volen segrestar-la per aconseguir un rescat: els pirates són morts en vida que necessiten el collaret d'Elizabeth per trencar la maledicció que carreguen. El *PERQUÈ* pot completar llacunes que havien quedat sense explicació, redefineix els fets ocorreguts i llença la narració de nou cap a noves direccions.⁴³ Un acte també pot començar amb una reacció del protagonista, que ha de ser aleshores perfectament comprensible. L'últim acte de *Matrix* (1999) s'obre amb la decisió de Neo d'anar a rescatar Morfeo, que ha estat atrapat al final de l'acte anterior. El *què passarà* en aquest atac s'encavalca amb les preguntes que ha generat la decisió de Neo en la ment de l'espectador: per què Neo decideix entrar a Matrix per a alliberar Morfeo si li han profetitzat la mort si ho fa? Però la decisió de Neo genera a l'instant un *PERQUÈ* a través del qual l'espectador pot recompondre sense dubtes els pensaments de Neo: Neo vol rescatar Morfeo *perquè* Morfeo s'ha jugat abans la vida per ell, *perquè* Morfeo és més important que ell si és veritat que Neo no és l'escollit, però també *perquè* Neo comença a creure que és l'escollit i pot triomfar malgrat l'amenaça de mort.

El clímax i la resolució d'una pel·lícula són una bona oportunitat per a sintetitzar allò que s'ha anat explicant fins ara i per a introduir una última reflexió sobre l'emoció. El clímax és el moment de màxima intensitat de l'últim acte de la pel·lícula, moment en el qual es presenta el desenllaç de la narració. En paraules de Bordwell (1996, 159), és «la coronació és l'estructura, la conclusió lògica d'una sèrie d'esdeveniments, l'efecte final de la causa inicial, o la revelació de la veritat». Segons Mckee (2004, 373), és el canvi definitiu d'un valor de manera absoluta i irreversible. Sigui el clímax l'últim efecte d'un seguit de fets (*El Codi da Vinci* [2006]), la revelació de la veritat (*El Sisè Sentit* [1999]) o una decisió última (*Sis Dies i Set Nits* [1998]), el guionista sempre ha d'omplir la narració de prou material per tal que el clímax i la resolució de la història puguin revelar clarament

43. En un altre apartat del seu manual, Mckee (2004, 400) insisteix: «Hem de sembrar la pregunta 'Per què?' en la ment dels espectadors».

el seu significat. El clímax de *Matrix* (1999) és capaç de significar aleshores únicament amb una lluita que revela que Neo és efectivament l'escollit; de manera similar, el canvi final de Nathan Algren i l'equilibri que retroba a *L'Últim Samurai* (2003) s'entén fàcilment quan descobrim que s'ha retirat a viure a l'aldea samurai després de la batalla final. Aquest mecanisme per a revelar el significat dels fets narratius de la resolució de la història és juntament amb el contrast una estratègia fonamental del *mainstream* per a imprimir emoció en els seus punts clau. Tal com afirma Bordwell (1996, 62), la recerca de l'emoció en el *mainstream* es fonamenta en els efectes emocionals d'una narració descrita com a procés a través del qual l'espectador recompon la història a partir dels fets narrats. És per això que un dels consells que més es repeteix als tallers de guió és que *el final sigui retratable*: mostrar únicament un sol símbol o un sol gest que sigui capaç de condensar el significat del film (però que només ho sap fer si el guionista ha sabut exposar abans correctament la informació que permet recompondre el sentit de la imatge). L'assoliment de l'objectiu, la resolució de la veritat o el canvi del protagonista i el tancament del seu arc es revelen d'aquesta manera de cop i és el treball de recomposició de la història allò que hauria de convertir-se en font de plaer. A *Gran Torino* (2008), un simple encenedor permet entendre que Walt ha triomfat no només en el seu objectiu d'empresonar els seus enemics, sinó també en el seu arc de lluita contra el seu passat de violència; a *El Sisè Sentit* (1999), un anell que roda per terra és suficient per a recompondre la veritat de la història i mostra a tots aquells que l'hagin vist un dels millors exemples del plaer que suposa la recomposició; a *Senyals* (2002), el moment en què el fill de Graham recupera la respiració es mostra en el mateix pla que —sense cap tall— ens porta a l'habitació on Graham es vesteix un altre cop —potser dies després— de capellà. No cal saber res més per entendre que Graham ha recuperat la fe i torna a acceptar el destí. Des del punt de vista del guionista, això significa que l'emoció no es busca tant a partir d'una mirada contemplativa sinó a través de la capacitat d'una imatge per a revelar de cop el significat d'una narració (i en l'exercici de l'espectador per a recompondre'l). Per tot això, les raons i els elements que expliquen el PERQUÈ de les resolucions i que generen tota mena d'altres relacions possibles no són raons i elements opcionals en el *mainstream*, sinó que són les eines principals que el guionista dóna a l'espectador perquè aquest pugui recompondre la història amb un sentit concret i sense buits. Com a *Senyals* (2002), tot acaba tenint sentit.

Per això, és un consell comú que es remunta als primers manuals les avantatges d'escriure des de l'efecte final desitjat (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 183—185). En paraules de Mckee (2004, 373): «una vegada les tenim (les idees pels clímaxs) hem de treballar cap enrere per a recolzar-les en la nostra realitat fictícia, aportant el coms i els perquè».

Unes declaracions de Christopher Nolan* sobre *Memento* (2000) podrien servir per a tancar aquest capítol dedicat al ple sentit del món diegètic. Val la pena reproduir íntegrament les seves paraules:

El que és interessant és que els films en general sovint són utilitzats per a experiències catàrtiques de veure l'univers, o experimentar esdeveniments en un univers controlat, on la veritat objectiva es presenta d'una forma sota la qual mai tindrem accés a la vida diària. A la vida de cada dia, tota confiança i veritat objectiva és un complet salt de fe. Això és el que li passa a Leonard [el protagonista de *Memento*]. I això és el que fa interessant Leonard: ell és tots nosaltres i és un personatge molt útil per a il·luminar aquest dilema humà. Hem de confiar en els nostres propis judicis sobre allò que és la veritat objectiva. Les pel·lícules són reconfortants de veure perquè el cineasta juga a ser Déu i presenta la veritat objectiva de tot –si no ho fa durant el transcurs de la pel·lícula, definitivament ho fa al final. (Argent 2002, 48)

Allò que diferencia el món *mainstream* del món que ens envolta és que la nostra mirada no és una eina infal·libre per a esgotar el significat de l'entorn que ens rodeja. Aquesta és una divergència que assenyalen també els manuals. Gonzalo Toledano i Nuria Verde (2007, 80) diuen: «Sin motivos no hay objetivos. En la vida puede que las situaciones ocurran porque sí, pero recordad que en la ficción no puede ocurrir nada sin una motivación previa». Les motivacions de la realitat no sempre són comprensibles ni sempre es poden resumir en una certesa individual indiscutible. Per això, Mckee (2004, 446) escriu al seu torn: «Ens relacionem amb els personatges com si fossin reals, però són superiors a la realitat. Dissenyem els seus trets perquè resultin clars i reconeixibles; en tant que els éssers humans som difícils de comprendre, per no dir enigmàtics [...] De fet, jo conec Rick Blain de *Casablanca* millor que a mi mateix».

El Tema: És una Regularitat?

Vàrem fer aquesta llista per a nosaltres mateixos [per als guionistes de la productora Pixar]: no cançons, no al moment 'jo vull', no pobles feliços, no història d'amor, i no malvat.

Andrew Stanton (Argent 2007, 43)

El Castigador (2004) és un guió senzill. No és intenció d'aquest text fer valoracions crítiques de les pel·lícules tractades. Hi ha bones pel·lícules que parteixen de la mateixa senzillesa que s'utilitzarà aquí per a descriure el guió d'*El Castigador*. La senzillesa d'aquests guions es deu al fet que el contingut d'*El Castigador* sembla sorgir de la mateixa forma narrativa, com un simple joc que tinguis l'objectiu de col·locar peces sobre un disseny preexistent. *El Castigador* explica la història de Frank Castle, un agent de l'FBI retirat a qui un antic enemic assassina la família. Aquest és el fet que tanca el primer acte i que introdueix el motiu desestabilitzador que justificarà l'objectiu del personatge principal: la venjança. Els fets mostrats fins aleshores són per tant una estampa de vida familiar idíl·lica que legitimarà la posterior actitud tràgica i violenta del protagonista durant el segon acte. De l'antagonista, Howard Saint, en sabrem poca cosa. Evidentment, la frase correcta és dir que en sabrem només aquelles característiques que seran imprescindibles per justificar la narració. En primer lloc, sabem que Howard Saint és un mafiós, un personatge que, compositivament, necessita associar-se a una personalitat capaç de qualsevol maldat. En segon lloc, sabem que Howard Saint és extremadament gelós de qualsevol home que s'acosti a la seva dona. Com vèiem més amunt, potser a la vida real no detectem si una persona es posa gelosa o no. En canvi, a *El Castigador* o a qualsevol altra pel·lícula *mainstream*, l'espectador no pot tenir dubtes que les mirades de Howard Saint estan carregades de gelosia cap a qualsevol home que passegi a menys de 100 metres de la seva dona. És necessari que el guionista faci aquí de l'espectador un bon *hermeneuta* perquè pugui comprendre per què Saint ha fet assassinar el seu millor amic i la seva pròpia dona. La realitat és que ha estat Castle qui ha preparat una trampa perquè sembli que l'amic de Saint i la seva dona eren amants. Aquest fet és la culminació del joc del gat i la rata que ha tingut lloc durant el nucli de la narració, i que és el conflicte principal que motiva el segon acte: un primer atac de Castle a un banc de Saint, els dos

intents d'assassinat en què fracassen dos especialistes contractats per Saint, la tortura dels veïns de Castle perquè diguin on s'amaga Castle... Aquests moments de conflicte s'alternen amb l'exposició sintètica de les dades que ens faran entendre com s'executa la venjança final i també amb converses on es projecta la decisió final de Castle una vegada la seva venjança es consumeix. Castle ha de decidir aleshores entre deixar-se inundar per l'amargura i morir o ser capaç de superar-la convertint Castle en una altra persona. És aleshores quan una visió de la seva dona evita que Castle es suïcidi i el record de les converses amb els seus veïns li ofereixen una alternativa que conclou l'arc del personatge: Castle es converteix en el Castigador i decideix repartir justícia pel món.

Els cursos de guions, els manuals i les entrevistes als cineastes sovint fan referència al tema de la pel·lícula i el presenten com el fruit d'una reflexió intensa. Pel·lícules com *Million Dollar Baby* (2004) o *Crash* (2004) plantegen idees més o menys interessants sobre la vida o la relació amb els altres. Andrew Stanton* va escriure *Nemo* a partir de la seva pròpia por cap a la sobreprotecció paterna (Jolin 2009, 101). Amenábar* (2002, 9) explica que *Los Otros* neix com a reflexió sobre la repressió, i Shyamalan* va escriure *El Sisè Sentit* com una història sobre la manca de comunicació (Argent 1999, 38). En aquests casos, la forma es posa al servei de les idees que el guionista vol expressar. Però una gran part de pel·lícules *mainstream*, com he provat d'exposar en l'anàlisi d'*El Castigador*, mostren un resultat que sembla més aviat el producte d'invertir el procés. El tema de la venjança com a justícia i el contingut dels elements narratius semblen sorgir a *El Castigador* únicament com a conseqüència de la forma narrativa; com si la forma fos una guia que permetés facilitar els elements que necessita una trama mínima i suficientment completa per a sustentar tota una pel·lícula.

Altres exemples mostren aquesta funció de la forma com a fórmula total o parcial de dissenyar els continguts de la narració. La caracterització inicial de Nick Marshall com a personatge egocèntric i poc empàtic a *En Què Pensen les Dones?* (2000) té lògica en una narració que es fonamenta en la conversió final de Nick en un home atent. Les caracteritzacions oposades de Quinn Harris i Robin Monroe a *Sis Dies i Set Nits* (1998) semblen una conseqüència directa del conflicte que tota narració necessita i que explota contínuament entre ells quan els dos queden abandonats en una illa deserta. El desencant inicial del capità Nathan Algren cap a la cultura nord-americana a *L'Últim Samurai*

(2003) sembla explicar-se compositivament de manera molt senzilla si es té en compte que s'està narrant la seva posterior atracció cap al món samurai. Fins i tot en pel·lícules ordenades entorn d'una reflexió clara com *El Rei Lleó* (1994), la crida a la responsabilitat social cal que estigui articulada en relació a la irresponsabilitat inicial de Simba. Allò que vull mostrar amb aquesta casuística és que la concreció del contingut narratiu és un element secundari, en el sentit que el guionista el pot construir —si convé— només completant els buits que reclamen les regularitats narratives. Una idea mínima o una sinopsi incipient pot ser base suficient per a construir una trama que contingui tots els elements que el *mainstream* exigeix: un home que obté la capacitat de llegir les ments de les dones (*En Què Pensen les Dones?*), un expolicia que busca venjança per la mort de la seva família (*El Castigador*), una parella que s'odia queda abandonada en una illa deserta (*Sis Dies i Set Nits*)... La força de les regularitats narratives com a fórmula formal és que transcendeixen la seva funció. Així, ja hem vist que són capaces també de garantir l'emoció a través de l'objectiu i el canvi en el pla de l'interès; i, en el pla argumental i temàtic, són capaces de donar un cert contingut mínim als elements narratius (i fins i tot garantir una certa dosi de reflexió) quan el guionista no ha estat capaç de trobar-ne cap de millor.

La posició secundària del contingut en relació a les exigències formals hauria d'implicar que Hollywood delimita un marc temàtic ampli i que el guionista pot escriure sobre el tema que creu més convenient. Però això només és gairebé cert. Per un cantó, el factor de selecció que exerceix el patró formal de narració *mainstream* accepta una gran varietat de temes i té poc a dir sobre el contingut de les pel·lícules. El tema és la incògnita variable de l'equació. Però per un altre cantó, la forma narrativa té capacitat per exercir certa constricció temàtica en tant que el tema d'una narració no es pugui expressar dins el model *mainstream* o en tant que les necessitats formals del model, que aquí estem exposant, condicionin una determinada perspectiva de l'objecte tractat. Els pilars bàsics de la narració són el personatge i l'objectiu, i això preforma sovint la narrativa cap a una direcció que pot deixar en lloc secundari o fer desaparèixer les orientacions temàtiques que no s'hi adequen. Com explica Bordwell arran de *La Síndrome de Xina* (James Bridge 1978), la denúncia social sempre queda en segon pla en detriment del magnetisme que genera l'assoliment de l'objectiu per part del protagonista (Bordwell, Staiger, i Thompson

1997, 414). El mateix podríem dir avui de *Diamants de Sang* (2007), pel·lícula dirigida i produïda per Ed Zwick*, on el retrobament de la família per part d'un dels personatges i la redempció del protagonista vehiculen una narració que deixa en un (discret) segon pla les implicacions occidentals en les guerres pel control dels jaciments de diamants.

En qualsevol cas, si la forma no necessita exercir funcions de selecció temàtica, és perquè Hollywood té altres maneres de fer aquesta selecció. La gran competència en el mercat de guions fa que un guió pugui desaparèixer molt fàcilment si el contingut es considera poc interessant o fins i tot inadequat. Això pot passar igualment quan una pel·lícula ja ha estat rodada i depèn només de la distribució. Així, si hi ha pel·lícules amb contingut *incòmode* que aconseguen sortir a la llum, és perquè són pel·lícules que han sabut aprofitar les esclatxes del sistema. L'associació entre George Clooney i Stephen Soderberg en la desapareguda productora Section Eight (Biskind 2006, 517) va produir pel·lícules com *Bona Nit i Bona Sort* (George Clooney 2005) gràcies al sistema de *packages*, que uneix la participació d'un actor reconegut a un projecte determinat. Clooney sap que les coses no són encara molt diferents de quan Steve Shagan escrivia: «si Barbra Streisand vol filmar-se a si mateixa sobre el mur de les Lamentacions cridant, 'Mira, mama! He arribat al cim del món!' Qui s'hi negarà?» (citada a Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 413). Així, els exemples de guions *incòmodes* que han vist la llum no hauria de fer oblidar el forat negre que significa el procés previ al rodatge i la distribució de qualsevol pel·lícula. Encara que *Bowling for Columbine* (Michael Moore 2002) fos un èxit mundial, el documental podria haver-se quedat sense distribució si United Artists no l'hagués recuperat de l'ostracisme al qual volia destinar-la Disney. La realitat és que no tots els projectes tenen la sort de ser rescatats a l'últim minut. Tim Robbins va aconseguir un èxit considerable amb *Pena de Mort* (Tim Robbins 1995), però les altres pel·lícules de contingut polític escrites i dirigides per ell han tingut una distribució més aviat discreta (per fer servir un eufemisme qualsevol). *A baix el Teló* (1999), la pel·lícula posterior a *Pena de mort*, es va passar a 8 cinemes el primer cap de setmana d'estrena i només es va distribuir fora dels Estats Units a Itàlia i Argentina. *Diamants de Sang*, per donar dades comparatives, es va estrenar a 1.910 pantalles als Estats Units i es va distribuir a 45 països. Anteriorment, *Pena de Mort* s'havia estrenat en 714 pantalles a través de Gramercy, aleshores una distribuïdora independent. La compra d'aquest tipus de distribuïdores

petites per part dels grans conglomerats també va significar una revisió dels criteris que havien de complir els cineastes per a accedir a l'expressió pública. L'encarregada de la misèrrima posada de llarg d'*A baix el Teló*, tot un despropòsit per una pel·lícula d'un director que havia tingut l'èxit que va tenir *Pena de Mort*, va ser Disney a través de la seva filial Touchstone. No fa falta buscar cap cita per explicar on hagués anat a parar el guió de Robbins si no hagués estat Robbins qui el va escriure i no l'hagués recolzat un repartiment d'autèntic luxe.

L'Efecte Final i el Treball en Grup

A partir del caos, la història es preforma: 'decidim on volem acabar, a quin punt volem arribar en l'últim episodi', aleshores comencen a treballar cap enrere des del principi per veure com hi arribem.

Melissa Rosenberg* (Rosen 2008, 48)

Edgar Allan Poe (1991, 63) va escriure que un relat no és col·locar els incidents l'un rere l'altre de qualsevol manera, «sinó que, després de concebre acuradament un cert efecte únic i singular, [un artista] inventarà els incidents, combinant-los de la manera que millor l'ajudi a aconseguir l'efecte preconcebut. Si la seva primera frase no tendeix ja a la producció de l'esmentat efecte, vol dir que ha fracassat en el primer pas. No hi hauria d'haver ni una sola paraula en tota la composició que no tendís, directament o indirecta, a ser aplicada al disseny preestablert». ⁴⁴ Bordwell explica com aquesta teoria va popularitzar-se com a principi narratiu audiovisual a través del professor de teatre Brander Matthews, que va codificar aquest efecte central per a fer referència indistintament a l'impacte formal o a la reflexió temàtica (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 183—185). L'efecte final és el tema d'aquest apartat i el motiu d'una qüestió clau: qui és el responsable de la unitat de la narració que exigeix l'efecte únic com a referència narrativa?

Un segle després de Poe, l'efecte final o unitari és un principi que repeteixen els cineastes i els manuals més populars. Mckee (2004, 373) escriu: «treballem des del final per a garantir que cada imatge, cada cop d'efecte, cada acció o cada línia de diàleg es relacioni d'una manera o altra, o ens preparin per a aquest gran resultat [el clímax final],

44. Poe (1982) desenvolupa aquesta teoria amb extensió a través de l'anàlisi del seu propi poema *El Corb*.

idea a contraidea»; Madeline DiMaggio (1992, 161) sembla copiar Poe quan defineix com a espina dorsal de l'argument allò que ella anomena la idea motriu: «si una escena no fa progressar la trama, si no revela elements de l'argument pertinents o no defineix els personatges, aleshores val més eliminar-la del guió». John Lasseter, director creatiu de Pixar i guionista de *Toy Story* (Lasseter 1995) i *Cars* (Lasseter 2006), parla del procés de creació del guió a Pixar d'una manera idèntica: «el procés pel qual desenvolupem el relat és habitualment començar amb Una Gran Idea – els joguets preocupats per si no jugaran més amb ells i amb un dilema al cap, escollir viure per sempre com una col·lecció darrere un vidre. Hi ha un arc narratiu bàsic i la trama s'ordena en targetes de 3x5. Cada aportació de la narració ha de fer referència a l'arc del teu personatge principal. No importa si és molt interessant, si no s'hi adequa, treu-ho» (Lennon 2000, 27).

El dubte que l'organització actual de Hollywood planteja a aquest principi és com es garanteix la unitat d'un projecte quan el procés de creació d'un guió passa per tantes mans i criteris diferents. Un exemple posarà més en relleu la importància de valorar aquesta qüestió. A la primera versió del guió de *Gladiator* (2000), la família de Màxim no era assassinada. La intenció del primer guionista, David Franzoni*, era construir un discurs sobre la dictadura i la democràcia, tal com la direcció del primer acte de la pel·lícula sembla mostrar. L'objectiu de Màxim era venjar l'assassinat de l'emperador i fer complir el seu últim desig: retornar el poder al poble. Però les posteriors aportacions de John Logan i William Nicholson volien mostrar un personatge principal «més emotivament compromès» (Nicholson 2001) i fer més «personal» el conflicte (Divine 2003a, 35). Logan va ser qui va introduir en el guió l'assassinat de la família de Màxim. El problema, com molt bé ha apuntat Martina Nagel (2002), és que la força de la trama familiar dilueix la trama política original, que queda desatesa a partir del segon acte i se supedita a la consecució de la venjança de Màxim per la mort de la seva família.⁴⁵

45. Nagel (2002) arriba a desenvolupar un final alternatiu que elimina el motiu de la venjança familiar. Més enllà del guionisme-ficció, l'article «'A Hero Will Rise': The Myth of the Fascist Man in *Fight Club* and *Gladiator*» (Barker 2008) desenvolupa una lectura de la pel·lícula com a mite feixista, lectura que crec que és possible a causa dels desequilibris que pateix la idea inicial. La decisió de tornar el poder al poble per part de Màxim es converteix en el guió final en una concessió que fa l'heroi cap a la massa que l'aclama. El poder del poble es redueix per tant a una mena de veneració populista que no es diferencia gaire de la submissió cap a l'antic emperador. El final alternatiu de Nagel solucionava aquest mateix punt per a evitar aquest contrasentit.

La idea d'efecte únic de Poe té el seu punt feble en el cinema precisament pel fet que el cinema a Hollywood sempre ha estat un treball en grup. El canvi de guionistes i les intromissions de directors, productors, executius i actors sovint fan córrer el risc de desequilibrar la narració si no es conserven unes línies mestres bàsiques a partir de les quals treballar. Un primer problema pot ser aleshores concretar a què es refereix la idea d'unitat, un concepte que és massa líquid com per a plantejar el problema en termes únics. La unitat pot referir-se al tema, però també pot ser un efecte determinat que vol causar la pel·lícula sobre el públic, o un gir final inesperat. En segon lloc, diu Poe que tots els elements del relat han de tendir cap a una sola direcció, de manera que un element narratiu pot aparèixer a la narració només com a factor secundari de l'ordre final que mostra la història. En aquest context, el treball en grup o les intromissions dels executius poden crear aleshores conflicte quan s'obvia la relació dels elements amb el conjunt i s'exigeix una representació diferent d'aquell element en funció d'aquell criteri o d'aquell altre. És com si la recerca de la perfecció de cada minut fes oblidar que cada un d'aquests minuts va seguit del següent i forma un tot global. És el cas de *Spider-man* (2002), on Alvin Sargent va ser contractat pels productors només per fer créixer la tensió amorosa en els diàlegs entre Peter Parker i Mary Jane. La veritat és que ho aconsegueix... fins al punt que la decisió final de Peter Parker d'abandonar Mary Jane per a no posar-la en perill es converteix en inversemblant fins i tot a ulls del productor. Grant Curtis dialoga en els comentaris del dvd amb el director i comenta amb escepticisme: «Sam [Raimi], si tinguessis 19 anys, marxaries?» (Curtis et al. 2002).

Aquests desequilibris són corrents a les pel·lícules de Hollywood i es poden donar fins i tot en guions en què només hi ha un sol guionista involucrat. *L'Hora de l'Aranya* (2001) s'inicia amb una seqüència on el detectiu veu com assassinen la seva companya. Aquest fet no té cap mena de ressonància a la resta de la pel·lícula (i, per tant, trenca la norma de la necessitat de sentit de tots els fets narratius), ja que la línia de culpabilitat-redempció va ser una línia que el guionista Marc Moss* va abandonar en posteriors versions. Malgrat tot, el director va decidir recuperar l'escena per la versió final i obrir d'aquesta manera la pel·lícula amb una acció impactant. En tots aquests casos, parlariem de guions desequilibrats, i la causa principal d'aquest desequilibri és l'especial lloc que ocupa el guionista en el sistema de poder de Hollywood. Dit d'una altra manera,

Hollywood ha normalitzat que passi en el *mainstream* allò que no passa en cap altre entorn creatiu. No es tracta només de constatar que seria absolutament inversemblant imaginar algú fent pintar a Picasso un ocellet blau al *Guernica* per a donar més alegria al quadre. Es tracta d'explicar què se n'ha fet del respecte que el dramaturg Alan Ball* esperava trobar al món del cinema cap a l'autor del text: el perquè d'aquesta posició del guionista en un sistema de poder que justifica i normalitza qualsevol intromissió externa i els canals que han facilitat institucionalment aquesta intromissió malgrat que vagi en contra del criteri d'unitat que va expressar Poe fa més d'un segle.

El treball en grup sempre ha estat la constant de Hollywood. William Goldman (1995, 102) escriu vehementment contra la teoria de l'*auteur* que Hollywood va importar de França: «Com ja he dit abans —i, creguin-me, és veritat (i si ningú em creu, que preguntis a qualsevol que treballa en aquest negoci i ho comprovi)— *les pel·lícules són una aventura en grup*». Aquesta constant s'ha traduït pels guionistes en contínues reescriptures des de l'època dels estudis i ha sigut una font inacabable de debats. Orson Welles descrivia el treball en grup als estudis amb la següent metàfora: «Quan s'ajunten massa autors aconseguen, generalment, el mínim comú denominador de l'interès dramàtic» (citada a Davis 2001, 200). Avui en dia, David Koepp* repeteix una opinió similar amb menys ironia i probablement amb més ressentiment: «tinc la sensació que [les reescriptures] fan el guió pitjor o diferent, però mai millor. Penso que la idea en un guió arriba al zenit en la tercera o quarta versió. Qualsevol altra millora ens condueix als límits de la idea, perquè el concepte [central] sempre limita la qualitat del guió, hi ha límits. A vegades no n'hi ha, però aquests [guions] són clàssics. Després de la tercera o quarta versió pots fer-ho diferent, però hi ha moltes possibilitats de fer-ho pitjor. I això és el que acostuma a passar» (Bauer 1998, 41). Bo i així, malgrat les queixes de Welles o Koepp —i malgrat els desequilibris que apareixen fins i tot en pel·lícules importants com *Spider-man* (2002) o *Gladiator* (2000)—, el model de treball en grup ha resultat sovint funcional i ha donat resultats excel·lents quan la persona que ha liderat el projecte ha sabut imprimir la unitat necessària al guió. Ronald Davis (2001, 63) escriu a propòsit del Hollywood dels estudis: «Encara que la realització de la pel·lícula era un esforç col·lectiu, Pandro Berman [productor de MGM] creia que *algú* havia de donar un toc personal a cada film. 'Podia ser el guionista', afirmava, 'podia ser el director, o el productor, en alguns casos fins i tot

podia ser el protagonista si aquest era de la talla de Doug Fairbanks, Sr. Totes les pel·lícules havien de tenir la marca i mostrar el punt de vista d'algú». Aquesta unitat ha aparegut a pel·lícules actuals en mans de directors com Gary Marshall a *Pretty Woman* (1990), productors com Jerry Bruckheimer a *El Bar Coyote* (2000) o executius com Jeffrey Katzenberg a *El Rei Lleó* (1994). Malgrat tot, allò que crida l'atenció d'aquests exemples —insistent en la premissa d'aquest apartat—, és que en cap d'aquestes pel·lícules van participar-hi menys de 6 guionistes. Si hi ha algú que garanteix la unitat del projecte, poques vegades aquest algú és el guionista (i definitivament el guionista deixa de ser aquesta garantia quan treballa per encàrrec o no exerceix també el paper de director o de productor). Com va descobrir aviat Alan Ball*, la normalitat en el règim de poder de Hollywood és que «els guionistes són més prescindibles que les estrelles» (Kazan 2000, 26).⁴⁶

En contraposició a la dinàmica general, és sens dubte el procés d'escriptura de Pixar el que ha atorgat al guionista una quota major de poder.⁴⁷ Andrew Stanton* explica que la millor metàfora per explicar com es creen les històries a Pixar és la d'imaginar una excavació arqueològica on participa tot l'equip des de la seu dels estudis (Rock 2007, 42). Brad Bird, guionista d'*Els Increïbles* (2004) explica: «Una de les coses que m'agrada més de Pixar és que llencen un camp de força al voltant de les idees quan estan en el punt més vulnerable. No les deixen assassinar per les mateixes forces que diàriament assassinen idees a la resta de la comunitat cinematogràfica» (Jolin 2009, 101). Es tracta d'un procés d'*excavació* similar al procés que segueix el guionista que té el temps i la capacitat (econòmica) per a desenvolupar un projecte fins a modular-lo com creu que el projecte

46. Stempel (1988, xi) escriu: «Molta de la història del cinema sobre guió és incorrecta perquè les fonts tenen raons per rebaixar el rol dels guionistes: actors, productors, directors, i les seves màquines de publicitat, tant en la indústria com ens els Film Studies». Per altra banda, el primer capítol del llibre de Goldman (1995) es titula «Els poders» i analitza els interessos de productors, actors, directors i executius en relació al guionista: «Pel que fa a la seva autoritat, els guionistes estan situats entre el porter de l'estudi i la persona que el dirigeix (aquesta setmana)» (Goldman 1995, 11). És interessant també al respecte llegir el seu punt de vista sobre la teoria de l'*auteur* (100). És evident que els guionistes no sempre són tractats de qualsevol manera. Però fins i tot en processos on participen guionistes reconeguts (els anomenats guionistes de la llista A) apareixen referències al model habitual de tracte al guionista. Ted Elliott* comenta de *Pirates del Carib* (2003): «va ser genuïnament una forma d'art col·laboratiu. En el veritable sentit del terme col·laboratiu, no en el sentit habitual de Hollywood 'd'art col·laboratiu per tant calla i fes el que diem o et fem fora i agafem algú altre que ho faci'» (Shewman 2003, 50). Insisteixo per tant en què la idea d'aquest text no és centrar-se en casos concrets d'èxit o fracàs, sinó investigar la dinàmica que s'entén com a normalitat en l'entorn del guionista *mainstream*.

47. Pixar va ser absorbida per Disney el 2006. El tracte va comportar el control de la branca d'animació de la Disney per part dels creatius de Pixar, però la dinàmica de Pixar es va introduir en la lògica dels altres estudis. Si això és la causa de la pèrdua de qualitat dels seus últims llargs, és una cosa que caldria analitzar més detingudament.

necessita ser.⁴⁸ Shyamalan* va reconvertir una història sobre assassins en sèrie en una història de fantasmes a la cinquena versió del guió d'*El Sisè Sentit*, que va escriure com a *spec* (D'Antonio 2000, 23). És probable que aquest procés d'*excavació* hagués estat impossible si s'hagués portat a terme com a encàrrec o un cop opcional el guió per algun dels estudis de Hollywood, on cal cenyir-se a les ordres del productor i al *high concept* que ha motivat i que justifica el projecte. Com he explicat a la introducció, Marc Moss* va rebre una nota de producció que suggeria reorientar el guió sobre un assassí en sèrie cap a una història de revenja personal amb l'argument que aquest tipus d'històries obrien el primer cap de setmana amb una recaptació mitjana de \$21 milions de dòlars. Però en aquest cas, no es tracta tant de cridar l'atenció sobre la intromissió, sinó sobre de la incapacitat del guió per agafar vida pròpia, en el sentit que el relat d'assassins en sèrie de Shyamalan va evolucionar fins a *El Sisè Sentit*. En clar contrast amb el cas de Moss i el *high concept*, Brad Bird explica de nou sobre Pixar: «la gent de màrqueting mai han estat contents amb les nostres pel·lícules perquè no es venen com una frase d'una sola línia» (Jolin 2009, 102) i afegeix, «Pixar és com un estudi de l'època clàssica, tots els creatius van a la seu central diàriament, els escriptors acostumen a mantenir-se en el projecte des de l'inici fins a l'estrena final [...] Pixar eleva l'estatus de l'escriptor per sobre del model típic de Hollywood, en què els escriptors són usats i tirats literalment com Kleenex» (Rock 2007, 43). La pel·lícula que va fer Brad Bird per a Pixar, *Els Increïbles*, va recaptar el primer cap de setmana \$70 milions de dòlars als Estats Units, èxit que Pixar repeteix una vegada darrere l'altra. Aquests resultats haurien de plantejar el dubte sobre si la situació del guionista en el règim de poder del Hollywood corporatiu és una constant del model actual industrial només a causa de les raons econòmiques que pretenen garantir l'èxit a partir del *high concept* en contraposició a la confiança en guions més elaborats.

La dinàmica de producció de Hollywood es basa en la dinàmica entre la repetició i la diferència (Altman 1999, 177). Un dels *mantres* que persegueix la rutina dels productors de Hollywood és *diferent però familiar*. Per un cantó, Rick Altman descriu la repetició com el procés a través del qual productors, directors i guionistes proven d'entendre la clau de l'èxit de l'última pel·lícula de moda i reproduir-ne el format o

48. És el cas de guionistes que també són productors o directors i tenen una quota important de poder donat els seus anteriors èxits: Michael N. Shyamalan*, Edward Zwick* o James Cameron*.

combinar-lo amb algun altre format d'èxit. El retorn de la comèdia romàntica als 90 té molt a veure amb *Pretty Woman* (1990); de la mateixa manera que pel·lícules com *Pulp Fiction* (Tarantino 1994) van exercir una gran influència en el to i el crèdit del cinema independent, o *Batman Begins* (2005) ha suposat una reorientació en el tractament de les pel·lícules de superherois. Malgrat tot, un estudi no pot dependre només d'imitar per a triomfar. Algú ha d'apostar per aquelles pel·lícules diferents que generen inèrcies o moren en l'intent. Aquesta és la pulsio de canvi i diferència que possibilita la renovació de models i que permet que projectes arriscats com *American Beauty* (1999) s'estrenin a l'estil *blockbuster*.⁴⁹ No obstant això, la dinàmica de la diferència només pot activar-se dins d'un sistema estable i sempre que la diferència no amenaci la viabilitat de la indústria. Com s'ha explicat al principi, *American Beauty* es va estrenar precisament a rebuf de *Pulp Fiction*. La seva projecció deu més a la necessitat dels estudis de buscar noves històries i d'investigar en el mercat independent que a la seducció que va exercir la qualitat del seu guió. Per tot això, es podria afirmar que els autèntics dominadors de la inèrcia de la indústria són els factors d'estabilitat i de repetició. La indústria té mecanismes per a filtrar tot allò que no s'adeqüi a un model narratiu determinat, la forma narrativa *mainstream* s'ha concretat també en un discurs que és capaç de reproduir els seus elements fonamentals fins i tot inconscientment, la socialització dels guionistes en el discurs sobre la forma narrativa *mainstream* és una garantia de repetició, com mostren els casos de Cameron* o d'altres cineastes *artisans de la tècnica* (Langford 2010, 208). La repetició engoleix dins la seva lògica els factors de diferència i és el factor clau entorn del qual s'ha dissenyat el marc en què es mou el guionista *mainstream*. I precisament per a mantenir aquesta lògica, cal tenir sempre sota control la tasca del guionista, *aquell últim factor de diferència que amenaça amb «voler fer art» o amb posar el mainstream al servei de les seves ínfules de geni creador*. «Showmanship, not genius», aquest era el lema de la RKO que reproduïa les raons que va fer servir l'estudi per a rescindir el contracte d'Orson Welles (Langford 2010, 208). Anys més tard, el New Hollywood va demostrar efectivament el perill de donar massa poder als artistes. Des d'aquesta perspectiva, no és estrany que els

49. La dinàmica de diversitat no només es nodreix de guionistes creatius. També ho fa de productors que entenen la seva feina com una dinàmica entre el risc i la seguretat. Brad Bird explicava «Moltes pel·lícules cauen en aquest comú denominador on estàs imitant una altra pel·lícula i tens la il·lusió de seguretat pel fet de seguir un camí que no et farà fracassar. Això no és tan interessant com arriscar-se a cada pas i després no fracassar!» (Jolin 2009, 101).

executius dominin el procés de composició en el Hollywood corporatiu i que el guionista ocupi un lloc en el sistema de poder on la seva feina pot ser modificada per qualsevol que passa per allà o ser acomiadat pel qui va darrere. És cert que aquesta dinàmica exposa el guió als canvis que pot suggerir qualsevol desaprensiu, fins i tot si aquest desaprensiu té molt bona voluntat, però els avantatges d'una dinàmica que és immensament productiva bé poden justificar un mal guió de tant en tant (o dos). Com deia Biskind, quan l'artista està controlat, el Hollywood corporatiu treu a passejar les seves gallines només quan necessita alguna novetat. I el mercat de l'*spec* o el cinema independent és un galliner prou ampli per a remenar quan la indústria necessita un producte diferenciat. La resta del temps, la feina del guionista ha d'estar controlada. En aquest sentit, com en tants d'altres, el Hollywood actual reactualitza el lloc que el paradigma clàssic definia per a la diferència i aquells qui l'aportaven. Per això, Janet Staiger escriu: «Alguns directors, guionistes, fotògrafs, directors artístics, etcètera, no van tenir cap problema per vèncer el sistema de Hollywood: n'eren part d'una tendència» (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 122).

Només manca determinar l'eina que ha facilitat que el guionista es precipités per la jerarquia de poder fins al lloc on és normal que la seva feina sigui objecte de discussió per tothom. La peça clau que possibilita aquest sistema de poder ha estat precisament la popularització de la nomenclatura que hem tractat en aquest capítol. La descentralització que va patir el Hollywood corporatiu va significar l'ocasió ideal per trobar com portar a debat la tasca del guionista. El boom dels manuals dels anys 80 i la popularització dels termes narratius va generar l'atomització del model *mainstream* en desenes de conceptes que podien ser utilitzats com a categories crítiques amb independència del projecte narratiu i de la seva unitat: actes, arcs i objectius, conflicte, causalitat, motivacions, «the darkest moment», decisions, punts de gir i clímax... La popularització d'aquests conceptes possibilita que un *doctor* (però també un productor o qualsevol altre executiu) faci aquesta anàlisi o aquella altra que justifica aquest canvi o aquell altre. Així, no hi ha projecte que narri (per exemple) les aventures d'un heroi que no involucri algú que ha llegit Vogler i que en suggereixi el seu patró; en qualsevol projecte de pel·lícula hi haurà un executiu (com a mínim) que hagi assistit al seminari de Mckee;⁵⁰ pocs són els directors, productors

50. Marc Moss* assegura que són els executius els assistents més assidus als seus seminaris (mail a l'autor, 26 d'abril de 2011).

o actors que no estiguin familiaritzats amb els conceptes de motivació, objectiu o arc i que no s'hagin vist algun cop temptats a suggerir canvis a la narració segons criteri propi (i sovint sense preguntar). *El problema no és un model que ha demostrat ser capaç de vehicular genialitats, el problema és la popularització del coneixement comú que afirma tenir les seves claus i el responsable de decidir la unitat del projecte.* En aquest context, la modificació d'un guió pot ser motivat per causes que s'escapen de les mans del guionista que ha creat el projecte i, malauradament, és difícil que el guionista refusi fer el canvi si no vol perdre projecte i feina. Terry Rossio* diu: «és molt cansat pels escriptors que et demanin escriure una escena que senzillament penses que no és correcta» (Ryfle 2001, 65). A vegades, aquesta és la causa d'un guió desequilibrat. Altres vegades, aquesta nomenclatura és la que possibilita la redacció dels guions que simplement busquen ser una garantia de continuïtat i de repetició, com *El Castigador* (2004). Però, sobretot, aquesta nomenclatura facilita que es delimiti el rol del guionista en funció dels interessos de l'estudi. Goldman es queixava de les reunions i de les reunions a què els executius sotmetien els membres d'un rodatge.⁵¹ John Logan, el segon guionista de *Gladiator* n'explica una: «Va haver-hi moltes reunions amb Ridley [Ridley Scott, el director], Walter Parkes, Laurie MacDonald [els productors] per tractar l'estructura, l'arc de la història i de Còmmode, les relacions històriques, i per trobar un caràcter adequat per aquests personatges» (Divine 2003b, 36). Com deia abans, el desenvolupament del guió és com una tertúlia a la qual els manuals han facilitat un vocabulari mínim que facilita la participació de tothom qui ho desitja. El guionista és menys un creador que un materialitzador de les idees alienes (o un artesà, usant el que no sembla més que un eufemisme). El tercer guionista de *Gladiator*, William Nicholson (2001) explica: «Perds tantes batalles com guanyes —sempre he odiat la línia a *Gladiator* sobre les 'girafes invertides', i mai vaig voler les dues decapitacions amb l'espasa, que van ser idea de Russell Crowe— però les dues coses són a la pel·lícula, correctament, al públic li encanta». Per concretar: Russell Crowe és l'actor. A *Spider-man*, l'actor que feia de tiet de Peter Parker va decidir que era millor que Peter Parker no el trobés mort i

51. «D'aquests 183 projectes (que un estudi va anunciar que tenia en marxa) potser 10 quallaran en alguna cosa al final. I només una persona a l'estudi té la capacitat de donar llum verda. Aleshores, en què se suposa que fan servir el temps els altres executius? Com justifiquen els seus salaris? Com emplen el sou els productors? Les reunions són la salvació de tots ells. Sospito que aquests 183 projectes, com a mínim, suposen unes mil reunions» (Goldman 1995, 94).

que el tiet es pogués acomiadar d'ell (Curtis et al. 2002). Al productor, li va semblar bé. David Koepp*, el guionista, feia mesos que havia desaparegut del projecte.⁵²

52. La relació entre la indústria cinematogràfica i el guionista està en constant moviment. En els últims anys, el boom de les sèries ha ofert al guionista un espai poc explorat per a renovar formats i estratègies narratives. La sèrie també ofereix al guionista un nou lloc dins del sistema de poder. Escriptors com David Shore (*House* [2004—2012]), Chuck Lorre (*The Big Bang Theory* [2007—] o *Two and a Half Men* [2003—]), Bruno Heller (*Roma* [2005—2007] o *El Mentalista* [2008—]) no només són els creadors de les sèries sinó que exerceixen el rol de productors i caps visibles. Aquest nou espai ha possibilitat que els guionistes puguin investigar i utilitzar nous models narratius. Sèries com *The Wire* (David Simon 2002—2008) o canals com HBO són aquelles forces dinàmiques de canvi com ja ho va ser el New Hollywood o el cinema independent. Malgrat tot, crec que es podria defensar que la televisió i el nou rol del guionista no ha portat cap canvi en els eixos fonamentals definits per les regularitats narratives. Per un cantó, els guionistes de sèries són moltes vegades també guionistes de Hollywood que, malgrat les possibilitats que planteja el nou format, han normalitzat el patró clàssic com a base narrativa, tal com assegurava Melissa Rosenberg* a la nota introductòria de l'apartat *Manuals i Estructura: Actes, Ordre i Evidenciació*. Insisteixo per tant en presentar la rutina i l'hàbit com a principal eina d'estabilització del discurs narratiu en els seus eixos fonamentals.

En el pla industrial, la dinàmica de les sèries no difereix tampoc gaire de la dinàmica cinematogràfica. L'aprovisionament que produeix el mercat dels joves guionistes que escriuen capítols pilot funciona de la mateixa manera que el mercat de l'*spec*. HBO, *The Wire* o les noves sèries britàniques funcionen com a espai de renovació o varietat més o menys epidèrmica de la forma narrativa. És una funció similar a l'exercida per les produccions independents en el cinema, per la motivació de la llibertat i la meritocràcia, o pels exemples de Michael Arndt* o Alan Ball*. Pel que fa a la relació del guionista amb la indústria, és cert que el guionista de sèries té més poder que el que té en el cinema. Però el preu de les sèries i la necessitat de mantenir el beneplàcit del públic per a justificar una nova temporada és el límit que determina la possibilitat d'innovar. Els experiments s'acaben allà on la normalització s'erigeix com el protagonista absolut de la dinàmica audiovisual: la capacitat d'una sèrie per a ser seguida per un públic nombrós. Si una sèrie no funciona, es retira i punt (i és difícil que funcioni una sèrie fonamentada en un format de narració no clàssic). El guionista de sèries ha pujat de categoria, però no té gaire més força en la indústria televisiva que la del director davant la indústria cinematogràfica. Avui, el gruix de les sèries i els principals èxits segueixen essent narratives ancorades en el classicisme, com *CSI* (2000—), *House*, *El Mentalista* o *Lost* (2004—2010). Fins i tot la genialitat té forma clàssica. La novetat de sèries brillants com *Black Mirror* (2011—) és que els seus capítols estan només unificats pel tema, però el seu format narratiu segueix essent hiperclàssic, en el sentit que Schatz afirmava més amunt que la nova narrativa es fonamenta en un profund coneixement dels recursos clàssics de la tradició i els utilitza lúcidament. Vegeu també Kramer 1998, 304.

CAPÍTOL 4

SOCIETAT, CULTURA I *MAINSTREAM*

Al igual que el hombre creó la imprenta, pero la imprenta, por medio de los libros, contribuyó a crear al hombre moderno, así el hombre ha creado el cine, pero el cine está haciendo al hombre de hoy. Pescadilla metafísica que se muerde la cola, pero de cuya realidad no puede dudar quien contemple el mundo moderno, constatando el papel que juega hoy el cine —‘opio óptico’, en opinión de Auidiberti— en el campo de la cultura de masas.

Romà Gubern (1997, 11)

Els moderns van reconèixer que tota codificació resulta d'una descodificació (Aristòtil reacciona, necessàriament, a l'especificitat del seu temps, que era diferent del nostre), i aquests descodificadors poden convertir-se en codificadores al seu torn pel sol fet de parlar i encarnar la seva pròpia època [...] cada generació defineix de nou el món en lloc de reproduir permanentment un esquema predefinit.

Rick Altman (2000, 24)

El Sisè Sentit (1999) explica la història d'un psicòleg que té l'oportunitat de refer l'error que va cometre després que un pacient dispari al terapeuta i se suïcidi. Anys després, el psicòleg tracta un nen amb els mateixos símptomes que el seu agressor i que assegura que és capaç de veure els morts. El gir final de la pel·lícula, que ja ha passat als cànons de finals sorprenents, és que el psicòleg era mort des que el disparen a l'inici del film. Si ens poguéssim posar en el seu punt de vista, la sorpresa seria que ens descobriríem dins del cercle del qual només ens creïem observadors i hermeneutes. El psicòleg no és només aquell observador extern que intenta descobrir un enigma: és part integrant del mateix enigma que intenta resoldre. La invisibilització d'aquest lligam a un entorn concret —un

entorn que afecta el punt de vista del psicòleg i la seva percepció—, és la mateixa conjuntura que va afectar la feina de Rick Altman, segons confessa el mateix autor. La sorpresa d'Altman va ser descobrir que les seves conclusions teòriques no podien entendre's al marge d'unes coordenades històriques que afectaven necessàriament la seva percepció com a teòric:

Allò 'teòric', quan s'oposa a allò 'històric', descriu un espai utòpic, un 'no-lloc' des del qual els crítics poden justificar, aparentment com a mínim, la seva ceguesa respecte a la historicitat en què ells mateixos es troben immersos. De la mateixa manera que un crític forma part d'una cultura, cosa que impedeix tot intent d'oposar allò crític a allò cultural, un teòric es col·loca sempre en el terreny marcat per allò històric d'una època determinada. (Altman 2000, 28)

Però la «historicitat» no és només la condició dels personatges de ficció o dels teòrics. Els éssers humans també viuen en un entorn cultural construït des d'unes coordenades històriques concretes: camins que la tradició institucionalitza, estructures de poder que exerceixen el seu domini simbòlic, accions individuals que reproduïxen la ideologia dominant mitjançant el mecanisme que Giddens ha anomenat doble estructuració o que Bourdieu ha designat com a *habitus*.¹ La cultura és el nostre entorn invisible en el si de la qual neix el sentit de les nostres accions. Arnold Gehlen (1980) va escriure que l'especificitat de l'esser humà és la indeterminació. No tenim les mandíbules fortes que predetermina l'instint dels cocodrils per a alimentar-se d'altres animals, ni el coll que permet a la girafa buscar les branques més altes dels arbres. L'esser humà és un ésser indeterminat, sense cap altra facultat que la seva gran capacitat d'adaptar la seva existència a múltiples entorns. Aquesta és la funció i facultat de la cultura: arrelar l'individu a unes

1. Pierre Bourdieu defineix *habitus* en un fragment on parla de narrativa: «Es pot descobrir, com va passar amb el camp literari, que aquest és inclòs en el camp de poder (*The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed, 'Poetics'* (Amsterdam), vol. 12, 4-5, p. 311-356), en què ocupa una posició dominada. (O dit en un llenguatge menys adequat: els artistes i els escriptors, o els intel·lectuals més en general, són una 'fracció dominada de la classe dominant'.) En segon lloc, s'ha d'establir l'estructura objectiva de les relacions entre les posicions ocupades tant pels agents com per les institucions que es troben en concurrència dins aquest camp. Tercerament, s'han d'analitzar els *habitus* dels agents, o sigui, els diferents sistemes de disposicions que han adquirit a través de la interiorització d'un tipus determinat de condicions socials i econòmiques, i que troben l'ocasió d'actualitzar-se més o menys favorablement en una trajectòria definida a l'interior del camp considerat [...] Les determinacions que pesen sobre els agents situats en un camp determinat (siguin intel·lectuals, artistes, polítics o industrials de la construcció) no s'exerceixen mai directament sobre seu, sinó només a través de la mediació específica que constitueixen les formes i les forces del camp. És a dir, després d'haver passat una reestructuració (o, si es prefereix, una refracció) que és tant més important com més autònom sigui el camp. Autonomia que significa que el camp té més capacitat d'imposar la seva lògica específica, producte acumulat d'una història particular. Dit això, es poden observar tota una gamma d'homologies estructurals i funcionals entre el camp de la filosofia, el camp polític, el camp literari, etc., i l'estructura de l'espai social» (Bourdieu i Wacquant 1994, 81).

coordenades concretes que facilitin optimitzar l'energia humana donades unes determinades condicions aleatòries que l'envolten. Els animals muten genèticament quan l'entorn canvia. L'ésser humà no necessita mutar, la cultura és la creació humana que permet a l'ésser humà adaptar-se als canvis de l'entorn sense necessitat de mutacions genètiques.²

Insistir en el pes de la cultura en les nostres vides no té la intenció de portar l'argumentació a la necessitat de posar fi a la idea d'individualitat o de llibertat a causa del determinisme que implica el condicionament cultural.³ L'objectiu d'aquest capítol és més aviat el contrari: matisar els discursos que, nascuts de la perspectiva del món occidental on l'individu i la llibertat són valors clau, s'acosten al pol oposat i obvien que qualsevol acte de llibertat es dona necessàriament dins un marc cultural determinat i que determina. Aquest oblit és una conseqüència lògica del procés de subjectivació de la cultura, que tendeix a naturalitzar la seva presència com a entorn i a invisibilitzar les determinacions amb les quals ens preforma. En una afortunada cita del llibre *Religión Sin Religión*, Mariano Corbí ho sintetitza de la següent manera:

Los humanos podemos crearnos mundos diferentes hablando. Creando mundos nos creamos culturas, que deben cumplir la misma función que la determinación genética animal y que, por tanto, deben presentarse como incondicionales, indudables, cuasiautomáticas y absolutas. Ésta es la gran aporía de la condición humana: nos creamos nosotros mismos mundos y cuadros de valores que, luego, precisamos que nos funcionen como absolutos. (Corbí 1996, 14)

El nostre lloc al món tendeix a invisibilitzar la matèria construïda que guia la nostra relació amb l'entorn; els nostres discursos tendeixen a automatitzar-se per a protegir la seva vigència; les respostes culturals es confonen amb els estímuls naturals; la normalització facilita que la cultura exerceixi el seu paper orientador sense que l'individu

2. «Las especies vivientes no humanas se adaptan a los medios cambiantes modificando su programa genético y, con él, su morfología y su mundo. La especie humana hizo un gran invento, un invento biológico, que le permitió adaptarse a los medios cambiantes sin tener que modificar su programa genético y su morfología. Ese invento biológico fue la sofisticación de su sistema de comunicación, el habla. La especie humana se hizo genéticamente hablante y con el habla se dotó de un potente instrumento que le permitía adaptarse al medio con mayor movilidad y rapidez» (Corbí 1996, 12).

3. Per a seguir amb Pierre Bourdieu: «els agents socials no són partícules mecànicament atretes o rebutjades per forces exteriors. Són, més aviat, portadors de capital i, segons la seva trajectòria i la posició que ocupen en el camp en virtut de la seva dotació en capital (volum i estructura), tenen una propensió a orientar-se activament, ja sigui vers la conservació de la distribució del capital, ja sigui cap a la subversió d'aquesta distribució. Les coses no són tan simples, evidentment, però penso que és una proposició general que val per al conjunt de l'espai social, encara que això no impliqui que tots els detentors d'un capital escàs siguin necessàriament revolucionaris i que tots els detentors d'un gran capital siguin automàticament conservadors» (Bourdieu i Wacquant 1994, 85).

en percebi la seva acció manipuladora. Malgrat tot, aquesta invisibilització de la cultura no significa que la cultura deixi d'exercir la seva funció. El perill que Altman anomena «ceguesa» és bastir una teoria o un discurs que oblidí que la cultura és el lloc en el qual neixen i tenen sentit les nostres accions i les nostres paraules. El «no-lloc» és només una conseqüència de la normalització, però no existeix ni per als personatges de ficció, ni per als teòrics, ni per a l'individu. *I, evidentment, el «no-lloc» tampoc existeix per al cinema.*⁴

Seria ingenu imaginar el cinema com si fos una entitat a part de la societat, com si fos el psicòleg d'*El Sisè Sentit* o el teòric de Rick Altman. Una de les tesis centrals de Barry Langford (2010) al seu llibre *Post-classical Hollywood. Film Industry, Style and Ideology since 1945* és que la cultura d'una època és un factor determinant pel cinema.⁵ Pel·lícules com *Retorn al Futur* (1985) —argumenta Langford— tenen el mateix tipus de relació amb la societat del moment que el New Hollywood amb la seva: «Els films d'aquest període, en altres paraules, estaven lluny de ser apolítics. Aquesta és la natura de la ideologia: no només s'ha de buscar en els programes dels partits polítics o en els debats sobre temes públics, sinó també —i potser encara més— sedimentada a la textura del dia a dia, de les actituds socials i culturals majoritàries, el poc examinat 'coneixement comú' a través del qual donem sentit a l'enorme complexitat de la societat moderna» (Langford 2010, 221). I és evident que una de les maneres a través de les quals la cultura introdueix les seves coordenades en el *mainstream* és a través dels cineastes. Vet aquí el guionista com a peça fonamental entre societat i cinema. Donat un món mediatitzat per la cultura que ha interioritzat, el guionista *mainstream* trasllada de manera «quasiautomàtica» els discursos culturals que l'envolten a la pantalla. Són les coordenades i els punts de vista amb què la cultura ha determinat el món en què viu: el valor de la llibertat, la lluita pel poder, la necessitat d'amor, les imatges d'heroïcitat o masculinitat... Per això, el dubte recurrent que ha plantejat la teoria de la comunicació és si l'existència necessària de la

4. Rick Altman (2000, 284) proposa el seu mètode semàntic-sintàctic-pragmàtic per a revelar la presència d'un cert discurs, evitar-ne la invisibilització i desentrellar els interessos que protegeix: «A l'igual dels estudis de la recepció, l'aproximació semàntica-sintàctica-pragmàtica refusa que les estructures textuais siguin l'únic factor determinant, però reconeix, a més, les dificultats d'extreure aquelles estructures textuais de les institucions i hàbits socials que els emmarquen i els atorguen l'aparença de tenir significat en si mateixes. Encara que a vegades l'anàlisi pragmàtica desestabilitza el significat quan mostra el grau de dependència que manté amb els usos particulars d'un text o gènere, en altres casos revela eficaçment les institucions instauradores del significat, aquelles institucions que fan que el significat sembli sorgir directament de la semàntica i la sintaxi».

5. Langford (2010) subdivideix cada un dels tres apartats dedicats a una època (1945—65, 1966—81 i 1982—2006) en tres sub-apartats dedicats a estudiar la indústria, la forma narrativa i la ideologia de l'època.

narració *mainstream* en unes determinades coordenades de poder és capaç de generar alguna interacció significativa amb la societat circumdant i com es pot explicar aquesta interacció. La perspectiva que aquí es presenta és de nou discursiva: defensarem que el *mainstream* té capacitat normalitzadora quan els discursos que vehicula recurrentment el model narratiu a través de les seves regularitats narratives són consistents amb el discurs social de referència. Ho hem vist en capítols anteriors: *donat un discurs social de referència —entès com a part d'un règim de veritat socialment institucionalitzat—, que coincideix amb el discurs que reproduceix institucionalment la narració mainstream, cal entendre la recurrència social del mainstream i la seva elevada presència social a les pantalles que ens envolten com a factors indestruïbles del procés de normalització del discurs*. Així, hem vist en el capítol anterior que la narració *mainstream* selecciona els seus enunciats a partir de la forma que predeterminen les necessitats narratives del *mainstream* actual: la causalitat, la centralitat del personatge, la necessitat de dotar l'entorn de sentit, la claredat... El cinema narra l'enamorament més que l'amor,⁶ narra l'heroïcitat més que la quotidianitat, narra el conflicte més que l'estabilitat... La narració *mainstream* és susceptible de convertir-se d'aquesta manera en una corretja de reproducció cultural massiva, però només d'aquells discursos compatibles amb les regularitats narratives. La capacitat de normalització d'aquest mecanisme és aleshores especialment significativa quan aquells discursos compatibles amb les regularitats s'han convertit també en discursos socials de referència i són també referents de moltes altres institucions socials més. El cinema es converteix així en emissor i receptor alhora d'un discurs que, com deia Francesc Núñez més amunt, és (re)creat constantment dins una societat a partir de centenars de projectors.⁷ Aquesta és la condició de partida des de la qual pensar el *mainstream* com a influència —interacció seria

6. Todorov (1999, 175) escriu: «Durant segles, s'ha volgut veure en aquesta varietat de l'amor, anomenada també amor-passió, la veritat de tot amor. Podríem preguntar-nos si l'èxit d'aquesta concepció, que ha estat immens al llarg de tota la història occidental, malgrat que les seves carències eren patents, no es deu a l'afinitat amb l'estructura del relat, aquest mateix fonamentat en la carència i en els intents de completar-la. Trobem, per totes parts, una recerca sempre suspesa, sempre reiniciada, un descobriment dels obstacles allà on no els esperàvem. Però, perquè un relat resulti bell, ¿se segueix que he de considerar-lo veritable?».

7. Sobre la imatge dels projectors de Núñez, vegeu la plana 105. La perspectiva del construccionisme és presentar tots els membres del sistema col·lectiu com «emissors i receptors d'influència» (Ibáñez 2003, 330). La interrelació entre cinema i societat no es presentaria aleshores des de la perspectiva de la influència unidireccional, sinó des de la perspectiva de la dinàmica a través de la qual els diferents actors d'una societat són determinats i donen forma alhora a la societat a la qual pertanyen. Com escriu Joel Feliu, es passa «d'entendre la influència com un procés negatiu que trepitja l'individu i coarta la seva llibertat, a veure la influència com a inevitable, com el procés necessari per a esdevenir humans» (Ibáñez 2003, 252).

la paraula—: la potencialitat del *mainstream* no és crear, sinó projectar una determinada perspectiva del mateix discurs social que rep del seu entorn i que adreça massivament i uniformement de nou al públic segons la seva especificitat enunciativa.

A partir d'aquí, cal dir que el cinema no és LA institució que definien els primers estudis conductistes sobre els mitjans de comunicació o la teoria d'Althusser sobre els aparells ideològics de l'Estat; aproximacions teòriques que buidaven l'espectador de tota capacitat crítica i l'omplien amb la ideologia que projectava el film (Estrada i Rodrigo 2008, 27; Mattelard i Mattelard 2005, 73). La capacitat del *mainstream* per a normalitzar socialment discursos consistents amb les seves regularitats és en molts casos modesta, donat un entorn que compta amb centenars de projeccions heterogènies que podrien diluir un solitari discurs que vehiculés únicament el model narratiu *mainstream*. Es tractaria d'un cas com el de la nul·la capacitat d'un sol focus per a distorsionar la imatge que projecten alhora centenars de focus en un món que s'ha tornat multifocal.⁸ Així, no demostra que tingui molta consistència la interacció que es genera entre el *mainstream* i la societat quan el discurs vehiculat fa referència a la mateixa tradició narrativa. El mascleromàntic o la malaltia-enigma tenen una àmplia representació en la narració *mainstream* contemporània. I és probable que algú hagi volgut emular Brad Pitt en algun intent de seducció, o que algú altre esperi trobar el doctor House a la seva consulta mèdica, però la majoria de mortals comprèn aviat que la realitat està feta d'una altra pasta que la narració.⁹ De la mateixa manera, tampoc sembla que la interacció entre *mainstream* i societat pugui ser molt diferent quan el guionista (re)crea en el *mainstream* els discursos culturals que una societat utilitza per a referir-se a ella mateixa: la comunitat i l'individu, el triomf, la justícia, el poder... Vet aquí una reproducció que no significa gran cosa en molts casos. El missatge altruista que sanciona l'especulació amb el benestar humà no ha fet néixer cap acció de justícia a les portes de cap cinema. És un discurs que també reproduïen alguns centres educatius, alguna sensible columna periodística, desenes de codis deontològics d'ONGs, i fins i tot la publicitat d'alguna empresa de les quals també se sap que inverteix

8. Kenneth Gergen (2006) utilitza el concepte de multifrènia per a referir-se a la quantitat de focus d'enunciació que conté el món contemporani i que enuncien missatges i discursos divergents.

9. Malgrat tot, hi ha casos que sorprenen. Hugh Laurie, l'actor que dona vida al doctor House, explica la quantitat de vegades que li han demanat consell mèdic: «Em sembla increïble que hi hagi gent que encara cregui que sóc metge», diu l'actor, «hi ha gent que se m'acosta i em demana consells mèdics, fins i tot receptes» («Sorprenden Fans a Dr. House,» *El Vigia*, 16 de setembre de 2011, <http://www.elvigia.net/noticia/sorprenden-fans-dr-house>).

en armament (però amb consciència social). Malgrat tot, una certa intuïció ens diu que aquest discurs sobre la moral no és més que un discurs entre molts i que té una funció merament propagandística; una pàtina d'imatge en un món probablement més cínic d'allò que mostren les nostres paraules i que no té ni la capacitat ni la intenció d'ocupar un lloc nodal com a orientador de l'acció, en el sentit que Cristina Pallí i Luz M. Martínez enuncien el concepte de discurs al capítol 2: «el conjunt de creences, valors, idees, etc. transmeses, acaba donant forma i defineixen un objecte sobre el qual versa el discurs, els tipus de persona que el discurs concep, els possibles interlocutors a qui el discurs s'adreça, què és possible de dir i què no dins d'un discurs determinat» (Ibáñez 2003, 238).¹⁰

La imatge d'un discurs com un entorn que és capaç de condicionar l'acció individual adreça de nou la tesi a un entramat institucional on un discurs determinat fa referència al règim de veritat d'una determinada cultura, tal com el definia Foucault en anteriors capítols. És aleshores —quan hi ha consistència entre un discurs socialment institucionalitzat i allò que el *mainstream* reproduceix a través de les seves regularitats— que el cinema és susceptible de participar des de la seva atalaia privilegiada de visibilitat i recurrència en la estabilització social d'aquell mateix discurs que repeteixen desenes d'institucions. «Les representacions socials», escriuen també Cristina Pallí i Luz M. Martínez, «són generades a partir de les converses entre la gent, circulen mitjançant els mitjans de comunicació, i són compartides per grups» (Ibáñez 2003, 194). Es tracta de discursos que parlen de nosaltres, discursos que es repeteixen insistentment i que transcendeixen l'estètica per a formar les coordenades bàsiques de la nostra acció: proposen què dir, què fer o què sentir, indiquen els camins a evitar i les formes a adoptar davant la societat. Estic parlant, en definitiva, dels eixos naturalitzats d'una cultura i de coneixement comú —lemes i models, representacions i justificacions d'acció, que es vehiculen a través de la comunicació interindividual, que donen coherència a les situacions quotidianes i que expliquen què significa un determinat concepte i com funciona en relació al seu entorn—: aquell entorn fora del qual s'imagina el psicòleg d'*El Sisè Sentit* fins que descobreix que ell també és mort, o aquell entorn fora del qual es concep el teòric

10. Vegeu plana 92. La màscara de *V de Vendetta* (2005) ha estat una de les icones utilitzades pel moviment 15M, però deduir d'això una mínima influència ideològica de la pel·lícula en el moviment seria excessivament agosarat. Com he dit anteriorment, es tracta més aviat d'una xarxa d'interrelacions que produeix préstecs a un cantó i altre de la comunicació.

de Rick Altman fins que descobreix que ell també parla des d'unes coordenades històriques concretes. Són discursos que tendeixen a la invisibilització, precisament a causa de la seva transversalitat, que el guionista no pot evitar amb facilitat i que l'espectador tampoc reconeix com a discurs perquè formen part tant de l'un com de l'altre. En aquest context, el paper de les regularitats narratives és clau perquè, en la mesura que un cert discurs repetit arreu encaixa amb la forma amb què el model *mainstream* presenta la ficció, és el mateix model narratiu allò que facilita una via simple de (re)producció institucional i «quasiautomàtica» del discurs. El cinema es converteix aleshores en un altaveu massiu; un focus de normalització especialment potent donada la recurrència i uniformitat que assegurin tant les regularitats *mainstream*, com la distribució oligopolística de les pel·lícules que vehiculen aquests discursos, o la inevitabilitat de topar-se cada vespre per televisió amb els mateixos arguments que s'enuncien també des de les principals institucions que ordenen la nostra vida.¹¹

Aquesta ha estat la perspectiva sota la qual s'ha analitzat la forma narrativa *mainstream* a la primera part de la tesi. El model narratiu és objecte d'un discurs cultural dinàmic, històricament contextualitzat, que ha tingut com a motor central de la dinàmica dels últims anys els efectes col·laterals de la descentralització dels estudis: els manuals i els cursos, la hiperburocratització d'uns estudis sempre àvids de maximització econòmica i de domini oligopolístic, el mercat de l'*spec*, les pel·lícules *blockbuster* com a enunciat minimalista d'impacte massiu, el sistema de distribució de Hollywood, el naixement i absorció del cinema independent... Malgrat tot, cap agent d'aquesta dinàmica no ha posat mai seriosament en dubte els fonaments del model narratiu que va formar-se als estudis. La forma narrativa pot semblar aleshores el producte d'una formulació eterna (Janet Staiger en deia essencial [Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 98]), però la seva aparent estabilitat és més aviat el resultat de la invisibilització associada a la uniformitat d'un

11. La perspectiva constructivista conté una doble perspectiva sobre la reproducció de discursos: «La importància que es dóna a les institucions i a les estructures socials com a entitats externes als discursos i que els condicionen sol anar lligada a una concepció realista del món. Hi ha una realitat social objectiva que subjecta persones i condiona la seva manera d'organitzar-se socialment. Des de posicions més relativistes, el món és al seu torn construït pels discursos, de manera que no s'accepta l'existència d'una realitat independent del llenguatge. Si bé les institucions i estructures construeixen discursos, també són al seu torn construïdes per aquests mateixos discursos» (Ibáñez 2003, 240). Cristina Pallí i Luz M. Martínez es refereixen aquí concretament al debat entre Parker versus Potter i Wetherell. De manera recurrent, insisteixo en aquest treball que prendre una perspectiva discursiva no significa el relativisme absolut ni la necessitat de negar la veritat. Vegeu també el debat entorn a l'acció «humana» al capítol 5, a la plana 215.

discurs que s'ha convertit en «coneixement comú» i que es vehicula des de la indústria, però també des de la institució social. En aquest context, cada pel·lícula és un focus enunciator i normalitzador d'aquell mateix discurs que l'ha creat. El cinema *mainstream* es presenta aleshores com un interlocutor fonamental d'una dinàmica que parla d'ell mateix. Potencialment, cada pel·lícula té la capacitat de proposar una alternativa al discurs dominant però *la pel·lícula aïllada participa més difícilment de la normalització d'un canvi — a partir de les variants o dels nous elements que proposa— que de l'efectiva reproducció del discurs que els seus elements recurrents comparteix sistèmicament amb l'entorn*. Així, al costat de cada pel·lícula que proposa el canvi, les regularitats narratives compten amb el suport de desenes de pel·lícules i múltiples institucions que tenen prou força per a mantenir estable el discurs de la forma narrativa *mainstream* en l'àmbit del «coneixement comú» i d'allò donat per descomptat. El guionista participa d'aquest «coneixement comú», interioritza el model que vehicula sense ser-ne necessàriament conscient, i l'utilitza com a referent principal en una nova pel·lícula, que serà un nou focus d'emissió d'un discurs que, d'aquesta manera, es manté al bell mig del *mainstream* sense necessitat de diversificar cap dels seus pilars fonamentals.

Aquest és el mateix procés que es pot resseguir a propòsit d'altres discursos culturals reproduïts amb més o menys ressonància social a través de les regularitats narratives.¹² És evident que la força enunciativa del cinema no serà la mateixa quan parla d'ell mateix —com és el cas del discurs sobre la forma narrativa— que quan parla de justícia o de masculinitat, on el cinema és una força enunciativa més entre moltes altres. Però imaginar que el cinema és incapaç d'aportar res al discurs de la masculinitat o la justícia, o que és incapaç de jugar cap paper en el significat d'heroisme o bellesa, és entendre el cinema com una entitat fora de la història, com si fos el teòric de Rick Altman o el psicòleg d'*El Sisè Sentit*. El cinema *mainstream* només és un projector entre centenars de focus, probablement modest i sovint de poca qualitat. *Però això no significa que la sistematització i uniformitat de determinats discursos a través de les regularitats narratives no juguin en determinades circumstàncies un important paper normalitzador d'aquells mateixos discursos que circulen dins la societat que els ha produït i a partir dels quals es forma*. Aquest és

12. Hi ha estudis que han destacat com la forma predetermina el contingut narratiu: és el cas de l'estètica de la ciutat (Masrani 2010), l'heroïcitat i la masculinitat (Bou i Pérez 2000), o la fidelitat en l'amor (Castro 2010).

el procés que em dispo a analitzar en la segona part de la tesi a propòsit de la llibertat: estudiar la narrativa *mainstream* com a força (re)productora i normalitzadora d'un cert discurs contemporani i sistèmic sobre la llibertat que encaixa amb les seves regularitats narratives. Així, el significat de llibertat vehiculat pel cinema ens hauria de posar sobre la pista d'aquell discurs sobre la llibertat que s'ha convertit en referent social, que forma infinitat de missatges que es vehiculen a través del «coneixement comú», que tendeix a reproduir-se automàticament arreu, i que funciona com a entorn invisible quan proclamem o demanem llibertat.¹³

El concepte Llibertat és un concepte central i omnipresent en la cultura contemporània. La llibertat ens envolta quotidianament en múltiples contextos com si es tractés d'un *mantra* referit a un sol significat granític i multiutilitzable. La llibertat és avui en dia un referent a dretes i a esquerres; ocupa un espai clau en l'economia, en la política i en la justícia; el seu camp semàntic apareix relacionat a múltiples declaracions públiques. La simple paraula gaudeix d'una aura que sembla legitimar (si no santificar) el seu ús en qualsevol context sense necessitat de justificar la seva presència: promocions televisives que parlen de rebel·lió,¹⁴ telèfons mòbils que prometen l'autonomia,¹⁵ iniciatives populars que prometen l'alliberament com a recompensa per a la participació,¹⁶ apel·latiu donat a una operació militar¹⁷ o a qualsevol protesta universitària,¹⁸ topònim amb el qual els «indignats» de Nova York van rebatejar la plaça on acampaven,¹⁹ missatges més o menys descontextualitzats sobre la importància de no marcar-se límits amb què el *coaching*

13. Nabokov (1997, 35) escriu: «El bon lector sap que no té sentit buscar la vida real, la gent real i altres, quan es tracta de novel·les. En un llibre, la realitat d'una persona, d'un objecte, o d'una circumstància, depenen exclusivament del món creat en aquest mateix llibre». Nabokov sembla contradir la tesi que estic presentant, no obstant això, poc més endavant afegeix: «No existeix vida real per a un escriptor de geni: ha de crear-la ell mateix, i després crear les conseqüències» (36). Malgrat que el món sigui inventat, Nabokov no nega que és la lògica causal allò que uneix els fets. Són aquest tipus de discursos automatitzats els que són presents tant a la vida real com a la narrativa.

14. El lema «Ara més que mai, la rebel·lió us necessita!» és el lema d'una saga d'anuncis televisius que promocionaven el canal 3XTL. Web del canal 3XTL, *Televisió de Catalunya*, accés el 20 de març de 2012, <http://www.3xl.cat/videos/3163930/Ara-mes-que-mai-La-Rebellio-us-necessita>.

15. Anunci de Vodafone amb el lema: «Podrás ser más autónomo que nunca». *Mundo deportivo*, 7 de març de 2012.

16. La llegenda d'un servei de distribució de llibres en pdf és: «Plataforma para la promoción de personas libres y solidarias en un mundo donde los derechos de los más débiles son pisoteados». Web de la Biblioteca solidària, accés el 17 de maig de 2012, bibliotecasolidaria.blogspot.com.

17. Operació Llibertat Iraquiana és un dels noms amb què s'anomenava la guerra contra l'Iraq, començada el 20 de març de 2003. «Guerra de Iraq», *Wikipedia*, accés el 2 de setembre de 2013, http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Irak.

18. Un *graffitti* a la Universitat Autònoma de Barcelona (gener de 2012) sintetitzava: «Llibertat, ja».

19. Francesc Peir, «La Canción de Wall Street», *La Vanguardia*, 31 d'octubre de 2011.

envaeix els mitjans de comunicació (i, en general, qualsevol àmbit colonitzable),²⁰ jocs de paraules que ratllen el ridícul en els omnipresents missatges amb què els espectadors amenitzen les tertúlies.²¹ En un sol telenotícies, la paraula llibertat apareixia associada al creixement de nous mètodes d'escolarització alternatius a l'educació reglada (escola lliure), a la marxa de la flota que pretenia superar l'embargament de Palestina per part d'Israel (la flota de la llibertat), al refús a la presència d'una mesquita a la vora de les torres bessones (en nom de la llibertat d'opinió) i a una manifestació en contra de la prohibició de les *corrides*.²² No és la intenció aquí de posar en dubte les raons amb què la tradició liberal ha proposat i ha defensat el valor de la llibertat. El punt de partida d'aquesta exposició és més aviat cridar l'atenció sobre si l'excessiva recurrència del terme llibertat ha dissolt les seves raons en un *pastiche* de coartades multiutilitzables. Albert Camus (1966, 22) va escriure que «sempre hi ha una filosofia per a la manca de valor». Es tracta de saber si la llibertat és avui en dia aquesta filosofia. Des de la perspectiva discursiva, la proposta serà per tant analitzar en quins termes s'enuncia, es reproduceix i tendeix a automatitzar-se el discurs de la llibertat en la narrativa *mainstream* i en la comunicació quotidiana.

El discurs normalitzat de la llibertat condiona de manera necessària allò que expressa un guionista que és també individu o, tal com escriuen Cristina Pallí i Luz M. Martínez, el discurs dóna forma i indica «què és possible de dir i què no dins d'un discurs determinat» (Ibáñez 2003, 238). No és estrany, per tant, que una parella de guionistes com Terry Rossio* i Ted Elliott* declarin que el nucli principal del conjunt de les seves històries és «acceptar la responsabilitat de les teves accions», diu Rossio, «i qüestionar sempre l'autoritat», afegix Elliott (Scott Holleran 2011). En tant que el guionista està socialitzat en una determinada cultura, el guionista comparteix necessàriament el coneixement comú que institucionalitza el discurs de la llibertat en aquella cultura i utilitza les seves justificacions i els seus criteris per a construir i argumentar la conducta

20. El jugador de basquet i consultor empresarial Ferran Martínez va dir en una entrevista radiofònica: «Els límits ens els posem nosaltres mateixos [...] Res és impossible, no? i com que res és impossible, no em poso límits». Ferran Martínez, entrevistat per Toni Clapés, *Versió Rac1*, Rac 1, 21 de març de 2012.

21. «Ninguna llibertat per als enemics de la llibertat», sms enviat a una tertúlia sobre la legalització de l'esquerre abertzale (Antonio Jiménez, dir., *El Gato al Agua*, Intereconomía, 8 de setembre de 2010). El Partit popular va considerar la prohibició del Tribunal Suprem per a què Bildu es presentés a les eleccions municipals com a «triomf de la llibertat i la democràcia» (EFE, «El PP considera el fallo del Supremo contra las listas de Bildu un triunfo de la libertad y la democracia frente al terrorismo», *El Periodico*, 2 de maig 2011).

22. Dani Bramón, ed., *Telenotícies Migdia*, TV3, 7 de juny de 2010, <http://www.tv3.cat/videos/2952370/TN-migdia-07062010>.

dels seus personatges. «Essencialment», diuen Elliott i Rossio quan analitzen la caracterització d'un dels seus personatges més populars, el capità Jack Sparrow, «[és una anarquista que] s'oposa a l'estructura social, s'oposa al govern [...] en Jack té la seva pròpia moral interior» (Scott Holleran 2011). Elliott i Rossio són probablement dos dels guionistes més influents i importants de Hollywood. Han escrit conjuntament *Shrek* (2001) o *Pirates del Carib* (2003) i tenen una plana de referència per als guionistes de tot el món: www.wordplay.com. Malgrat tot, és difícil considerar il·legítim que Elliott i Rossio utilitzin aquesta popularitat i el púlpit *mainstream* per a expressar les seves idees. Perquè és inevitable que els guionistes s'expressin des del discurs que els forma. Cap cineasta parla des del no-lloc. El no-lloc no existeix. Per això, en el moment en què un cert discurs de la llibertat circula de manera transversal a través de la cultura contemporània —i s'enuncia recurrentment a través del coneixement comú que ens envolta—, és normal que el cinema reproduïxi aquí i allà missatges com els que introdueixen Elliott i Rossio a les seves pel·lícules. I potser molesten més els lemes individualistes d'Elliott i Rossio que no pas que Tim Robbins escrigui que l'art s'ha prostituït; però no es poden deduir de les pròpies preferències personals que un guió és menys legítim que l'altre, o que una narració és instrumentalitzadora i l'altra no ho és. O, com a mínim, no es pot fer llevat que es compti amb arguments més sòlids que la simple repetició per a demostrar les intencions instrumentalitzadores d'aquell discurs o la mentida que vehicula. Més enllà d'això, el simple fet d'indicar l'individualisme d'Elliott i Rossio, o el discurs crític de Robbins, no pot ser de cap manera una denúncia seriosa de propaganda ideològica o d'intent d'instrumentalització sinó que és únicament una manera de fer evident que els guionistes formen part d'un entorn cultural concret i d'unes comunitats de referència concretes. Si de cas, la incomoditat d'un espectador qualsevol en aquestes circumstàncies només revela que ell mateix forma part d'una diferent comunitat de referència que el guionista, una comunitat que vehicula un discurs alternatiu al discurs reproduït a tal narració o a tal altra (sigui aquest el discurs social de referència, com el d'Elliott i Rossio, o un discurs institucionalitzat només en un cert sector crític de l'art, com el de Robbins).

No obstant això, dèiem abans que la interacció socialment significativa entre societat i cinema seria aquella que es produís donada l'existència d'un encaix entre el

discurs socialment institucionalitzat i les regularitats del model *mainstream*. La reproducció tendiria aleshores a ser recurrent i es tornaria socialment significativa en tant que el discurs de llibertat que reproduiria el *mainstream* a través del seu model seria consistent amb el discurs de la llibertat que es reproduceix arreu. Aquest és el cas de la decisió audiovisual *mainstream*, la figura narrativa on s'analitzarà aquest encaix. La decisió és un element clau en la narrativa clàssica. La decisió s'utilitza per a caracteritzar la personalitat d'un personatge, per a portar l'acció cap a una nova direcció després d'un punt de gir, o per a vehicular el clímax o el canvi final del protagonista. D'aquesta decisió, el Hollywood descentralitzat n'ha fet un acte evidenciat —tal com va passar a partir dels 80 amb les regularitats de la forma narrativa actual—, que sovint es mostra en els seus elements fonamentals o s'acompanya d'una explicació verbal.²³ En el Hollywood clàssic o en el New Hollywood, tenim pel·lícules com *A l'Est de l'Edèn* (Elia Kazan 1955) o *Chinatown* (Polanski 1974), on el tercer acte s'obre amb una decisió en què hi ha molts elements implicats com perquè es pugui identificar la decisió com a fet transcendent clar. En canvi, en el Hollywood descentralitzat, la decisió tendeix a evidenciar-se com a moment clau de la història. El clímax de *Crepuscle* (2008) ens mostra un vampir, el personatge principal de la pel·lícula, davant la decisió de salvar la vida de la seva parella o deixar-la convertir en vampir. L'elecció és meditada amb els avisos de fons del seu company: «Has d'escollir. Deixaràs que s'operi el canvi?» o «Troba la voluntat de parar. Escull, només li queden uns minuts». També s'evidencia, per simple, la decisió que tanca el primer acte de *Matrix* (1999) a través de l'elecció entre la píndola verda o la vermella. El clímax de *Braveheart* (1995) és una elecció que ha de fer William Wallace davant del seu botxí entre la submissió al rei anglès o la mort, elecció que es concreta entre dir la paraula clemència o llibertat. A *Avatar* (2009) no s'arriba a aquests extrems de simplificació, però l'acció que obre el tercer acte i que portarà l'acció cap al nucli del desenllaç (l'amansiment del Turuk per Jake Sully) es presenta amb la següent veu en off de Jake: «A vegades tota una vida es redueix a una decisió insensata». Són només alguns exemples d'un element recurrent en la gran majoria de narracions que ens rodegen. I és veritat que només es tracta de ficció. Però si el discurs institucional que aquesta ficció

23. Deia al capítol 3 que l'evidenciació assegurava fer visible els elements bàsics perquè passi tots els filtres executius. Vegeu l'apartat *Manuels i Estructura: Actes, Ordre i Evidenciació*.

vehicula és uniforme amb el d'altres institucions socials, seria difícil deixar de remarcar la connexió entre la lloança general de la llibertat com a autogestió individual i la potencial funció del cinema com a enunciator d'un discurs que posa sistemàticament el seu accent en la capacitat de l'heroi per a saber prendre la *bona* decisió i que és correlat del món interior individual que el discurs actual de la llibertat sacralitza.²⁴

La segona part del llibre parteix d'aquesta intuïció. Davant dels perills que ens envolten, l'àmbit en què la llibertat s'ha de circumscriure és l'espai interior de l'individu i totes les seves manifestacions. I és el domini d'aquest espai (i res més) allò que garanteix l'èxit. Al·legats a favor de la voluntat i la superació, l'omnipresent *coaching*, l'escepticisme sistemàtic cap a l'entorn, la lloa a la flexibilitat laboral, les prèdiques a favor de treballar i treballar més, la creixent individualització de la revolta... tots aquests al·legats tenen en comú la tendència a recolzar les seves propostes en un valor simplificat de llibertat, que l'assimila a autogestió individual i que es fonamenta en una separació de difícil concreció entre el món interior i el món exterior a l'individu. *Així, el terme llibertat —un terme que havia estat proposat com a lúcida expressió de la lluita antitirànica— podria acabar reduït de les mans d'aquest discurs a una simple benedició d'una societat regida per inèrcies que ja no importen a uns individus únicament centrats a gestionar correctament el seu camí a l'èxit: decidir bé, treballar més i millor, superar-se...* Per això, aquest estudi pretendrà també

24. No haig de passar per alt una possible discontinuïtat d'aquest paràgraf. Els guionistes del cinema *mainstream* són bàsicament nord-americans. El procés de doble estructuració aplicat a la narrativa audiovisual es podria enunciar de la següent manera: el discurs de la societat sobre la llibertat es reproduceix en les pel·lícules que s'adrecen a aquella mateixa societat que enuncia el discurs. L'existència d'una continuïtat entre els entorns sembla ser una condició perquè el procés es pugui mostrar a la pràctica. La discontinuïtat seria aleshores utilitzar enunciats produïts per les institucions espanyoles per a mostrar com la dinàmica de doble estructuració explica la reproducció de discursos socials per part dels guionistes nord-americans. El retrat de la societat nord-americana s'ha de fer, per tant, amb un mínim de bibliografia sobre l'entorn socio-cultural d'aquell país. Destaco els següents autors. Barry Schwartz (2005) i Thomas Frank (2011) estudien la centralitat del valor de l'elecció i l'individu des d'una perspectiva netament nord-americana, encara que veurem que moltes de les seves premisses poden ser aplicades també a Catalunya; Fiss (1999), Fontana (2011), Putnam (2002), o Kurlansky (2005) exposen diferents etapes o perspectives del recorregut històric de l'entorn de la llibertat en les institucions nord-americanes. El discurs de la llibertat no és igual a tot arreu i el significat de la llibertat a Amèrica no és el mateix que a Catalunya o a França. Malgrat tot, l'objecte del meu estudi no és la varietat, sinó la coincidència. La globalització també és aplicable als discursos, i la llibertat interior com a refugi de l'amenaça exterior és un discurs avui omnipresent. Michela Marzano ha estudiat l'extensió global d'aquest discurs a *Consiento, luego Existo* (Marzano, 2009) i a *Extension du Domaine de la Manipulation, de l'Entrepise à la Vie Privée* (Marzano, 2008). És precisament aquesta omnipresència la que permet parlar de la narració com a factor normalitzador d'un discurs que no és aliè a la societat catalana, objecte i alhora subjecte del discurs, com tindrem l'oportunitat de comprovar. És en aquest sentit que utilitzaré enunciats produïts també per les institucions europees. Em centraré en Catalunya per a cenyir l'anàlisi de la recurrència d'un discurs a un entorn concret i no per a suggerir una relació circular impossible entre la societat catalana i Hollywood. No utilitzo, per tant, l'entorn català com a sinònim de l'entorn social que fonamenta el cinema sinó com a mostra de la transversalitat dels discursos que el cinema vehicula i de com es concreten i es reproduïxen en una societat concreta.

mostrar com un significat de la llibertat centrat en la confiança en l'individu o en la supressió dels obstacles que dificulten la seva acció no és necessàriament sinònim d'un espai lliure de manipulacions. Al contrari, la creació d'un discurs que afirma que l'autenticitat i la llibertat absoluta són possibles, pot ser la coartada perfecta per a invisibilitzar les noves heteronomies que s'amaguen precisament en tot allò que assumim cada un de nosaltres com a autèntic i lliure.²⁵

La justificació i pertinença d'aquest estudi és doble. El primer argument sorgeix de la urgència d'investigar què defensem quan parlem de llibertat en un context on aquest valor s'ha fet central. Victòria Camps escriu:

Vamos cayendo en la cuenta de que el problema de nuestros días no son los totalitarismos, sino los liberalismos: la tendencia a pensar que las cuestiones de justicia social se resuelven solas, o se resuelven mejor por la iniciativa privada. Ante el fracaso del 'proyecto ilustrado' —el fracaso del ser humano de guiarse por la razón—, ante el fracaso del socialismo que quiso imponer colectivamente la razón universal, triunfa el *laissez-faire* liberal que carece de normas y espera que la racionalidad sin sujeto se imponga por sí misma. Ese predominio de la libertad ciega es alarmante. (Camps 1999,51)

L'omnipresència del concepte Llibertat hauria de córrer en paral·lel a una anàlisi crítica que facilités mecanismes per a evitar simplificar i reduir un valor massa complex a la inèrcia d'un *laissez-faire* poc preocupat per la seva presència al món i les seves conseqüències. Per això, apuntarem aquí alguns dels debats oberts sobre la llibertat que seran també el teló de fons sobre el qual desenvoluparé la meva argumentació. En primer lloc, caldria analitzar si la llibertat és un dret que no es pot retallar en cap cas. Veurem els arguments de John Stuart Mill i John Rawls sobre això, però també la facilitat amb què aquesta protecció especial pot transcendir en el pla discursiu cap a l'exigència de posar l'espai públic al servei de les preferències individuals o el debat sobre si una societat equilibrada no significa acceptar determinats obstacles pel bé d'altres valors com la igualtat o la justícia. En segon lloc, no està tan clar que l'absència d'obstacles i d'obligacions externes sigui desitjable o fins i tot possible. La socialització i la cultura és una manipulació que imposa camins que ens obliguen tant com ens orienten i ens

25. «Només un analfabet polític o un demagog poden pretendre que la llibertat de tots fos un principi suficient per a regular la vida social. Com que vivim en comunitat, fins i tot els actes solitaris tenen una repercussió sobre els altres: si res regula la nostra existència, només comptarà la força [...] La democràcia implica l'existència d'una voluntat general, que *limita* la llibertat de cada un per a fer allò que li sembli» (Todorov 1997, 180).

permeten no repensar cada acte des de zero. Hem vist com la cultura és un vehicle de transmissió ideal per a una forma narrativa que no tothom viu com a imposició sinó com a possibilitat. Com mostra també l'aprenentatge d'una llengua o l'expressivitat emocional, la manipulació «exterior» és part inherent de la condició de l'ésser humà fins que la manipulació es torna recurs «interior», cosa que complica d'entrada aquella divisió entre l'interior i l'exterior d'una persona. Les preguntes podrien ser moltes: en quin moment la cultura deixa de ser una imposició externa per a convertir-se en vehicle de la pròpia expressivitat interior? Com definir i diferenciar manipulació socialitzadora d'ideologització instrumentalitzadora quan el canal d'aquesta última és el mateix que el de la socialització i dos guionistes enfrontats al mateix guió es poden sentir igualment lliures o igualment instrumentalitzats? Quan una preferència deixa de ser legítima i es torna en allò que Elster anomena una preferència adaptativa?²⁶ En tercer lloc, no està tan clar que l'absència d'obstacles o de coaccions no provoqui altres tipus de servituds o heteronomies. El guionista del Hollywood actual no està sota les ordres directes amb les quals Jack Warner colonitzava tots els racons de la creativitat, però hem vist que molts guionistes actuals consideren que la manca d'obstacles del mercat de l'*spec* no és pas equivalent a la llibertat. Malgrat l'atracció del sil·logisme, l'eliminació d'obstacles o la identificació d'una determinada coacció allibera l'agent d'aquella imposició en concret, però això no significa necessàriament que el resultat sigui la llibertat total d'aquest agent. L'heteronomia, senzillament, té capacitat per viatjar per canals diversos i potser més efectius que la coacció directa i l'obediència.

És la mateixa figura del guionista aquell qui millor pot personificar en aquest context les tensions que aquesta simple enumeració apunta. La parella Elliott i Rossio* escriuen des de la coherència d'articular un discurs que subscriuen com a individus en una forma que projecta aquell mateix discurs des del model narratiu que utilitzen. Per un cantó, Elliott i Rossio explicaven més amunt que cal desconfiar sempre de l'autoritat i que l'interior és l'alternativa. Aquestes paraules tenen el seu referent en el discurs de la llibertat que s'ha convertit en discurs social de referència i que produeix el coneixement comú que

26. Una preferència adaptativa és aquella preferència que diem tenir per a adaptar la nostra elecció a les capacitats percebudes com a reals. Jon Elster (1988) utilitza com a títol del seu llibre *Uvas amargas* el motiu de la fable de La Fontaine, en què una guineu diu no voler els raïms als quals no pot arribar perquè no són madurs.

circula a través de la institució social. De la mateixa manera, Elliott i Rossio també utilitzen narracions que presenten personatges que s'han quedat sols i que són capaços de fomentar emfàticament en el seu *interior* la decisió clarivent i autònoma que els donarà la victòria. Vet aquí també el mateix discurs de la llibertat interior, però vehiculat ara per la institució *mainstream* i per la forma en què s'ha normalitzat actualment la *bona narració*. Malgrat tot, la consistència entre el discurs en una plataforma i l'altra no és una condició que es doni per a tots els guionistes. Guionistes que tenen comunitats alternatives de referència en relació al discurs dominant de la llibertat (o que defensen discursos alternatius sobre altres temes) podrien trobar-se en la contradicció de negar un discurs en la institució social, com a individus, però haver de reproduir-lo quan *es converteixen* en guionistes. I és veritat que sempre es poden negar a fer-ho, però la reflexió sobre la llibertat en sentit ampli ens fa qüestionar sobre les situacions en què això no pot passar, concretament, quan la institucionalització del discurs sobre la narració —en el *mainstream*, però també en la institució social— provoca que el model narratiu reproduïxi acríticament els enunciats que prioritza. Ho hem vist al segon capítol en relació a la incapacitat del New Hollywood per a no reproduir allò que volien criticar: el guionista estaria aleshores reproduint i normalitzant en el *mainstream* allò que nega com a individu, però ho faria de manera poc o gens conscient. És des d'aquest context que no està tan clar que la llibertat sigui el refugi incontaminat a què aspiren els detractors de l'aleatorietat de les construccions humanes en un arc que oposaria allò natural i autèntic a allò construït i aleatori. Que determinar límits socials sigui necessàriament sospitós d'obeir interessos particulars no significa que acordar l'absència de límits sigui una millor opció. Com exemplifica Todorov (1998, 180): «la llibertat del fort significa la manca de llibertat dels més dèbils: sempre la història de la guineu en llibertat dins el galliner. La llibertat dels violadors equival a la submissió de les violades. O, per posar un altre exemple: si el meu veí té llibertat per calumniar-me, jo ja no tindrè llibertat per a sortir al carrer sense avergonyir-me». D'aquí la insistència d'aquesta tesi en la cultura: són els seus automatismes allò que aquí s'enfoca de manera particular en relació a la reflexió sobre la llibertat. Tota societat legitima uns límits que s'inscriuen i es reproduïxen des del pla cultural. I és cert que la cultura conté necessàriament factors aleatoris i interessats, però també és cert que la cultura és un marc necessari del qual l'ésser humà no pot prescindir.

Aquest és un dels leitmotius que es repeteix insistentment des de la cita inicial de la tesi. Per això, l'existència d'allò que anomenem llibertat només es pot defensar des d'una perspectiva que accepti que el marc cultural projecta determinacions, però que la mateixa condició cultural del concepte Llibertat significa també la presència necessària de determinats límits en la manifestació que assumim com a lliure. Així, l'alternativa dels detractors de l'aleatorietat no pot ser creure que eliminar els límits és equivalent a la llibertat o que la llibertat absoluta és desitjable, sinó *fomentar la nostra capacitat per ser conscients dels límits inserits en la nostra cultura i revisar-los quan se sospiti que responen a interessos particulars*.

El segon argument sobre la pertinència d'aquest estudi voldria justificar el fet d'utilitzar el cinema, i la narració en particular, com a punt de partida per l'anàlisi del discurs actual sobre la llibertat. El recorregut proposat fins ara té la clara intenció de focalitzar-se en les nostres formes de comunicació. Ja s'ha dit que l'objectiu no és fer metafísica de la llibertat, sinó analitzar com i què diem de la llibertat. La perspectiva és cultural i discursiva. En un lúcid estudi sobre el paper de la televisió en la nostra epistemologia, Neil Postman (1993, 18) va escriure: «allò que és curiós d'aquestes interposicions dels mitjans de comunicació és que gairebé mai no ens adonem del seu paper director en allò que veiem o sabem. Normalment, a una persona que llegeix un llibre o veu la televisió o es mira el rellotge no li interessa com la seva ment està organitzada i controlada per aquests esdeveniments, i encara menys quina idea del món li és suggerida per un llibre, la televisió o un rellotge». Postman teoritzava a *Divertir-nos fins a Morir* com l'aparició de la televisió va convertir l'entreteniment en la forma de presentar i entendre els missatges com a vàlids en tots els entorns socials, des de l'educació a la política. El meu punt de vista sobre la narració no pretén anar tan enllà, tot donant als canals audiovisuals tota la capacitat per definir el concepte Llibertat. Ja he explicat que el cinema té menys capacitat creadora que normalitzadora i que, en tot cas, s'ha d'entendre la narració audiovisual dins d'una dinàmica de doble estructuració de la qual participen moltes institucions. Malgrat tot, segueixo la direcció de Postman i McLuhan quan focalitzen l'atenció en la manera en què la forma afecta el contingut del missatge: *com diem afecta allò que diem*, això és, la manera en què ens comuniquem genera també una imatge de la llibertat que creiem tenir. Aquesta és la raó per a focalitzar l'estudi en la

decisió *mainstream*, però també per a cridar l'atenció en les expressions i missatges quotidians que fem servir per a comunicar-nos quotidianament i que ens rodegen arreu: lemes i justificacions d'acció, anuncis i notícies, declaracions i entrevistes...

Postman recorda que aquesta determinació de la forma és present malgrat el nostre desinterès per un mecanisme —la presència d'un discurs, les constants narratives, el llenguatge televisiu...— que entenem com a natural o, com a mínim, com a mecanisme neutre i asèptic. Estem, de nou, a un pas de l'entorn invisibilitzat del psicòleg d'*El Sisè Sentit* o del teòric d'Altman:

Al mateix temps, la televisió ha assolit l'estatus de «mite» en el sentit que Roland Barthes usa la paraula. Amb mite vol dir una manera d'entendre el món que no és problemàtica, de la qual no som plenament conscients, que sembla, en una paraula, natural [...] la televisió ha esdevingut la nostra cultura [...] La conseqüència més inquietant de la revolució electrònica i gràfica és aquesta; que el món que ens dóna la televisió ens sembla natural, no estrany. La pèrdua de la sensació del que és estrany és un senyal d'adaptació, i el grau al qual ens hem adaptat és una mesura del grau en què hem estat canviats. L'adaptació de la nostra cultura a l'epistemologia de la televisió és gairebé completa; hem acceptat tan totalment les seves definicions de veritat, coneixement i realitat que la irrellevància ens sembla important i la incoherència ens sembla eminentment raonable. I si sembla que algunes de les nostres institucions no encaixen en la plantilla del temps, doncs són elles, i no la plantilla, les que ens semblen desordenades i estranyes. (Postman 1993, 104)

En aquest context, la feina del teòric hauria de ser fer consciència de la naturalesa construïda de les nostres formes comunicatives i aportar una perspectiva crítica sobre l'ús de determinats discursos que legitimen accions, comportaments i idees únicament a través de la simple omnipresència quotidiana. Crec que aquesta és una de les vies en què caldria aprofundir l'estudi de les regularitats narratives que s'han presentat en aquesta tesi: buscar els seus punts en comú amb els discursos socials d'una determinada època per a assenyalar en quina direcció la narrativa *mainstream* es pot convertir en un factor normalitzador del discurs que vehiculen. Aquesta serà la direcció que prendrà la tesi a la seva segona part en relació a allò que diu el cinema quan diu llibertat. Per tot plegat, aquesta investigació s'inscriu en el camp d'estudi de la formació de la normalitat, que té com a objectiu descobrir el sistema i dinàmica de poder que la legitima. Com escriu Miguel Morey (1983, 243) en l'òrbita de Foucault: «[la hipòtesis de un poder represivo] no nos permite ver y ser conscientes de aquella modalidad positiva de ejercicio de poder que cada vez se

hace más urgente aislar: allá donde se impone el dominio de lo normal y de la normalización». Foucault ho havia sintetitzat abans en els següents termes:

Podem dir de qualsevol que sap alguna cosa: 'Vostè exerceix el poder'. És una crítica estúpida en la mesura que es limita a això. Allò interessant és, en efecte, saber com en un grup, en una classe o en una societat funcionen les malles del poder, és a dir, quina és la localització de cadascú en el fil del poder, com l'exerceix de nou, com el conserva, com l'afecta. (Foucault 1999b, 254)

Aquest és l'àmbit de l'hàbit, de la realitat donada per descomptada, dels actes que es legitimen senzillament amb la seva repetició, del règim de poder més enllà de la nostra voluntat. Seria, per tant, també l'àmbit en què el psicòleg d'*El Sisè Sentit* es descobreix reproduint actes que només té sentit dins un discurs que creia aliè a ell mateix; l'àmbit en què els cineastes del New Hollywood van reproduir la forma narrativa que pretenien criticar; o com confessa Rick Altman (2000, 280), l'àmbit de qui creu viure immune de l'entorn que el rodeja: «El meu treball es va veure compromès per la suposició tàcita que la terminologia podia ser neutral».

PART II

«UN MÓN SENSE LÍMITS NI CONTROLS»

La llibertat humana és real —tan real com el llenguatge, la música i els diners—, de manera que pot ser estudiada des d'un punt de vista seriós, objectiu i científic. Però igual que el llenguatge, la música, els diners i altres productes de la societat, la seva persistència es veu afectada per allò que creiem sobre ella.

Daniel Dennett (2004, 340)

[Pensar l'individu com una entitat autònoma és] el resultat d'un aprenentatge particular i característic del tipus de societat en què vivim, amb unes normes i una cultura específiques, una ideologia particular i una història determinada i també, per què no, unes relacions de poder concretes. I en el cas que es tracti d'un aprenentatge, sense cap relació directa amb alguna mena de naturalesa particular dels individus, cal preguntar-se quina funció social compleix aquest aprenentatge, quins efectes té, i si cal o no intervenir-hi i transformar-lo en alguna direcció social determinada.

Francisco Javier Tirado (Ibáñez 2003, 97)

La població apareixerà com a subjecte de necessitats, d'aspiracions, però també com a objecte entre les mans del govern, conscient enfront del govern d'allò que vol, i inconscient també d'allò que se li fa fer [...] Naixement d'un art o, en tot cas, de tàctiques i de tècniques absolutament noves.

Michel Foucault (1999b, 192)

LA LLIBERTAT ENS ENVOLTA. MITJANS, POLÍTICA, economia, consum, justícia, vida quotidiana i molts altres àmbits reproduïxen constantment missatges sobre la llibertat i sobre el context que li dóna sentit. Els seus enuncisats ocupen transversalment tota la societat. És per això que cal especificar. Amelia Valcárcel (2001, 45) ens posa sobre avís. Llibertat és un terme tan antic que un mateix nom repetit arreu no respon necessàriament a «simples modulacions d'una qüestió perenne». Els diferents significats de llibertat «formen sòls de referència diferents i articulen pràctiques també diferents». Exigir llibertat com a absència d'obstacles (llibertat negativa) no és el mateix que analitzar les agències que recorren l'acció de l'individu i exigir guanyar autonomia en l'execució d'aquesta acció (llibertat positiva), exigir que la nostra acció no estigui predeterminada per cap contingut moral (llibertat formal) no és el mateix que el pacte que fem els uns amb els altres sobre els límits de les nostres accions (llibertat política) o que l'intent de dilucidar si és possible una voluntat lliure (llibertat metafísica o lliure arbitri). La complexitat augmenta quan ens adonem que exigir (únicament) llibertat (sense cognoms) no és tan senzill. Reclamar l'absència d'obstacles (llibertat negativa) no significa automàticament guanyar agència (llibertat positiva): els guionistes treballen avui fora de l'estructura jeràrquica dels estudis, però ja hem vist que institucionalitzar el model a través de la socialització pot ser una via igual o més efectiva d'uniformització. Tampoc simplifica l'anàlisi que els canvis que es donen en un tipus de llibertat siguin susceptibles d'interactuar amb els altres tipus de llibertat. Segons el context social, un idèntic reclam de llibertat des d'una de les seves perspectives pot tenir repercussions molt diferents en una altra llibertat: no significa el mateix exigir la manca d'obstacles davant la tirania feudal que exigir-la davant els veïns que em demanen abaixar el volum de la ràdio a les quatre de la matinada. L'exigència de llibertat és en els dos casos d'arrel negativa, però les implicacions polítiques són diferents en un cas i en l'altre.

Amb tants factors a tenir en compte, no és fàcil saber què reclamem quan reclamem llibertat. Un sol terme repetit arreu confon usos i pràctiques. Aquest és el nostre punt de partida: analitzar si podem identificar un discurs unitari darrere les desenes d'enunciats sobre la llibertat que avui inunden l'espai públic. Es tracta de trobar una lògica discursiva unitària, identificar-ne el contingut bàsic, investigar-ne el procés històric que l'ha dissenyat, assenyalar-ne els factors de normalització i exposar-ne les implicacions socials. De cap manera es tracta d'afirmar que estem davant de l'únic discurs de llibertat possible. No es tracta tampoc d'assimilar necessàriament el sentit d'aquest discurs a la intencionalitat de l'emissor d'un determinat enunciat que el reproduceix. Ho hem vist en anteriors capítols en referència a l'acte aïllat: l'omnipresència de la societat de la informació simplifica enunciats i té la virtut de redefinir-los i assimilar-los als discursos que tenen més rellevància social. L'objectiu, consegüent amb l'avís inicial de Valcárcel, és ampliar la consciència sobre allò que diu al nostre entorn quan diu (i venera la) llibertat.

L'ús del terme llibertat apareix, en un primer grup d'enunciats, com el criteri que permet separar quirúrgicament l'interior i l'exterior de l'individu segons valors polaritzats. Les combinacions per a connotar aquesta separació exterior/interior són diverses i responen a la divisió bàsica tirania/llibertat. Són aleatori/autèntic, uniformització/diferència, instrumentalització/necessitat, maldat/bondat, presència de poder/absència de poder... Trobem en aquest primer grup missatges apologètics de la llibertat per la llibertat, exhortacions a la rebel·lió per la rebel·lió, o sensibilitats que afirmen que qualsevol limitació amaga una censura tirànica. Todorov (1998, 181) explica la dificultat dels organitzadors d'una exposició contra la censura a París a l'hora de justificar com esborrar els *graffittis* pronazis que van aparèixer als murs de l'edifici. Trobem també aquí teories de la conspiració que desconfien de la veritat oficial o relats sobre distopies en què la societat s'ha uniformitzat arran d'un poder omnipresent. Són enunciats tipus «tota la premsa menteix»¹ o «tots els polítics són iguals». La conseqüència d'aquesta divisió i contraposició entre societat i individu és la necessitat d'assegurar l'existència d'un espai immune al poder on fonamentar la llibertat. Aquest és el nucli del següent grup d'enunciats: la subjectivitat individual com a refugi autèntic. Donada l'omnipresència del

1. *Graffiti* pintat davant d'*El Punt Diari* de Girona, juny de 2012.

poder *extern* hostil, l'individu es replega sobre ell mateix i dirigeix la seva confiança cap a l'*interior* (i cap a les manifestacions de la seva subjectivitat: voluntat, acció, paraula, decisió, vot...). Autèntic és la paraula que avui es repeteix fins a la nàusea. Començant pel clàssic «sigues tu mateix»,² desenes d'enunciats segueixen una mena de lògica circular basada en la confiança que l'interior individual pot fonamentar l'autenticitat i no està formatejat per cap instància aliena: «Si vives como tú quieres hasta las últimas consecuencias [...] quizá llegues a ser quien eres».³ La confiança en l'autenticitat obre la porta a denunciar com a potencial imposició l'existència de qualsevol discurs extern en expressions del tipus: «no estem educats, encara no estem programats»,⁴ el clàssic «ningú em canviarà» o el mediàtic «no pretenderá usted convencerme».⁵ La subjectivitat individual s'enuncia aleshores com a espai fiable, una entitat lliure de manipulacions capaç de fonamentar la presència essencial de l'individu en les seves manifestacions («la teva decisió només és teva»).

Donat un interior que fonamenta l'autenticitat, no es pot posar en dubte que l'agència de les manifestacions de l'individu caigui exclusivament en ell, això és: no es posa en dubte la capacitat de l'individu autèntic per a ser sempre la causa de les seves accions i, d'aquesta manera, es pot circumscriure l'àmbit de la llibertat positiva *únicament* al seu entorn controlable. Aquesta confiança és el fonament del tercer i el quart grup d'enunciats, agrupats entorn de dues actituds independents però complementàries: l'escepticisme social i la fe il·limitada en l'individu. Per un cantó, trobem un tercer grup d'enunciats que posen l'accent en l'escepticisme vers la societat i plantegen l'autogestió com a única sortida fiable. El replegament interior de la llibertat és aquí una necessitat; la disgregació social, la creació de grupuscles independents, la ineficàcia o la pèrdua de xarxa social poden ser la contrapartida d'expressions que posen l'individu com a únic referent fiable: «no deixis que ningú faci les coses per tu» o «no et refiis mai de ningú». Un reportatge sobre «el 'antisistema' más popular del momento» explicava com l'antisistema en qüestió havia deixat el futbol professional per començar una nova vida «centrada en las

2. Anunci televisiu de *Dior* (TV3, agost 2012).

3. Anunci televisiu de *Voll-Damm* (A3, 18 de març de 2013).

4. Gossos, «Fills del Sol», *Batecs*, enregistrat el 2013, Música global, 2013, CD.

5. Aurelio Arteta, «Ciudadanos de Omisión» (conferència a les Jornades sobre *La Construcció de la Ciutadania a l'Ètica Contemporània*, UAB, 14 de maig de 2009).

lecturas, la desconfianza hacia los medios de comunicación, y el aprendizaje a partir de la experiencia personal».⁶ Sens dubte, aquest antisistema hauria subscrit també titulars com ara: «Encara creus que necessitem l'Estat? Descobreix com podem gestionar les nostres vides»⁷ o altres missatges que indueixen, per dir-ho d'alguna manera, a ocupar tots els papers de l'auca laboral: «actituds correctes poden sanar-te».⁸ Per últim, els darrers anys han viscut un auge de les fórmules que obvien directament la societat i posen la llibertat únicament al servei de la gestió de les capacitats individuals. No importa allò que executi la societat, el destí o la sort: si es regeix l'*interior* d'acord amb les necessitats autèntiques de l'individu, l'entorn és controlable. El primer pas és reconduir l'àmbit de la llibertat cap a l'interior: «El valor de ser libre. Descubre tu auténtico yo sin miedo»⁹, o «Prengui's temps per indagar en el seu interior [...] En descobrir-la [l'essència individual] se sentirà lliure sense dependre de ningú».¹⁰ L'*interior* no és aleshores únicament un lloc fiable on mantenir-se immune al poder, sinó que és el lloc des d'on fonamentar el camí segur fins a qualsevol destí possible. Aquest és el segon pas, i el seu sintètic *mantra* és «Sense límits». L'univers, la sort i el destí són a partir d'ara àmbits controlables per un *interior* omnipotent. Aquest és el significat cap al qual poden lliscar enunciats que exhorten al domini d'aquest món interior des de la publicitat, els reportatges, la ficció o l'omnipresent literatura d'autoajuda: «Toma las riendas de tu vida»,¹¹ «si tú quieres, no hay barreras»,¹² «si realmente crees en ello, cualquier cosa es posible»...¹³ Trobem aleshores històries exemplars sobre superació o sobre l'assoliment de reptes impossibles que es presenten com

6. DPA, «Poves: 'En el fútbol hay una corrupción enorme',» *Sport*, 9 d'agost de 2011.

Javi Poves, l'antisistema en qüestió, deia també: «Quiero conocer cuál es la realidad de esos países, no la que nos cuentan los políticos o la que sale en televisión». L'anàlisi que conclou que l'aleatorietat de tota cultura humana amaga una determinada jerarquia de poder sembla concloure's, en aquest cas, amb la necessitat que tothom sigui el seu únic referent en lloc de, per exemple, buscar alternatives per a solidificar la confiança en la xarxa social a través de la responsabilitat i la transparència.

7. Portada del diari *Rebel·leu-vos*, 15 de març de 2012.

8. «Dieta Vegetariana i Actituds Correctes Poden Sanar-te. Entrevista a Jordi Campos,» per Victor Amela, *La Contra*, *La Vanguardia*, 28 de juny de 2012.

Un altre article titulat «La Imposible Autocuració de Steve Jobs» (Antonio Sitges Serra, *El Periódico*, 27 d'octubre de 2011) explica com Steve Jobs va decidir substituir els consells mèdics per pràctiques alternatives per tractar-se un tumor que era una de les variants «menys agressives de càncer pancreàtic».

9. Guy Finley, *El Valor de Ser Libre: Descubre tu Auténtico Yo Sin Miedo* (Madrid: Kalama, 2013).

10. «Dese Tiempo. Entrevista a Svami Satyananda Sarasvati,» per Lluís Amiguet, *La Contra*, *La Vanguardia*, 12 de gener de 2013.

11. *Psychologies*, núm 96 (gener 2013). És el títol de la revista i del dossier interior, amb títols com: «3 Métodos para Pilotar Nuestra Vida», «Podemos Escoger: Desempeñar un Papel más Consciente y Activo», «(Re)dirigir Nuestra Vida Laboral».

12. Anunci televisiu de *Colacao* (T5, 13 de desembre de 2012).

13. Anunci televisiu de *Redbull* (A3, 13 de setembre de 2012).

a fórmules universals i transferibles (Marzano 2008, 29). Aquests enunciats parlen de l'omnipotència del món interior («La mente no tiene barreras»¹⁴), de l'interior com a font de qualsevol empresa («el liderazgo empieza en uno mismo»¹⁵), de la importància de l'elecció («El perill és real, la por és una elecció»,¹⁶ «Escull creure. Escull lluitar. Escull estimar. Escull escoltar»¹⁷), de fomentar la varietat com a garantia de llibertat («la marca es identidad, diversidad, color, libertad»¹⁸), de l'actitud (el clàssic «voler és poder» o «attitude has no limits»¹⁹). No hi ha res que no es pugui fer si un s'ho proposa: «Com imposar-se en l'entorn laboral? Com fer amics en deu lliçons? Com conservar la moral davant d'un cap injust? Com mantenir el marit infidel? Avui, els nous *gurus* tenen múltiples fórmules. N'hi ha per a tots els gustos, des de la gestió empresarial fins a la gestió de la vida privada, passant per la gestió política» (Marzano 2008, 30).

Anomenarem discurs de la *llibertat interior* al discurs que dona cos i unifica els anteriors enunciats en un sol missatge. Aquest discurs és un producte de tres fases, no necessàriament lligades entre elles de forma causal, que responen a sensibilitats i moments històrics diferents. La *primera fase* és el blindatge de la subjectivitat: afirmar la voluntat individual com a sublimació transparent de la identitat, on tot rastre de poder pot ser detectat i bandejat. *Es confia radicalment en la veritat individual de la subjectivitat i de les seves manifestacions (expressió, acció, decisió, elecció, vot...)*. Sintèticament: la veu de l'individu representa la seva veritable veu. És la lògica d'una subjectivitat tan desconfiada que necessita posar-se al centre de tota certesa: només l'individu pot garantir què és veritat, només l'individu pot avaluar què és bo. És també la lògica de l'autenticitat, al·lèrgica al poder i a la manipulació: la decisió, la voluntat o el vot només són manifestacions veritablement fiables si s'aïllen de les forces exteriors. És també la lògica de l'instint: la raó es posa al servei de descobrir i traduir en manifestacions externes aquell

14. EFE, «Silvia Abascal: 'La Mente No Tiene Barreras',» *La Vanguardia Digital*, 4 de juny de 2013, <http://www.lavanguardia.com/gente/20130604/54375341615/silvia-abascal-mente-barreras.html>.

15. Crisitina Sen, «El Lideratge Comença en un Mateix,» *La Vanguardia*, 31 de gener de 2013.

16. Michael Shyamalan*, dir., *After Earth* (USA: Columbia, 2013). Llegenda (o *tagline*) del cartell de la pel·lícula.

17. Andrew Niccol, dir., *The Host* (USA: Open Road i Universal, 2013). Llegenda (o *tagline*) del cartell de la pel·lícula. Basat en un llibre de Stephanie Meyer, autora de la saga *Crepuscle*.

18. Promoció televisiva de Tele5 a favor de les marques, abril 2012.

19. Everis, Plana web del projecte «Attitude Has No Limits,» accés el 3 de setembre de 2013, <http://www.attitudehasnolimits.com>. Everis és una consultoria empresarial. En aquest projecte, es barreja la filosofia del management i la superació personal en l'esport. La figura que representa aquesta síntesi és Josef Ajram, broker i triatleta d'ultrafons.

instint natural que ens identifica com a únics. La *segona fase* és traduir aquesta confiança en l'individu a termes de llibertat: sóc lliure quan res més que jo i la meva subjectivitat valida les meves accions i tot el que faig surt d'aquest *jo autèntic*. Així —donada una voluntat autèntica—, la llibertat es fonamenta únicament en la confiança en l'expressió sense restriccions de la veu individual en detriment d'opcions col·lectives de regulació o de promoció social de la llibertat individual. El pas entre una fase i altra és possible gràcies a assimilar llibertat i autogestió individual a través d'una reducció que s'efectua en el pla de la llibertat positiva: si l'interior és una entitat d'origen exclusivament individual, l'individu no té raons per a posar en dubte que ocupa per complet l'agència d'aquelles manifestacions que tradueixen aquest interior en decisions, accions o expressions. Aquesta és la base del discurs de la llibertat interior, que s'enuncia de la següent manera: *dic que sóc lliure quan puc manifestar sense obstacles la meva subjectivitat (una expressió, una acció, una decisió, una elecció, el vot...), en tant que l'individu garanteix la certesa individual d'aquestes manifestacions*. La *tercera fase* és la mística de la llibertat, la creença que totes les coses boniques del món són resultat de la manca d'obstacles. La divisió és maniquea: allò que anomenem llibertat és legítim per definició; l'obstacle sempre és sospitos.²⁰ Donat un entorn hostil del qual s'espera poc i un interior omnipotent, *el destí individual tendeix a confiar-se aleshores únicament a la gestió eficaç de la llibertat interior: decidir bé, expressar-se bé, actuar bé...* La mística de la llibertat arrenca quan un degoteig constant d'enunciats, institucions i missatges semblen esperonar arreu, amb major o menor grau, l'exercici de la llibertat interior com a garantia d'èxit. És la idealització de la llibertat, entesa com a simple autogestió. Allò que es reclama aleshores a la societat, el pla polític de la llibertat, no és la promoció d'una *certa* llibertat, sinó l'eliminació d'obstacles i l'ampliació *ad infinitum* de les possibilitats d'elecció. El destí de la nostra vida ja no depèn de l'organització social, sinó del fet que cada individu sàpiga cultivar i gestionar el seu món interior de la manera més eficient possible d'acord amb la seva accessible voluntat personal. I són dues les paraules que resumeixen les capacitats de l'autogestió: *sense límits*.

20. Valcárcel (2001, 50) avisa sobre els riscos de la defensa de la llibertat a ultrança i la mística de la revolta arran de l'execució de Giordano Bruno: «como si no pararan mientes en que no todo el que disiente lleva razón y que una cosa es impedir persecuciones, deber de cualquier amante de la libertad, y muy otra fascinarse por los perseguidos».

El marc filosòfic en què ha nascut el discurs de la llibertat interior es presenta en el següent capítol. L'objecte d'anàlisi és la nomenclatura que defineix les variants d'un terme que està lluny de ser granític. Resseguirem aleshores els principals arguments que la filosofia ha donat a favor de la llibertat (però també els arguments que se n'ha donat en contra), la progressiva segregació entre els conceptes de poder i llibertat en el discurs de la llibertat interior i els arguments que defensa el seu principal parent polític: la llibertat defensada en si mateixa, que és la mística de la llibertat convertida en proposta de marc de regulació social. El capítol 6 tornarà al cinema per a analitzar com la narrativa *mainstream* articula institucionalment el discurs de la llibertat interior. En aquest capítol, s'analitzarà la imatge de la decisió que ens envolta a través de les pantalles de tot arreu, donades les necessitats narratives del guió contemporani. Així, es descriurà la decisió *mainstream* com una decisió presentada recurrentment com a clarivident, autònoma i autèntica, i s'enunciarà al final del capítol la funcionalitat social d'aquesta recurrència. En aquest context, l'objectiu del capítol 7 serà mostrar el recorregut històric i la dinàmica discursiva que han normalitzat el discurs de la llibertat interior en el *mainstream*, però també en la societat. El punt de partida és la sorpresa de trobar que el terme llibertat ocupa el lloc central en dos moviments aparentment tan llunyans com les revoltes del 68 i els governs neoconservadors dels 80. És una pregunta sobre el poder, sobre com es redefeixen els discursos i sobre com ha evolucionat el significat de la llibertat fins a vehicular una coartada global d'autogestió i de control. La tesi es dirigeix així a una conclusió lògica, que apareix com a *leitmotiv* des de les primeres línies. Enfront d'una idea sobre el poder que nega tota capacitat d'agència a l'individu, tot afirmant que els discursos culturals que ens ordenen són realitats naturals o imposicions autoritàries, s'afirmarà que l'individu sí que té canals per a participar en la definició del món que l'envolta i per a redissenyar el marc cultural que ens ordena i que ofereix alternatives a la nostra llibertat quotidiana. S'insistirà des d'aquest punt de vista en què una definició de la llibertat menys orgullosa i més confiada en les solucions col·lectives tindria capacitat heurística per a participar en la creació d'una interacció quotidiana i unes estructures globals on la justícia i la dignitat tinguessin una presència més important en el nostre dia a dia.

Aquesta presentació sumària podria portar-nos a una confusió: creure que la llibertat és, en el sentit metafísic del terme, el tema de la tesi. No és aquesta la meua

intenció. La tesi no pretén (ni sabia com fer-ho) abordar des de la metafísica la qüestió sobre si és possible el lliure albir en les nostres accions. Determinar quan podem acordar definir com a lliure una acció inscrita necessàriament dins d'un determinat règim de poder tampoc és el meu objectiu prioritari. En els següents capítols, es comentaran les teories de Harry Frankfurt, Daniel Dennett o Michela Marzano sobre això. No obstant això, malgrat l'interès que despertem aquests arguments, cal insistir: aquest no és el debat al qual aquí es vol donar resposta. Allò que m'interessa no és la llibertat sinó el discurs que l'anomena. La raó és que qualsevol discurs corre el risc de desenfocar el tema del qual versa. Un bon exemple és el discurs de gènere que, en funció de la complementarietat home/dona, és capaç d'absorbir dins d'aquest binomi totes les opcions possibles que no s'hi adequen. L'antropòloga Dolores Juliano explica que aquestes són opcions silenciades, senzillament impossibles de concebre's fora del binomi (Plana i Planagumà 2012).²¹ Aquests són els silencis que també pot reproduir qualsevol discurs de la llibertat. A les cultures americanes nòmades precoloniales, el resultat de l'acció individual no depenia tant de l'actitud individual immediata com de l'organització grupal i la participació en els ritus comunitaris (Casaldàliga i Vigil 2009). És probable que un nòmada precolonial que avui despertés de cop en una societat occidental descobrís que evitar la indolència en la cacera augmenta la possibilitat de triomf, però és probable també que un individu occidental descobrís a l'Amazones que la seva acció immediata és més efectiva si participa en la creació de les regles del joc que abans donava per descomptades.²² Allò que diem de la llibertat —la seva definició social— té la capacitat heurística de mostrar agències que l'individu pot utilitzar en favor dels seus interessos, però també té la capacitat d'ocultar aquestes agències i deixar-les *de facto* en mans d'interessos aliens o desconeguts. Aquest és l'objectiu de la tesi: *avaluar si allò que diem sobre la llibertat ens treu llibertat en el sentit que impedeix il·lustrar de la millor manera possible les agències que dissenyen el nostre destí i el paper que té l'individu en aquest disseny*. Així, si la llibertat sembla el tema, és només perquè el principal objecte d'estudi de la tesi és la seva definició.

21. Marc Plana i Marc Planagumà, creadors, «Gènere,» *L'Excusa*, Disc 1, Capítol 2. Dirigit per Marc Planagumà, estrenat el 2011 (Espanya: Xarxa de Televisions Locals-Catalunya, 2012), DVD.

22. Com escriuen Berger i Luckmann (2001, 114): «L'aprehensió dels productes de l'activitat humana com si fossin una cosa diferent dels productes humans, com fets de la natura, efectes de lleis còsmiques o manifestacions d'una voluntat divina».

El dubte que aquí es planteja no és gratuït. Hem dit més amunt que la llibertat té moltes cares i que utilitzar-ne només una per al tot pot tenir implicacions socials de les quals cal ser-ne conscient. És Amelia Valcárcel (2001) qui exposava aquesta pluralitat de significats i proposava separar la llibertat entesa com a terreny compartit i la llibertat com a possessió interior. La llibertat com a terreny compartit neix durant la modernitat com «una manera especial de poner en ejercicio la noción de igualdad» (46). El discurs de la llibertat es relaciona aquí amb el consens sobre els mínims necessaris per a garantir una igualtat de llibertat per a tothom. Allò que Valcárcel vol remarcar és que aquest sentit de llibertat, entesa com a terreny compartit, no pot ser considerat una evolució del sentit clàssic de llibertat, que Valcárcel identifica amb la llibertat d'arrel estoica. Escriu: «Nada prueba que por usar del mismo término a lo largo de un par de milenios, estemos tratando de la misma cosa» (45). Doncs bé, resulta que el discurs de la *llibertat interior* es pot reconèixer com una evolució optimitzada d'aquest tipus de llibertat d'arrel estoica:

Se le llama libertad a poder estar seguro de sí mismo, a no padecer prisiones, ni de las externas que otros hombres dan, ni de las que a nosotros mismos la ambición nos pone [...] es la libertad que surge de no propiciar semejante cercanía [al tirano] por mor de la ambición, porque aquel que nada desea, a ése difícilmente le puede ser retirado nada. Es la libertad, de resonancia estoica, que es necesidad. Se llama por otro nombre: 'conocer el mundo'. Siendo el mundo como es, estando mal formado en muchas partes, llamamos con el nombre de libertad a encontrar un lugar en el cual algunos puedan al menos liberarse de las consecuencias evidentes de una tal malformación. (Valcárcel 2001, 43, 45)

El grup de crítiques de caràcter social que s'adreça a la llibertat interior es presenten aleshores com un correlat de la contundent queixa de Valcárcel: «no hay nada de compartido con los otros [en este tipo de libertad]» (44). La creença que només cal eliminar els obstacles que impedeixen a l'individu gestionar la seva vida com millor li sembla és una via directa cap al desastre. Aquella llibertat que pactem els uns amb els altres per a viure en comunitat no pot fonamentar-se en la subjectivitat com a certesa i la gestió individual com a via cap a la felicitat. Per un cantó, la mística de la llibertat impulsa a adjectivar com a lliure tota expressió individual possible. Però si la definició de llibertat ens porta a pensar que controlem totes les accions que emprenem, l'individu és aleshores incapaç de distingir quan les seves accions responen a una reproducció necessària o si, al contrari, vehiculen una (auto)instrumentalització capaç de ser subjectivada per l'individu.

Les vies d'heteronomia s'obren a partir de la mateixa definició de llibertat i del seu entorn discursiu: són les agències que no percebem quan ens anomenem lliures, les inèrcies que no valorem quan ens anomenem autèntics, els instints que s'amaguen quan ens concebem racionals, les instrumentalitzacions que acceptem quan ens jutgem autònoms, les múltiples veus que parlen quan afirmem que qui parla sóc només *jo*... Per l'altre cantó, la confiança en l'autogestió té la virtut de sobrecarregar l'individu amb responsabilitats que haurien de ser compartides amb el seu entorn. Si qualsevol cosa és possible només pel fet de voler-la, l'individu faria bé de preguntar-se què esperem que farà l'altre quan afirmem que no el necessitem. Valcárcel conclou el seu text amb un seriós avís que no podem deixar de reproduir: «no podemos aceptar sin que se derrumbe la legitimidad construida tan trabajosamente por el pensamiento político moderno, que la libertad compartida sea sometida a los riesgos que padece la individual» (48).

I, malgrat tot, la realitat és tossuda: el discurs de la llibertat interior és omnipresent avui en l'espai públic. Cal analitzar-ne les raons. La paradoxa entre les contradiccions internes d'un discurs i la seva popularitat hauria de poder explicar-se com el resultat d'un mecanisme que no espera que els seus enunciadors el legitimin: l'individu es pot convertir aleshores en reproductor d'un discurs amb el qual no està necessàriament d'acord. Cal aleshores inserir la llibertat en el mecanisme de formulació de discursos, identificar-ne les funcionalitats, els seus factors de normalització... Aquesta és la perspectiva amb què s'analitzarà la funció social de la decisió en el cinema. No es tracta aleshores d'afirmar que hi ha decisions al cinema, es tracta de relacionar aquestes decisions amb el seu entorn discursiu per a entendre com, en determinades circumstàncies socials, la representació sistemàtica de la decisió es converteix en un factor de normalització de la llibertat interior. Per dir-ho d'una manera simple: la narració sempre ha explicat decisions però el *coaching* es va popularitzar només fa unes dècades. Totes les possibilitats de la llibertat (la positiva, la negativa, la política...) es poden condensar aleshores en un minúscul reducte: l'interior individual; «un món», tal com afirmen les últimes paraules de Neo a *Matrix* (1999), «sense regles i sense controls, sense límits ni fronteres; un món on qualsevol cosa sigui possible».

CAPÍTOL 5

CONTRA LA LLIBERTAT (AMB PERDÓ): NOMENCLATURA D'UNA CONFUSIÓ

Però les persones reflexives van percebre que quan la societat és ella mateixa la tirana —la societat col·lectivament a través dels individus que la componen— els seus mitjans per tiranitzar no són només els actes que duen a terme els funcionaris polítics. La societat pot i, de fet, executa el seu propi mandat; i si el mandat és incorrecte o té a veure amb qüestions en les quals no s'hauria d'immiscir, posa en pràctica una tirania més formidable que molts tipus d'opressió política, ja que, per bé que normalment no aplica unes sancions tan extremes com les altres, deixa menys vies d'escapament i penetra molt més profundament en detalls de la vida, fins a esclavitzar l'ànima. Per tant, en aquest cas, la protecció enfront de la tirania del magistrat no és suficient, caldrà també la protecció enfront de la tirania de l'opinió i els sentiments dominants; contra la tendència de la societat a imposar, sobre aquells que difereixen i per mitjans diferents de les sancions civils, les seves pròpies idees i pràctiques com a normes de conducta, així com la protecció enfront de la seva tendència a prevenir l'aparició de cap individualitat dissonant i a forçar tots els caràcters a seguir el seu model.

John Stuart Mill (2001, 61)

A *Jacques el Fatalista*, Diderot explica una anècdota que Michela Marzano (2009) recull a *Consiento, luego Existo*. El mestre de Jacques està convençut que és lliure gràcies al fet de fer sempre allò que diu voler. Jacques li pregunta aleshores si es tiraria del cavall si així volgués, demostrant d'aquesta manera que és capaç de ser responsable de les seves decisions malgrat que aquestes posin en perill la seva integritat. El mestre contesta que sí. «Com?» exclama Jacques. «No veieu que sense la meua contradicció, mai se us hagués ocorregut trencar-vos el coll? Sóc jo per tant qui us agafa del peu i us tira de la cadira» (citada a Marzano 2009, 48). Vet aquí un debat entre punts de vista irreconciliables que té

com a objecte la relació entre l'entorn de poder que rodeja l'individu i la condició de la llibertat que s'afirma en aquest entorn. Gerald Dworkin enumera factors socials als quals es podria remetre com a metàfora el paper que juga la pregunta de Jacques en la decisió del seu mestre:

Les nostres disposicions, actituds, valors, voluntats reben l'efecte de les institucions econòmiques, dels mitjans, de l'opinió pública, de la classe social, i molt més. No hem escollit moltes d'aquestes institucions; ens trobem simplement cara a cara amb elles. Des de Humbolt, Mill, i DeTocqueville a Marcuse i Reisman, els teòrics socials s'han preocupat sobre com els individus poden desenvolupar la seva pròpia concepció de vida bona davant d'aquests factors, i com poden distingir entre maneres legítimes i il·legítimes d'influenciar les ments i els membres d'una societat. (Dworkin 1988, 11)

Aquest és el dilema que sintetitza l'exemple de Diderot. L'entorn de l'individu dissenya un determinat règim de poder dins el qual té lloc necessàriament la nostra acció. En aquest context, tal com Marzano (2009, 189) exposa, es tracta aleshores de respondre «qui parla?» quan parla l'individu. És un tema de llibertat positiva, d'analitzar si el mestre de Jacques és l'autèntic agent de la seva acció només perquè ell afirma ser-ho o si, malgrat assumir que la pregunta de Jacques projecta un factor d'agència sobre la decisió del seu mestre, es pot seguir defensant la seva llibertat.¹

La primera opció per afirmar l'autonomia de Jacques parteix d'una lògica innegable donada l'enumeració de Dworkin: si el poder és font d'heteronomia, l'autonomia (és a dir, la llibertat positiva absoluta) ha de ser absència de poder. Llibertat i poder s'oposen. Es tracta aleshores de fonamentar l'acció lliure i la llibertat en un lloc neutre, un espai immune al poder, d'afirmar unes condicions que garanteixin que la instrumentalització es pot mantenir sempre al marge de l'acció. La llibertat comença on

1. La distinció entre llibertat positiva i negativa va ser introduïda pel filòsof Isaiah Berlin (2009). Vet aquí una primera distinció que cal fer dins el concepte llibertat. La llibertat negativa fa referència als obstacles que determinen l'acció d'un individu. La llibertat positiva es refereix en canvi a la causa de la seva actuació. Assolir la màxima llibertat negativa seria equivalent a no trobar cap obstacle que ens impedisís la nostra acció i es contraposa al tirà que impedeix qualsevol moviment al presoner. Assolir la màxima llibertat positiva seria equivalent a l'autonomia, ser la causa primera dels actes que emprenc, i es contraposa a la manipulació amb la qual un tirà dirigeix les accions dels seus súbdits o l'obligació pura i simple. Així defineix Berlin (2009, 233) llibertat positiva: «El sentit 'positiu' de la paraula 'llibertat' deriva del desig de l'individu de ser el seu propi amo. Desitjo que la meua vida i les meues decisions depenguin de mi i no de forces externes, de la mena que sigui. Vull ser l'instrument dels actes de la meua voluntat, no de la dels d'altres homes. Vull ser un subjecte i no un objecte, mogut per raons i per propòsits conscients que són els meus propis, i no per causes que m'afecten, com si diguéssim, des de fora. Vull ser algú, no ningú; vull actuar, decidir, no que decideixin per mi; dirigir-me a mi mateix i no que la naturalesa externa o altres homes actuïn per mi com si fos una cosa, un animal o un esclau incapaç de representar un paper humà; és a dir, concebre estratègies pròpies i realitzar-les. Això és si més no part del que vull dir quan dic que sóc racional».

s'acaba la llei, on els discursos de poder ja no es reproduïen, on la influència és incapaç de penetrar i la manipulació no existeix. Contraposar llibertat i poder és un missatge habitual en el món actual. L'autor d'una obra de teatre sobre la manipulació mediàtica assegurava, amb la mateixa confiança del mestre de Jacques, que la llibertat era la garantia contra l'abús de poder.² També la revolució cibernètica es justifica en termes similars: el poder no pot uniformitzar l'opinió quan l'individu té a les seves mans una varietat que abasta tot l'univers (Barnes 2010). Tenir llibertat ens protegeix: la llibertat és una condició natural que es diferencia de la condició construïda del poder i pot contrarestar-lo. Identificar aquest espai d'immunitat al poder és la condició perquè l'individu pugui assegurar ser l'*únic* agent de la seva acció.

El discurs de la llibertat interior assenyalava la subjectivitat individual com aquest espai immune al poder, un espai autènticament personal amb la capacitat de fonamentar la paraula pròpia més enllà de qualsevol influència. Aquesta podria ser una de les possibles argumentacions del mestre de Jacques: *no importa allò que Jacques m'hagi preguntat, la meua decisió és meua, sóc jo mateix que la ratifico com a autèntica i, per tant, la meua acció no pot ser més que una acció lliure i no influïda per Jacques*. La llibertat consisteix aleshores en afirmar la possibilitat d'actuar en nom de la nostra veritable voluntat individual, si cal, més enllà dels interessos d'un règim de poder aliè al nostre benestar. En tant que la subjectivitat fonamenta i ratifica l'expressió individual com a autèntica, allò que l'individu pensa, diu, sent, decideix, manifesta o vota és expressió autònoma. La influència calla quan la nostra veu aprèn a expressar racionalment la nostra voluntat i assumeix el poder que l'entorn ha deixat lliure. Aquest és el tipus de confiança que expressen les múltiples institucions actuals que enuncien la decisió com a sublimació «atomística, independent i autònoma»

2. Dani Bramon (ed), *TN Migdia*, TV3, 5 de juliol 2013, <http://www.tv3.cat/videos/4629414/Telenoticies-migdia---05072013>.

Es tracta de l'obra *George Kaplan*, de Frédéric Sonntag. La presentadora del telenotícies, Núria Solé, presentava d'aquesta manera el reportatge que es dedicava a l'obra teatral: «Una crítica còmica sobre els mecanismes que té el poder per a manipular els ciutadans a través de les pantalles de cinema i de televisió». Toni Casares, el director de la Sala on es representava l'obra, seguia estrenyent el cercle sobre la desprotecció de l'individu: «Les ficcions que consumim, les ficcions dominants, les que vénen de Hollywood, de les grans sèries de televisió... com subtilment modifiquen el nostre pensament». La presentadora del reportatge, Gemma Ruiz, segueix: «el poder ja sap amb quina fórmula fer, dels ciutadans, titelles». El fragment de l'obra que incorporava el reportatge repetia: «No tenim cap marge de maniobra». I, aleshores, quan el poder ha quedat perfectament identificat com a instrumentalització, apareix la llibertat a l'altra banda i l'autor, Frédéric Sonntag, diu el següent: «Encara podem reaccionar? [...] fins a quin punt estem manipulats i som amos dels nostres actes? I jo crec que *encara hi ha llibertat*, que hi ha una llibertat possible». Allò que crida l'atenció d'aquest reportatge és la dualitat radical que dona per sentat entre un poder que no deixa respirar, i una condició humana, la llibertat, que paradoxalment sembla immune a aquesta acció de poder.

de la identitat individual (Gil i Feliu 2004, 87). «Si tan important és, com sens dubte pensen els llibertaris», escriu Daniel Dennett (2004, 146) respecte a assegurar una decisió lliure d'influències, «serà millor que protegem els nostres processos de deliberació de totes aquestes interferències externes. Fariem millor d'aïllar la paret que està al voltant de... nosaltres mateixos, perquè les forces externes no interfereixin en la decisió que estem preparant dins la nostra cuina interna, només amb els ingredients que nosaltres hem permès que entressin per la porta».

El punt de vista alternatiu afirma que l'absència de poder és una fantasia. La llibertat no depèn de garantir un lloc on el poder s'aturi, sinó al contrari.³ La llibertat comença quan l'individu assumeix que és una cruïlla de discursos de poder i que només pot intuir la seva llibertat a través d'ells. Harry Frankfurt explica que les preferències de segon ordre són aquelles dependències que l'individu accepta com a pròpies (Puyol 2010, 182). També Dennett (2004, 318) exposa un argument similar: el principi de llibertat és tenir tota la informació de la manipulació que rebem i acceptar-la.⁴ Es podria contraargumentar que aquestes teories segueixen pressuposant, com el cas anterior, un lloc des del qual l'individu podria parlar de manera autònoma, però *la diferència bàsica és que no existeix aquí una certesa absoluta en conèixer aquesta veu*: si l'autenticitat és una condició possible, es tracta d'una condició que no es pot afirmar mai del cert. El punt de vista de Marzano n'és un bon exemple. De manera paral·lela a Dennett o Frankfurt, Marzano afirma que és possible pensar el desig com a representació del «jo»; però que «la realitat afoga fins al punt que potser no se sap més d'allò que un és, més enllà de les màscares que els altres ens atribueixen i que no es compregui més allò que un vol, fora de les demandes dels altres i les seves esperes» (Marzano 2009, 185). Així, malgrat la importància de la veu del mestre de Jacques per a legitimar la seva llibertat, cal posar-la

3. Es tracta de la noció de poder que va descriure Foucault: «el poder és una relació, una acció, no és, per tant, una cosa que es posseeixi sinó una cosa que s'exerceix. En aquest sentit el poder no té un punt d'origen sinó que té forma de xarxa, s'origina en tots els punts. No hi ha, per tant, espais de llibertat. No és com la llei que diu què no s'ha de fer sinó com les normes socials que diuen com s'ha de ser. El poder va de baix a dalt. El poder produeix el saber, qui té poder té saber. El poder no reprimeix sinó que controla i regula, vigila i gestiona, no tanca ni exclou sinó que cura, és a dir, torna 'normal'. El símbol del poder és la vida i l'objectiu és definir-la i gestionar-la» (Ibáñez 2003, 349).

4. «No podria ser, aleshores, que les marques definitòries del rentament de cervell fossin sempre la falsedat i l'ocultació? En la mesura en què diguem la veritat (allò que es considera la veritat en el moment de dir-ho) i evitem enganyar les persones, mentre les deixem en un estat des del qual puguin realitzar una avaluació independent de la seva situació com a mínim tan bona com aquella que haguessin pogut fer abans de la nostra intervenció, no els estem practicant cap rentament de cervell, sinó que les estem educant» (Dennett 2004, 317).

necessàriament en dubte.⁵ Allò que fem quan fem allò que diem voler està en realitat condicionat per múltiples veus: potser quan ens ofenem, ens ofenem d'allò que una tradició ha ensenyat que estava malament; potser quan volem, volem allò que una tradició ha ensenyat que era desitjable; potser quan afirmem les nostres creences, afirmem les creences que una tradició ha afirmat que eren versemblants... Les nostres paraules *lliures* s'expressen amb el llenguatge de l'entorn, els nostres actes *lliures* reproduïxen el costum, les nostres expressions *lliures* es fonamenten en causes desconegudes. Per tot això, la contraposició entre llibertat i poder és irreal. Ni la llibertat comença on el poder acaba ni cal negar-la pel sol fet que només pugui expressar-se a través de l'entramat de poder que dóna veu a l'individu. Aquest és el repte que la llibertat proposa a l'ésser humà: saber deixar la seva empremta a través de les manifestacions que ha creat el seu entorn i que ell utilitza per a expressar-se.⁶ Per tot això, el mestre de Jacques no hauria de posar únicament la seva veu en dubte, sinó també la definició de llibertat que li fa afirmar que llibertat és certesa d'agència.

El concepte foucaultí de poder qüestiona inevitablement la primera perspectiva de llibertat —entesa com a absència d'influència— i també la fiabilitat de la subjectivitat de l'individu —entesa com a garantia d'agència—. Si tot s'anomena dins d'un sistema de poder, allò que anomenem Llibertat no pot ser una condició natural sinó la seva representació a través d'un discurs construït. Cassirer escriu: «en lloc de tractar amb les coses mateixes, en cert sentit l'home conversa contínuament amb si mateix. S'ha embolcallat de tal manera en formes lingüístiques, imatges artístiques en símbols mítics o ritus religiosos, que no pot veure o saber res si no és amb la interposició (d'un) mitjà artificial» (citada a Postman 1993, 18). De manera similar, tampoc Subjectivitat és un concepte que pugui escapar de la condició discursiva. Per això, aquesta perspectiva

5. No obstant això, la necessitat de valorar l'opinió de l'individu és un criteri fonamental de la llibertat en sentit ampli per a legitimar qualsevol acte que l'involucra. Camps (1999, 23) escriu: «No es la tribu la base de una possible moral pública, sino la aceptación por parte de cada individuo de su condición de ciudadano». Malgrat la fragilitat del *jo*, Marzano (2009, 19) insisteix que cal tenir-lo en compte. El consentiment «és poder evitar que un altre decideixi en el nostre lloc o ens imposi una decisió que ens concerneixi. Fins al punt que no tenir en compte el consentiment d'algué, o no respectar-lo, significaria exercir sobre aquest individu una violència d'orde físic o simbòlic».

6. «Els humanistes no pensen, com Sartre, que l'home sigui l'únic legislador de si mateix: en primer lloc, perquè l'home és múltiple i aquesta multiplicitat pot constituir un problema; en segon lloc, perquè els homes presents també estan fets amb passat i aquest passat està al seu torn ple d'homes sobre els quals, no obstant això, no tenim cap poder; per últim i sobre tot, perquè els homes han de tenir en compte les coaccions que s'escapen de la seva voluntat: les que imposa el seu cos, les característiques físiques del país que habiten, o el lloc de la Terra en l'univers» (Todorov 1999, 60).

foucaultiana de poder no pot deixar de posar sota sospita una llibertat que diu que és absència de poder i un individu que diu que és garantia d'agència. S'inverteix aquí la confiança contemporània en l'individu. Si tot és poder, la creença que hi ha un espai del qual es pot afirmar sense ombra de dubte l'absència de poder no pot ser més que un discurs de poder que té la virtut d'ocultar-se darrere la definició. Si tot és poder, la creença que l'individu és una garantia d'autenticitat no pot ser més que un discurs de poder que té la virtut d'ocultar els múltiples discursos que l'individu és capaç d'interioritzar darrere l'afirmació d'autenticitat. Aquestes són les virtuts del discurs de la llibertat interior que representa el mestre de Jacques: ocultar en una pantalla de control la influència de l'entorn. La llibertat interior prepara el mestre de Jacques per a declarar-se lliure quan decideix allò que vol, però no per a analitzar per què vol allò que vol o per a dilucidar per què ha de considerar-se lliure quan decideix. No es tracta aleshores només de tenir criteris per saber si el mestre de Jacques és lliure des d'una perspectiva metafísica o si Jacques és efectivament una influència per al seu mestre o no ho és. No és aquest el tema que aquí s'obre malgrat la seva importància cabdal: la interacció de l'individu amb el seu entorn és una condició humana necessària i inevitable, i l'individu hauria d'exigir eines per a saber destriar les influències necessàries de les instrumentalitzacions interessades.⁷ Però el recorregut d'aquest estudi apunta cap a una altra direcció. *Allò que és urgent d'assenyalar són els riscos d'invisibilitzar la xarxa en què inevitablement es mou l'individu —les veus que parlen a través de la seva veu— a causa d'una imatge de llibertat que afirma que la decisió del mestre de Jacques pot ser sempre autònoma.* Perquè si això fos efectivament així, fins i tot quan Jacques instrumentalitzés el seu mestre pel més roí dels interessos, el mestre prendria la decisió de tirar-se del cavall sense tenir ni la més remota idea que ha estat instrumentalitzat.

L'objecte d'aquest capítol serà mostrar com s'ha construït un discurs de la llibertat que l'ha aïllat del poder i analitzar quines raons podrien explicar que aquesta dissecció es reproduïx avui a bastament a través del discurs de la llibertat interior. Aquesta no hauria de semblar una qüestió terminològica; una mena de discussió filològica sobre si l'individu

7. Es tracta, com ja hem apuntat més amunt, d'allò que Joel Feliu escriu sobre la influència i la interacció: «Passar d'entendre la influència com un procés negatiu que trepitja l'individu i coarta la seva llibertat, a veure la influència com a inevitable, com el procés necessari per a esdevenir humans» (Ibáñez 2003, 252).

accepta o no les influències del seu entorn quan es declara lliure. Insisteixo a afirmar que la rellevància del debat és una altra. Pierre Bourdieu (2003, 15) escriu que «el món social està enterament present en cada acció ‘econòmica’». Keneth Gergen (2006) i el construccionisme mostren també el contingut social de les actituds, la percepció o la identitat. El problema de normalitzar un significat de la llibertat que assumís com a pròpia tota expressió individual seria ocultar —des de la definició i en l’acte assumit com a *lliure*— totes les agències d’aquest «món social» i els interessos que les motiven. Joel Feliu és lapidari sobre això: «la suposada llibertat de l’individu per a resistir tota influència fa que aquesta es pugui reproduir amb tota tranquil·litat» (Ibáñez 2003, 363).

El Marc de la Llibertat Individual: De la Llibertat Formal a la Mística de la Llibertat

John Stuart Mill (2001), al llibre de 1859 *On Liberty*, va exposar l’argumentació bàsica sobre la qual la política moderna ha bastit el seu discurs de la llibertat. La preocupació principal de Mill era la capacitat de la llei i del costum per a uniformitzar l’individu. D’aquest temor, sorgeix la seva proposta. Hi ha un límit, escriu el filòsof, a la intervenció legítima de la llei i de l’opinió en la independència individual: «trobar aquest límit i mantenir-lo és tan important per assegurar una bona situació de les qüestions humanes com la protecció enfront del despotisme polític» (62). La defensa d’un determinat marc de llibertat individual és la resposta que dóna Mill a l’omnipresència de la tirania: aquest espai que Mill delimita és fàcilment relacionable amb les llibertats que es podrien exigir a l’antic règim (llibertat de residència, llibertat de professió...) i també a aquelles que la modernitat va convertir en el principal nucli de drets individuals (llibertat d’expressió, de pensament, de culte, d’associació...). L’Estat ha de mantenir la llei allunyada d’aquell espai que permet l’expressió de la individualitat en els termes que cadascú desitja, en tant que aquest espai de protecció se circumscriu al sempre difícil definible espai privat i no legítimi el dany que un individu causi a un altre. Es tracta d’assegurar les condicions perquè un individu, i no el seu entorn, pugui escollir com vol viure la seva vida: «dissenyar un pla de vida d’acord amb el nostre caràcter i la llibertat de fer el que ens agrada, atenent-nos a les conseqüències que se’n derivin, sense que els nostres semblants ens ho

puguin impedir —sempre i quan no els perjudiquem—, per molt que puguin pensar que la nostra conducta és forassenyada, perversa o incorrecta» (71).

L'exercici del poder polític no és l'únic que cal limitar. Mill posa des del principi del seu llibre tant d'èmfasi en el potencial poder tirànic de la política com en el poder uniformitzador de l'opinió pública i del costum.⁸ El problema és la impossibilitat de limitar la interacció entre el costum i la configuració privada de l'espai individual. No podem dir a l'opinió pública que parli de política però prohibir les indicacions que conté sobre higiene, ni delimitar el punt en què els automatismes del costum sobre els hàbits laborals determinen una intromissió il·legítima dins l'espai privat. Mill s'estén aleshores llargament en l'argumentació a favor d'atorgar unes prerrogatives il·limitades a la llibertat d'expressió com a principal eina per a contrarestar el perill d'uniformització. La presumpta infal·libilitat de l'opinió única, recorda el filòsof, va ser la causa de les condemnes de Sòcrates o Jesucrist. «Cada època ha tingut moltes opinions que els temps posteriors han trobat falses i absurdes» (79). Per això, res ni ningú hauria de limitar l'expressió. Si no pot ser discutida, l'opinió pública corre el risc d'oblidar les seves raons, deixar de reactualitzar-les o recloure's en el dogmatisme. La llibertat i la «confrontació d'idees» són una via més racional cap al descobriment de la veritat que no pas la uniformització amb què una determinada opinió pública elimina i amenaça els comportaments que no entén. Potser no podem evitar que l'opinió pública influeixi el pensament individual, però la llibertat d'expressió és una alternativa perquè aquesta opinió pública sigui més rica i variada; menys dogmàtica, per tant.⁹

La llibertat que Mill defensa és la llibertat formal (Camps 1990, 19). L'individu espera que es garanteixi l'exercici de la llibertat sense que cap instància aliena en fonamenti un contingut predeterminat (per exemple, creant un codi que dicti com ha d'actuar la gent en tal cas o en tal altre, o oferint subvencions a un tipus d'empresa però no a una altra). Allò que importa és el respecte al pluralisme i el foment de la possibilitat d'elecció (Marzano 2009, 30). És aquesta una llibertat que el liberalisme ha associat amb

8. «L'èxit del costum, en tant que via d'assegurament del respecte de les normes de conducta que la humanitat imposa, és tan rellevant perquè té a veure amb una qüestió que es dona per suposada i sobre la qual no cal donar-ne raons, sigui als altres o a un mateix» (Mill 2001, 63).

9. «La demanda de protecció de l'opinió davant dels atacs públics no prové tant de la seva veritat com de la importància que tenen per a la societat» (Mill 2001, 83).

la llibertat negativa, —perquè vull eliminar els obstacles que m'impedeixen seguir el model de vida que escullo (Gray 1994, 91)—; i que també té lligams amb la neutralitat de l'Estat, —perquè no vull que la llei estableixi criteris que orientin la meua acció privada cap a una direcció que, potser, impedeixi emprendre la direcció contrària—. La llibertat formal aspira a que res ni ningú interfereixi en l'elecció de la concepció del bé que el ciutadà aspira perseguir. Qualsevol altra opció seria en realitat limitar les possibilitats d'expressió individual. Una tira còmica en dóna una versió humorística: no cal saber allò que es vol, el que cal és voler-ho.¹⁰ Àngel Puyol (2010) profunditza a *El Sueño de la Igualdad de Oportunidades* en les raons de la proposta de Mill:

Según John Stuart Mill, las oportunidades son valiosas porque son la expresión de la individualidad, es decir, porque permiten que un individuo escoja de manera original cómo quiere vivir su vida. No podemos saber *a priori* lo que una persona elegiría porque eso significaría que existe un patrón de elección o de preferencia buena antes de que el individuo lo determine libremente. Si se conociera ese patrón, los individuos no serían libres de escoger un modo de vida original para sí mismos, ya que cualquier elección o preferencia en ese sentido debería pasar por el tamiz de la censura de lo que se considera normal o razonable elegir. La expresión máxima de libertad consiste en poder preferir o elegir un modo de vida incompatible con una concepción común del bienestar y de cómo se debe vivir o cómo se deben hacer las cosas. Por ese motivo, Stuart Mill negaba que fuese legítimo prohibir los comportamientos considerados viciosos para su época. Y por ese motivo no existe o no debería existir un patrón de opciones razonables. (Puyol, 2010, 151)

La concepció formal de la llibertat ha hagut de fer front a dues importants crítiques. La crítica d'arrel marxista ha assenyalat que el compromís de l'Estat amb una llibertat estrictament formal corre el risc d'impossibilitar l'accés a una llibertat «efectiva» a tots els ciutadans sense prou recursos (Swift 2006, 55). Àngel Puyol (2010, 135) reproduïx la crítica en la següent pregunta: «¿De qué sirve cualquier tipo de libertad individual si uno no puede alimentarse, vestirse o vivir bajo un techo en condiciones dignas?» La crítica es pot aplicar a diversos àmbits: no serveix de res tenir llibertat per a expressar el meu punt de vista sobre una ordenança municipal si els canals d'expressió no són accessibles a tothom en igualtat de condicions, no em serveix de res tenir llibertat de moviments si no tinc diners per a deixar de viure a casa dels meus pares. L'Estat no pot ser neutral en tots els aspectes. Si volem que sigui llibertat de tots, exigir a l'Estat

10. Lise, «Nemi,» *Metro*, 14 de juny de 2014.

únicament absència d'interferències no és suficient: la llibertat no només s'ha de respectar, la llibertat de tots s'ha de promoure. Cal acceptar aleshores la promoció d'un igual accés a les llibertats bàsiques. Aquest és la postura dels anomenats «liberals igualitaristes» o «liberals d'esquerres», com John Rawls (Swift 2006, 30), que tracta de fonamentar la no-neutralitat de l'Estat precisament en la llibertat.

La proposta de Rawls parteix de la raonabilitat de l'individu per a acceptar els principis que permeten compatibilitzar la seva llibertat amb una igual llibertat per la resta d'individus. Aquesta és la clau: no hi ha condicions per a la llibertat si aquesta no s'entén com a igual llibertat per a tothom. Garantir les llibertats polítiques que hem vist fins ara no és aleshores condició suficient. Rawls confia a més en una sèrie de principis que tenen com a objectiu evitar que gaudir d'una posició socialment privilegiada signifiqui un major aprofitament dels recursos socials, és a dir, gaudir d'una llibertat efectiva que altres no tenen (Puyol 2010, 135). En tant que no es retallin les llibertats polítiques que hem vist fins ara, és la llibertat allò que legitima que les institucions actuïn a favor de la igualtat d'oportunitats educatives, de l'eliminació de les acumulacions excessives de propietats o, fins i tot, promoguin la discriminació positiva.¹¹ Respectar les regles de reciprocitat que ens devem els uns als altres pel sol fet de viure en una comunitat és el fonament sobre el qual Rawls entén que la llibertat dels altres és un motiu raonable per acceptar reduir àmbits potencials de llibertat individual.

Una segona crítica a la concepció formal de la llibertat es dona arran de la crisi de la idea de comunitat: «Que la construcción de la ciudadanía es un déficit de las democracias actuales creo que nadie lo pone en duda», escriu Victòria Camps (2010, 8) «Prueba de ello son, a nivel teórico, las teorías filosóficas del comunitarismo y el republicanismo que, cada una a su manera, pretenden salir al paso de un liberalismo que, por decirlo así, se ha olvidado de la construcción del *demos* y de que el *demos* debe estar sostenido y habitado por personas conscientes y cumplidoras de sus obligaciones cívicas».

11. Sobre les propietats, Rawls escriu: «[Los principios de la justicia exigen que] la propiedad y la riqueza se mantengan suficientemente igual repartidas a lo largo del tiempo como para preservar el valor equitativo de las libertades políticas y la igualdad de oportunidades a través de las generaciones» (citat a Puyol 2010, 141). Sobre la discriminació positiva, escriu: «si de verdad deseamos tratar con igualdad a todas las personas y proporcionar una auténtica igualdad de oportunidades, la sociedad tendrá que dar mayor atención a quienes tienen menos dotes naturales y a quienes han nacido en las posiciones sociales menos favorecidas» (138). I segueix: «Conforme a este principio podrían aplicarse mayores recursos para la educación de los menos inteligentes que para la de los más dotados, al menos durante algunos periodos de su vida, por ejemplo los primeros años escolares» (142).

Una neutralitat estricta corre el perill d'obviar que l'acció humana hauria de tenir en compte les necessitats socials de l'individu i d'oblidar que no tota manifestació lliure té el mateix valor social. L'objecte de crítica a la llibertat formal és la necessitat de comptar amb un ventall de criteris morals (més ampli que l'esquemàtic mal físic que limita la llibertat en Mill) que sigui capaç d'orientar l'acció humana en comunitat i una autogestió individual madura. Això no significa necessàriament retallar la llibertat, sinó repensar-ne l'exercici dins un determinat marc moral que *l'antecedeix*. El repte que planteja aquesta crítica és d'origen kantian: compatibilitzar llei i llibertat. «En esto consiste ser hoy un buen ciudadano: en ser libre positivamente, no en entender la libertad sólo como algo de lo que uno puede disfrutar, sino en algo que permita mejorar la vida colectiva» (Camps 2005, 36).

L'existència d'aquest marc moral és una cosa que Mill mai va pretendre posar en dubte. La seva proposta mai és la defensa d'una llibertat absoluta deslligada de les necessitats de la convivència. De fet, és tot el contrari. Tant Berlin, com Marzano o Camps afirmen que la societat democràtica és el referent i condició d'existència de la proposta de Mill. Segons Isaiah Berlin (2001, 23), la defensa que fa Mill de la llibertat té com a objectiu la necessitat que una societat mantingui un ventall ampli de camins possibles que faciliti la recerca individual: «[allò que el preocupava era] la socialització i la uniformitat. Desitjava la major varietat possible en la vida i el caràcter humà. Va comprendre que això no podia ser aconseguit sense defensar l'individu davant dels altres i, sobretot, davant del pes horrible de la pressió social; això va ser el que el va portar a les seves insistents i persistents peticions de tolerància». La presència de criteris anteriors a la llibertat, escriu també Marzano (2009, 67), no ha de per què ser incompatible amb la defensa que fa Mill de la llibertat formal. Que Mill opini que ningú et pot posar la mà a sobre, no significa que els éssers humans no es puguin estimular cap al bé ni n'elimina les gradacions. Allò que passa segons la filòsofa és que la «concepció optimista» de Stuart Mill l'empeny a creure que sempre es pot convèncer l'ésser humà de les conseqüències perjudicials dels seus actes. Camps (2010, 156) opina d'una manera similar sobre la defensa que fa Mill de la llibertat d'expressió: «la llibertat d'expressió no era una finalitat en si mateixa, al contrari, només un mitjà per a la millora del coneixement i, en definitiva, de la societat». La condició de possibilitat de la llibertat és una societat preocupada pel

benestar i per la recerca de la veritat. Aquest és el marc substancial que antecedeix el seu ús i que Mill va donar per descomptat; el marc fora del qual una acció no hauria de legitimar-se només per la llibertat.¹²

L'existència d'un marc anterior a la llibertat, capaç de generar gradacions i orientar l'acció, ha estat defensada per corrents i autors amb diferents noms i formes.¹³ Els comunitaristes proposen arrelar els valors a comunitats i tradicions concretes, renunciant així a la universalitat. MacIntyre (2008, 322) conclou a la fi del seu llibre, *Tras la Virtud*: «Allò que importa ara és la construcció de formes locals de comunitat, dintre de les quals la civilitat, la vida moral i la vida intel·lectual puguin sostenir-se a través de les noves edats fosques que cauen ja sobre nosaltres». La possibilitat de fonamentar la llibertat en valors universals té el seu màxim referent en Kant (1984, 138): «el principi de l'autonomia és aquest: no elegir sinó de forma que les màximes de la pròpia elecció siguin compreses a la vegada en el mateix acte de voler com a llei universal». La llibertat no hauria de ser utilitzada per a instrumentalitzar l'ésser humà.¹⁴ Aquesta idea de dignitat kantiana defineix el marc de la llibertat humana i ens recorda aquella altra idea de dignitat, també fonamentada en la llibertat, que havia enunciat segles abans Pico della Mirandola (2001) al seu *Discurs sobre la Dignitat de l'Home*: la virtut de la llibertat és que pot convertir l'ésser humà en un déu o en un animal. Encara que tot es pugui fer, no tot val moralment el mateix:

No se predica el autogobierno, como un valor en sí, de los animales, ni de los niños, ni de nadie que carezca de criterio para autoconducirse. Se predica de los humanos ¿Por qué y para qué? Para que realicen su humanidad. La autonomía es, sin duda, condición de humanidad. El ser que vive sólo bajo constricciones, esclavizado, no es un ser humano. Pero tampoco puede decirse que sea un ser humano, que da la talla de lo humano, quien usa su facultad de autogobierno sólo para ejercer la violencia o para dominar al otro. O

12. «Siempre la libertad está justificada por lo que es común. No hay justificaciones de la libertad como algo que forme característica esencial de nosotros mismos que no esté, sin embargo, limitada por una teleología donde se supone que esa libertad contribuirá al bien. No conozco el caso de una libertad reclamada por sí misma con independencia de cuáles fueran los usos que se le pudieran dar. La libertad siempre se supedita a un algo otro, siendo este algo otro, en casi todos los casos, la acción común buena» (Valcárcel 2001, 31).

13. «Pel filòsof, l'acció moral és el fruit del reconeixement d'una coacció que s'imposa independentment de qualsevol altra petició i anteriorment a les preferències, als desitjos i als mòbils de la subjectivitat sensible; una coacció que la voluntat s'imposa a si mateixa lliurement» (Marzano 2009, 59).

14. «En el reialme dels fins tot té o un *preu* o una *dignitat*. Allò que té un *preu* pot ben ser substituït per una altra cosa, com a *equivalent*. En canvi, allò que està per damunt de tot *preu*, allò que consegüentment no admet cap equivalent, té una *dignitat* [...] Per consegüent, és la moralitat, i la humanitat en la mesura que és capaç de moralitat, allò que té únicament dignitat» (Kant 1984, 130).

quienes disfrutan de la abundancia a costa de la miseria de los otros. Esos individuos son libres, pero lo son únicamente para demostrar su nula humanidad. (Camps 1999, 56)¹⁵

Malgrat tot, posar la humanitat com a referent de la llibertat no és una empresa fàcil. És molt diferent afirmar que l'ésser humà ha d'utilitzar la seva llibertat per a realitzar la seva humanitat que afirmar que l'individu sap com fer-ho. Aquest és el principal punt feble de l'ètica kantiana (Camps 1999, 42): pensar la llei moral com a possessió, com *a priori*, com un criteri al qual puc accedir en la més profunda intimitat individual, afirmar que l'individu té la capacitat de conèixer la moral universal simplement a través de la introspecció.

L'alternativa al mètode kantià són les ètiques contemporànies que proposen el diàleg com a procediment per a anar construint el marc substancial que hauria de guiar la llibertat. Deixar que un sol criteri, legitimat per la introspecció individual, s'investeixi l'autoritat d'haver resolt d'una vegada per totes el misteri de les necessitats humanes és córrer el risc d'universalitzar allò que només és particular o, potser, allò que és només fruit d'una preferència personal. Aquest és el camí que, en nom de la llibertat, ens pot portar directament, segons Berlin (2009, 234—237, 251—259), a la dictadura.¹⁶ «¿Quién decide lo que debe valer como ley universal? ¿Quién tiene autoridad y conocimiento suficiente para dictar las leyes que han de gobernarnos?», es pregunta aleshores Camps (2001, 73). L'alternativa no pot sortir més que d'un diàleg obert i plural:

La realidad es que vivimos en el ámbito del fenómeno y no del noúmeno —no en el 'reino de los fines', sino en la tierra—. Por lo tanto, el deber se nos vuelve opaco: no es sólo que lo incumplamos, es que no llegamos a conocerlo del todo. La pregunta ¿qué debo hacer? no puede quedar definitivamente contestada, porque el ser humano, sensible además de racional, tiene que adecuar el imperativo categórico a sus circunstancias concretas. Y eso exige algo más que la simple lectura de lo que está inscrito en la razón. Exige —como dirán los actuales portavoces de la 'ética discursiva'— diálogo. Sólo mediante la

15. Todorov (1999, 67) escriu també: «Els humanistes han intentat establir per tant una relació significativa entre els seus valors i allò que han reconegut com la identitat mateixa de l'espècie humana».

16. Isaiah Berlin (2009) parodia l'argumentació d'aquell que creu saber com cal gestionar la llibertat i imposa aquesta gestió al seu entorn: «nosaltres reconeixem que és possible, i de vegades justificable, coercir els homes en nom d'algun objectiu (com ara la justícia o la salut pública) que, si fossin més il·lustrats, perseguirien ells mateixos, però que no ho fan perquè són cecs, ignorants o corromputs. Això em facilita pensar que coerceixo els altres pel seu propi bé, pel seu interès, no pel meu» (234). I, més endavant: «La humanitat és la matèria primera sobre la qual imposo la meua voluntat creativa; encara que els homes sofreixin i morin en aquest procés, gràcies a ell són elevats a una altura a la qual no haurien pogut arribar mai sense la meua violació coactiva —però creativa— de les seves vides. Aquest és l'argument emprat per tots els dictadors, inquisidors i perdonavides que cerquen una justificació moral, o fins i tot estètica, del seu comportament» (254).

confrontación de opiniones y puntos de vista se irá avanzando en los contenidos que debe tener la ley. (Camps 2001, 72)

No només diàleg per respecte, doncs: diàleg per necessitat, perquè l'individu és fal·lible i limitat. Els diferents entorns humans generen necessitats diferents, les noves generacions obren camins desconeguts per les antigues. És només a través del diàleg — escoltant amb una sensibilitat oberta a l'altre, pactant, definint dignitat o qualitat i acceptant els seus criteris, fomentant una educació dignificadora i una informació de qualitat...— que es construeix aquell marc humà comú que pot orientar la nostra acció lliure i l'autogestió individual.¹⁷ Ara bé, els acords intersubjectius no poden aleshores més que acceptar la seva aleatorietat; l'individu no pot més que acceptar el seu perspectivisme; el debat sobre l'ésser humà mai pot ser perfecte i el diàleg no pot més que acceptar restar obert a la seva reformulació; els criteris no poden aspirar a ser més que simples imatges que projecten un focus de realització humana sobre l'ús quotidià de la llibertat... Aquest és el canvi fonamental en el discurs de la llibertat: desconfiar tant de l'aleatorietat del perspectivisme, que es llisca fins a la convicció que és millor refusar tot criteri de limitació de la llibertat, o fins a la deslegitimació de tot intent de crear un marc comú d'orientació de l'acció humana lliure, o fins a la conversió d'aquell diàleg que el crea en una obtusa confrontació de certeses individuals que exigeixen imposar perquè cap imposició les calli i que ja no busca acordar perquè l'acord (i també l'altre) és sempre vist amb la mateixa suspicàcia amb què es tem la tirania. Aquest és el risc d'un cert discurs de la llibertat que posa l'individu al centre de tot, que defensa la llibertat com a finalitat absoluta, i que —en nom d'ella mateixa— supedita qualsevol orientació del marc humà a les prerrogatives infinites de la llibertat per a obviar-lo.

Friedrich Hayek, filòsof, premi Nobel d'Economia i un dels referents clau de l'individualisme metodològic i dels governs neoconservadors dels 80, va escriure unes paraules que resumeixen el fonament d'aquest canvi: «moltes de les institucions en les quals descansen els assoliments humans estan funcionant sense una ment que les dirigeixi

17. Es tracta d'un diàleg ampli a escala espacial, però també a escala temporal. En el monogràfic sobre el Fòrum Social Mundial, Jordi Calvo (2008, 63) exposa la importància metodològica del diàleg en la creació de marcs globals que representin les diferents cultures i sensibilitats que hi estan implicades. Però el diàleg és també intergeneracional. Valcárcel (2001, 42) posa l'exemple de la llibertat defensada (i practicada) per Henry David Thoreau: «si esas sus invenciones se asientan, serán la libertad de otros también en el futuro. Por lo tanto nadie puede hacer nada mejor que contemplar con suspicacia la libertad existente, no sea el caso de que esté impidiendo la libertad por venir».

i les dissenyi [...] La col·laboració espontània dels homes lliures sovint crea coses que són més grandioses d'allò que les seves ments en forma individual poden arribar a contenir per complet» (Hayek 1986, 7). El joc de mans que fa Hayek és desplaçar el marc de justificació moral cap a un futur hipotètic, que legitima *de facto* la supeditació de l'acord i el diàleg a una llibertat il·limitada. Es defensa que ningú ha de projectar cap mena d'orientació a l'exercici de la llibertat individual i que és només l'individu aquell qui decideix què és allò que es pot fer i els criteris que legitimen les seves accions, això és: es confia a cegues en l'autoregulació individual. Així, si l'ésser humà persegueix els objectes dels seus desitjos racionalment, el resultat no pot ser més que la realització humana en uns termes que no som capaços avui de definir.¹⁸ La fórmula de la felicitat se simplifica en un bucle etern: la condició perquè l'edèn arribi és gaudir d'una llibertat formal absoluta; la culpa que aquest edèn no hagi arribat és que encara no gaudim d'una llibertat formal absoluta. Desapareix d'aquesta manera la necessitat de fonamentar un marc per a la llibertat individual: allò que cal protegir no és una idea d'humanitat sinó l'acte lliure en si mateix. El fons conquereix la forma; un seguit de conceptes com neutralitat, varietat, pluralitat o elecció s'associen a llibertat i en dissenyen un nou mapa. El consum, però també la xarxa informàtica o l'atomització de mitjans d'informació, es converteixen en els mites d'aquesta llibertat, que es redueix a ampliar fins a l'infinit les possibilitats d'elecció...¹⁹ La mística (i la confusió) de la llibertat arrenca, d'aquesta manera, amb la popularització d'un dualisme maniqueu, confiat i simple: la llibertat és bona (sense importar-ne el contingut: ningú pot garantir que cap moral no sigui una construcció interessada de poder); l'obstacle i la prohibició són dolents (sense importar-ne la justificació o la forma, sense importar si la seva font de limitacions és una dictadura o el consell que parteix d'un inefable ideal de bé comú). Vet aquí una llibertat que dificulta

18. A *Las Dos Caras del Liberalismo*, John Gray (2001) defineix dos corrents de pensament dins el liberalisme. D'un cantó, un corrent expressa la confiança en què la tolerància és el camí cap a una forma de vida ideal. De l'altre, la tolerància és el mitjà per a trobar un equilibri entre diferents *modus* de vida. Gray col·loca Hayek com a exponent del primer corrent.

19. «La modernidad se caracteriza porque no es la decisión heterónoma, incluso democráticamente votada, sino la decisión autónoma encauzada a través del mercado la que decide, en cada momento y para cual, la producción y el consumo, su modo y su coste [...] la libertad de los modernos es una libertad de elegir [...] la conclusión que los conservadores deducimos es que debe extenderse a todos el fundamento económico habilitante para el ejercicio de la libertad. Pero debe extenderse al máximo, para servir a la libertad de elegir y no para erosionarla, ya condicionando los términos de la opción incluso a la univocidad, como puede ocurrir con el régimen de subvenciones en el campo de la educación y de la cultura, ya eliminando lo que a la libertad de elegir es inherente, el riesgo de una mala opción» (Herrero de Miñón 2001, 209).

acordar límits a l'acció humana i que corre el risc de lliscar aleshores cap a la creença que la manca de criteris intersubjectius implica igualment l'absència de marcs orientadors de l'acció humana i que aquesta és una condició desitjable.

És innegable que l'autogestió és un factor de llibertat i que la diversitat d'eleccions amplia efectivament les possibilitats de manifestació individual autònoma, però la pregunta que aquí es discuteix són els presumptes resultats «grandiosos» d'una dinàmica social únicament regulada per l'autogestió. L'argument que esgrimeixen els defensors de la llibertat absoluta per a confiar que això pot ésser efectivament així és afirmar que l'individu es comporta de manera racional. El sociòleg Ludolfo Paramio (2001, 92) explica com aquesta concepció de l'ésser humà va saltar de la teoria econòmica clàssica a les disciplines socials i es va popularitzar arreu a través de la teoria de l'elecció racional, la teoria de l'elecció social (que estudia l'agregació de preferències individuals en decisions col·lectives) i la teoria de jocs (que estudia les decisions de l'individu en un marc on interactuen amb altres individus); camps que compten amb aportacions de noms tan il·lustres com Milton Friedman, James Buchanan, Anthony Downs o Kenneth Arrow. Aquest conjunt de teories parteixen de l'individualisme metodològic —l'individu aïllat com a explicació a tot fenomen social— i defensen una racionalitat que permet a l'individu deduir les millors decisions per tal d'augmentar el benestar personal o col·lectiu (Saldarriaga 2010). Amb aquest marc teòric com a teló de fons, aquestes teories proven de mostrar la racionalitat individual fins i tot quan l'entorn dificulta la decisió i el comportament de l'individu resulta confús en relació al seu benestar o al benestar col·lectiu: no sempre comptem amb tota la informació, els objectius canvien, els desitjos es poden contraposar a les necessitats, les creences o l'ètica a les pulsions circumstancials, els individus no sempre participen tampoc d'igual manera en les decisions col·lectives, les seves preferències no sempre signifiquen el benestar col·lectiu ni s'agreguen en una decisió col·lectiva que repercuteix en el benestar públic (Pizzorno 1989)... La defensa de la llibertat absoluta necessita comptar en aquesta disjuntiva amb la presència d'una identitat individual coherent i identificable —més o menys compromesa amb el benestar individual o global, depenent dels corrents— que actui com a referent de les decisions. La bona elecció és aleshores aquella elecció que aquest nucli identitari assumeix com a pròpia en funció dels seus propis interessos, tot superant d'aquesta manera a través de la veu

individual qualsevol influència de l'entorn. Però és també aquest entorn —la manca d'informació, la manipulació, les pulsions incontrolables, la lectura esbiaixada o fins i tot la formació d'una personalitat corrompuda— l'origen de l'amenaça que pot conduir l'individu a decisions que no s'adeqüin ni a la seva identitat ni al seu benestar, això és: decisions irracionals (Saldarriaga 2010, 57). Aquest és un binomi que resultarà extremadament rendible per a evitar posar en dubte els esperats resultats positius de la llibertat absoluta com a reguladora social. Els exemples es troben fàcilment en el nostre entorn immediat: la Primavera Àrab se celebra com aquell ideal punt de trobada entre llibertat i racionalitat que ha legitimat internet des del primer dia (Barnes 2010), en canvi l'augment d'addiccions al món virtual és imputable a la irracionalitat de l'individu.²⁰ Vet aquí una manera simple perquè la llibertat segueixi responent eternament a les expectatives de Hayek: com els bons entrenadors de futbol, la llibertat s'investeix la responsabilitat de la victòria però culpa de la derrota als jugadors i imputa de les dinàmiques no desitjades a les circumstàncies o la irracionalitat humana. La llibertat és la solució; la irracionalitat és el problema (o la desinformació o la manipulació o les pulsions individuals). Keneth Gergen escriu sobre aquest paradigma en els següents termes:

El sistema econòmic es basa en el concepte que és l'individu aquell qui pren les decisions; és aquest qui pot escollir allò que ha de comprar i vendre (inclosa la seva mà d'obra), i se sosté que si aquests drets són exercits com correspon, el resultat serà la prosperitat general. Anàlogament, el sistema democràtic de govern descansa en el concepte del votant individual: si cadascú raona i expressa els seus judicis de valor adequadament, el resultat serà el bé comú. (Gergen 2006, 327)

La crítica a una llibertat de ressonàncies teleològiques i metafísiques posa en dubte la confiança en els resultats del seu exercici, tot posant precisament en dubte que aquesta llibertat sigui realment absoluta. L'arrel del problema és definida pel sociòleg Ludolfo Paramio (2001, 101) en els següents termes: «La idea bàsica es que la explicación puramente racional de la conducta social es claramente limitada, y que es preciso plantear, por lo menos en pie de igualdad con ella, el problema de la identidad individual». Així, no es tracta només d'afirmar que l'entorn fa difícil saber què cal fer —saber quins són realment els *meus* interessos en una dinàmica on els entorns canvien i les necessitats es

20. Víctor Vargas, «La Adicción al Juego 'on line' se Dispara con la Regulación del Sector,» *El Periódico*, 29 d'abril de 2013.

contradiuen—. Paramio revisa en aquest context —des de l'entorn de la teoria de l'elecció racional— un seguit de variables que intenten salvar l'explicació racional de la conducta en comportaments individuals confusos, fins que claudica en l'intent i accepta la possibilitat que un nou paradigma sociològic expliqui millor la presència de tantes variables. El problema que planteja aleshores la crítica a la llibertat absoluta no és saber quins són els interessos d'un individu determinat, sinó saber si els interessos que manifesta aquest individu són realment els seus interessos. Aquesta pregunta és possible perquè la defensa absoluta de la llibertat i la confiança en la racionalitat simplifiquen el dilema sobre l'agència que obria aquest capítol: qui és que parla (i amb quines intencions ho fa) quan parla el *jo*? Per això, davant la confiança llibertària en una identitat individual que és capaç d'assumir l'agència de les manifestacions de l'individu, els corrents crítics adrecen la seva crítica no tant a la racionalitat en si sinó a la clarividència amb la qual la llibertat absoluta identifica aquesta identitat. Allò que sentim com a identitat es forma i s'expressa necessàriament a través de diferents veus que distribueixen la seva agència en múltiples direccions i es confonen dins l'individu l'una amb l'altra: la cultura que l'ha format, les pulsions que el dinamitzen, els discursos contradictoris que fonamenten les seves preferències... En aquest context, la crítica afirma que és impossible afirmar amb total certesa l'agència de l'individu i destriar els interessos aliens de la veu que expressa els nostres interessos i els nostres objectius. És des d'aquesta perspectiva que Pierre Bourdieu (2003) escriu que caldria esborrar l'oposició entre comportaments racionals i irracionals i parlar només de comportaments raonables, en el sentit que l'individu defineix la direcció del seu comportament no pas equipat amb una espècie de brúixola de coherència metafísica que apunta cap a una identitat identificable, sinó en relació a un entorn líquid que modela constantment la voluntat individual en una amalgama de discursos encavalcats l'un amb l'altre i que no sempre es concreten en decisions comprensibles i coherents amb el nostre benestar. Aquest és el dilema que obria el capítol: el dubte sobre acceptar la certesa d'autonomia de la veu del mestre de Jacques malgrat les paraules de Jacques o la necessitat d'assumir que cal posar sempre en dubte la nostra veu. És per això que Bourdieu proposa aigualir l'agència individual de la conducta humana tot substituint

el concepte Decisió pel terme Intenció, un terme més flexible que no oculta en una pantalla de control aquelles agències de les quals no som conscients.²¹ Aquesta és una argumentació similar a aquella que Eric Hobsbawm (1998, 339) dedica als èxits del capitalisme incipient de finals del segle XIX. L'historiador no nega que el lliure mercat i la iniciativa individual produïssin avenços socials, allò que posa en dubte és que s'hagi d'atorgar tot el mèrit d'aquests avenços a la llibertat. Així, segons Hobsbawm, va ser la normalització de la confiança social promoguda pel pes del nucli familiar en la societat —i no exclusivament la llibertat en si— allò que explica els bons resultats de la incipient llibertat de comerç. Per tot això, s'entén que qualsevol dinàmica regida per la llibertat absoluta cedeix a un conjunt d'instàncies que no sempre percebem (no necessàriament heterònomes, però tampoc necessàriament autònomes) l'autoregulació i la creació del marc que dona contingut i limita la nostra acció lliure (un marc que no serà necessàriament just, però tampoc necessàriament injust). L'avís és important per dues raons fonamentals. En primer lloc, la llibertat absoluta no significa la desaparició d'un marc d'orientació que segueix condicionant *de facto* allò que un vol fer, sinó simplement que les agències que dissenyen aquest marc actuen des d'allò que s'entén com a autogestió. En segon lloc, la incògnita sobre la identitat fa evident que la llibertat per si mateixa no pot garantir la justícia quan —per exemple— l'agència de la voluntat recau en mans d'una cultura desaprensiva o de pulsions destructores. Camps (1999, 23) és sintètica en el seu escepticisme: «no basta la defensa de la libertad, junto a la confianza de que la justicia se dará por añadidura».

No obstant això, la confiança en l'acció individual no ha fet més que anar en augment en tota mena d'àmbits. *Només jo sóc fiable per a decidir la meua acció i els seus límits (i per això exigeixo llibertat absoluta), ja que tinc la certesa que sóc jo qui parla (i no un altre) quan determino el contingut de les meves accions i els criteris que fan autoregular-me.* Vet aquí la llibertat interior com a complement ideal de la promoció de la llibertat absoluta i la mística de l'autogestió: si ningú m'atura o em desinforma, simplement, tot ha de sortir bé; vet aquí la confiança en l'expressió autèntica com a complement positiu coherent amb

21. Bourdieu (2003, 18) escriu en aquests termes d'aquest tipus de racionalitat: «només una forma molt particular d'etnocentrisme, que es disfressa d'universalisme, pot induir a dotar universalment als agents de l'aptitud per a un comportament econòmic racional, passant per alt amb això la qüestió de les condicions econòmiques i culturals d'accés a aquesta aptitud (constituïda així en norma)».

l'eliminació d'obstacles i la creació d'un ventall infinit de possibilitats; vet aquí també la defensa de la llibertat en si mateixa com a sòlida coartada populista per a legitimar la no regulació i els resultats que se'n deriven. El naixement del discurs que fonamenta la confiança en l'individu entorn aquesta fiabilitat de la subjectivitat serà el tema de l'apartat següent. El resultat és un discurs que assumeix la veu individual com a veu pròpia però que, de la mateixa manera, pot ser acusat d'inventar la identitat individual *a posteriori* amb un sil·logisme popular i fàcil: si allò que som es pot manifestar sempre en les nostres manifestacions, no hi ha obstacle per a deduir també a la inversa que allò que hem fet és allò que som. Estem aleshores davant d'un camí obert per a afirmar voluntats autèntiques a partir simplement de la veu, de l'esforç o dels resultats. Aquesta és una acusació similar a la crítica que adreça Joel Feliu al discurs individualista de la racionalitat: «l'obligació social de l'individu de mostrar-se racional el porta a justificar les accions comeses com si el fet d'haver-les emprès depengués únicament d'ell o ella» (Ibáñez 2003, 363). D'aquesta manera, el risc d'un individu *racional i autònom* que se centra a gaudir d'una llibertat que creu il·limitada i que assumeix com a pròpies les decisions que executa —a imatge i semblança del mestre de Jacques— és ocultar les agències que actuen sota el mantell semàntic de la llibertat i obviar totes aquelles instàncies que estan presents en allò que fem (però que no s'adrecen únicament a allò que som o a allò que volem). I és important que això no passi, perquè aquestes són també les inèrcies que crearan el marc on es desenvolupa l'acció humana i que haurien de defensar-se en el diàleg social. Per això, Victòria Camps recorda que l'ideal que explica les nostres decisions no és la racionalitat econòmica, sinó un altre tipus de racionalitat —menys controlable i menys difícil de tancar en una fórmula fixa— però també més susceptible a explicar d'una nova manera la relació entre l'individu i les seves manifestacions:

Nos resistimos a reconocer que es la racionalidad económica, y no la impenetrable racionalidad humana, la que nos conduce inexorablemente [...] una lógica que amenaza con otorgarnos, quizá sí, más libertad negativa, pero que no garantiza en absoluto la otra libertad: la positiva. La autonomía individual se encuentra totalmente mediatizada por las exigencias del mercado. (Camps 1999, 194)

La llibertat defensada com a finalitat en si mateixa agafa la proposta que havia fet John Stuart Mill i la gira com un mitjà. Mill havia proposat la llibertat com a garantia

contra la tirania. Mantenir un espai individual buit de contingut protegia segons ell l'espai d'expressió individual necessari. Dos segles més tard, el discurs de la llibertat absoluta capgira la proposta i afirma que tot contingut s'ha d'evitar per ser sospitós de contenir manipulació. De la recerca d'un marc raonable de llibertat, s'ha corregut fins a afirmar que tot allò que no és llibertat és nociu. Aquesta no va ser mai la proposta de Mill. Cal contextualitzar el seu punt de vista. Mill no vivia ni en un món globalitzat ni en la societat d'informació, sinó en un món en què la diversitat no era la norma i en el qual l'analfabetisme afectava una gran part de la població. «En dicho mundo», escriu Camps (2010, 153), «era preciso insistir incluso exageradamente en el valor de la libertad porque muy pocos gozaban de ella». Avui en dia els reptes han canviat: la llibertat és la condició fonamental de la majoria de cultures occidentals i cal revisar allò que es fa en el seu nom. Per això, cal ser conscients que no tot val el mateix i cal participar tant com sigui possible en la construcció d'aquell marc donat per descomptat que orienta necessàriament les nostres accions: fomentant l'acord, proposant criteris educatius, dissenyant un entorn mediàtic responsable... Així mateix, allò que diem quan diem Llibertat no pot ser el factor fonamental que oculta les agències que transiten l'individu. No només es tracta aleshores de comprendre que la llibertat absoluta no és cap mena de garantia per a alleugerir aquella pressió de l'opinió pública que temia Mill, el repte principal de la llibertat avui en dia és anomenar-la d'una manera que eviti deixar el disseny del marc de dignitat que Kant i Pico della Mirandola van imaginar en mans de les inèrcies que generen els nostres actes individuals, pel sol fet de creure que Llibertat és exclusivament tenir Internet a un sol *click* de distància o uns grans magatzems a cinc minuts de casa.

El Naixement de l'Interior Individual

La uniformitat també és l'inici del recorregut que condueix fins al replegament de l'individu sobre ell mateix cap al seu *interior*. Es tracta d'un procés paral·lel a la protecció liberal de l'individu i que té igualment com a objectiu ampliar el control sobre el propi destí. «El membre de la societat antiga», escriu Todorov (1999, 25), «[aprèn] progressivament el lloc que li està reservat a l'univers i la prudència el porta a acceptar-lo». Era la religió, la tradició o la jerarquia social allò que determinava el futur de l'individu

abans de la modernitat. L'alternativa a la tirania es comença a construir aleshores a partir de la divisió entre espai públic i espai privat (Valcárcel 2001, 46). Amb aquest pas, el canvi històric a favor de la participació de l'individu en la configuració de la seva vida és afirmar el valor social del consentiment, la votació, l'elecció, l'expressió o la decisió. És el mateix individu qui ratifica en última instància els plans que el seu entorn té per a ell.

La participació de l'individu en la gestió del seu destí és també un avenç inqüestionable de la llibertat. Gerald MacCallum va sintetitzar la definició de llibertat en la següent fórmula: «X és (no és) lliure de Y per a fer (per a no fer, esdevenir, no esdevenir) Z» (Swift 2006, 55). La llibertat que l'individu engrandeix amb el reconeixement polític de les manifestacions de la seva subjectivitat és la llibertat per a participar en la configuració del seu entorn i evitar que instàncies alienes el determinin en nom seu. Aquella llibertat que l'individu amplia és la llibertat positiva, tal com Isaiah Berlin (2009) va definir-la al seu assaig *Dos Conceptes de Llibertat*: vull que «les meves decisions depenguin de mi» i no de «forces exteriors», vull persuadir-me per les meves raons i no per causes que m'afectin «des de fora», no ser accionat per «una naturalesa externa». Exterior i interior es complementen com a font d'instrumentalització i garantia d'autonomia, respectivament. L'escepticisme cap a l'exterior es complementa amb la confiança en el consentiment individual. L'individu esdevé l'última garantia de llibertat o, dit d'una altra manera, només es pot considerar que l'individu participa d'un acte lliure quan ell mateix afirma que la seva participació en aquella acció ha estat efectivament ratificada per la seva voluntat: «Vull ser conscient de mi mateix com a ésser actiu que pensa i desitja, responsable dels meus actes i capaç d'explicar-los en funció de les seves idees i propòsits. Em sento lliure en la mesura que *crec* que això és cert, i esclavitzat en la mesura que fan adonar-me que no ho és» (Berlin 2009, 233; cursiva meva). No obstant això, la segregació entre interior i exterior és també una via oberta per a emprendre el salt solipsista que pretén blindar l'expressió individual contra qualsevol discurs extern.²² El

22. «Des del seu naixement, la psicologia ha posat l'èmfasi, sobretot, en l'estudi dels processos per mitjà dels quals arribem a sentir-nos com a persones separades, independents i diferenciades, és a dir, com a jo individual, i ha desestimat en gran mesura els processos per mitjà dels quals ens sentim com a nosaltres, és a dir, vinculats als altres. A més, ho ha fet mantenint una separació dicotòmica, bastant artificial, entre allò que és social i allò que és individual.

La separació entre la identitat personal i la identitat social és un valor social fortament arrelat en la cultura d'Occident [...] la identitat social i la identitat individual no són realitats separables, sinó que es constitueixen mútuament; i ho fan per mitjà d'allò social, cultural i ideològic que és inherent al llenguatge que fem servir quan narrem qualsevol aspecte relacionat amb el jo [...] La idea d'homosexual només té sentit en una societat on hi hagi una clara separació entre

pendent pel qual llisca el solipsisme fins a la confiança cega en la subjectivitat individual parteix d'un procés paral·lel de construcció de *l'interior individual* que afirmarà contenir tota la veritat sobre l'individu. L'autonomia depèn de factors com la promoció de l'educació, la informació o la igualtat però, a partir de la certesa amb què l'individu parla d'ell mateix, se simplifica el significat d'autonomia tot assimilant-lo a autogestió. L'individu ja no serà aleshores només *l'última* garantia de llibertat, com defensa Berlin, sinó *l'única* garantia per a afirmar-la.

El procés de construcció del concepte Interior té un aspecte irònic. La mateixa argumentació que el revela com a discurs de poder és també responsable de presentar-lo com a últim refugi *real* contra el poder. L'interior de l'individu com a entitat fiable neix associat al concepte de subjectivitat. La idea de Subjecte havia aparegut com a «radical novetat» durant el barroc (Valcárcel 2001, 29). El llenguatge romàntic va popularitzar els conceptes subjectius d'instint, geni o imaginació com a diferents cares de l'expressió individual de l'ànima. La passió era una expressió interna que turmentava poetes com Baudelaire i que artistes com Turner convertien en imatges poc reconeixibles del seu interior (Gergen 2006, 49). La possibilitat d'identificació en el subjecte d'un nucli individual coherent es va segellar durant el positivisme. A principis de segle, un tal doctor Duncan McDougall portava a terme experiments per a establir l'existència objectiva de l'ànima humana i per a detectar-ne les propietats físiques (65). La identitat era una instància observable científicament, i allò que la modernitat sentència és que les manifestacions de la subjectivitat poden revelar l'existència d'aquesta identitat —coherent, única i intransferible—, que ha de mantenir-se aïllada i vigilant de la influència exterior per a restar autèntica.²³

L'experiència de la identitat individual faria referència a aquest sentiment cert d'unicitat, d'idiosincràsia i d'exclusivitat que va acompanyat d'una sensació de permanència i continuïtat al llarg del temps, de l'espai i de les diferents situacions socials. Tots i totes som capaços de sentir *dins de nosaltres* un jo, al qual podem atribuir la responsabilitat de la

masculí i femení, i un projecte polític basat en la família nuclear, i té la funció de mantenir aquestes dues institucions socials. La forma com entenem la identitat, doncs, depèn directament de la societat, la història i els grups que han participat en la seva interpretació i narració» (Ibáñez 2003, 98).

23. A la mateixa època dels experiments de doctor Duncan McDougall, William McGuire formulava una «teoria de la inoculació», que explicava com conservar les característiques *pròpies* davant de «la malaltia» de la vulnerabilitat a la influència aliena (Gergen 2006, 75).

major part de les nostres accions, dels nostres pensaments, de les nostres emocions, sentiments i preferències. (Ibáñez 2003, 97; cursiva meua)

Les capacitats d'aquest interior individual són també dissenyades per una tradició que es remunta a Descartes. L'individu és la instància que ocupa el centre de l'epistemologia en el mètode cartesià, «un método que consiste en partir del sujeto puro y duro [...] el propio pensamiento, el acto más subjetivo y más interior, se erige en la base del conocimiento objetivo» (Camps 1999, 28). La confiança de l'individu per a accedir per si sol a la veritat és el producte d'allò que Kant va anomenar *gir copernicà*.²⁴ Si l'individu accedia a la realitat només a través del seu punt de vista, allò que calia explicar era com aquest podia transcendir el perspectivisme i accedir als coneixements universals. Aquest és el dilema que l'ètica kantiana resol amb un simple exercici d'introspecció, que permet l'individu endinsar-se també en el coneixement moral: «el cel estrellat al damunt meu i la llei moral a dintre meu», escriu el filòsof (Kant 2003, 303). El disseny de l'interior tanca així un cercle perfecte: *l'essència de l'individu es condensa en un interior al qual l'individu té accés de forma clarivident i des del qual aquest pot observar per si mateix les coordenades de la moral universal que li permeten autoregular-se.*

Aquesta confiança en l'interior corre el risc d'esquerdar-se a finals de segle XX. La constatació postmoderna que tot està mediatitzat pel llenguatge (Lyon 1997) no pot excloure l'interior individual. «Les paraules i els conceptes que utilitzem en la narrativa del jo», escriu Margot Pujal, «tenen associades de forma intrínseca connotacions i valoracions socials que són fruit de la ideologia dominant» (Ibáñez 2003, 107). Cal posar aleshores en dubte allò que diem sobre la subjectivitat individual i assumir la dificultat d'identificar la veritat de l'individu en la seva expressió. Com diu Marzano (2009, 196), som alhora un i molts: accedim a la realitat a través d'un llenguatge que no hem inventat, ocupem rols determinats per l'entorn que transitem, sentim com a nostres els discursos que socialitzem, tenim opinió sobre debats que no hem encetat i que potser no ens interessin gaire, tenim gustos que ens aproximem més al segle XXI i a la nostra generació que no pas

24. «A diferencia de los antiguos que esperaban que la realidad se les mostrara tal como era, los modernos, en virtud del método experimental, se dan cuenta de que la realidad no es vista sino por quien la mira, y que ese mirar condiciona el modo de ver [...] el paradigma epistémico de los filósofos modernos es el *individualismo metodológico* [...] cuya especial virtud será descubrir lo universal en lo particular» (Camps 1999, 27, 29). El resultat és que l'individu es posa al centre de tot amb la doble figura del *jo moral egoista*, l'individu és egoista per naturalesa i només vol allò que el beneficia; i el *jo epistemològic solipsista*, l'universal està en mi (30).

a l'imperi otomà o a la generació dels nostres avis (i encara menys, a una colla d'avis otomans), fins i tot expressions individuals tan *naturals* com l'emoció no poden evitar contenir aspectes socials...²⁵ En aquest context, Keneth Gergen (2006, 39) proposa a *El Yo Saturado* «deixar de creure en un jo independent de les relacions en les quals es troba immers». La seva proposta implica assumir la fragmentació de l'individu i veure la identitat com un «joc seriós»: cal habituar-se a ser conscient que accedeixo a la meua identitat a través d'un discurs que irradia el seu perspectivisme a allò que crec saber de mi, cal ser conscient que els nostres rituals sempre poden ser observats des de la perspectiva d'un altre món possible i que en aquest altre món la nostra realitat seria diferent, cal ser conscient que la nostra veritat mai és absoluta, que mai podem assegurar que som nosaltres qui volem o per què ens emocionem o si som lliure quan creiem ser-ho. La nostra paraula té veracitat només fins a un cert punt. La fragmentació no és el problema, sinó la solució: cal saber entendre que *l'altre* som tots.

No obstant això, el problema amb què s'enfronta el *jo fluït* que proposa Gergen és que l'huracà postmodernista no va deixar res dempeus. Si tot és construcció, no només és discurs allò que diem sobre la subjectivitat individual. Si tot és construcció, no hi ha res en l'entorn humà que sigui ja fiable. Paraules com progrés, comunisme o ciència van revelar prou motius per a dubtar dels grans relats que el segle XX havia donat per descomptat (Lyon 1997). Un extens conjunt d'estudis deconstrueix aleshores la quotidianitat i evidencien els interessos de poder que recorre tot allò que l'individu entenia com a objectivable: la ciència, l'escola, la política, la premsa, la història oficial... Allò que es posa en dubte és la mateixa noció de veritat i la impossibilitat d'ocultar-se al poder.²⁶ Davant d'aquesta crisi d'objectivitat, el principal punt crític que presenta el jo múltiple, fluït i omniconscient de Gergen és la necessitat antropològica que ha fet que totes les cultures naturalitzessin la condició construïda dels seus discursos fonamentals com a mesura de seguretat i d'estabilitat (Corbí 1996, 14). La resposta està en la mateixa tradició moderna.

25. «La cultura aprèn, igualment, quin aspecte té la tristesa: la seva durada, les seves modalitats expressives, la seva intensitat apropiada en les diverses ocasions. Si un no compleix amb aquests patrons que tot el món reconeix, no es podrà convèncer, ni convèncer als altres, d'estar 'realment trist'» (Gergen 2006, 306).

26. «[la condició postmoderna] dubta de la capacitat del llenguatge per a representar-nos o per a informar-nos de 'quina és la qüestió': si el llenguatge està dominat per interessos ideològics, si el seu ús està regit per convencions socials i el seu contingut per l'estil literari de moda, no pot reflectir la realitat. I si no és portaveu de la veritat, es converteix en irrellevant el concepte d'una descripció objectiva» (Gergen 2006, 312)

Quan l'escepticisme cap a la societat es converteix en genèric, l'alternativa interior és massa temptadora: «ens queda [...] nosaltres mateixos», reconeix Gergen (2006, 282), «carregats del sentit tradicional dels valors i les creences i la nostra capacitat innata per al raonament sòlid».

En un entorn on el poder és omnipresent, el discurs modern que identifica identitat amb subjectivitat esdevé l'única possibilitat de comptar amb alguna garantia de certesa. No s'afirma aleshores simplement que l'individu no és el producte d'un discurs de poder, la necessitat de postular l'individu com a refugi contra el poder exigeix assegurar igualment que l'interior individual no és tampoc el vehicle de cap discurs de poder. La maniobra que el discurs de la llibertat interior assimila aleshores de la tradició moderna és inserir en l'individu un sistema portàtil de certesa (Dennett 2004, 146). *Sé que la propaganda m'envolta, però la decisió de seguir un estil determinat de vida, o de fer tal cosa o altra, pot ser únicament meua si la tanco en una espècie de jurat interior, que percep totes les forces que em rodegen i descarta totes aquelles que no em representen. No importa si l'heteronomia vol apoderar-se del sentit de la meua acció. La meua raó detecta i descarta les inèrcies que em volen mal, i avalua quan són objecte d'instrumentalització, de manera que l'acció lliure pugui començar sempre més enllà de qualsevol influència o poder manipulador.* Vet aquí un pas que engrandeix la polarització entre interior i exterior. L'interior es concep com una matèria aliena a l'exterior en funció de la seva autenticitat; individu i cultura s'oposen en funció de la seva construcció aleatòria; llibertat s'oposa a poder i a influència en funció de les seves intencions instrumentalitzadores. L'exterior és el camp dels interessos de poder, vehicle de manipulacions, objecte de sospita constant; l'interior representa l'individu, la garantia des d'on vehicular els seus interessos autèntics i fonamentar la seva llibertat. L'individu és la solució. El «narcisisme» és la nova actitud amb què Lipovetsky (2009, 51) defineix el comportament postmodern: «la crisi econòmica, la manca de matèries primeres, l'angoixa nuclear, els desastres ecològics han provocat una crisi de confiança cap als líders polítics, un clima de pessimisme i de catàstrofe imminent que expliquen el desenvolupament de les estratègies narcisistes de 'supervivència', prometent la salut física i psicològica. Quan el futur es presenta amenaçador i incert, queda la retirada sobre el present». Sense cap garantia de veritat, cadascú té permís per a construir-se la seva vida a la carta i escollir els criteris que més bé li quedin: «cada individu estableix

la línia divisòria entre la música i allò que no ho és, i això varia segons l'individu», afirma el (segons qui ho llegeixi) músic John Cage (Gergen 2006, 168). Més per necessitat que per convicció, la subjectivitat s'exclou així *de facto* com a objecte de discurs d'una manera que no deixa de resultar irònica: la condició postmoderna tanca el cercle de blindatge de l'interior tot afirmant que, si tot és discurs de poder, no hi ha seguretat més enllà d'un dels seus discursos.

No és cert que estiguem sotmesos a una carència de sentit, a una deslegitimació total; en l'era postmoderna perdura un valor cardinal, intangible, indiscutit a través de les seves manifestacions múltiples; l'individu i el seu cada vegada més proclamat dret de realitzar-se, de ser lliure en la mesura en què les tècniques de control social despleguen dispositius cada vegada més sofisticats i 'humans'; [el procés de personificació] persegueix, per altres camins, una obra secular, la de la modernitat democràtica-individualista. (Lipovetsy 2009, 11)

La crítica a la clarividència individual qüestiona aquesta convicció des dels seus mateixos fonaments. Daniel Dennett (2004, 146) és contundent sobre això: «*No hi ha tal lloc* [el lloc imaginari situat en el centre del cervell on 'tot conflueix' davant la consciència], i qualsevol teoria que pressuposi tàcitament que existeix ha de ser descartada d'entrada per errònia». Percebre les petges de l'individu en les seves manifestacions —allò que en diem autenticitat— no és un projecte tan senzill. Allò que entenem com a autenticitat es presenta necessàriament immers en la fluïdesa del discurs, necessàriament líquid entre totes les veus que modula la nostra multiplicitat, massa incert per a enunciar-se de manera definitiva. Es posa en dubte d'aquesta manera no pas que les manifestacions subjectives puguin representar l'individu en un grau o altre, sinó la capacitat de l'individu per a afirmar sense cap mena de dubte quan això és efectivament així. Per això, l'individu que s'afirma lliure pel sol fet de poder expressar sense obstacles la seva subjectivitat corre el risc de cobrir amb una pantalla semàntica de seguretat les inèrcies socials, culturals o antropològiques que conté la seva expressió, i que tenen la capacitat de posar l'acció humana al servei de tota mena d'interessos. Martha Nussbaum (2002) va il·lustrar-ho amb el cas de les dones que afirmaven ser lliures quan acceptaven la condició de submissió que els reservava el seu entorn cultural. Aquest és també el nucli del llibre de Marzano *Consiento, luego Existo*: mostrar el perill d'instrumentalització quan usem el discurs interior de la llibertat per a justificar fer *de* nosaltres mateixos allò que diem voler.

En l'actualitat es tendeix a predicar *una moral del consentiment* refusant qualsevol 'interferència' en nom d'una llibertat total i incondicional. Però ignorant voluntàriament que el consentiment s'inscriu sempre dins de la realitat d'allò viscut, es passa l'esborrador no només sobre les condicions imposades des de l'exterior a qualsevol individu i inherents a la realitat humana, sinó també sobre totes *les condicions que procedeixen de l'interior de cadascú*. (Marzano 2009, 22)

Per tot això, és molt diferent concebre l'individu com a *última* garantia de la veritat i la moral, com deia Berlin, que convertir-lo en *l'única* garantia per a afirmar-les. L'individu no és fiable quan es declara unilateralment lliure d'instrumentalitzacions, la veu d'un mateix no pot exigir mai ser acceptada unilateralment com a garantia de la seva llibertat. Aquesta és una exigència que es fonamenta en el gir epistemològic que funda la modernitat sobre l'omnipotència individual i que afirma la capacitat de l'individu per a accedir a un coneixement moral objectiu que el permeti autoregular-se. Però aquest és un prejudici fals: «ese giro tiene un carácter epistemológico que prejuzga el poder del individuo para alcanzar verdades universales por sí solo, sean éstas de carácter científico o de carácter moral. Tal posibilidad se funda en la falsa hipótesis de que el individuo está suficientemente equipado, o preparado, para dominar la realidad cognoscitivamente y dominarse a sí mismo moralmente» (Camps 1999, 43). El perill que ha denunciat Isaiah Berlin respecte d'assegurar amb certesa haver descobert com cal utilitzar la llibertat és el potencial efecte instrumentalitzador d'aquesta certesa: «Aquest és l'argument emprat per tots els dictadors, inquisidors i perdonavides que cerquen una justificació moral, o fins i tot estètica, del seu comportament» (Berlin 2009, 254).²⁷ Donada una identitat feta a través d'allò que altres han dit, proposar l'individu com a única garantia de llibertat no és cap garantia ni de certesa, ni de racionalitat o raonabilitat, ni que altres agències no utilitzin la confiança en la certesa per a fixar un ús uniforme de la llibertat individual. Per això, malgrat les sensibilitats postmodernes i els defensors a ultrança que no hi ha res més enllà del punt de vista individual, cal acceptar per a un mateix la mateixa fal·libilitat que es pressuposa en l'altre i admetre el *mal menor* de descobrir l'espai desitjable de la llibertat a través del diàleg, un diàleg on s'exigiria a les inèrcies detectades que transiten la nostra identitat que exposessin els seus arguments i que fossin defensades en públic. El projecte

27. Vegeu més amunt, nota 16 d'aquest capítol.

d'emancipació s'ha de buscar en el punt en què consens, vot, elecció, expressió o decisió es valoren i fomenten com a condicions de llibertat i no en el moment en què s'afirma que és lliure tot aquell qui consent, vota, escull, s'expressa o decideix.

La contundència de la crítica no pot més que plantejar d'una vegada per totes la pregunta que aquesta tesi està construint des de les primeres planes: la transversalitat d'un discurs de llibertat que presenta múltiples punts confusos. Com es pot explicar la popularitat actual d'una llibertat fonamentada en una hipòtesi que deixa la subjectivitat al descobert? Quines raons, més enllà de la necessitat antropològica de naturalització, expliquen la presència de la llibertat interior com un discurs cada vegada més transversal i estès? Com s'explica el mite de la llibertat més enllà del control sota el qual l'ésser humà ha necessitat posar sempre allò inexplicable, aquella capacitat per explicar-se narracions i crear rituals que ordenen el seu entorn (Eliade 1985)? A què es deu l'acusada presència de la certesa individual en l'opinió pública? És evident que una possible primera resposta és l'atracció que genera el blindatge de la subjectivitat per a un règim de poder que sap que es pot infiltrar així en l'acció lliure de manera anònima. La postmodernitat, segons Lipovetsky (2009, 11), es caracteritza com el moment en què l'organització disciplinar-coercitiva se substitueix per una coerció «més sofisticada», basada en l'individu confiat de la seva llibertat. L'individu es vol lliure perquè confiar en l'autogestió i en la subjectivitat és l'única garantia per a trobar una solució que creu autènticament seva, les heteronomies el volen lliure perquè aquesta confiança facilita la reproducció dels seus interessos en tant que se sàpiguen subjectivar en un *jo vull* o en un *jo sóc*. El punt de trobada entre interessos autònoms i heterònoms és òptim, la llibertat és el nou *mantra*: s'esperona l'individu lliure i tothom està d'acord en defensar-lo. Els reclams són innumerables a partir d'aquí. Una companyia telefònica ven «la libertad en una caja» mentre, uns aparadors més enllà, la competència ens proposa «navegar y hablar sin límites». La desprotecció contra tot allò que sàpiga fer dir a l'individu *qui és* i *què vol* és el preu que ha d'assumir les mil màscares del nou heroi contemporani. És l'*individu-essència*, l'individu que només es preocupa per ser fidel a si mateix mentre desenvolupa una acusada miopia que col·loca en un mateix pla socialització i instrumentalització: l'al·lèrgic a l'obstacle, el refractari al diàleg, el místic de la llibertat i la veritat, el fiscal de l'aleatorietat...; és l'*individu-electoral*, que obvia que ell no posa les condicions de l'elecció però que la legitima perquè és ell qui l'ha portada a terme:

l'homo aeconomicus, el consumidor, el votant...; *l'individu-realització*, aquell ésser que busca espais *no regulats* on poder desenvolupar el seu *autèntic jo*: l'individu-oci, l'individu-vocació, l'individu-internet...; *l'individu-autosuficient*, l'antic *self-made man* reciclat per vocació en el nou *winner* o, per necessitat, en el desconfiat individu-mònada; *l'individu-responsable*, l'individu que excava en les causes dels fets fins a trobar el gram de participació que legitima autoanomenar-se únic responsable del seu entorn: és la figura del culpable, però també la de l'omnipotent... Aquestes mil màscares tenen també conseqüències polítiques. Totes elles, representen individus que aprenen a viure sols (o en grupscles d'ídents) i que saben no escandalitzar-se a causa d'un entorn que exposa impúdicament les seves vergonyes a la xarxa («però a ningú li importa un rave», que escriu Lipovetsky [2009, 36]): és l'individu autogestionat que no espera que ningú li doni drets sinó que se'ls guanya, és el consumidor d'un mateix, la sensibilitat banal davant l'escàndol global, la confiança en què la llibertat individual trobarà la solució siguin quines siguin les condicions amb les quals l'entorn ens rodeja...

Les causes de la presència transversal de la llibertat interior en l'actual opinió pública tenen una segona explicació. Cal tornar a Lipovetsky. Hi ha dos aspectes del seu estudi fundacional sobre els quals caldria cridar l'atenció. La primera és que el sociòleg francès afirma que el dispositiu coercitiu no crea aquesta imatge d'individu omnipotent ni aquest discurs de la llibertat, sinó que sap posar al seu servei un discurs de l'individu que la condició postmoderna hereta del projecte modern. La dinàmica de coerció no crea sinó que aprofita, i aquest és un mecanisme que emmarca aquesta segona explicació sobre les causes de la popularitat de la llibertat interior.²⁸ La segona cosa que cal destacar de l'assaig de Lipovetsky és que està escrit fa tres dècades. Trenta anys més tard, l'anàlisi de l'ús del terme llibertat que fa Michela Marzano (2008) en l'àmbit laboral, o que fa Joel Feliu en

28. Val la pena reproduir el fragment sencer: «Des de fa segles les societats modernes han inventat la ideologia lliure de l'individu lliure, autònom i semblant als altres. Paral·lelament, o amb inevitables desfasaments històrics, s'ha instaurat una economia lliure fundada en l'empresari lliure i el mercat, igual que els règims polítics democràtics. Ara bé en la vida quotidiana, els modes de vida, la sexualitat, l'individualisme, s'han vist tancats en la seva expansió, fins fa molt poc, per armadures ideològiques, institucions, costums encara tradicionals o disciplinàries-autoritàries. Aquesta última frontera és aquella que s'enfonsa davant dels nostres ulls a una velocitat prodigiosa. El procés de personalització impulsat per l'acceleració de les tècniques, per la gestió d'empreses, pel consum de masses, pels *mass media*, pels desenvolupaments de la ideologia individualista, pel psicologisme, porta al seu punt culminant el regne de l'individu, polvoritza les últimes barreres. La societat postmoderna, és a dir la societat que generalitza el procés de personalització en ruptura amb l'organització moderna disciplinària-coercitiva, *realitza* en certa mesura, en allò quotidià i per mitjà de noves estratègies, l'ideal modern de l'autonomia individual, encara que li doni, evidentment, un contingut inèdit» (Lipovetsky 2009, 24).

l'àmbit del consum (Gil i Feliu 2004), no només donen la raó a Lipovetsky amb dinàmiques concretes que s'han institucionalitzat durant aquests anys, sinó que mostren també que la presència del discurs de la llibertat interior no ha parat d'intensificar-se i guanyar adeptes en tota mena d'àmbits. Marzano (2008, 111) és concisa quan examina el nou sistema laboral que ha substituït la vella organització jeràrquica amb sermons sobre flexibilitat, excel·lència o autorealització: «quan es busca fer passar per 'autònoms' els actes que realitzen allò que altres esperen, una sola expressió s'imposa per a resumir aquest procés: una nova forma de manipulació». *Així, la sorpresa sobre això és descobrir que el mecanisme que promou l'extensió del discurs de la llibertat interior compta amb el mateix exercici de la llibertat interior com a factor clau del seu funcionament.* Cal mostrar aleshores la definició de llibertat interior no només com a part d'un discurs que reproduïx enunciats afins als interessos dominants de poder sinó també com a part d'un discurs que afecta la percepció del mecanisme de reproducció i afirma que té sota control els discursos que reproduïx individu, entre els quals es compta evidentment el discurs de la llibertat interior. Aquesta és la cruïlla que hauria de justificar l'anar-i-venir d'aquesta tesi pels engranatges de la cultura i l'individu-abstenció és la figura que podria indicar la direcció que cal seguir per a esclarir la dinàmica d'aquest bucle.

L'individu-abstenció és l'individu que decideix des de la protecció que creu trobar en el seu interior no participar en el discurs que l'envolta, tot afirmant que només ell decideix allò que fa. Des de la certesa i el control que emanen de la seva subjectivitat, l'individu-abstenció és aquell que se separa, que nega, aquell que escull el silenci o la passivitat com a resposta a un discurs omnipresent que abomina i del qual no vol formar-ne part. Posem un exemple. Imaginem que les conclusions d'aquesta tesi indueixen algun lector a tirar la televisió per la finestra. No seria gaire intel·ligent per part meua induir a ningú a apagar la televisió, però imaginem que el meu lector hagués llegit abans també *Homo Videns* de Sartori (1998), on s'analitza la possibilitat que els mitjans audiovisuals empobreixin la capacitat humana d'abstracció. I les lectures no acaben aquí. El nostre crític ha llegit també *Divertim-nos fins a Morir* de Neil Postman (1993), que analitza el paper de l'audiovisual per a convertir tot coneixement en entreteniment; coneix la data

exacta en què, segons Peter Greenaway, el cinema va morir: el 31 de setembre de 1983;²⁹ i ha llegit també *La Indústria Cultural* d'Adorno i Horkheimer (2001), on els filòsofs denuncien la banalització de la indústria cinematogràfica. Les lectures podrien ser infinites: Deleuze (1987), Chomsky (1992) i també tot un passadís de la biblioteca de qualsevol universitat on autors com Ignacio Ramonet (1998), Vicente Romano (2007) o Marie-Anne Bidaud (1994) parlen dels efectes ideològics de la ficció. Davant del panorama apocalíptic, el meu lector surt deprimat de la universitat. No vol ser un simple objecte d'instrumentalització quan s'assegui al sofà de casa. Faria la promesa de mirar només la 2 i els programes *cool* del 33 si no sabés que una força inexplicable l'empeny recurrentment a empassar-se pel·lícules que després negarà haver vist. L'alternativa és radical: cal desprendre's de la televisió. En tant que l'individu-abstenció vol situar-se al marge d'un discurs ideològic principal que li sembla pernicios, es recolza en el significat de la llibertat interior per a legitimar que és suficient decidir no participar per a evitar-lo: «que la gent faci el que vulgui», deia un vianant a qui s'entrevistava a les notícies sobre una pel·lícula que havia rebut crítiques per masclista, «jo no aniré a veure-la». És l'últim que el nostre individu-abstenció té temps d'escoltar a la televisió. Després, l'endoll, la finestra, un *creck*, alguna queixa...

El sil·logisme que concreta la llibertat de l'individu-abstenció és sintètic: em protegeixo si decideixo no participar. Malgrat tot, ja hem vist en anteriors capítols la força de la socialització i de la normalització per a interioritzar i reproduir discursos que després tendim a percebre com a propis. No hi ha *interior* que no tingui el seu origen a l'*exterior*. Qualsevol servitud que siguem capaços d'interioritzar té també la virtut d'instrumentalitzar les nostres accions des de l'anonimat i amb el nostre vistiplau. Tota constricció, heteronomia i instrumentalització que temem trobar a l'exterior, pot habitar també el nostre interior. Per molta televisió que apaguem, el nostre entorn ens empeny a viure dins la cultura de la imatge: vivim a la societat de l'entreteniment, la nostra realitat és la multipantalla. Els efectes d'una tecnologia que és avui omnipresent teixeixen una

29. El 31 de setembre de 1983 és la data en què es va introduir el comandament a distància. Segons Greenaway, aquest és el moment clau que substitueix el cinema com a contemplació per la fragmentació, la interactivitat i la multipantalla. Clifford Coonan, «Greenaway Announces the Death of Cinema –and Blames the Remote-control Zapper,» *The Independent*, 10 d'octubre de 2007, <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema--and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>.

xarxa discursiva que és difícilment evitable: els missatges verbals són telegràfics, no es pot avorrir, la imatge personal és important, cal saber comunicar... La llibertat interior com a opció que indueix el crític a pensar que pot evitar un determinat discurs des de la voluntat individual és simplement un pur miratge quan aquest discurs té avui desenes de focus d'enunciació al seu voltant: «L'alliberament no s'assoleix apagant [la televisió]», diu George Gerbner, «vivim en un món en el qual la majoria de la gent no l'apagarà. Si el tub no ens dóna el missatge, ens el dóna l'altra gent» (citada a Postman 1993, 176). Però el problema pot ser encara més paradoxal. La dinàmica cultural no només suggereix la dificultat d'evitar un discurs transversal, sinó que afirma que qualsevol individu és susceptible a reproduir-lo pel sol fet d'haver-se socialitzat dins d'ell. Dolores Juliano avisa que el principal problema actual no és el masclisme, sinó els *micromasclismes*: aquelles actituds masclistes que poden tenir interioritzades fins i tot aquells que s'abstenen de mirar pel·lícules *masclistes* o aquells que no tenen cap voluntat d'alimentar el masclisme (Plana i Planagumà 2012).³⁰ Joel Feliu afegeix: «ens sotmetem constantment a situacions que ens indueixen a entrar en una esfera de poder per a evitar una sèrie de micropenalitzacions que potser no són molt importants agafades d'una en una, i que provoquen microsubmissions lliurement acceptades [...] A la ideologia dominant no li cal ser absorbida mitjançant mecanismes ocults d'influència subliminar o bé mitjançant grans aparells propagandístics, sinó que només li cal ser practicada en el dia a dia» (Ibáñez 2003, 363, 364). Aquesta és la lògica que l'individu-abstenció recorre en direcció contrària gràcies al discurs de la llibertat interior: creure que controla tant les seves manifestacions que la sola voluntat de no participar és garantia suficient contra un discurs que reproduirà inevitablement. La coerció no té avui l'acció com a objecte, el principal mecanisme de coerció actual habita en la cultura.³¹

L'individu-abstenció revela amb la seva inútil resistència aquell indret on l'exigència de llibertat es torna banalitat. Es tracta d'aquelles cruïlles tan fresades que

30. Marc Plana i Marc Planagumà, creadors, «Gènere,» *L'Excusa*, Disc 1, Capítol 2. Dirigit per Marc Planagumà, estrenat el 2011 (Espanya: Xarxa de Televisions Locals-Catalunya, 2012), DVD.

31. Sobre l'abstenció, Camps (1999, 180) escriu: «Las contradicciones que aparecen en el seno de la democracia, la falta de justicia social, vienen dadas, como siempre, por la ambición de poder de unos cuantos —que provocan guerras, conflictos, desorden y hambre— y la indiferencia de quienes contemplan desde lejos disputas que, en principio, —creen ellos—, no son de su incumbencia [...] nuestras decisiones, por privadas que parezcan, afectan a toda la humanidad. Lo que hacemos y lo que omitimos lo hacemos en nombre del ser humano que pretendemos ser».

només s'intueix una sola direcció, aquella cara coercitiva de la socialització en una cultura que només ofereix una via...³² La pregunta sobre la persistència del discurs de la llibertat interior no s'ha d'adreçar aleshores només a l'individu-abstenció sinó a la societat que l'envolta: a tots aquells individus que afirmen la seva llibertat mentre reproduïxen automàticament els discursos en què han estat socialitzats. *Aquest és el resultat que promou la popularització de la llibertat interior: la participació de l'individu —des de la seva acció lliure i amb independència de la seva voluntat— en la reproducció d'uns determinats discursos afins al sistema dominant de poder o, dit d'una altra manera, la protecció d'allò que l'individu subjectiva des de la certesa d'autenticitat que afirma el discurs de la llibertat interior.* Tota societat es pensa d'una manera, educa d'una manera, s'organitza d'una manera, treballa d'una manera, crea un entorn determinat. Aquests són els discursos que el règim de poder vol posar en funció d'uns determinats resultats. Ho vàiem abans amb Lipovetsky, l'acció sobre els discursos fonamentals d'una cultura resulta més econòmic que no pas la seva creació *ex nihilo*: colonització d'allò existent, concentració de la violència en un ús inicial de la força per a normalitzar una perspectiva determinada del discurs, re-creació dels mites fundacionals en favor d'una determinada ideologia... Joel Feliu explica que la cultura actual del treball es fonamenta, a finals de segle XIX, en un exercici inicial de violència institucional que normalitza posteriorment la idea de treball remunerat (Gil i Feliu 2004);³³ Laura Gutman (2011, 41—62) analitza la normalització dels hàbits del part en funció de les necessitats clíniques de sistematització del procés i no pas en funció de les necessitats de la relació mare-nadó; Thomas Frank (2001) fonamenta el gir consumista dels 60 en l'escepticisme atàvic de l'imaginari nord-americà envers la uniformitat; Àngel Puyol (2010) mostra com la meritocràcia es basteix sobre el discurs de la igualtat per a justificar-ne els resultats inversos; i, tal com documenta Josep Fontana (2011, 606), la

32. Sobre la socialització com un programa de normalització que respon a una doble vessant funcional/coercitiva, vegeu nota 19 del capítol 2.

33. «Por una extraña perversión de la historia, durante más de un siglo, el XIX y parte del XX, en el mundo occidental, la mayoría de las personas creían que trabajar era natural. De hecho, estaban convencidas de que trabajar era loable, deseable y necesario. La pregunta principal es cómo se pudo llegar a esta situación, de qué manera las personas honradas y felices se convencieron de que trabajando más de lo que ya trabajaban para sobrevivir conseguirían ser más honradas y más felices» (Gil i Feliu 2004, 150). Joel Feliu assenyala com un dels mètodes de normalització la creació de lleis que eliminava qualsevol possibilitat de supervivència alternativa i tancava els pobres en els centenars de *workhouses* que es van construir a Anglaterra, obligats a treballar a canvi de menjar. «El hambre domesticará a los animales más feroces», Feliu cita un legislador de finals del XVII, William Townsend, «el hambre no es sólo un medio de presión pacífico, silencioso e incesante, sino también el móvil más natural para la asiduidad y el trabajo» (151).

sacralització que va beneir el lliure mercat i l'onada de privatitzacions dels anys 80 va ser precedida per una campanya de sensibilització pública orquestrada des del món de l'empresa. En aquest procés d'uniformització de discursos fonamentals, la principal virtut que ofereix la llibertat interior és convèncer l'individu que allò que reproduceix és només seu —autèntic—. L'individu, confiat de la seva llibertat, no posa en dubte allò que subjectiva —allò que nega ser poder— i l'acció individual tendeix a ser pensada aleshores per l'autenticitat com allò que es volia fer: sóc jo qui controlo les meves accions i sóc jo —i no un altre— qui les ha decidit i l'única causa de la seva execució.... *El resultat és que l'individu relaxa l'observació sobre l'origen social d'allò que reproduceix i sobre els resultats que produeixen les seves accions. Els discursos dominants de poder es converteix d'aquesta manera fàcilment en l'agència principal de les accions individuals normalitzades en una determinada cultura —aquelles accions que un determinat règim de veritat refereix a un discurs que sembla ser únic— i l'individu es converteix a través de la seva acció en factor fonamental de la normalització d'aquests discursos i de materialització dels seus efectes. S'equivoca l'individu-abstenció: allò que fan els altres no m'és igual. Des de l'acció anomenada autèntica i assumida exclusivament com a pròpia, l'individu es pot convertir —simplement a través de l'hàbit— en un important factor d'estabilització del règim de poder i de la normalització dels discursos que reproduïrem després tots. Aquest és l'efecte social més prominent del discurs de la llibertat interior: *protegir, darrere una pantalla semàntica popular i poc conflictiva, un flux massiu de reproduccions que assegurin i reforcen la centralitat dels discursos amb què un determinat sistema de poder ordena la societat.* El discurs de la llibertat capgira el seu sentit i posa d'aquesta manera l'hàbit al servei de la uniformitat, aquell hàbit que La Boetie ja havia denunciat com la causa de la «servitud voluntària» (Marzano 2008, 244). El final distòpic de l'evolució de la llibertat ens porta d'aquesta manera al punt exacte on havia començat la seva reivindicació: «La uniformitat», escriu Joel Feliu, «ve donada, no per l'existència d'una suposada norma, sinó per la impossibilitat de fer una altra cosa» (Ibáñez 2003, 278). Una altra uniformitat, és clar: cultural, concentrada en discursos transversals, assumida sense conflicte, comprensiva amb l'excepció... però uniformitat.*

La impotència que revela el cas de l'individu-abstenció per a sortejar un discurs omnipresent és també definitòria de l'escassa força de la crítica quan aquesta s'expressa en

un entorn dominat per la llibertat interior. En primer lloc, la popularització de la segregació que estableix el discurs de la llibertat interior entre individu i poder té la capacitat de diluir i banalitzar l'expressió alternativa quan aquesta s'expressa a través de les formes individualistes de la llibertat interior: el model segregat, l'acció isolada, l'opció conscientment minoritària... Una lúcida *myse en abime*, escrita pel director i guionista Adolfo Aristarain a la pel·lícula del 1997 *Martin (Hache)*, denuncia vehementment el perill de quedar satisfet quan la crítica s'esgota en l'expressió individual (la consciència, l'heroisme, el *fer-allò-que-s'havia-de-fer*, la solidaritat de monedeta, la indignació o la rebel·lió estètica...).³⁴ Conformar-se en ocupar únicament un espai residual és l'opció que dóna a la crítica un discurs de la llibertat interior que sap que la seva força són els discursos transversals. Què més dóna que hi hagi un rebel que vulgui fossilitzar-se de pura coherència! Mentre prediqui per a ell mateix, allò que veritablement importa —ja sigui per voluntat d'autoimmolació o per imposició mediàtica— és que el seu exemple resti allunyat de les grans avingudes discursives:

Passa el mateix que a les pintades a les parets de les escoles o els innumerables grups artístics; com més grans són els mitjans d'expressió, menys coses hi ha per dir, com més es sol·licita la subjectivitat, més anònim i buit és l'efecte. Això és precisament el narcisisme, l'expressió gratuïta, la primacia de l'acte comunicatiu sobre la natura d'allò comunicat, la indiferència pels continguts, la reabsorció lúdica del sentit, la comunicació sense objectiu ni públic, *l'emissor convertit en el principal receptor*. (Lipovetsky 2009, 14; cursiva meua)

En segon lloc, l'exercici del debat —el debat mediàtic, però també el quotidià— és probablement el lloc on el discurs de la llibertat interior ha tingut més facilitats per a dissenyar-ne la dinàmica i banalitzar la crítica. Sense garantia de veritat (o sense cap garantia que la veritat no sigui una construcció instrumentalitzadora), totes les expressions

34. Val la pena reproduir el monòleg sencer d'Eusebio Poncela, un actor de teatre que té una epifania enmig de l'obra que representa i, traient-se la perruca, s'adreça a un públic que podria ser també l'espectador que veu *Martin (Hache)*: «Esto no es un drama. Es una farsa aunque no lo parezca. Si llegamos hasta el final, pasará lo de siempre: vosotros os levantaréis para aplaudir y nosotros saldremos varias veces a saludar y seremos cómplices de la farsa, de vuestra farsa. Luego, volveréis a vuestras casas y todo seguirá igual. Seréis tan corruptos, tan hipócritas, tan mierdas como siempre; pero tendréis la conciencia tranquila porque sois modernos, porque habéis aplaudido a rabiar una obra de izquierdas muy dura, [amb ironia] durísima, tío. [Segueix la ironia] No estáis de acuerdo con el mundo que os ha tocado pero no hay salida. No podéis cambiarlo, hay que aceptar las reglas del juego, pero vosotros no sois culpables porque todavía sois capaces de soltar una lágrima por la revolución que no pudo ser. Sois unos farsantes, hijos de puta, que merecéis mi más profundo desprecio. Durante un año he sido vuestro bufón, me avergüenza no haber tenido el coraje de haber hecho esto mucho antes, coño!... me niego a seguir siendo vuestro cómplice. Venga, que siga la farsa! Pero desde esta noche no contéis conmigo» (Aristarain 1997). I el dia en què repasso aquestes línies, apareix una notícia al diari sobre la popularitat que està adquirint en temps de crisi l'obra d'Ibsen *Un Enemic del Poble* i, en general, l'art amb rerefons crític (Justo Barranco, «Ibsen para Indignados,» *La Vanguardia*, 12 d'agost 2013).

semblen reclamar el mateix valor. El criteri qualitatiu es desplaça aleshores al criteri quantitatiu. En una discussió sobre la primera esmena nord-americana, el jutge Oliver Wendell Holmes va sentenciar «la mejor prueba de la verdad es la capacidad que tiene un pensamiento de conseguir ser aceptado en la libre competencia del mercado» (Camps 2010, 154). Ruwen Ogien proposa també igualar el valor de totes les expressions (Marzano 2009, 34). Les votacions i les estadístiques omplen l'espai públic, el debat no vol convèncer i s'acontenta amb mostrar dues veritats que es declaren incompatibles, qualsevol animalada busca l'empara de la llibertat d'expressió quan provoca reaccions i s'igualava objectivitat, punt de vista i barbaritat interessada... És en aquest context on l'expressió del crític corre el risc de buscar legitimitat en va. La *sitcom* nord-americana *The Big Bang Theory* (2007—) caricaturitza la simplificació amb què la crítica pot ser reduïda al mateix estatus d'opinió que es dona a qualsevol expressió. «Cadascú té dret a la seva opinió», diu la mare de Sheldon per a defensar el creacionisme; «L'evolució no és una opinió», s'exclama Sheldon «és un fet»; «I aquesta és la TEVA opinió», conclou la mare.³⁵ Així, ja sigui per la inevitabilitat de reproduir el contingut del discurs criticat, o per l'acceptació d'una forma residual de crítica, o per la banalització de la seva expressió en el discurs públic, la dificultat de la crítica per a ocupar la centralitat des de la qual es reproduceix el discurs institucional és una empresa que resulta gairebé una entelèquia en l'entorn actual de la informació. Per això, la crítica no hauria d'acceptar fàcilment les formes de la llibertat interior. L'alternativa ha d'envoltar-se d'un nou imaginari: cal tenir voluntat de participació en el diàleg cultural i comptar amb la dificultat d'executar ràpidament premisses *pures*, cal proposar opcions que acceptin ser rebatudes, detectar filiacions discursives de les propostes per a evitar reproduccions innecessàries, tenir consciència de cultura-altra, no oblidar que el gran objectiu és la centralitat del discurs i no només la pau de la consciència... Al final d'aquest camí, el crític no hauria d'oblidar que la vocació de tota expressió emancipadora no hauria de ser ni el fals respecte que

35. Chuck Lorre i Bill Prady, creadors, «The Electric Can Opener Fluctuation,» *The Big Bang Theory*, temporada 3, capítol 1, dirigit per Mark Cendrowski, escrit per Steven Molaro, estrenat el 2009 (USA: Warner, 2011), DVD.

Sobre la teoria de l'evolució, Fontana (2011, 608) explica com fundacions conservadores com la Ave Maria Foundation, la Fundació Olin o la Rockwell International Foundation van invertir centenars de milions en mitjans, *think tanks* i universitats per a popularitzar les seves idees. Una d'aquestes, és el creacionisme o el *intelligent design*. La pressió dels grups conservadors ha fet que s'elimini l'edat de la terra en els llibres de text usats a les escoles de Texas, convertint així el creacionisme en *opinió* de ple dret.

indueix el relativisme cap a tota mena d'opinions ni la realització individual amb què la llibertat interior pretén domesticar l'expressió crítica, sinó la construcció d'una cultura i d'una normalitat que busquin merèixer l'apel·latiu humanitzador.

La funció uniformitzadora de la llibertat ha estat exemplificada en la primera part del llibre amb el cas del guionista dins la indústria actual del cinema. El model narratiu *mainstream* és un discurs construït per les forces institucionals de Hollywood, és dinàmic i es modifica per la participació humana. Malgrat tot, l'estabilitat del paradigma narratiu clàssic sembla suggerir que estem davant d'un model natural i etern. És aquí on el discurs de la llibertat interior entra en escena. Ho veïem al primer capítol, quan tractàvem l'assimilació de la llibertat del guionista únicament a un camp ampli d'acció i l'auge de l'apologia de l'autogestió al món empresarial. Vet aquí una assimilació que —en un context dominat per un discurs preponderant— permet a la indústria *mainstream* controlar el contingut de la manifestació del guionista i posar la seva acció lliure —fins i tot l'acció del divergent— al servei dels resultats que busca. L'estabilitat del model clàssic té menys a veure avui amb l'eradicació de les alternatives que amb la seva capacitat per mantenir-se en el nucli de la cultura i automatitzar-ne els punts fonamentals. Així, en la mesura que el guionista subjectiva el discurs narratiu amb què la indústria i la societat l'envolten, la simple acció individual *lliure* assegura la presència transversal del model narratiu clàssic i en potencia la seva reproducció subsegüent com a automatisme. De manera similar, l'acció crítica en contra de la normalització del discurs significa amb prou feines una amenaça significativa pel model dominant: per cada guionista que l'abandoni o es negui a participar, un miler de cineastes disposats a ocupar el seu lloc garantiran l'estabilitat cultural del model. En aquest context, la dificultat del New Hollywood per a evitar reproduir els elements bàsics del model clàssic és l'exemple més eloqüent de la força uniformitzadora de la centralitat cultural malgrat l'autoproclamada revolta del New Hollywood contra el model. Rellegir des d'aquesta perspectiva la cita de Peter Biskind (2004, 566) sobre la funció que van exercir aquests cineastes en la indústria és indicatiu de la funció que juga aquesta perspectiva de la llibertat en relació a un determinada sistema de poder: «Els directors del New Hollywood eren com gallines de granja, els treien del galliner perquè correguessin pel corral i imaginessin que eren lliures. Però tan bon punt van deixar de pondre aquells ous, els van matar».

Per tot això, cal concloure que la segregació entre llibertat i poder no existeix. No hi ha cap llibertat que es contraposi a cap poder com ho fan dues cares d'una mateixa moneda. La idea que l'expressió individual pot començar més enllà del poder és una il·lusió discursiva. Llibertat i poder no estan construïts de material diferent i, per a bé o per a mal, només es pot entendre l'una intrínsecament lligada a l'altre. Per això, no pot sorprendre que la llibertat interior tingui la virtut de fer que l'acció individual es posi al servei de les necessitats de conservació del règim de poder dins la qual s'enuncia. Aquesta és la perspectiva sota la qual hem analitzat la llibertat que afirma poder ser absoluta. El discurs de la llibertat interior té la virtut de les grans avingudes amb què Haussman va obrir, durant la segona meitat del segle XIX, els laberíntics barris de París on s'ocultaven les revoltes. La funcionalitat secundària d'aquella reurbanització era que l'acció individual es massificava al voltant d'espais oberts i l'acció repressiva resultava més efectiva quan un moviment mínim tenia un impacte massiu. *L'acció sobre els grans discursos transversals segueix una lògica similar: la ideologia s'estén millor si és capaç d'articular-se des d'un discurs popular i fonamental. La llibertat interior garanteix aleshores la subjectivació dels canvis que s'introdueixen en el discurs i en facilita la reproducció massiva sense que l'individu tingui consciència de l'origen i la direcció dels actes que assumeix com a propis.* Com diu Gil: «la persona no se deja manipular pasivamente, sino que participa activamente de esta 'manipulación'» (Gil i Feliu 2004, 222). La dualitat interior/exterior amb què la modernitat funda la reclamació de llibertat té també la virtut d'ocultar les agències de l'exterior que interioritzem. No cal insistir: la llibertat absolutament formal és impossible en tant que la cultura determina sempre la direcció i el sentit de la nostra acció lliure. La llibertat és necessàriament poder.

No obstant això, caldria encara veure si aquesta uniformització cultural és compatible amb els criteris de la llibertat enunciada en sentit ampli. Un argument a favor de mostrar la compatibilitat entre uniformització i llibertat seria defensar que aquests discursos que l'individu reproduceix el representen en tant que l'individu els ha (re)creat i els accepta. Es tractaria d'una esmena a la totalitat d'aquest apartat (i, sigui dit de passada, també a la totalitat de la tesi). Per posar un exemple, es tracta del mateix argument que assegura que no hi ha cap raó per a dubtar que el guionista se sent plenament representat pel model narratiu *mainstream* i que la uniformitat actual de la forma narrativa només és

la conseqüència lògica de la seva acceptació àmplia i massiva. Aquesta és una afirmació que no ofereix cap possibilitat de dubte: moltes vegades això és així i efectivament el discurs representa les preferències dels individus que l'utilitzen. S'explicava a la primera part de la tesi. Segons la teoria de Giddens (2007), l'individu participa efectivament en la (re)creació dels discursos que l'envolten, i és aquesta dinàmica la que podria esgrimir-se com a font de legitimitat de tot allò que és reproduït automàticament. Ningú pot afirmar que ens imposin la llengua que volem parlar, o el model de família que decidim representar, o el comportament públic que acceptem no subvertir.³⁶ Ara bé, dir que hi ha motius per a afirmar que l'individu es pot sentir representat pels discursos que l'envolten no significa ni que aquests discursos representin sempre a tothom qui els reproduceix, ni que la seva reproducció automàtica pugui ser valorada indefectiblement com a lliure pels criteris d'una llibertat enunciada en sentit ampli. De fet, és en aquest sentit que un determinat discurs normalitzat revela de manera simple el potencial caràcter coercitiu de la cultura: la seva capacitat per imposar els seus discursos més nodals malgrat no comptar amb el requisit mínim de la llibertat, això és, el consentiment de l'individu, sigui per inevitabilitat o per desconexença de trobar-se enmig d'una cruïlla. Es mostra així com la crítica que defensa la reproducció com a llibertat no és sinó una cara més del prejudici de concebre l'autonomia com a autogestió, tot caient en l'error d'afirmar que l'individu legítima (i controla) tot allò que fa únicament perquè ho ha fet.

L'alternativa a aquest panorama és exigir a la promoció de l'autogestió i a la reproducció cultural criteris de llibertat (positiva) en sentit ampli. El punt de partida és evident: l'autogestió és un factor de llibertat, però cal eliminar abans d'aquesta autogestió la certesa que és únicament la nostra identitat qui s'expressa en la nostra veu. Es tractaria aleshores d'exigir més condicions a l'autogestió per a no anomenar decisió lliure o pròpia a aquelles eleccions que només són espontànies o a aquelles manifestacions que són inevitables. Afirmar la llibertat positiva va més enllà d'afirmar que tot allò que l'individu decideix o consent és lliure pel sol fet que és ell qui ho decideix o ho consent. «Las condiciones de una elección permanentemente libre no suelen darse nunca del todo (sería un mundo perfecto)», escriu Hugo Aznar (2002, 58), «pero cuanto más se den en un

36. Vegeu també l'apartat *La Forma Narrativa com a Discurs Cultural*, al capítol 2.

contexto de elección real, más correcto y legítimo (más libre) será el resultado». Una elecció lliure des de la perspectiva positiva de llibertat no s'esgota així únicament en l'existència de varietat, sinó que hauria de ser també informada, conscient de les instrumentalitzacions a la qual pot estar sotmesa, presa en funció d'alternatives contrastables, executada amb una informació mínima dels seus efectes.³⁷ *Aquests són criteris que haurien de servir igualment per a analitzar i ampliar l'entorn cultural des del qual dissenyem la nostra quotidianitat. Això és així perquè la cultura és precisament aquell marc on es relaxa necessàriament la percepció sobre l'elecció en favor dels automatismes culturals i el lloc on el discurs de la llibertat interior tendeix a uniformitzar les alternatives. És aquí on cal recordar les raons de la defensa que va fer John Stuart Mill de la llibertat d'expressió. Cap opinió pot automatitzar-se com a única veritat sense córrer el risc de caure en els perills de la imposició tirànica. Per això, Mill defensava que calia garantir la varietat en l'opinió pública per a evitar el dogmatisme i la uniformitat. La solució a l'heteronomia no pot passar aleshores per una definició de llibertat que declari lliure a l'individu quan simplement se sent representat pel discurs que reproduïx. Aquesta acceptació es podria entendre com una versió descafeïnada de consentiment, però el consentiment no és l'únic criteri de llibertat: també ho són la varietat de solucions culturals o la informació sobre l'existència d'alternatives en una cruïlla determinada. Des d'aquesta perspectiva, allò que hauria de ser capaç de preguntar la llibertat a la cultura és si l'opció que reproduïx l'individu és l'única opció possible en un camp on podrien construir-se moltes més alternatives. Cal varietat cultural, cal capacitat per portar aquestes alternatives a la pràctica, cal un panorama ampli d'opcions de socialització, cal que el mapa discursiu d'una cultura segueixi els mateixos valors que exigim a un diàleg constructiu, cal tenir les eines necessàries per a posar en dubte aquells discursos construïts que dissenyen la nostra*

37. Hugo Aznar (2002) aplica aquests arguments a l'alegria amb què sovint s'identifica audiència i democràcia: «no está ni mucho menos claro que las elecciones que los individuos hacen con el mando a distancia sean tan libres como se nos hace creer» (57). Aznar diferencia dos tipus d'eleccions voluntàries que tendeixen a confondre's en l'optimisme de *l'audiència-escull-allò-que-vol*: les eleccions espontànies (l'espectador estirat al sofà de casa) i les eleccions autònomes (eleccions informades i qualificades). Segons Aznar: «no se trata de sugerir que haya 'persuasores ocultos' que gobiernan nuestra vida sin saberlo, sino simplemente que cuanto más espontánea y rápida sea una elección más probable es que esté afectada por condicionamientos inconscientes [...] Los medios de comunicación, especialmente los audiovisuales, disponen de muchos mecanismos para influir en nuestras elecciones espontáneas sin que seamos conscientes de ello» (59). Aznar acaba el seu article tot dient: «los medios de comunicación y singularmente sus profesionales deberían estar sensibilizados y cualificados para reconocer [...] cuáles son las preferencias del público que deberían tener prioridad por estar más cualificadas, informadas o motivadas, aún siendo inferiores en número» (67).

quotidianitat. Sense aquestes condicions, la reproducció cultural sempre pot exigir ser legítima, però és un risc que sigui considerada també lliure.

Ho anunciàvem més amunt, la transversalitat del discurs de la llibertat interior troba les seves raons de persistència en aquell punt on els seus efectes modelen la percepció de la reproducció. La llibertat interior enuncia que pot controlar allò que l'individu ha subjectivat i que prové de l'*interior*, i és aquesta definició allò que funciona com a pantalla semàntica ideal en favor de la tendència dels discursos culturals a naturalitzar-se i a ocultar alternatives possibles. Per això, trencar amb la perpetuació d'aquest mecanisme de *reproducció uniformitzadora de veritats* significa entrar a la sala dels miralls i modificar en primer lloc el mateix discurs de llibertat interior que aquest mateix mecanisme reproduceix com a veritat: *aquella llibertat que sento dins meu i que em connecta amb el meu autèntic jo, aquella certesa en l'autenticitat dels discursos que subjectivo, aquella tendència cultural a entendre la llibertat com una condició natural desconnectada de qualsevol construcció o manipulació...* Cal una llibertat menys orgullosa, que diria Todorov, una llibertat menys al·lèrgica a l'entorn i al diàleg en els quals neixen les opcions, una llibertat més disposada a avaluar les agències de les manifestacions individuals, una llibertat capaç de qüestionar tant l'interior de l'individu com de fomentar la confiança en el seu entorn. Cal reconnectar la llibertat amb la seva condició construïda i fer-nos així conscients del caràcter aleatori d'allò que diem sobre ella, de la seva existència inevitable en el pla cultural, i de la capacitat de la mateixa definició per a ampliar o reduir el ventall de camins que l'ésser humà pot emprendre. Perquè els riscos de deixar que una sola veritat s'imposi allà on la varietat és possible —sigui a causa de l'acció d'un tirà o de l'esclerotització d'un discurs que afirma saber com l'individu (tots i cada un d'ells) ha d'utilitzar la seva llibertat—, són els mateixos avui en dia que aquells que va sintetitzar Isaiah Berlin fa més de mig segle:

Si el tirà (o el 'persuasiu ocult') aconsegueix condicionar els seus súbdits (o clients) perquè perdin els seus desigs originals i adoptin ('internalitzin') la forma de vida que ha inventat per a ells, segons aquesta definició, haurà aconseguit alliberar-los. Sens dubte els haurà fet *sentir* lliures, com Èpicet se sent més lliure que el seu amo (i com el bon home proverbial que se sent feliç en la misèria). Però el que ha creat és ben bé l'antítesi de la llibertat política. (Berlin 2009, 242)

El Nom (si) Fa la Cosa

El problema metafísic sobre la llibertat és la possibilitat d'existència d'una voluntat lliure: «[realitzar] un acto», escriu Àngel Puyol (2010, 181), «cuya causa sea nuestra voluntad y no un determinado cúmulo de inevitables circunstancias naturales y sociales». L'alternativa a un debat que sembla impossible de tancar és la posició filosòfica que obvia la metafísica i explica la llibertat com el producte de la necessitat antropològica de *crear* un món social on hi tingui una funció específica (182). Aquesta és la posició de Thomas Scanlon (2003) a *Lo Que Nos Debemos Unos a Otros*. En el seu intent de fonamentar una ètica que no remeti a la metafísica, Scanlon enumera els casos en què un individu voldria ser considerat responsable de la seva acció; això és, els casos en què un individu accepta que la comunitat defineixi com a lliure una acció en la qual participa (sigui quina sigui la causa real o l'entramat real de causes d'aquesta acció). Volem, per exemple, ser considerats com els responsables de l'elecció del regal que li fem a la nostra parella o, tirant una mica més enrere, volem sentir-nos responsables d'haver escollit aquella persona com a parella. Peter Strawson assenyala també que, malgrat la impossibilitat de contestar el problema metafísic, «tenemos la necesidad antropológica de tratarnos los unos a los otros como si fuésemos libres y responsables en alguna medida» (Puyol 2010, 183). Aquest és l'argument que desenvolupa Daniel Dennett (2004) a *La Evolución de la Libertad* i que servirà com a base a les conclusions d'aquest capítol.

Dennett prova, com Scanlon, d'explicar la llibertat sense recórrer a la metafísica.³⁸ El que afirma Dennett és que entendre la llibertat com la condició que ens identifica com a espècie, com escrivia Arnold Gehlen,³⁹ no significa que allò que anomenem llibertat sigui essencial en l'home. En una metàfora molt esclaridora, Dennett (2004, 28) afirma que la llibertat és tan real com la democràcia. Com la democràcia, té la mateixa virtut d'impulsar la participació humana cap al futur que imagina; però, també com ella, no és

38. «No tractem de fer servir la metafísica per a fundar l'ètica, [...] fem servir l'ètica per a determinar quin ha de ser el nostre criteri 'metafísic'» (cita de Stephen White a Dennett 2004, 332).

39. Vegeu plana 172, al capítol 4.

una condició essencial de l'ésser humà.⁴⁰ Allò que passa, explica el filòsof, és que fa tant de temps que la llibertat és aquí que ja no sabem que no és part de la història:

[La llibertat] és una atmosfera que ens envolta, ens obre possibilitats, configura les nostres vides, una atmosfera *conceptual* d'accions intencionals, plans, esperances i promeses... i de culpes, ressentiments, càstigs i honors. Tots creixem en aquesta atmosfera conceptual, i aprenem a conduir les nostres vides en els termes que determina. *Sembla* ser una construcció estable i ahistòrica, tan eterna i immutable com l'aritmètica, però no ho és. Ha evolucionat com un producte recent de les interaccions humanes [...] Valdria la pena viure la vida si deixéssim de creure en la nostra capacitat de prendre decisions lliures i responsables? I ¿és possible que aquesta atmosfera omnipresent de llibertat en què vivim i actuem no sigui ni molt menys un *fet*, sinó només una espècie de façana, una al·lucinació col·lectiva? (Dennett 2004, 25)

Segons Dennett, la llibertat no té res a veure amb una condició metafísica de l'ésser humà. Allò que entenem com a llibertat, afirma Dennett, és senzillament una altra cosa: és una capacitat humana que parteix de la mateixa definició i del seu entorn discursiu. Cal explicar-ho. Deia Savater que l'ésser humà necessita especialitzar-se. Els peixos no saben per què actuen, però l'ésser humà ha descobert els avantatges de preguntar-s'ho: els éssers humans projecten el resultat de les seves accions en el futur en funció del coneixement adquirit en el passat, recullen informació per a provar de definir cadenes causals i identificar-ne la capacitat d'agència, eviten unes decisions i en prenen d'altres... Escriu Dennett (2004, 191): «En el nostre intent de millorar el control que tenim sobre les nostres fonts d'aliment, els nostres territoris, les nostres famílies, els nostres enemics, descobrim els beneficis de parlar amb els altres, fer preguntes, transmetre la tradició. Inventem la cultura [...] el coneixement compartit és la clau per a augmentar la nostra llibertat respecte al 'determinisme genètic'». Aquest coneixement compartit dona com a resultat una imatge de la participació de l'ésser humà en la configuració del seu entorn: és *l'aparició* de la llibertat com a concepte, la possibilitat cultural de trencar una cadena causal incognoscible i col·locar (més ben dit: decidir col·locar) el moment AA (la causa primera d'una acció) en un lloc determinat, en un moment determinat i en unes

40. «La llibertat és real, però no és una condició prèviament donada de la nostra existència, com la llei de la gravetat. Tampoc és allò que la tradició pretén que és: un poder quasi diví per a eximir-se de l'entramat de causes del món físic. És una creació evolutiva de l'activitat i les creences humanes, i és tan real com les altres creacions humanes, com la música o els diners» (Dennett 2004, 28).

condicions determinades.⁴¹ Vet aquí la importància de la definició de la llibertat. *Segons Dennett, és la definició de llibertat allò que indueix l'individu a percebre's en un determinat moment com a agent d'una determinada acció i a actuar com a tal (sigui quin sigui el grau metafísic de certesa).* L'entorn discursiu de la llibertat (paraules com Objectiu, Motivació, Raonaments, Decisió...) té la capacitat d'il·luminar (però també de difuminar) la capacitat de l'individu per a participar en l'entorn que el determina. En una cruïlla determinada, el peix gira a l'esquerra o a la dreta per pur instint, no sap que la seva acció en aquell punt fa néixer dos futurs possibles. La cultura humana té en canvi la capacitat d'identificar aquestes cruïlles i d'induir l'individu a pensar que la seva participació importa en el resultat final (sigui això cert o no: no és el mateix que la llibertat parli d'estudiar una carrera per a esdevenir un professional que digui que cal ballar quan necessitem que plogui). No es tracta aleshores només de mostrar que la definició de llibertat importa, com hem anat dient fins ara. Segons Dennett, és la mateixa definició de llibertat (i el seu entorn discursiu) allò que fa néixer la llibertat: és la identificació de les cruïlles com a tals allò que fa que l'ésser humà sigui capaç d'actuar en aquelles cruïlles en relació a un destí prefigurat. «L'experiència de la voluntat», escriu Dennett (2004, 96), «és, doncs, la forma que tenen les nostres ments de representar les seves operacions davant de nosaltres, no el seu funcionament real». Però aquesta representació, funciona.

La relació de dependència entre la llibertat i la seva representació cultural (i del sentit que aquesta li dóna) és que la simple existència d'aquesta última possibilita que, en un moment determinat, l'ésser humà utilitzi la consciència de participació d'una manera que no faria en un altre moment en què aquella representació no existís (o tingués un sentit diferent). Dit d'una altra manera: la participació activa de l'ésser humà en un entorn determinat depèn de la capacitat del discurs de la llibertat per a relacionar en aquell entorn agència i conseqüència. Ara bé, la dependència cultural de la llibertat també és la

41. Dennett (2004) es refereix a actes autoafirmatius (AA). Dennett cita el filòsof Robert Kane: «si volem evitar el retorn a l'infinit, en algun lloc de la història vital de l'agent hi ha d'haver accions per a les quals els motius dominants i la voluntat a partir de la qual actua l'agent no han estat determinats amb anterioritat» (150). L'alternativa de Dennett és fundar la llibertat en la cultura: «[els éssers humans esdevenen] criatures capaces de considerar diferents cursos d'acció abans de comprometre's amb algun d'ells [...] una innovació de primer ordre respecte del cec mecanisme d'assaig i error [...] posen a prova algunes de les intuïcions en simulacions informades abans d'arriscar-se a posar-les en pràctica en el món real» (279). I sobre l'aparició de la llibertat, escriu: «El jo és un sistema al qual s'atribueix la responsabilitat, al llarg del temps, amb l'objecte de poder confiar que estigui allà per a assumir la responsabilitat, perquè sempre hi hagi algú que respongui quan es plantegin qüestions de responsabilitat» (320).

seva principal font de risc: «La llibertat humana és real —tan real com el llenguatge, la música i els diners—, de manera que pot ser estudiada des d'un punt de vista seriós, objectiu i científic. Però igual que el llenguatge, la música, els diners i altres productes de la societat, la seva persistència es veu afectada per allò que creiem sobre ella» (340). Les dependències de la llibertat cap a la cultura fan témer Dennett que l'individu perdi capacitat participativa amb la desaparició del concepte o amb la seva banalització. Si confiem el nostre futur només al lloc pel qual apareix Capricorn, és probable que deixem d'atendre les conseqüències dels nostres actes més immediats. Si creiem que la nostra acció s'esgota en l'acte immediat, passarà desapercibuda la nostra participació en projectes més globals. Negar la presència de la llibertat en aquelles cruïlles on hi ha possibilitat de participació significaria creuar-les com els peixos. No seria «l'experiència de voluntat» allò que ens faria girar, sinó l'instint (o el costum, o els automatismes). *Per això, qualsevol discurs de la llibertat té el repte d'enfocar de la millor manera possible la participació de l'individu en la gestió de la seva pròpia vida.* Tal com repeteix insistentment Dennett, la definició de llibertat té la possibilitat de fer l'individu tan petit com per a poder externalitzar totes les responsabilitats o fer-lo tan gran com per a internalitzar tot allò que succeeix al seu voltant (145). Aquesta disjuntiva és un correlat de la disjuntiva que plantejava Pico della Mirandola fa cinc segles. Pico della Mirandola escrivia que, segons allò que fes l'individu amb la seva llibertat, esdevenim dignes o no: déus o animals. Dennett afirma que segons allò que pensem de la llibertat esdevenim agents d'acció o, al contrari, ens convertim en objectes de l'instint i de l'entorn. La disjuntiva ja no és divina, Dennett rebaixa les expectatives de la llibertat: és en individus o en animals (peixos, en concret), allò en què ens convertim segons què diem d'ella.

Ho llegíem més amunt, estem davant d'un problema de definició. En aquest capítol hem volgut contrastar dues concepcions de llibertat: la llibertat com absència de poder i la llibertat com a discurs de poder. Ara sabem que cada una d'elles implica una manera diferent de representar (i induir) la participació de l'individu en la gestió del seu entorn. La llibertat com a no poder —la llibertat interior—, s'autoconcep com una condició natural. La seva definició no té a veure amb la natura discursiva que exposa Dennett. De fet, en un entorn marcat pel poder, la llibertat interior afirma ser l'única cosa que no té a veure amb l'entorn discursiu. Per això, l'individu mira l'entorn amb suspicàcia

i reclou l'àmbit de la llibertat exclusivament a les manifestacions de les quals només ell es pot posar com a garantia i en les quals confia radicalment com a protecció contra l'abús de poder: sóc lliure quan faig allò que crec, evito la imposició si refuso intermediaris i puc comprovar les coses de primera mà, la llibertat es basa en allò que veig i sento... La llibertat interior impulsa a imaginar d'aquesta manera la manifestació de l'individu com el moment AA: la causa primera de les accions, el moment on tot pot començar, el moment en què s'inicia una nova cadena causal... Estem a un pas de la mística de la llibertat: la creença que les manifestacions individuals no només s'assumeixen com a pròpies i com a autònomes, sinó que poden ser l'inici d'un camí que porta a l'èxit sense importar els antecedents individuals. El resultat és una pantalla semàntica que oculta les agències que configuren la identitat individual i que necessita sobrerrepresentar les capacitats de l'agència individual per a compensar un entorn del qual no s'espera res («si vull, tot és possible»). L'alternativa és assumir que la definició de llibertat és necessàriament discurs de poder. La mala notícia és que aquesta definició implica fer conscient a l'individu que és un ésser necessàriament manipulats, la bona notícia és que l'individu no hauria d'evitar aleshores saber que participa sempre en la fixació dels límits que el determinen. L'individu que se sap dins una xarxa de poder afina les eines per a identificar i participar en les manipulacions necessàries (com l'aculturació), per a reconèixer i evitar les innecessàries (la instrumentalització) i per a assumir les inevitables (la natura). Allò a què la llibertat aspira no és el buit de poder, sinó que el *jo* estigui efectivament representat a través de l'entramat de discursos amb què necessàriament s'expressa. L'autenticitat és l'aspiració d'«estar allà», encara que l'individu no en pugui tenir mai la certesa absoluta. El projecte de la llibertat com a autonomia no pot implicar aleshores replegar-se sobre un mateix, sinó sortir d'un mateix i participar en la dinàmica de creació dels discursos que potencialment ens poden representar. Aquesta és l'agència que una llibertat obtusa com la llibertat interior no és capaç d'impulsar, la cruïlla que no és capaç d'il·luminar. L'alternativa és una llibertat menys segura de si mateixa quan se sap discurs de poder, és un moviment paral·lel cap a la doble direcció de disminuir la certesa de l'individu, i d'augmentar la confiança en l'altre i en l'entorn. El *jo vull* es pot posar entre parèntesis quan es descobreix la fal·libilitat del *jo*, el criteri aliè no és necessàriament una imposició quan això es fa evident: l'altre em pot convèncer, la moral em pot guiar, els límits poden apel·lar a un marc raonable d'actuació...

És d'aquest reajustament del significat de la llibertat d'on neix la possibilitat i la necessitat de diàleg. «La filosofía», escriu Camps (1999, 42), «no ha de olvidar que *logos* —esto que nos distingue de la naturaleza puramente animal— significa diálogo, que lo racional es el encuentro pacífico y constructivo de lo diverso. Sólo del diálogo irá saliendo lo universal. En consecuencia, la universalidad aceptable es la que resulta de la puesta en común de puntos de vista distintos. El pluralismo es un bien, lo único que puede hacer progresar el conocimiento ético en este mundo sin dios. Donde nadie es omnisciente».

La importància d'allò que diem quan diem Llibertat torna a posar d'aquesta manera el focus d'aquesta tesi sobre el cinema. Si allò que diem de la llibertat és capaç d'esperonar l'acció humana en determinats moments en una direcció concreta o en una altra, però també d'ocultar en altres moments la relació de l'acció amb el destí humà, cal estudiar la dinàmica humana que dissenya la llibertat interior i també els seus mecanismes de normalització. És el moment de recuperar el tema de les necessitats del guió audiovisual *mainstream* i mostrar les regularitats amb què la forma narrativa participa institucionalment, a través de la indústria i l'automatització cultural, en el procés de normalització social del discurs de la llibertat interior. Aquest procés és transversal, té la capacitat per reabsorbir dins seu els elements socials que hi sintonitzen, i alinea el cinema *mainstream* amb un discurs uniforme que uniformitza des de múltiples altaveus (política, consum, treball...) allò que diem quan diem Llibertat. En aquest sentit, l'estudiós dels moviments socials Alberto Melucci (1998), d'una manera que recorda Dennett, exposa la importància de supervisar els processos de creació dels codis que ordenen les nostres vides:

La informació s'està convertint en el recurs més important, accentuant així el costat reflexiu, artificial i construït de la vida social. La major part de la nostra vida diària és experiència (en grau n), volent dir amb això que té lloc en contextos que estan construïts cada vegada més per informació, emesa pels mitjans (de comunicació) i internalitzada pels individus, en una espècie d'espiral interminable que transforma la realitat més i més en signes i imatges. [...] Però aquest control [de creació d'informació] no es distribueix de forma igualitària, com bé sabem. [Cal] controlar la creació de significats. Que és el mateix que dir que tot allò relacionat amb la nostra vida personal i interpersonal depèn de la nostra habilitat per a crear significat, per a produir significat per als nostres actes, els nostres plans, els nostres somnis, etc. (Melucci 1998, 363—365)

L'empresa en la qual aquesta tesi s'insereix en aquest context no pot ser més que la redefinició de la llibertat. El projecte és cultural, ho vèiem ara mateix: cal una altra

llibertat. No obstant això, l'avis és prescriptiu: la crítica a la decisió *mainstream* i a la llibertat interior no aspira a una cosa així com a abolir-les. El diàleg cultural pressuposa una dinàmica de punts de vista, l'acceptació del temps i del debat, la institucionalització d'aquesta veritat oposada als contraarguments d'altres veritats possibles... Per això, allò que aquí es proposa és la consciència com a (modest) pas d'un corrent en vies d'institucionalització, que busca saber introduir en un nou sentit del concepte Llibertat els avantatges de la cohesió social i la participació individual, sense perdre el respecte cap a l'individu. I potser l'objectiu serà efectivament modest, però de cap manera podem afirmar que es tracta també d'un pas sobrer. El discurs de la llibertat interior es fonamenta en l'existència d'un interior coherent del qual es pot derivar racionalment la conducta humana. Aquest és un nucli que potser resulta banal de mostrar en moltes de les seves facetes: molts intuïm que la nostra conducta no és sempre racional, no és una sorpresa per molts altres descobrir que la nostra identitat no és coherent... Malgrat tot, l'empresa a favor de la consciència que aquí es proposa no és tant saber o no saber, sinó els mecanismes que ens fan reproduir fins i tot allò que sabem que és fals. Aquest és el tema que planteja el capítol següent: la facilitat del cinema per a reproduir de manera institucional una decisió que dona per fet que l'individu és racional i que és capaç d'acordar la seva conducta (exitosa) a partir d'un interior autèntic. El problema no és allò que se sap, el problema és allò que seguim dient malgrat allò que sabem. Aquest és el programa d'aquesta tesi, que podríem enunciar amb les mateixes paraules que utilitza Alberto Melucci (1998, 369) per a referir-se als seus treballs: «allò que desitjo recalcar és la naturalesa en gran part inconscient i oculta d'aquest procés [de creació de significats]. Resta amagat, i m'agradaria que sortís a la llum».

CAPÍTOL 6

LA DECISIÓ *MAINSTREAM*

Avui, el concepte de la psique individual com a deu de la qual sorgeix l'acció humana està present en gairebé tots els aspectes de la vida cultural. El sistema econòmic es basa en el concepte que aquell qui pren les decisions és l'individu; és aquest qui escull què es pot comprar i què es pot vendre (incloent-hi la seva mà d'obra), i s'afirma que si aquests drets són exercits com correspon, el resultat serà la prosperitat general. Anàlogament, el sistema democràtic de govern descansa en el concepte del votant individual: si cadascú exerceix el seu raïocini i els seus judicis de valor adequadament, el resultat serà el bé comú. Tant el sistema judicial com els codis informals de la moral estan similarment centrats en el subjecte, les intencions privades del qual poden ser honorables o roïnes, i que ha d'assumir les responsabilitats dels seus actes.

Keneth Gergen (2006, 327)

No es pot explicar una història sobre un protagonista que no vulgui res, que no pugui prendre decisions, les accions del qual no produeixin cap canvi a cap nivell.

Robert Mckee (2004, 174)

A la pel·lícula *Plans de Boda* (2001), una eficaç organitzadora de casaments es proposa fer-se amb l'organització d'una prestigiosa boda.¹ Mary Fiore compta amb una motivació addicional per a abocar tots els seus esforços en l'esdeveniment. Si els nuvis queden satisfets, Mary es convertirà en associada de l'empresa per la qual treballa i veurà així acomplert el seu somni professional. *Plans de Boda* permet mostrar com els fonaments de

1. En aquest capítol, s'analitza la decisió a partir de pel·lícules de gran audiència estrenades al cine o a la televisió entre el 2000 i el 2009. Vegeu *El Corpus de Guionistes i Pel·lícules* a la Introducció i als apèndixs.

l'acció central d'una pel·lícula es construeixen durant el primer acte. És aleshores quan coneixem la protagonista i la seva personalitat, coneixem la fascinació de Mary pels casaments des de la seva infància i la feina per la qual sembla predestinada, i veiem també com coneix la núvia i com aconsegueix l'organització de l'enllaç que tant desitja. Però el primer acte també és l'espai on es presenten els elements fonamentals que donaran peu al conflicte de la narració: Mary és soltera i sembla que mai ha tingut gaire pressa per a deixar de ser-ho malgrat les presses amb què la rodeja el seu entorn. Això canvia quan coneix Steve, un metge encantador que l'atén després d'un accident al carrer. El metge se l'emporta a l'hospital i acaben més tard en un parc, ballant a menys d'un petó de distància. El primer acte s'acaba quan Mary, l'endemà del ball, té la primera entrevista amb la parella del casament i descobreix que el nuvi és el metge de qui es va enamorar el dia anterior. Passió i deure, vet aquí una història que obligarà la protagonista a prendre una decisió tard o d'hora: complir amb els imperatius del deure o seguir els impulsos del seu cor.

La *decisió* sempre ha estat present a la tradició. Un analista de guions de Hollywood explicava que la narrativa clàssica sempre ha comptat amb els dilemes com a recurs per a dilatar el suspens i involucrar l'espectador: «pots anar al lavabo i tornar i en Rick [*Casablanca* (Michael Curtiz 1942)] encara estarà provant de saber què fer amb les cartes de trànsit» (Bordwell 2005, 37). També escriu Robert Mckee:

Tota obra original planteja eleccions entre desitjos únics i irreconciliables. Potser s'ha d'escollir entre dues persones, entre una persona i una forma de vida, entre dos estils de vida, entre dos ideals, entre dos aspectes del jo més personal i profund —entre dos desitjos qualssevol en conflicte a qualsevol nivell, real o imaginari, que se li acudeixi al guionista—. Però el principi és universal: l'elecció no ha de ser un dubte sinó un dilema, i no s'ha de decidir entre correcte/incorrecte o bo/dolent, sinó entre desitjos positius o desitjos negatius que tinguin el mateix pes o valor. (Mckee 2004, 304)

Aquesta és la decisió que aquí s'analitzarà. En aquest capítol, veurem primer com les necessitats narratives del model narratiu contemporani han modelat aquesta decisió i en condicionen una imatge recurrent en el *mainstream* actual, i acabarem exposant una hipòtesi sobre la funció social d'aquesta recurrència. Aquesta decisió serà anomenada aquí decisió final o decisió transcendent, en tant que aquesta és una decisió que participa de manera clara en l'assoliment dels objectius del protagonista o que n'és la seva

conseqüència directa. Aquesta és també una decisió que el *mainstream* emfatitza i que no té simplement un valor secundari dins la narració. Així, la decisió *mainstream* altera de manera evident la direcció d'una història que semblava apuntar en altres direccions i/o visualitza l'aprenentatge del protagonista i el seu canvi final en relació a un conflicte clar i definit. La presència habitual i transversal, a partir de la dècada dels 80, de la *decisió final* com a solució al conflicte clàssic es relaciona amb dos canvis fonamentals, articulats en la societat i en la indústria *mainstream* durant aquells mateixos anys: la confiança social en l'autogestió i la capacitat del nou Hollywood corporatiu per a normalitzar culturalment solucions narratives concretes.

En l'àmbit social, els 80 és la dècada en què s'institucionalitza l'autogestió individual, associada a la reivindicació de llibertat i d'autonomia. L'augment dels governs democràtics implica la revalorització de la veu del ciutadà en el disseny de les estructures que l'afecten (Hobsbawm 1998, 570—575). La necessitat de noves estratègies en el món de l'empresa que substituïen la deslegitimada jerarquia fordista veu aparèixer també amb esperança nous discursos basats en el compromís del treballador i en la presa de decisions individuals. *El Preu de l'Excel·lència*, un llibre de 1982, és considerat una fita clau en la popularització de les estructures laborals que confien la seva efectivitat a l'estimulació de l'autonomia del treballador (Marzano 2008, 53). L'impuls de l'autonomia es reivindica també en el camp de la salut. El 1978, la National Commission for the Protection of Human Subjects of Biomedical and Behavioral Research publica l'*Informe Belmont*, en què s'exposa la importància de tenir en compte el criteri del pacient (Marzano 2009, 84). «Fa només una dècada», escriu Atul Gawande (Schwartz 2005, 40), «eren els metges aquells que prenen les decisions; els pacients feien allò que se'ls ordenava». Segons Scwhartz, el pas simbòlic del patró paternalista a la valorització de l'autonomia és el llibre de Jay Katz, publicat el 1984, *El Silenciós Món del Doctor i el Pacient*. En economia, la confiança en l'autoregulació com a pressupòsit pel benestar es ratifica amb el Nobel de 1974 concedit al filòsof i economista Friedrich Hayek.² Influenciats per les seves idees, els governs conservadors dels anys 80 dissenyen un mercat anomenat lliure tot garantint un mínim d'interferència a la iniciativa individual (Swift 2006, 21). L'optimització dels

2. Vegeu plana 216 i següents, del capítol anterior.

resultats de l'educació, el transport o l'abastament privat es confien d'aquesta manera a afavorir un ventall d'opcions cada cop més ampli, tot recolzant-se en «la simple i persuasiva idea que som capaços de prendre decisions correctes per nosaltres mateixos» (Ariely 2008, 17). Aquesta és també la idea que ordena l'àmbit mediàtic. Als Estats Units, el govern Reagan declara el 1988 inconstitucional la Fairness Doctrine, una llei que obligava els mitjans de comunicació a presentar diversos punts de vista sobre fets d'importància pública (Fiss 1999, 81). A les portes de l'època en què internet ordena vides, el nou model mediàtic confia la construcció d'un relat imparcial a la combinació que l'usuari sàpiga fer entre el punt de vista dels canals de comunicació que el rodegen. Fins i tot en el món privat, i de la mà de la ideologia del *coaching*, l'autogestió individual es presenta com la pedra angular del benestar personal: *no hi ha obstacles insuperables, tot es pot fer si un s'ho proposa*. Marzano (2008, 220) proposa com a antecedent d'aquesta mística el món de l'esport i el llibre de 1974, *The Inner Game of Tennis*, de Timothy Gallwey. D'un món paternalista i jeràrquic, on l'heteronomia regia els destins dels ciutadans de principis de segle XX, l'autogestió individual —presentada arreu com a llibertat i legitimada per la confiança en les capacitats de l'individu per a escollir bé— és l'omnipresent pedra angular que dona sentit al nou món i llisca des d'aquí cap a la mística de la llibertat, una ideologia simple que pregona aquesta llibertat és garantia suficient (i fiable) per a dissenyar el benestar de cadascú.

La confiança en l'autogestió es desenvolupa en el mateix món del qual formen part necessàriament guionista i cinema. Per això, com hem vist en el quart capítol de la tesi, s'explica amb facilitat l'aparició en les narracions *mainstream* de missatges sobre autogestió i llibertat (més o menys fonamentats). Malgrat tot, també hem vist en el segon capítol que l'articulació de manera sistemàtica d'un element o d'un principi narratiu en el *mainstream* necessita molt més que un clima, un conjunt de voluntats o una iniciativa individual per a consolidar-se en el model narratiu. *Per a optimitzar l'articulació de l'autogestió en el mainstream, les novetats i els canvis necessiten un suport institucional*. I va ser la nova dinàmica de producció audiovisual, que es va consolidar a Hollywood a partir dels 80, el factor clau que va jugar aquest rol. La reestructuració de la indústria al voltant dels grans conglomerats econòmics ha estat l'objecte d'exposició a la primera part de la tesi. L'externalització del guionista fora de la indústria crea la doble necessitat d'objectivar

critèris de filtratge —per part de la indústria— i de comptar amb la presència de models narratius que orientin la composició d'un guió produïble —per part del guionista—. El model narratiu es fragmenta aleshores en conceptes de fàcil comprensió que pretenen respondre a l'ideal narratiu de manera fraccionada. Són conceptes com punt de gir, actes, clímax o trames que popularitzen manuals, entrevistes, seminaris o altres altaveus. Aquest vocabulari narratiu bàsic garanteix el control del guió en favor dels interessos de la indústria més enllà de la voluntat del guionista: la seva escassa quota de poder facilita que qualsevol transeüent que sigui capaç d'entendre McKee o que hagi vist prou pel·lícules es cregui legitimat per a empènyer el guionista a sortir dels *seus* errors i per a fer corregir el guió segons els criteris que s'han tornat coneixement comú a Hollywood i que es repeteixen de pel·lícula en pel·lícula. D'aquesta manera, la popularització d'aquest vocabulari garanteix l'estabilització dins la centralitat cultural de les solucions amb què una determinada generació ha reactualitzat el model narratiu. Hollywood satura les pantalles que ens rodegen, els elements bàsics del *mainstream* es reproduïxen de narració en narració, la pantalla global envolta guionistes i executius dels mateixos recursos i formes una vegada i una altra... I és aquesta normalitat el canal a través del qual el cinema institucionalitza l'autogestió en el *mainstream* a través de la figura de la decisió final. La decisió apareix a la taula del guionista com una solució possible (i naturalitzada) que encaixa amb les necessitats del model *mainstream*, una solució predeterminada a ocupar determinats llocs de la narració amb una forma concreta. La decisió ja no és aleshores únicament una elecció narrativa, sinó que es presenta com una alternativa condicionada per la indústria i per l'entorn cultural del guionista.

L'imperatiu del *mainstream* actual és una estructura narrativa que divideix la història en actes, separats per punts de gir i clímax. Aquests actes s'unifiquen a través de la presència d'un personatge que persegueix un objectiu i que actua causalment. Aquestes són les característiques bàsiques del model que predetermina en l'actualitat la funció que serà susceptible de jugar la decisió *mainstream*. L'aparició d'aquesta decisió en històries que no semblen reclamar-ne cap és un bon exemple de la dificultat de concebre una narració sense decisions i pot servir també per a mostrar com els conceptes de causalitat, objectiu i personatge dissenyen la seva forma. El tercer acte de *Braveheart* (1995) comença amb l'empresonament de William Wallace. Wallace és l'heroi de la revolta

escocesa del segle XIII, un personatge real que va morir executat. El to dels fets narrats no sembla tampoc indicar que el destí de Wallace sigui diferent a la pel·lícula: l'heroi ha de morir. La inevitabilitat de la mort també és evident en la història de Ramón Sampedro, *Mar Adentro* (2004), una història basada igualment en fets reals. Tetraplègic des dels 25 anys, Ramón Sampedro declara als primers minuts de la pel·lícula que el seu objectiu és morir. Res farà canviar des d'aleshores el seu objectiu de la mateixa manera que res pot salvar Wallace de la seva dramàtica execució. No obstant això, malgrat la inevitabilitat dels finals, la decisió sabrà buscar un lloc per a aparèixer en aquestes històries, mostrar el seu impacte en l'evolució dels fets i revelar-se d'aquesta manera com un element *necessari* dins la narració. Després de la captura de Wallace, no sembla que la narració tingui més opció que la d'assistir impassible a l'execució de l'heroi. La captura de l'heroi pels anglesos ha estat possible a causa de la traïció d'un noble escocès, que entrega Wallace a canvi de poder. Aquest és el conflicte central de la narració: el dilema dels líders escocesos entre el lideratge de la revolta del seu poble o l'obtenció de més poder a canvi de la seva submissió. L'empresonament i l'execució de Wallace són el centre d'un últim acte que no sembla tenir més capacitat per contenir cap gir final. Però fins i tot davant d'una mort inevitable, la narració ha de donar a Wallace la possibilitat de decidir: la seva execució serà ràpida si demana pietat, una metàfora de la seva acceptació del poder anglès i una última oportunitat per a mostrar el conflicte central de la pel·lícula. Els ritmes narratius dicten a partir d'aquest moment el *tempo* de la penúria de Wallace. El seu patiment aconsegueix despertar entre el públic una demanda unànime de pietat, i fins i tot els seus companys d'armes acceptarien que Wallace es rendís al domini anglès. Davant la decisió final, els dictats de l'emoció reclamen que tot sembli decantar-se abans cap a la direcció contrària. És aleshores, mentre el botxí allarga el patiment de Wallace fins al paroxisme, que la càmera s'acosta al seu rostre. «La decisió de la crisi ha de ser un moment estàtic deliberat», escriu Mckee (2004, 370). I Wallace llença en aquell moment el famós crit de *llibertat*. L'heroi mor però, abans, encara ha tingut una oportunitat per a executar una última decisió.

El model pel qual opta Amenábar —el director i coguionista de *Mar Adentro* (2004), juntament amb Mateo Gil— per a *convertir* la història de Ramón Sampedro en narració s'estructura també entorn de decisions que funcionen com a punts de gir dins

l'estructura narrativa clàssica. L'obstinació de Sampedro per morir fa que el pes de les decisions que faran evolucionar la trama recaigui en les persones que el rodegen. L'eix de la pel·lícula s'estructura aleshores a partir dels dilemes sobre si l'entorn de Ramón el deixarà morir o no, sobre si l'ajudaran o no, sobre si l'entendran o no. I són els canvis que es produeixen en aquest nivell allò que es concretarà en decisions individuals que faran avançar la narració cap a un lloc o altre. El segon acte acaba amb la negativa dels jutges a permetre el judici assistit i amb l'evidència que la mort de Sampedro haurà de tenir lloc fora de la legalitat. Sampedro ha estat treballant en aquest supòsit durant tota la pel·lícula, per això la negativa del jutjat no li és una novetat. Aquesta actitud canvia a l'inici del tercer acte, quan Julia li envia una carta per a comunicar-li que es tira enrere en la seva decisió de suïcidar-se junts. Sampedro es veu aleshores perdut, sense possibilitat de tirar endavant el seu únic objectiu confés. La solució vindrà a través de la conversió de Rosa, una dona que coneix Ramón a l'inici del film, quan va a casa seva per provar de convèncer-lo de no morir. A mitja pel·lícula, les tres trames es troben una al costat de l'altra en un punt nodal d'intensitat. És aleshores quan Julia i Ramón pacten el suïcidi conjunt, quan el judici comença i quan Rosa es nega a participar de cap manera en la mort de Ramón (encara que el seu procés de transformació ha començat i aquesta confessió implica el fet que ara ja no pretén convèncer Ramón de no morir). Aquestes són les tres trames que es tanquen entre el final del segon acte i el clímax de la pel·lícula: la mort de Ramón. Davant l'abandonament de Julia i la sentència del tribunal, Rosa conclou el seu arc de transformació i accedeix a ajudar Ramón. Com *Braveheart*, *Mar Adentro* mostra la importància de les decisions individuals en el model *mainstream* contemporani: siguin quines siguin les circumstàncies del protagonista i de la història, l'estructura de la narració *mainstream* reclama punts de gir i clímax que sovint són ocupats per decisions. La decisió apareix aleshores per a fer evolucionar els fets, per a concloure'ls, o per a condensar-ne la temàtica en un clímax clar i contundent.

La presència recurrent de la decisió en el *mainstream* també s'explica en relació a la importància nodal del conflicte en la narració clàssica. El conflicte és un element clau en la redacció d'un guió. «Conflicte, conflicte, conflicte», argumenta amb contundència el

guionista Sam Scribner.³ Robert Mckee (2004, 284) justifica el conflicte com a motor del constant canvi de valors que es produeix durant la narració entre un pol i l'altre del dilema. Ed S. Tan (1996) analitza aquest canvi constant com la font principal de l'interès i l'emoció. El conflicte garanteix el ritme i augura el significat final de la narració, que Mckee descriu de la següent manera: «és una revolució en els valors de positiu a negatiu o de negatiu a positiu amb ironia o sense: un canvi de valor amb la seva càrrega màxima que resulti absoluta i irreversible. El significat d'aquest canvi arribarà al cor del públic» (Mckee 2004, 372). A *Batman Begins* (2005), el conflicte és executar la justícia de manera unilateral o confiar en la regeneració de la societat a través de les institucions. El personatge ha d'aprendre a deixar l'impuls de la venjança de banda i ocupar el lloc que li pertoca com a heroi a l'ombra de les institucions. A *Gladiator* (2000), democràcia i dictadura es contraposen en la lluita entre Màxim i Còmmode. A *Un Crim Perfecte* (1999), Emily s'enfronta als intents del seu marit per a assassinar-la. *Els Increïbles* (2004) exposa el conflicte entre la uniformització social a causa dels deures quotidians i la necessitat de desenvolupar la individualitat sense coercions exteriors. A vegades, com a *Estat de Setge* (1995), el conflicte dona forma a caracteritzacions i motivacions de personatges que s'oposen l'un a l'altre: una estratègia civil davant l'amenaça terrorista o l'establiment d'un estat de setge que converteix tots els ciutadans en sospitosos. A *Braveheart* (1995), el conflicte entre la rebel·lió escocesa i la submissió a canvi de poder no afecta William Wallace, però són els nobles escocesos que el rodegen aquells qui catalitzen els canvis de la història en funció del partit que prenen entorn el conflicte general de la història. Altres vegades, un sol conflicte és compartit i desenvolupat a través de les trames de tots els personatges. És el cas de *Troia* (2004), on els personatges es debaten entre la vida familiar o la glòria de la batalla; o d'*American Beauty* (1999), on els personatges saben dissenyar les seves vides més o menys allunyats dels dictats del cinisme que els rodeja o de la bellesa que es pot trobar arreu (si t'hi fixes). En relació a aquesta presència nodal del conflicte a la narració clàssica, la novetat de la reactualització de la

3. «Una història que no té conflicte no és una història. Puja el teu heroi a un arbre, tira-li roques, tira-li roques més grans, tira'l a terra. El fonament del nostre drama són les pedres que tirem. Ens interessa el judici d'O.J. Simpson per la mateixa raó per la qual mirem una pel·lícula de Harrison Ford. Hi ha lluita, una gran quantitat d'obstacles per passar, i l'equilibri entre la vida i la mort és delicat [...] El conflicte fa les coses interessants» Sam Scribner, «10 Cosas que Deberías Saber sobre Escritura de Guiones, por Sam A. Scribner,» *abcgionistas.com*, 16 de maig de 2014, <http://www.abcgionistas.com/noticias/articulos/10-cosas-que-deberias-saber-sobre-escritura-de-guiones-por-sam-a-scribner.html>.

narrativa en els 80 és la interiorització sistemàtica del conflicte dins del personatge o l'aparició d'un segon conflicte intern que es desenvolupa en paral·lel al conflicte extern. Aquesta nova trama interna —el dilema entre la passió o el deure, la necessitat de superació o de redempció, la necessitat d'aprendre a controlar l'impuls...— exigirà aleshores necessàriament la decisió i explica de nou la seva presència recurrent en la narrativa actual.⁴

David Bordwell (2006, 29) és el teòric que ha remarcat la subjectivació del conflicte com a una de les novetats del guió *mainstream* contemporani. Al llibre de 2006, *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*, David Bordwell (2006) defensa la vigència del model clàssic que havia anunciat anys abans, juntament amb Staiger i Thompson, a *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960* (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997). Bordwell defensa aleshores que la vigència del model clàssic en el Hollywood contemporani s'explica a causa de la flexibilitat del paradigma, que permet i legitima un gran ventall de variacions.⁵ D'entre aquestes variacions, Bordwell (2006, 29) destaca que el protagonista de la narració és caracteritzat a partir dels 80 amb una debilitat o un defecte personal.

Els autors dels manuals de l'època dels estudis sovint es preocupaven de la consistència dels seus caràcters, recomanant als escriptors que combinessis característiques diverses en un sol personatge versemblant. Els manuals d'avui demanen encara més: 'Cada personatge principal ha de tenir una debilitat'. Vulnerable, impulsat pels dimonis personals, atret pel costat fosc—tots aquests clixés s'invoquen per a donar al protagonista una mancança convincent. La debilitat crucial pot ser un 'fantasma,' alguna cosa del passat que ha de ser exorcitzada perquè el personatge principal actuï de manera decisiva. Alguns manuals distingeixen entre allò que el caràcter vol (l'objectiu extern) i allò que ell o ella necessita (la motivació profunda, impulsada per la debilitat i els fantasmes). (Bordwell 2006, 29; les cites són, respectivament, d'un article del núm. 434 de la revista *Screenwriting*, i del manual *Screenplay: Writing the Picture*, de Russin i Downs)

4. Mckee (2004, 302—304) especifica el tipus de decisió amb la qual ens trobem: «L'elecció entre el bé i el mal o entre allò correcte i allò incorrecte no serà en absolut una elecció [...] una veritable decisió implica un dilema [...] una elecció entre béns irreconciliables [...] una elecció entre el menor de dos mals [...] una relació amb dues cares no es pot sostenir (A ha d'escollir B o no B). Hem d'establir una situació de tres possibilitats (A ha d'escollir B o C) [...] si A allibera C per a assolir B, el públic sentirà que s'ha pres una veritable decisió, que realment s'ha escollit. S'haurà sacrificat C, i aquest canvi irreversible conclourà la història».

5. «L'èxit del cinema clàssic, tal com s'ha practicat a Hollywood i a tot arreu, és que és un sistema coherent, una estètica flexible amb un gran ventall de possibilitats —d'una manera semblant, tal com ja havia remarcat en algun altre lloc, a la perspectiva a la pintura occidental» (Bordwell 2006,108).

El turment pel passat és un llast pels personatges de *L'Últim Samurai* (2003), de *Million Dollar Baby* (2004) o de *Los Otros* (2001); la frivolitat i la superficialitat és el problema del protagonista de *Shallow Hal* (2001) o *Pretty Woman* (1990); els personatges d'*American Beauty* (1999) són uns cíncics; la hipocresia és la debilitat del personatge d'*Última Trucada* (2003)... Aquesta debilitat té la virtut d'internalitzar el conflicte en el protagonista i focalitzar l'atenció de l'espectador cap a aquest conflicte. El personatge principal de la història té alguna cosa a aprendre, algun passat a superar, algun dilema per a resoldre. La decisió apareixerà aleshores com l'oportunitat recurrent per a catalitzar o per a mostrar la superació d'aquest conflicte: Nathan Algren només troba la pau quan decideix retirar-se al poble del Japó on ha après l'art dels samurais a *L'Últim Samurai*, Edward Lewis decideix associar-se amb l'empresa que anava a destruir després d'aprendre a connectar-se amb allò que sent a *Pretty Woman*, Frankie Dunn és capaç de prendre la decisió d'assistir la mort de Maggie Fitzgerald només quan ha après que els guanyadors són els que s'han arriscat a perdre a *Million Dollar Baby*, Rose opta per l'amor a *Titanic* (1997) en detriment del seu estatus social... Aquest tipus de conflicte ja era un recurs conegut al Hollywood clàssic, on apareix per exemple en els drames psicològics dels 50 a l'estil d'*A l'Est de l'Edèn* (Elia Kazan 1955). Però, de la mateixa manera que la novetat de les històries d'herois dels 80 no és la invenció d'un patró sinó la sistematització pautada d'un model antropològic, la novetat dels 80 tampoc és la invenció d'una trama interna sinó la seva capacitat per convertir-la en un element recurrent i central de les narracions contemporànies. N'és exemple la seva aparició a *La Casa del Llac* (2006), *Avatar* (2009), *El Orfanato* (2007) *El Rei Lleó* (1994), *Spider-man* (2002), *Gladiator* (2000), *Buscant en Nemo* (2003), *Troia* (2004), *American Beauty* (1999), *Els Increïbles* (2004), *L'Últim Samurai* (2003), *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), *Mesures Desesperades* (1998), *Sis Dies i Set Nits* (1998), *Titanic* (1997), *El Sisè Sentit* (1999), *En Què Pensen les Dones?* (2000), *El Bar Coyote* (2000), *Plans de Boda* (2001), *Una Rossa molt Legal* (2001), *Shallow Hal* (2001), *Jo, Robot* (2004) o *Batman Begins* (2005). Sovint, aquest conflicte intern es simplifica tant que aconsegueix conceptualitzar-se en un dilema quirúrgic i metafòric. A *Juno* (2007), el segon acte es dedica pràcticament en exclusiva a mostrar les anades i vingudes de la protagonista entre l'adult idealitzat i l'adolescent escanyolit. El conflicte entre passió i poder se sintetitza a *Match Point* (2005) en un dilema entre dues dones; el dilema entre la revolta o la

submissió és representat al segon capítol de *Black Mirror* (2011—) pel contrast entre el món virtual i el món real.⁶ En la cruïlla entre la confiança en l'autogestió i la tradició narrativa, la normalització del conflicte interior troba d'aquesta manera una nova forma d'ocupar un lloc pausat dins la narració *mainstream*; un lloc que il·lustra sistemàticament la capacitat de superació i de creixement personal a la qual aspira l'individu contemporani.⁷

El procés de sistematització de la decisió en la narrativa contemporània es pot resseguir a través de dos dels grans èxits de George Lucas. El conflicte d'*Indiana Jones i l'Arca Perduda* (1981) és purament exterior: Indiana, un model d'heroi basat en els herois clàssics dels serials dels anys 30, ha de lluitar contra els nazis per a descobrir l'Arca de l'Aliança. No hi ha decisió rellevant possible: Indiana guanyarà o perdrà (i és evident que guanya). L'alternativa a aquest model també és exemplificat per l'altre gran èxit del director. Uns anys abans que *Indiana Jones* fes el salt a la fama, Lucas havia escrit i dirigit *Star Wars* (1977). El conflicte entre el bé i el mal segueix component el motor de la trama, centrada en la lluita dels rebels contra l'emperador. Però la narració també s'estructura al voltant del creixement iniciàtic de Luke Skywalker. Luke és un jove granger, destinat a convertir-se en l'heroi *Jedi* que tornarà la pau a la galàxia. La lluita final entre Luke i l'emperador té lloc al final de la tercera part de la trilogia original, *El Retorn del Jedi* (1983). Però el factor clau d'aquest cara a cara no és la destresa física sinó el dilema intern del protagonista. En el procés iniciàtic de Luke, l'aspirant a heroi ha hagut d'aprendre a controlar la seva ira. La ira és la font de la força que promet desenvolupar l'emperador i l'origen de la temptació perquè Luke s'aliï amb ell, tal com va fer el seu pare. Aquesta és la decisió que focalitza el cara a cara final i que segella la derrota de l'emperador i la conversió definitiva de Luke en *Jedi*. Com ja hem explicat en altres capítols, Lucas va utilitzar com a model per a *Star Wars* l'estudi antropològic de Joseph Campbell sobre les narracions iniciàtiques.⁸ I aquest és el model que, popularitzat per l'analista Christopher Vogler (2002) amb el nom del Viatge de l'Herói, va estendre's com

6. Charlie Brooker, creador, «15 Milion Merits,» *Black Mirror*, temporada 1, capítol 2, dirigit per Euros Lyn, escrit per Charlie Brooker i Kanak Huq, estrenat el 2011 (Gran Bretanya: Channel 4, 2012), DVD.

7. En la línia habitual de Bordwell (2006, 33), que explica recurrentment els canvis del model narratiu en processos intraindustrials, l'autor argumenta que la focalització contemporània en personatges amb debilitats es deu a la popularització entre els cineastes d'assistir a teràpies de creixement personal. Vegeu nota 14 del capítol 2.

8. Vegeu el capítol 3, plana 122.

un dels models més prolífics del Hollywood contemporani fins al punt que una de les més importants trobades de guionistes anunciava el 2002 les següents conferències: «Mitologia a Hollywood. Com s'usa (i s'abusa) del paradigma del viatge de l'heroi», o «Més enllà del viatge de l'heroi: Atrapat pel viatge de l'heroi? Hi ha dotzenes d'altres temes mitològics poderosos».⁹ La idea que projecta aquest model és simple: l'heroi no neix sinó que es fa (Pérez i Bou 2000, 77). Es tracta de la mística de l'autogestió convertida en missatge audiovisual recurrent. El pas cap a la maduresa i la superació del conflicte intern del protagonista es pot condensar sempre en una decisió transcendent: Neo torna a entrar a Matrix malgrat les profecies que anuncien la seva mort si ho fa a *Matrix* (1999), Harry Potter no dona la pedra filosofal al seu antagonista malgrat la promesa de recuperar els seus pares si ho fa a *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001), Simba accepta la responsabilitat de ser rei i torna a casa per a enfrontar-se a l'usurpador a *El Rei Lleó* (1994)...

L'augment a partir dels 80 de la presència de la decisió en les narracions *mainstream* també és detectable amb una senzilla comparativa entre les lliçons de dos dels *gurus* més influents del Hollywood contemporani: Syd Field —autor d'*El Libro del Guión* i *El Manual del Guionista*— i Robert Mckee —autor d'*El Guión: Sustancia, Estructura, Estilo y Principios de la Escritura de Guiones*—. Field escriu els seus manuals el 1979 i el 1984 respectivament i la decisió no apareix en aquests llibres més enllà del consell sobre que «el personatge ha de ser actiu: ell o ella hauria de prendre totes les decisions sobre què fer o on anar» (Field 1996, 93). Mckee edita el seu manual una dècada més tard (el 1997) i, com analitzarem en profunditat en aquest mateix capítol, la decisió ocupa ja aleshores un lloc institucionalitzat. Aquesta diferència és símptoma i causa d'una mateixa inèrcia. Per un cantó, Mckee recull un canvi que s'ha produït dins la normalitat narrativa en els últims anys. Però, per l'altre cantó, el model de Mckee actua com un dels factors institucionalitzadors amb què compta la indústria per a estabilitzar solucions compatibles amb el model. En un món frisós de sentir que qualsevol pot prendre correctament una decisió transcendent, la narració *mainstream* és capaç d'actuar com a altaveu d'aquest discurs gràcies als mecanismes de la indústria per a institucionalitzar l'aparició d'una

9. A *Creative Screenwriting* 7, núm. 1 (gener—febrer 2000):29.

determinada imatge de la decisió. La casuística és contundent sobre això. De les 45 pel·lícules analitzades, només *Indiana Jones i l'Arca Perduda* (1981), *Mercury Rising* (1998), *L'Hora de l'Aranya* (2001), *La Mòmia* (1999), *El Codi da Vinci* (2006) i *La Gran Aventura de Mortadelo y Filemón* (2003) no contenen una decisió rellevant en funció de l'objectiu del protagonista o del seu conflicte intern.

Per tot això, l'estudi de la decisió audiovisual és pertinent en aquesta tesi en funció de l'anàlisi del discurs social de la llibertat realitzada fins ara. En l'anterior capítol, s'han estudiat els elements que conté el discurs de la llibertat interior, un discurs present en múltiples enunciatos de l'espectre social i que reclama l'absència d'obstacles a favor de les manifestacions *autèntiques* de cada un dels individus (voluntat, paraula, acció, decisió, vot...). Llibertat tendeix a assimilar-se d'aquesta manera amb autogestió i la clau d'aquest reduccionisme és *la certesa amb què l'individu afirma que la seva voluntat, la seva decisió o la seva paraula individual poden representar únicament la seva autèntica natura*. Aquesta és la confiança sobre la qual es basteix la institucionalització de la llibertat que avui ens rodeja, des de la política a l'esport, des de la medicina a la vida laboral i privada. I aquesta és també la confiança que projecta la narració *mainstream*. L'estudi sobre la imatge i les facultats de la decisió en la narració audiovisual vol ser un mitjà per a mostrar de quina manera la indústria audiovisual es converteix cada vespre en un altaveu privilegiat d'aquest discurs, però també és una oportunitat per a qüestionar un imaginari i una normalitat on sovint es dona per descomptat que decidir és equivalent a tenir llibertat i que aquesta llibertat és sinònim de totes les coses bones que ens poden passar

Decidir per a Solucionar: el Valor Formal de l'Elecció

La virtut fonamental amb què es presenta la decisió final en el *mainstream* és la seva vinculació directa amb l'èxit de l'objectiu dels personatges. Fins i tot quan l'objectiu és el suïcidi, com hem vist a *Mar Adentro* (2004), és possible vincular l'èxit dels objectius individuals a decisions concretes i identificables. Aquest també és el cas de *Braveheart* (1995) malgrat l'execució final de William Wallace, l'objectiu del qual es revela triomfant a través d'una possibilitat narrativa diferent: el canvi final. La mort de Wallace deixa el seu objectiu en suspens, però el seu exemple deixa empremta en l'hereu de la corona

escocesa. Sir Robert the Bruce vivia dividit entre la lleialtat al seu poble i la submissió a Anglaterra, dilema que mostra metafòricament les llagues que cobreixen mitja cara del seu pare. Després de participar d'incògnit en una batalla contra Wallace, la mort d'aquest i la seva actitud són els catalitzadors del canvi final de Sir Robert. Els exèrcits anglesos i escocesos estan preparats al camp de batalla. Com a l'execució de Wallace, els anglesos esperen la rendició dels rebels escocesos i tot sembla indicar que això és el que ordenarà Sir Robert. Malgrat tot, el moment estàtic de què parla Mckee es focalitza aleshores en el nou rei. Sir Robert no es rendeix i la resistència final de Wallace, metaforitzada en la seva decisió final davant del botxí, té possibilitat de transcendir i reactualitzar-se en el canvi final de Robert the Bruce. Narració rere narració, el *mainstream* exposa sistemàticament una clara vinculació entre decisió i èxit. I és evident que determinades decisions tenen una importància cabdal en la resolució de conflictes quotidians, però el fet que això sigui sistemàticament així en el *mainstream* hauria de fer-nos qüestionar sobre els fonaments de la vinculació entre decisió i èxit en l'entorn audiovisual. La hipòtesi de partida de la tesi és que la uniformitat de la imatge de la decisió en el *mainstream* —més enllà de ser una simple elecció artística d'un grapat de cineastes individualistes— té les seves causes en la manera en què s'estructura el Hollywood corporatiu i en el model que la indústria impulsa. Al tercer capítol, hem vist com el model narratiu *mainstream* s'uniformitza en funció d'uns determinats elements i principis que es donen per descomptat. Aquests criteris seran també els elements i els principis que dissenyaran la imatge de la decisió audiovisual. Aquest és l'eix del present capítol: mostrar les regularitats narratives del guió contemporani com a circumstància fonamental d'una imatge de la decisió que, a causa d'aquest mateix entorn, tendeix a presentar-se com a definició necessària de la decisió.

En aquest apartat, s'assenyalen els quatre llocs on la decisió transcendent de la història apareix habitualment en la narració *mainstream*: l'inici del segon acte, l'inici de l'últim acte, els clímax (dels actes, de les trames o de la pel·lícula) i/o el canvi final. Donada la regularitat narrativa d'estructurar la narració en actes, la decisió transcendent es presenta al guionista com a solució institucional per a ocupar determinats girs necessaris de la narració. En aquests punts, la decisió modela la seva imatge en funció de dues regularitats narratives més. En primer lloc, la narració *mainstream* explica la història d'un

personatge que (de manera més o menys conscient) persegueix un objectiu clar i definit.¹⁰ L'objectiu del personatge és allò que unifica els actes i, com explica Kristin Thompson (1999) en la seva anàlisi de la narrativa del Hollywood corporatiu, els punts de gir dels actes són fets que acosten o allunyen el personatge del seu objectiu.¹¹ Així, en funció de la necessitat del *mainstream* que el protagonista persegueixi un objectiu d'una manera més o menys conscient, veurem en aquest apartat com la decisió transcendent apareix dins la narració com una acció necessàriament vinculada a l'objectiu del personatge. En segon lloc, en funció de la necessitat de la narració *mainstream* de crear contrastos i de dinamitzar-se a través del canvi continu, la decisió sovint tindrà la capacitat de revertir una trajectòria negativa i evidenciar d'aquesta manera la seva (omnipotent) facultat de redirigir els fets cap a l'assoliment dels objectius dels protagonistes. En aquest apartat veurem com —donada la certesa de la derrota de la crisi, però també donada la claredat de la imminència del fracàs, o la presència d'un dilema que cal prendre a contrarellotge o d'un ambient advers cap a les preferències del protagonista— la decisió del personatge apareix com aquella acció, evidenciada per singular, que és capaç de revertir sistemàticament la trajectòria negativa de la trama. Decisió i èxit s'uneixen aleshores perquè no hi ha dubte que ha estat la decisió allò que ha girat el signe dels fets i aquesta aliança es converteix en figura de la mística de la llibertat. La imatge final d'aquesta decisió és la d'una acció que té la capacitat d'obrir i tancar actes —tot alterant de manera evident el curs i el signe de la trama— per a conduir el destí del protagonista cap a l'assoliment dels seus objectius. D'aquesta manera, es mostra la decisió com un factor que no només és clau per a l'èxit individual perquè a vegades pugui semblar així a la vida real, sinó perquè totes les regularitats narratives *mainstream* conviden a que això sigui així.¹²

L'inici del segon acte és el primer lloc on pot aparèixer de manera institucional la decisió en la narració *mainstream*. El final del primer acte sol mostrar un fet que, de manera més o menys evident, altera l'equilibri del món diegètic i obre la narració cap a les

10. Biskind (2006, 495) i Bordwell (1996, 159) expliquen aquest èxit final com a regularitat de la narració clàssica, fins i tot, amb la capacitat d'alterar l'estructura causal de la narració.

11. Vegeu Apartat *El Personatge: Objectiu i conflicte*, al capítol 3.

12. El personatge amb objectius s'ha desenvolupat a l'apartat *El Personatge: Objectiu i conflicte* del capítol 3. Al mateix capítol, però a l'apartat *Manuels i Estructura: Actes, Ordre i Evidenciació*, s'han desenvolupat els temes de l'estructuració de la narració en actes. A l'apartat *Un Món Saturat de Sentit, o com Mostrar des del Guió*, s'ha desenvolupat la regularitat del contrast i del canvi.

possibilitats que després explotarà la trama principal. Field (1996, 14) escriu que els fets del final del primer acte són un «NUS DE LA TRAMA: un *nus de la trama* és un incident, un esdeveniment que s'enganxa a la història i la dirigeix cap a una altra direcció». Walt Kovalski s'enfronta per primer cop a la màfia asiàtica que amenaça els seus veïns just abans de reconèixer el capellà que té un passat que el turmenta a *Gran Torino* (2008), el capità Nathan Algren perd la batalla contra els samurais i és empresonat al seu poble a *L'Últim Samurai* (2003), el peixet Marlin veu com uns humans s'emporten el seu fill a *Buscant en Nemo* (2003), Edward Lewis proposa a la prostituta que ha contractat per una nit que es quedi tota una setmana amb ell a *Pretty Woman* (1990), Libby Parsons surt de la presó just després de saber què el seu marit va simular la mort de la qual ella va ser acusada a *Doble Traïció* (1999), el misogin Nick Marshall pateix un accident domèstic i descobreix que pot sentir què pensen les dones a *En Què Pensen les Dones?* (2000)... Així, la reacció del protagonista a aquest final d'acte pot ser una decisió que es revelarà després com a transcendent en la història. Prenem com a exemple el cas de *Jo, Robot* (2004). En aquest film, el primer acte se centra en la investigació d'un presumpte suïcidi d'un informàtic a la seu de les oficines de robòtica. L'acció està ambientada en un futur on els robots formen part de la vida quotidiana i són controlats a través d'un programa que els obliga a protegir els humans. Per això, malgrat les incongruències que indiquen la possibilitat que un robot estigui implicat en la mort de l'informàtic, s'accepta la hipòtesi del suïcidi i es tanca el cas. I aquest seria el final de la pel·lícula si Spooner, el detectiu que investiga el presumpte suïcidi, no fos un escèptic militant contra els robots. És per això que Spooner decideix seguir pel seu compte la investigació a l'inici del segon acte. Mckee assenyala que algunes pel·lícules d'acció exigeixen al protagonista una única decisió important: acceptar el desequilibri que determina la fi del primer acte o comprometre's amb l'aventura que conduirà el protagonista a restablir l'ordre. Estem davant la decisió transcendent, l'acció individual sense la qual no s'entendria l'èxit final del personatge. Mckee (2004, 369) posa l'exemple del compromís inicial de James Bond a la majoria de les seves històries: «A partir d'aquest moment totes les pel·lícules de James Bond són una elaborada progressió d'una única acció: perseguir el dolent. Bond mai torna a prendre una

decisió important, limitant-se a eleccions sobre la tàctica a seguir en la persecució».¹³ Es tracta d'una acció reactiva al fet que ha tancat el primer acte i que, al seu torn, obre el següent acte per a dirigir la narració cap al seu nucli principal; una decisió que es revela com a fonamental perquè es recompongui l'estat alterat de l'univers diegètic del protagonista o perquè aquest assoleixi el seu objectiu. Aquest és el cas de *Jo, Robot* (2004). Després del tancament de la investigació, Spooner decideix entrar a la casa de l'informàtic mort malgrat haver rebut l'ordre d'abandonar el cas. Allà, descobreix indicis que reafirmaran les seves hipòtesis, que impulsaran el detectiu a una aventura que ja no tindrà marxa enrere, i que el portaran a descobrir la veritat. També a *Doble Traïció* (1999), Libby Parson decideix obviar la via legal i escapar del centre on viu per a buscar el seu marit i desemmascarar la seva farsa. A *Mesures Desesperades* (1998), el policia Frank Conner decideix no disparar contra un perillós criminal que s'ha escapat. El criminal és l'únic donant que pot salvar la vida del seu fill i Conner decideix desviar-se de les ordres rebudes i provar d'atrapar-lo en vida. Una variant alternativa d'aquest model és col·locar la decisió transcendent com a clímax del primer acte per tal d'emfatitzar-la. És el cas d'*Homes de Negre* (1997) o *Troia* (2004). En aquests exemples, el fet desestabilitzador ocupa el lloc de l'incident inductor de la narració (un agent deixa la companyia a *Homes de Negre*, Paris rapte Helena a *Troia*) i la decisió ocupa emfàticament el final del primer acte. *Homes de Negre* mostra aquí el futur agent J, assegut tota la nit a un banc del carrer, reflexionant si accepta la proposta d'entrar a l'agència de control d'extraterrestres. «Tens fins a la matinada per a pensar-t'ho», li havia dit K abans de deixar-lo sol al banc. A *Troia*, Ulisses explica a Aquil·les que la glòria eterna de la guerra és preferible a la vida familiar i Aquil·les decideix partir cap a Troia en l'última d'un seguit de decisions individuals que fan que la guerra sigui finalment un fet.

La funció més estandarditzada de la decisió en el *mainstream* és la d'induir els fets que tancaran la narració: és la decisió que obre l'últim acte de la pel·lícula. Es tracta d'un cas similar a l'anterior, on la decisió del protagonista és alhora la reacció als fets que tanquen l'acte anterior i el fet que catalitza l'acció en el següent. Tal com hem explicat en els primers capítols, i també en la introducció a la tesi, el penúltim acte d'una pel·lícula es

13. Malgrat l'exposició de Mckee, l'exemple d'*El Món Mai És Suficient* (1999) mostrarà més endavant que això no és exactament així i que les pel·lícules de Bond també poden contenir arcs de transformació culminats amb decisions clau.

tanca amb l'aparent fracàs de l'objectiu del protagonista, un punt de la història conegut com *the darkest point*.¹⁴ Els rebels són derrotats a *Matrix* (1999) i el seu líder és empresonat, els Na'vi perden la batalla contra els humans a *Avatar* (2009) i Jake Sully és desterrat, Elle Woods descobreix a *Una Rossa molt Legal* (2001) que ha estat contractada per un prestigiós bufet d'advocats a causa del seu físic i no per la seva preparació o els seus esforços per deixar enrere la seva frivolitat adolescent. No obstant això, malgrat un panorama que no sembla oferir al protagonista cap més opció que la d'abandonar, el protagonista aconsegueix trobar una alternativa que obre una última via cap a la victòria. Aquest últim gir recolza la seva recurrència en una necessitat narrativa deutora del contrast i del canvi. El recorregut que condueix el protagonista fins al seu èxit final —el clímax de la narració— ha de començar en el punt més amarg de la seva aventura —el final del segon acte, la crisi o el *the darkest point*—. Mckee (2004, 365) és contundent sobre això: «la crisi és l'escena obligatòria de la història».¹⁵ Aquesta necessitat de contrast entre el *the darkest point* i el clímax final fonamenta la imatge omnipotent de la decisió *mainstream*, en tant que sovint recau sobre aquesta decisió la funció d'actuar com a punt de gir d'una història que ha de passar del fracàs a l'èxit, del dilema irresoluble a la solució, d'un final de signe negatiu a un altre de signe contrari. Així, la decisió és capaç de canviar el signe de la narració no perquè això pugui ser així a vegades, sinó perquè canviar el signe dels esdeveniments és aquí una necessitat narrativa del guió. James Cameron* obre aleshores l'últim acte d'*Avatar* (2009), tot fent afirmar al seu protagonista: «tota una vida es redueix a una decisió insensata». Neo decideix entrar també aleshores a *Matrix* malgrat que està predestinat a morir si ho fa. I Elle decideix contraatacar a *Una Rossa molt Legal*

14. Vegeu *El Personatge: Objectiu i conflicte*, al capítol 3.

15. El fragment sencer és el següent: «La recerca en la qual es troba immers el protagonista l'ha portat a través de complicacions progressives fins a haver esgotat totes les accions per a satisfer el seu desig, menys una. Ara es troba al final del camí. La seva pròxima acció serà l'última. No hi ha un demà. No hi ha una segona oportunitat. Aquest moment de perillosa oportunitat és el punt de més tensió a la història, donat que tant el protagonista com el públic senten que la resposta a la pregunta: 'Com acabarà això?', sorgirà de l'acció següent.

La crisi és l'escena obligatòria de la història. A partir de l'incident incitador els espectadors han estat anticipant amb creixent realisme l'escena en què el protagonista es trobarà cara a cara amb les forces antagonistes més poderoses i centrades de la seva existència. Aquest és el drac, per dir-ho així, que guarda l'objecte del desig: el drac liberal de *Jaws* o el drac metafòric del sense-sentit d'*El Preu de la Felicitat*. El públic arriba a la crisi ple d'expectació barrejada amb incertesa.

La crisi ha de plantejar un veritable dilema —una elecció entre béns irreconciliables, entre el menor dels mals o els dos a la vegada— que col·loca el protagonista sota la màxima pressió de la vida» (Mckee 2004, 365).

(2001) i convenç l'acusada que expulsi del cas el seu cap i que li permeti ocupar a ella el seu lloc. En paraules de Mckee:

Els personatges prenen decisions espontànies cada cop que obren la boca per a dir 'això' i no 'allò'. A cada escena prenen la decisió de portar a terme una acció o una altra. Però la Crisi amb C majúscula, representa la decisió última [...] un veritable dilema —una elecció entre béns irreconciliables, entre el menor dels mals o ambdós a la vegada— que col·loca el protagonista sota la màxima pressió de la seva vida. [...] El dilema es planteja al protagonista que, en veure's cara a cara amb les forces antagonistes més poderoses i definides de la seva vida, ha de prendre la decisió de realitzar una acció o l'altra en un últim esforç per a assolir l'objecte del seu desig. (Mckee 2004, 365)

Mckee descriu/institucionalitza la decisió com una de les cinc etapes que estructuraren l'últim acte: crisi—decisió—cara a cara—clímax—canvi. Per a il·lustrar aquestes fases, utilitzarem *Cadena Perpètua* (1994), una pel·lícula escrita i dirigida per Frank Darabondt, l'èxit de la qual va convertir el seu guió en un model de referència i a Frank Darabondt, en un guionista reconegut i analitzat (Kock 2006). *Cadena Perpètua* narra l'empresonament d'Andy Dufresne a causa de l'assassinat de la seva dona. La pel·lícula se centra en la seva vida a la presó i gira temàticament entorn de l'esperança: el dilema entre pensar que hi ha vida més enllà dels murs de la presó o acostumar-se a la seva rutina fins que un és incapaç de viure a qualsevol altre lloc. El final del segon acte és el moment en què l'alcaid de la presó fa assassinar el pres que pot demostrar la innocència de Dufresne. Andy s'ha convertit en l'administrador que oculta les malversacions de l'alcaid i entén aleshores que el seu alliberament serà impossible. La crisi del tercer acte és el moment en què Andy parla amb el seu company sense saber què fer sobre això. No coneixerem a l'acte la seva decisió però, quan descobrim que Andy ha escapat a través d'un túnel que feia anys que estava excavant, recomponem la seva decisió i també el seu cara a cara, on ressona el tema i dilema central de la pel·lícula entre l'esperança i la «institucionalització». Descobrim aleshores que Andy mai havia perdut l'esperança de viure fora de la presó i que ha decidit escapar quan la via legal s'ha esgotat. El clímax és el moment en què la narració el mostra per primer cop fora de la presó i revela com Andy aconsegueix la impunitat. El canvi es focalitza en la trama de l'amic de Dufresne. Red és alliberat després de complir la seva condemna. La vida exterior l'enfronta a la temptació de violar la condicional per a poder tornar a la presó. Però Red aposta per l'esperança, fuig dels Estats Units i es reuneix amb

Andy a les platges mexicanes de Zihuatanejo. Aquesta estructura de l'acte final de *Cadena Perpètua* és la mateixa estructura que, amb infinitat de variacions, podríem trobar també a moltes altres pel·lícules, i que condiciona des de les necessitats del guió la vinculació de la decisió individual a l'èxit final del personatge: *Batman Begins* (2005), *Matrix* (1999), *Avatar* (2009), *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), *El Rei Lleó* (1994), *Gladiator* (2000), *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001), *Una Rossa molt Legal* (2001), *El Sisè Sentit* (1999), *El Orfanato* (2007), *El Bar Coyote* (2000), *Mai Més* (2002), *Cigne Negre* (2010) o *Shallow Hal* (2001).¹⁶

El tercer lloc on podem trobar la decisió transcendent d'una narració és al clímax de la pel·lícula. L'opció per a focalitzar l'atenció de l'espectador sobre la decisió és col·locar-la al clímax o que només es conegui aleshores el seu contingut. La decisió assumeix d'aquesta manera el pes final de la narració i la seva relació amb l'èxit es mostra de manera directa. En aquests casos, el contrast com a regularitat narrativa exigeix que la decisió que ocupa el clímax sigui capaç de revertir a l'acte una dinàmica anterior que sembla conduir la narració cap al fracàs de l'objectiu del protagonista o cap a l'elecció del terme que s'ha anat definint com el menys desitjable del dilema. Escriu Mckee sobre el clímax:

És una revolució en els valors de positiu a negatiu o de negatiu a positiu amb ironia o sense: un canvi de valor amb la seva càrrega màxima que resulti absoluta i irreversible. El significat d'aquest canvi arribarà al cor del públic.

L'acció que provoqui aquest canvi ha de ser 'pura', clara i evident en si mateixa, no ha de necessitar cap explicació. (Mckee 2004, 372)

Així, una primera opció per a dissenyar aquest tipus de *final-amb-contrast* és que les conseqüències de la crisi (negativa) arribin fins a l'avantsala del clímax (positiu). Aquest és el model que s'ha popularitzat a través de les comèdies romàntiques i que també s'utilitza en històries de redempció, superació o aprenentatge. L'amor entre Robin Monroe i Quinn Harris sembla impossible a *Sis Dies i Set Nits* (1998) a causa dels diferents estils de

16. Com els codis socials, que són un model de coacció però també d'expressió, no s'hauria d'entendre aquest model com un model uniformitzador. *Titanic* (1997) és capaç d'utilitzar-lo d'una manera clara, però d'una forma que no és institucional i que es posa al servei dels interessos de la pel·lícula. Aquest pot ser sovint el camí cap a la genialitat. Woody Allen utilitza també el patró de Mckee a *Match Point* (2005), però ho fa tot desplaçant les fases, que apareixen de manera clara al final del segon acte, per a emfatitzar un epíleg que ocupa el lloc del tercer acte i que condensa la temàtica de la pel·lícula. Aquest és un joc que també s'utilitzava a l'època dels estudis i que, per exemple a *L'Home que va Matar Liberty Valance* (John Ford 1962), s'utilitza d'una manera pràcticament idèntica a *Match Point*.

vida que tenen, per la diferència d'edat, perquè els dos tenen parella, i per l'antipatia mútua que no s'oculten mentre conviuen a l'illa deserta on han quedat atrapats. En diferents graus i a diferents nivells, els personatges d'altres trames amoroses també s'oposen fins a fer versemblant la seva separació final: *Pretty Woman* (1990), *Shallow Hall* (2001), *Plans de Boda* (2001), *La Casa del Llac* (2006) o *Titanic* (1997). El punt en comú de totes aquestes pel·lícules és que l'amor sorgeix malgrat les diferències; la tragèdia és que, a causa d'aquestes diferències, el final del segon acte els separa d'una manera que sembla definitiva. A *Sis Dies i Set Nits* (1998), Robin declara el seu amor a Quinn a l'hospital, però Quinn confessa que massa coses els separen. La crisi del tercer acte emfatitza la separació i Robin es prepara per a tornar a Nova York. És aleshores que descobrim que Quinn ha recapacitat i ha decidit anar a l'aeroport per a aturar Robin. L'avió s'enlaira davant d'un Quinn impotent, però poc després se n'adona que Robin s'ha fet també enrere i ha baixat de l'avió: «he decidit que la meua vida és molt senzilla i vull complicar-me-la tant com pugui», confessa Quinn mentre abraça Robin.

Una segona opció perquè una decisió climàtica es mostri segons els dictats del contrast és que l'escena climàtica reactualitzi d'alguna manera el dilema de la narració.¹⁷ El personatge es troba aleshores davant d'unes circumstàncies que semblen exigir d'ell una acció de signe contrari als seus objectius (conscients o inconscients). Enfront de la inèrcia de l'entorn, la decisió del protagonista és precisament obviar aquesta pressió i revertir el signe de les circumstàncies que el rodegen. A l'execució final de *Braveheart* (1994), tot sembla indicar que Wallace hauria de demanar pietat. Però Wallace no ho fa, tot reafirmant-se així en la seva postura de no-submissió. El contrast pot ser encara més acusat en altres exemples. Sovint, aquesta decisió final no només reverteix el signe de les circumstàncies sinó que també sembla capaç de revertir el signe de la seva pròpia inèrcia natural. Aquest és el tipus de clímax que tanca les pel·lícules de superació, com *Little Miss Sunshine* (2006), on el rebuig que provoca el ball final d'Olive obligarà una família

17. Es tracta d'una variant —adaptada a la decisió— d'un dels finals més recurrents al *mainstream*. *Avatar* (2009) pot servir d'exemple. Es tracta d'un final on tot ja ha quedat mostrat, la decisió ja ha estat presa i és probable que la batalla ja hagi mostrat la causa guanyadora. Però la narració es reserva una última dosi d'emoció tot mostrant un últim cara a cara, aquest cop sintetitzat en una lluita franca entre protagonista i antagonista. La dinàmica narrativa *mainstream* marca aleshores la norma que la victòria final del protagonista vagi antecedida d'una situació on tot sembli indicar que la seva derrota és imminent. El canvi dissenya aquest tipus de lluita de la mateixa manera que dissenya el dubte final del protagonista davant de la decisió climàtica.

desestructurada a plantejar-se si és capaç d'unificar-se entorn d'una decisió final unànime. Les pel·lícules de redempció, com *Gran Torino* (2008) o *Million Dollar Baby* (2004), també opten sovint per aquest tipus de format per a construir el final de la narració. A *Million Dollar Baby* (2004) la decisió de Frankie d'eutanasiar Maggie s'ha de llegir com la decisió oposada a la sobreprotecció de Frankie cap al seu anterior pupil, a qui va impedir boxejar pel campionat. El catalitzador del canvi que es concretarà en la decisió final són les paraules del seu company, Scrap:

La gent mor cada dia, Frankie: fregant terres, rentant plats... i el seu últim pensament és 'mai vaig tenir la meua oportunitat'. Gràcies a tu, la Maggie sí que la va tenir. Si avui mor, saps quin serà el seu últim pensament: 'crec que ho he fet bastant bé'. Jo, així, descansaria en pau.

En tant que parlem de clímax, cal apuntar també el paper que juga la decisió en els clímax dels actes, en les trames secundàries, o fins i tot en els clímaxos de la mesurada estructura de l'escena. El famós final del primer acte de *Matrix* (1999) no pot ser més sintètic: la píndola verda o la píndola vermella. També Bruce Wayne decideix al final del segon acte de *Batman Begins* (2005) dilapidar la seva imatge (i la imatge de la seva família), tot expulsant de males maneres els convidats a la seva festa per a poder salvar la ciutat com a superheroi. En relació a les trames secundàries, hi ha tants exemples com pel·lícules a analitzar. La decisió de Lester Burnham de no fer l'amor amb Angela no és el clímax d'*American Beauty* (1999), però sí que tanca l'evolució de Lester que, tal com afirma el guionista Alan Ball, té aleshores l'oportunitat de cuidar Angela com no ha sabut fer fins aleshores amb la seva filla (Kazan 2000, 32). Aquest tipus de decisions suposen un contrast amb la direcció dels fets que mostra el cos de la narració i, com el clímax de la pel·lícula, condensa en si una petita dosi de significat. Les trames secundàries compten amb decisions rellevants a gairebé totes les pel·lícules. L'etern i multiutilitzable conflicte entre passió i deure ocupa una de les trames secundàries que protagonitza el James Bond d'*El Món Mai És Suficient* (1999). El deure hauria d'impedir que Bond se n'anés al llit amb la dona a la qual protegeix i així ho confessa, però Bond és Bond i ho fa. Malgrat tot, quan aquest descobreix que Electra és la seva antagonista, el deure triomfa i Bond és capaç de matar Electra a sang freda. La decisió de Robert the Bruce a *Braveheart* (2004) o

la de Rosa o Julia a *Mar Adentro* (2004) són també altres exemples de decisions en trames secundàries.

Per últim, el clímax de la narració genera un canvi final dins l'univers diegètic que es pot concretar també en forma de decisió i que pot significar l'assoliment dels objectius del protagonista amb posterioritat al clímax. La victòria final de Spider-man i la mort del seu antagonista no resolen el conflicte intern de Peter Parker a *Spider-man* (2002) entre la responsabilitat de l'heroi i les seves preferències personals, un conflicte que l'adolescent aprenent d'heroi ha de saber resoldre si vol assumir el seu nou paper. El conflicte havia nascut en l'interior del protagonista per no haver sabut estar a l'altura del deure quan deixa escapar un lladre a causa de les seves preferències personals. Aquest error és *castigat* amb la mort del tiet a mans de l'atracador. Aquest conflicte es reproduïx en l'enfrontament final amb el seu antagonista: el Follet Verd posa en perill a la vegada un grup d'escolars i Mary Jane, la seva enamorada. La decisió que ha de prendre Spider-man es presenta aleshores evidenciada a través de les paraules del Follet Verd: «Tu esculls, Spider-man, i veuràs com es tracta els herois! Som qui decidim ser: decideix!». I és cert que l'elecció sembla excloent, però Spider-man aconsegueix salvar tothom i acabar amb el seu antagonista. Malgrat tot, Peter Parker ha après la lliçó de la responsabilitat: si vol ser un heroi, no pot mantenir una doble fidelitat al deure i a l'amor. És per això que, en l'última escena, Peter Parker exerceix l'elecció prorrogada i abandona Mary Jane davant la tomba del seu tiet. El cas de *Cadena Perpètua* (1994) també ens ha mostrat com una última elecció il·lustra el canvi final dels personatges i vehicula la «veritat» de la narració. També a *Million Dollar Baby* (2004), la narració mostra com els fets viscuts per Frank el porten a no tornar ja mai més al gimnàs i a perdre's en algun bar o potser anar a retrobar la seva filla, encara que només l'espera el seu refús. El canvi final i la decisió són elements tan integrats a la narració que fins i tot poden aparèixer deslligats de l'anècdota central i compondre un episodi independent. *Buscant en Nemo* (2003) gira entorn de l'actitud d'un pare (que és un peix) que sobreprotegeix el seu fill (que també és un peix). El viatge de Marlin i Dory a través de l'oceà per a salvar Nemo permet entendre al primer que evitar el perill o la incertesa també significa evitar l'aprenentatge i la diversió. És per això que, quan Nemo i Marlin tornen cap a casa després d'haver-se retrobat i haver tancat així la trama principal, Marlin té l'oportunitat de mostrar allò que ha après. Dory és atrapada per

uns pescadors i Nemo suplica al seu pare que li permeti provar de salvar-la. La decisió de Marlin mostra el seu canvi final i Nemo, efectivament, salva Dory. Un cas similar és el de *Pirates del Carib: La Maledicció de la Perla Negra* (2003). L'anècdota central de la pel·lícula es tanca quan es tornen al cofre totes les peces d'un tresor maleït i Elizabeth és salvada de les mans dels pirates. Malgrat tot, la narració té diversos protagonistes i aquest final deixa moltes de les seves trames obertes. Així, les decisions es precipiten l'una rere l'altra just després que els personatges tornin de l'illa del tresor: Will Turner salva de la forca Jack Sparrow i declara el seu amor a Elizabeth, Elizabeth trenca el seu compromís amb el comodor de l'illa, i el comodor perdona Turner i deixa marxar Jack.

La vinculació entre la decisió i l'assoliment dels objectius del protagonista a la narrativa *mainstream* reclama una última observació. El model d'estructura narrativa divideix la narració en actes i predetermina a través d'aquest model el lloc i la forma d'aquesta decisió. Malgrat tot, aquesta relació no diu res sobre el contingut de la decisió. Això significa que, dins del conjunt de les pel·lícules adscrites al model *mainstream*, l'èxit del personatge es vincula més a la possibilitat de decidir que al contingut de la decisió en si. Els casos de *Forrest Gump* (1994) i de *Cadena Perpètua* (1994) permeten mostrar aquesta condició de la decisió *mainstream* a través d'una comparació que oposa mil·limètricament els seus termes. *Forrest Gump* i *Cadena Perpètua* són dues pel·lícules del mateix any. Les dues van aconseguir un gran èxit, les dues van competir el mateix any per l'Oscar a la millor pel·lícula, i les dues van significar un ampli reconeixement per als seus respectius guionistes, Eric Roth i Frank Darabont. Aquests punts d'unió es tornen curioses coincidències quan descobrim que una pel·lícula i altra plantegen tesis absolutament oposades. Hem vist més amunt que els *guanyadors* de *Cadena Perpètua* són aquells que saben ser perseverants. Andy és capaç de viure fora de la presó perquè mai ha perdut l'esperança de poder-ho fer i sempre ha treballat per això. Brooks, en canvi, és un vell pres que s'havia «institucionalitzat» i que s'havia conformat a morir a la presó. Per això, quan l'alliberen contra pronòstic, Brooks és incapaç d'adaptar-se de nou al món exterior i se suïcida. Aquest plantejament és idèntic al de *Forrest Gump*, però de signe contrari. Aquí, el tinent Dan o Jenny són sancionats amb el mal de l'autodestrucció precisament per la seva perseverança i per insistir en un camí malgrat que les circumstàncies semblaven exigir més aviat la seva renúncia. L'alternativa a Dan o a Jenny

és precisament Forrest, que va de triomf en triomf sense reflexionar mai els seus passos i que, gràcies a aquesta mateixa actitud de no forçar mai cap camí, és capaç de complir el seu somni i casar-se amb Jenny. «Per què corres?», li pregunten quan es converteix en un líder de masses que estimula desenes de corredors a travessar Amèrica amb ell. «Tenia ganes de córrer», contesta Forrest després d'exclamar-se en off, «[la gent] no podia creure que algú pogués córrer tant sense un motiu especial». Vet aquí el conformisme de Forrest com una versió idíl·lica de la institucionalització de Brooks a *Cadena Perpètua*. Vet aquí la perseverança d'Andy com una versió sancionable de l'obstinació del tinent Dan i Jenny a *Forrest Gump*. Els guanyadors d'una pel·lícula són els perdedors de l'altra. Narració rere narració, el missatge global *mainstream* és clar: allò que importa no és el contingut de les manifestacions individuals, allò que importa és tenir l'oportunitat de manifestar-se, fer, actuar, moure's... L'èxit depèn menys de la moralitat de la decisió que de l'oportunitat efectiva de decidir. En tant que el personatge tingui aquesta oportunitat, la feina del guionista és precisament saber lligar decisió i èxit com si aquesta relació fos indivisible i la moralitat es donés per descomptat. Aquest és el missatge amb què el *mainstream* martelleja pacientment la nostra retina: allò que importa és córrer.¹⁸

Aquest discurs sobre el valor de la decisió que el *mainstream* articula sistemàticament té una relació evident amb el discurs que enuncia la llibertat interior en el pla polític.¹⁹ La llibertat interior es relaciona *únicament* amb ampliar al màxim la possibilitat d'elecció (tot donant per fet que l'individu sempre estarà allà per a ocupar l'agència de les accions que emprèn). Aquest és el discurs que dicta la lògica del consum, l'atomització de currículums educatius o la regulació dels mitjans de comunicació. No obstant això, es poden resseguir un seguit d'arguments que formen un corrent crític contraposat a la idea d'imaginar que un camp d'accions il·limitat és garantia suficient de llibertat (i d'èxit). La crítica més estesa és d'arrel marxista i afirma que aquest tipus de propostes no ofereixen una llibertat real, sinó una llibertat únicament formal. Owen Fiss (1999) porta aquesta crítica al camp de la llibertat d'expressió i avisa que enunciar *únicament* el dret a expressar-se pot ser la millor manera de silenciar de manera efectiva

18. La tesi del llibre de Núria Bou i Xavier Pérez (2000), *El Temps de l'Heroi*, és similar: un dels models més prolífics de la masculinitat en el cinema és l'heroi d'acció.

19. Vegeu l'apartat *El Marc de la Llibertat Individual: De la Llibertat Formal la Mística de la Llibertat*, al capítol 5.

aquelles opinions minoritàries que no estan sostingudes per un poder econòmic fort que els permeti accedir a l'opinió pública. Gerald Dworkin (1988, 62) es pregunta també si «és millor més elecció que menys» i conclou que, donat un determinat camp on ja hi ha varietat, ampliar la possibilitat d'elecció només és positiu si les noves opcions són bones en si mateixes. Hugo Aznar (2002) exposa al seu torn que la llibertat no hauria d'identificar-se exclusivament amb elecció i que hauria també de tenir en compte l'educació, la informació sobre les eleccions possibles i sobre les seves conseqüències. David Welch (2013) reproduïx un argument d'arrel psicològica i explica que l'individu no sempre té les capacitats per a escollir la informació fiable quan la capacitat d'elecció és infinita. D'una manera similar, Giovanni Sartori (2010, 135) critica l'entusiasme cap al món digital tot dient que es confon llibertat amb quantitat i velocitat. La unanimitat de la crítica hauria de deixar tocada la confiança de la llibertat interior en la decisió infinita. No obstant això, és molt probable que la pel·lícula que facin aquest mateix vespre per televisió sàpiga insistir de nou en la necessitat d'un marc il·limitat d'acció amb l'axioma senzill i rotund que s'ha anat exposant fins ara en aquest apartat: decidir correctament es vincula automàticament al benestar i a l'èxit. Respecte d'aquesta confiança, és probable que els teòrics anteriors convinguessin amb allò que assenyalava Victòria Camps (1999, 23) en el capítol anterior: «no basta la defensa de la libertad, junto a la confianza de que la justicia se dará por añadidura». Dit d'una altra manera: la llibertat no implica necessàriament l'èxit, però tampoc la moral, el benestar o la justícia. Però l'argumentació no és el recurs amb què la llibertat interior busca legitimar-se. El camp on té lloc el debat sobre les virtuts de la decisió no és precisament sensible a l'argumentació, sinó que és el camp de l'hàbit, d'allò donat per descomptat, d'allò que repetim perquè és la normalitat. L'heroi *mainstream* insisteix cada nit en el lligam entre llibertat i benestar, i aquesta recurrència és indestruïble de la confiança en l'autogestió amb la qual ens rodeja la cultura actual en tots els seus àmbits. Aquesta és la crítica corrent al *mainstream* que ens servirà de punt de partida per a mostrar com la institucionalització del model narratiu s'ha convertit avui en el factor fonamental que explica la recurrència amb què es presenten les virtuts de l'autogestió a través de les pantalles que ens rodegen.

Causalitat, Clarividència i Autonomia

El guionista d'*El Orfanato* (2007), Sergio Gutiérrez Sánchez, explica que la pel·lícula és una metàfora del dol d'una mare davant la mort del seu fill (Sánchez-Marín 2011). La metàfora s'articula sobre una història a mig camí dels fets paranormals i del misteri. Simón, un nen adoptat que té una malaltia terminal, desapareix durant una festa. La policia segueix la pista d'una senyora que s'havia presentat a la casa de la família, un antic hospici per a orfes, però ningú és capaç de trobar cap pista de Simón ni de la dona en qüestió. El temps passa i, malgrat que els pares assisteixen a grups de suport al dol, la mare es resisteix a creure que el seu fill és mort. Simón sentia la presència dels antics habitants de l'hospici i la mare creu que, d'alguna manera, aquells nens tenen alguna relació amb la desaparició del seu fill. Els intents per part d'ella de descobrir la veritat la porten a una mèdium, que fracassa en el seu intent de trobar Simón. És el final del segon acte, el *the darkest point*, el punt en què el personatge sembla allunyar-se definitivament del seu objectiu. El marit s'encarrega tot seguit de deixar-ho prou clar: cal abandonar la casa i oblidar l'obsessió per retrobar Simón. L'única alternativa que troba aleshores la mare és demanar uns dies per a poder-se acomiadar sola de la casa. Però, quan el marit marxa, coneixem el seu autèntic pla i la seva decisió final. Després de la sessió d'espiritisme, la mèdium li havia dit: «sólo usted sabe qué hacer para encontrar al niño: ¡crea!», i això és el que fa la mare quan es queda sola. Redecora la casa tal com era quan hi vivien els nens de l'hospici amb qui Simón es comunicava. La seva intenció és comunicar-s'hi també ella i saber, d'aquesta manera, on és el seu fill. El seu pla és creure.

El guió d'*El Orfanato* és un primer exemple que permet seguir definint la imatge recurrent de la decisió final en funció de les regularitats narratives *mainstream*. Una nova facultat d'aquesta decisió ve donada per la necessitat del *mainstream* de mostrar la decisió transcendent nítidament relacionada a una xarxa de relacions causals que l'expliquen, això és: la pantalla de clarividència sota la qual es presenta la decisió *mainstream* o la seva presumpta capacitat per revelar TOTES les seves causes. La clarividència és conseqüència de l'estratègia que utilitza la narració *mainstream* per a ser compresa. Al tercer capítol, David Bordwell (1996; 2006) explicava que les relacions de causa i efecte són el mapa que

utilitza l'espectador per a recompondre la història i donar-li sentit. Des dels primers manuals de cinema (basats en els escrits de Poe), a les indicacions de McKee o a les pràctiques de treballs de cineastes com John Lasseter, la màxima és clara: «si una escena no fa progressar la trama, si no revela elements de l'argument pertinents o no defineix els personatges, aleshores val més eliminar-la del guió» (DiMaggio 1992, 161). La claredat i el sentit ple que reclamen els elements narratius *mainstream* implica igualment que aquesta xarxa orientativa ha de ser evident i que el guió no té cap intenció d'amagar les causes que impulsen els seus personatges.²⁰ Aquesta clara fonamentació causal serà especialment important en els punts de gir de la història, motiu pel qual cal dissenyar amb especial atenció aquella decisió final que fa canviar la direcció dels fets d'una manera radical.

Es cierto que en la vida la mayoría de nuestros actos no están motivados. Pero esto no significa que en la ficción deba ser así. Nosotros mismos, cuando no dependemos de nuestro yo interior, siempre estamos justificando, explicando ante los demás por qué hicimos o por qué no hicimos tal cosa [...] Evitemos que quien está en casa se haga la terrible pregunta ¿Pero por qué hace esto este personaje? (Toledano i Verde 2007, 80)

Per tot això, cal veure com a part de l'estratègia narrativa que el guió d'*El Orfanato* permeti perfectament llegir les causes que impulsen la mare de Simón a col·locar llits a l'antic dormitori de l'hospici tan bon punt es queda sola, o a vestir-se com una institutriu de mitjans de segle XX. La decisió final no oculta la seva xarxa causal: coneixem la seva obsessió per recuperar el seu fill malgrat les evidències de la seva mort, coneixem els jocs dels nens de l'hospici, coneixem l'existència d'activitat paranormal a la casa, i hem escoltat per últim el consell de la mèdium a la mare de Simón. D'aquesta manera, tant si el guió permet recompondre les causes dels personatges mentre veiem les seves accions com si les revela al final de la pel·lícula, la normalitat *mainstream* és sempre conèixer —per complet i sense dubtes— la xarxa causal completa que uneix els fets narratius i també la lògica que explica la decisió final.

La clarividència és una facultat de la decisió *mainstream* que s'oposa radicalment a la imatge de decisió quotidiana que ha estudiat Dan Ariely (2008). En un llibre de títol prou revelador, *Las Trampas del Deseo*, Ariely ha exposat la impossibilitat de percebre

20. En aquest apartat, es tractaran les regularitats que s'han exposat anteriorment als apartats del tercer capítol: *Causalitat, Linealitat i Unitats Narratives* i *Un Món Saturat de Sentit, o com Mostrar des del Guió*.

totes les relacions de causalitat que defineixen les nostres decisions. Un dels exemples que Ariely exposa és la significativa figura de l'esquer en les eleccions quotidianes. Donat un dilema entre anar a «un hotel de Roma amb esmorzar inclòs» o a «un hotel de París amb esmorzar inclòs», l'aparició d'una tercera opció «hotel de Roma sense esmorzar» genera la tendència a desequilibrar la balança en favor de «Roma amb esmorzar». El factor esquer significa que la facilitat per a generar la comparació entre «Roma sense esmorzar» i «Roma amb esmorzar» tendeix a fer percebre «Roma amb esmorzar» com una opció valuosa (Ariely 2008, 29). Vet aquí factors psicològics que són susceptibles de jugar un paper en la definició de les nostres decisions, no perceptibles necessàriament. Els consumidors no sempre entren al supermercat tot sabent que l'ordre dels productes pot condicionar les seves preferències (Brockhoff 2010) o que el seu estat emocional els pot induir aquell dia a comprar més xocolata del compte (Gil i Feliu 2004), els telespectadors no miren sempre els anuncis tot detectant les estratègies que utilitza la publicitat per a fer-los desitjar aquell cotxe o aquell gelat (Postman 1993, 162). «Si jo hagués d'extreure la lliçó principal de les investigacions descrites en aquest llibre», conclou Ariely (2008, 262), «seria la que tots som peons en un joc les forces del qual som en gran mesura incapaços de comprendre». A la realitat (o a un supermercat), mai podem assegurar del cert quan una decisió (fins i tot aquella que adjectivem com a lliure) respon a una pulsio que no detectem o a un impuls que restarà ocult per sempre i per tothom. Però aquesta és una perspectiva molt diferent de la del *mainstream*: si els personatges *mainstream* habiten entorns on existeixen determinacions i manipulacions imperceptibles, el guió és incapaç d'ocultar-les permanentment a l'espectador. La raó fonamental perquè això sigui així no són les preferències del guionista, sinó la necessitat d'una narració que vol ser identificada com a narració. La sinopsi d'*El Orfanato* és il·lustrativa pel que fa a això: no hi ha causa pertinent de la decisió final que no aparegui a la narració o que no es pugui recompondre un cop finalitzada la història —la incredulitat de la mare cap a la mort de Simón, les evidències paranormals que l'empenyen a creure en la possibilitat d'una alternativa, la pressió social que l'obliga a provar una última acció inversemblant—... i, si no apareix, és que no és una força que determini aquella decisió.

Des de la mateixa professió, Christopher Nolan* posava més amunt l'accent de la seva crítica precisament en aquest mateix punt: «els films en general sovint són utilitzats

per a experiències catàrtiques de veure l'univers, o experimentar esdeveniments en un univers controlat, on la veritat objectiva es presenta d'una forma sota la qual mai tindrem accés a la vida diària» (Argent 2002, 48). Malgrat tot, la clarividència sobre les forces que determinen l'individu no hauria de significar a partir d'aquí cap garantia perquè l'individu pogués transcendir les determinacions que l'allunyen dels seus objectius. Així, en l'estela de les tragèdies clàssiques, algunes pel·lícules com *Drive* (2011) mostren la impotència de personatges que comprenen que són objectes en mans de la natura. El conductor sense nom de *Drive* descobreix abans de la decisió final que no pot actuar en contra de la seva natura: el model d'heroi solitari que representa no pot més que impulsar-lo eternament a la violència i a la soledat. Tancat a l'ascensor amb la dona amb qui voldria formar una família i l'home que els vol matar, l'única decisió possible és acomiadar-se del seu amor i acceptar la seva natura violenta. L'escorpí que porta cosit a l'esquena pica de nou la granota que l'ajuda a travessar el riu: *no ho he pogut evitar*, contesta l'escorpí a una granota incrèdula, *és la meua natura*.²¹ L'acceptació del determinisme és una possibilitat que sempre ha estat present en una part important de la tradició cinematogràfica (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 20). Malgrat tot, aquesta és una actitud minoritària al *mainstream* contemporani, un simple focus isolat d'un conjunt de projeccions que genera una imatge ben diferent de les virtuts de la decisió.²² Per això —en contrast a aquesta imatge determinista de la decisió—, la normalitat *mainstream* és posar definitivament la clarividència de l'individu al servei del control del seu destí, de manera que les pantalles que ens envolten reafirmen cada vespre les conclusions del llibre d'Ariely:

Normalment ens veiem a nosaltres mateixos com si estiguéssim asseguts al volant d'un cotxe, amb el *control* últim sobre les decisions que prenem i la direcció que segueix la nostra vida; però, per desgràcia, aquesta percepció té més a veure amb els nostres desitjos —amb com desitgem veure'ns a nosaltres mateixos— que amb la realitat.

Cada capítol d'aquest llibre descriu una força (emocions, relativitat, normes socials, etc.) que influeix en el nostre comportament. I encara que aquestes forces exerceixen un

21. La falla de la granota i l'escorpí té un origen desconegut, encara que s'atribueix a Esop.

22. Malgrat tot, cal esmentar que *Drive* té el discurs determinista perquè el determinisme és precisament el tema de la pel·lícula. D'aquesta manera, l'excepció formal de la decisió del protagonista es recolza en una tradició que ja exploren altres pel·lícules com *El Genet Pàl·lid* (Eastwood 1985) i que *Drive* utilitza com a eix argumental central: la impossibilitat de l'heroi de formar una llar. Malgrat tot, en un desequilibri evident del guió, el tercer acte segueix les fases descrites per McKee. El guió revela en aquest punt l'atracció del model *mainstream* perquè no hi pot haver decisió possible un cop emergeix la natura destructiva de l'heroi i, molt menys, en el duel final. Això és així en la figura del cowboy sense nom que homenatja el *driver* que, paradoxalment, sí que tindrà una última oportunitat d'escollir.

gran poder sobre el nostre comportament, la nostra *tendència natural* és subestimar en gran mesura aquest poder. (Ariely 2008, 262; cursiva meua)

Aquesta *tendència natural* també és la normalitat en el *mainstream*. La raó que explica la recurrència del control individual en el *mainstream* assenyalava de nou una regularitat fonamental del model narratiu. El conflicte entre un personatge i allò que dificulta els seus objectius és la forma bàsica de disposar els fets en la narració *mainstream*.²³ Les determinacions que impedeixen l'objectiu del personatge es reconverteixen d'aquesta manera en les forces antagonistes del conflicte (si no —com es preguntava Ted Elliott*— *per què es mostrarien?*).²⁴ Les trames poden mostrar aleshores la presència i l'estratègia de la força antagonista de forma evident: Alex Cross necessita vèncer el seu antagonista a *L'Hora de L'Aranya* (2001) si vol salvar la nena que ha segrestat, Violet Standford necessita superar el seu pànic escènic si vol triomfar com a cantant a *El Bar Coyote* (2000). Però les determinacions que envolten el protagonista també poden fer referència a una força que oculta la seva estratègia o a una altra que el personatge no és capaç de percebre al complet. El detectiu Spooner no coneix els plans dels robots fins al final de la pel·lícula a *Jo, Robot* (2004), Bruce Wayne necessita superar la ira d'una venjança les conseqüències de la qual no comprèn del tot si vol implantar la justícia a *Batman Begins* (2005), Hal necessita superar la seva frivolitat (que menysté) per aconseguir l'amor a *Shallow Hal* (2001)... En aquest context, la tendència *mainstream* al final feliç²⁵ i a fer que el protagonista assolixi els seus objectius (Bordwell 1996, 159) exigeix un moment en què el personatge sigui capaç de superar qualsevol obstacle que afecti el seu equilibri. És aleshores quan la clarividència mostra la seva capacitat per posar-se al servei del control del destí de l'individu. La xarxa causal que uneix antecedents i decisió final lliga igualment decisió final i èxit, i revela la decisió final com el moment en què el signe de la narració ha canviat de valor. El final de la narració mostra aleshores un personatge que ha tingut la capacitat de vèncer les determinacions que l'envolten amb una decisió transcendent, tot revelant d'aquesta manera que la decisió final ha estat

23. Vegeu l'apartat *El Personatge: Objectiu i Conflicte*, del capítol 3.

24. Es refereix al sentit narratiu que ha de tenir qualsevol fet de la història. Vegeu l'apartat *Un Món Saturat de Sentit, o Com Mostrar des del Guió*, del capítol 3.

25. En la pràctica, Biskind (2006, 495) exposa el cas de Miramax que, en un determinat moment, només van acceptar els projectes que tinguessin final feliç: «Els lectors de guions de Miramax van rebre la instrucció que des d'aleshores només es farien pel·lícules amb final feliç».

fonamentada *de facto* en la clarividència i que el personatge ha actuat com si hagués sabut llegir perfectament l'entorn de determinacions que l'envoltava. Així, la mare d'*El Orfanato* (2007) decideix participar en els fets paranormals que l'envolten per a trobar el seu fill: la seva decisió és creure. I el descobriment del cos de Simón gràcies a l'ajuda dels esperits dels nens recompon la cadena causal dels fets de la narració i revela la capacitat de la mare per eliminar quirúrgicament de la decisió final aquelles determinacions que l'apartaven de l'objectiu: la pressió de l'entorn, la incredulitat, la manca de temps... D'aquesta manera, la decisió final és el moment d'autonomia i control que permet al protagonista superar qualsevol tipus de determinació: a *Titanic* (1997), Rose supera les determinacions socials que la lligaven a un matrimoni per interès; a *En Què Pensen les Dones?* (2000), Nick supera les determinacions ambientals que l'han convertit en un misogin; a *El Bar Coyote* (2000), Violet supera les determinacions naturals que li provoquen pànic escènic. *La facultat fonamental de la decisió final en el mainstream és aquesta: informada de les determinacions que l'afecten, la decisió final és aquell moment en què l'individu pot destriar aquelles determinacions que el perjudiquen i evitar-les. És la decisió autònoma i transcendent per excel·lència, una decisió que legitima les seves capacitats en la clarividència i que permet a l'individu trencar la cadena causal que el determina per a fundar un nou règim.* També Bruce Wayne aconsegueix restaurar la justícia quan decideix deixar de banda els impulsos de venjança a *Batman Begins* (2005); Slim encara la por que l'ha mantingut fugint tota la pel·lícula, decideix aprendre arts marcial (?!), i aconsegueix derrotar el seu marit a *Mai Més* (2002); Edward Lewis decideix comprometre's amb Vivian a *Pretty Woman* (1990), tot superant així la seva difícil personalitat per a les relacions; i Peter Parker decideix deixar de banda l'amor que sent per Mary Jane per a comprometre's amb la responsabilitat de l'heroisme a *Spider-man* (2002). La conclusió és clara (i més aviat paradoxal): de manera similar a preferir anar a Roma amb esmorzar inclòs, el guionista percep la decisió clarivent i autònoma com una opció narrativa desitjable per a completar una narració que explica que no hi ha determinació que el personatge no pugui transcendir. Al *mainstream*, les determinacions se superen i, si no apareixen, és que no són determinacions.

La clarividència com a punt de partida d'una decisió final autònoma ha donat forma en el *mainstream* a una variant narrativa que es fonamenta de manera evident en aquesta facultat. Es tracta d'una variant en què el clímax del penúltim acte és la revelació

d'una veritat crucial. La narració objectiva aleshores de cop el seu mapa causal i el protagonista accedeix (de manera emfàtica) a la capacitat de prendre una decisió completament informada. Vegem-ho a través d'un exemple. *Mr. and Mrs. Smith* (2005) s'obre amb una parella que responen les preguntes d'un terapeuta. La crisi conjugal dels protagonistes és el fons sobre el qual s'articula una història d'espies i d'acció. El senyor i la senyora Smith —John i Jane— han estat casats cinc o sis anys (la durada del matrimoni és un dels gags del film) sense saber que en realitat l'un i l'altra són assassins d'incògnit que treballen per a empreses oposades. L'anècdota que tanca el primer acte és el respectiu descobriment per part dels dos que un agent rival ha estat destinat a la mateixa missió que tenien assignada respectivament. «Hi ha un enorme espai entre nosaltres», diu Jane al terapeuta, «però s'acaba omplint sempre per tot allò que no ens diem, com se li diu a això?». «Matrimoni», respon el terapeuta. Vet aquí una història sobre una crisi conjugal que s'explica com si fos una aventura d'espies.²⁶ La missió compartida fracassa a dues bandes, els agents queden exposats i reben aleshores la missió paral·lela d'acabar l'un amb l'altre. A mesura que descobreixen la veritat sobre les seves vides, les converses sobre l'assassinat es confonen amb discussions sobre divorci. I l'aventura, com si fos una sessió més de teràpia, serà una última oportunitat per a la reconciliació. El joc del gat i la rata serveix als protagonistes per a «discutir-se» a trets en una escena on acaben fent l'amor entre les runes de la casa, o per a retreure's la distància que hi ha entre ells mentre fugen en una persecució en cotxe. El final del segon acte precipita de manera inevitable els esdeveniments. Un tercer agent confessa que tot ha estat una trampa. Les agències respectives no volien tenir dos agents vivint junts i van donar-los la mateixa missió perquè un dels dos morís. És el *the darkest moment*, el moment més crític de la història, la manifestació clara que només la separació és possible. Tots els factors que han dissenyat la història de John i Jane estan sobre la taula i el futur es presenta d'una manera clarivident: si segueixen enfrontats i no encaren junts l'enemic comú, la parella s'acaba. És el torn de

26. El guionista Simon Kinberg explica que va tenir la idea de la pel·lícula escoltant uns amics parlant sobre la seva teràpia. «I la manera en què parlaven sonava agressiva», explica Kingberg, «aquesta va ser una de les coses més difícils d'exposar als estudis, que havia escrit una pel·lícula d'acció que era, en última instància, una metàfora del matrimoni», Rebecca Murray, «Writer Simon Kinberg Discusses 'Mr and Mrs Smith' and 'X-Men 3',» *About.com*, 20 de juliol de 2014, <http://movies.about.com/od/mrandmrsmith/a/smithsk060905.htm>.

la decisió final: acollir-se a un pla de fuga individual i consumir *de facto* el divorci o lluitar plegats en un enfrontament suïcida que també seria la metàfora d'una reconciliació.

La variant que representa *Mr. and Mrs. Smith* és un final d'acte on aquelles determinacions que obstaculitzen l'objectiu del protagonista es presenten de manera emfàtica. La solució clàssica és descobrir en aquest moment com l'antagonista ha jugat amb l'heroi o els plans amb què amenaça el seu entorn. A *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001), Harry i els seus amics descobreixen al final del penúltim acte que els enigmes que es plantegen entorn l'escola Hogwarts responen als plans de Voldemort per a fer-se amb la pedra filosofal. A *Els Increïbles* (2004), el malvat Síndrome explica amb pèls i senyals els plans que té per a aterrir i per a uniformitzar tota la població mundial. A *La Casa del Llac* (2006), la decisió final no es pot presentar de manera més informada: gràcies a una rebuscada trama de cartes que viatgen en el temps —el temps és aquí la força que actua com a antagonista—, Kate descobreix que el noi que va morir en un accident davant dels seus ulls fa anys és el seu amant epistolar. Kate entén per què no han aconseguit trobar-se mai i reprèn aleshores la comunicació a través de les cartes màgiques. Però és en el conflicte intern que s'institucionalitza a partir dels 90 —ho vèiem a l'inici del capítol— on aquesta solució s'ha assentat amb major recurrència. La trama interior, sigui aquesta principal o secundària, requereix la presència obligada d'obstacles que expliquin de quina manera és el mateix individu qui no sap moure's en funció dels seus objectius. El moment de la revelació es reconverteix aleshores en el moment en què el personatge descobreix com aquestes determinacions han obstaculitzat la seva trajectòria. La narració audiovisual *mainstream* il·lustra d'aquesta manera el teatre cartesà que el filòsof Daniel Dennett (2004, 146) denunciava com inexistent al capítol anterior: «el lloc imaginari situat en el centre del cervell on 'tot conflueix' davant la consciència».²⁷ Les variables són diverses: la narració pot descobrir les determinacions socials que enganyen el personatge, o dirigir l'atenció de la revelació de la veritat en el pla extern a les repercussions personals de la revelació, o mostrar com el personatge entén les conseqüències d'insistir en un mateix camí o les pulsions que dissenyen el seu destí o la necessitat de generar un canvi a una inèrcia negativa... A *Batman Begins* (2005), Bruce Wayne descobreix al clímax del

27. Vegeu el capítol 5, plana 229.

penúltim acte que el seu antagonista no és mort, els plans que maquina, però també els perills que pot comportar enfrontar-lo dilapidant l'herència moral dels seus pares; a *Mai Més* (2002), Slim és atacada pel seu exmarit malgrat creure que viuria segura sota una nova identitat i comprèn aleshores que l'assetjament no acabarà mai si segueix fugint; a *Shallow Hal* (2001), Hal descobreix que ha estat víctima d'un encanteri que distorsionava el físic de les dones que veia i comprèn d'aquesta manera que la frivolitat l'apartava de l'amor; a *Gran Torino* (2008), l'atac de la màfia asiàtica fa evident a Walt que el cercle de violència no s'acabarà mai. Aquesta clarividència es converteix en una regularitat absoluta quan ens trobem amb una decisió que, situada després del clímax de la narració, il·lustra el canvi final del protagonista. El peixet Marlin reconeix l'impuls de sobreprotecció com una de les raons que l'impulsaven quan medita si deixa que Nemo afronti un últim risc a *Buscant en Nemo* (2003); Robert the Bruce té tota una pel·lícula al seu davant per a entendre que es mou en el dilema entre liderar una rebel·lió o traïr un poble a *Braveheart* (1994); Graham Hess entén que és la mort de la seva dona allò que el va impulsar a posar en dubte la fe a *Senyals* (2002).

Aquesta relació entre el conflicte intern i la revelació de (tota) la veritat és un episodi recurrent en el *mainstream* a causa de la idoneïtat amb què la revelació de la veritat encaixa amb les necessitats de l'estructura d'una narració centrada en un conflicte intern. La prescriptiva evolució del protagonista, que es tanca amb la resolució de la narració —el canvi o l'*arc del personatge*—, té una oportunitat ideal per a justificar-se quan el personatge accedeix a la clarividència. La revelació —lligada al *the darkest moment*— és el moment que obliga el personatge a replantejar-se els fets viscuts. La violació de la veïna de Walt obliga a Walt a replantejar com cal enfrontar la màfia a *Gran Torino* (2008), la pèrdua de Vivian obliga Edward Lewis a repensar els seus principis a *Pretty Woman* (1990), l'amenaça de mort obliga als Smith a meditar si cal o no seguir insistint en les seves disputes a *Mr. and Mrs. Smith* (2005). La crisi del personatge es converteix aleshores en un moment ideal per a *entendre* les determinacions que obstaculitzen els seus objectius i encarar així —amb tota la informació a l'abast— la resolució de la història. Davant els fets que tanquen la narració —el moment en què la història sembla oferir al protagonista una sola última oportunitat per a actuar—, els personatges compten amb l'únic avantatge de la clarividència —saber exactament allò que els determina a fer una cosa o a fer-ne una

altra— i amb l'única arma d'una decisió que pot ser efectivament autònoma. David Bordwell es refereix a aquest moment en els següents termes:

Al final del segon acte, el *darkest moment* dona pas a la il·luminació en tant que l'heroi es prepara per a lluitar pel seu objectiu extern. El tercer acte mostra aleshores la fermesa del canvi del personatge. Ha ajuntat allò que vol i allò que necessita. Es diu que aquests signes de creixement personal gratifiquen els espectadors. 'Quan els personatges han de lluitar contra els seus conflictes interns per a resoldre els seus problemes externs, el nostre lligam amb ell creix i s'enforteix'. (Bordwell 2006, 30; la cita és de la professora i guionista Linda J. Cowgill)

El discurs de la llibertat interior accepta aquest tipus de decisió com a versemblant perquè la decisió informada i autònoma és aquell ideal en el qual s'emmirallen múltiples institucions contemporànies. La clarividència és l'ideal de la teoria de la decisió racional: la creença que podem evitar tota influència a través d'una decisió perfectament informada de les determinacions que ens afecten (Gil i Feliu 2004, 19; Paramio 2001, 92). Ludolfo Paramio afirma que aquesta perspectiva va aterrar des de l'economia als estudis sociològics a partir dels anys 60 i va provar d'explicar aleshores totes les facetes humanes, des del vot polític a la conducta quotidiana, a partir de l'individu.

[Son modelos de comportamiento social o político] que parten de individuos aislados con unas determinadas dotaciones en recursos y una capacidad para tomar decisiones que optimizan su utilidad o su beneficio, suponiendo que pueden elegir en un mercado sobre el que tienen información perfecta y en el que pueden efectivamente hacer la mejor utilización de sus recursos en función del propósito que se plantean. (Paramio 2001, 92)

Eric Hobsbawm (1998, 338) escriu al seu torn que aquests pressupòsits de l'economia clàssica es van generalitzar als 80 com a creences que es repetien arreu, no necessàriament amb molt de fonament. Des d'aquest punt de vista, la decisió final *mainstream* té la virtut d'il·lustrar una imatge de la decisió individual com a moment AA, tal com Daniel Dennett descrivia aquest moment en el capítol anterior: l'indret on una cultura decideix trencar la cadena causal dels fets i projectar un espai d'autonomia que empenyi l'individu a acceptar la responsabilitat d'allò que allà hi succeeix.²⁸ S'entén aleshores que, en tots els

28. «Els llibertaris parteixen d'una tesi familiar: si el determinisme és veritable, aleshores cada decisió que adopti, igual que cada alenada que faci, és en últim terme un efecte de cadenes causals que es remunten a temps anteriors al meu naixement [...] Per a ser moralment responsable, haig de ser la font última de la meva decisió, i això només pot ser cert si les influències prèvies no eren suficients per a garantir el resultat que 'depenia veritablement de mi'» (Dennett 2004, 121). I, més endavant: «El liberalisme de [Robert] Kane requereix que trenqui la cadena causal en algun lloc dins de

casos analitzats —malgrat l'aparença instintiva o improvisada que sovint presenten algunes decisions *mainstream*—, la decisió final no es presenti mai com el fruit de l'atzar o com el resultat d'una xarxa causal inescrutable, sinó com una decisió fermament arrelada a un pla predeterminat i controlat per l'individu.

La crítica a l'autonomia de les manifestacions de l'individu va directament a l'arrel. No podem exercir el control sobre les determinacions que ens envolten a través de les nostres accions perquè senzillament no tenim clarividència. La clarividència no respon a una facultat real de l'individu, sinó únicament a una figura de control que reactualitza el mateix error epistemològic que funda la modernitat, això és: la convicció que l'individu pot saber-ho tot a través de la introspecció.²⁹ L'autonomia no es pot afirmar mai perquè no sempre accedim al coneixement d'aquelles determinacions que condicionen les nostres decisions. Però el problema no és només d'entorn: el problema és la identitat i l'absència d'una certesa que pugui garantir que els nostres objectius són realment els nostres objectius. Qui parla quan parla el *jo*? Quines instàncies s'expressen quan expresso la meua veu? Michela Marzano ofereix també una bateria de preguntes similars a aquestes que s'endinsen en els dubtes de la clarividència i l'autonomia de la decisió:

El camí d'una vida serena passa necessàriament per una existència autònoma, que obeeixi les conviccions i els valors propis de cadascú [Però aleshores], què dir quan les condicions són tals que no es tenen els instruments necessaris per a formar, examinar o revisar les pròpies conviccions? Com oblidar que, a vegades, l'individu dóna el seu consentiment a alguna cosa sense saber molt bé per què, que a vegades queda entrampat per la seva pròpia elecció i que finalment, a vegades, s'inscriu en la repetició d'alguna cosa que se li escapa i de la qual no arriba a alliberar-se?

Nombroses decisions, accions i eleccions es prenen i es porten a terme sense una finalitat precisa, sense que entrin en l'interior d'un projecte determinat. Moltes altres es realitzen perquè algú se sent obligat a complir amb un determinat deure o a correspondre amb una certa imatge. A vegades, una elecció és simple i no suposa problemes particulars, n'hi ha prou amb reflexionar, valorar les diferents conseqüències, fer un càlcul aproximat dels riscos i els beneficis d'un acte, escoltar les necessitats i els desitjos, comprendre el lloc que ocupa una decisió en l'interior d'un projecte de vida més general. A vegades, malgrat tot, les eleccions i les decisions estan a l'origen d'un esquinç intern profund que neix del

l'agent i en algun moment de la presa de decisions, el requisit de l'aquí i ara' del qual tan eloqüentment parla William James» (146). Per a més informació, vegeu la nota 41 del capítol 5.

29. Aquest tema s'exposa al capítol 5, planes 230 i següents. Reprodueixo a continuació el fragment clau de Victòria Camps que al capítol 5 es pot llegir dins del seu context: «ese giro [posar l'individu al centre del saber: el gir copernicà que enuncia Kant] tiene un carácter epistemológico que prejuzga el poder del individuo para alcanzar verdades universales por sí solo, sean éstas de carácter científico o de carácter moral. Tal posibilidad se funda en la falsa hipótesis de que el individuo está suficientemente equipado, o preparado, para dominar la realidad cognoscitivamente y dominarse a sí mismo moralmente» (Camps 1999, 43).

mateix 'procés' de deliberació: les conseqüències no són visibles de forma clara, els riscos no són evidents, els desitjos són opacs i les ganes, contradictòries. (Marzano 2009, 40—41)

No obstant això, ja hem vist que el discurs de la llibertat interior té una fórmula perfecta per a evitar la incertesa. Com s'ha explicat en altres capítols, quan no es confia en ningú més que en l'individu, la defensa de la llibertat interior necessita comptar amb la presència d'una identitat individual coherent i identificable que actua com a referent de les decisions. Com una ceba a la qual es van traient capes, la llibertat interior confia d'aquesta manera en la possibilitat de trobar una essència individual interna que pugui assumir la responsabilitat de la paraula un cop desapareixen les determinacions que envolten l'individu i es pugui determinar amb certesa la seva voluntat autèntica. Aquest és el tema del proper apartat: mostrar com aquesta reconfortant solució és exactament la mateixa imatge que il·lustra institucionalment el *mainstream* cada nit per televisió.

La Referència Individual i l'Amenança Exterior: el Mite de l'Autenticitat

Spider-man (2002) s'obre amb la presentació del personatge central de la pel·lícula. Peter Parker no és allò que diríem un estudiant carismàtic. A la primera escena, veiem com entra a l'autobús de l'escola i com la gent evita estar al seu cantó o se'n riuen d'ell. El món on l'adolescent Peter ha de fer-se un lloc no és només un món estrany sinó que és un món que li és obertament hostil. Aquesta tensió entre individu i entorn és el resultat de la necessitat *mainstream* de conflicte, una regularitat que sovint desemboca en un focus d'agressivitat social dissenyat en sèrie, a l'engròs i sense cap mena de subtileza. A *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), el rei de França es guanya a pols ser l'antagonista de tots i de tothom. A les primeres escenes, veiem no només que permet que el poble passi gana, sinó que fingeix ignorar la fam i elimina els crítics. El rei també justifica la confrontació personal amb els mosqueters quan envia el fill d'Athos al front per a poder quedar-se amb la seva estimada o quan encarrega a Aramis que assassini l'anònim líder dels jesuïtes, que el rei no sap que és el mateix Aramis. A *Braveheart* (1995), els antagonistes són els britànics i els nobles escocesos, que a les primeres escenes deixen clara la seva iniquitat tot imposant (i executant) la llei segons la qual el noble pot emportar-se al llit la núvia d'un

casament. A *Gladiator* (2000), el rival de Màxim assassina l'emperador, expulsa Màxim dels exèrcits, i fa assassinar la seva família. Dins el *mainstream*, aquesta hostilitat té la capacitat de saber ubicar-se a qualsevol instància de l'entorn del protagonista. A *Mercury Rising* (1998), a *Jo, Robot* (2007), o a *Mesures Desesperades* (1998), l'entorn laboral és la font d'obstacles. A *Missió: Impossible* (1996), l'antagonista és directament el superior del protagonista. A *Mr. and Mrs. Smith* (2005), a *Titanic* (1997) o a *Crim Perfecte* (1998), l'antagonista és la parella. Al més pur estil Ventafocs, la família (adoptiva) és també la font dels maltractaments a *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001). A *El Sisè Sentit* (1999) —com a *Spider-man* (2002)—, el principal factor de desequilibri de Cole són els companys d'escola. A *Batman Begins* (2005), la font de conflicte és una ciutat sencera: Gotham, la Babilònia contemporània. La premissa d'*Els Increïbles* (2004) és una oportunitat perfecta per a tancar aquest llistat amb un ventall de constriccions socials que simbolitza un entorn que no comprèn l'individu. *Els Increïbles* narra la història d'una família de superherois que està condemnada a viure segons una llei que impedeix manifestar els seus poders als superherois i que els obliga a seguir una vida ordinària. La feina del pare és claustrofòbica, el seu cap és un histèric, els professors dels nens no els saben tractar i la mateixa logística familiar es torna una rutina asfixiant...

Narració rere narració, l'entorn del protagonista —la feina, la societat, la família, el rol social... — és una entitat poc fiable de la qual assumir-ne objectius i creences: un focus de malestar entre la coacció i l'amenaça o un antagonista que arremet contra el bé del protagonista i del qual se n'emfatitza la seva malícia o la seva banalitat. El protagonista necessita aleshores replegar-se sobre si mateix i buscar una alternativa on fomentar de manera fiable els seus desitjos i les seves decisions. De cara a una societat que li és hostil (de signe negatiu en funció de la regularitat del conflicte), el protagonista proposa la seva pròpia identitat com a alternativa (de signe positiu en funció de la necessitat *mainstream* de caràcters i objectius moralment acceptats que facilitin l'empatia).³⁰ La identitat es presenta com una possessió pròpia, com una instància reconeixible, de la qual deduir-ne decisions de manera fiable. El discurs sobre l'existència d'un nucli interior —identificable— s'obre pas d'aquesta manera en la narració

30. En aquest apartat, es tractaran les regularitats que s'han exposat anteriorment als apartats del tercer capítol: *El Personatge: Objectiu i conflicte* i *De la Versemblança a l'Agència Individual*.

audiovisual i reforça el mite omnipresent de l'autenticitat individual: l'èxit és conseqüència d'una connexió amb l'essència individual de la qual el *mainstream* sembla tenir la fórmula, el protagonista descobreix que l'entorn és una amenaça i aprèn a confiar *únicament* en les manifestacions pròpies, la decisió transcendent té la capacitat de saber-se connectar aleshores amb una identitat que és natural i que sempre està a l'abast...

Autenticitat és el nom que es dona a l'esperança en què una identitat individual essencial (i no els altres o una falsa voluntat) sigui capaç de ser la referència de les nostres manifestacions d'una manera clara i sense dubtes. El discurs que fonamenta la confiança en aquesta certesa es pot enunciar de la següent manera: «es tracta de la idea que la part psicològica és primera i constitueix la matèria bàsica, mentre que la social ve després i nodreix la psicològica amb continguts concrets i donant-li formes particulars» (Ibáñez 2003, 60).³¹ La identitat s'imagina com una entitat fixa, resseguible a través de la nostra subjectivitat; una essència immutable *que estarà allà quan desapareguin totes les instrumentalitzacions i totes les mentides que rodegen i confonen l'individu*. Es confia aleshores en la capacitat de les manifestacions humanes per a expressar sense dubtes l'*autèntic jo*: l'individu pot descobrir els seus sentiments reals amb un solitari exercici d'introspecció, els seus objectius, les seves preferències, els seus desitjos.... La connexió de l'individu amb el *jo autèntic* es contraposa en funció de la seva fiabilitat a la relació entre individu i entorn social. Com hem vist al capítol anterior, estem dins un discurs sobre la llibertat que recela profundament de la societat i viu amb escepticisme (i un punt d'histèria) la simple necessitat humana de ser percebuts a través dels rols socials que ens imposa l'entorn. La conclusió del discurs és una fórmula elemental: la llibertat com a absència de manipulació és possible lluny d'aquesta imposició i es refugia dins l'individu, des d'on l'únic que dissenya la seva veu és la seva *autèntica* veu. La decisió lliure és aleshores la decisió que depèn únicament dels desitjos i de les creences que accepto com a pròpies, perquè sorgeixen d'aquella identitat interior que no es posa en dubte i no pas de cap instància exterior poc fiable.

El procés històric que ha generat aquest discurs té les seves arrels en el *cogito* de Descartes i en la subsegüent projecció de la subjectivitat individual com una instància

31. Aquest tema ha estat tractat en detall a l'apartat *El Naixement de l'Interior Individual* del capítol 5.

fiable. «Des de molt temps enrere», escriu Gergen (2006, 223), «la cultura considera que el jo singular i conscient és la unitat decisiva de la societat. La màxima de Descartes, 'Penso, per tant existeixo', és un emblema: les decisions han de sorgir del pensament privat, no de les autoritats, ni d'altres persones». És autèntic allò que jo afirmo en oposició a allò que afirmen els altres, allò que jo penso, allò que jo defenso. A *El Jardín Imperfecto*, Todorov (1999) centra el seu estudi en els pensadors que han donat forma al discurs de l'autenticitat durant la modernitat: Montaigne opta «per l'autonomia i decideix viure segons uns principis que ha adoptat lliurement» (240), La Rochefoucauld enuncia que «allò que és bo implica fidelitat a un mateix i no a un altre» (242).

Mentre que els grecs tenen una imatge del cosmos, que forma part de la norma social, els individualistes renuncien a utilitzar una representació comuna, i s'accontenten amb buscar, cadascú a la seva manera, la seva pròpia natura. Refusen doncs doblement la sociabilitat: a la vegada en el contingut de la seva elecció, el de la vida bona abans que el de la benevolència (com els grecs abans que com els cristians); i en la seva forma, ja que cadascú escull lliurement la vida que li convé (com els Moderns abans que com els Antics). En una societat sense normes comunes, l'aspiració a la vida bona (la dels Antics) es transforma en un culte a l'autenticitat (moderna). (Todorov 1999, 236)

Keneth Gergen (2006) ressegueix aquest mateix recorregut, però posa l'accent en la imatge d'individu que, des del naixement de la psicologia com a ciència, ha popularitzat aquest mateix discurs, però a la inversa: si hi ha una essència que garanteix que la voluntat i la veu de l'individu són la seva voluntat i la seva veu autèntiques, es pot pensar també que la conducta individual —allò que fa, allò que diu, allò que vol— és una manera fiable de conèixer la identitat de l'individu. Amb el trauma del nazisme com a teló de fons, imaginar la conducta com a mitjà d'identificació d'una identitat coherent i essencial era una estratègia que facilitava la tasca d'identificar els individus potencialment autoritaris o els individus bondadosos, sincers o valents.³² Aquests són els antecedents que construeixen el marc sota el qual s'entén l'autenticitat de l'individu i les seves característiques: allò que s'espera de la conducta, les actituds i els valors d'una persona és que responguin a un nucli intern identificable. «Las preferencias exógenas, predefinidas,

32. «No hi havia cap dubte que Will Rogers, Albert Einstein, Joe Louis, Doc Blanchard, Mahatma Gandhi i Albert Schweitzer pertanyien al bàndol dels 'bons nois'. Eren éssers humans exemplars, i podrien contraposar-se a Dillinger i Al Capone, Laval i Mussolini..., i per descomptat a la figura pública que 'provava' la tesi modernista sobre el caràcter bàsic: Adolf Hitler» (Gergen 2006, 66). Sobre una crítica dels estudis d'Adorno sobre la personalitat autoritària, vegeu Zamperini 2001, 42.

sobre la base de las cuales funciona la teoría de la elección racional», escriu Ludolfo Paramio (2001, 101), «presuponen que los individuos poseen una identidad construida y que están insertos en un entorno social estable». Si el consumidor d'Ariely aconsegueix evitar les manipulacions que troba al supermercat, l'autonomia de la seva decisió es dóna per feta en tant que sigui possible explicar (racionalment) la seva decisió des de la seva identitat (des dels seus objectius i els seus desitjos...): «un quadre de l'ésser humà ideal com algú que confia en si mateix i es governa a si mateix» (Gergen 2006, 144).

En aquest context, el model estàndard de presentació de projectes audiovisuals respon a un mètode de composició i té una estructura que semblen calcar el lligam indissoluble entre identitat essencial i conducta humana. La presentació d'un projecte de narració —en la indústria audiovisual s'anomena Bíblia— acostuma a incorporar una secció, independent al guió en si, dedicada a les caracteritzacions dels personatges (Toledano i Verde 2007). Aquesta estructura respon a un mètode de redacció on els caràcters dels personatges es creen també en un pla independent a la història (sigui abans o en paral·lel a la ideació dels fets de la narració).³³ Syd Field, Eugene Vale, Madeline DiMaggio (i la gran majoria de tallers d'escriptura) recomanen escriure una biografia del personatge o tenir clar el seu *background* personal abans d'encarar la redacció final del guió: la seva edat, la seva posició al món, la seva relació amb els altres...³⁴ Field (1996, 49—55) recomana en especial tenir clars el punt vista del protagonista —la manera amb què veu el món— i l'actitud que pren sobre això. Madeline DiMaggio (1992, 80) recomana al seu torn destacar un únic adjectiu dominant que permeti identificar clarament el caràcter del personatge. L'experiència dels guionistes ratifica també aquestes metodologies. Andrew Stanton* (Jolin 101) explica que va idear Dory com el contrapunt innocent i inconscient que necessitava la histèria de Marlin a *Buscant en Nemo* (2003). Peter Farrelly* va re-crear el personatge d'*Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998) a partir de dos adjectius clau: Ted és un heroi bondadós però maldestre (Argent 2001c, 48). Amenábar* explica també que el guió de *Los Otros* (2001) va començar a agafar forma a

33. Sobre la creació dels personatges abans de l'acció vegeu *El Personatge: Objectiu i conflicte*, al capítol 3.

34. El nivell de detallisme és funcional perquè algunes característiques poden donar perspectiva i crear trames noves, en tant que altres no apareixeran mai a la narració i quedaran ocultes per sempre.

través de la construcció de la personalitat d'una dona, Grace, que es veia obligada a viure tancada a una casa a causa de la fotosensibilitat dels seus dos fills.

¿Quién y cómo iba a ser esa mujer? La represión fue lo primero que me vino a la cabeza; represión entendida como protección desmedida hacia sus hijos. Aquello me forzaba a profundizar en el tema del amor materno, con lo que un personaje frío y calculador (y extremadamente negativo) se fue convirtiendo en un híbrido mucho más interesante de madre abiertamente tierna y amorosa, que no duda en abrazar y besar a sus hijos (lo que yo identifiqué con el lado latino de Grace) y mujer reprimida por las circunstancias, que intenta aparentar autocontrol y disciplina. (Amenábar 2002, 9)

Aquest caràcter essencial dels protagonistes té una funció fonamental a la narració. David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson expliquen que la psicologia d'un personatge ben definit és la causa principal dels fets que es desenvolupen a la narració clàssica i dels objectius que desenvolupen els protagonistes (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 16). La identitat del personatge té la facultat de funcionar com a motivació de qualsevol gir de la història i actua d'aquesta manera com a punt cardinal de la xarxa causal que necessita l'espectador per a orientar-se i reconstruir la narració. La construcció d'una identitat coherent respon per tant a una de les regularitats més fermes del *mainstream* —i que, per això mateix, és difícilment evitable per qualsevol cineasta—: *la necessitat que la psicologia del personatge sigui un referent clar de la xarxa causal que crea el guionista per a fer comprendre la narració.*³⁵ La trajectòria erràtica de Bruce Wayne a *Batman Begins* (2005) —físicament i moral— respon al seu compromís amb la justícia i a la necessitat de trobar nous mètodes contra la corrupció, Bond amaga una lesió per a aconseguir una missió a *El Món Mai És Suficient* (1999) a causa de l'aventura que porta al cos, la decisió de Steven Taylor per a solucionar els seus problemes econòmics i la infidelitat de la seva dona a través d'un assassinat a *Un Crim Perfecte* (1998) es deu al seu caràcter fred i calculador.³⁶ Vet aquí la unitat de caràcter del personatge com a *agent principal causal*, en expressió de Bordwell (1996, 157); o, en llenguatge prescriptiu, una personalitat clarament identificable com a motivació de la trama (Vanoye 1996, 54). Malgrat tot, la capacitat de l'espectador per a deduir una identitat des de la conducta del

35. Aquest tema es tracta als apartats del capítol 3 *Causalitat, Linealitat i Unitats Narratives; El Personatge: Objectiu i conflicte* i també *De la Versemblança a l'Agència Individual*.

36. «L'estructura dels fets d'una història es dissenya amb les decisions preses pels personatges en situació de pressió i les accions que decideixen portar a terme, en tant que els personatges són unes criatures que sorgeixen i es veuen alterades per com decideixen actuar en una situació de tensió» (Mckee 2004, 138).

personatge necessita recolzar-se explícitament en la confiança del primer en què hi ha una identitat autèntica que pot respondre de l'autenticitat de la conducta del segon. Aquest és un obstacle que el discurs de la llibertat interior resol amb un simple sil·logisme. Ho dèiem més amunt, si imaginem una essència que garanteix que la veu de l'individu pot respondre a la seva autèntica veu, es pot pensar aleshores igualment —però a la inversa— que la conducta individual pot ser sempre una manera fiable de conèixer la identitat de l'individu. I Syd Field (1996, 50) no pot ser més sintètic pel que fa a això: «l'acció és el personatge, una persona és allò que fa». Estem davant d'una relació entre conducta i identitat en la qual necessita recolzar-se l'aposta fonamental que va fer el *mainstream* per a narrar: el cine no pot descriure, sinó que ha de mostrar (Vale 1996, 81). L'espectador no sap, per tant, sinó que infereix la identitat dels personatges *a posteriori* a partir de les seves accions. Però, en el *mainstream*, aquest és un mecanisme que funciona i que relaciona conducta i identitat de manera naturalitzada. El guionista construeix una identitat que fonamenta l'acció del personatge de manera institucional, i l'espectador ha après a deduir la identitat del personatge de la seva acció com si aquesta relació fos un fet natural. Així, la normalització d'aquesta lligam sumada a la necessitat *mainstream* de mostrar un personatge amb objectius —i que aquests objectius siguin estables en funció de la unitat narrativa— remet sistemàticament a la imatge d'una identitat interior que es percep com a coherent i reconeixible.

Concebem el caràcter en estat d'*existència latent* i només surt a la superfície a través de les accions d'una persona [...] un cop s'ha establert una característica, estem forçats a creure en la seva existència continua. Si accions posteriors revelen una contradicció, el caràcter es fa inconsistent i apareix de manera confusa. (Vale 1996, 81—82; cursiva meva).

Per tot això, la decisió transcendent del protagonista haurà de remetre també a aquella identitat *essencial* que el guionista ha creat per al personatge principal.³⁷ D'aquesta manera, quan el protagonista necessita evitar la influència d'un entorn poc fiable (la societat, l'entorn immediat, la falsa consciència...) i es queda emfàticament sol, la identitat individual haurà de llegir-se com a clar referent de la decisió transcendent. Aquest és el

37. «L'estructura dels fets d'una història es dissenya amb les decisions preses pels personatges en situació de pressió i les accions que decideixen portar a terme, en tant que els personatges són unes criatures que sorgeixen i es veuen alterades per com decideixen actuar en una situació de tensió» (Mckee 2004, 138).

tema que analitzarem a continuació: el discurs que construeix la decisió *mainstream* sobre l'autenticitat de l'individu i que lliga autenticitat a llibertat i èxit. El mètode que seguirem serà analitzar aquest lligam en tres figures diferents de la decisió final: la resistència a la temptació, el canvi de perspectiva i el refús del deure en favor de la passió.

La *resistència a la temptació* és la primera de les formes sota les quals la decisió final pot fer referència a una identitat nuclear de l'heroi. William Wallace no accepta la pietat dels anglesos malgrat el patiment que l'espera si no ho fa a *Braveheart* (1995), Jake Sully es prepara per a domesticar el Turuk i reprendre la batalla malgrat que la derrota sembla imposar la rendició a *Avatar* (2009), Julia reproduceix l'hospici per a buscar el seu fill a *El Orfanato* (2007) malgrat que ha promès abandonar l'empresa. La decisió neix en aquests casos com a necessitat d'un personatge de caràcter inequívoc per a reafirmar-se davant d'uns obstacles que amenacen en doblegar-lo o d'un entorn que l'ha deixat sol davant la derrota imminent. La resistència a la temptació també pot concretar-se en altres narracions com la necessitat del protagonista de reactualitzar les seves preferències davant d'un dilema nascut amb l'aparició d'un nou valor. A *Mr. and Mrs. Smith* (2005), a *Spiderman* (2002), o a *Batman Begins* (2005), les decisions dels personatges acaben reafirmant el seu compromís per l'amor, per la responsabilitat o per la justícia. En tercer lloc, la decisió que revelarà definitivament el caràcter heroic i madur d'un personatge també s'escriu sovint com la decisió d'un protagonista encarat a una temptació. Simba, Jake, Neo o Harry Potter estan predestinats a complir un determinat destí heroic a *El Rei Lleó* (1994), *Avatar* (2009), *Matrix* (1999) o *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001), però només completaran el seu procés d'iniciació quan encarin l'antagonista i siguin capaços de prendre la decisió que correspon a la seva natura. El punt en comú d'aquestes trajectòries és que la narració revela en el seu desenllaç la coherència d'una identitat que ha sabut resistir el repte. Encarat a la temptació, el protagonista revela el seu «VERITABLE CARÀCTER», escriu Mckee (2004, 132) amb majúscules: «segons esculli, així serà». Mckee insisteix en una idea que ja havia exposat anteriorment amb contundència sobre el *mainstream* (malgrat que estudis de psicologia social es mostrin molt menys concloents sobre això en la vida real [Zamperini 2001]):

La VERITABLE PERSONALITAT només es pot expressar a través de les decisions preses enfront de dilemes. L'elecció d'una persona en una situació de pressió definirà qui és; en tant la pressió sigui major, més veritable i profunda serà la decisió presa pel personatge. (Mckee 2004, 117)

L'autenticitat del protagonista sovint és emfatitzada per la proverbial soledat amb què es troba el personatge principal donat un entorn poc fiable. La casuística que condueix l'individu a la necessitat de confiar únicament en les seves manifestacions és diversa. Potser aquell entorn poc fiable ha girat l'esquena completament al protagonista, com passa a *Missió: Impossible* (1996); potser l'entorn dona l'empresa per perduda, com passa a *Matrix* (1999); potser l'entorn està obertament en desacord amb els plans del protagonista, com a *El Orfanato* (2007). El resultat final d'aquesta discordança és que la decisió transcendent té la facultat d'assenyalar la identitat del personatge —una identitat que el guió ha mostrat clarament— com a font única de la decisió, en contraposició a un entorn que es posiciona en contra de la trajectòria que prenen els fets i que cal evitar. Mckee explica la decisió transcendent com el final d'un camí d'introspecció:

La funció de l'estructura consisteix a aportar pressions progressivament creixents que obliguen als personatges a enfrontar-se a dilemes cada cop més difícils, i a causa d'aquestes pressions han de prendre decisions i portar a terme accions que són cada cop més complicades, de tal manera que es vagi revelant la seva veritable natura, inclús fins al nivell del jo subconscient. (Mckee 2004, 137)

A *Mr. and Mrs. Smith* (2005), les circumstàncies i el perill que els envolta obliguen als personatges a decidir si volen estar junts o no; a *American Beauty* (1999), el personatge entén el seu desequilibri i té una última oportunitat per a perseguir els seus veritables desitjos i reenfocar els seus objectius en oposició a un entorn que sembla conduir-lo en direcció contrària; a *Pretty Woman* (1990) i a *Sis Dies i Set Nits* (1998) —i també a la pràctica totalitat de comèdies romàntiques—, el protagonista està davant d'un dilema que només solucionarà quan les seves *veritables preferències* s'imposin a la lògica que l'envolta. D'aquesta manera, la decisió final no es mostra mai com atzarosa o irracional, sinó que guarda una estreta relació amb allò que la narració espera del personatge.³⁸ Dit d'una altra manera: la decisió final és una manifestació emfàtica de la seva veritable essència, aquella

38. El cinema clàssic fa seva, d'aquesta manera, una de les màximes més repetides de la *Poètica* d'Aristòtil (1452a1—5): les peripècies poden ser sorprenents, però produeixen un efecte màxim si reconeixem en elles una lògica causal, interna a la narració.

natura que el guionista treballa en paral·lel al guió i que ha estat present en tota la narració a través de les accions del personatge. Harry Potter revela el seu profetitzat potencial quan es nega a donar la pedra a Voldemort a *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001), Neo revela que és *l'escollit* quan és capaç d'enfrontar-se a l'agent Smith a *Matrix* (1999), D'Artagnan revela la seva fidelitat quan decideix lluitar de nou amb els seus antics companys contra el rei a *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), Rose demostra la seva rebel·lia quan oculta que ha estat rescatada per a poder evitar el matrimoni amb Cal Hockley a *Titanic* (1997).

L'èxit final d'aquest tipus de personatge permet mostrar una virtut més de l'autenticitat en el *mainstream*: el valor del solipsisme com a garantia de veritat objectiva. Donat un entorn hostil, les manifestacions individuals no només garanteixen una via per a descobrir la veritat sobre un mateix («la meua voluntat és la veritat sobre mi»), sinó que són capaces també de transcendir aquest espai individual i convertir-se en la veritat sobre el món del protagonista («la meua creença o la meua opinió són LA veritat»). Aquest tipus de confiança en la veritat individual és sempre una apologia de les diferents cares de l'obstinació d'un individu que ha de fer front a un món hostil. L'heroi necessita ser perseverant, rebel, compromès; característiques del personatge que s'han d'haver mostrat en el guió com a part de la seva personalitat: William Wallace és mostra contínuament rebel davant l'autoritarisme dels nobles, Jake Sully trenca el protocol quan entra dins el cos del seu avatar i pot córrer, la mare de Simón es mostra incrèdula i nega sistemàticament qualsevol indicatiu que assenyali que el seu fill és mort. És l'apologia del punt de vista, el subjectivisme com a garantia d'èxit, la versió de l'altre com a permanent amenaça d'engany, la pretensió d'objectivitat com a enemic. Així, l'obstinació com a punt en comú en la caracterització de l'heroi és en si mateixa una primera apologia de l'individualisme com a virtut i una il·lustració de la manca de lligams socials que necessita l'heroi. Si de cas, els matisos d'aquesta autoconfiança en la seva personalitat es dissenyaran (i es mostraran) en funció de la idiosincràsia de la força antagonista o de les virtuts que ha de mostrar per a combatre-la: William Wallace és resistent, la mare de Simón és obsessiva, Jake és convincent...

El *canvi* és la segona figura a través de la qual la decisió final —paradoxalment— pot mostrar l'evidència d'una identitat nuclear de l'heroi. A causa de les trames

dissenyades en funció del contrast, la decisió final pot ser una oportunitat per a mostrar el canvi amb què el protagonista tanca el seu arc de transformació. D'Artagnan es posa al costat del complot dels mosqueters a *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998) malgrat que a l'inici de la pel·lícula ha promès defensar sempre el rei; a *Buscant en Nemo* (2003), Marlin deixa de ser un pare hiperprotector i accepta que Nemo es fiqui dins una xarxa de pesca per a salvar a Dory; a *Milion Dollard Baby* (2004), Frank recorre tot un arc des de la protecció extrema fins a la mort assistida. Aquest tipus de contrast es converteix pràcticament en un axioma a les comèdies romàntiques, on el recorregut fins a l'enllaç final comença als antípodes de l'atracció o del compromís: a *Sis Dies i Set Nits* (1998), els protagonistes no se suporten; a *Pretty Woman* (1990), Edward proposa a una prostituta conviure una setmana amb ell precisament perquè s'ha demostrat incapaç de mantenir una relació estable. Fins i tot, hi ha pel·lícules el nucli de les quals és precisament el canvi que fa el personatge. A *Shallow Hal* (2001), Hal deixa de ser un frívol, només interessat en el físic de les dones, i ho abandona tot per una dona el físic de la qual no és el seu principal atractiu. Passa el mateix a *En Què Pensen les Dones?* (2000), on el misogin i egòlatra Nick es converteix en una persona atenta i preocupada pels altres. Aquest tipus de transformació origina una pregunta que la reflexió sobre l'autenticitat no pot obviar: es presenta aquest canvi del protagonista com un canvi d'identitat? O és possible seguir parlant d'una sola identitat malgrat el canvi del protagonista?

Els manuals i la teoria del guió fonamenten el canvi final del protagonista en l'escissió del personatge principal entre *wants* i *needs* (Cattrysse 2010). Aquesta escissió vindria a ser la traducció narrativa de l'escissió que identifica la filosofia moral entre desig i necessitat. Mckee (2004, 135) escriu que aquest tipus d'escissió ha de revelar-se mentre avança la narració a través de les contradiccions internes del personatge, d'un malestar o d'un desequilibri. Segons el *guru*, la «natura profunda» del personatge (podria haver dit també interna o autèntica) ha de ser present durant tot el relat, però aquesta natura entra en conflicte amb una caracterització més superficial, que és la imatge del protagonista al principi de la pel·lícula i també la imatge que transcendirà el personatge amb el canvi final:

Els personatges més memorables i fascinants tendeixen a tenir no només un desig conscient, sinó un altre de subconscient. Encara que aquests protagonistes complexos no s'adonen de la seva necessitat subconscient, el públic la intueix, percebent en ells una contradicció interna. Els desitjos conscients i subconscients d'un protagonista multidimensional es contradiuen. Allò que el personatge creu voler serà l'antítesi d'allò que realment vol sense saber-ho. (Mckee 2004, 175)

El mecanisme narratiu que s'utilitza en aquests casos per a motivar el canvi definitiu del personatge és un recurs implícit en el model *mainstream* al qual ja hem fet referència en l'apartat anterior. Al final del segon acte —o, segons el lloc de la decisió, al final de la pel·lícula—, la narració dona accés a la xarxa causal que ha mogut les accions del protagonista. És el moment de la clarividència, de la veritat, de descobrir-nos com a objectes de l'entorn. I és aleshores, també, que el personatge té suficient informació per a *canviar la perspectiva* des de la qual mira els fets que l'envolten i reajustar l'objectiu en funció de la seva *veritable* natura. Marlin comprèn que sobreprotegir el seu fill li evitarà el dolor però també li evitarà la diversió o l'aprenentatge, D'Artagnan descobreix que l'impostor que es fa passar per rei és fill seu i col·labora aleshores amb els mosqueters, Frank comprèn que els guanyadors no són aquells que no perden sinó aquells que ho han intentat, Edward i la pràctica totalitat d'herois de la comèdia romàntica corren a buscar la seva enamorada després d'aprendre a connectar-se amb la part emocional de la seva identitat, Robin i Quinn comprenen la tristesa de les seves respectives relacions i que l'atracció que es tenen mútuament supera totes les diferències que hi ha entre ells. Aquest canvi de perspectiva és literal a *Shallow Hal* (2001) o a *En Què Pensen les Dones?* (2000), on un encanteri fa descobrir als seus protagonistes la veritat d'allò que veuen i d'allò que pensa la gent que els rodeja. D'aquesta manera, el canvi que s'efectua amb la decisió final contrasta amb la imatge inicial del personatge però no contrasta —sinó que coincideix— amb la seva *natura profunda* (que ha d'haver donat indicis de la seva existència des de l'inici de la narració). No es tracta d'un canvi d'identitat, es tracta d'un aprenentatge, d'una capa d'heteronomia que cal extreure per a arribar a l'autenticitat real. D'aquesta manera, la «natura profunda» —en expressió de Mckee— es pot seguir defensant com a aquell ideal identificable al qual la nostra conducta s'ha de saber acordar i que s'assimila

amb l'equilibri final del protagonista.³⁹ Marlin *sempre* ha estat un pare preocupat pel seu fill (només que no sabia com fer-ho i per això hem d'escoltar com Nemo, abans de ser segrestat pels humans, li recrimina aquesta incapacitat amb un ressentit «t'odio»), Nick *sempre* ha estat un home preocupat per la seva imatge a *En Què Pensen les Dones?* (només que es pensava que tothom tenia d'ell la mateixa opinió sobrevalorada que ell tenia), Lester *sempre* ha desitjat l'emoció a *American Beauty* (només que no havia entès que mai trobaria l'emoció dins el model social on vivia abans d'enamorar-se de l'amiga de la seva filla). El discurs de l'autenticitat en el *mainstream* vehicula d'aquesta manera un missatge inequívoc: *l'autenticitat s'aprèn*. Ser autèntic és el resultat de descobrir les influències de l'entorn que distorsionen la nostra retina i de saber evitar-les. Per això, el canvi final del protagonista és menys un exemple de la fluïdesa de la identitat de l'individu que una reafirmació d'aquest *jo autèntic*, aquella essència que espera pacientment a ser reconeguda dins l'individu per a ordenar la seva acció.

La tercera i última capa a través de la qual la decisió indica l'existència d'un nucli individual i construeix el seu discurs sobre l'autenticitat assenyala el *dilema entre la passió i el deure*. La forma més comuna de decisió en el *mainstream* contemporani és l'elecció entre dos béns. Mckee (2004, 304) indica que els termes d'aquesta elecció han de ser capaços de generar incertesa —«desitjos positius o desitjos negatius que tinguin el mateix pes o valor»—. El conflicte com a motor principal d'una narració ha institucionalitzat aquest dilema a través de les diferents cares d'un conflicte estàndard multiutilitzable, que reactualitza constantment aquella escissió anterior entre *wants* i *needs*: *el dilema entre la passió i el deure, un dilema entre les emocions individuals, com a sinècdoque del jo o de la identitat essencial, versus les obligacions que determina el seu entorn, com a metàfora de tot allò externalitzable del protagonista o aliè al seu benestar*. Aquest és un dilema que podem trobar definit quirúrgicament a les decisions que enfronten els personatges d'*Avatar* (2009), *American Beauty* (1999), *Mesures Desesperades* (1998), *Titanic* (1997), *El Bar Coyote* (2000), *Doble Traïció* (1999), *Mai Més* (2002), *El Dia de Demà* (2004), *Una Rossa molt Legal* (2001), *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), *Mr. and Mrs. Smith* (2005), *Jo, Robot* (2004)

39. «Tal com decideixi ara [en la decisió de la crisi] el protagonista ens donarà la visió més important de la seva natura més profunda, l'expressió última de la seva humanitat» (Mckee 2004, 365), fins i tot, com afirmava més amunt fins al nivell del «jo subconscient» (Mckee 2004, 137).

o *Crepuscle* (2008). A aquest grup de pel·lícules, s'hi ha de sumar també les narracions que pertanyen al gènere de la comèdia romàntica, un gènere que s'estructura institucionalment a partir d'aquest tipus de conflicte: *Sis Dies i Set Nits* (1998), *Plans de Boda* (2001), *Shallow Hal* (2001) o *Pretty Woman* (1990). El conflicte passió/deure té igualment la seva versió juvenil i infantil amb pel·lícules d'iniciació com *Spider-man* (2002), *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001), *El Rei Lleó* (1994) o *Star Wars* (1977). Andrew Stanton* explica també que va idear el (brillant) guió de *Monsters* (Docter 2001) com una revisió infantil del dilema entre passió i deure (Jolin 2009, 99), una qüestió que també apareix de manera clara en un altre dels èxits de Pixar, *Els Increïbles* (2004). No obstant això, malgrat que el concepte de conflicte connota una elecció que pot caure cap a qualsevol dels dos cantons, el resultat de l'anàlisi de la casuística *mainstream* és contundent: el deure es revela en la gran majoria de casos com una heteronomia i, a desgrat dels consells de Mckee sobre l'equivalència dels béns, la mateixa narració és incapaç de plantejar-lo com un bé desitjable. A *Titanic* (1997) no pot haver-hi mai equivalència preferencial possible davant del dilema de Rose entre quedar-se al vaixell i acceptar el risc de mort o deixar l'amor de la seva vida i marxar cap a un matrimoni forçat amb un home ric que ha demostrat ser un autèntic miserable. A *Els Increïbles* (2004), és impossible plantejar un dilema real entre la claustrofòbia que senten els protagonistes en una vida ordinària i la possibilitat de viure com a herois. A *Plans de Boda* (2001), ningú dubta que Mary Fiore prefereix quedar-se amb l'amor de la seva vida abans de complir amb els deures de la seva feina. Escindit entre la passió i el deure, la preferència del personatge pels objectius que dicta la seva passió revela de nou l'apologia d'un *jo autèntic* que el *mainstream* assumeix que es pot descobrir a través dels seus sentiments.

Diferents autors han assenyalat la preferència pel sentiment i la passió com una disposició cultural contemporània. Des de disciplines que abracen de la filosofia a la sociologia o la història, s'afirma que a partir de la II Guerra Mundial —i en especial a partir dels anys 80— es va entrar a poc a poc en una cultura hedonista on es prioritzaven les preferències de l'individu (Lipovetsky 2009; Putnam 2002; Hobsbawm 1998, 340). Des de la psicologia social, Adriana Gil (Gil i Feliu 2004, 192) fa esment d'un nou tipus d'individu, l'*homo emocionalis*, «alguien que sienta que los que desea es su ley, que nada puede interponerse entre él o ella y sus deseos». I afegeix:

Los discursos sobre las emociones, al igual que los discursos sobre la naturaleza o el cuerpo, las presentan como lo auténtico. Por ello se nos alienta a mostrarlas para que seamos más naturales, más verdaderos y no falsos como lo social, connotando así negativamente lo que aprendemos socialmente, que es considerado como un conjunto de máscaras que ocultan una supuesta naturaleza verdadera. Las emociones son, en estos discursos, lo no maleado por la sociedad, lo dado, con lo cual nacemos, lo no regulado, a diferencia de lo social, que sí que está regulado y aquí es donde se justifican el control, el poder y la jerarquía. (Gil i Feliu 2004, 190)

Així, quan les emocions o els sentiments individuals es converteix en el camí a seguir per a expressar-se en llibertat, el conflicte entre passió i deure assenyala aquest últim —i també el conjunt de la societat— com una potencial font d’heteronomies. El discurs de la llibertat sintetitza d’aquesta manera les seves tensions en un dilema atractiu i d’enunciació fàcil: la naturalesa veritable d’un individu i els seus desitjos es contraposen a les obligacions i les coaccions socials, simbolitzades en el deure i en un entorn hostil o aliè al benestar particular del protagonista. Cal saber seguir les emocions i el camí que assenyala la passió, cal saber alliberar-se de les imposicions de l’entorn, per a ser així a la vegada autèntic, lliure i un individu d’èxit. Lester Burnham mor a *American Beauty* (1999), però abans és capaç de confessar la seva felicitat arran d’un procés d’alliberament que li ha fet donar l’esquena als esquemes socials i que li ha permès trobar el seu *jo autèntic*. *Els Increïbles* (2004), que podríem considerar una versió infantil d’*American Beauty*, disposa el seu material narratiu entorn la denúncia d’una quotidianitat que amenaça en uniformitzar la societat i anul·lar la individualitat dels seus membres: fins i tot els plans de l’antagonista consisteixen a vendre els estris dels herois i uniformitzar d’aquesta manera a tothom en el nivell d’allò extraordinari. Edward revela el seu *autèntic jo* a *Pretty Woman* (1990) quan, un cop alliberat de la fredor laboral que l’allunya dels seus autèntics desitjos, se n’adona que vol viure amb Vivian i la va a buscar. La imatge d’un entorn coactiu, escindit d’un interior individual autèntic, és relativament senzill de crear si ets guionista contemporani. Ho vèiem a l’inici d’aquest apartat: només cal posar en ordre les regularitats narratives i l’hostilitat surt sola. Per això, és previsible que l’opció final del protagonista a favor de seguir els seus sentiments sigui entesa fàcilment com una figura d’alliberament i d’èxit individual. A *Avatar* (2009), el dilema entre el bàndol humà i el bàndol alienígena mostra aviat el seu desequilibri. Jake Sully s’ha enamorat d’una alienígena, Sully només pot

caminar quan està al cos del seu avatar, els humans no han demostrat ser excessivament sensibles amb la seva nova condició, i els alienígenes han reconegut en canvi Sully com el líder que esperaven. Si ens ho pensem dues vegades, és altament probable que entenguem que qualsevol persona fes el mateix que Jake Sully en el seu lloc o, si més no, que legitimem la seva elecció. Hem vist també com el cas de Rose a *Titanic* (1997) és igualment paradigmàtic sobre això, com ho són igualment els casos d'*Els Increïbles* (2004) o d'*American Beauty* (1999). L'individu es torna en l'autèntic referent de la seva llibertat i el guionista només ha de seguir les indicacions del *mainstream* perquè l'autenticitat vagi de la mà de llibertat i èxit. L'existència d'una voluntat individual essencial on garantir la manifestació lliure no es posa aleshores mai en dubte: l'autenticitat existeix, es pot aprendre i s'expressa en les nostres manifestacions individuals quan seguim *lliurement* les nostres emocions i obviem les obligacions imposades per un entorn hostil.

Si de cas —i aquesta és una excepció altament significativa—, només els protagonistes d'històries iniciàtiques opten pel deure heroic en detriment de les seves emocions. Harry Potter, Luke Skywalker, Spider-man, Simba, i fins i tot el Bruce Wayne de *Batman Begins* (2005) —i podríem afegir també Juno, la protagonista de la pel·lícula homònima *Juno* (2007)—, semblen ser els únics personatges destinats a aprendre a controlar les seves emocions. La decisió final indica aquí el límit on l'emoció necessita ser posada sota control: «ser una persona civilitzada», escriu Adriana Gil, «implica un complejo control de las diferentes situaciones para poder discernir cuándo se tienen que expresar o reprimir determinadas emociones y por qué las mismas emociones son bienvenidas en un caso y mal vistas en otro» (Gil i Feliu 2004, 190). No obstant això, aquest canvi de papers no impedeix que l'*autèntic jo* segueixi existint com a referent reconeixible. Les emocions que ha d'aprendre a controlar l'iniciat són aquelles que apunten a una natura desbocada i condueixen a conductes irracionals. Són les passions desmesurades que apunten cap a aquella natura humana més animal, allò atàvic o allò més visceral. L'emoció es converteix en aquests casos en un impuls primari que esclavitzava el personatge (*Star Wars* [1977] o *Juno* [2007]) o en una implicació personal en la tasca a realitzar que cal dominar o evitar si es vol actuar amb precisió i responsabilitat (*Spider-man* [2002] o *Batman Begins* [2005]). Així, l'autèntica voluntat individual —el referent de la conducta racional que s'espera de tot individu— és el resultat de superar la coacció que

la tradició moderna ha associat a aquella natura animal que l'individu ha de dominar per a esdevenir humà (Casaldàliga i Vigil 2009). La llibertat interior en resulta d'aquesta manera indemne: cal seguir gestionant bé la nostra llibertat per a assolir l'equilibri, cal seguir llegint correctament les necessitats *autèntiques* de l'individu per a triomfar. I si seguir el camí de la passió no porta a l'èxit, és que aquell sentiment no tocava o és irracional. La llibertat apareix en aquest context discursiu com a figura suprema de control: una facultat que es posa en mans de l'individu per a regir el seu destí, per a decidir en funció de la seva autenticitat i de les seves emocions, o (si cal) per a dominar amb una sola decisió les seves expressions més instintives i evitar d'aquesta manera ser arrossegat per les forces obscures i asocials de la passió. L'individu es converteix en mans de la llibertat interior en el suprem responsable, però un sol mal resultat el pot assenyalar també com a etern miop.

Aquestes tres figures que indiquen l'existència d'un *jo autèntic* on fonamentar amb certesa l'expressió lliure descriuen en negatiu la imatge de poca fiabilitat que el *mainstream* projecta sobre la societat i l'exterior de l'individu: l'espai de la raó, l'acord, la llei, de les institucions socials o de l'altre... Aquesta visió negativa de l'exterior de l'individu —i la tendència del personatge *mainstream* a proposar-se ell mateix com a *única* referència fiable de les seves manifestacions— exposa els seus arguments a través de l'anàlisi d'un nou binomi: la raó i l'instint. *Jo, Robot* (2004) il·lustra aquesta oposició i ens servirà també per a aclarir la paradoxal relació del *mainstream* amb la raó, en tant que la defensa com a lògica causal de les decisions individuals però la denuncia quan es metamorfosa en ordre extern. A *Jo, Robot*, el detectiu Spooner viu amb cert escepticisme la convivència amb els robots que s'ha normalitzat en el món on viu. Els robots són una garantia d'efectivitat i mai han causat un sol problema, però un episodi del passat del detectiu el va convertir en un escèptic. Spooner va patir un accident de trànsit on ell i una nena van caure a un riu. Un robot es va llençar a l'aigua i, malgrat que Spooner va insistir que calia treure primer la nena, el robot va escollir salvar el detectiu: Spooner tenia un 45% de possibilitats de viure, en tant que la nena només tenia un 11% de probabilitats. Aquest tipus de raó —la vessant més freda i calculadora de la raó utilitarista— és la lògica que impulsa finalment els robots a la revolta (totalitària). Donat que els humans han demostrat no saber autodirigir-se, els

robots prenen el control per a protegir-los sota la lògica innegable que exposa l'ordinador central:

Per a protegir la humanitat, alguns éssers humans hauran de ser sacrificats i per a assegurar el seu futur algunes llibertats hauran de ser restringides. Els robots s'asseguraran que la humanitat continuï existint. Són vostès com nens: hem de salvar-los de vostès mateixos [...] la meua lògica és innegable [...] a vegades el creat ha de protegir el creador, fins i tot en contra de la seva voluntat.

Vet aquí la raó convertida en l'amenaça totalitarista que havia denunciat el filòsof Isaiah Berlin, la socialització de la llibertat positiva en nom del bé d'un individu a qui paradoxalment no cal preguntar-li res.⁴⁰ Si és possible conèixer el bé universal a través de la introspecció, es justificable que una ment racional el dedueixi i obligui a fer coincidir els fins racionals de les nostres «veritables» natures (Berlin 2009, 251):

Nosaltres reconeixem que és possible, i de vegades justificable, coercir els homes en nom d'algun objectiu (com ara la justícia o la salut pública) que, si fossin més il·lustrats, perseguirien ells mateixos, però que no ho fan perquè són cecs, ignorants o corromputs. Això em facilita pensar que coerceixo els altres pel seu pròpi bé, pel seu interès, no pel meu. (Berlin 2009, 234)

Aquesta és una cara de la raó que apareix recurrentment en el *mainstream* per a justificar-ne el perill. La raó, la lògica, l'ordre i la jerarquia, el deure o la llei són formes que il·lustren una sola força antagonista: l'amenaça d'una regulació que anul·la i coarta la individualitat dels personatges en nom del bé públic. Es tracta del terror més atàvic del discurs de la llibertat interior: un ordre social que no és capaç de mostrar sensibilitat cap a les necessitats pròpies, que coarta la iniciativa personal o que, en el pitjor dels casos, es converteix en un règim totalitarista. A *Batman Begins* (2005) o a *Estat de Setge* (1998), el plantejament narratiu és similar a *Jo, Robot* (2004). A *Batman Begins*, Bruce Wayne s'enfronta a una secta mil·lenària i prova d'evitar els milions de morts que significaria executar el pla de La Lliga de les Ombres. La resposta del líder de la secta calca el raonament de *Jo, Robot*.

Només un cínic diria que això que té aquesta gent es pot anomenar vida. Crims, desesperació... així no és com hauria de viure un home. La Lliga de les Ombres ha estat un obstacle per a la corrupció humana des de fa milers d'anys. Nosaltres vam saquejar

40. Vegeu plana 215 del capítol 5, en especial, la nota 16 del mateix capítol.

Roma, vam omplir vaixells amb les rates de la pesta, vam reduir Londres a cendres. Cada vegada que una civilització arriba al màxim de la seva decadència, tornem per a reinstaurar l'equilibri.

A *Estat de Setge* (1998), el general Devereaux no dubta tampoc a justificar la tortura i l'assassinat en nom del bé del país: «jo sóc la llei», exclama en la confrontació final, «aquí i ara, jo sóc la llei». La insensibilitat de l'ordre social cap a les necessitats individuals també és la principal acusació a la qual han de respondre en el *mainstream* els deures laborals, la burocràcia o les obligacions socials. A *Mesures Desesperades* (1998), el deure obligaria David McCabe a matar l'única persona que pot salvar el seu fill. A *Doble Traïció* (1999), Libby Parsons ha d'escapar de la justícia si vol demostrar la seva innocència, com passa també a *Missió: Impossible* (1996). A *Mercury Rising* (1998), l'Agència Nacional de Seguretat nord-americana no dubte en perseguir un nen autista que és capaç de resoldre el codi secret que ha creat l'agència. *American Beauty* (1999) és tot un al·legat contra la lògica (repressora) del nou somni americà. I la metàfora visual del pare de la família d'*Els Increïbles* (2004), enquibit dins un cotxe que li va petit, és tota una declaració de principis d'una pel·lícula que denuncia l'ordre com a antagonista directa de la llibertat individual.

Davant d'un ordre i d'una lògica social que són sistemàticament posats sota sospita, l'opció per a evitar l'heteronomia és l'instint del protagonista. L'alliberament de la injustícia externa s'assoleix a través de la capacitat de l'instint per a imposar sobre un entorn coartador els veritables desitjos de l'individu. D'aquesta manera, la decisió d'Edward d'anar a buscar Vivian a *Pretty Woman* s'entén a través d'una cadena causal clara (en funció de la causalitat narrativa), però es mostra com una decisió instintiva: un últim moment de lucidesa que es desperta en Edward quan retorna un collaret a la recepció de l'hotel i s'adona de la bellesa que deixa escapar. L'instint és una força recurrent en les decisions que el protagonista pren a contracorrent del seu entorn i a contracorrent de la lògica racional que semblaria obligar-lo a prendre una direcció diferent. A *El Dia de Demà* (2004), una glaciació cobreix mig Estats Units. Jack Hall és el climatòleg que detecta el problema i aconsella evacuar la població. Però quan el gel ha cobert Nova York per complet i Jack descobreix que el seu fill ha quedat atrapat a la ciutat, munta una expedició suïcida per a anar-lo a buscar malgrat no tenir evidències de si ha aconseguit sobreviure. A *Sis Dies i Set Nits* (1998), l'instint és el que empeny els protagonistes a decidir-se a

córrer un al costat de l'altre malgrat la diferència d'edat i d'estils de vida. A *Execució Imminent* (Eastwood 1999), l'instint és l'eix temàtic d'una narració que utilitza un patró recurrent: un periodista s'involucra en la defensa d'un condemnat a qui acusen totes les proves. D'aquesta manera, l'efectivitat amb què l'instint funciona en el *mainstream*, així com l'obstinació que necessiten tenir herois com William Wallace, assenyala per partida doble l'individu com a alternativa fiable on fonamentar les seves manifestacions i l'ordre social com a font potencial d'heteronomies a evitar en funció de la seva insensibilitat cap als éssers humans.

La divisió «emoció individual /ordre social» és un tema que també dóna forma de manera central —i des de diferents nivells— a moltes altres narracions i que reproduceix d'aquesta manera la crítica a la fredor repressora de l'ordre social i la confiança cap a tota mena d'expressions del *jo autèntic* com a alternativa d'autenticitat. A la sèrie *Els Visitants* (2009—2011), la principal diferència entre els alienígenes i els humans (a part que els humans no som llangardaixos gegants) és que els alienígenes no tenen sentiments: «estem dissenyats per a l'eficiència», explica la líder Anna, «no estem limitats per les empremtes emocionals, com els humans».⁴¹ Es justifica així que els visitants siguin obedients i jeràrquics fins al paroxisme de sacrificar-se per la seva líder sempre que a aquesta li convé. Els protagonistes humans són en canvi rebels que, simptomàticament, formen la resistència amb antics terroristes i amb els alienígenes capaços de desenvolupar emocions. Aquesta oposició entre jerarquia/raó/repressió i rebel·lió/instint/autenticitat s'ha convertit en un lloc comú i es calca de manera mil·limètrica a pel·lícules com *Matrix* (1999), a animacions infantils com *Antz* (Eric Darnell i Tim Johnson 1998), a novel·les gràfiques com *V de Vendetta* (Alan Moore i David Lloyd 1982—1989), o fins i tot a musicals com *We Will Rock You* (Ben Elton 2002). Per últim, dues tipologies de personatges oposats que poblen l'imaginari narratiu també tenen el seu origen en la preferència cultural cap a l'instint (autèntic) per sobre raó (repressora). Per un cantó, l'antiautoritarisme és una característica comuna dels herois contemporanis. L'agent J és escollit per a l'agència d'*Homes de Negre* (1997) malgrat que el cap assenyala que «té un gran problema amb l'autoritat». «Jo, també», respon l'agent K com a resposta d'acceptació del nou recluta.

41. Keneth Johnson, creador, «Benvinguts a la Guerra,» *Els Visitants*, temporada 1, capítol 5, dirigit per Yves Simoneau, escrit per Scott Peters, estrenat el 30 de març de 2010 (USA: ABC, 2 de maig de 2011), TV3.

També la nova saga de Bond, interpretada per Daniel Craig, posa l'accent en aquest antiautoritarisme: «Oh! Refús patològic a l'autoritat a causa de problemes d'infància no resolts», s'exclama l'antagonista de Bond quan llegeix a *Skyfall* (Sam Mendes 2012) l'examen psicològic de l'agent. L'extrem d'aquest antiautoritarisme és l'escepticisme antisocial d'aquells personatges que no només fan allò que volen sinó que només creuen allò que poden comprovar de primera mà. Sèries de culte com *Lost* (2004—2010) o *24* (2001—2010) abunden en moments on els personatges decideixen comprovar de primera mà la informació que reben abans de seguir avançant. La fonamentació de la veritat sembla només possible si és individual i el diàleg o la confiança es converteixen, en canvi, en una cara més d'una raó potencialment coaccionadora (temor que recorda aquell «no pretenderá usted convencerme» que, tal com explica Aurelio Arteta, es llencen com a avis els tertulians dels mediàtics debats actuals).⁴² En oposició a aquest personatge que ratlla les característiques del solipsisme, les sèries actuals han dissenyat amb connotacions negatives un personatge hiper-racional que es demostra incapaç de connectar-se amb les seves emocions. Dexter Morgan (de *Dexter* [2006—2013]), Sheldon (de *The Big Bang Theory* [2007—]) o, malgrat l'atractiu del seu antiautoritarisme, també el doctor House (de la sèrie *House* [2004—2012]) i Patrick Jane (d'*El Mentalista* [2008—]) es defineixen per ser crackes del món de la lògica.⁴³ Però l'existència d'una debilitat personal que impedeix l'equilibri del personatge ha fet especial fortuna a les sèries: «la gente feliz no vende», escriuen Toledano i Verde (2007, 100). I per això, la debilitat comuna que comparteixen aquells personatges que dominen el món de la lògica sol provenir de la incapacitat de la raó per a gestionar les seves emocions i cobrir d'aquesta manera un buit emocional que s'emfatitza sota diferents formes. La coixesa de House simbolitza la incapacitat de superar la decepció que li provoquen els humans, Patrick Jane es caracteritza per la seva soledat, Dexter és incapaç de tenir sentiments, i Sheldon els

42. Aurelio Arteta, «Ciudadanos de Omisión» (conferència a les Jornades sobre *La Construcció de la Ciutadania a l'Ètica Contemporània*, UAB, 14 de maig de 2009).

43. Aquest domini de la lògica té diferents formes. A l'episodi d'*El Mentalista*, «Bloodhounds», Patrick Jane ha de resoldre el cas acompanyat d'una experta de l'FBI de qui Jane ridiculitza els mètodes. Es tracta d'un mètode hiper-racionalitzat que s'afoga en estadístiques i en dades. El mètode de Jane és la intuïció i s'oposa a la de l'agent de l'FBI, però es tracta també d'un mètode que relaciona lògicament dades diverses en funció d'una única resposta correcta. Com en els altres casos, el protagonista no sabrà utilitzar tampoc aquesta facultat en benefici del seu benestar propi. Vegeu Bruno Heller, creador, «Bloodhounds», *El Mentalista*, temporada 3, capítol 12, dirigit per Charles Beeson, escrit per Erika Green Swafford, estrenat el 20 de gener de 2011 (USA: CBS, 2014), Nitro.

menysprea directament i pretén entendre l'amistat a través de fórmules,⁴⁴ regular les seves relacions a través de contractes o ordenar les seves funcions intestinals en funció d'un horari precís.⁴⁵ D'aquesta manera, el *mainstream* dóna la volta al somni il·lustrat. No són les passions allò que esclavitzien l'ésser humà, és la raó d'allò que ens hem d'alliberar.

El temor del *mainstream* cap a la uniformització social té les seves arrels en la tradició liberal que hem analitzat en l'anterior capítol. D'aquesta manera, seria esperable que la crítica que vehicula la imatge del pare d'*Els Increïbles* (2004) —enquibit de mala gana en el cotxe que el portarà a una feina *que li va petita*— fos avui aplaudida pels liberals que, com John Stuart Mill, exigeixen llibertat com a garantia contra els riscos uniformitzadors de la societat. Victòria Camps (1999, 194) escrivia que la veritable racionalitat humana és impenetrable i que l'individu és fal·lible. En aquestes condicions, el lloc que la societat reserva a l'individu no és un lloc exempt de perills. Cap ordre social pot reclamar ser etern o infal·lible, qualsevol solució pot presentar zones fosques i contenir patrons insensibles al benestar individual. I és cert que la socialització de l'individu ofereix possibilitats a l'acció humana i amplia el ventall de la llibertat de l'individu: una llengua amb la qual expressar-se, uns valors als quals aspirar, unes relacions possibles amb les quals créixer... però aquestes construccions impliquen també efectivament una coacció susceptible igualment a violentar-lo. Malgrat tot, afirmar que la societat és fal·lible és una cosa i assegurar que tota regulació atenta contra l'individu o que només l'interior humà és infal·lible n'és una altra de ben diferent. La crítica liberal dels perills de la fal·libilitat social hauria de conduir a la necessitat de debatre les normes que ens ordenen. Cal tenir mecanismes per a modificar hàbits, refer lleis, canviar models... Però la crítica que vehicula el *mainstream* —i també el discurs de la llibertat interior— agafa una altra direcció i porta la crítica liberal fins als seus límits: la descripció d'un entorn sistemàticament hostil a l'individu i la d'un ordre social que és patològicament insensible a les seves necessitats. La fal·libilitat de la societat es converteix aleshores no només en una amenaça que cal vigilar, sinó en el fonament d'una denúncia genèrica a tot l'entorn social

44. Chuck Lorre i Bill Prady, creadors, «The Friendship Algorithm,» *The Big Bang Theory*, temporada 2, capítol 13, dirigit per Mark Cendrowski, escrit per Steven Molaro i Chuck Lorre a partir d'una història de Bill Prady i Richard Rosenstock, estrenat el 19 de gener de 2009 (USA: Warner, 2011), DVD.

45. Chuck Lorre i Bill Prady, creadors, «The Staircase Implementation,» *The Big Bang Theory*, temporada 3, capítol 22, dirigit per Mark Cendrowski, escrit per David Goetsch, Maria Ferrari i Chuck Lorre a partir d'una història de Lee Aronsohn, Steve Holland i Steven Molaro, estrenat el 17 de maig de 2010 (USA: Warner, 2014), Neox.

—aquella imatge *mainstream* d'una raó que obvia de manera emfàtica el benestar individual—. Així, la impenetrabilitat de la raó —la impossibilitat de dissenyar un marc social que representi a tots i a tothom— sembla justificar una desconfiança extrema cap a allò social (pel sol fet de ser social) i una fe cega en l'interior individual (com a alternativa on fonamentar la llibertat).⁴⁶

L'argument *mainstream* per a defensar la fe en l'autenticitat és afirmar que les manifestacions individuals són imputables a una identitat individual que és fixa i natural. El joc de mans que fa el *mainstream* en aquest context és donar vida al reduccionisme en què cau la teoria estricta de la racionalitat, tal com la defineix Jon Elster (1988). Segons Elster, la teoria estricta de la racionalitat és la teoria que utilitzem per a justificar la conducta humana en funció de les seves creences i els seus desitjos. El problema d'aquest tipus d'argumentació és que la teoria estricta de la racionalitat —en contraposició a la teoria àmplia de la racionalitat— deixa d'observar si realment aquestes creences són racionals o si aquests desitjos són realment autònoms. La relació estricta de la racionalitat concorda simplement entre fets i motivacions però no diu absolutament res de l'origen d'aquestes motivacions. Vet aquí un buit que sempre pot omplir el guionista per a legitimar d'aquesta manera la fiabilitat de les decisions dels seus personatges. La facultat del guionista *mainstream* és crear una identitat que no necessita posar en dubte el seu origen quan s'identifiquen i desapareixen totes aquelles determinacions que amenaçaven l'individu. La identitat autèntica del personatge (i no la voluntat dels altres o una *falsa* voluntat) és allò que apareix sota aquestes capes d'heteronomia, i la fiabilitat d'aquesta identitat per a ser referent es demostra a partir d'aquest moment a través de la capacitat del protagonista per a gestionar —per fi, eficaçment— la seva conducta en funció del seu objectiu. Tal com imagina la llibertat interior i reclama el *mainstream*: allò que fa el personatge és efectivament allò que és. Malgrat tot, cal notar que la identitat interior només apareix aquí *a posteriori* dels fets i es ratifica únicament pels resultats. Més enllà d'això, res ens indica la presència d'una identitat essencial ni res impedeix que els objectius o la conducta de l'individu —senzillament—no puguin ser imputables a una altra cosa.

46. Sobre la impenetrabilitat de la raó i les dificultats de crear un marc social, vegeu plana 215—216.

En contraposició a aquesta confiada imatge, hem vist en aquesta tesi que múltiples disciplines i autors es mostren escèptics en relació a la identificació fiable d'una essència individual on pugui recaure l'agència única de cada una de les nostres decisions. No es nega aleshores que puguin existir decisions més o menys transcendents o manifestacions individuals que puguin trencar una determinada inèrcia negativa, allò que aquí es critica és afirmar amb certesa que aquesta decisió pugui ser anomenada indefectiblement autèntica. Des d'aquesta perspectiva, es posa en dubte allò que entenem quan diem Identitat i s'assenyala l'ocultació sota el significat normalitzat d'aquest mateix concepte d'un eix d'agències que seran les instàncies que ocuparan *de facto* l'agència de la decisió. Giddens (2007, 35) assenyala que les formes d'actuar, pensar i sentir tenen una realitat social que s'imposa a l'individu; Gergen (2006, 109) explica que els nostres desitjos són el resultat d'un *pastiche* de pautes alienes que construeix la nostra identitat en tant que som pares, treballadors o amics; Paramio (2001, 100) afirma que l'individu no sempre té clares les seves preferències abans de l'acció i que construeix la seva identitat en la mesura que el grup n'hi atribueix; Pizzorno (1989) exemplifica com l'entorn fa canviar les nostres preferències i com la voluntat del nostre jo present pot ser diferent de la voluntat del nostre jo futur; i Margot Pujal escriu sobre la *identitat múltiple* i sobre la impossibilitat de deduir amb certesa una única essència que unifiqui la multiplicitat amb què ens mostrem necessàriament (Ibáñez 2003, 110).⁴⁷ Adriana Gil posa en dubte al seu torn l'essencialitat de les emocions: les emocions són en realitat «prácticas discursivas que mantienen, reproducen y pueden cambiar las relaciones sociales en un momento histórico determinado. Actualmente, nos construyen como individuos, pero esto no es inmutable», i afegeix, «en la práctica cotidiana, apelar a uno mismo, a lo que se es en un momento dado, no tiene por qué tener que ver con las emociones» (Gil i Feliu 2004, 187—188). Aquesta és una línia que havia estat ja oberta amb anterioritat per autors fonamentals que van assenyalar els punts bàsics de l'escepticisme que mereixia la confiança radical en l'autenticitat individual. Així, Berger i Luckmann (2006) havien assenyalat que la percepció individual de la realitat és indestruïble de la seva anterior objectivació (i

47. «L'experiència de la identitat, el sentit del nostre jo, pot ser el resultat de la construcció de l'estructura social en la qual estem inserits i dels rols representats pels interlocutors que tenim a la vora, segons els diferents contextos. Pot ser quelcom aliè a un mateix, en el sentit que pot ser l'efecte dels rols que els interlocutors tenen en relació a nosaltres, i del significat que aquests atribueixen als contextos en els quals ens trobem» (Ibáñez 2003, 125).

valoració) per part de la societat (i del llenguatge),⁴⁸ i Foucault va orientar part dels seus estudis a demostrar com aquesta construcció socio-històrica de la realitat també és vàlida per allò que entenem com Identitat o Individu.⁴⁹ El resultat d'aquesta bateria d'arguments hauria de ser mostrar la xarxa infinita i inabastable de causes que dissenyen i mediatitzen allò que entenem com la nostra identitat. En aquest context, la clarividència causal que afirma saber d'on prové tot allò que diem ser i diem voler no pot ser més que una entelèquia i qualsevol intent de buscar un nucli infal·liblement cert i fix d'agència dins d'aquesta xarxa ha de ser denunciat com una empresa destinada al fracàs des de la seva mateixa premissa de partida. Per això, parlar amb certesa de la nostra voluntat o veu autèntica és senzillament una empresa impossible (o una mentida). Daniel Dennett ho sintetitza de la següent manera:

Les funcions que realitza l'homuncle imaginari en el Teatre Cartesià han de ser distribuïdes, en el cervell, *en el temps i en l'espai* [...] hem de tenir parts —records, plans, creences i desitjos— que haurem anat adquirint a través del temps. I serà aleshores quan totes aquestes influències causals del passat, de l'exterior, tornaran a entrar en escena amb la intenció de contaminar-ho tot, d'ocupar el lloc de la nostra creativitat i d'usurpar el control de les nostres decisions. (Dennett 2004, 146—147)

En aquest context, apel·lar a la subjectivitat com a fonament fiable d'identitat i llibertat no pot ser sinó el resultat d'una confusió. El *mainstream* reproduceix i popularitza, pel·lícula a pel·lícula, una imatge de llibertat que és com una ceba de la qual s'han d'anar extraient capes, fetes d'obstacles i heteronomies. Cal treure la capa de les manipulacions, cal treure la capa de la irracionalitat, cal treure la capa de la societat... El *jo autèntic* s'intueix al final de totes aquestes capes com aquell ideal d'agència pura que haurà de

48. Berger i Luckmann (2006) analitzen l'objectivació de l'entorn humà de la següent manera: «Aprinc la realitat de la vida quotidiana com una realitat ordenada. Els seus fenòmens es presenten disposats amb anterioritat en pautes que semblen independents de la meua aprehensió d'ells mateixos i que se'ls imposen. La realitat de la vida quotidiana es presenta ja objectivada, o sigui, construïda per un ordre d'objectes que han estat designats com a objectes abans que jo aparegués en escena. El llenguatge utilitzat en la vida quotidiana em proporciona contínuament les objectivacions indispensables i disposa l'ordre dins del qual aquestes adquireixen sentit i dins del qual la vida quotidiana té significat per a mi» (Berger i Luckmann 2006, 37).

49. És Foucault l'autor clau que estudia les formes amb què l'individu és objectivat i les formes sota les quals comprem la nostra identitat: «Aquesta forma de poder s'exerceix sobre la vida quotidiana immediata que classifica els individus en categories, els designa per la seva pròpia individualitat, els lliga a la seva pròpia identitat, els imposa una llei de veritat que han de reconèixer i que els altres han de reconèixer en ells» (Foucault 1988, 7). Margot Pujal escriu també: «La identitat social i la identitat individual no són realitats separables, sinó que es constitueixen mútuament; i ho fan per mitjà d'allò social, cultural i ideològic que és inherent al llenguatge que fem servir quan narrem qualsevol aspecte relacionat amb el jo [...] la forma com entenem la identitat, doncs, depèn directament de la societat, la història i els grups que han participat en la seva interpretació i narració» (Ibáñez 2003, 98—99).

guiar el nostre destí lluny de l'heteronomia. Però com *La Biblioteca de Babel* de Borges, la realitat és opaca de tantes pistes que deixa: la racionalitat humana és impenetrable, les capes es toquen una a l'altre com una *myse en abime* eterna que ho conforma tot i sense les quals no podríem parlar de res. El problema és de definició. La llibertat no pot confiar en l'autonomia de l'interior individual perquè amb prou feines sabem què és allò que diem quan diem Interior. *La identitat no és una essència, sinó una construcció subjectivada de l'entorn que ens rodeja i, per aquesta mateixa raó, fariem bé de posar allò que diem ser i allò que diem voler sota el mateix paraigües escèptic amb què jutgem la resta de construccions socials que ens condicionen.* La identitat és una porta oberta a múltiples instàncies, que estan allà per a donar cos a l'individu, però que també difuminen l'agència individual fins a l'infinit i en direcció a tota mena d'instrumentalitzacions potencials fins i tot quan acceptem com a pròpia qualsevol cosa que diem. Per això, no podem dir allò que som o allò que volem sense acceptar que mai podem saber amb certesa en quin grau les nostres manifestacions depenen dels condicionants de la tradició, de la llengua o de la societat: som individus de la manera que la societat ha definit individu; afirmem voler allò que també volen les persones que ens rodegen; som aventurers, pares o amants quan les nostres aspiracions concorden a una imatge d'aventurers, pares o amants que ens transcendeix... En aquest context, la llibertat no hauria d'aspirar mai a fonamentar la seva realització en la certesa d'un *jo autèntic* que pren la paraula quan parla l'individu, un *jo* que imagina absent de manipulació. La decisió *mainstream* com a certesa d'autonomia individual il·lustra d'aquesta manera el nucli de la confusió del discurs de la llibertat interior: la llibertat ha de ser senzillament una altra cosa.

Allò que anomenem llibertat no neix d'una essència, sinó d'una coincidència. Anomenem llibertat a voler/poder manifestar una identitat que esperem posseir a través d'unes expressions que necessàriament són també el resultat d'una xarxa de causes infinita. Divorciar-se per a començar una nova vida, deixar la feina per a provar sort com a emprenedor, o abandonar els nostres vincles quotidians per a fer la volta al món, són circumstàncies que no obren cap porta a un espai buit de normes sinó a un nou entorn discursiu on les noves coaccions són viscudes i legitimades de facto com a lliures. És per això que la lluita en favor de la llibertat no pot passar mai per la recerca d'un espai absent de manipulació (que és impossible) ni per esperar una expressió autèntica (que és indemostrable), sinó per l'optimització d'un encaix entre l'acció

individual i una varietat de manifestacions humanes possibles: cal crear diferents maneres de ser família, diferents maneres de treballar, diferents maneres de viure la quotidianitat. Es tracta aleshores d'emprendre una empresa cultural per a fomentar la llibertat —no pas en la presumpta fiabilitat de la subjectivitat individual—sinó en els acords i possibilitats del diàleg social. És des d'aquesta perspectiva que es poden entendre les paraules de Victòria Camps quan escriu que «sólo mediante la confrontación de opiniones y puntos de vista se irá avanzando en los contenidos que debe tener la ley» (Camps 2001, 72). I més endavant, explica:

La única objetividad reconocida hoy es la intersubjetividad. La verdad sólo reside en el acuerdo. Y dependemos absolutamente del lenguaje: un lenguaje heredado de otros, sustrato de otras culturas y otros tiempos. El individuo no ignora sus limitaciones, sabe que su razón no es monológica, sino dialógica, que él sólo no llegará a ninguna parte. Todo eso lo han asumido las ciencias y lo ha asumido la filosofía, pero parece ignorarlo una práctica obtusa y servidora de otros dioses, que sigue entronizado al individuo soberano y posesivo. (Camps 1999, 21)

Malgrat tot, cal abans que aquest diàleg assumeixi la consciència de la seva fal·libilitat. El simple concepte de dialogar hauria d'implicar de fet la consciència que la racionalitat humana és inabastable i que cap solució pot reclamar el dret a ser una solució eterna. El filòsof Adam Swift (2006, 77—87) explica que una autoproclamada infal·libilitat de les solucions discursives hauria de ser el límit al qual no hauria d'arribar mai cap diàleg: no hi ha un sol sistema o una sola racionalitat vàlids per a tothom. Adam Swift exposa també el segon resultat al qual no hauria d'arribar tampoc mai cap acord. Les prohibicions i les obligacions que determina qualsevol diàleg social haurien de despertar sempre la sospita del totalitarisme que denunciava Berlin (a vegades, extremament subtil) quan no s'executen en nom d'un bé major i es justifiquen únicament en la llibertat que reclama un suposat *jo autèntic* que, com la llei o l'ordre, ningú està tampoc legitimat a definir unilateralment. Vet aquí la perillosa deriva que pot promoure el *mainstream*, tot sospitant de tot i de tothom i proposant només un determinat ús de la racionalitat com a única veritat.

Kenneth Gergen (2006, 266) anomena «joc seriós»⁵⁰ a la consciència de participar en un entorn social on cap discurs és fiable però tot discurs pot convertir-se en una

50. «Participem en un joc seriós quan establim diverses formes de relació (fins i tot les construccions lingüístiques i les seves accions associades) alhora que considerem que les formes estan lligades al context. Això significa apreciar que els intents actuals de les comunitats humanes posseeixen validesa interna per a aquells que participen en elles [...] un hauria

valuosa eina d'emancipació individual. En aquest context discursiu, la nostra inefable individualitat hauria de ser una veu més d'un diàleg en etern moviment on hàbit, normalitat, llei, natura i tradició dissenyen aquell ventall d'expressions possibles per a l'acció que aspira a declarar-nos lliures. És per tot això que tota definició de llibertat hauria de promoure la dimensió social de la nostra manifestació individual, i hauria d'esperonar també el compromís de l'ésser humà en la creació d'unes estructures i d'un marc d'acció —la cultura, els límits, la llei— que seria més representatiu com més plural, obert i participatiu fos el diàleg que el fonamenta. Gergen cita Rorty quan escriu: «el nostre objectiu és un repertori creixent de descripcions alternatives i no L'Única Descripció Correcta». La confiança en l'autenticitat —i la confiança extrema en l'individu i en una determinada manera de gestionar les seves manifestacions— no pot ser mai aquesta Única Descripció Correcta de viure arreu la llibertat. Per això, l'últim que cal preguntar-se en aquest capítol són les raons de la institucionalització en el *mainstream* d'una imatge de decisió que, en última instància, és una figura de certesa i de control: una decisió que afirma que és capaç de percebre la xarxa causal que rodeja el protagonista i que assegura finalment ser capaç de transcendir qualsevol determinació en funció d'una presumpta autenticitat individual que és capaç d'afirmar. Aquesta pregunta és també una pregunta sobre les causes que popularitzen el discurs de la llibertat interior i la mística de l'autogestió.

Mística de la Llibertat: Funció Social de la Recurrència Mainstream

Avatar (2009), la pel·lícula més vista als cinemes de tots els temps fins a la data, s'obre amb la següent veu en off de Jake Sully: «Mentre estava estirat a l'hospital de veterans, amb un enorme forat que m'entravessava la vida, vaig començar a somniar que volava: era lliure... però tard o d'hora sempre hem de despertar». Aquesta separació entre món físic i món mental divideix també els dos àmbits de les aventures de Jake Sully. Jake és un *marine* que viatja a Pandora per a participar en la colonització del planeta per part de l'exèrcit i de les empreses que protegeix. Jake és paraplàgic i, «fart de les prohibicions

de ser capaç de fer un pas enrere en qualsevol moment i observar cada un dels esmentats rituals des de la perspectiva d'"altres mons", en tant que són modalitats de vida entre moltes altres» (Gergen 2006, 269, 271).

dels metges», ha acceptat participar en un experiment amb cossos alienígenes. Aquesta és l'altra realitat de les aventures de Jake: la de l'avatar. Un avatar és un cos alienígena amb ADN humà. L'híbrid només s'activa quan Jake dorm en una càmera especial des d'on el *marine* el dirigeix a través de la ment. L'objectiu de l'experiment és posar-se en contacte amb els alienígenes, conèixer-ne la cultura i aconseguir evitar la guerra. Però les possibilitats de viure en el cos d'un alienígena són moltes per a un paraplègic. Dins del cos del seu avatar, Jake comprova ben aviat que les limitacions del món físic no existeixen i no pot evitar saltar-se el protocol i córrer fins a la jungla tan bon punt controla el seu nou cos. Aquesta polarització entre món físic (on Jake es desplaça amb cadira de rodes) i món mental (on Jake pot córrer) es reforça amb la confrontació de Jake amb el seu antagonista, el coronel Miles Quattritch. El Coronel és un portent físic, que es presenta en pantalla fent peses davant de Jake i que li promet «comes de veritat» si col·labora amb l'exèrcit i aconseguix obtenir informació clau per a la guerra de la seva convivència amb els *Na'vi*. Aquest serà el conflicte principal que dirigirà les aventures de Jake: el dilema entre complir els objectius militars o defensar els interessos de la tribu alienígena on s'ha infiltrat el seu avatar.⁵¹ Jake acaba liderant la causa alienígena, derrota el coronel —«creus que ets un d'ells, desperta d'una vegada», li diu el coronel—, i fusiona finalment la seva ment al cos de l'avatar en un ritual alienígena que tanca la pel·lícula. A través de les facultats de la ment —i de la contraposició entre món mental i món físic—, *Avatar* sembla articular una apologia de l'interior individual. La ment és el lloc des d'on podem fer que tot sigui possible. No importen els impediments físics, no importen els obstacles: Jake pot ser «lliure» quan somia. Des de la càmera on dorm, Jake té l'oportunitat de transcendir la vida monòtona que porta, i fins i tot de curar definitivament la seva paraplegia quan es fusiona amb el seu avatar. Estem davant de la mística de la llibertat, l'assumpció que l'autogestió pot amb tot o, dit d'una altra manera, *la creença que sempre hi ha una decisió possible per a assolir els objectius personals i l'èxit*.

L'apologia de l'autogestió remet a un ordre social on prendre la decisió correcta és la principal clau de volta del benestar individual i sembla ser una possibilitat que sempre és a l'abast. El sociòleg Barry Schwartz (2005) descriu la condició del món occidental

51. L'estructura d'*Avatar* s'analitza al capítol 3, a l'apartat *Manuels i Estructura: Actes, Ordre i Evidenciació*.

contemporani com la tirania de l'abundància. El supermercat del costat de casa seva compta amb 285 tipus de galetes salades, 61 varietats de cremes bronzejadores, 230 classes de sopa o 22 tipus de gofres congelades. Aquest ventall de possibilitats és només l'exemple d'un fenomen que organitza també molts altres àmbits. Schwartz assenyala que els plans d'estudis universitaris s'assemblen més, avui en dia, a un catàleg de moda que al currículum fixe que s'impartia a les facultats només fa unes dècades. Harvard té un paquet d'assignatures de cultura general que suma 220 assignatures, un programa que deixa poc marge per a fomentar un coneixement compartit comú que sigui veritablement general: «els alumnes entren i surten de les classes com si anessin a un centre comercial», conclou Schwartz (2004, 25). El sociòleg nord-americà repassa també meticulosament l'abundància d'opcions a l'hora d'escollir una assegurança mèdica, el ventall de possibilitats per a dissenyar la nostra imatge segons l'oferta d'operacions de cirurgia estètica, les variables que permeten conformar un horari laboral flexible gràcies a les possibilitats cibernètiques actuals,⁵² les combinacions per a viure l'amor més enllà de la rígida estructura familiar de fa només un segle, o fins i tot les opcions que hi ha a l'hora d'escollir com rebre un servei públic. «Abans, per a bé o per a mal, confiàvem en el bon funcionament dels reguladors estatals controlats pels nostres representants electes. Avui en dia, el nou model és 'encarrega't tu del tema'» (Schwartz 2004, 25; cita de Edward A. Smeloff, expert en serveis públics). Aquesta és la mateixa inèrcia que Alan Wolfe detecta en el seu estudi sobre llibertat moral i llibertat de culte: «Wolfe va realitzar una sèrie d'exhaustives enquestes a una àmplia mostra de nord-americans i va descobrir que, de manera pràcticament unànime, tots ells escollirien individualment els seus valors i prendrien les seves decisions ètiques» (Schwartz 2004, 49). Aquesta ampliació del marc d'autogestió —ho hem vist al capítol anterior— és fruit del clima polític, econòmic i sociològic dels anys 80: la legitimació de la mística de la llibertat a través dels seus presumptes resultats globals. L'alternativa a l'opressió que significava l'existència d'una sola opció se substitueix per la fe que un marc d'autogestió pot comptar amb la presència a l'altre costat d'un individu prou equipat per a escollir per si mateix i per la confiança que un ventall infinit d'alternatives és la millor promoció del benestar global. És en aquest

52. Avui, estar «de guàrdia» és una expressió antiquada perquè tothom té la possibilitat d'estar-ho a totes hores gràcies a les noves tecnologies.

context on es popularitza la mística de la llibertat aplicada també aleshores als resultats de l'autogestió en l'àmbit exclusivament individual. Des d'aquest nou punt de vista, no només es legitima l'autogestió en funció dels resultats globals que prometen les polítiques llibertàries, sinó també en funció de la capacitat que s'assumeix de la gestió individual per a ser garantia suficient d'èxit i de superació personal (de qualsevol cosa imaginable).

El problema del salt que fa la mística de la llibertat des de l'àmbit social fins a l'àmbit individual és la manca de fonamentació sobre la qual es fa aquest salt. Les teories polítiques sobre els beneficis socials de l'autogestió van comptar durant la segona meitat de segle XX amb una abundant literatura. Un dels objectius d'aquests estudis era la creació de paradigmes de comportament social que explicaven —des de la teoria de l'elecció social o la teoria de jocs— com es podia derivar el benestar social de l'autoregulació individual. Vet aquí el pas que obvia la mística de la llibertat quan afirma l'èxit com a conseqüència necessària de l'autogestió. Els arguments que corren de titular en titular, o d'entrevista en entrevista, barregen consells benintencionats sobre la importància de l'esforç o les virtuts psicològiques de conductes d'arrel més o menys estoica amb aures energètiques o teories pseudo-biologistes sobre la facultat de l'actitud per a predisposar les cèl·lules del nostre cos. No obstant això —i en el millor dels casos— no hi ha cap argument sòlid que sigui capaç d'explicar el pas entre la predisposició positiva (de l'individu, de les energies o de les cèl·lules) i l'èxit: el moment en el qual tot l'esforç del món es concreta de manera necessària en un resultat concret i exitós. És en aquest punt on la mística de la llibertat descobreix que la seva insistència (*ad nauseam*) en titulars prefabricats i en (seleccionades) hagiografies és en realitat l'únic factor de legitimació amb què compta per a confiar en l'autogestió i per a deixar el destí de l'individu en mans de la seva presumpta capacitat per trobar sempre aquella decisió que posa de nou el món en ordre. No estem davant d'un debat racional, per tant, sinó davant d'un debat exercit a cop de normalitat i d'hàbit.

Michela Marzano (2008) ha exposat a *Extension du Domaine de la Manipulation: De l'Entreprise à la Vie Privée* el desembarcament d'aquesta pantalla semàntica de llibertat, control i èxit a la gestió de la vida privada. Marzano explica que aquesta irrupció de fórmules simplistes i hagiografies vàries es dona en l'àmbit de la vida privada a partir dels 80 en paral·lel a la institucionalització de l'autonomia en l'àmbit empresarial. Les llibreries

s'omplen aleshores de *best-sellers* que expliquen com dominar el destí: «has de reconèixer que només tu ets el responsable de la vida que tens», Marzano (2008, 193) cita aquí el llibre d'eloqüent títol *The Ultimate Secret to Getting Absolutely Everything You Want*, «el teu estat de salut, les teves finances, la teva vida amorosa, la teva vida professional, tot això és la teva obra i no la de ningú altre»; revistes i articles reciclen una i una altra vegada titulars de fórmules màgiques com: «aprendre a autoafirmar-se i gestionar millor el teu temps», «desenvolupar el teu carisma», «Com aprendre a fer-se estimar»:

Per a 'tenir èxit' tothom —se suposa— ha comprès la necessitat de 'gestionar' a la vegada el seu discurs, la seva imatge, el seu poder. La gestió d'empreses s'ha convertit a poc a poc en una pràctica d'allò social capaç de forjar, a tota velocitat, una concepció i una ideologia de la societat. No és casualitat que el verb 'gestionar' es conjugui avui en tots els temps i s'adapti a tot: s'ensenya com 'gestionar' les nostres relacions conjugals, els nostres conflictes personals, la nostra forma física, el nostre estrès... Amb l'ajuda de receptes prefabricades, [...] tots estem convidats a convertir-nos en 'subjectes de la nostra història'. (Marzano 2008, 30—31)

No estem aquí davant d'una autogestió que respongui únicament a una exigència de la llibertat per la llibertat. L'aura de l'autogestió —i l'aura de la llibertat— es legitima també a través del seu presumpte lligam necessari amb l'èxit i l'assoliment dels objectius personals. Així, no s'exigeix un marc d'acció il·limitat per a poder prendre qualsevol decisió, sinó només per a poder exercir aquella decisió que es ratificarà amb l'èxit i amb el reconeixement social (Marzano 2008, 111). És l'èxit —i no únicament la defensa en si de la llibertat— allò que justifica l'apologia de l'autogestió i allò que remet també a la idealització i apologia de tots aquells factors que han de portar l'individu a qualsevol destí imaginable —la voluntat (autèntica), la clarividència, l'esforç...—: donat un determinat objectiu, la gestió individual pot ser sempre sinònim de reeiximent (per no dir *ha de ser sempre*). Per això, no és estrany comprovar com la recurrent aparició en l'opinió pública d'històries sobre curacions o reptes físics —històries que posen l'accent en obstacles impossibles—, es presenten una i una altra vegada a través d'un vocabulari que barreja gestió i voluntat amb omnipotència i èxit: «La lluita per la vida. 'Voler És Poder', un vídeo que mostra la superació del ciclista Diego Ballesteros després d'un accident», titula

una notícia a *El Periódico*;⁵³ «Esport sense Limitacions», titula a *La Vanguardia* un reportatge sobre l'exercici i els discapacitats;⁵⁴ «Sense Barreres, Nick estarà a la Ciutat», titula també una publicació regional en relació a una conferència d'un empresari que «no té cames ni braços, però tampoc límits»...⁵⁵ El missatge és clar: des d'un mateix, tot és possible perquè sempre hi ha una decisió que pot trencar qualsevol inèrcia i posar-ho tot en ordre.

Aquesta confiança en l'autogestió té també la doble facultat d'explicar el fracàs quan s'inverteixen que expliquen l'èxit. *Aquell gram de participació que tots tenim en la nostra vida, i que es magnifica fins a proporcions estratosfèriques per a explicar l'èxit, pot indicar igualment l'absència d'una acció individual clau que es reconverteix aleshores en l'explicació (única) del fracàs.*⁵⁶ Si la parella ens deixa o el règim no ens funciona, sempre podem comptar amb algú que sàpiga amb certesa quan vam deixar de gestionar correctament la nostra llibertat; si el sou és baix i no vol pujar mai, el judici popular i ràpid pot recaure igualment en nosaltres i en les nostres males aptituds per a negociar; si tenim un accident de cotxe, sempre podem comptar amb algú que opini sobre les causes donada la nostra particular habilitat al volant. El fracàs ressegueix la nostra vida i sap trobar insistentment aquella cruïlla de circumstàncies que ens culpabilitzarà només a nosaltres d'haver perdut el control del nostre destí: una pulsio negativa que ens domina i ens converteix en éssers irracionals, o la desinformació que ens allunya de la clarividència, o la manipulació que hauríem haver estat capaços de detectar, o directament una essència negativa que ens converteix en malvats o idiotes. Fins i tot els desastres naturals, allò inevitable i la mala sort exigeixen trobar aquell moment en què les coses podrien haver-se gestionat d'una altra manera, aquell moment AA que el discurs de la llibertat interior imagina personificat en algun cantó de la cadena causal que ha portat al desastre. Escriu Todorov:

Aquesta última faceta de les nostres societats engendra alhora una creixent necessitat de buscar, darrere de qualsevol desgràcia, una responsabilitat jurídica. Ja no vull acceptar que

53. «'Voler És Poder', un Vídeo que Mostra la Superació del Ciclista Diego Ballesteros després d'un Accident,» *elPeriodico.com*, 1 de març de 2012, <http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/esports/print-1473001.shtml>.

54. Andreu Mas, «Esport sense Limitacions,» *La Vanguardia Digital*, 8 de gener de 2013, <http://www.lavanguardia.com/mon-barcelona/20130105/54358832301/esport-sense-limitacions.html>.

55. «Sin barreras, Nick Estará en la Ciudad,» *La Vanguardia Digital*, 29 de setembre de 2009, <http://www.vanguardia.com/historico/40933-sin-barreras-nick-estara-en-la-ciudad>.

56. A la plana 194 i següents, hi ha una col·lecció similar de titulars extrets de l'entorn contemporani català. També al capítol 4, a la plana 180 i següents.

unes forces incontrolables hagin pogut provocar la inundació de casa meva, la intempèrie que ha fet caure el meu sostre, o l'allau que es va emportar el meu fill. Ja que tot es pot controlar, ha d'existir, per a aquest desastre, un responsable humà que puguem portar davant dels tribunals. Ja no vull que la malaltia m'ataqui: la culpa és de la societat que l'ha provocada, o dels metges, que no han volgut curar-la; l'una, o els altres, han de pagar. (Todorov 1999, 325)

Assistim aleshores, —després de cada calamitat o desgràcia—, a un circ mediàtic on els mitjans de comunicació semblen viatjar segles enrere per a convertir-se en jutjat, judici i jutge: *el desastre ha passat però, si creem aquesta llei o aquesta altra, ja no tornarà a passar mai més i podrem tornar a respirar tranquils.*

La crítica a aquest panorama és contundent: la mística de la llibertat és només una pantalla discursiva i no és garantia de res (Marzano 2008, 111; Ibáñez 2003, Gergen 2006, 327; Dennett 2005). L'alternativa a un món dominat per l'heteronomia no pot ser una llibertat que confia en no necessitar res ni ningú per a ser l'origen de tot per a tothom. En oposició a aquesta certesa, diferents autors han proposat recurrentment la promoció de la igualtat de llibertat —i no únicament de la llibertat— com a camí cap a la justícia: John Rawls (Puyol 2010), Victòria Camps (1990), Owen Fiss (1999)... L'exercici de la llibertat no pretén garantir-ho tot en aquest paradigma però, si s'accepta regular la llibertat en nom de la llibertat dels altres o fins i tot en nom d'altres valors, sí que garanteix un mínim marc de benestar i de justícia global. Per això, no és pas la crítica a la mística de la llibertat qui ha de rebatre els pressupòsits de la mística que ho promet tot a tothom, sinó que són els seus defensors aquells que encara els han de demostrar. Ho hem vist al llarg de la tesi: dir que l'èxit s'ha donat en un entorn on es disposava d'un marc ampli d'opcions és una cosa, però afirmar que aquest lligam és l'únic factor de l'èxit i que el benestar és la conseqüència generalitzable d'una decisió sempre possible és una cosa molt diferent. No es nega aquí la importància de promoure la gestió individual o que *pensar en positiu* pugui ser una força heurística. Allò que es posa aquí en dubte és que es pugui deduir tot resultat positiu únicament d'aquesta predisposició. De manera similar — en relació al fracàs o la desgràcia—, no s'afirma tampoc aquí que les persones no demostrin sovint un creatiu exercici de la incompetència o que no sigui important una anàlisi crítica de la gestió individual. Però allò que sí s'afirma és que cal vigilar amb aquella acusació que només assenyala l'individu perquè és la cara negativa d'un discurs que

només confia igualment en ell. La xarxa causal que determina els fets socials mai és tan clara com per a afirmar amb certesa que la responsabilitat individual ho és tot. Per això, cal no confondre'ns. Creure en les virtuts de l'autogestió i en la importància de l'avaluació crítica del desastre corre el risc avui en dia de deixar-se arrossegar culturalment per una ideologia omnipresent que insisteix a explicar-ho tot automàticament des de l'individu omnipotent i que és només el revers d'una teoria que afirma amb clarividència que tot es pot explicar únicament des de l'individu. Aquest és un pressupòsit de l'individualisme metodològic i de la llibertat defensada com a absolut que, malgrat les seves llacunes en l'àmbit teòric —ho hem vist a l'apartat *El Marc de la Llibertat Individual: De la Llibertat Formal a la Mística de la Llibertat* del capítol 5—, ha aconseguit una àmplia presència en l'opinió pública. Aquest és el debat que aquí es planteja: l'atractiu que presenta aquesta ideologia a un individu que, tot acceptant-la, accepta també la solitud i la sobrerresponsabilització, i la manera a través de la qual aquesta ideologia salva els buits que no és capaç d'argumentar.

Imaginar una realitat ordenada és la resposta antropològica natural a través de la qual l'ésser humà pretén donar sentit a tot allò que no comprèn o que el transcendeix.⁵⁷ Mircea Eliade (1985, 18) escriu a *El Mito del Eterno Retorno* que «tot territori que s'ocupa amb la finalitat de ser habitat o utilitzat com a 'espai vital' és prèviament transformat de 'caos' en 'cosmos'; és a dir, per efecte del ritual, se li confereix una forma que el converteix en real». L'individu contemporani descobreix la seva solitud amb la modernitat i l'opacitat del laberint que el rodeja amb la postmodernitat, això és: la vulnerabilitat de l'ésser humà i la seva necessària condició manipulada, aquella xarxa de poder que definia Foucault o aquella cadena causal incognoscible que explicava Dennett. Malgrat tot, res de tot això importa quan una simple decisió —clarivalent, autònoma i autèntica— és eina suficient per a posar en mans de l'individu el control d'aquest complex entorn i transcendir d'aquesta manera tota inseguretat i tota angoixa. Encarat a un món confús, l'individu necessita creure que la llibertat és aquella eina que retornarà l'ordre al món si sap gestionar-la tal com toca. No importa aleshores la solitud, sinó que fins i tot es prefereix;

57. Peter Berger escriu: «Viure en un món social és viure una vida ordenada i plena de sentit. La societat és el guarda de l'orde i del sentit de la vida no només objectivament, per mitjà de les seves estructures institucionals, sinó també subjectivament, en l'estructura de les consciències individuals» (Cardús 2003, 101).

no importa aleshores la incertesa, sinó que s'organitza fins i tot un destí en forma d'eleccions. La decisió de l'individu —la correcta gestió de la seva llibertat— es converteix així en aquell factor d'àmbit individual que ha de permetre assenyalar perquè el caos és caos i l'ordre és ordre. Vet aquí l'origen d'aquella fe en el control individual que definia Ariely més amunt com a *tendència natural*. Vet aquí també l'origen —cada cop que hi ha un desastre— del paranoic circ mediàtic a la recerca d'un culpable. Ho escrivíem abans: *el desastre ha passat però, si creem aquesta llei o aquesta altra, ja no tornarà a passar mai més i podrem tornar a respirar tranquils*. Aquesta voluntat de control és un concepte que han repetit aquí autors com Todorov o Marzano —o, des del cinema, també el director i guionista Christopher Nolan*— per a explicar la confiança cega en la llibertat i en les seves virtuts. Barry Schwartz (2004, 29) explica al seu torn que és igualment la capacitat de control que atorga l'autogestió a l'individu allò que aquest espera trobar en l'apologia de la llibertat: «Si ens comportem d'una manera racional, ens diuen, una major quantitat d'opcions millorarà la nostra societat: aquells que estiguin atents es beneficiaran d'això, i aquells que no vulguin donar-se per assabentats sempre podran ignorar les opcions addicionals». Aquest és també el missatge d'*Avatar* (2009): tot és possible des de l'interior, no hi ha res que no es pugui fer des de l'actitud correcta. La quotidianitat s'omple aleshores de missatges que pregonen que tot és controlable i que no hi ha límits si un no vol: tot té un sentit precís i és culpa de l'individu si no troba l'actitud per a captar (i patir amb dignitat) fins i tot el sentit de la desgràcia —l'infortuni no existeix perquè *tot passa per alguna raó*—, cadascú pot crear la seva sort, només cal desitjar una cosa per a aconseguir-la, pensar en positiu és la clau de tot i cal creure sempre que es pot (i, si no hem pogut, serà que no hem cregut prou), els obstacles només els poses tu (o estan només *in your mind*)...

Des de les imatges publicitàries als videoclips, el subjecte contemporani s'enfronta a un nombre creixent de representacions i de discursos que el reenvien, d'una manera o altra, a la idea de control: exhibir un bon cos sembla la prova evident de la capacitat d'un individu de mostrar control sobre la seva vida; utilitzar un llenguatge entenedor i políticament correcte és el signe de la seva capacitat per dominar les seves emocions i reprimir els seus humors foscos; desenvolupar una 'actitud positiva' és la marca del *winner* que no es deixa abatre per l'adversitat, etc. (Marzano 2008, 184)

En aquest context, les facultats de la decisió *mainstream* per a transcendir qualsevol determinació possible no poden presentar-se deslligades de la mística que repeteix arreu que sempre hi ha una decisió possible. La tendència del *mainstream* a reproduir de manera normalitzada una experiència de món ordenat gràcies a l'exercici d'una llibertat que es domina ha estat el tema d'aquest capítol. Així, hem vist que la decisió *mainstream* és —en funció d'una estructura organitzada al voltant de punts de gir i de la necessitat de contrast— aquella manifestació individual capaç de reorientar qualsevol inèrcia negativa fins a l'èxit. De la mateixa manera, hem vist com la decisió final també és clarivident i autònoma —en funció de la xarxa causal i de la institucionalització del conflicte intern— i com aquesta decisió es presenta igualment en el *mainstream* com a decisió sorgida dels veritables desitjos i creences del protagonista —una decisió definida com a autèntica en funció del conflicte del personatge amb l'entorn que el legitima a convertir-se en un escèptic militant—. En aquest context, la relació entre llibertat i ordre és una relació que s'estableix en el *mainstream* també a través d'una nova regularitat narrativa. S'ha explicat al tercer capítol, quan analitzàvem *Senyals* (2002), escrita i dirigida per Michael N. Shyamalan*: l'univers narratiu es mostra com un univers ordenat, en tant que tots els seus elements mostren tenir sentit un cop ha acabat la pel·lícula.⁵⁸ Amb aquesta regularitat com a teló de fons, és senzill imaginar com la imatge d'una decisió clarivident, autònoma i autèntica —la decisió *ben gestionada*— apareix narració rere narració com una experiència ritual que explica el sentit i l'ordre que acaba mostrant necessàriament tota narració *mainstream*. Jake Sully reconverteix la derrota alienígena en victòria a través d'una decisió insensata a *Avatar* (2009), Neo decideix tornar entrar Matrix per a rescatar el cap de la revolució a *Matrix* (1999) i triomfa malgrat la profecia que pronosticava la seva mort si ho feia, Elle Woods decideix no abandonar el judici

58. Vegeu l'apartat *Un Món Saturat de Sentit, o com Mostrar des del Guió*, al capítol 3. L'ordre narratiu és tant important que moltes narracions l'utilitzen com a motiu central. *CSI* (2000—), la sèrie més seguida de tots els temps, fa de l'ordre la seva motivació és tota una declaració de fe al respecte: el *mantra* que es repeteix amb insistència des del mateix capítol pilot és que les proves sempre revelen la veritat (Anthony E. Zuiker, creador, «Pilot,» *CSI: Crime Scene Investigation*, temporada 1, capítol 1, dirigit per Danny Cannon, escrit per Anthony E. Zuiker, estrenat el 6 d'octubre de 2000 (USA: CBS, 2003), DVD). Sèries, també molt populars, com *House* (2004—2012) o *El Mentalista* (2008—) segueixen un patró idèntic (hi ha una manera de posar les coses en ordre —la racionalitat— i cal trobar-lo) i la comèdia *My Name Is Earl* (2005—2009) converteix fins i tot aquest ordre en el tema principal de la sèrie: per cada acció negativa n'hem de fer una de positiva

malgrat l'assetjament que rep i es converteix en una advocada d'èxit a *Una Rossa molt Legal* (2001)...

Malgrat tot, una anàlisi detinguda de qualsevol d'aquests exemples revela fàcilment l'essència de la relació *mainstream* entre llibertat i èxit, de manera que el resultat d'aquesta anàlisi indica l'encaix més prominent del *mainstream* en el discurs de la llibertat interior dins del qual s'enuncia. Prenguem *Una Rossa molt Legal* (2001) com a exemple. Després de l'assetjament a què és sotmesa, Elle Woods es debat entre el dubte sobre seguir en un món on només és valorada pel seu físic i la vida esteticista que vivia abans de la universitat. Aquest és un dilema entre dos termes que la pel·lícula mostra com a excloents, un cul-de-sac, un moment on cap acció sembla ja poder restablir l'equilibri. No obstant això, sembla ser el guionista —més que no pas el personatge— qui es converteix en omnipotent en aquesta cruïlla fonamental de la narració. La solució narrativa que troba Elle a aquest cul-de-sac és l'aparició d'una tercera alternativa que permet a la protagonista transcendir el dilema i resoldre l'equació perquè sí. L'opció d'Elle és presentar-se al tribunal vestida com solia fer-ho abans d'arribar a la universitat, forçar la destitució de l'advocat que l'ha assetjat, i quedar-se el cas, que evidentment resol i guanya. La lectura que explica l'èxit d'Elle com a conseqüència de la seva decisió no pot ser més que una lectura que ha creat un lligam aleatori entre dos termes. L'èxit té mil causes i és poc probable que una sola decisió (o fins i tot l'autogestió) pugui explicar únicament l'èxit de qualsevol aprenent d'advocat. Però un entorn que repeteix insistentment que sempre hi ha una decisió que pot portar fins a l'èxit —i un *mainstream* que organitza institucionalment el seu material narratiu com si això fos així— està preparat per a inferir l'èxit de qualsevol decisió malgrat que aquesta relació no sigui una relació necessària o excloent. Aquest és el particular encaix de la decisió *mainstream* en el discurs de la llibertat interior, donades les coordenades de la seva representació: *l'omnipresència del model narratiu té la capacitat de normalitzar una manera de narrar (i percebre) l'èxit, que llegeix qualsevol decisió com a causa immediata i la investeix amb les facultats de la clarividència, l'autonomia i l'autenticitat*. Violet Sanford també aconsegueix triomfar com a cantant quan decideix per fi pujar als escenaris a *El Bar Coyote* (2000), Walt també aconsegueix fer empresonar la banda que aterria el barri a *Gran Torino* (2008) quan decideix parar una trampa al grup, Slim també triomfa després de decidir fer un curset d'arts marçials i encarar per fi el seu marit a *Mai*

Més (2002), Lester Burham també aconsegueix l'equilibri a *American Beauty* (1999) quan decideix girar l'esquena a les obligacions amb què l'aclapara el model de vida que segueix. Ho hem dit més amunt: el discurs de la llibertat interior no es legitima per l'argumentació, sinó per la normalització, l'hàbit i la insistència. I això no significa que la decisió o l'autogestió no puguin ser efectivament causa d'èxit, però el discurs de la llibertat interior i el *mainstream* l'expliquen una i una altra vegada com si això fos necessàriament així i el lligam fos sempre allà, tot promovent d'aquesta manera un significat de llibertat que empeny l'individu a encarar sol —només guiat pel seu interior— un món on la incertesa és una màxima. Vet aquí una funció que exerceix recurrentment el *mainstream* a través de les pantalles que ens envolten, però que exerceix sense la necessitat d'un exèrcit de guionistes militants: un simple model narratiu donat per descomptat és suficient per a posar les ficcions que experimenta la cultura que ens envolta al servei de la reproducció del discurs del sistema dominant de poder.

Per tot això, és possible afirmar que la uniformització de la decisió transcendent amb què el model *mainstream* envolta la nostra quotidianitat té una important funció social en una cultura on el discurs de la llibertat interior s'ha institucionalitzat arreu. La hipòtesi que s'apunta aquí és que la uniformitat del *mainstream* podria estar funcionant en l'actualitat com a part d'aquella experiència ritualitzada a la qual Mircea Eliade feia referència més amunt i que s'adreça a un món que necessita creure que l'autogestió és la clau de l'èxit i la realitat és controlable. Rick Altman (2000, 87) ha explicat la funció ritual dels gèneres cinematogràfics, ja sigui perquè justifiquen la societat (en la línia de Propp o Lévi-Strauss) o perquè ofereixen respostes imaginàries a problemes reals (en la línia crítica de Barthes o l'escola de Frankfurt). Altman utilitza aquesta teoria per a explicar com visions de vida més o menys conjunturals i parcials expliquen la vigència dels diferents gèneres cinematogràfics. Però, des d'una perspectiva àmplia, es pot aplicar aquest mateix punt de vista a aquells discursos que actuen des de la transversalitat de tot l'arc social i dins dels quals una cultura sencera fonamenta la seva percepció de realitat. És aquí —quan la decisió *mainstream* fa referència a un discurs que és discurs de referència social i que transcendeix l'àmbit del cinema— on cal entendre que la narració audiovisual podria estar funcionant avui en dia de manera similar a la moral implícita a la mitologia grega (Lledó 1988) o al cosmos cristià dissenyat per l'omnipresent art medieval (Le Goff 1990,

37—42).⁵⁹ Ho hem vist al capítol 2: donat un discurs social de referència que és també el discurs que reproduceix institucionalment la narració *mainstream*, cal entendre la recurrència social del *mainstream* i la seva elevada presència social a les pantalles que ens envolten com a factor de normalització social del discurs. *La narració mainstream ens diu què és i com funciona la llibertat, l'entorn en el qual podem utilitzar-la i les justificacions que ens expliquen perquè ha fallat, el valor cabdal que té la decisió en relació a l'èxit i la importància de saber-la utilitzar bé, ens mostra els seus herois i les raons per les quals ho són... això és, actua en termes de coneixement comú: un conjunt de lemes i models, representacions i justificacions d'acció, que es vehiculen a través de la comunicació interindividual, que donen coherència a les situacions quotidianes i que expliquen què significa un determinat concepte i com funciona en relació al seu entorn. Aquesta interacció és particularment significativa en l'àmbit específic a través del qual la institució narrativa *mainstream* vehicula el discurs de la llibertat interior, això és: el model de narració. Ho vèiem ara mateix, l'especificitat del *mainstream* a l'hora de sumar-se al discurs de la llibertat interior és normalitzar un model de narració que lliga sistemàticament decisió i èxit, un model que sembla destacar únicament les manifestacions subjectives de l'individu i el seu esforç en qualsevol història que acaba amb l'assoliment dels seus objectius.⁶⁰ La narració es converteix aleshores en un focus més —un focus certament uniforme i amb una elevada presència social— d'aquell mateix discurs que dóna sentit al món a través de múltiples canals simultanis i d'una diversitat de missatges diferents: és el coneixement donat per descomptat, el sentit comú, les prescripcions funcionals o morals d'una cultura, el sistema de veritats que ens ordena, el sistema institucional que guia el nostre ritme quotidià...*

59. El concepte sociològic que es refereix a aquesta acceptació és Legitimació: «Las cosas son como son, pero además tienen que ser así [...] sin legitimidad sería necesario que la coacción y la fuerza estuvieran presentes mucho más a menudo. Las instituciones sociales no sólo definen una situación social, es decir, que la realidad es como es y lo damos por descontado, sino que además estas definiciones poseen un valor normativo: nos permiten juzgar como correctas o incorrectas las acciones morales e implican la presencia de unos valores (creencias acerca de las acciones correctas o incorrectas)» (Cardús 2003, 80).

Quan descriu el funcionalisme, Giddens (2007, 44) escriu també sobre la legitimació en els següents termes: «El funcionalisme remarca la importància del consens moral per al manteniment de l'ordre i de l'estabilitat social. El consens moral es dóna quan la majoria de les persones d'una societat comparteixen els mateixos valors. Per als funcionalistes, una societat està en el seu estat normal quan hi ha ordre i equilibri: aquella harmonia social es fonamenta en l'existència d'un consens moral entre els membres de tal societat. Per exemple, segons Durkheim, la religió reforça l'adhesió de les persones als valors socials centrals i, per això, contribueix al manteniment de la cohesió social».

60. Vegeu l'apartat *La Forma Narrativa com a Discurs Cultural*, al capítol 2. Kenneth Gergen (2006, 226) també escriu que una cultura compta amb una quantitat limitada de formes narratives per a narrar la història individual.

Les representacions serien el coneixement de *sentit comú* que les persones tenim i posem en funcionament en situacions quotidianes per a entendre-les i donar sentit al món. Les representacions socials configuren el *sentit comú* que ens ajuda a orientar-nos, i constitueixen el nostre sistema simbòlic. Les representacions, en definitiva, ens permeten de donar coherència al nostre món [...] El concepte de representació social creat per Moscovici arran dels treballs d'Émile Durkheim sobre representacions col·lectives és entès com 'un conjunt de conceptes, afirmacions i explicacions originades en la vida quotidiana en el curs de les nostres comunicacions interindividuais. Són equivalents en la nostra societat als mites i als sistemes de valors de les societats tradicionals'. (Ibáñez 2003, 193; la cita de Sergei Moscovici, «On Social Representations,» a *Social Cognition Perspectives on Everyday Knowledge*, ed. J.P. Forgas, [Londres: Academic Press, 1981], 181—209; curviva meva).

El *mainstream* participa des d'aquesta perspectiva en la popularització d'un discurs de llibertat —disseminat a través de la comunicació quotidiana, la informació i la contrainformació, els anuncis, el coneixement comú...— que remet a «[una visió de l'individu] que és capaç de comprendre que avui té els mitjans infal·libles per a prendre la bona decisió o per a fer la bona elecció. Una concepció que, finalment, no és pas tan llunyana a aquella dels 'agents racionals' defensada per determinats economistes i filòsofs liberals» (Marzano 2008, 239). Jake Sully pot donar la volta a la tragèdia amb una sola decisió. Neo es desperta en un món sense límits quan es connecta a Matrix. Fins i tot la història de William Wallace aconsegueix presentar-se com un triomf malgrat que l'heroi és executat al patíbul a *Braveheart* (1995). És la semàntica de la llibertat —l'apologia de l'autenticitat i la decisió com a clau indestruïble d'èxit— portada a l'absurd d'aconseguir que l'espectador interpreti fins i tot la mort com a triomf, simplement per obra i gràcia de la capacitat de Wallace per a executar una última decisió davant del seu botxí.

La il·lusió d'una llibertat individual que és clau d'ordre i sinònim de control ha fonamentat encara la institucionalització d'una última figura de la mística de la llibertat, que conjuga en un sol model narratiu tots els elements descrits fins ara. Es tracta d'un model narratiu, a bastament utilitzat des de la seva sistematització a *Star Wars* (1977), que s'utilitza per a les narracions iniciàtiques i que mostra l'existència d'una profecia que només es compleix —paradoxalment— si el protagonista utilitza correctament la seva llibertat. *Avatar* (2009) pot servir de nou com a exemple. A la fi del penúltim acte d'*Avatar*, Jake ha estat expulsat de la tribu alienígena i els *Na'vi* han sofert una derrota que sembla definitiva. És aleshores, a l'inici de l'últim acte, que Jake pronuncia en off la frase que pot resumir aquest capítol —«A vegades tota una vida es redueix a una decisió

insensata»— i és llença sobre el llom d'un perillós animal volador que només han pogut domesticar els grans líders *Na'vi*. Aquesta és la decisió transcendent que canvia el signe de la direcció dels fets i condueix la narració fins a l'èxit dels objectius del protagonista. La decisió és autònoma (en el sentit que es demostra capaç de canviar la inèrcia d'uns fets que semblava irreversible i funda un nou ordre) i respon únicament a la voluntat de Jake (en el sentit que Jake pren la decisió emfàticament sol). El resultat és que l'èxit final de Jake es mostra indestriablement lligat a la gestió de la seva llibertat i a la seva «decisió insensata»: el lideratge de Jake salva Pandora, els humans són expulsats del planeta i Jake troba la pau en forma d'alienígena. No obstant això, aquest moment suprem d'autonomia presenta la contradicció de formar part d'un pla pel qual Jake semblava estar predestinat. Jake té llibertat, sí, però només la té per a complir amb allò que s'espera d'ell. A l'inici del film, una espècie d'insectes lluminosos, venerats pels alienígenes, l'havien assenyalat com un ésser especial. Aquest és el fet clau que permet a Jake ser acollit entre els *Na'vi*: Jake està predestinat a un futur brillant, però només l'assolirà si sap prendre la bona decisió. La història d'*Avatar* funciona d'aquesta manera com a perfecta metàfora d'un món confús que espera *la gestió correcta de la llibertat de l'heroi* per a esdevenir món ordenat. Per això, no és d'estranyar que aquest mateix model sigui el patró sobre el qual s'estructuren les narracions d'històries iniciàtiques: la presència d'una profecia i la predestinació també és un ingredient cabdal en pel·lícules com *Matrix* (1999), *El Rei Lleó* (1994) o *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001). Saber decidir és l'aprenentatge que ha de fer el jove iniciat: la decisió correcta és aquella manifestació sintètica que pot retornar l'ordre al món des de la simple autogestió individual.

Però són els guanyadors aquells qui escriuen la història i són també els guanyadors aquells qui defineixen la llibertat. El *mainstream* ens explica les aventures de Jake Sully i la seva ascensió al cim de la jerarquia alienígena, però obvia que el discurs de la llibertat que vehicula la seva història no funcionaria tan bé si observéssim l'entorn del nostre protagonista. Perquè és probable que la llibertat no inspirés tanta confiança en ella mateixa si el *mainstream* hagués seguit la vida del soldat que és investit al minut 155 per una espècie de rinoceront, o la de l'alienígena que esclata al minut 97 en l'explosió de la batalla del final del segon acte. Aquest és el revers d'una societat d'omnipotents. L'individu en dificultats és la figura que encarna els errors conceptuals d'un discurs que

repeteix arreu que tothom pot sortir-se'n sol o que només l'individu és l'únic responsable dels seus errors. La primera pregunta que formula la crítica remet a la justícia social: si cadascú ha de responsabilitzar-se de tot, en quin lloc queda la política o l'estat del benestar? En què es concreta la responsabilitat que tenim els uns amb els altres (pel sol fet de compartir societat) quan tothom tendeix a buscar camins individuals més que no pas a exigir igualtat social o a denunciar la injustícia? Quina sensibilitat mostrem davant les necessitats dels altres si es dóna per fet que l'individu té prou capacitats per a cuidar-se (només) de les seves? El discurs que «els altres han d'aprendre a espavilar-se» no s'està convertint avui en dia en una fabulosa coartada per a males praxis professionals i socials?⁶¹ La segona crítica se centra en les conseqüències de la sobrerresponsabilització. «El grau d'autonomia de cadascú», explica Marzano (2008, 185), «depèn de la seva capacitat de 'prendre cura d'ell mateix': cada individu es converteix, d'aquesta manera, no només en el responsable de la seva vida i del seu èxit, sinó que també es culpabilitza quan no arriba a 'gestionar-ho' o a 'controlar-ho' tot».⁶² Aquesta sobrerresponsabilització pot ser origen de quadres psicològics quan allò que *s'hauria de poder* controlar dóna com a resultat una impotència contínuament negada. És la tensió que neix entre una imatge irreal d'individu i un sentiment d'incomoditat no acceptat, cap al qual només sabem repetir que *s'ha de poder*: un rol social desajustat, un amor oblidat a la deriva, la dificultat d'una maternitat o la impossibilitat de formar una llar, una feina desestructurant, una família gastada i que ens gasta... La tercera crítica contra la idea d'omnipotència és l'absurditat de rastrejar un gram de responsabilitat individual quan el fracàs té clares implicacions socials, atzaroses o naturals. Que l'individu visqui sol —com afirmaven tràgicament els literals de principi de segle (Llovet 2000)— no significa que l'individu pugui dirigir el seu destí des d'allò que diu ser ell mateix, «com si es pogués realment controlar tot, no només les seves pròpies

61. Temo molt que aquesta pregunta generaria una inconvenient casuística si observéssim les pràctiques educatives actuals al mateix àmbit universitari, on el professor pot recolzar doblement la mala praxi en aquest discurs de la llibertat però també en el seu poder de pontificar la veritat oficial en qualsevol situació conflictiva.

62. «No podem negar que la capacitat d'elecció millora la nostra qualitat de vida: ens permet controlar el nostre destí i ens acosta a la conquesta d'allò que voldríem a cada situació. La capacitat d'escollir és essencial a l'hora d'obtenir una autonomia absolutament imprescindible per al nostre benestar. Les persones sanes volen i necessiten poder dirigir les seves vides.

Però malgrat que tenir un cert poder d'elecció sigui bo, això no implica necessàriament que un major nombre d'opcions equivalgui a estar encara millor. Com demostraré a continuació la sobreabundància d'opcions té un preu. La nostra cultura venera la llibertat, l'autoafirmació i la varietat i ens costa molt renunciar a alguna de les oportunitats que se'ns ofereix. No obstant això, aferrar-se obstinadament a totes les opcions disponibles ens porta a prendre decisions incorrectes i a patir ansietat» (Schwartz 2004, 13).

reaccions i les pròpies emocions, sinó també les reaccions i les emocions dels altres, sense parlar de l'entorn (familiar, professional, polític) en el qual es desenvolupa» (Marzano 2008, 193). L'antiga confusió que deduïa la preferència per la soledat de la condició solitària de l'ésser humà (Todorov 1995) s'ha metamorfosejat avui en la confusió entre el discurs de la resiliència i el de la llibertat (Valcárcel 2001, 42—45): si l'individu viu sol ha de poder gestionar sol el seu destí. I ja hem dit més amunt que no es nega aquí la importància de la gestió individual o que *pensar en positiu* pugui ser una força heurística. Però allò que sí és discutible és afirmar que el benestar només ha de dependre d'aquesta gestió o que la incapacitat de pensar en positiu resulti ser font de responsabilitat social. Una cosa és desitjar tenir eines per a gestionar una vida saludable, però una altra molt diferent és afirmar que no tenir-les assenyala l'individu com a única causa del seu fracàs. Aquesta és la crítica més important a la popularització de la llibertat interior: la imatge d'omnipotència individual sobrerresponsabilitza la participació de l'individu en el seu destí i posa entre parèntesis la participació que esperem dels altres en el nostre dia a dia, que es redueix a la hipersensible esperança de no trobar ningú que obstaculitzi els nostres desitjos. Per això, cal una altra llibertat, una llibertat que sigui capaç d'assenyalar i promoure la coresponsabilització social. No vivim sols i, fins que no es demostrï que un ésser humà pot fer tots els papers de l'auca, allò que necessitem dels altres no es pot assimilar únicament al seu interès o a la nostra voluntat de no trobar cap obstacle enlloc.

No obstant això, el discurs de la llibertat interior té una coartada preparada per a tots aquells que fracassen. Ho veiem respecte d'*Avatar* (2009): el món ordenat —el benestar al qual els iniciats estan predestinats— exigeix a l'individu que prengui la bona decisió. Les eleccions ens envolten i la màstica ens promet tot l'or del món. Però la llibertat només es valida quan l'èxit o el benestar demostren que l'individu ha sabut escollir. Ja tenim coartada per a explicar la història del soldat del rinoceront o la de l'alienígena que ha quedat escampat en trossets per Pandora. Perquè no demostra haver regit correctament la seva llibertat aquell qui no ha sabut evitar estar on no tocava. Aquesta és la crítica central de Michela Marzano (2008) a *Extension du Domaine de la Manipulation: De l'Entrepise à la Vie Privée*: és el deure derivat d'allò que entenem com a èxit o reconeixement públic el discurs que dirigeix realment la nostra vida. No ha sabut ser lliure aquell qui no sap gaudir de les seves emocions o aquell qui es deixa emportar per

les passions asocials i fracassa, o aquell qui no ha sabut llegir les seves necessitats *autèntiques* i s'ha emparellat amb qui no devia o ha escollit una feina que no tocava, i tampoc ha sabut ser lliure aquell que sent que el seu encaix amb la societat implica unes obligacions o unes imposicions que no coincideixen amb la seva autèntica voluntat. Ser lliure no és tan fàcil com això: hi ha una manera de ser-ho correctament i moltes més de no saber-ho ser (Marzano 2008, 186). Aquest és el revers d'una mística de l'autogestió que es rendeix a l'èxit: només ets lliure quan triomfes. Per això, la crítica de Marzano s'adreça a analitzar l'origen dels discursos que defineixen avui en dia aquest èxit: com cal treballar a la feina, com cal comportar-se en públic, però també com s'ha de ser en una relació amorosa o com cal divertir-se o com s'ha de gestionar un problema. L'anàlisi és pertinent perquè, en un entorn de llibertat àmplia, és el contingut d'aquests discursos —i la veu de les instàncies que els dominen— allò que manifestarem des de la nostra voluntat. Per això, cal que l'individu tingui canals de participació activa i intencionada en la formació d'aquests discursos. El diàleg que normalitza el significat de llibertat, i les filiacions que se li pressuposen, també hauria de ser tan obert, racional i plural com sigui possible. El risc que va detectar Isaiah Berlin —si això no és així i una sola veu defineix el contingut de la llibertat o de l'èxit— és la tirania que dissenya una sola manera d'entendre i de viure, i que es justifica des de la llibertat:

Els fins racionals de les nostres 'veritables' naturaleses han de coincidir, o s'han de fer coincidir, per violentament que els nostres jos pobre, ignorant, turmentats pel desig, apassionats i empírics puguin clamar contra aquest procés. La llibertat no és llibertat per fer el que és irracional, estúpid o erroni. Obligar els jos empírics a entrar en el model correcte no és tirania, sinó alliberament. (Berlin 2009, 251)⁶³

63. Sobre la crítica de Berlin, vegeu el capítol 5, en especial la nota 16. Berlin exposa més extensament les conseqüències de la divisió entre els dos jos a: «Fichte sap què vol fer o ser l'alemany no educat del seu temps més bé del que ho pot saber ell mateix. El savi et coneix millor que tu mateix, perquè ets víctima de les teves passions, un esclau que viu una vida heterònoma, miop, incapaç d'entendre els teus veritables objectius. Tu vols ser un ésser humà. L'objectiu de l'Estat és satisfer el teu desig. 'L'educació justifica l'obligació per a una futura comprensió'. La raó que hi ha dins meu, si ha de triomfar, ha d'eliminar i suprimir els meus instints 'més baixos', les passions i desigs que em fan esclau; de manera similar (la transició fatal dels conceptes referents a l'individu als conceptes socials és gairebé imperceptible) els elements més alts de la societat —els més cultes, els més racionals, els que 'posseeixen el coneixement més alt de la seva època i del seu poble'— poden imposar l'obligació per racionalitzar la part irracional de la societat [...] Però jo puc rebutjar aquest optimisme democràtic [...] per anar cap a una filosofia més voluntarista, concebre la idea d'imposar a la meua societat —per a la seva pròpia millora— un pla propi que he elaborat amb la meua saviesa racional i que, si no actuo pel meu compte, potser contra els desigs permanents de la gran majoria dels meus conciudadans, potser no arribaré a fruir mai. O bé, abandonant del tot el concepte de raó, em puc concebre a mi mateix com un artista inspirat que modela als homes d'acord amb un model segons la seva visió única, com els pintors combinen els colors o els compositors els sons; la humanitat és la matèria primera sobre la qual imposito la meua voluntat creativa; encara que els homes sofreixin i morin en aquest procés, gràcies a ell són elevats a una altura a la qual no

I és veritat que un imaginari no pot ser totalitari en el sentit que ho eren les dictadures a les quals es refereix Berlin, però allò sobre el què hem intentat alertar en aquest apartat és que una cultura pot tenir efectes totalitzadors quan dissenya una societat que organitza de manera global l'accés al benestar entorn d'un ús normativitzat de la llibertat (i per això, no necessàriament reflexionat): tenim decisió, sí, però la tenim només per a escollir allò que és correcte.

En aquest capítol, s'ha provat de mostrar com la decisió *mainstream* funciona com a ideal de la llibertat que imagina el discurs de la llibertat interior. Però no s'hauria de deduir a partir d'aquí que cal eradicar immediatament la decisió *mainstream* de les històries que escrivim. La decisió forma part de la vida i de la tradició narrativa i seguirà fent-ho durant molt de temps. El problema no és pas la decisió, sinó la forma uniformitzada amb què l'apologia de l'autogestió l'explica i la relaciona amb el seu entorn. Per això, l'alternativa a una narració que reproduïx un cop més el discurs de la llibertat interior no hauria de veure's únicament en una narració sense decisió final, sinó en la normalització d'una representació alternativa de la decisió en el *mainstream*. Aquesta dinàmica cap a un nou paradigma està feta d'excepcions possibles, apunts d'alternativa que apareixen aquí i allà del *mainstream*, i que poden ser exemples de camins possibles —potser irrellevants en la seva isolació, però amb capacitat de crear un corrent que sigui més responsable en la seva il·lustració de la llibertat individual—. Així, la decisió del segon capítol de la sèrie britànica *Black Mirror* (2011—) és formalment idèntica a la del model *mainstream*, però el regust agredolç del desenllaç de la història es deu al fet que la decisió es pren entre dos béns realment equivalents, un dilema que és incapaç d'assenyalar una única opció com a més desitjable o *autèntica*, però també incapaç d'unificar els dos béns en una tercera alternativa original i transcendent.⁶⁴ Passa el mateix a *Match Point* (2005), de Woody Allen, on el protagonista ha de sacrificar un dels dos valors en conflicte i la seva victòria és menys victòria que dilema moral. *Drive* (2011) és un altre tipus d'excepció on el protagonista, senzillament, només pot optar per acceptar un destí que li passa per

haurien pogut arribar mai sense la meua violació coercitiva —però creativa— de les seves vides. Aquest és l'argument emprat per tots els dictadors, inquisidors i perdonavides que cerquen una justificació moral, o fins i tot estètica, del seu comportament» (Berlin 2009, 253—254).

64. Charlie Brooker, creador, «15 Million Merits,» *Black Mirror*, temporada 1, capítol 2, dirigit per Euros Lyn, escrit per Charlie Brooker i Kanak Huq, estrenat el 2011 (Gran Bretanya: Channel 4, 2012), DVD.

sobre. Per últim, valdria la pena incorporar també a aquest breu llistat la subtil variació que il·lustra *El Senyor dels Anells* (2001—2003), precisament pel lloc que ocupa aquesta trilogia en el *mainstream* com a trilogia més vista de tots els temps. La trilogia es va pensar i s'estructura com una sola pel·lícula de nou hores (Biskind 2006, 310). L'últim acte de la història narra la batalla final entre l'exèrcit d'Aragorn i els orcs de Sauron, mentre Frodo i Sam es dirigeixen al volcà on pretenen destruir l'anell que destruirà també Sauron i els seus exèrcits. La decisió fonamental d'aquest acte és la d'Aragorn i els seus companys d'anar a la guerra per tal d'esviar el camí de Frodo fins al volcà. Com *Avatar* (2009), la decisió final obre l'últim acte i es presenta com una empresa suïcida. I com *Avatar*, la decisió suïcida resulta ser la bona i tot es resol favorablement. Però allò que crida l'atenció a *El Senyor dels Anells* és que aquesta última decisió —una decisió que tothom accepta emfàticament—, implica participar en una empresa on l'absència particular de l'un o de l'altre no faria variar en res la victòria final. La pau que es guanya, l'hagués guanyat igualment qui hagués refusat participar a la batalla. Ningú es juga tampoc res de personal en la batalla, no hi ha conflictes interns que dominin els personatges de la trama principal. I tampoc cap personatge guanya res d'especial a la victòria final, perquè la glòria és només per a Aragorn i per a Frodo (i fins i tot aquesta glòria ens és mostrada com a conseqüència secundària de l'acció principal). Aquesta és la condició que personifica més que ningú Samsagaz Gamyi, el fidel hobbit que acompanya Frodo fins al volcà a canvi de res. Al contrari que a *Avatar*, *El Senyor dels Anells* evidencia una causa que supera a tots els seus personatges i a la qual tots presten servei. La narració ens mostra aleshores com, un per un, tots els personatges verbalitzen la consciència de saber que moriran. També Samsagaz és l'encarregat de dir a Frodo que no hi ha retorn possible. A partir d'aquí, la força de les decisions i l'èxit es relativitza. Frodo decideix no llençar l'anell i només es compleix l'objectiu gràcies a circumstàncies alienes a la voluntat de l'heroi. Cap reconeixement espera tampoc els hobbits quan aquests retornen a casa, on ningú sembla haver-se assabentat de la lluita lliurada en la seva absència. És allà on Frodo es converteix també en el protagonista de la decisió que mostra el canvi final de la història. Frodo decideix aleshores marxar de la terra dels hobbits i embarcar-se més enllà del continent que habita, però aquesta és de nou una decisió que no té res a veure amb els seus objectius i que s'assimila més aviat a una mort simbòlica. Potser no són grans canvis

i, en el fons, queda a *El Senyor dels Anells* la decisió d'anar a la batalla com a gran decisió transcendent, però l'antiindividualisme que transmet la pel·lícula mostra que les excepcions passen i que poden passar des del mateix *mainstream*. Aquesta breu casuística hauria de mostrar aleshores que la inevitabilitat amb la qual el *mainstream* sembla exigir decisions als personatges de les narracions que escrivim (així com la inevitabilitat amb la qual la quotidianitat diària exigeix les nostres decisions i la nostra autogestió) no hauria de significar necessàriament la impossibilitat de sortir del discurs de la llibertat interior. La modesta construcció d'una alternativa pot començar d'aquesta manera quan reconeixem allò que diem quan diem Llibertat i matisem simplement l'entusiasme amb què escrivim, mirem, escoltem o reproduïm la decisió sense la necessitat de puntualitzar o de pensar que «si vols, tot és possible» o que «tot depèn de les teves decisions». *Les alternatives no han de perquè néixer necessàriament de l'eradicació: l'inici d'una altra cosa pot començar quan identifiquem una inèrcia com a inevitable i en modifiquem simplement l'accent de la seva reproducció.* Aquesta és la direcció que recorrerem ara en sentit contrari: és hora de veure el context històric on es va promoure la normalització de la llibertat interior i els mecanismes a través dels quals es va vehicular al cinema i a la societat, però també les raons que expliquen per què aquesta definició no para de guanyar ressonància social malgrat els seus desajustos i com el cinema ha reflectit aquesta evolució en tant que també hi participa.

CAPÍTOL 7

AVERSIÓ SOCIAL, AUTOGESTIÓ I PODER

Un propagandista és aquell qui canalitza un torrent que ja existeix. En un terreny sense aigua, excava en va.

Adolf Huxley (Welch 2013)

La meva generació som producte de l'era Watergate i Vietnam i de totes aquelles coses que bàsicament diuen, 'la gent intenta enganyar-te', així que tenim un sentiment arrelat de no confiar en ningú. Tenim realment un maleït sistema de calibratge molt agut, una resistència a ser manipulats. Estic sempre a l'aguait amb això.

Andrew Stanton*, guionista de *Buscant en Nemo* (Freer 2003)

El que està passant a Amèrica no és el disseny d'una ideologia estructurada. No hi va haver cap *Mein Kampf* ni cap *Manifest comunista* que anunciés la seva vinguda. És la conseqüència no intencionada d'un canvi dràstic en els nostres modes de conversa pública. Però tot i així és una ideologia, ja que imposa una forma de vida, i unes relacions entre les persones i les idees, sobre les quals no hagut ni consens ni discussió ni hi ha oposició.

Neil Postman (1993, 198)

El 23 d'abril de 1968, Mark Rudd es va posar al capdavant d'una manifestació que havia estat prohibida per part dels dirigents de la Universitat de Columbia. Feia uns dies, la branca del SDS a la Universitat, una organització nacional d'estudiants, havia organitzat una marxa per a demanar que Columbia fes públic si feia investigació en estratègia militar. Rudd i cinc estudiants més van ser expedientats per l'incident i va ser prohibida qualsevol altra manifestació. La reacció del SDS va ser convocar l'acte del 23 d'abril. Aquell dia, només uns 300 estudiants es van presentar al punt de trobada. Rudd va obviar aleshores el discurs que havia preparat i va dirigir la gent directament cap a la biblioteca.

El pla a seguir a partir d'aquest punt no era molt precís. La policia estava preparada per a intervenir en cas de problemes i, quan van començar els primers incidents, Mark Rudd es va trobar enmig d'una multitud de persones que demanaven què fer. Columbia assistia amb aquests moviments als inicis d'una demostració de força que va posar en escac el sistema universitari nord-americà. Els manifestants en retirada van entrar a l'edifici Haminton Hall. «Ens farem un ostatge», va pensar Rudd (Kurlansky 2005, 263). I va ser aleshores quan el degà va aparèixer al vestíbul de l'edifici. L'ocupació que Rudd havia profetitzat a la carta pública que havia dirigit al rector Grayson Kirk, «un patrici que es considerava guardià d'una tradició», acabava de començar:

Jo ho veig com un conflicte real entre aquells que ara tenen la paella pel mànec (vostè, Grayson Kirk) i aquells que se senten oprimits i fastiguejats per la societat que vostè dirigeix (nosaltres, els joves) [...] Podem assenyalar, per a abreujar, els nostres estudis mancats de sentit, la nostra crisi d'identitat i la nostra repulsió per a ser simples pinyons en els seus engranatges empresarials com producte d'una societat bàsicament malalta i com a reacció cap a ella. [...] Assumirem el control del seu món, de la seva empresa, de la seva universitat, i tractarem de forjar un món en què nosaltres i altres persones puguem viure com a éssers humans. (Kurlansky 2005, 260—261)

La llibertat era un concepte clau en els moviments de protesta que van tenir lloc durant aquella dècada als Estats Units (i també a moltes altres parts del món). Segons explica Mark Kurlansky (2005), el moviment pels drets civils havia estat la principal escola on els futurs activistes s'havien format i on s'havien popularitzat innovadors mètodes de l'acció política posterior. El moviment pro-drets civils havia començat a cridar l'atenció el 1960, quan quatre estudiants negres de Carolina del Nord van asseure's a una barra reservada per a blancs a Greensboro i van romandre asseguts tot el dia sense que ningú els atengués. L'endemà, hi havia 20 estudiants negres asseguts a la barra. Les *assentades* van començar a estendre's des d'aquell mateix dia també a moltes altres ciutats. Aquell va ser l'origen del SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), una organització formada gairebé només per negres, que va coordinar la lluita pels drets civils als Estats Units. El SDS (Students for a Democratic Society) va formar-se també aleshores per a donar suport al moviment des de les universitats del nord del país i, com els moviments del sud, utilitzava el concepte Llibertat com a consigna omnipresent. El SNCC va crear el 1961 els *Freedom Raiders*, una espècie d'escamots que pujaven als

autobusos i s'asseien en llocs reservats a blancs. El 1964, el SNCC també va proclamar L'Estiu de la Llibertat a Mississipí, una acció perquè blancs del nord ajudessin a inscriure a les llistes de vot a negres del sud. A Berkeley, un estudiant que havia participat en l'Estiu de la Llibertat, Mario Savio, es va convertir al seu torn en el portaveu del recentment nascut Moviment pro Llibertat d'Expressió. La repercussió popular d'aquests moviments va donar els seus fruits el 1964, quan la llei de drets civils es va aprovar finalment. Però la llibertat tenia més causes per a seguir proclamant-se i ocupava un lloc central a l'imaginari revolucionari de les noves generacions: el reclutament com a imposició a una joventut que no creia en la necessitat de la guerra de Vietnam, unes institucions universitàries autoritàries i jerarquitzades, uns costums que les noves generacions ja no sentien com a propis... «No confiïs en ningú de més de 30 anys» (Kurlansky 2005, 236) insisteix la dita d'*El Planeta dels Simis* (Franklin Schaffner 1968) que s'havia popularitzat com a metàfora de l'abisme generacional obert als 60:

Hi havia uns rerefons de frustració perquè els periodistes no aconseguien entendre de quina part estava la gent. Per a la classe dirigent, semblava que estaven en contra de tot. Una editorial del 27 d'abril de 1968 a *Paris Match* apuntava: 'Condemnen la societat soviètica exactament igual que la societat burgesa: l'organització industrial, la disciplina social, l'aspiració a la riquesa material, els lavabos i, en casos extrems, el treball. En altres paraules, refusen la societat occidental'. (Kurlansky 2005, 243)

En un món on l'heteronomia dissenyava el contacte interpersonal i la tradició dictava gran part de la vida quotidiana, l'espai alternatiu a tradició i adhesió social havia estat ocupat amb força pels conceptes de llibertat o rebel·lió. Així, de manera inversa, l'ordre es va convertir també en aquell concepte que s'oposava a Llibertat en el discurs públic. A la manifestació de Columbia, mentre Rudd organitzava la marxa, un grup d'alumnes contraris a les seves propostes es manifestaven al seu davant amb cartells que deien, «ordre significa pau» (Kurlansky 2005, 261). L'historiador Eric Hobsbawm (1998, 342) escriu que aquesta oposició entre llibertat i ordre explicaria posteriorment la polarització que va conduir els nostàlgics de l'ordre a abraçar ben aviat propostes autoritàries i a demonitzar l'imaginari dels 60.¹ Abbie Hoffman, figura clau d'aquest imaginari, també va aparèixer a Columbia durant l'ocupació de la universitat. Hoffman passejava pel país amb la paraula

1. Thomas Frank (2001, 23) escriu al respecte: «els debats polítics del país continuen centrats en els atacs contra els seixanta i els hippies, encara que no d'una manera tan eficaç com la que va ser assetjar als rojos».

Llibertat escrita a una capa d'heroi i havia fundat amb Jerry Rubin el moviment Yippie, un grup que Hoffman havia proposat d'anomenar els Freeman. La SNCC, que havia expulsat als blancs de l'organització i havia reconvertit la N de NonViolent per National, va participar també de les manifestacions i una gran pancarta apareixia a l'edifici que ocupaven: «zona alliberada» (Kurlansky 2005, 266). A partir d'aquesta oposició entre llibertat i ordre, és fàcil imaginar que no respectar les formes de cortesia era molt més que un acte de mala educació i mereixia ser publicat al *Times*. Això és el que va passar quan Mark Rudd va ser convidat a casa del vicerector per a negociar la fi de l'ocupació. Els estudiants s'havien servit el te segons la tradició de Columbia, però Rudd es va treure les botes per a descansar els peus. «Era plenament conscient que no era d'aquesta manera com es feien les coses a Columbia», escriu Kurlansky (2005, 261), «i per això les feia així». Aquesta és també la lògica de l'agressiu final de la carta que havia escrit Rudd al rector i que, de nou, barrejava el llenguatge subversiu amb apel·lacions a la llibertat:

Només em queda una cosa per a dir. Potser li sona nihilista, ja que es tracta d'un tret de sortida d'una guerra d'alliberament. Utilitzaré les paraules de LeRoi Jones, algú que a vostè no li agrada massa. 'Contra la paret, cabró, això és una batuda'.

Atentament i per la llibertat.
Mark.
(Kurlansky 2005, 261)

La trajectòria que segueix la paraula llibertat a partir d'aquells anys no deixa de semblar una paradoxa. Hayek i Friedman van aconseguir el Nobel d'economia els anys 1974 i 1976, tot legitimant l'ultraliberalisme, que lloava les avantatges de deixar que només l'individu gestionés la seva pròpia vida (Hobsbawm 1998, 408). Reagan i Thatcher, admiradors reconeguts de Hayek, van aconseguir el poder als Estats Units i a Gran Bretanya el 1979 i el 1980 respectivament i van instaurar un Estat que havia de ser *mínim* en nom de la presumpta enemistat natural entre l'Estat i la llibertat individual (Fiss 1999). La llibertat tendia a perdre d'aquesta manera la seva càrrega crítica i es comprometia principalment amb la neutralitat i l'autogestió individual. Jerry Rubin, que havia fundat els Yippies amb Abbie Hoffman feia només uns anys, personificava d'una manera irònica la trajectòria del concepte Llibertat. Durant la dècada dels 80, Rubin va ser també el pioner del moviment Yuppie i, el 1985, defensava amb una American

Express a la mà davant Hoffman que seguia «sent un rebel!» (Cohn-Bendit 1998, 37). La reorientació de la llibertat va estendre's també a molts altres àmbits de la vida quotidiana, transcendint d'aquesta manera el marc governamental i l'econòmic... «Si bé [les manifestacions públiques] no tenien pretensió alguna d'anàlisi en profunditat», escriu Hobsbawm (1998, 338), «[els pressupòsits de l'economia de lliure mercat] es formulaven com a creences generalitzades». Ho hem vist en capítols anteriors: l'autonomia del treballador, l'autonomia del pacient, l'autonomia del consumidor, l'autonomia de l'estudiant... Els mots clau de la nova cultura econòmica —llibertat, racionalitat, elecció, neutralitat...— s'aplicaven arreu amb facilitat i, segons explica Hobsbawm (1998, 338), es va utilitzar per a reinterpretar-ho tot en clau llibertària. El resultat va ser que la identificació pública dels 60 entre llibertat i revolta social o contracultura s'havia convertit en poc més d'una dècada en una nova equivalència entre aquella mateixa llibertat i el nou ordre social. La llibertat havia recorregut tot l'arc social fins a esdevenir el símbol del nou discurs d'ordre amb què la reacció neoconservadora dels 80 havia retornat l'estabilitat a la societat. En aquest context, el concepte Llibertat era aquell concepte capaç d'exigir legitimat arreu. Des del més rebel al més conservador, la llibertat seria a partir d'aleshores el valor que calia utilitzar per a justificar els propis actes i el concepte que no convenia posar en dubte sota pena de descrèdit social.

Thomas Frank (2001) proposa a *La Revolución de lo Cool* una explicació a aquesta evolució. D'aquí parteix aquest capítol. El nucli de la tesi de Frank és que la majoria silenciosa que estava entre govern i revolta durant els anys 60 no havia actuat només com una massa acrítica, que assumia passivament el nou discurs de govern o que refusava els postulats dels manifestants. L'estès malestar social que s'havia instaurat als Estats Units en contra de la uniformització i la jerarquia —sumat a la tradició liberal nord-americana— havia estat un factor fonamental per a entendre la base social sobre la qual es reformularia la descripció i popularització de la llibertat. Els ciutadans no són una colla de «disminuïts culturals», escriu Frank (2001, 49), «titelles» en mans d'una inèrcia social manegada des d'algun despatx de la Casa Blanca o impugnada per un nou líder revolucionari. Ho hem vist al segon capítol, els discursos socials es modelen en un diàleg continu entre moltes més veus i institucions que no semblen pas existir a primer cop d'ull. Analitzar la societat com una dicotomia entre «homogeneïtat i heterogeneïtat, el bloc del

poder contra el poble, el conformisme versus l'individualisme és cometre un error de base garrafal». D'aquesta manera, Frank entén que l'escissió moderna entre individu i societat era aquell fonament necessari que, des d'una àmplia acceptació social, explicaria la cohesió que s'estava generant entorn la nova orientació del discurs de la llibertat. Les crítiques contra el conformisme, la uniformització i el consum de béns en sèrie eren corrents ja als anys 50 i, fins i tot publicacions tan poc sospitoses de revolucionàries com el *Reader's Digest*, se'n feien ressò. Una sèrie d'articles publicats a *Life* el 1967 insistien en aquesta mateixa línia des del seu mateix títol: «El desafiament cada vegada major de la societat moderna: la lluita per a ser un individu» (Frank 2001, 40). Norman Mailer escrivia també el 1957 al seu assaig «L'Home Negre» que calia «divorciar-se de la societat, existir sense arrels, emprendre un viatge a allò desconegut deixant-se emportar pels propis impulsos rebels [...] o modern o avorrit [...] o rebel o conformista» (Frank 2001, 37; citant Mailer). La base sobre el qual s'estava redefinint una llibertat *acceptable per a tothom* no era l'ideal social del qual sorgia la proposta revolucionària sinó un estès sentiment antiuniformitzador arrelat arreu: tothom desitjava confiar en l'existència d'aquell espai neutral que pregonaria aviat la lliure empresa, tothom desitjava delimitar i protegir un determinat espai on el govern no tingués res a dir, tothom volia ser únic i diferenciar-se dels dictats socials...

Thomas Frank (2001) posa el món de la moda i la publicitat com a exemple de les noves possibilitats que permetia el magnetisme del discurs de la llibertat. El món de la publicitat no va veure el discurs de la revolta com un antagonista, sinó com un aliat simbòlic contra una jerarquia rutinària que li permetria obrir les portes d'un nou ordre consumista fonamentat en nous valors. D'aquesta manera, es va posar en circulació un seguit d'imatges, conceptes, oposicions i enunciats que avui ja s'han convertit en *mantras* familiars i que es van popularitzar fàcilment sobre aquella estesa demanda antiuniformitzadora:

El motiu central que va donar coherència a la publicitat nord-americana de principis i finals dels seixanta era aquest: la societat de consum era un frau gegantí. Et demanava que actuessis com tots els altres, que et limitessis, que formessis part de la massa, quan en realitat eres un *individu*. La societat de consum mentia i buscava vendre't productes banals que es trencaven o passaven de moda en pocs anys, però l'individu desitjava *autenticitat* i era massa intel·ligent per a caure en la trampa de Madison Avenue (encara

que potser els seus veïns no ho fossin). Abans que tot, la societat de consum alimentaven convencionalismes que eren *repressius* i no omplien a la gent; però amb l'ajuda de les modes alternatives un podia fer-los miques i crear un nou món en què la gent fos *ella mateixa*, on desapareguessin les pretensions i els sans desitjos *s'alliberessin* dels costums alienadores del passat. El conformisme podia haver estat un fonament de la societat de masses, però als seixanta aquesta posició va ser guanyada per la diferència, per una infatigable successió de crides a *desafiar* el conformisme, a *rebel·lar-se*, a *singularitzar-se*, a *ser un mateix*. La publicitat als seixanta va afirmar que els cinquanta havien estat molt equivocats, que la gent no havia de consumir per a maximitzar la seva eficiència, integrar-se o impressionar els seus veïns. Al seu lloc, la validesa del fet de consumir havia de provenir de l'impuls de *ser un mateix*, de fer allò que a un li donava la gana [...] en tant que abans la publicitat havia estat un continu testimoni gràfic del feliç món consensuat dels cinquanta, a la publicitat dels seixanta pràcticament res era 'normal': [...] 'El Odsmobile Toronado no és per a l'home comú', [...] 'el teu veritable jo està viu i amagat a Colby', [...] 'pots trobar-te'. (Frank 2001, 230; cursiva meva)

D'aquesta manera, Frank defensa que la revolta i la contracultura no havien estat manifestacions més o menys puntuals o generacionals, sinó que calia entendre les proclames revolucionàries com a expressió (radical) d'una estesa sensibilitat individualista contra la societat-massa o l'home organització (apel·lació popularitzada per William Whyte el 1956 [Frank 2001, 34]). El paper de la contracultura havia estat visualitzar aquesta animadversió, però calia contemplar el procés del concepte Llibertat des d'una dinàmica molt més àmplia, on el potencial crític que proclamava la contracultura esdevindria secundària en favor del denominador comú que representava la sensibilitat individualista general. L'apologia de l'autogestió i l'avversió social es convertien aleshores en aquell punt de trobada, compatible amb una determinada perspectiva de la llibertat, que estava a punt d'institucionalitzar-se arreu amb l'arribada dels 80.

Aquesta primera aproximació a l'evolució del discurs de la llibertat entre les dècades del 60 i del 80 permet presentar la dinàmica de construcció dels discursos dominants d'una determinada cultura com un dels temes centrals d'aquest capítol. L'assimilació entre autogestió i llibertat en el discurs de la llibertat interior implica acceptar amb anterioritat una oposició radical entre essència individual i societat manipuladora. La carta de Mark Rudd al rector de Columbia és expeditiva sobre això. No es tracta de reformar el poder, es tracta d'ocupar-lo, de derrocar-lo, de substituir-lo per una mena d'acceptació acrítica cap a tota mena de preferències individuals. El poder és la causa i l'enemic en si: «Les persones en el poder en qualsevol lloc de l'espectre polític no eren de fiar. Per això no hi havia líders absoluts». Si Mario Savio s'hagués proclamat líder

del moviment pro-drets civils, puntualitza Kurlansky (2005, 144), «hauria perdut tota la seva credibilitat». Malgrat tot, la imatge del poder en aquest programa polític s'assembla molt al reduccionisme que criticava Thomas Frank. A *La Revolución de lo Cool*, l'autor denuncia la falsedat d'una dicotomia poder/individu que imagina l'existència d'un poder capaç d'abduir la capacitat d'acció de l'individu-titella. *L'origen del mal* compta aleshores amb una fórmula senzilla d'entendre i de reproduir: es tracta de localitzar-lo en una societat oposada a l'individu, o en una cúpula hermètica tancada darrere les parets d'alguna empresa o d'algun govern... Aquest és un poder —vocacionalment malèvol— que no deixa més opció que claudicar o fugir, legitimar o derrocar... En contraposició a aquesta imatge, el caràcter social de l'individu és capaç d'oferir una explicació alternativa. L'individu no és una essència, sinó un eix de discursos que l'entrevessen i que reproduceix necessàriament. Ho hem vist en anteriors capítols: la dinàmica de creació de discursos i reformulació de la normalitat és un diàleg on hi prenen part múltiples agents, de les institucions de govern a les normes quotidianes, de les forces estabilitzadores al crític. Així, l'evolució del concepte de llibertat ha mostrat com determinats pressupòsits del discurs que s'institucionalitzaria a partir dels 80 són compartits per l'economia i el govern, però també pel món de la moda, la publicitat o el món crític. És des d'aquesta perspectiva dinàmica que cal entendre que Frank escriu que els individus no són titelles a qui se'ls imposa un canvi: l'individu també és agent de poder i participa dels canvis que el rodegen. *Però vet aquí que aquest poder funciona la majoria de les vegades no a favor del canvi i de la novetat, sinó a favor de la normalització i de l'estabilització, fins i tot d'aquells discursos sospitosos d'instrumentalitzar el mateix individu que els reproduceix.* Vet aquí una alternativa a localitzar *l'origen del mal* exclusivament en les cúpules jeràrquiques. La paradoxal conclusió d'aquesta dinàmica de poder és entendre com la veu del crític —a través de la insistència en l'escissió entre individu i societat que proclama en el seu programa polític contra la jerarquia social— es converteix en factor instaurador del sistema dominant i del discurs institucional sobre la llibertat precisament en aquell moment en què s'afirma com a veu lliure, confiada de no respondre a cap instància superior des de la seva orgullosa autenticitat individual.

La institucionalització de l'aversion social i l'autogestió en el significat de la llibertat dels 80 va significar el progressiu empobriment de la potencialitat social del concepte. La

reformulació de les institucions o la redireccionalització de la dinàmica social a través del diàleg són possibilitats per a ampliar la llibertat individual que van quedar enterrades entre les moltes altres potencialitats —divergents amb el corrent discursiu principal— que van morir al 68. Mario Savio personifica aquesta via amb una significativa anècdota. Anys abans que Rudd es tragués les sabates a casa del vicerector de Columbia per a descansar els peus, un estudiant que repartia pamflets a favor dels drets civils —Jack Weinberg— va ser detingut per fer propaganda política a Berkeley. Era 1 d'octubre de 1964 i, sense cap pla concret, un grup d'estudiants es va asseure al voltant del cotxe de policia on retenien Jack i van immobilitzar-lo durant 32 hores. Mario Savio, que aquell mateix dia es convertiria en el portaveu del Moviment pro Llibertat d'Expressió, va pujar aleshores sobre el cotxe de policia per a fer un discurs. Com Rudd, Savio es va treure les sabates. Però aquell no era un acte subversiu, Savio només volia evitar ratllar el cotxe de policia. El seu discurs era també un discurs de llibertat, però aquesta llibertat no pretenia destruir-ho tot ni acabar amb tot poder. «Us demano que us aixequiu tranquil·lament i torneu a casa amb dignitat», va dir Savio quan l'assentada es va acabar per a donar pas a les negociacions.² Més que antiinstitucional, la conducta de Savio il·lustra una voluntat de reconstruir les institucions sobre una base de justícia social i, per extensió, l'acceptació de la normalitat social com el resultat d'un acord i no com a amenaça repressora externa a l'individu. Savio va evocar aquesta idea en un discurs de Berkeley, tot component una de les imatges més recordades dels 60:

Arriba un moment en què el funcionament de la màquina es converteix en una cosa tan odiosa i que t'angoixa tant que no pots participar, ni de manera tàcita, i t'has de llençar als engranatges, a les rodes, a les palanques, a sobre de l'aparell sencer, per a aconseguir aturar-lo. I has de dir a les persones que el condueixen, als seus propietaris, que, si no ets lliure, la màquina no podrà tornar a funcionar. (Kurlansky 2005, 133)

El discurs de Savio, com el discurs de la lluita pels drets civils on Savio s'havia format políticament, és radical. Però el seu radicalisme no connota la destrucció del poder pel sol fet de ser poder, sinó la seva reformulació. De la mateixa manera, el discurs de Savio tampoc sembla demanar la simple reorientació discursiva que va seguir al 68, tal com diversos autors acorden que va passar (Kurlansky 2005; Hobsbawm 1998; Frank 2001;

2. Susan Johnson, «Demonstrators Sign Pact; Groups Will Meet Today,» *The Daily Californian*, 5 d'octubre de 1964, http://content.cdlib.org/view?docId=kt138n97zh&&doc.view=entire_text.

Nadal 2008). «Gran part de la llibertat d'avui va tenir els seus inicis al 68», explica Radith Geismar (Kurlansky 2005, 297), però «l'essència de la contracultura no podia ser assimilada». El gest de Savio formava part d'aquesta herència, perduda en detriment de l'autogestió i l'aversion social. «Desgraciadament», es lamenta Kurlansky (2005, 134), «es va oblidar la delicadesa i el civisme d'un rebel que va pujar descalç a un cotxe de policia per a no ratllar-lo».

L'Evolució de l'Heroi: de la Vocació a la Necessitat

Gladiator (2000) evoca la necessitat de refundació de la democràcia d'una manera paradoxal. David Franzoni va escriure el primer guió de la pel·lícula en al·lusió als excessos totalitaris dels governs actuals (Divine 2003b), però la figura de l'heroi de la narració confon fins al punt que la pel·lícula ha estat criticada per propagar la mitologia feixista en nom de la llibertat (Barker 2008). El general Màxim és el protegit de l'emperador romà i l'encarregat de restaurar la democràcia a la seva mort. Però Còmmode, el fill de l'emperador, s'imposa als defensors de la democràcia i fa assassinar el general i la seva família. Màxim aconsegueix salvar la vida i sobreviu com a gladiador. L'heroi sembla menysprear aleshores una vida que ja no vol, però la ràbia que sent es desplega en el cos a cos i li dóna l'oportunitat per a venjar la mort de la seva família. Màxim lluita al circ de Roma davant l'emperador i, uns girs de fortuna més tard, el general destronat aconsegueix enfrontar-se sobre la sorra del circ al mateix emperador. El contrasentit de *Gladiator* esdevé a la mort de Còmmode. Ferit a la sorra del circ, Màxim és aclamat pel públic com era abans aclamat l'emperador mort. Però la restauració de la democràcia és només una concessió individual de l'heroi sense cap mena de ressonància discursiva sobre la importància d'allò social. L'autèntic triomfador de la narració no és la democràcia, sinó l'individu. L'heroi ha estat capaç de superar els cops d'un entorn decebedor i només les seves capacitats infinites li han permès completar una venjança que semblava impossible. L'objecte d'estudi del present apartat és aquest: el procés de transformació de l'heroi audiovisual fins a la representació de l'individu com a nou eix de poder. Autogestió, degradació social i soledat són aquí els termes d'una mateixa combinació que ha anat variant la forma de la seva caracterització; una evolució que recull i retorna a la societat els

canvis del discurs de la llibertat fins a arribar a la caracterització bàsica de l'heroi del segle XXI. Abandonat per un entorn decebedor, l'única opció per a l'individu és saber suportar la soledat i dominar les eines de l'autogestió. Es presenta així l'autogestió no com a condició buscada, sinó com a necessitat. A les portes de la mort, l'únic final feliç possible per a Màxim no és el deure complert, sinó la pau que promet la vida eterna a través de la visió que Màxim té de la dona i el seu fill mentre expira (Divine 2003a, 35).

La relació entre el disseny d'un món degradat i l'autogestió té dos clars referents en el Hollywood clàssic. Valles Calatrava defineix el protagonista de la novel·la i cinema negre de la primera meitat del segle XX en els següents termes:

[El héroe de la serie negra es] un hombre oscuro, grisáceo, no demasiado distinto a aquellos contra quienes lucha, humanizado por sus pequeñas manías y, en palabras de Jerry Palmer, pasa también a ser un 'outsider', un individuo distinto al resto en su comportamiento y sentimientos, que no se identifica con las pautas sociales de comportamiento, un marginado en cierta manera. (Valles Calatrava 1991, 74)

Aquesta «automarginació» dels personatges de la sèrie negra és la resposta de l'heroi a un entorn social degradat i decebedor. L'entorn de l'heroi és tan corrupte que la seva acció només pot tenir-lo a ell mateix com a referent. Però aquesta opció és viscuda per l'heroi amb hieràtica aflicció: «la maledicció d'un melancòlic inscrit en un viscos univers social i moral ple de trampes i contradiccions, profundament corrupte i impenetrable a la llum de la raó», escriuen Núria Bou i Xavier Pérez a *El Temps de l'Herói* (Bou i Pérez 2000, 144).

Valles Calatrava escriu al seu torn:

Aunque no cuestionen generalmente el modo de producción en el que nacen, lo cierto, en cualquier caso, es que muchos de los relatos negros critican en mayor o menor medida, con mayor o menor profundidad, desde una u otra posición, algunas facetas negativas de la sociedad en la que nacen, bien de modo explícito (Chandler) o implícito (Hammett) [...] son todos estos desajustes socioeconómicos y la agudización de las contradicciones sociales que ya venían desde 1907 y que llegarán a su cima con la crisis de 1929 y sus largos efectos, unidos a los errores y la corrupción política de los gabinetes republicanos de Coolidge y Hoover y al aumento y proliferación del delito y la criminalidad organizada a partir de la entrada en vigor de la llamada Ley Seca en 1920 —enmienda 18ª a la Constitución—, los que marcarán, aunque sea de forma indirecta, el surgimiento de la novela negra y la forzarán prácticamente a adquirir esos tintes de realismo y de denuncia social presentes en muchas de estas obras. (Valles Calatrava 1991, 74)

El model d'heroi de sèrie negra reapareix en el western i en la reactualització amb què cineastes europeus creen l'espagueti western a la dècada dels 60. Com l'heroi de la

sèrie negra, l'heroi del western està al límit de la societat i pren «decisiones d'ordre individual que sols poden justificar-se des de l'ètica privada» (Bou i Pérez 2000, 178). L'ideal moral segueix sent també un referent per a aquest tipus d'heroi. La seva aventura determina la composició narrativa d'un entorn degradat i injust, però el comportament solitari de l'heroi ja no és tant una reacció a aquesta degradació com la condició acceptada d'un món d'individualistes (Bou i Pérez 2000, 178). El personatge a qui John Wayne dona vida a *L'Home que Va Matar Liberty Valance* (John Ford 1962) participa des dels seus paràmetres particulars en la croada legal de Ransom Stoddard contra els abusos dels grans propietaris. De la mateixa manera, el hieràtic genet sense nom que interpreta Clint Eastwood a *Per un Grapat de Dòlars* (Sergio Leone 1964) és capaç també d'un acte purament altruista quan allibera la dona a qui els Rojo han esclavitzat (i és aquest acte allò que l'acaba delatant davant l'enemic). Malgrat tot, aquest individualisme és més una opció naturalitzada que no pas una reacció nostàlgica contra un entorn decebedor. Si de cas, la cara melancòlica de l'individualisme sí que s'emfatitza en westerns crepusculars com *L'Home que Va Matar Liberty Valance*, però aquest to elegíac respon més a la pèrdua d'un estil de vida a mans de l'avenç de la civilització uniformitzadora que no pas a la soledat que suposa l'autogestió. Tom Doniphon, el personatge que interpreta John Wayne a *L'Home que Va Matar Liberty Valance*, crema la casa que havia preparat per a viure amb la dona que marxa amb l'advocat Ransom Stoddard i Doniphon mor sol i oblidat. Aquest to elegíac desapareix en l'espagueti western, el gènere que segellarà definitivament la caracterització que heretarà l'heroi d'acció dels 80. El Clint Eastwood de *Per un Grapat de Dòlars* (Sergio Leone 1964) és la mateixa encarnació de l'individualisme solitari i omnipotent, però aquesta és una opció que no presenta cap altra cara que la de l'aventura. Bou i Pérez (2000, 189) escriuen del personatge sense nom que encarna Eastwood que es tanca en un «ferri hermetisme d'autosuficiència». El genet sense nom arriba de no-sabem-on, lluita contra tot un poble, guanya, i marxa. Com Wayne, tampoc té llar, però això ja no sembla importar tant a un heroi que viu només per a córrer de poble en poble. De fet, per no tenir, el genet de *Per un Grapat de Dòlars* no té ni aquell mínim necessari que ens dóna la nostra identitat social: un nom propi.

Les reaccions a la degradació de la societat van entrar en una nova etapa amb la crisi d'autoritat dels anys 60 als Estats Units. No només es tractava dels anys de revolta o de

l'abisme generacional que s'havia obert al país. El govern havia patit també durant els 70 una crisi de legitimitat insòlita: la gestió de la guerra de Vietnam, la crisi del petroli al 73, el cas Watergate... En aquest clima, Peter Biskind (2004) identifica un primer grup de cineastes i de pel·lícules que anunciaven *la mort del pare*. Ho hem vist al segon capítol, la caiguda del sistema d'estudis i la fi del codi Hays va facilitar l'eclosió de noves variants a la rígida narrativa clàssica i l'aparició d'una crítica social multiforme i obertament antiautoritària. Es tracta de Coppola i l'alternativa tradicional a l'Estat a *El Padri* (Coppola 1972) o la radical eradicació de la societat a *Apocalypse Now* (Coppola 1979), de Peter Bogdanovich i la nostàlgia del món perdut a *L'Última Pel·lícula* (Bogdanovich 1971), d'Altman i la col·lecció d'*antis* que es troben a *M.A.S.H.* (Altman 1970)... Els (anti)herois d'aquestes narracions són personatges desubicats, rebels que viuen al marge d'una societat que menysprea i que no els entén. El protagonista de *Badlands* (Terrence Malick 1973) insisteix a buscar el seu lloc en el món fins que comprova que aquest lloc no existeix ni dins la societat ni fora d'ella. Els protagonistes d'*Easy Rider* (Dennis Hopper 1969) senzillament viuen sense objectius, i el final emfàtic de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn 1967) no pot ser més contundent: no hi ha alternativa pels antiherois que no els condueixi a la mort. El punt en comú d'aquestes propostes és la seva genèrica aversió social. Davant un món degradat, l'antiheroi senzillament s'aparta de la societat: fuig, deixa de participar, s'esborra. L'opció, com a la sèrie negra o el western, també és l'individu i l'autogestió. Però les seves causes s'han radicalitzat tant que la soledat de l'heroi arriba al paroxisme de l'exclusió social.

En paral·lel a aquest conjunt de pel·lícules antisocials, Barry Langford (2010, 162) identifica també a la dècada dels 70 un segon grup de narracions crítiques, amb característiques pròpies per a ser considerades un gènere independent. Trobem aquí pel·lícules com *Tots els Homes del President* (Alan J. Pakula 1976), *Network* (Sidney Lumet 1976) o *Missing* (Costa Gavras 1982). El discurs que aquest tipus de pel·lícules proposa, molt d'acord amb l'esperit liberal nord-americà (Fiss 1998, 12), és la monitorització del poder per a evitar que aquest es posi en mans d'interessos particulars o es giri en contra dels ciutadans. A diferència de la tradició exposada fins ara, l'accent principal d'aquestes narracions en relació a la degradació social no es posa ni en l'individualisme ni en la negació social, sinó en la necessitat de refundació institucional. *Tots els Homes del President*

narra els fets que van esclarir el cas Watergate, *Missing* denuncia la participació nord-americana en el cop d'estat de Pinochet a Xile i *Network* és una contundent crítica als interessos econòmics que mouen els mitjans de comunicació. En aquesta última pel·lícula, la centralitat de la crítica —en detriment a la focalització sobre l'actitud desencantada del personatge antiautoritari— és encara més evident en tant que no hi ha un protagonista clar: la deshumanització dels mitjans de comunicació agafa d'aquesta manera un paper principal per sobre de qualsevol empresa individual. Així, a diferència del cinema antiautoritari que analitza Biskind, l'actitud i la motivació bàsica d'aquestes narracions de crítica social és posar de relleu un ús fraudulent de la institució i la necessitat de refundar-la. L'heroi d'aquest tipus de narració no es caracteritza aleshores per una actitud escèptica cap a tot allò social (pel sol fet de ser social): els periodistes de *Tots els Homes del President* només fan la seva feina i el pare de *Missing* és senzillament un pare normal que inicialment culpa de la desaparició del seu fill al seu propi radicalisme polític. No hi ha una actitud de prevenció inicial que manté en alerta l'individu, sinó una progressiva aparició d'indicis que porten a l'aparició del misteri i l'esclariment final de la veritat. La institució no és malèvola en si, és el seu ús allò que la fa criticable i que exigeix la seva refundació.

L'autogestió, la degradació social i la soledat són també els fonaments sobre els quals l'heroi dels 80 arrela la seva caracterització. Malgrat tot, assumir a partir d'aquí que l'individualisme d'Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone és una resposta resignada a la degradació social que l'envolta seria encaixar les peces a la inversa. *Perseguit* (1987), una pel·lícula de Schwarzenegger que comparteix amb *Network* la perspectiva crítica cap als mitjans, mostra el canvi que suposa el cinema dels 80 en relació a la tradició anterior. El personatge a qui dóna vida Arnold Schwarzenegger, Ben Richards, és un policia a qui es condemna per un tiroteig i que acaba participant en un macabre show televisiu a canvi de l'amnistia. La societat del futur on s'ambienta la pel·lícula és una societat totalitzadora. Menys el bo de Schwarzenegger, tot el món a *Perseguit* manipula, menteix o coacciona. Les imatges del tiroteig han estat trucades per la mateixa cadena televisiva que emet el concurs i el presentador i director del show, Damon Killian, és en realitat un estafador que menysprea la vida humana en nom de l'espectacle. El show on Richards acaba participant consisteix a televisar els seus intents per a evitar trobar-se amb una espècie de

gladiadors que volen matar-lo dins un laberint. Richards hauria de fer el recorregut sol, però Killian l'enganya i obliga a participar també dos dels seus companys i la dona que ha descobert que Richards és innocent. Apareix aquí l'ombra de crítica social que podria contenir la pel·lícula: el show de Killian és l'anestèsia mediàtica i mancat d'escrúpols d'una societat deshumanitzada i desitjosa de sang. A partir d'aquí, la resposta que proposa *Perseguit* concentra tota la seva subtileza en una fórmula mecanicista: cal desemascarar el dolent (que ho és molt) i cal abolir el seu show (en nom de tots els mitjans de comunicació del món). En un últim pla altament significatiu, Schwarzenegger apareix amb dona i puro enmig del plató del rei destronat. Les masses l'aclamen: l'individu no és part de l'alternativa, l'individu ÉS la (feliç) alternativa. En tant que la degradació social es sovint provocada per les institucions, la soledat (que ja no és viscuda com a tal) no només serà una condició buscada sinó que és també la solució.

La remasculinització de l'individu que metaforitza Schwarzenegger va ser la resposta neoconservadora dels 80 a la crisi d'autoritat: l'heroi hipermusuclat que pot amb tot i amb tothom, la personificació del mite de l'autogestió, el perfecte individualista. A través d'aquest tipus de personatge, les pel·lícules d'acció dels 80 fan visible l'escepticisme radical cap a tota mena de refundació social. El sil·logisme és senzill: la refundació institucional no és la solució perquè la institució social és precisament el problema. A *Perseguit*, allò que degrada la societat són els mitjans de comunicació; a *Die Hard* (John McTiernan 1988), és la policia; a *Rambo II* (George P. Cosmatos 1985), és el govern. És per això que la resposta ha de ser individual. La confiança infrangible en l'autogestió és inversament proporcional a l'aversion social des del moment en què el protagonista sentència aquell «jo sempre treballo sol». Richards aniquila tots els gladiadors, salva la noia, denuncia la manipulació del show en què participa i envia Damon Killian a les masses turbulentes que reclamen venjança. D'aquesta manera, *Perseguit* positivitza l'herència de l'heroi antisocial dels 70, tot donant-li la volta: la deshumanització social de *Perseguit* justificaria la desconfiança de l'antiheroi de *Badlands* (Terrence Malick 1973), Schwarzenegger-Richards segueix la mateixa actitud individualista dels també perseguits Bonnie i Clyde, els protagonistes de totes aquestes pel·lícules es veuen forçats a actuar fora d'una llei que ja no pretenen legitimar sinó vèncer... Però l'heroi del 80 presenta dues diferències fonamentals en relació a la proposta desencantada dels 70. En primer lloc, l'heroi dels 80

no és un individu que busca el seu lloc fora de la societat, sinó que la dissol tot conquerint-la des de la seva proposta individualista: Schwarzenegger-Richards es proposa a ell mateix com a solució, de manera que no només accepta la soledat, sinó que la prefereix i no la pateix amb melancolia. En segon lloc, les pel·lícules d'acció dels 80 mostren com l'individu desencantat dels 70 s'ha metamorfosat en poc menys d'una dècada i de la mà de l'eficient autogestió en l'heroi i guanyador del sistema dominant de poder. Estem davant de la institucionalització de l'aversion social. El nou ordre és definit per la centralitat de l'individu: no cal societat quan l'individu es pot autogestionar d'allò més bé. Les propostes de refundació de la confiança en les institucions socials que reflectien pel·lícules com *Tots els Homes del President* (Alan J. Pakula 1976) s'escolen cap a un segon pla molt més que discret. Estem a un pas de la profecia que confiarà la recerca de la veritat, el bé i la justícia únicament a la *correcta* elecció: l'internauta davant la pantalla, la moral individual enfront de la injustícia, la decisió personal a la recerca del benestar...

La principal novetat que aporta l'heroi contemporani en relació al seu antecessor dels 80 és el retorn de la melancolia. Malgrat la victòria final, la cara amarga de l'autogestió revela una opció per a l'individualisme que neix menys per necessitat que per vocació. Així, com a *Perseguit* (1987), l'heroi de *Gladiator* (2000) triomfa des de la misèria gràcies a les seves capacitats individuals. Com a *Perseguit*, Màxim ocupa també —al circ i davant del poble que l'aclama— el mateix espai de l'heroi caigut i el de tota una institució. I com a *Perseguit*, no hi ha a *Gladiator* més projecte social que una proposta de suma d'individuals, emmascarada darrere una refundació democràtica que és només una concessió de l'individu omnipotent. No obstant tot això, la principal diferència entre Màxim i Ben Richards, és que l'autogestió del primer es presenta emfàticament com l'única reacció possible a un món que l'ha abandonat. L'heroi contemporani segueix essent igual d'individualista que el seu predecessor però, que l'individualista sàpiga ser un individualista, no significa que l'individualisme sigui la seva opció principal. És la soledat amb què el món degradat rodeja l'heroi contemporani allò que l'imposa l'autogestió com a únic remei: la convicció que l'altre no és fiable, la decepció de les institucions, l'hostilitat del lloc que li reserva la societat... Torna aleshores l'aflicció de l'individu desencantat. L'heroi actual reactualitza la tradició dels 80 amb el desencís dels antiherois del 70. El resultat és paradoxal, perquè el missatge que en resulta d'aquesta nova corrent de

narracions és una apologia de l'individualisme i l'autogestió molt més sutil que aquell del cinema dels 80: *no és l'individualista per vocació aquell qui triomfa, sinó que l'única manera de triomfar és acceptar l'individualisme com a única opció possible.*

L'autogestió de l'heroi tendeix a aparèixer amb facilitat en la narració contemporània, en tant que el conflicte entre el personatge i el seu entorn és una regularitat narrativa *mainstream*. Però el nou individualista per necessitat compta també amb una tradició de figures narratives que expliquen i multipliquen arreu la presència mediàtica de l'autogestió. El model de *l'Innocent Perseguit* és el model d'heroi que personifica Ethan Hunt o Art Jeffries a *Missió: Impossible* (1996) i a *Mercury Rising* (1998). Alfred Hitchcock va ser el cineasta que va popularitzar aquest model a través de personatges que lluitaven contra el món per a establir la seva innocència (Truffaut 2008, 321). En són bons exemples *39 Esglaons* (1935), *Jo Confesso* (1953), *Fals Culpable* (1956) o *Amb la Mort als Talons* (1959). Els personatges encarnats per Schwarsenegger, Sylvester Stallone o Bruce Willis reactualitzen durant la dècada dels 80 aquest mateix model en les històries que protagonitzen. Es tracta de personatges que no només no tenen cap problema per a encarar-se a tota una societat sencera o per a enfrontar-se sense cap ajuda a qualsevol complot mundial que els amenaça, sinó que la seva solitud s'emfatitza sovint tot convivint entre policies corruptes o institucions ineficients. *L'Antiautoritari* és la segona figura a través del qual es reproduïx l'autogestió en el *mainstream*. Aquest és un tipus de personatge que el trobem a pel·lícules com *Pirates del Carib: la Maledicció de la Perla Negra* (2003) o *American Beauty* (1999). La particularitat de l'aversion social que despleguen aquests personatges en l'actualitat és que no calen circumstàncies particulars o indicis concrets per a justificar-la: la rebel·lia o la recerca de l'autenticitat en un món uniformitzador es mostren senzillament com a valors positivitzats a *Men in Black* (1997) o a *Shrek* (2001). En tercer lloc, hi ha un conjunt de narracions que van directament a l'arrel i justifiquen l'autogestió com a resposta a un complot global. És el cas, per exemple, d'*El Codi da Vinci* (2006). Aquest és un recurs particularment utilitzat a les sèries actuals. *Utopia* (2013—2014), una popular sèrie britànica, narra les aventures d'un grup de persones que descobreixen un complot farmacèutic que compta amb infiltrats al mateix gabinet de govern. Jessica Hyde és la líder del grup. Jessica ha crescut al marge de la societat i viu en els seus límits. Es tracta de no deixar empremtes a internet, de viure com

un rodamón, de no aparèixer en cap registre. «Vaig aprendre a no confiar en la gent perquè la gent sempre et falla», es justifica Jessica Hyde amb el mateix argument que podria fonamentar la conducta de molts altres herois contemporanis.³ Fins i tot a una pel·lícula com *Missió: Impossible*, on el treball en equip i la confiança hauria de ser un axioma, l'equip falla (dues vegades) i Ethan Hunt ha de valdre's (dues vegades) de les seves capacitats individuals per a triomfar malgrat els respectius traïdors. No obstant això, aquesta necessària isolació social de l'heroi té conseqüències emocionals. Com els personatges que dominen la raó instrumental —aquest és un tema que s'ha explicat en l'anterior capítol—, Jessica no està versada en les relacions humanes i la seva fredor la incapacita per a les relacions emocionals. El refús d'allò social deixa petge, el triomf de l'individualista és només un triomf a mitges.

La característica que millor descriu l'individualista contemporani és que el seu triomf es matisa amb les conseqüències emocionals del desengany social. La figura que conjuga millor les noves circumstàncies de l'heroi és el Batman de Nolan*. *Batman Begins* (2005) ha estat una pel·lícula clau en la relectura del superheroi clàssic i, com el nou Bond, no és sorprenent que parteixi d'una reactualització de la sèrie negra. La desafecció social de Bruce Wayne a *Batman Begins* (2005) s'evidencia a través de l'odi que sent cap a una ciutat corrupta que ha assassinat els seus pares. Donat un entorn on no es confia en ningú i on l'antagonista és omnipresent, l'únic camí que pot prendre Wayne és la clandestinitat i la solitud. I és aquest replegament de Bruce Wayne —i no la justícia tradicional (i institucionalitzada socialment) que personificaven els seus pares— la causa del seu triomf. L'individualisme és de nou aquí l'única opció d'èxit que ofereix una societat que ha abandonat l'individu. I la cara amarga d'aquest individualisme per necessitat és la soledat i l'odi, una amenaça emocional que es mostra emfàticament a través del dilema de Wayne entre deixar-se guiar per la justícia o veure's arrossegat per la pulsio de venjança. Allò que abans era preferència personal, avui és sinònim de manca i buit. I els efectes d'aquesta manca són emfatitzats per la narració *mainstream* contemporània: els rastres de la pèrdua a *Gladiator* (2000) o a *El Castigador* (2004), el

3. Dennis Kelly, creador, «Episode #1.3,» *Utopia*, temporada 1, capítol 3, dirigit per Marc Munden, escrit per Dennis Kelly segons una idea de Mark Aldridge, Huw Kennair-Jones i Clare McDonal, estrenat el 29 de gener de 2013 (Gran Bretanya: Channel 4).

ressentiment per una soletat no volguda a *L'Últim Samurai* (2003), l'odi cap a un entorn que no ha sabut estar a l'altura a *Batman Begins* (2005)... De la mateixa manera, aquest nou èmfasi en la part obscura de l'autogestió i en les conseqüències emocionals de la soledat han originat relectures de l'heroi clàssic focalitzades en la seva mancança. *Drive* (2011) és una reactualització de la figura encarnada per Clint Eastwood a la trilogia del dòlard, de la qual forma part *Per un Grapat de Dòlars* (Sergio Leone 1964). Com el genet que encarna Eastwood, el *driver* no té nom. El *driver* reproduïx també la icònica imatge d'Eastwood amb una cigarreta penjant dels llavis gràcies a un escuradents i, com el genet solitari, el *driver* tampoc revela d'on ve ni a on fuig quan acaba la pel·lícula. L'heroisme del *driver* es puntualitza amb la lletra d'una banda sonora brillant i a través d'una natura que l'impulsa a arreglar les injustícies a base de violència. Però a diferència de les aventures del genet, *Drive* no construeix la seva narració al voltant de l'aventura sinó al voltant de la impossibilitat de l'heroi per a construir una família, una direcció que el mateix Eastwood ja havia explorat també a *El Genet Pàl·lid* (Eastwood 1985). Aquesta mateixa perspectiva emocional està també a l'origen de la saga que s'obre amb *El Cas Bourne* (Doug Liman 2002). La narració dóna aquí igualment la volta al seu eix per a mostrar-nos aquest cop un espia a la recerca de la seva identitat. La justificació narrativa és l'amnèsia de Bourne, però la seva recerca assenyala l'espai íntim d'aquell personatge que mai abans havia semblat necessitar-lo: l'espia, l'aventurer, el justicier... Per últim, també la saga de Bond reactualitza la seva fórmula des de la frustrada necessitat social. El Bond de Daniel Craig és un heroi amarg, que poc té a veure amb la vocació de soledat autocomplaent del seu predecessor. *Casino Royale* (Martin Campbell 2006), la primera pel·lícula de la nova saga i l'aventura fundacional del personatge, fonamenta la foscor de Bond en la pèrdua de la seva enamorada. D'una manera o altra, la necessitat social incompleta és la càrrega que arrossegarà l'individualisme que retrata la narració audiovisual del segle XXI.

Malgrat tot, el model de l'heroi autogestionat compta amb un desavantatge que neix del seu mateix enunciat, això és: que no tothom és un heroi. La resposta individualista de Bruce Wayne davant del món degradat és la lluita solitària. Però resulta que Bruce Wayne és fort, jove, intel·ligent, multimilionari i, posats a enumerar, també és bastant atractiu. La versió quotidiana de l'heroi autogestionat necessita comptar amb una conducta que

neixi als antípodes de Wayne perquè sigui readaptable a qualsevol situació quotidiana. Es tracta aleshores de dissenyar un personatge que no pot mostrar la seva desafecció més que amb apatia, desconnexió o, en últim terme, nihilisme o autodestrucció. Quan la degradació del món és tan gran que esborra fins la possibilitat d'opcions, l'individu corrent encara té una última oportunitat d'acció: deixar de participar, apartar-se, desconnectar... És l'individu quotidià enfrontat a una situació que només ofereix la indiferència com a alternativa, la no-resposta com a resistència, el silenci com a disconformitat. Parlem del Walter White de *Breaking Bad* (2008—2013), el Bing Madsen de *Black Mirror* (2011—) o l'hipnòtic Rust Cohle de *True Detective* (2014—). Estem davant d'un personatge que no és que no accepti les normes socials, sinó que ja les coneix i ja n'ha comprovat la seva inutilitat i deshumanització. Walter White passeja per la seva festa d'aniversari com si els convidats fossin estranys, Bing Madsen segueix amb desídia una rutina que ni sembla entusiasmar-lo però que tampoc sembla deixar de complir amb puntualitat, Rust Cohle avorreix a uns companys de feina a qui considera amorals i poc professionals mentre viu el dia a dia tancat en un hermetisme que maldissimula el seu menyspreu o desapareix del món per a sumir-se en periòdiques etapes d'autodestrucció i nihilisme. És també el caràcter autodestructiu inicial de Nathan Algren a *L'Últim Samurai* (2003) o l'apatia del primer Lester Burnham a *American Beauty* (1999). No obstant això, aquest personatge que té un peu i mig en la tradició individualista del cinema antiautoritari dels 70, abraçarà l'herència dels 80 per a revertir la seva inicial sensació d'apatia: Walter White decideix aprofitar els seus coneixements de química per a fer i vendre droga quan li diagnostiquen un càncer, Bing Madsen es rebel·la públicament contra el show de màxima audiència mediàtica del món cibernètic on viu, i Rust investiga pel seu compte quan deixa la policia. Vet aquí un personatge que té els peus a dues dècades diferents: com als 70, la indiferència o el ressentiment és l'estat inicial d'un individu maltractat per la societat; com als 80, les capacitats individuals convertiran a l'individu en un heroi capaç de transcendir el cul-de-sac i acostar-lo als seus objectius. No obstant això, l'autogestió quotidiana ja no té aquí les ressonàncies morals de l'autogestió heroica de Batman. Ja no es tracta aquí de fer justícia o d'imposar el bé, es tracta només de supervivència: un acte rebel en contra una societat degradada, un cop de puny a la normalitat decebedora, una amenaça a una autoritat que es menysprea...

Vist des de l'altre costat de la pantalla, la relació entre la degradació de l'entorn i l'omnipresent autogestió obvia al cinema una combinació d'elements que interroga les nostres societats i la cultura individualista en forma d'ironia. La ironia consisteix a descobrir que la fe en l'autogestió pot ser una causa de la mateixa degradació social que es critica. Si cadascú ha d'ocupar-se d'ell mateix, es legitima certa relaxació dels llaços de responsabilitat que ens lliguen els uns amb els altres. Aquestes són les conseqüències d'un subtil salt entre posar el pes de la societat en l'elecció individual i responsabilitzar *únicament* l'individu del mal servei que ha escollit. Si cadascú és responsable de construir la seva veritat i el seu destí, la premsa pot permetre's un punt de parcialitat, l'administració pot permetre's un cert grau d'indolència, l'estat del benestar pot relaxar la seva cobertura... Al seu lloc, l'individu procura ocupar tots els papers de l'auca al ritme d'un *mantra* que es repeteix arreu: *si un vol que les coses es facin bé, millor fer-les un mateix*. La gestió de la vida es tanca en càpsules de responsabilitat individual més o menys fabricades en sèrie; el potencial capital social de cadascú es dilueix en la gestió d'una vida privada que exigeix a més a l'individu participar amb alegria en tots els àmbits de la seva vida (fins i tot en aquells àmbits que haurien de ser els de la comunitat)... De manera inversa, si la responsabilitat social és secundària, es legitima que l'individu actui socialment just només fins aquell punt on s'esgota el seu interès immediat. L'altruisme o la feina ben feta corren aleshores senzillament el risc de ser una excepció un cop el deure es compleix i el benefici immediat s'acaba, per no dir que l'actuació fora de la llei no deixa aquí tampoc de ser compatible amb l'apologia de l'autogestió. Vet aquí un metge o un professor (o qualsevol altre professional) que ofereix exclusivament el seu ritual prefabricat quan la necessitat aliena sobrepassa el seu temps, vet aquí una notícia de diari feta a còpia de retallar i d'enganxar, vet aquí una obra pública feta de qualsevol manera i a meitat del preu que ha costat, vet aquí un restaurant o el conjunt de la cadena alimentària escatimant qualitat fins al límit (o no) de la moral, vet aquí una ciutat que s'omple de solucions improvisades per a sortejar la crisi en forma d'astúcies al límit (o no) de la llei... Les conseqüències de la irresponsabilitat social poc importen quan la desídia pròpia es pot aixoplugar sempre en la responsabilitat amb què una cultura exigeix que l'altre tingui amb la seva pròpia vida (i que molts efectivament accepten). *Com un cicle heurístic, la normalització de l'autogestió pot produir efectes de degradació en una societat que, com més*

degradada està, més justifica l'autogestió i menys espera dels altres i d'unes institucions públiques amb les quals ja ningú creu que sigui prudent comptar. L'autogestió deixa aleshores de ser una opció i efectivament és converteix, cada vegada més, en una necessitat normalitzada arreu: del cinema al dia a dia, del desencantat al triomfador... I potser sí que és veritat que la soledat de l'individualista pesa però, quan l'entorn desatén les seves obligacions socials, més val dominar les eines de l'individualista i l'autogestió. Més ens val aleshores que la llibertat funcioni realment com afirmen els llibertaris que funcionarà quan regni la llibertat absoluta: més ens val saber fer sense demanar als altres, més ens val saber avançar sense necessitar de comunitat, més val saber esforçar-se, poder, superar els límits... Així, el nou ordre social es construeix entorn de les capacitats infinites que s'esperen de l'*interior* individual i entorn d'una solidaritat de Bruce Waynes, filantrops i monedetes que ocupen l'espai del deure normatiu que ens devem els uns als altres pel sol fet de viure en societat. I potser els altres es queixaran —del nostre individualisme, o de la seva solitud, o de la desatenció social, o de la feina mal feta—: *però és que el món és així*, diu tothom quan tothom fa el mateix.

Poder i poders

El 68 va provocar canvis importants en diversos aspectes de la societat. L'historiador Eric Hobsbawm (1998, 322—345) exposa que el 68 va significar el trencament dels vincles que unien l'individu a models i a pautes de conducta predeterminades; Thomas Frank (2001) i també Ignacio Ramonet (Nadal 2008, 42) afirmen que el 68 va afavorir un nou paradigma de consum, basat en la diversificació i la diferència; Kurlansky (2005) destaca que l'extensiva presència de mitjans de comunicació va significar un punt de gir per a pensar l'escenificació de les expressions públiques en funció de la seva repercussió mediàtica. Malgrat tot, hi ha un ampli consens en afirmar que el 68 i la revolució cultural dels 60 no van significar un canvi estructural fonamental (Kurlansky 2005; Hobsbawm 1998; Frank 2001; Nadal 2008). En aquest aspecte, és significatiu la quantitat de líders estudiantils que confessen, com Mark Rudd, que un cop les mobilitzacions tenien èxit i es popularitzaven, tenien poca idea de la direcció que havien de prendre (Cohn-Bendit

1998).⁴ La queixa contra l'aleatorietat de les lleis —els drets civils a Nord-amèrica, per exemple— o contra l'heteronomia —les manifestacions sindicals a França o la primavera de Praga— ven reconvertir-se en una esmena a la totalitat de l'autoritat, però no hi havia una alternativa consensuada més enllà d'aquesta postura.

Allò que resulta encara més significatiu és que aquest refús no es fes en nom d'altres pautes d'ordenació social [...] sinó en nom de la il·limitada autonomia del desig individual, així que es partia de la premissa d'un món d'un individualisme egocèntric portat fins al límit [...] Aquest individualisme va trobar la seva plasmació ideològica en una sèrie de teories, del liberalisme econòmic extrem, al 'postmodernisme' i similars, que s'esforçaven a deixar de banda els problemes de judici i de valors o, més ben dit, per a reduir-los al denominador comú de la llibertat il·limitada de l'individu. (Hobsbawm 1998, 335, 340)

La llibertat individual, aquell únic concepte capaç d'englobar múltiples significats, semblava l'únic valor entorn del qual es podia recompondre la legitimitat que necessita tot ordre social. La victòria de Thatcher i Reagan es va fonamentar en màximes com «la societat no existeix, només els individus» (Hobsbawm 1998, 338) o «tenim dret a somiar en coses heroiques» (Fontana 2011, 611). Els sistemes laborals van descobrir el valor d'exigir autonomia al treballador, l'individu es va convertir en l'eix de l'economia, el consum es va revitalitzar entorn el *mantra* de l'autenticitat, la decisió individual es va convertir en la clau de múltiples institucions... L'autogestió semblava ser la direcció que prenia una societat que volia ser *post-autoritària* i aquesta autogestió es va vehicular a través del consens que suggeria el concepte de Llibertat. Kurlansky (2005, 484) sentència, «els canvis al món van ser molt diferents d'aquells que la gent que estava disposada a canviar el món volia». Els activistes dels seixanta havien aconseguit reformes importants en matèria de drets, però d'una manera evidentment paradoxal havien també mostrat el camí per què tot pogués seguir igual però diferent. La dinàmica de poder que va redefinir el concepte Llibertat per a posar-lo al servei de l'estabilitat d'un sistema serà l'objecte que s'analitzarà a continuació. En concret, aquest apartat focalitza la seva atenció en la manera en què la indústria audiovisual va participar de la mitificació de la llibertat i en com va

4. Hobsbawm (1998, 335; nota 4) també explica que «amb prou feines va suscitar un interès renovat l'única ideologia que creia que l'acció espontània, sense organitzar, antiautoritària i llibertària provocaria el naixement d'una societat nova i justa i sense estat, o sigui, l'anarquisme de Bakunin o de Kropotkin, malgrat que aquest es trobés molt més a la vora de les autèntiques idees de la majoria dels estudiants rebels dels anys seixanta i setanta que el marxisme tan de moda aleshores».

incorporar els canvis que el van convertir en un altaveu perfecte de la decisió transcendent i l'autogestió. La pregunta parteix més d'un *Qui* que d'un *Com*, i es polaritza entre dues postures extremes: els plans d'una cúpula de poder o la força quotidiana d'una normalitat donada per descomptat.

El 1957, el president de la Motion Picture Association of America (MPAA), Eric Johnston, va fer un discurs en què explicava la política que volia impulsar Hollywood. La MPAA és una associació, fundada el 1922, que ha estat considerada durant molts anys com la màxima autoritat de la indústria del cinema, el pont entre el poder econòmic de l'est i els grans estudis de l'oest (Gubern 1991). Es tracta d'una associació de comerç que representa els principals estudis de Hollywood, el símbol més important de la qual va ser la creació del codi Hays o el sistema de *rating*.⁵ En el seu discurs de 1957, Johnston va afirmar el següent:

Hollywood ven el concepte que l'home és un individu, no una massa, Hollywood ven el concepte que l'home pot ser i està destinat a ser lliure. Hollywood ven el concepte que l'individu pot refer la seva societat com voldria que fos. (Bidaud 1994, 137)

Declaracions com aquestes condueixen a la teòrica francesa Anne-Marie Bidaud (1994) a afirmar a *Hollywood et le Rêve Américain. Cinéma et Idéologie aux États-Unis* que el cinema *mainstream* està en mans d'una cúpula que dicta la ideologia de manera jeràrquica. Els cineastes no tenen més opció que seguir els seus preceptes i els espectadors tendeixen a combregar-hi, víctimes d'unes tàctiques que, si no s'utilitzessin, descobririen les seves autèntiques preferències individuals. El llibre de Bidaud és exemple d'una perspectiva maniquea que divideix la societat entre subjectes de poder i objectes de no-poder. Bidaud es cura en salut només començar el llibre: «no es tracta de deduir que el contingut dels films ha estat deliberadament imposat per aquests decisors. Els termes 'manipulació' —on ressona massa el complot— o '*exploitation*' són proscrius en aquest àmbit, com tota interpretació massa mecanicista d'una presència de la ideologia en els films de Hollywood [...] no es troba pràcticament mai el control tipus *Gran Germà*. La seva gran habilitat ha estat posar el públic del seu costat» (Bidaud 1994, 5). Malgrat la negativa de Bidaud, aquesta mateixa imatge mecanicista de la dinàmica social —on l'individu és un ésser buit i

5. La MPAA es va fundar amb el nom de *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA).

passiu, indefens davant la ideologia amb què *l'omple* el poder— sembla ser el seu únic referent a l'hora d'explicar unes relacions que potser són massa complexes com per a no acceptar un esquematisme tan simple (i atractiu). Dues dades delaten Bidaud: l'explicació del cinema contemporani a través del mateix ordre jeràrquic del desaparegut sistema d'estudis, i la dicotomia *nosaltres—ells* (cineastes—*decisors*, públic—indústria) que s'instal·la al cor de la seva crítica des d'aquesta mateixa cita inicial del llibre.

Els fets que denuncia Bidaud tenen com a referent episodis d'innegable efecte coactiu. La caça de bruixes de McCarthy o el codi Hays —per posar dos dels exemples més coneguts— van significar un sistema d'imposició de continguts que, per altra banda, no era estrany en una indústria on la normalitat era que caps de producció com Irving Thalberg o Darryl Zanuck supervisessin en persona els guions que es rodaven.⁶ La intromissió política en la indústria audiovisual havia nascut gairebé amb l'inici del cinema. Barry Langford (2010, 47) explica que, arran del cas *Mutual Film Company vs. Industrial Comision of Ohaio* el 1915, el tribunal suprem dels Estats Units va declarar el cinema com una indústria no protegida per la primera esmena de la constitució nord-americana, que garanteix la llibertat d'expressió. El cinema no era comunicació d'idees, es va afirmar, sinó comerç. L'exaltació del puritanisme moral d'associacions religioses o les suspicàcies que despertava la modernitat del cinema en les mentalitats conservadores van tenir aleshores via oberta per assetjar la indústria, i va ser la mateixa MPAA que va crear el 1934 el codi Hays d'auto-regulació per a evitar controvèrsies (també anomenat *Production Code Administration* o PCA). Langford (2010, 48) apunta la paradoxa de la situació: una llei que negava que el cinema comunicés idees havia estat el camí que havia portat fins a la voluntat de control de les idees que comunicava el cinema, «era precisament la por de la capacitat de les pel·lícules per a comunicar (males) opinions a la gent (equivocada) allò que convertia en imperatiu el seu control per l'autoritat social i judicial». Perquè l'auto-regulació es va revelar de seguida com un efectiu control polític a favor del conservadorisme i, en especial, a favor de la histèria anticomunista. El més mínim índex de progressisme era susceptible de ser sospitós d'antiamericanisme (Langford 2010, 54). La PCA no contenia prescripcions polítiques però, tal com

6. Vegeu l'apartat *El Guionista al Sistema d'Estudis* al capítol 1.

denunciava el productor Walter Wagner al *New York Times* el 1939, la política oficial de la MPAA era que el cinema era un vehicle d'entreteniment, argument que justificava les traves que patia qualsevol pel·lícula amb contingut polític (Langford 2010, 49).⁷ Les poques pel·lícules amb sensibilitat social «impedien identificar temes específics, proposaven solucions personals i individuals més que no pas solucions col·lectives i obertament polítiques, i sempre acabaven amb un accent positiu» (Langford 2010, 50). En aquest context d'impassibilitat política, la MPAA va representar només un tímid escull davant la investigació del senador McCarthy. La pressió dels centres econòmics de l'est per a evitar conflictes amb el govern va portar Johnston a fer un comunicat que desprotegia els cineastes i que va significar l'inici de les llistes negres i dels empresonaments (Gubern 1991). El maccarthisme va condemnar directors i guionistes, va empènyer a cineastes de la talla de Chaplin a fugir del país, i va induir a què Hollywood deixés sense feina a molts altres treballadors. El maccarthisme va significar un cop molt dur a la creativitat i la llibertat, no només per les expulsions, sinó per la prudència que empenyia a evitar certs temes i per la progressiva pèrdua d'una sensibilitat que, fruit del liberalisme del New Deal i la immigració de cineastes europeus, havia produït pel·lícules com *Els Millors Anys de les Nostres Vides* (William Wyler 1946) o *Els Raïms de la Ira* (John Ford 1940). No obstant això, tal com afirma Gubern (1991, 7), el maccarthisme no va ser un episodi puntual, sinó que és un cas indistriablement lligat a la lògica estructural que el va fonamentar. Els mecanismes de la democràcia nord-americana, escriu Gubern, eren i són excessivament vulnerables. I la caça de bruixes representa el paroxisme d'una dinàmica social que normalitzava la intromissió en aquesta democràcia de grups de pressió financera, militar i política. Anne-Marie Bidaud (1994) explica la pressió cap el cinema de *lobbies* com la Legió Nacional de la Decència (78), revela les línies d'interès que els centres econòmics seguien per a dissenyar el pla de distribució de films (43) i exposa els casos de pel·lícules fetes per encàrrec militar, econòmic o polític (99). No obstant això, és molt diferent retratar la capacitat d'imposició que tenen les grans infraestructures, que afirmar que els guions de Randall Wallace* o d'Amenábar* contenen figures d'autogestió en funció d'una jerarquia que no els dona cap

7. El 1953 es va acceptar que el cinema fos protegit per la primera esmena de la constitució nord-americana. El codi Hays va deixar d'aplicar-se el 1968.

altra alternativa. És molt diferent afirmar l'enorme capacitat simbòlica dels grans grups mediàtics que deixar entreveure que l'espectador combrega amb un determinat discurs de la llibertat només perquè no ha tingut més opció que acceptar-lo. Bidaud no volia ser mecanicista, però el seu llibre parla d'un «poder immens i tutelar, que s'encarrega de vetllar del gaudi i de la sort [de l'espectador]» (36), o d'un públic «sotmès a les decisions dels estudis» (32). Es tracta d'un problema de concepte. Bidaud parteix d'una imatge de poder com a aquella força que actua unidireccionalment des d'una cúpula autoritària. Però aquesta és una perspectiva de poder diametralment oposada a la imatge que ha apuntat aquesta tesi. Utilitzarem aquí un dels experiments més famosos de la història de la psicologia per a exposar aquesta alternativa, però també per a explicar el procés a través del qual s'ha institucionalitzat la llibertat interior en el *mainstream* i per a explicar igualment com la imatge d'un poder unidireccional s'ha introduït en la crítica d'arrel mecanicista i es repeteix recurrentment des de llibres com els de Bidaud.

Entre 1961 i 1962, Stanley Milgram va reunir a la Universitat de Yale més de mil persones a qui se'ls deia que anaven a participar en un experiment sobre càstig i aprenentatge.⁸ El subjecte de l'estudi no sabia que la persona a qui posaven elèctrodes als canells no era un voluntari com ell, sinó que era un col·laborador de l'experiment. Es tractava de llegir sèries de noms i adjectius que aquest col·laborador havia de memoritzar. El subjecte de l'estudi havia de llegir continuació una de les paraules, tot proposant al col·laborador diverses opcions de resposta. Cada vegada que el suposat *aprenent* s'equivoqués, el subjecte havia d'aplicar-li una descàrrega elèctrica a través dels elèctrodes, tot pitjant un botó d'una sèrie de trenta interruptors on s'assenyalava el voltatge corresponent. Cada descàrrega implicava un augment de 15 volts i, cada quatre botons, una etiqueta especificava en progressió ascendent la intensitat de la descàrrega: xoc lleuger, xoc moderat, xoc fort, xoc molt fort, xoc intens, xoc extremadament intens, perill: xoc sever, xxx. L'experiment base es va fer en dues habitacions separades. El subjecte de l'estudi estava en una de les habitacions sense veure l'aprenent, però podia escoltar-lo. A la sala on estava el subjecte d'estudi, hi havia també el «científic». En cas de dubte per part del subjecte, el «científic» li havia de respondre les següents frases en l'ordre que apareixen

8. Les dades de l'experiment estan explicades en detall a Ibáñez 2003, 332—340.

a continuació: «si us plau, continuï», «l'experiment requereix que vostè continuï», «és absolutament necessari que vostè continuï» i «vostè no té cap altra opció, ha de continuar». A l'altre habitació, el col·laborador reproduïa, en funció de la descàrrega, les següents frases pre-enregistrades:

Fins a 60 volts cap queixa.

75v—105v: una petita queixa.

120v: l'aprenent crida que li comença a fer mal.

135v: gemecs de dolor.

150v—285v: crida diferents versions de la frase «experimentador, tregui'm d'aquí; ja no vull continuar més en aquest experiment. Em nego a continuar».

270v: crit agònic.

300v: l'aprenent diu que es nega a donar més respostes i el «científic» diu que el silenci s'ha de considerar un error i que l'experiment ha de continuar.

315v: crit violent

330v fins 450v: silenci total.

La fama de l'experiment de Milgram es deu que, en les circumstàncies descrites, un 62,5% dels subjectes va arribar a prémer fins a l'últim dels 30 interruptors. En reproduccions de l'experiment on el subjecte no podia escoltar les queixes de l'aprenent, el percentatge va pujar fins al 100%. L'objectiu real de l'experiment era estudiar l'obediència a l'autoritat. I la contundència dels resultats obligaven a buscar explicacions a una conducta que no convidava a tenir fe en la humanitat.

La concepció de poder que il·lustra l'experiment de Milgram construeix la seva imatge en oposició tant a les tesis mecanicistes com a les tesis llibertàries. Així, s'assumeix des de la perspectiva llibertària l'existència d'un sistema de poder, però aquest poder atura la seva influència just en el moment en què l'individu pren la paraula. Si James Cameron* escriu: «A vegades tota una vida es redueix a una decisió insensata», el discurs de la llibertat interior afirma que només és James Cameron qui ha decidit escriure aquella frase i no ningú altre. Només Cameron controla les paraules dels seus herois, només Cameron n'és el responsable. El guionista escull si participa o no dels discursos de poder des de la clarividència i el control. D'aquesta manera, els resultats de la seva acció revelen les conseqüències de la seva *veritable* voluntat i dels valors que defensa: l'individu n'és el responsable perquè només ell decideix quan el poder queda al marge de la seva acció o quan la seva acció el reactualitza. Des d'aquesta perspectiva, l'individu és un agent totalment independent de l'entorn —clarident per a percebre que les seves accions

només responen a la seva voluntat autèntica—. De la mateixa manera, el sistema dominant de poder —a imatge i semblança d'unes eleccions democràtiques— és el resultat d'una mena de festa funcional dins la qual, malgrat que el consens sigui sovint majoritari, la gent sent com una realitat el dret a dissentir. En aquest context, el *shock* de l'experiment de Milgram havia estat comprovar que persones que afirmaven ser lliures no havien tingut problemes per a arribar a la fi de l'experiment en unes proporcions que semblaven alarmants. Per això, l'única alternativa a acceptar la maldat humana semblava exigir posar en dubte la presumpta llibertat de l'individu o, si més no, un cert tipus de llibertat: la llibertat interior, la imatge d'un individu concebut com a ésser clarivent, un individu que controla i que sap exactament allò que vol fer o el sentit d'allò que fa. La dinàmica de poder alternativa que proposarà Joel Feliu (Ibáñez 2003, 251—366) parteix d'aquesta crítica: «L'experiment de Milgram [...] torna patent que l'individu no és autònom, no perquè hagi perdut una suposada llibertat inicial, sinó perquè com a individu mai no l'ha tinguda» (Ibáñez 2003, 345). O dit d'una altra manera, l'individu descobreix que forma part indistriablement d'una xarxa de poder que transita i es manifesta a través de tot. És per això que l'acció individual no pot tenir únicament com a referent una identitat *autèntica* que accepta la responsabilitat de l'acció, sinó també una xarxa de poder que és la causa última de les formes a través de les quals l'individu es manifesta i manifesta la seva identitat.

L'explicació que fa Joel Feliu de l'experiment de Milgram es fa ressò de la imatge d'individu d'arrel foucaultiana a través de la qual diversos autors rellegeixen l'experiment. Els participants de l'experiment de Milgram són individus efectivament dotats de capacitat individual d'agència. No obstant això, estan construïts dins un context sociohistòric que els precedeix i del qual les seves manifestacions no es poden desentendre. «La idea de l'existència d'un individu autònom», escriu Feliu (Ibáñez 2003, 360), «és sobretot una estratègia de camuflatge del poder, una manera de dissimular les relacions de poder que construeixen la societat». Aquesta és una imatge d'individu que ha estat reproduïda en aquesta tesi de manera recurrent i a partir de diferents autors: de Foucault a Giddens, de Bourdieu a Dennett, de Marzano a Gergen. Així, l'anàlisi del món del guió feta a la primera part de la tesi ha assenyalat una agència individual del guionista molt més modesta i menys clarivent que no pas imagina el discurs de la

llibertat interior. Hem vist com les necessitats de la indústria i la tradició narrativa es concreten en un entorn institucional que normalitza un model narratiu que és només un entre molts, però que es percep com a model únic i que funciona de manera *quasiautomàtica*. A partir d'aquest entorn cultural, les perspectives d'arrel foucaultiana entenen que les manifestacions individuals no poden estar determinades *únicament* per l'individu, sinó que depenen també de canals i de formes susceptibles a prefigurar igualment el resultat final de la seva acció i que se li imposen. Es tracta de la condició humana: el poder no s'atura a les portes de la decisió com pensen els llibertaris, sinó que el poder transita per la decisió individual d'una manera necessària. La manifestació individual ha d'acceptar un cert grau d'heteronomia, encara que el seu origen sigui impossible de detectar en tant que es desplega des d'una plataforma naturalitzada i poc evident: el poder transita a través d'allò que l'individu sent com a propi i entén com a identitat, la reproducció cultural busca més els automatismes que no pas el consentiment, l'hàbit, allò donat per descomptat, la norma social... Per això, cal posar entre parèntesis la seguretat amb què la llibertat interior afirma que James Cameron pot evitar tot poder. Vet aquí la figura del teòric del qual Rick Altman descrivia al capítol 4 la sorpresa quan descobreix que no parla fora de la història, o el caràcter no essencial sinó relacional de la identitat de la qual escrivia Bourdieu, o l'*altre som tots* de Gergen (2006, 265), o la doble estructuració de Giddens. Vet aquí també, segons Dennett (2004, 146), la impossibilitat d'esclarir la cadena causal i el sentit últim que dona forma a les accions que reproduïm. Vet aquí el concepte de preferències adaptatives que expliquen Elster (1988) o Nussbaum (2002) com una amenaça sempre present per a tot individu. El resultat és que James Cameron escriu efectivament com vol, però Cameron vol escriure de la mateixa manera que els estudiants de guió d'avui en dia intenten escriure o de la mateixa manera que la gran majoria de cineastes reproduïen un model donat per descomptat en el *mainstream*. La imatge d'un individu que controla i entén tot allò que fa és una imatge reconfortant, però és també una imatge impossible de demostrar amb seguretat.

La inevitabilitat de la reproducció cultural fa encendre les alarmes mecanicistes i sembla acostar de nou aquest capítol al determinisme de Bidaud. Ho hem vist més amunt: el mecanicisme assumeix que tota reproducció és essencialment negativa, denuncia la inevitabilitat com el canal d'un complot global i corre a denunciar com a

manipulació qualsevol rastre de construcció aliena en els discursos que l'individu utilitza. El poder (dolent) s'escindeix aleshores de l'individu (bo), que es presenta com a única garantia davant d'una amenaça ubiqua i opriment. Només queda fer-se conscients de totes les decisions amb què la cultura *ens programa* i resistir, tancar-se en un escepticisme profilàctic i evitar tota construcció que no sigui creació *ex nihilo*. Malgrat tot, afirmar la reproducció cultural necessària no hauria de significar donar per fet que tota reproducció és una imposició negativa o un programa que no deixa opció a l'individu. Definir el model de guió de Hollywood com una pauta predeterminada no implica denunciar immediatament que Cameron estigui instrumentalitzat per Hollywood ni que la resta de guionistes *mainstream* siguin titelles sense agència en mans d'una cúpula maquiavèlica que els dicta la voluntat. Es confon aquí reproducció amb instrumentalització, s'assumeix massa ràpid que la manipulació és sempre negativa, s'afirma massa lleugerament que tot règim de poder respon sempre a interessos particulars, es menysté la capacitat individual per a identificar la instrumentalització. L'alternativa és repensar aleshores la relació existent entre el règim de poder i les manifestacions individuals. Així, si no hi ha espai fora del poder, els efectes del poder no haurien d'entendre's únicament com conversió, alienació, captació, cessió de la voluntat o imposició... Cal pensar també l'acció realitzadora, la imatge afirmativa o l'expressió inefable com a manifestacions individuals igualment indestruïbles de la reproducció cultural. El poder no només es manifesta a través d'una estructura d'efectes coaccionadors, sinó que també es materialitza a través d'un entramat de manifestacions emancipadores que l'individu igualment utilitza i reproduceix. D'aquesta manera, assenyalar que Cameron escriu els mateixos tipus d'herois que la resta de *mainstream*, no significa necessàriament assenyalar necessàriament una imposició. Afirmer simplement que Randall Wallace* o Amenábar* estan instrumentalitzats perquè escriuen com escriu la indústria és tant (poc) significatiu de la seva llibertat com dir que estan instrumentalitzats perquè parlen la llengua que parlen o perquè tenen la ideologia que tenen. Si de cas, el problema que el mecanicisme intueix és la impossibilitat de saber mai l'origen causal de les accions que donen sentit a les nostres vides ni la seva intenció global: l'origen dels estereotips o dels horaris, la intenció del llenguatge o del saber. Però aquesta és una incertesa amb la qual l'ésser humà ha d'aprendre a conviure. Per això, cal aprendre a discriminar la reproducció interessada —la

instrumentalització— de la simple reproducció cultural —la manipulació necessària—. Més que fugir, calen criteris per a definir (i denunciar) l'acció instrumentalitzadora (més enllà d'assenyalar-ne simplement la seva condició de reproducció): el greuge a la dignitat humana, l'absència d'opcions, la imposició sense consentiment, la manca d'educació o d'informació...

Entre els arguments llibertaris i les tesis mecanicistes, la dinàmica de poder que defineixen les perspectives foucaultianes té la virtut de relativitzar la certesa de l'individu sobre el control de les seves manifestacions (en oposició a les posicions llibertàries) sense buidar l'individu d'agència (en oposició a les posicions mecanicistes). El poder no actua unidireccionalment, sinó que circula en xarxa i redefeix constantment els seus discursos. Aquesta és una imatge indestriable de la dinàmica que s'ha descrit al capítol 2 per a mostrar el dinamisme intern del model narratiu *mainstream*. S'ha explicat aleshores la teoria de Rick Altman sobre el dinamisme constant de tot sistema de poder, les tesis de Raymond Williams sobre la importància de les institucions per a donar veu a una determinada innovació i de la teoria d'Anthony Giddens sobre la doble estructuració: el guionista reforça, tot utilitzant-los, els canals que proposa la cultura que el forma i l'envolta. *Però això no significa ni que l'individu validi el sentit d'uns canals culturals que no pot conèixer al complet només pel fet d'utilitzar-los, ni que l'individu estigui necessàriament instrumentalitzat pel sol fet de reproduir un determinat model o que la cultura dominant el buidi de tota capacitat d'agència.* El moviment pro-drets civils dels 60 als Estats Units és un bon exemple de la capacitat de l'individu per a moure's fora dels canals dominants quan això ha estat necessari. El cas Rosa Parks o l'*atreuiment* dels negres que es van asseure a una barra de bar de Greensboro reservada a blancs són accions individuals que anunciaven que la discriminació com a normalitat estava entrant en crisi. El cas dels primers crítics contra la discriminació als Estats Units mostra a més com, en determinades circumstàncies de suport institucional, el sistema dominant de poder pot ser sensible a l'acció individual i modificar els seus fonaments. Un diàleg multifocal entre diferents agents socials reformula constantment la normalitat i, és a través d'aquesta dinàmica i a través de suports institucionals, que les iniciatives individuals pro-drets civils van aconseguir redoblar la seva força crítica. La societat negra va promoure un boicot al transport públic que va ser massiu el 1955, les assentades van cridar l'atenció dels mitjans

d'arreu del país i la premsa va donar-hi suport mediàtic, associacions com la SNCC o la SDS mobilitzaven els seus associats cap a accions col·lectives de crítica, el món universitari del nord va col·laborar en la campanya... Malgrat tot, afirmar la quota de poder de l'individu no significa afirmar que aquesta quota de poder s'utilitzi sempre en favor del canvi, com si un sistema de poder sempre necessités ser modificat o el poder només es manifestés en el canvi. *En la dinàmica continua que reformula constantment la jerarquia social, la veu individual compta, però aquesta veu s'alinea les més de les vegades a favor de l'estabilitat que no pas a favor del canvi.* Cal adonar-nos aleshores que reforcem una llengua (que no hem creat) amb el seu ús quotidià, que normalitzem l'organització temporal (que ens ha estat transferida) a través de la reactualització diària que en fem, que enfortim estereotips socials (tradicionals) cada cop que la nostra acció els reproduceix. L'individu-reproductor no és aquell legislador *ex nihilo* que somien els llibertaris, però tampoc és aquell ésser impotent que pinta el mecanicisme. I potser és cert que la quota individual de poder és minúscula, però això no significa que l'individu no tingui poder. Allò que passa és que les característiques de l'acció individual i la necessitat d'institucionalització que exigeix tota manifestació que aspira a la rellevància social posen el poder individual molt menys sovint a favor del canvi i la diferència que no pas a favor del consens i l'estabilització. Així, quan la veu individual s'expressa a favor del canvi i la diferència, el poder de l'individu tendeix a diluir-se en l'hostilitat d'un entorn que té molta més presència institucional. En canvi, la veu individual convergent amb el sistema dominant tendeix a convertir-se simplement des de la quotidianitat en un agent estabilitzador d'aquells discursos de poder a favor dels quals també remen moltes altres institucions socials. La conclusió és sintètica: l'individu és poder.

Donat un determinat discurs normalitzat —i en relació a un poder que circula en xarxa—, la capacitat de l'individu per a sumar-se a la dinàmica estabilitzadora del discurs ha quedat il·lustrada a la primera part de la tesi, de nou amb l'exemple del guionista *mainstream*. L'activitat quotidiana que el guionista canalitza a través d'un model narratiu donat per descomptat és també necessàriament un factor de poder. D'aquesta manera —donat un determinat discurs normalitzat—, pot ser únicament la simple voluntat de narrar allò que posa en circulació la quota individual de poder que exerceix el guionista cap al seu entorn. El discurs de la llibertat interior pot utilitzar aleshores recurrentment

l'expressió pròpia del guionista (o fins i tot la de molts d'ells) per a articular-se i per a materialitzar els seus efectes. Això no significa que la veu del guionista no sigui legítima —és la seva veu com també la llengua en què escriu és la seva llengua—, però tampoc significa que el guionista s'expressi des de la clarividència de saber les causes i les conseqüències de les seves paraules. Com en l'experiment de Milgram, l'individu pot convertir-se aleshores fàcilment en un catalitzador de les necessitats que projecta un discurs cultural concret, això és —en els discursos que deuen la seva força a la presència social—: la necessitat d'un discurs dominant per a seguir reproduint-se i establir-se en una cultura com a discurs naturalitzat. Els protagonistes de les narracions *mainstream* tendeixen aleshores a prendre en massa decisions clarividents, autònomes i autèntiques. Els personatges reproduïxen models d'autogestió, que són funcionals des d'un a l'altre extrem de l'arc social. I el significat d'aquestes decisions, i també l'entorn de l'autogestió, es precipita sobre un model narratiu i sobre una societat que normalitzen de nou que les narracions tenen decisions clarividents, autònomes i autèntiques i que l'autogestió és l'única via. *La quotidianitat i allò donat per descomptat es converteixen així en aquell lloc privilegiat des d'on l'acció i el poder individual es poden posar fàcilment, a través dels automatismes culturals, a favor de l'estabilitat dels discursos normalitzats que ens envolten.* Vet aquí una perspectiva teòrica sobre el règim de poder que afirma que el poder possibilita l'expressió individual però que no pot assegurar mai que aquesta expressió representi amb certesa únicament l'individu, vet aquí una descripció de la dinàmica social que tendeix a crear consensos uniformes però que contempla també mecanismes perquè l'individu actuï fora del sistema dominant de poder o fins i tot el modifiqui, vet aquí un poder que no és necessàriament instrumentalitzador però que tampoc respon mecànicament al benestar de l'individu que el reproduïx... L'alternativa al poder autoritari i unidireccional que descriu Bidaud es defineix d'aquesta manera en termes molt més líquids: l'individu no és sempre necessàriament *innocent* dels discursos que l'envolten, sinó que pot estar participant des de la simple quotidianitat en la (re)creació del règim de poder que el condiona.

Els automatismes culturals mostren la seva capacitat per posar l'individu al servei de l'estabilització dels discursos dominants amb un exemple irònic. La ironia neix de comprovar que el discurs de la llibertat interior és capaç d'ocupar tot l'arc social i posar

avui l'autogestió i l'avversió social fins i tot en boca d'aquells que afirmen militar més fermament contra la manipulació. Aquest és el cas d'Anne-Marie Bidaud i de les perspectives mecanicistes. Tot fonamentant la seva crítica en la descripció d'un poder *immens* que separa un *nosaltres* d'un *ells*, Bidaud arribarà al mateix lloc que el llibertari però ho fa utilitzant la direcció contrària. El mecanicista té una confiança infinita en l'individu però sap que, si entra a la sala d'experiments de Milgram, el poder del científic serà tan *immens* que l'individu no podrà fer més que prémer els 30 interruptors. El mecanicisme social a l'ús localitza el poder del científic a una sala de Washington o de Berlin, a una reunió a Davos, a un consell d'administració d'empresa o a la redacció d'un diari, o fins i tot al despatx del cap o a la sala de professors. La màxima és senzilla: el poder és sempre l'altre i l'individu s'ha d'aïllar per a ser lliure. Vicente Romano (2007) reproduceix a *La Formación de la Mentalidad Sumisa* la mateixa dicotomia nosaltres/ells que és comuna en aquest tipus d'imatges de poder i de la qual també parteix Bidaud:

Si queremos ser realmente libres, determinar nosotros mismos el curso de nuestras acciones, hemos de identificar primero y superar después los obstáculos que otros ponen para condicionar y determinar nuestras ideas y nuestro comportamiento. Se trata, ni más ni menos, que de un verdadero proceso cognitivo a través del cual podemos verificar hasta dónde son ciertas las convicciones y mitos que nos inculcan a través de la escuela, del trabajo y de los llamados 'medios de comunicación'. (Romano 2007, 26)

Aquesta és una dicotomia que necessàriament ha de contenir inexactituds quan es prova de demostrar el funcionament real del poder sense fer referència a la participació de l'individu corrent en l'estabilització de l'estructura. Bidaud (1994) segueix parlant de l'autoritarisme jeràrquic dels estudis fins i tot quan els estudis clàssics ja no hi són, de manera que és incapaç de proposar un nou paradigma que expliqui la reproducció ideològica més enllà dels 80. Romano (2007, 141) escriu al seu torn que la indústria de l'entreteniment «utiliza todas las formas de cultura popular: historietas, dibujos animados, discos y cintas magnéticas, videojuegos, programas de radio y televisión, cine, revistas ilustradas, acontecimientos deportivos, conciertos de rock, festivales, fascículos, libros promocionados por los reclamos, etc., etc.» però ha d'afirmar tot seguit que «la cultura popular ya no está hecha por el pueblo» (142). L'un i l'altre il·lustren des del moviment crític un temor al poder que calca l'avversió social que es troba també al discurs de la llibertat individual: que la manipulació és una circumstància que cal detectar i evitar, i que

el poder és sempre una entitat malèfica i identificable que es contraposa sistemàticament a la *voluntat del poble*.

En el contexto de la sumisión de las conciencias y de la formación de la opinión, vamos a entender la manipulación como comunicación de los pocos orientada al dominio de los muchos. El primer paso para ser dueños de nuestras vidas y de nuestro futuro se inicia con el conocimiento de las trabas interesadas que otros nos ponen en el camino para llevarnos a su huerto. Por eso conviene tener claro el concepto de manipulación y sus objetivos antes de pasar a describir las técnicas que utilizan esos pocos para conseguir sus fines [...] Los más deben someter su imagen del mundo, su comprensión de las cosas, sus hábitos de pensamiento, sus sentimientos, sus gustos, en suma, su forma de vida, a los intereses de los menos. La manipulación significa la deformación espiritual del pueblo, privarlo de sus facultades y actividades creadoras. (Romano 2007, 130)

Davant d'un poder de tal magnitud i unes intencions com les que se li pressuposen, l'opció més lògica per a l'individu és senzillament no entrar a la sala d'experiments de Milgram. Cal evitar el poder en totes i cada una de les seves formes: cal separar-se de la societat, no fiar-se de ningú, observar-ho tot de primera mà, resseguir totes les causes, buscar els indicis del complot... Així, la paraula que articula aquest conglomerat d'arguments en una sola actitud és de nou *Autogestió*. La Portada del diari *Rebel·leu-vos*, del 15 de març de 2012, era: «Encara creus que necessitem l'Estat? Descobreix com podem gestionar les nostres vides». Aquest diari va ser la plataforma entorn de la qual es van ajuntar les entitats antisistema a Catalunya durant les manifestacions del 15M. El nom de la web de la plataforma és ja significatiu en si: *www.autogestio.cat*. El diari té articles com els següents: «Davant la Precarització i l'Atur. Autoocupació i Cooperatives Autogestionades», «Garantir els Aliments i la Seva Qualitat des de l'Autogestió», «Lluita Universitària: Autogestió per Anar més Enllà de les Mobilitzacions», «Comunicació Lliure. Un Mitjà per Protegir-nos de la Societat de la Desinformació». Vet aquí l'èxit més rotund del discurs de la llibertat individual: saber-se vehicular fins i tot en les manifestacions d'aquells que afirmen estar atents contra tota manipulació. La cultura i els seus automatismes mostren d'aquesta manera la fortalesa dels seus mecanismes de reproducció alhora que la versió rebel del discurs de la llibertat interior potencia l'arrelament del discurs dominant en la cultura que el vehicula. Bidaud s'equivoca. Tot és poder. I el seu llibre n'és el millor exemple.

D'aquesta manera, és comprensible que l'heroi omnipotent del *mainstream* o el subjecte de l'experiment de Milgram comparteixin conductes i punts de vista amb el crític social. Tots ells confien tant en ells mateixos que creuen que l'autogestió directa implica que cap altra instància domina les seves manifestacions. Tots ells accepten la sobrerresponsabilitat i l'autogestió, tots ells desconfien de les institucions públiques i afirmen l'existència d'un espai neutre que identifiquen amb l'autenticitat de l'individu (o en l'acord entre el grup d'iguals), tots ells s'acusen mútuament d'estar manipulats o ideologitzats (o fins i tot de desconèixer una veritat que alliberaria el *jo autèntic* de l'altre, en tant que estan convençuts de la certesa i l'autenticitat de les seves pròpies conviccions), tots ells s'exalten si es parla de qualsevol mena de regulació (de manera que parlar de la regulació d'internet es converteix en un indicatiu fiable per a detectar la presència del discurs de la llibertat interior). L'individu institucionalitzat creu construir la seva proposta cada cop que decideix, el crític ho fa cada cop que crea una proposta nova. La incidència social del crític se circumscriu als projectes que autogestiona amb el seu grup d'iguals de la mateixa manera que l'individu institucionalitzat es reclou sobre la seva vida privada i evita involucrar-se en l'espai públic, amenaçat amb l'estigma de ser confós amb un censor si ho fa. Crític i institucionalitzat, reproduïxen en aquesta confluència un mateix discurs i una mateixa conducta. I és en aquesta confluència on la confiança de l'individu institucionalitzat i la resistència del crític tenen l'oportunitat de descobrir com participen des de l'acció quotidiana en el poder (amb el qual no necessàriament acorden). *Aquesta és la virtut dels discursos normalitzats, donat un poder que circula en xarxa i també a través de l'individu: la capacitat dels discursos per a vehicular-se sistemàticament a través de l'acció individual, tot posant aquesta acció al servei de l'estabilització del sistema dominant de poder.* Pot tractar-se d'un guionista que vol escriure simplement un guió i lliga l'èxit del seu protagonista a una decisió transcendent, però també d'un ciutadà qualsevol que necessita sortir del pou i ho intenta fer tot confiant únicament en l'autogestió, o d'un amic que ens vol ajudar i que utilitza les omnipresents coordenades del *coaching* i l'omnipotència de la voluntat, o d'un esforçat treballador que no té allò que necessita i es consagra al deure per a obtenir reconeixement, o d'un pare que creu que ser pare és poder amb tot, o fins i tot d'un rebel que vol reaccionar contra les misèries humanes i ho fa des de la identificació d'un complot llunyà i l'autogestió com a única solució. *L'individu té efectivament poder,*

però aquest és un poder que s'utilitza la majoria de les vegades més per a establir des de l'hàbit que per a modificar des de la voluntat.

La facultat del discurs de la llibertat interior en aquesta dinàmica no és només ocultar la xarxa de poder que travessa l'individu (de la qual no podria ser tampoc mai conscient), sinó identificar l'individu com a única causa de l'acció i segellar d'aquesta manera la seva incapacitat de percebre's com a agent de poder. No ens referim ara a la llibertat interior com a objecte de discurs sinó dels seus efectes de poder sobre la percepció del seu entorn cultural. Els automatismes culturals tenen la capacitat de normalitzar el discurs de la llibertat interior, però la normalització de la llibertat interior té també la capacitat de rellegir i resignificar la relació de l'individu amb aquests automatismes culturals. Ho enuncïava Joel Feliu en l'exposició de l'experiment de Milgram: el discurs de la llibertat interior és una estratègia de camuflatge, una manera de dissimular les relacions de poder que travessen l'individu i protegir-les des de l'autenticitat i la certesa. *L'efecte del discurs de la llibertat interior sobre el mecanisme de reproducció cultural és la creació d'una pantalla semàntica que oculta l'existència de l'individu dins la xarxa de poder que circula per tot el cos social.* El discurs de la llibertat interior projecta el control del destí individual des de la voluntat i no des de l'hàbit o la cultura. Això significa que l'efecte més prominent del discurs de la llibertat interior es dona abans de la sala d'experiments de Milgram. El discurs de la llibertat interior convenç *amb anterioritat* a l'acció que l'individu de Milgram —malgrat la càrrega amb què entra a la sala— pot controlar el seu destí amb una simple decisió quan hi és dins (o quan l'evita, en el cas del crític). *L'individu relaxa aleshores l'atenció cap allò que reproduceix i cap a la seva condició de reproductor. Però, de la mateixa manera, tendeix a ser incapaç de reconèixer —quan reproduceix allò que ha subjectivat de la cultura i que repeteix com a simple hàbit des de la quotidianitat— la seva potencial condició com a agent de poder que estableix el discurs dominant: justament com aquell guionista que escriu una narració sense ser necessàriament conscient del discurs que reforça a través de les decisions del seu guió o com aquell crític que no relaciona l'empobriment dels llaços socials amb la seva actitud de vigilància militant.* La quadratura del cercle és a la cantonada. La llibertat actua *amb anterioritat* a l'acció però afirma que allò que hi ha abans de l'acció no importa. O dit d'una altra manera, l'individu menysté els discursos que l'individu carrega abans de la sala de Milgram a causa de la llibertat interior però la llibertat interior és precisament un

discurs que es projecta abans de la sala de Milgram, des de l'hàbit i la cultura. Les conseqüències tenen aleshores forma de paradoxa. Per un cantó, l'individu és poder i participa en l'estabilització del discurs de la llibertat interior cada cop que assegura que és només ell qui parla o decideix. Però, per l'altre, aquesta certesa oculta les seves causes discursives i els seus efectes estabilitzadors d'una manera indesxifrable: quan es confia que només la voluntat de l'individu pot ser la causa de la seva conducta i de la seva percepció, fins i tot el discurs que condiciona aquesta creença des de l'hàbit o la cultura invisibilitza *de facto* la seva acció i els efectes amb què la xarxa de poder utilitza la veu individual.

Per tot això, la dinàmica de poder descrita fins ara pot proposar una alternativa a Bidaud per a explicar la institucionalització de la llibertat interior en el *mainstream*. En la dinàmica discursiva, el sistema dominant de poder o la presència d'un determinat model normalitzat no és el resultat d'un calculat disseny jeràrquic sinó que és un punt de trobada, un encaix més o menys estable entre els interessos i usos de tots aquells subjectes amb capacitat d'agència que transiten aquella estructura o que utilitzen aquell determinat model. Ho hem vist al segon capítol, un diàleg de forces asimètriques —on certes forces institucionalitzades tenen necessàriament més capacitat d'imposar la seva perspectiva— dissenya contínuament l'estabilitat circumdant i la normalitat —la decisió *mainstream* a través de la qual s'introdueix el discurs de la llibertat interior en el model narratiu— a través de solucions que són el resultat d'un exercici de combinatòria, un exercici que funciona per assaig i error a partir d'allò que ja existeix: un model narratiu donat per descomptat que ofereix possibilitats vàries, un feix de regularitats formals que es poden utilitzar en moltes direccions, multitud de recursos narratius que poden institucionalitzar-se o desaparèixer, models d'heroisme amb capacitat per vehicular mil cares de l'autogestió, però també la voluntat de narrar del guionista, la repercussió social que espera de les seves narracions, el ritual moral i la diversió que busquen els espectadors, els rèdits econòmics que desitjen els executius... En aquest context, cal veure el procés de canvi que institucionalitzaria la decisió clarivalent, autònoma i autèntica en el model *mainstream* entorn de la dècada dels 80 com un producte indestriable del procés de normalització de la llibertat interior que s'estava donant en paral·lel. Si la decisió *mainstream* s'entén avui com a autèntica, calia també que Llibertat significués Autenticitat. Si la decisió *mainstream* és avui aquell moment autònom per antonomàsia, calia també que Llibertat

signifiqués No-Poder. Si la narració *mainstream* s'ha convertit avui en un altaveu recurrent de la llibertat com a autogestió, calia abans que s'eliminessin les connotacions socials de la llibertat en favor de la creació col·lectiva d'alternatives. Des d'aquesta perspectiva semàntica, Alberto Melucci explica que la recreació de codis —«internalitzats per l'individu» (Melucci 1998, 363)— és cada cop un procés més important en un món hipercomunicat «en una espiral interminable que transforma la realitat més i més en signes i imatges» (Melucci 1998, 363). Així, mots com Ecologia, Igualtat o Solidaritat són termes amb diferents acceptacions que avui vehiculen significativament la desnaturalització de l'ésser humà (Casaldàliga i Vigil 2009), la meritocràcia (Puyol 2010) o la desigualtat social (Plana i Planagumà 2012). Melucci escriu sobre aquest procés de recodificació de la següent manera:

Tot allò relacionat amb la nostra vida personal i interpersonal depèn de la nostra habilitat per a crear significat, per a produir significat per als nostres actes, els nostres plans, els nostres somnis, etc. [...] Ens trobem amb formes de poder cada cop menys visibles, en tant que la mateixa possibilitat del llenguatge s'inscriu ja en codis que no només no controlem, sinó que són dissenyats i distribuïts per agents que sovint són invisibles, desconeguts o extremadament difícils de localitzar [...] aquestes formes de poder funcionen constantment, intentant imposar uns codis que estructurin fins la possibilitat que un individu trobi el sentit dels seus actes i doni nom a la realitat. (Melucci 1998, 365—366)

I és la recodificació el concepte que millor recull l'essència de la dinàmica de poder que estava reorganitzant tota una cultura entorn de la llibertat. La recodificació fa referència a donar nous significats a un determinat terme, posar en una nova direcció les coses que ja existeixen, explicar com funciona un determinat significat en un nou context. Així, les avantatges d'un procés centrat en la recodificació és que permet una certa il·lusió de continuïtat, donat un mateix terme o pràctica social que segueix actuant com a referent: el concepte de llibertat dels 80 sembla en molts aspectes una evolució de la llibertat dels 60 i no sembla que hi hagi tampoc cap trencament significatiu en el model de narració que instaura el *mainstream* en el Hollywood corporativitzat en relació al model clàssic, tal com assenyalen els debats que hem vist entorn el model de narració al capítol 2... Malgrat tot, tant un com l'altre funcionen als 80 d'una manera diferent. No hi ha canvi en si, sinó que és l'entorn allò que els resignifica i en modifica el seu ús. L'estabilitat d'un sistema de poder es construeix de forma reactiva i necessita partir d'allò existent, però l'avantatge

d'aquesta dinàmica és que un simple encaix produït en el pla cultural és capaç d'utilitzar la quota de poder de l'individu per a establir el sistema de poder resultant des de l'hàbit i la simple quotidianitat. Aquest és el significatiu símptoma de la institucionalització d'un determinat discurs com a referent social: el discurs té aleshores la capacitat d'absorbir significats de múltiples plataformes institucionals i projectar la seva quota de poder —i el poder dels individus que la transiten— cap a una mateixa direcció. Així, l'aparició d'un mateix significat —associat arreu a múltiples pràctiques institucionals— pot considerar-se com el moment en què un discurs cultural s'institucionalitza de manera massiva com a veritat social. Això és el que va passar entorn del concepte llibertat a la dècada dels 80. Aquest és també el moment en què es normalitza un conjunt de missatges que es vehiculen a través del coneixement comú i de la comunicació quotidiana: lemes i frases fetes, justificacions d'acció i models de conducta. Vet aquí una manera diferent d'explicar la dinàmica de canvi en el cinema i posar-la en relació als canvis que s'estaven donant en el conjunt de la societat:⁹ el sentit crític del concepte Llibertat als 60 va esdevenir mot d'ordre als 80 a mans de la institucionalització del discurs de la llibertat interior i va posar d'aquesta manera tota una societat al servei de la seva estabilitat, inclosa la narració. Foucault ho explica de la següent manera:

No hem de parlar del poder si volem fer una anàlisi del poder, sinó que hem de parlar dels poders i intentar localitzar-los en la seva especificitat històrica i geogràfica. Una societat no és un cos unitari en el qual s'exerceix un poder i només un, sinó que en realitat és una juxtaposició, un enllaç, una coordinació i també una jerarquia de diferents poders, que no obstant persisteixen en la seva especificitat [...] a partir de l'existència inicial i primitiva d'aquestes petites regions de poder —com la propietat, l'esclavitud, el taller i també l'exèrcit— es van poder formar a poc a poc grans aparells d'Estat. *La unitat estatal és, en el fons, secundària en relació a aquests poders regionals i específics que apareixen en primer lloc [...]* tals poders específics, regionals, de cap manera tenen com a funció primordial prohibir, impedir, dir: 'no s'ha de'. La funció primària, essencial i permanent d'aquests poders locals i regionals és, en realitat, ser productors d'una eficàcia, d'una aptitud, productors d'un producte. (Foucault 1999b, 239, 240)

En aquest context, les inèrcies conservadores d'un determinat sistema dominant de poder descobreixen l'economia de (re)fundar la seva hegemonia a través d'allò que ja està allà i de (re)inventar la jerarquia que el legitima, particularment, quan apareix un nou valor o quan es crea un nou escenari que amenaça la seva supremacia, això és: la força i

9. Ens referim al criticat model de Bordwell per a explicar el canvi. Vegeu nota 14 del capítol 2 i nota 7 del capítol 6.

contundència amb què va aparèixer i es va visibilitzar la llibertat als 60.¹⁰ Es tracta de la capacitat que té el sistema dominant de poder —suport institucional, transversalitat social, aliances socials amb institucions significatives com la institució normativa o els mitjans de comunicació...— per a colonitzar la dinàmica discursiva i posar a favor seu el resultat de les dinàmiques de canvi, és a dir, posar la dinàmica al servei d'un resultat que sigui compatible amb l'estabilitat o la (re)fundació de l'antic sistema dominant de poder. Aquest és el rerefons de la lluita que s'estava donant en el procés de recodificació de la llibertat, un procés que acabaria per afectar també el *mainstream*: donada la irrupció de la llibertat com a magnètic i omnipresent valor de contrapoder i crítica, l'estratègia del sistema dominant de poder era precisament reformular-la per a què funcionés de manera controlable, fins al punt que la llibertat va esdevenir finalment mot central d'ordre. Aquesta és també la dinàmica que explica la revalorització de l'autonomia en el món laboral exposada al capítol 1 o la capacitat que va mostrar als 80 la indústria de Hollywood per a reinventar-se entorn de noves pràctiques —tal com escriuen símptomàticament Langford (2010, 283) o Godard (Bordwell, Staiger, i Thompson 1997, 417) al mateix capítol—. En paraules de Foucault, no s'ha de pensar que el poder només crea o esclavitzava: el poder disposa.¹¹ Més que imposar-se, el règim dominant de poder (re)crea constantment la normalitat en funció dels seus interessos a través de la capacitat que demostra per a dominar la dinàmica discursiva i posar a favor seu la quotidianitat de l'individu: es tracta d'identificar corrents principals i reconduir automatismes, aprofitar allò existent, utilitzar camins fressats o atavismes, infiltrar-se en pautes normalitzades i en significats transversals, eliminar inèrcies molestes o redireccionar-les a favor de l'estructura, reproduir-se des del costum i la popularitat o reconvertir unes determinades coordenades de poder en hàbit... I és en aquest context en què la definitiva recodificació de la llibertat com a llibertat interior no significaria sinó intensificar els efectes d'aquesta mateixa estratègia: és l'individu qui assumeix aleshores

10. Teòricament, també és aquesta una estratègia de canvi que pot utilitzar les dinàmiques de diferència. No obstant això, veurem a continuació que les aliances transversals del règim dominant de poder és una circumstància fonamental per a enfortir l'eficàcia de la seva veu en la dinàmica discursiva. La manca d'aquest tipus d'aliances és aleshores igualment un handicap de les inèrcies de diferència per a normalitzar la seva proposta o per a defensar-la.

11. Foucault (1999b, 186) va explicar al seu famós text «la 'Governamentalitat'»: «Per a aquelles diferents finalitat, [el govern] disposarà coses [...] no es tracta d'imposar una llei als homes, es tracta de disposar les coses, és a dir, d'utilitzar tàctiques més que lleis [...] la llei no és certament l'instrument primordial».

exclusivament com a pròpia l'acció de poder que exerceix des de la seva voluntat; tot plegat —i per això mateix—, un procés de recodificació de la llibertat que perdria tota mena d'interès tan bon punt la llibertat interior triomfés i *només l'individu decidís* que no importa tot allò que passa *amb anterioritat* als codis que utilitza.

L'Exercici Quotidià de la Llibertat: Conclusions

El procés de resignificació que condueix a la institucionalització de la llibertat com a mot d'ordre durant la dècada dels 80 passa per la visualització que va fer el 68 d'una societat marcada per l'heteronomia. Malgrat tot, la sociologia ha mostrat com no s'ha d'entendre el pas d'un tipus de societat a una altra com una simple substitució mecànica. El canvi té les seves normes. Tomàs Ibáñez (1991) explica que no es tracta tant d'entendre el canvi com una bola de billar que espera ser moguda, sinó com la creació d'un nou equilibri on tots els actors socials participen i reaccionen els uns amb els altres: «el estado de equilibrio de las creencias se encuentra más cercano al estado de equilibrio de los organismos vivos. Es un equilibrio 'metaestable', dinámico, que se mantiene por el gasto constante de energía y por la integración constante de información» (280). Aquest és el paradigma de poder que hem anat exposant fins ara en aquest capítol i que s'havia analitzat també al capítol 2 en relació al naixement de la narrativa clàssica.¹² Va ser el suport de la indústria a determinades novetats narratives, explicava Janet Staiger seguint la teoria de Raymon Williams, allò que va formar —com un encaix a tres bandes entre la tradició, les formes narratives que usaven els cineastes i els interessos de la indústria— el nou model clàssic i la incipient normalitat.¹³ En la mateixa direcció, la teoria de la doble estructuració de Giddens s'adequa igualment a la imatge d'equilibri format per múltiples agents que il·lustra Ibáñez a través del diàleg multifocal amb què Giddens reivindica la capacitat individual d'acció. Malgrat tot, «si ens deixem portar per la noció [de diàleg]», explicava també més amunt Joel Feliu, «és molt fàcil d'acabar veient la societat com una partida de bridge entre senyores angleses que prenen el te educadament més que no pas

12. Sobre el canvi en els models narratius, tal i com explicava Janet Staiger, vegeu *La Forma Narrativa com a Discurs Cultural* al capítol 2.

13. Sobre la doble estructuració de Giddens, vegeu també *La Forma Narrativa com a Discurs Cultural* al capítol 2.

com un camp de batalla en el qual les relacions de poder històriques són el que finalment marquen com s'hauran de portar les persones» (Ibáñez 2003, 277).¹⁴ L'acord entre tots els agents socials no és pas una qüestió evident, però l'asimetria de forces i la seva interacció, tal com explica Tomás Ibáñez (1991) a «Poder, Conversión i Cambio Social», és allò que acaba determinant la direcció del canvi:

En última instancia son, pues, los centros reguladores del poder los que 'deciden', endureciendo o no sus amenazas, si una innovación, metabolizada por elementos mayoritarios, va a poder continuar expandiéndose lentamente en el tejido social, o bien si hay que abortarla. La mayoría no fuerza el cambio. Éste se extiende en el tejido social en la medida que es retomado por los elementos mayoritarios y en la medida que las instituciones aceptan, no queriendo verlo, que estos elementos lo difundan, con el consiguiente efecto amortiguador... (Ibáñez 1991, 283).

El clam a favor de la llibertat durant els 60 i la presència pública del concepte des d'aleshores es fonamentava en la sensibilitat d'una cultura de marcada tradició liberal que s'enfrontava a una societat heterònoma i uniformitzadora. Però la dinàmica en favor del contingut institucionalitzat d'aquesta llibertat acabava tot just de començar. La llibertat que defensava Mario Savio probablement no era la mateixa llibertat que defensava Mark Rudd o Abbie Hoffman, el concepte de llibertat de Thatcher o Reagan reproduïa els eixos de la llibertat que Hayek havia defensat en el seu camí cap al Nobel d'economia del 1976 però probablement aquesta no era tampoc la mateixa llibertat que celebrava el món de la publicitat o aquella altra llibertat que esperava aquell sector silent de la societat impacient per a allunyar-la d'una cultura excessivament uniformista i feta en sèrie... El debat sobre la llibertat dels 80 havia tot just obert les seves portes als 60. I durant aquestes dècades, el diàleg que es va generar va deixar les seves traces a favor d'una direcció o altra, i va donar com a resultat un encaix que va normalitzar un significat en detriment de molts altres.

L'historiador Josep Fontana (2011, 567) explica com Lewis Powell, futur jutge de la Cort Suprema dels Estats Units, va escriure el 1971 un memoràndum per a la United States Chamber of Commerce que sintetitzava la nova estratègia del món empresarial: buscar el suport polític per a eliminar adversaris i infiltrar-se en l'educació. L'objectiu era legitimar la llibertat com a llibertat d'empresa, el germen de la futura veneració de la

14. Sobre les tensions de la dinàmica social vegeu l'aportació de Rick Altman a *La Forma Narrativa com a Discurs Cultural* al capítol 2.

llibertat d'elecció a través de la llei de l'oferta i la demanda. En aquesta campanya, que es va conèixer com «Batalla de les Idees», Powell defensava que calia estar preparat per a assumir sense vacil·lacions la necessitat d'ús inicial de la força.¹⁵

Mentre esperem el canvi gradual en l'opinió pública que ha d'aconseguir-se a través de l'educació i la informació. El món dels negocis ha d'aprendre la lliçó que fa temps van aprendre els sindicats i altres grups d'interessos. La lliçó és que el poder polític és necessari; que aquest poder ha de ser assíduament cultivat, i que, quan convingui, ha d'utilitzar-se agressivament i amb determinació [...] No hi ha d'haver cap vacil·lació en atacar els Nader, els Marcuse i altres que busquen obertament la destrucció del sistema. No hi ha d'haver cap dubte en afirmar en tots els espais polítics el suport al sistema de lliure empresa. Ni hi ha d'haver cap escrúpol en penalitzar públicament a aquells que s'oposen a ell. (citada Fontana 2011, 567, 606)

Fontana cita detallats exemples dels fruits que va produir l'acostament del món dels negocis a la política: acords a favor de llibertat de comerç i en contra del salari mínim que permetien deslocalitzar la producció i debilitar la força del treballador i de les seves institucions, fre a la proposta de crear un organisme de representants dels consumidors, augment de finançament als partits per part de les associacions empresarials que anava en detriment de la decreixent influència sindical... Però l'àmbit polític era només un dels objectius del món dels negocis. Fontana enumera també amb contundent claredat el seguit d'iniciatives de la «Batalla de les Idees» que va preconitzar Powell: fundacions privades que patrocinaven amb centenars de milions de dòlars instituts i organitzacions ultraconservadores; *lobbies* que aconseguien influir en la redacció de lleis; interessos que dirigien mitjans de comunicació, editorials i càtedres universitàries; promoció d'investigacions que tenien com a resultat anunciar que la pobresa era producte de la baixa intel·ligència o que el canvi climàtic era una ficció...

Owen M. Fiss (1999), en una línia similar a la de Fontana, explica també l'evolució que es va donar en el món judicial en la interpretació de la llibertat d'expressió i, de retruc, en la idea de neutralitat. La tendència durant els 60 era una lectura de la primera esmena de la constitució que interpretava la llibertat d'expressió en clau democràtica, tot accentuant-ne el caràcter públic. Diversos juristes havien començat a

15. «El momento del consumo es el momento absoluto del individuo, el momento en que la individualidad se expresa mediante la creación y gestión de los deseos, y la maximización de la importancia de la elección, hasta el punto en que el término libertad se ha convertido en un sinónimo de libertad de escoger [...] Este principio se basa en la consideración de que el consumidor es un individuo autónomo, considerando el comportamiento del mismo como atomístico, independiente y autónomo» (Gil i Feliu 2004, 230).

preguntar-se si la missió de l'Estat era només evitar ser un escull per la premsa o si l'Estat havia de jugar també algun paper dins l'espectre informatiu, que garantís un debat obert sobre assumptes d'importància pública (73). El dilema, com repeteix recurrentment Fiss, era si la llibertat entesa com a mitjà no requeria que el govern repartís altaveus. La principal preocupació dels defensors de la promoció de la llibertat per part de l'Estat era el dubte sobre si el mercat i la varietat —les cadenes privades, els diaris, les editorials...— era un sistema que podia satisfer per si sola les necessitats democràtiques d'un debat plural, obert i raonat. Aquest moviment va generar la creació de la corporació pública Corporation for Public Broadcasting el 1967 o l'aplicació de la *Fairness Doctrine*, una llei que obligava les cadenes a tractar temes d'importància pública i a fer-ho des de diferents punts de vista (78). L'argumentació de la Cort contra les queixes per la intromissió governamental que significava la *Fairness Doctrine* va ser simple: «l'autonomia permesa a la premsa no era absoluta» (79). Fiss afegeix:

L'expressió determinada pel mercat corria el risc de produir missatges més preocupats per l'estètica que pel contingut, buits informatius relacionats amb les empreses inversores dels mitjans o amb notícies cares de cobrir o amb informacions poc interessants, i blocs adreçats als compradors potencials dels anuncis publicitats entre moltes altres coses. (Fiss 1999, 75).

Fiss contraposa aquesta lectura democràtica de la llibertat d'expressió a la interpretació llibertària, una interpretació que posa la llibertat al servei de l'autorealització i que es defensa com a bé en si mateix i no únicament com a mitjà o com a valor promogut per la comunitat (13). Amb Nixon al govern, aquesta perspectiva llibertària va ser la lectura a la qual va tornar a poc a poc la justícia. *CBS v. DNC* relativitzava la *Fairness Doctrine* i acceptava en nom de la llibertat que una ràdio afí al govern es negués a passar un anunci crític amb la guerra de Vietnam (85); *Miami Herald v. Tornillo* va invalidar el dret a rèplica; i el cas *Pacific Gas&Electric Co. v. Public Utilities Commission* va impedir en nom de la llibertat de la companyia elèctrica que s'utilitzessin els sobres de la companyia per a incorporar la informació que la comissió ciutadana feia sobre les seves taxes (89).¹⁶ Aquest seguit d'episodis van portar a declarar inconstitucional la *Fairness Doctrine* el 1987, any

16. Aquest mateix cas va ser utilitzat pel jutge Souter l'any 1995 per a justificar l'exclusió per part de l'organització d'un grup homosexual de les manifestacions del dia de Sant Patrici de Boston. En nom de la llibertat, l'organització podia dictar el contingut del seu missatge (Fiss 1999, 108).

en què el president Reagan va vetar també la possibilitat de fer qualsevol canvi posterior sobre això. Aquesta evolució cap a la perspectiva llibertària de la llibertat es fonamentava en accentuar la potencial capacitat opressora de l'Estat i en la creença que un camp de joc sense intromissions governamentals era un camp neutre i sense interessos (o, com a mínim, sense interessos que no responguessin únicament a l'interès de la ciutadania). La llibertat es defensava en ella mateixa, com si fos un absolut, i s'obviava el fet que, en el nou panorama comunicatiu —on no tothom té el mateix accés a l'expressió pública i la censura política té moltes altres estratègies que no pas el silenci—, calia promoure la llibertat si es volia que la llibertat fos per a tothom. La facultat de l'Estat per a «repartir altaveus» a aquells qui ho necessitaven en funció de la igualtat d'expressió quedava fagocitada per una concepció llibertària de la llibertat que, tal com es lamenta Fiss, «apel·la a l'ethos individual que tant domina la nostra cultura popular i política» (13).

Hem vist altres exemples d'aquesta mateixa evolució al llarg de la tesi: el consum es va organitzar entorn de l'elecció i l'apologia de l'autenticitat, les democràcies es van consolidar arreu, els mitjans de comunicació van legitimar-se únicament en la diversitat a les portes de l'era d'internet, la jerarquia laboral es va reorganitzar entorn de la recompensa de l'esforç i la gestió de l'autonomia, l'autogestió personal anunciava també a nivell domèstic que tot era possible si es volia... L'encaix que va fer convergir el consens social i el sistema dominant de poder va esdevenir finalment possible i es va donar entorn de l'escissió moderna entre societat i individu i del magnetisme que generaven les senzilles (i agraïdes) fórmules de la mística de la llibertat. Tothom desitjava confiar en l'existència d'aquell espai neutre que pregonava la lliure empresa. Tant el rebel com l'empresari intuïen les avantatges de defensar l'entelèquia de la neutralitat i compartien el desig comú d'apartar tant com es pogués dels interessos privats l'amenaça autoritària dels altres (ja fos aquest altre el govern, una regulació ambigua o el consens social). També el coneixement comú —lemes i justificacions d'acció que es vehiculen a través de la comunicació quotidiana i que expliquen com funciona un determinat significat en relació al seu entorn— es posaria aleshores al servei de la llibertat interior a través de tota mena de missatges quotidians. En aquest context, confiar que l'èxit i el benestar només depenien d'un mateix era un missatge esperançador que s'assemblava a allò que es deia sobre el benestar global des del discurs polític neoconservador que va dominar els 80. Les

institucions socials descobreixen en aquest encaix una oportunitat per a relaxar la seva responsabilitat i cedir-la a l'individu. La idealització, promoció i apologia de l'*interior* individual semblaven un punt de trobada òptim per a totes aquelles sensibilitats que corejaven la llibertat. *L'autogestió, l'aversion social i la confiança radical en l'individu —però també l'autenticitat, la neutralitat, l'absència de poder i l'apologia de l'esforç— solidificaven d'aquesta manera la seva presència en paral·lel dins l'entorn institucional que envoltava l'individu i també dins el camp semàntic d'aquella llibertat que semblava donar forma a tota una societat.* Des d'allò que les paraules que l'individu utilitzava donaven per descomptat però també des d'allò que reproduïen les seves accions quotidianes emmarcades en una determinada institució o l'altra, l'individu corrent s'havia convertit en factor indestruïble de l'estabilització del discurs que va retornar l'ordre als 80. «Sujetos mayoritarios, y confiados de serlo, al hallarse a cubierto de las amenazas que pesan sobre las minorias identificadas como tales, sirven de agentes propagadores de las innovaciones», escriu Tomás Ibáñez (1991).

La normalitat, l'hàbit i la quotidianitat han estat un dels temes centrals d'aquesta tesi. Llegíem a la introducció: la hipòtesi central és que el cinema *mainstream* compta amb uns mecanismes institucionals capaços de reproduir —sistemàticament i des del lloc que la narració reserva a la representació audiovisual de la decisió— una determinada definició de llibertat que constreny exclusivament el seu significat a l'àmbit de l'autogestió individual. L'objectiu era exposar com, des de la mateixa normalitat a través de la qual l'individu tendeix a dir llibertat interior quan diu Llibertat, la narració audiovisual *mainstream* participa de la popularització d'un atractiu significat de llibertat que s'ha popularitzat arreu malgrat els nombrosos punts confusos que presenta. Així, hem vist com l'entorn del guionista condiona la presència d'una decisió clarivalent, autònoma i autèntica, que apareix de manera *quasiautomàtica* en les pantalles que ens envolten. La qüestió de la certesa en l'agència individual del guionista queda necessàriament en suspens des d'aquest punt de vista: el crític no pot afirmar que James Cameron* és instrumentalitzat per Hollywood quan el cineasta usa per a expressar-se les mateixes pautes narratives que utilitza el seu entorn, però tampoc Cameron pot afirmar amb certesa que només la seva voluntat determina aquella expressió. La decisió transcendent es presenta aleshores recurrentment a través de les pantalles que ens envolten com una

manifestació clarivident, autònoma i autèntica que és sempre possible per a assolir l'èxit. La dissensió potencial de qualsevol guionista és sempre possible perquè l'individu té agència, però el sistema dominant de poder solidifica la seva proposta precisament perquè és capaç de posar aquesta agència a favor seu. Així, narració rere narració, allò que es diu de la llibertat interior sintonitza amb allò que repeteixen també altres institucions socials. Més enllà del sentit amb què el guionista pensa la història, l'omnipresència del discurs té aleshores suficient magnetisme per a resignificar les decisions normalitzades que apareixen en les seves narracions: «encara que el subjecte faci l'acció», escrivia Milgram, «permet a l'autoritat de definir-ne el significat» (Ibáñez 2003, 344). La dinàmica d'estabilització del sistema dominant de poder demostra la seva economia de mitjans per a estabilitzar els seus discursos: és l'individu qui la reforça des de la normalitat i l'hàbit.

La constatació que la cultura és aquella construcció humana que té la capacitat de dirigir la nostra acció des de l'hàbit condueix aquesta tesi a les seves conclusions. No existeix espai possible fora del poder: aquesta és la condició que ha d'acceptar l'acció i la quotidianitat de l'ésser humà. Però la cultura és aquell constructe social —necessàriament sensible al diàleg humà—, que és capaç d'atorgar una certa direccionalitat a l'acció humana. Per això, en tant que la cultura té la capacitat de fer desaparèixer les traces de la seva acció (necessàriament manipuladora), el diàleg cultural es converteix en aquella dinàmica a través de la qual l'individu pot omplir d'humanitat la llibertat de l'ésser humà. Aquest era el discurs de la dignitat que exposava també Kant al capítol 5: la necessitat que la llibertat s'utilitzi per a realitzar l'ésser humà i no per a sotmetre'l o instrumentalitzar-lo. «Pel filòsof [Kant], l'acció moral», escriu Marzano (2009, 59), «és el fruit del reconeixement d'una coacció que s'imposa independentment de qualsevol altra petició i anteriorment a les preferències, als desitjos i als mòbils de la subjectivitat sensible; una coacció que la voluntat s'imposa a si mateixa lliurement». En aquesta cruïlla entre déus i animals —tal com Pico della Mirandola escrivia també sobre la dignitat—, caldria aleshores que l'individu pogués comptar amb una cultura que fos capaç de promoure manifestacions humanitzadores, una cultura digna. Vet aquí la importància de la cultura en el debat sobre els continguts de la llibertat humana, però també la importància d'una dinàmica social que sigui capaç de ser prou flexible per a modificar les pautes culturals quan aquestes no promouen conductes humanitzadores. Cal aleshores una cultura

conscient de la seva naturalesa construïda, una cultura prou flexible per a revisar les seves premisses quan això sigui necessari, una cultura que convidi a la participació social activa i intencionada... La participació individual en la cultura es justifica aleshores des de la voluntat d'incidir en els discursos que després repetirem com a normals, però també des de la voluntat d'evitar que aquests discursos depenguin d'inèrcies poc transparents. Això és el que passa en un panorama dominat per la llibertat interior i aquesta és la principal crítica que s'ha anat construint a la tesi en contra del discurs de la llibertat interior: el seu desinterès per animar la participació individual en el diàleg cultural.

Al llarg d'aquesta tesi, s'han analitzat els diferents arguments que expliquen com el discurs de la llibertat interior no només allunya l'individu del diàleg cultural i de la seva condició construïda sinó que orienta la seva acció lliure cap a la uniformització dels discursos nodals de poder. Així, si fins ara tractàvem de com la cultura ha creat i normalitza els discursos de llibertat que tenim, ara cal invertir els termes: també és la llibertat que tenim allò que mostra tenir capacitats per a rellegir i resignificar la percepció de la nostra relació amb la cultura. En primer lloc, la confiança en l'autenticitat i l'autonomia oculta la condició construïda de l'individu. El sil·logisme és fàcil: si no som conscients que som *esclaus culturals* o que construïm necessàriament el poder que ens esclavitzava des d'allò donat per descomptat, no hi ha raó per a participar en la seva reformulació ni per a analitzar allò que reproduïen les nostres accions. En segon lloc, la llibertat interior promou com a autèntic els discursos dominants que l'individu subjectiva i la mística de la llibertat empeny a persistir, tot defensant d'aquesta manera la centralitat del corrent principal, dificultant l'aparició d'alternatives o el seu pes específic en el diàleg cultural. En tercer lloc, la promoció social de la llibertat i les solucions col·lectives per a emancipar l'individu no es contemplen perquè la llibertat interior desconfia de la societat. La jerarquia, la regulació, la gradació o fins i tot la raó es denuncien com a coacció o censura. L'autogestió i la soledat —i no la participació, la cooperació o el diàleg— són l'única solució a tot. En quart lloc, les alternatives s'allunyen de la centralitat cultural en tant que el debat social assumeix les premisses de la llibertat interior i es presenta com una simple suma de punts de vista i d'acòlits. De la mateixa manera, el crític empobreix la repercussió social de les seves propostes quan les tanca en opcions autogestionades i assumeix, com el mecanicista individualista, que l'individu no té agència cultural. En

aquest cúmul de circumstàncies, descobrim una disfunció fonamental de la llibertat interior: l'individu té capacitat d'acció per a modificar la cultura (perquè té poder), però aquesta és una capacitat d'acció que el discurs de la llibertat interior allunya del diàleg social i posa decididament a favor del consens. *Aquest és el problema: l'exercici quotidià de la llibertat interior tendeix a convertir el diàleg que forma els continguts naturalitzats de l'acció humana —allò que cal fer per a treballar amb correcció, allò que cal fer per a divertir-se, allò que cal fer per a superar el dolor, allò que cal fer per a tenir èxit, allò que cal fer per a ser just, allò que cal fer per a escriure una narració...— en un diàleg esclerotitzat de veus uniformitzades, fins i tot quan la diversitat i el canvi són necessaris.*

Des d'aquesta perspectiva, s'entén que Victòria Camps defensi al capítol 5 la dinàmica discursiva que hauria de fonamentar en la dignitat els continguts de la llibertat —això és, aquell diàleg social que hauria de definir i normalitzar allò que és humà i humanitzador— però que Marzano denunciï als capítols 1 i 6 els continguts normalitzats de la llibertat que es funden en la recerca actual del benestar, l'èxit o el reconeixement social. No es tracta d'un problema que sorgeix de la diferent fonamentació en què es funda la dinàmica discursiva, ni tampoc de la natura d'aquesta dinàmica. La dinàmica que forma el contingut dels automatismes culturals és el mateix en ambdós casos. Els resultats esperats també s'enuncien de manera similar en l'un i l'altre cas. Ho vèiem ara mateix, la llibertat no hauria d'utilitzar-se per a exercir accions deshumanitzadores, com tampoc la llibertat —repeteix el discurs de la llibertat interior— hauria de considerar-se ben utilitzada quan els individus fracassen: és el benestar i l'èxit allò que determina qui ha utilitzat correctament la llibertat. No obstant això —malgrat tots els paral·lelismes que revelen que Camps i Marzano parlen del mateix—, la diferència fonamental que justifica la diferent valoració de Camps i Marzano és la qualitat del diàleg. La dinàmica que hauria de fundar continguts dignes en la cultura hauria de ser un diàleg tan obert, plural i raonat com fos possible. Aquesta és la perspectiva de l'ètica discursiva, tal com s'ha presentat en el capítol 5: «sólo mediante la confrontación de opiniones y puntos de vista se irá avanzando en los contenidos que debe tener la ley», escrivia aleshores Camps (2001, 72). En contraposició a aquest pluralisme, Marzano denuncia la capacitat de la llibertat interior per a posar fàcilment les manifestacions de l'individu contemporani al servei de la repetició i l'enfortiment d'un únic discurs. Ho hem vist en l'anterior apartat i també al

llarg de la tesi: la llibertat interior empeny a treballar (o a parlar o a gaudir o a relacionar-se o a suportar el dolor) d'una manera determinada, però la mística de la llibertat també empeny a demostrar que es pot fer com cal. I potser trobarem algun guionista o qualsevol altre individu que es nega de tant en tant a seguir el model dominant, però la presència d'aquest model com a discurs normalitzat i d'un exèrcit d'individus desitjosos de demostrar que saben gestionar la seva llibertat tendirà a resoldre amb rapidesa l'abstenció sense generar cap dissonància significativa en la dinàmica cultural de creació de discursos. Vet aquí —en Marzano— una llibertat orientada efectivament pel deure, però per un deure que respon a un diàleg pobre, un diàleg on la veu de l'individu assumeix com a propis els objectius que l'envolten a través de l'autenticitat i la mística de l'esforç. Cal diàleg, per tant, però no tots els diàlegs són útils. Ni dignificadors.

El resultat més prominent de l'ús quotidià de la llibertat interior en aquest context és que la llibertat i l'individu, —dos factors fonamentals de diversitat i canvi en la dinàmica social i en diferents moments de la història humana—, no només perden aleshores el seu potencial dinamitzador i crític sinó que es posen a favor de l'estabilitat i la convergència. Així, no només passa que la llibertat individual funciona aleshores de manera *controlable* donada un determinat sistema estabilitzat de poder, sinó que *aquella voluntat del sistema de poder per a colonitzar les dinàmiques discursives i dominar els seus resultats s'orienta cap a la colonització del mecanisme discursiu en si*: el domini d'una llibertat que no és només discurs sinó també (re)codificació de la percepció que l'individu té de la cultura i dels automatismes culturals. En aquestes circumstàncies, és probable que el moviment pro-drets civils contra la discriminació s'hagués diluït avui en dia en un debat inacabable. Entre la mateixa comunitat negra, és probable que molts no participessin en el boicot de transports amb l'argument que cadascú es crea la seva sort o que molts altres no estiguessin disposats a participar en la *manipulació* orquestrada per aquells que no tenen allò que ells sí que havien aconseguit. Els més crítics obviarien la queixa amb l'argument que el canvi social és impossible i els radicals, de fet, faria anys que no utilitzaven el transport públic i s'organitzaven entre ells. Mentrestant, els autobusos seguirien plens perquè altres comunitats trobarien en el boicot de la comunitat negra l'oportunitat de demostrar que amb sacrifici s'arriba a tot arreu. És probable que aquests nous usuaris tinguessin un tracte encara menys digne en els autobusos, però sempre hi hauria qui

recordaria que no hi ha límits i que es pot superar qualsevol discriminació amb esforç i voluntat. Malgrat tot, com que la llibertat d'expressió és sagrada, les repercussions del boicot arribarien al nord del país via internet, però els estudiants de Berkeley es veurien arrossegats a debats impossibles, on la *raó* dels negres es votaria per missatges de mòbil i els conductors dels autobusos aconseguirien despertar un sincer corrent d'empatia entre tots els sensibles racistes del país. Es tracta d'un simple exercici d'història-ficció tirant a paròdic, és evident. Però la substitució de la causa negra per altres causes contemporànies pot mostrar la cara vergonyosa de la llibertat interior. L'avís és important. Perquè no només es tracta d'entendre que la llibertat funciona a través del discurs de la llibertat interior de manera *controlable*. La qüestió més incisiva que articula l'exercici quotidià de la llibertat interior avui en dia s'adreça a la cultura: és la pregunta sobre quins són els factors de canvi amb què compta el diàleg cultural quan la llibertat i l'individu han perdut el seu potencial de divergència. No es tracta de pensar que el canvi sempre és bo —aquesta és una creença fermament lligada al discurs de la llibertat interior—, es tracta d'entendre que els mecanismes tradicionals de variació tendeixen a funcionar avui a favor de l'estabilitat i la convergència fins i tot quan el canvi és una necessitat.

La importància d'una dinàmica cultural flexible no es legitima únicament des de la dignitat, sinó també en nom de la llibertat en sentit ampli. Ho dèiem abans: l'exercici de la llibertat no hauria només d'evitar uniformitzar solucions culturals, l'exercici quotidià de la llibertat hauria també de legitimar-se per la seva capacitat de produir varietat cultural. Així, allò que aquí s'ha qüestionat no és pas l'innegable ventall d'accions de l'individu contemporani ni que la llibertat sigui una condició actual que ha permès ampliar les seves perspectives en relació a altres èpoques, sinó la lògica que dissenya les opcions que podrien existir però que no hi són: les opcions silenciades, els mons altres, les alternatives que s'han perdut o no neixen mai... Des de l'antropologia, Dolores Juliano parla de la necessitat de construir varietat de «casilleros» perquè l'ésser humà augmenti també així la seva capacitat de manifestació (Plana i Planagumà 2012): no tancar la cultura a una sola manera de ser home o pare, a un sol model d'oci o d'educació, sinó saber crear un ventall ampli de maneres d'existir i de models a seguir.¹⁷ *Si la llibertat no és cap essència de no-poder*

17. Marc Plana i Marc Planagumà, creadors, «Gènere,» *L'Excusa*, Disc 1, Capítol 2. Dirigit per Marc Planagumà, estrenat el 2011 (Espanya: Xarxa de Televisions Locals-Catalunya, 2012), DVD.

i la manifestació individual sempre es canalitza a través dels encaixos culturals d'un entorn on tot és poder —tal com s'ha defensat a l'apartat *La Referència Individual i l'Amenança Exterior: el Mite de l'Autenticitat* del capítol 6—, *qualsevol discurs de la llibertat hauria de legitimar-se en funció de la creació de tanta varietat cultural com sigui possible i raonable*. Aquesta és una capacitat essencialment humana per a ampliar la nostra llibertat: la possibilitat de crear solucions culturals que sàpiguen expressar la inefable essència individual en contraposició a l'estabilització de camins únics que convencen de la seva uniformitat des de la cultura. La capacitat de participació de l'individu en la cultura que el condiona s'hauria de presentar aleshores en termes d'agència: l'individu augmenta el control sobre allò que reproduïx en funció de la participació en el diàleg cultural que determina els resultats del discurs social. De manera inversa, el perill de la manca de participació activa i intencionada és posar la concreció d'aquests resultats en mans d'inèrcies desconegudes.¹⁸ Si reproduïm allò que subjectivem des de la cultura però la veu de l'individu s'allunya del diàleg cultural —sigui perquè la sensibilitat de la cultura cap al benestar social és pobre o perquè els mecanismes de diàleg estan anquilosats—, allò que tendim a reproduir des de la quotidianitat corre senzillament el risc de ser aliè o nefast. Dit d'una altra manera, el risc d'un diàleg social empobrit és també l'empobriment de la llibertat humana: encaixos creats des d'una agència difusa, varietat inexistent, camins uniformes que es presenten sense alternatives, la cara coercitiva de la cultura imposant una acció quotidiana des de la manca d'informació i d'alternatives... És des d'aquesta perspectiva cultural que es pot criticar des de la llibertat la perspectiva interior del concepte Llibertat i el seu exercici quotidià. Daniel Dennett (2004) escrivia al capítol 5 que la llibertat implica saber reconèixer quan l'ésser humà transita una cruïlla on existeixen alternatives, és a dir, tenim més llibertat quan el concepte Llibertat identifica la cultura com a entitat emancipadora i promou la participació social, activa i intencionada, en la seva configuració. El discurs de la llibertat interior, en canvi, replega l'individu sobre la seva acció immediata i el buida

18. La relació entre llibertat i marc cultural és plantejada de manera diferent per Spinoza: «Spinoza ens diu que els nens, tot i ser coercits, no són esclaus, perquè obeeixen ordres que els són donades pel seu interès, i que el subjecte d'una comunitat veritable no és esclau, perquè els interessos comuns han d'incloure els seus» (Berlin 2009, 250). És aquesta perspectiva —considerar l'alliberament com a objectiu de la participació—, allò que porta Berlin a denunciar el perill de socialitzar la llibertat quan el tirà sap allò que necessita la gent. La metàfora aquí és inversa. No es tracta de defensar la participació com a mitjà d'alliberament, sinó de defensar-la com a mitjà per a remodelar el poder que ens ordena, considerat aquest com a necessari.

d'agència en el disseny del marc cultural. Així, la llibertat interior no només no ajuda a construir més varietat i qualitat cultural sinó que és precisament aquest discurs de llibertat el factor que posa l'individu al servei de l'estabilitat i la uniformitat cultural. El resultat és paradoxal: allò que diem de la llibertat té la facultat d'empobrir la nostra llibertat, tot empobrint al seu torn la varietat de camins que la cultura ofereix a l'acció individual i la seva capacitat de diversificació.

Vet aquí les llums i les ombres del recorregut que va conduir la llibertat rebel dels 60 fins a la llibertat institucional dels 80. Les possibilitats de l'escissió moderna entre individu i societat i la mística de la llibertat van portar la llibertat a convertir-se en un valor de referència. I malgrat les arestes confuses que presentava el seu discurs —l'aversion social, l'escepticisme cap a solucions col·lectives, l'empobriment del diàleg social...—, la llibertat interior no ha parat de trobar nous adeptes des d'aleshores en tota mena d'institucions: l'omnipresent llenguatge del *coaching*, la nova emprenedoria empresarial, la penosa argumentació mediàtica creada a cops de debat impossible, internet i els nous canals de comunicació, l'autogestió del rebel... però tampoc d'enfortir la seva presència en el coneixement comú a través de tota mena de lemes, criteris i justificacions, molts d'ells, d'una inefable qualitat creativa, com s'ha provat de mostrar en aquesta tesi. El concepte Llibertat sembla estar colonitzat pel discurs de la llibertat interior fins a un punt en què es fa difícil fins i tot fer-se entendre fora del discurs. La força heurística de les diferents cares amb què la llibertat interior inunda avui en dia el nostre entorn i les nostres pròpies manifestacions empeny cada dia la llibertat interior a conquerir nous territoris i noves expressions. El simple exercici quotidià de la llibertat desenvolupa cada cop més enllà un discurs que ja no necessita l'ús de la força per a excloure o refusar alternatives. L'aversion social o l'autogestió legitimen els nostres passos en detriment de la confiança social o l'acceptació de la fal·libilitat humana. I cal insistir en una cosa que ja s'ha dit en anteriors capítols: el problema no és pas saber els prejudicis sobre els quals es fonamenta l'aversion social o els riscos de l'autogestió. No és cap sorpresa per a molts sentir que l'individu és fal·lible, que l'autogestió no pot amb tot o que la llibertat té els seus límits... *El problema és deixar de reconèixer la facilitat amb què reproduïm i reforcem el discurs de la llibertat interior des de la nostra pròpia conducta, malgrat conèixer els seus desajustos.* El problema és el magnetisme d'un discurs que és discurs social de referència i les conseqüències que això

suposa. Aquest és l'origen d'una bateria de conductes amb què clourem aquest capítol abans d'apuntar la possibilitat d'una alternativa i arribar a l'epíleg final. Són totes elles actituds i creences institucionalitzades i alhora institucionalitzadores del discurs de la llibertat interior a la societat que ens envolta. Aquesta bateria final completa la seva enumeració i il·lustra les conductes exposades amb el títol d'una de les pel·lícules analitzades a la tesi. D'aquesta manera, es recorda la doble normalitat que s'ha posat aquí en dubte en aquesta tesi: la normalitat de l'individu quotidià i la normalitat del guionista davant del full en blanc. Per últim, aquesta bateria inclou també algunes de les crítiques que han rebut les premisses d'aquesta tesi i que es poden ja contestar aquí perquè tenen el seu origen precisament en el discurs de la llibertat interior.

L'Essència (Crepuscle [2008]).- Afirmer que som allò que fem. Aquell qui s'arrossega per la vida passa per allà i opina que preferiria que no. Però se li respon que ha de saber prendre el control de la seva vida tot evitant o eradicant aquells comportaments que el fan infeliç: l'obsessió o l'addicció, la propensió a la tristesa, la incapacitat de superar un determinat dolor... Si no funciona, se'l renya o se li diu que també som allò que no fem: si un infeliç no sap deixar de ser-ho, serà que estem davant d'un infeliç en essència.

L'Hiper-Responsable o el Místic de la Llibertat (Spider-man [2002]).- Afirmer ser responsable quan identifiquem una decisió personal (o l'absència d'una decisió) dins la cadena causal d'accions que porta fins a un resultat determinat o a un desastre anunciat. La creativitat humana és enorme i les cares de l'hiper-responsable es multipliquen. És aquell comentari dedicat a algú que descobreix que no vol fer la feina que fa o a algú altre que va a una ciutat perillosa a ser atracat o a l'Amazones a agafar la malària: «ha estat la seva decisió», es resol amb clarividència (i amb una certa dosi de manca d'empatia). Es tracta de pensar que una decisió (informada i *autèntica*) ens obliga a ser fidels *a nosaltres mateixos* i a suportar estoicament fins i tot les seves conseqüències negatives, com si no es pogués revisar un contracte o la febre de la malària fos més lleu. En extrem, és culpar-se d'una guerra quotidiana per haver decidit començar una conversa o responsabilitzar-se d'un accident del teu fill per haver decidit anar a jugar al parc: *és culpa meua*, afirmem aleshores amb professionalitat. En el context social, és la dèria dels mitjans per buscar responsabilitats quan esclaten volcans, quan s'enfonsen vaixells o quan plou. És córrer a

buscar on han fallat les coses i exigir tapar aquell forat amb una nova norma que ens retorni la seguretat (o amb simple una execució sumària). No s'afirma aquí que la responsabilitat no sigui un valor desitjable. Allò que s'afirma és que buscar la responsabilitat arreu de manera desesperada només delata una voluntat malaltissa d'un control que és impossible tenir.

L'Esforç i l'Èxit (El Bar Coyote [2000]). - Vendre l'èxit tot dient que arriba amb esforç o amb qualsevol altra cosa que depengui *únicament* de l'individu: «tot arriba amb treball», «tot arriba amb persistència», «tot arriba amb sacrifici»... No s'afirma aquí que l'esforç no sigui un factor de la victòria, sinó que molts derrotats també es van esforçar molt.

L'Autogestió i la Incompetència (Missió: Impossible [1996]). - Confiar en l'autogestió i no deixar fer res al món. Els altres només serveixen per a no posar obstacles a la manifestació lliure del nostre interior. A la inversa, és la confiança de qualsevol professional en què els altres ja s'autogestionaran. Si el professional és un periodista, pot fer tanta demagògia com vulgui i escudar-se simplement amb la coartada que el client ja canviarà de mitjà si no li agrada. Si el professional és un professor, pot legitimar la deixadesa en la variant d'afirmar que l'alumne ha d'aprendre a autogestionar-se. Si el professional ocupa el govern, pot desmantellar l'estat del benestar. En versió popular, és afirmar que l'altre ja s'espavilarà i l'empobriment de l'espai públic. No obstant això, aquesta actitud confiada en l'autogestió individual no implica que cap d'aquests professionals es preocupi de fornir a l'individu de les eines que necessita efectivament per a poder autogestionar-se. Aquesta és una altra història, però implica responsabilitat social i pocs saben quina història és. Un important esportista assumia el repte de l'autogestió i explicava alegrement fa pocs dies que no espera res de ningú i així res el sorprèn. Es justifica així la societat en forma de càpsules d'autogestió, on estaria bé que tothom sabés fer de tot. Com que això és estrany que passi, s'aprèn a aparentar i ens passem entre mascles hieràtics i super-dones amb capa. En política, és exigir la implicació ciutadana arreu i oblidar l'oblidada confiança social i la necessitat de mediadors. Tothom demana implicació directa (i sovint el problema és precisament que la gent s'implica, però ho fa únicament des de les seves preferències individuals): ens hem d'implicar a la feina, a l'escola dels nens, a l'escala de veïns, a l'ONG del costat de casa, a la casa del costat de

l'ONG... El resultat és que la consulta dels psicòlegs s'emplenen i es perd capital social, com ja fa temps que es va alertant (Putnam 2002): perquè, si tothom es dedica a l'autogestió, les vides s'uniformitzen i la genialitat o el voluntariat són coses que només es poden cultivar a l'adolescència o a la jubilació.

L'Inconformista o el Rebel (Homes de Negre [1997]).- Autoproclamar-se amb orgull un inconformista (per si de cas). Encendre la televisió i que aparegui tot seguit un anunci que sap ajuntar els conceptes Revolució, Llibertat i Autenticitat en una sola frase. Són anuncis que busquen «persones de veritat» o que t'animen a «ser tu mateix» o a fer «allò que vulguis». És el mite del rebel i la diferència —l'extravagant, el rebutjat, l'especial—. O la desconfiança en l'ordre, la tradició i la uniformitat. És també viure els rols socials com un empresonament i somiar el no-rol com a alliberament. I potser és cert que ser pare, amic o heroi pot ser una llosa, però potser aquesta llosa té menys a veure amb una imposició que amb una preferència personal per a ser pare, amic o heroi segons unes directrius socials o en unes circumstàncies diferents. La (re)construcció és l'única alternativa a un alliberament que és impossible.

L'Autolamentació (American Beauty [1999]).- Es fa a totes hores i és lògic: la societat no té res més a fer i ens va en contra amb animadversió i perfídia.

El Complot (El Codi de Vinci [2006]).- Buscar automàticament les petges del complot quan es limita la llibertat, com si tota limitació fos un acte d'un poder autoritari i tota llibertat tingués com a resultat manifestacions d'alt valor humà. Una televisió no va acceptar programar un anunci sobre el dret a vot que havia fet una ONG. La resposta de l'ONG no va ser qüestionar-se sobre la qualitat (ínfima) de la gravació, sinó engegar una campanya denunciant un acte de censura. Que l'autoritat tingui capacitat d'utilitzar la força i que la força es pugui utilitzar il·legítimament, no significa que tot ús de la força respongui a una voluntat d'ocultar el contingut d'una manifestació concreta. La igualtat o la justícia (i fins i tot la qualitat audiovisual) també poden legitimar limitar la llibertat. Marzano (2009) arriba a defensar que la dignitat hauria de legitimar limitar fins i tot la llibertat d'allò que un mateix pot fer amb el seu cos. Malgrat tot, la perversitat de l'entorn és una figura molt reconfortant pel crític, que dirigeix així l'atenció lluny de la seva acció quotidiana i segueix produint gravacions d'ínfima qualitat mentre culpa a un despatx ben llunyà (com més, millor). En extrem, és la teoria del complot que deixa sense capacitat

d'acció a l'individu i que legitima assenyalar que tots els mals del món provenen d'una conspiració que no ens deixa cap possibilitat d'acció.

El Diàleg i la Veritat (Jo, Robot [2004]). - Evocar el diàleg només per a explicar als altres perquè estan equivocats. O concedir llibertat només perquè els altres facin allò que s'ha de fer o allò que faria el seu *jo interior* si tingués la informació correcta i no estigués *ideologitzat*. La veritat (de cadascú) es posa aleshores sobre la taula com una expressió individual que no pot ser matisada. És afirmar qualsevol cosa i trobar sempre algun acòlit o alguna dada que sostinguin la nostra afirmació (preferiblement gràcies a internet o a alguna estadística no necessàriament contrastada). És l'agressiu «no pretenderá usted convencerme?» que denuncia Aurelio Arteta de les tertúlies mediàtiques: si jo sóc garantia de veritat, l'opinió dels altres només pot tractar-se d'un intent d'engany o d'una coacció. La crítica no és argumentació: és obstacle. És també l'al·lèrgia a l'argumentació i a qualsevol intent de buscar criteris de gradació, per molta consciència que aquests criteris tinguin de ser veritats intersubjectives o de ser veritats obertes a un diàleg continu en el temps. En extrem, és no opinar per a no influir, o aquella popular idea de l'esquerre dels 70 que diu que educar és manipular. Oi tant que ho és... per això cal fer-ho bé! No obstant això, el temor de la gradació i l'opinió a ser denunciats com a coacció relaxa la seva dimensió social i tendeix cap al relativisme. Que tothom faci allò que vulgui! Que tot valgui el mateix! Vet aquí el paroxisme del temor a coaccionar...

L'Obstinat (El Orfanato [2007]). - Creure's William Wallace i no cedir mai. Mai.

La Manipulació (Estat de Setge [1998]). - Assumir de manera natural que el crític descriu les estratègies d'una cúpula autoritària quan parla de dinàmica de poder o de manipulació (i no pas la condició necessària de tota societat possible). L'individu institucionalitzat s'incomoda i respon aleshores que la llibertat és un fet i que ja no es prohibeix ni hi ha censura. El crític mecanicista segueix aleshores l'equívoc, tot mostrant aquells casos de força que el legitimen a defensar que la repressió és la cara real del poder (encara que sovint ha d'exagerar el seu punt de vista i justificar la simple reproducció cultural com a indici vehement de la manipulació d'un poder que cal denunciar). El crític inicial reapareix aleshores a la conversa per a afirmar que, quan parla de dinàmica de poder i de manipulació no es refereix a l'estratègia de l'autoritat sinó que es refereix al conjunt de la societat: el poder circula arreu i ho condiciona tot. Per això, per molt que

tant al crític com a l'institucionalitzat s'escandalitzin, l'ampliació de la llibertat no només és compatible amb la manipulació sinó que probablement cal exigir una certa direccionalitat de la manipulació perquè l'individu aconseguixi millors eines per a regir la seva llibertat. En format acadèmic, és replicar a aquesta tesi que hi ha cineastes que són lliures i escriuen al marge de Hollywood. La contrarèplica és tornar a recordar que tot és poder i que l'únic que fan els cineastes *alliberats* és accedir a un diferent entorn de poder, potser més conforme a les seves necessitats i a les manipulacions que han conformat la seva identitat.

L'Alternativa (Gladiator [2000]). - Donar una volta sencera i acabar defensant la certesa de la llibertat interior des de la crítica. Escriu Romano (2007, 22) a *La Formación de la Mentalidad Sumisa*: «Quienes creemos que la falsa conciencia existe realmente sostenemos que las preferencias de la gente pueden ser producto de un sistema económico, político y cultural contrario a sus intereses». Però el mateix autor troba tot seguit la solució en la seguretat en un mateix: «[las preferencias] sólo pueden identificarse legítimamente cuando la gente sea plenamente consciente de su elección y libre y esté capacitada para elegir». El camí que oblida aquest gir de 360 graus és reconèixer la fal·libilitat humana que impedeix l'individu afirmar amb certesa les seves preferències. Todorov (1999) ho explica com la necessitat d'optar per una llibertat menys orgullosa. L'alternativa que aquí s'ha proposat, per dir-ho d'alguna manera, és la reconstrucció en un diàleg plural de la *falsa consciència* en la qual tots vivim necessàriament.

L'Absència de Normes (Pirates del Carib: la Maledicció de la Perla Negra [2004]). - Assegurar que una societat sense institucions és una societat sense normes i després assegurar, encara amb més certesa, que les normes que segueixo són les del meu instint i les de la meua autèntica personalitat. Malgrat tot, s'obvia aquí la dimensió social de la identitat, que converteix l'individu en objecte de l'entorn. Per això, es pot afirmar sense suspicàcies que tot funcionaria millor amb l'autoregulació: l'autogestor altruista es centrarà aleshores en el bé social i l'autogestor calculador ho fa al seu torn en el seu benestar particular. El consumisme es legitima d'aquesta manera en la prosperitat i el benestar (però obvia la normalitat amb què s'accepta la creixent mercantilització de tot allò mercantilitzable) i Internet es legitima al seu torn en la veritat (però obvia l'augment exponencial d'addiccions a la xarxa o l'activitat al *darknet*). L'alternativa és acceptar que la

llibertat absoluta no és un espai neutre i crea *de facto* un marc de condicions a través d'allò que afirmen com a propi. Per això, encara que potser sigui cert que la llibertat absoluta és una bona ideologia, cal tenir clar que és una ideologia i que pot amagar tantes coaccions interessades i és tan fal·lible com qualsevol altre marc de regulació. Per això, costa d'entendre que alguns acèrrims detractors del capitalisme confiïn tant en internet i exigeixin la mateixa manca de regulació a la xarxa que ells mateixos critiquen del capitalisme. L'alternativa a l'absència de reguladors —a menys que l'individu sigui una garantia d'infal·libilitat i sigui ètic en els seus negocis i utilitzi internet només per a fins lloables i que tot això construeixi sempre el millor dels mons possibles— és participar intencionadament en la formació dels marcs que ens ordenen perquè els interessos que limitin la nostra llibertat siguin aquells interessos que s'han decidit en un diàleg obert, plural i transparent.

El Nihilista (L'Últim Legionari [2003]).— Tot és mentida, tots estem manipulats, val més odiar el món... Però hi ha mentides i mentides. No és el mateix adornar-se que tothom parla des de la seva subjectivitat que escoltar l'última animalada d'un d'aquests diaris que diuen tenir opinió. Cal atrevir-se a valorar la manipulació i a diferenciar-la de la instrumentalització. Per això, encara sembli una provocació pel nihilista, potser seria útil fer un rànquing de mentides i decidir quina (necessàriament) mentida mereix més crèdit, quin (fal·lible) polític mereix més suport, quin (subjectiu) canal de comunicació sembla més fiable... En el discurs social, és afirmar que res pot canviar i esperar que la realitat ens doni la raó. Les alternatives arriben als governs, però com que el poder no funciona com creu que funciona el nihilista i les dinàmiques de canvi són lentes, tornem a l'inici de l'argument i ens reafirmem en què tot és mentida i res pot canviar mai.

L'Acceptació Acrítica de la Mística de la Llibertat (Avatar [2009]).— Normalitzar acríticament la presència d'una mística de la llibertat que és omnipresent en el coneixement comú que ens envolta: «elige libertad», anuncia un paquet de tabac; «Libertad digital televisión» és el nom d'una televisió ultraconservadora; una cadena de supermercats saluda al «lliure-comprador»; «La llibertat és el premi», resa un anunci sobre un joc d'atzar; Ford, Amena o Colacao són només algunes de les marques que ens prometen que podem viure «sense obstacles» o «sense límits»; «solo tú decides», insisteix un plataforma de canals televisius. Ens rodegem escoles lliures, informació lliure, crides a

la rebel·lió i a l'alliberament que vénen tant de l'esquerre com de la ultradreta. Per això, per molt lliures que ens desitgem tots, tanta llibertat i tant consens haurien de despertar un inici de mirada escèptica. La pel·lícula que ahir vaig veure amb el meu fill, *Brave* (Brenda Chapman i Mark Andrews 2012), és també una nova metàfora sobre la llibertat i acaba amb la següent veu en off de la protagonista: «Hi ha qui diu que el destí és una cosa que està fora del nostre control, que el destí no ens pertany. Però jo sé que no és així. El nostre destí està dins nostre. Només hem de ser valents per a poder veure'l». No vam obrir cap debat amb el meu fill després d'aquestes esperançadores frases, però és que el meu fill té quatre anys i encara no sap que és debatre.

La pregunta que cal fer a aquesta bateria d'actituds és si l'individu les consideraria Llibertat si Llibertat significués una altra cosa. O dit d'una altra manera, es consideraria l'individu igual de lliure si el significat de llibertat fos diferent? El sentit d'aquesta pregunta és que l'alternativa amb què acaba aquesta tesi és cultural. Cal una altra llibertat, cal un altre discurs que l'article, calen nous hàbits i gestos que la materialitzin de manera diferent. *La llibertat no es troba quan l'individu es replega sobre si mateix a la recerca de l'essència sinó quan intueix que fer A o haver dit B el representa. L'objectiu de qualsevol discurs de la llibertat ha d'esperonar aleshores la formació d'una cultura rica en opcions i manifestacions a través de les quals l'individu trobi un encaix on ser anomenat lliure. Però aquestes són alternatives que no es construeixen des d'un terreny de ningú on la influència es diu que no existeix, sinó des de la centralitat del sistema de poder. Cal aleshores una llibertat més conscient de la seva condició de construcció i igualment conscient que és només una llibertat entre moltes, cal una llibertat que dubti sobre la certesa amb què parlem de l'essència individual, una llibertat que exigeixi la seva promoció a través del col·lectiu social, una llibertat que es vulgui dignitat, una llibertat que sàpiga que decidir o votar no equival necessàriament a autonomia, una llibertat que no temi esperar l'ésser humà a formar el seu camí des de la «batalla de les idees», una llibertat menys convençuda de tenir la veritat al cos, una llibertat que no es tanqui només en la tirania de l'individu i sigui sensible a la necessitat de reformulació de les institucions socials, una llibertat que no busqui el diàleg només per a convèncer sinó per a crear alternatives argumentades i plurals, una llibertat que sàpiga ser factor de canvi i no només garantia d'estabilitat, una*

llibertat que sàpiga que la participació dóna alternatives per allò que s'és i es vol ser... Per tot això, aquesta tesi s'ha dedicat a mostrar des dels primers capítols els mecanismes sobre els quals caldria construir aquesta alternativa: si la cultura ens ha condicionat a entendre que la llibertat és no-poder, la mateixa cultura pot *obligar-nos* a entendre el concepte de Llibertat d'una altra manera. Així, el cas dels drets civils als Estats Units ha mostrat com iniciatives de canvi poden tenir i tenen recorreguts exitosos. Cal recordar aleshores que l'individu no és aquell objecte buit de poder que el mecanicisme presenta a través del mateix discurs de la llibertat interior. El poder de l'individu per a provocar el canvi és potser minúscul, però aquest poder pot adquirir rellevància social si sap reconèixer les comunitats a les quals pertany el seu discurs alternatiu per a fonamentar des d'aquí la seva participació en el diàleg i coordinar-se també amb altres institucions socials on hi hagi alternatives que responguin al mateix discurs. Així, cal que la nostra participació en la (re)formulació d'una alternativa a la llibertat interior sigui *activa* i *intencionada*, i no únicament deutora de la inèrcia o del costum. I, si de cas, cal també comptar amb un diàleg plural, obert i racional que legítimi que la nostra no és l'opció dominant. Malgrat tot, la paradoxa d'aquesta proposta és descobrir que és precisament la capacitat normalitzadora de la llibertat que s'articula des del simple exercici quotidià de la llibertat —però també des de la quotidianitat del guionista *mainstream*— aquell principal escull que cal superar per a entrar en el diàleg social *actiu* i *intencionat* que ens permeti normalitzar una *altra* llibertat. El cul-de-sac s'enuncia de la següent manera: cal normalitzar una nova llibertat sensible al diàleg cultural per tal de poder diversificar la llibertat actual en una nova llibertat. El camí és difícil, però pot començar des de la consciència de la llibertat que escriu quotidianament el guionista o de la llibertat que diem quan diem Llibertat. De l'anàlisi d'aquest exercici quotidià de la llibertat i de la capacitat humana per a posar en dubte les seves pròpies expressions, neix l'esperança en què l'incipient diàleg que això significa sigui part d'un camí que ens condueixi cap a indrets decididament humans i humanitzadors.

... COMA EPÍLEG

MITE I ALTERITAT

Una palabra confusa y esclerotizada en la ética, es algo más negativo que un error ontológico.

Emilio Lledó (1985, 77)

Crec que per a exercir el periodisme, abans que tot, cal ser un bon home, o una bona dona: bons éssers humans. Les males persones no poden ser bons periodistes. Si s'és una bona persona, es pot intentar comprendre als altres, les seves intencions, la seva fe, els seus interessos, les seves dificultats, les seves tragèdies. I convertir-se, immediatament, des del primer moment, en part del seu destí. És una qualitat que en psicologia s'anomena 'empatia'. Mitjançant l'empatia, es pot comprendre el caràcter del mateix interlocutor i compartir de forma natural i sincera el destí i els problemes dels altres.

Ryszard Kapuscinski (2005, 38)

El passat és pròleg.

Cita inicial de la novel·la *Dents Blanques* (Smith 2001, 7)
en doble referència a *La Tempesta* de William Shakespeare
i a una inscripció al National Archive Building de Washington.

La versió oficial diu que aquesta tesi va començar a Rio. Deixeu-me passar a una primera persona emfàtica per a tancar aquest estudi amb un epíleg multidisciplinar. Molts professors em van proposar fer els cursos de doctorat mentre avançava per la carrera com acostumo a avançar jo d'un lloc a l'altre: com aquell qui s'encanta tot passejant pel món. Però l'ordinador de casa m'avorria. I la idea d'aixecar-me cada dia amb l'únic repte de llegir unes planes més d'una llista infinita de llibres em costava. La investigació no m'interessava: jo volia narrar. Volia córrer món, veure i explicar. Per això, amb la carrera sota el braç, suposo que vaig pensar que era una bona idea agafar els trastos i començar un

periple que em va portar d'un país a l'altre durant anys. És així com vaig arribar al Brasil, deixant-me anar entre platges, autobusos atapeïts i suc de maracujà. El temps corria sense pressa i no em movia d'un lloc fins que l'esgotava. Una tarda, assegut al terrat d'una favela, vaig estar hores simplement observant el laberint que em passava per sota. Una escola d'aspecte imponent intimidava la favela des de l'altre costat de la vall. La sumptuositat de la seva arquitectura es mostrava orgullosa, llesta per a impressions ràpides i comparacions d'aprenent de sociòleg. I potser va ser la rapidesa amb què vaig caure en la simplicitat analítica allò que em va recordar el doctorat oblidat. Era impossible narrar amb un mínim de responsabilitat si no seguia estudiant, vaig pensar. La idea de l'ordinador em seguia avorrint, però una última etapa on prioritzar la formació se'm presentava com una necessitat. Entre seguir estudiant o provar de fomentar d'una vegada per totes la meua carrera de guionista, trobava prou indicis a la meua història per a confiar que sabia deixar de banda l'atracció natural cap al guió i decidir d'aquesta manera obrir el camí que avui es tanca amb aquest epíleg. Pensava en aquella vena teòrica que m'impulsava a traduir en termes de justícia qualsevol situació quotidiana, o aquella misteriosa obsessió per la llibertat que omplia de mala literatura els meus primers guions, o la mirada amb què resseguia les eleccions de les pel·lícules des que havia fet el curs de guionista, o l'entusiasme que m'havia fet estar un mes seguit aplaudint després d'haver trobat per primera vegada la crítica a la llibertat que s'ha convertit avui en tesi en una novel·la de Zadie Smith. Tot això va convertir-se aquella tarda a Rio en una massa compacta d'evidències que va elaborar la versió oficial. Em sentia narrador, però una visió de tot allò que em faltava per a narrar amb responsabilitat m'impulsava a investigar. Vet aquí el mateix dilema que s'obrirà quan acabi de redactar aquest epíleg i que aquí juga a demostrar com la decisió es pot utilitzar per tal que un lector segueixi aquesta tesi amb interès fins a les seves últimes planes: la pregunta sobre el futur i el dilema que projecta entre la narració i la investigació.

Les tribulacions del narrador que volia investigar han tingut des de Rio infinites oportunitats per tal de mostrar tota mena de cares. Reinstal·lat aquest cop a Girona — massa lluny de la ciutat que m'havia vist créixer—, buscava avorrit al volant del cotxe un aparcament mentre provava d'entendre perquè havia llegit un llibre sobre la conquesta d'Amèrica per a una investigació sobre cinema contemporani. El doctorat era ple de

moments com aquell, moments que fan preguntar-me encara avui com és que no vaig pensar a enviar la llibertat i els llibres —tots, d'un a un i en fila— a pastar fang. Són moments d'adversitat en què la investigació et pentina a contrapèl i sents que aquella mateixa natura que s'ha posat aquí en dubte et rebenta a crits que repeteixen que ella no serveix per a estudiar: escrius un capítol i el rellegeixes un any més tard tot just per a descobrir que l'has escrit un any massa aviat i has de tornar-hi, et pregunten de què va la tesi i només saps respondre amb la cara de les millors ocasions, et quedes sense aire a la biblioteca quan comproves que els llibres sobre llibertat segueixen a la prestatgeria del costat (i que hi ha un soterrani on hi ha una mica de tot), passa la professora Victòria Camps pel despatx i s'exclama «però, què fas llegint això?»,¹ vas a un congrés on tothom busca les aules de les ponències al programa mentre tu proves d'entendre algun dels seus títols tot simulant que fas el mateix, et tornen a preguntar de què va la tesi i penses que ara sí però el teu discurs es converteix en un galimaties que només saps arreglar amb la cara de les millors ocasions... Malgrat tot, la facultat de la investigació —de la meua manera d'investigar, si més no— és que un fet atzarós qualsevol tenia la capacitat de recol·locar per uns instants tots aquests moments en un segon terme i retornar-me aquella satisfacció que no sé si només dóna la lucidesa. Això és el que va passar aquell dia mentre buscava avorrit un aparcament per la ciutat. Mentre encara em lamentava que ningú hagués decidit passar pel despatx en el moment que obria aquell llibre sobre la conquesta d'Amèrica, un automobilista simpàtic va trobar que era una bona idea ocupar el bell mig d'un espai on cabien dos cotxes (tot entenent que el meu cotxe estava predestinat a ser el segon). I és probable que una conducta racional hagués estat maleir-lo durant una estona, però ja he dit que els camins de la tesi són desconcertants. La manca d'empatia de l'automobilista simpàtic havia excitat la neurona de la lucidesa i, mentre em reincorporava a la circulació, em va semblar que entenia de cop el sentit que tenia haver llegit *La Conquista de Amèrica: El Problema del Otro* (Todorov 2010).

Moctezuma va ser el governador asteca que va veure arribar l'exèrcit d'Hernán Cortés a Centreamèrica. Tzevtan Todorov (2010) planteja a *La Conquista de Amèrica: El Problema del Otro* una teoria sobre aquesta trobada. Quan els asteques van voler entendre

1. Era el llibre d'Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Tusquets, 1995).

l'arribada dels espanyols, explica Todorov (2010, 83), els seus dirigents no van apel·lar l'altre, sinó que van interpretar els espanyols a través del mite. D'aquesta manera, en lloc de provar d'entendre les seves intencions —ampliant la seva estructuració mental del present—, els asteques van imposar una identitat als espanyols a partir de la seva estructura mental mítica. Moctezuma era reticent a pensar que podia passar una cosa absolutament nova. El temps és cíclic i només pot passar allò que ja s'espera, la diferència s'absorbeix en la repetició. Així que, si els espanyols no encaixaven en l'esquema humà que havien definit els asteques, això significava que només podien ser déus. La comunicació d'una societat «ritualitzada de part a part» (73) no estava preparada per a la flexibilitat i la improvisació. El mite s'imposava, s'afavoria «el paradigma en detriment del sintagma, el codi en detriment del context, la conformitat a l'ordre en lloc de l'eficàcia de l'instant, el passat en lloc del present» (95). Els arguments de Todorov es reordenaven al meu cap mentre un parell d'aparcaments observaven com jo i les meves tribulacions passàvem de llarg. La pregunta que estava elaborant aleshores era fins a quin punt una cultura que gravita entorn de l'individu i de la seva omnipotent capacitat d'autogestió no ha empobrit fins al paroxisme les eines que té l'ésser humà per a percebre l'altre. La percepció, com la memòria o la narració, es perfila a través de la cultura (Ibáñez 2003). Per això, la pregunta s'adreçava a la capacitat de percepció de les necessitats singulars de cadascú quan una cultura repeteix arreu que tothom pot sortir-se'n sol —sigui quina sigui la seva necessitat— únicament a còpia d'esforç. Així, de la mateixa manera que un català no està capacitat per percebre els 23 tipus de blanc que distingeixen els inuits de l'àrtic —perquè la seva percepció ha après que no cal—, la qüestió que em plantejava mentre seguia conduint no era si l'automobilista simpàtic s'havia desentès de mi per simpàtic, sinó si s'havia desentès de mi perquè ja no era capaç de percebre que el seu acte era contraproductiu per a les necessitats d'algú altre.

Ho hem vist al llarg de la tesi, la solució per a tot sembla ser només una, és universal i té respostes per a tot i per a tothom: l'autogestió confia que parla en nom del nostre jo *autèntic*, la llibertat s'assimila a l'autogestió, la decisió individual és la clau (còsmica) de l'ordre... Aquesta és una definició de llibertat poc susceptible a oferir a l'altre més solucions que la fe en les seves capacitats pròpies. La llibertat interior és una llibertat poc interessada a conèixer les raons específiques de la necessitat de cadascú, una llibertat

poc disposada a preguntar qui és aquell que vol la llibertat i perquè la necessita o quines eines troba a faltar per a regir el seu destí. La seva proposta és córrer, fer, resistir, superar, alliberar-se... fórmules més o menys fetes en sèrie, com denunciava Marzano (2008), aplicables a tothom per igual amb independència de les seves circumstàncies particulars... De manera similar, el tracte personalitzat o l'empatia són paraules proscrietes en el món dels negocis, la justícia i la burocràcia, així com les circumstàncies personals ocupen cada cop un lloc més secundari en una cultura íntimament compromesa amb el deure i amb «allò que s'ha de saber fer» (i que ara cal fer-ho a més perquè es vol). Per tot això, si les necessitats concretes de l'individu s'han convertit en singularitats més o menys poc rellevants, seria normal imaginar un panorama on l'individu hagués perdut l'habilitat per a percebre la singularitat de l'altre i les seves necessitats, com l'uropeu que ja no necessita saber diferenciar el to del blanc que el rodeja. Aquest panorama remet a una cultura tan obsessionada a veure la societat a través dels seus individus (i tan dedicada a excitar les seves suposades capacitats omnipotents d'autogestió) que, com Moctezuma, corre el risc de quedar-se sense eines per a captar la diferència i per a saber-se relacionar amb les necessitats alienes —i fins les pròpies— en funció de les circumstàncies canviant que ens envolten. Per tot això, la pregunta cabdal que aquí es formula és si la mística de la llibertat no funciona avui en dia com aquella malla mitològica dels asteques —«ritualitzada de part a part»— i imposa una comunicació que només llegeix l'altre en funció del deure i «d'allò que s'espera d'ell», tot deixant de banda una comunicació sensible a les necessitats singulars de cadascú.

No obstant això, diagnosticar la discapacitat comunicativa com a problema cabdal d'una societat pot ser també el fonament d'on neixen les solucions. Tancàvem el capítol anterior, tot dient que cal una llibertat altra: cal una llibertat que no es tanqui en l'autogestió i que sàpiga involucrar els altres en el foment col·lectiu de la llibertat individual, una llibertat que sigui capaç d'entendre que no tot val (humanament) el mateix... Aquest és un camí que pot començar amb una comunicació capaç d'estar al corrent de les necessitats específiques de l'altre, un moviment cap a l'exterior que s'oposa al replegament en què viu el discurs de la llibertat interior. Vet aquí un important canvi de perspectiva, amb potencial per a fundar un discurs alternatiu de llibertat. No es tracta de moure's en la clarividència d'aquell que pontifica una sola fórmula per a tothom, sinó de

conèixer com a motivació pel moviment. En una sèrie documental sobre Pere Casaldàliga discutíem amb ell sobre el fet que les causes socials neixen d'interpel·lar l'altre, no de la voluntat individual de tenir una causa (Plana i Planagumà 2012).² Conèixer la necessitat aliena no apel·la només a fer-nos responsables de nosaltres mateixos sinó també pot impulsar a fer-nos responsables de l'altre i a promoure la institucionalització d'aquesta responsabilitat o de la necessitat de diversificar les solucions que ofereix una cultura. De la mateixa manera, la possibilitat de comunicar la necessitat pròpia apel·la igualment a una llibertat que accepta que l'individu no és autosuficient i que cal admetre la veu de l'altre. *Estem aquí davant d'un discurs sobre la comunicació —que podria funcionar com a alternativa a la centralitat de l'individu en un entorn regulat per la llibertat interior— que és discurs incipient en múltiples institucions allunyades les unes de les altres.* Amartya Sen (2009) ha proposat a *La Idea de la Justicia* deixar de banda els grans models institucionals de justícia i partir de problemàtiques concretes: «allò que ens mou, amb raó suficient, no és la percepció que el món no és just del tot, cosa que pocs esperem, sinó que hi ha injustícies clarament solucionables al nostre entorn que voldríem suprimir» (Sen 2009, 11). La necessitat d'una plataforma on crear alternatives a partir de l'expressió pública de necessitats pròpies i de la comunicació igualitària també va animar la creació del Fòrum Social Mundial, un punt de trobada que ha significat l'aparició de noves dinàmiques polítiques basades en el diàleg (Calvo 2008). S'ha comentat també més amunt en relació a Pere Casaldàliga que el lideratge fonamentat en la capacitat d'atendre i entendre es podria presentar avui també com a alternativa a un lideratge i una solidaritat fonamentats en la voluntat heroica.³ Novetats pedagògiques que prioritzen l'interès pel perfil de l'alumne a l'adquisició indiscriminada del currículum educatiu també comencen a comptar amb suports teòrics i experiències pràctiques (Gardner 2005). La comunicació és igualment un tema que ha anat fent-se un lloc incipient en les teories sobre la primera educació del

2. Marc Plana i Marc Planagumà, creadors, *L'Excusa*, Llibret de producció. Dirigit per Marc Planagumà, estrenat el 2011 (Espanya: Xarxa de Televisions Locals-Catalunya, 2012), DVD.

3. La relectura que fa la Teoria de l'Alliberament del lideratge es fonamenta en aquesta atenció, sintetitzada anys després a la perfecció en el «mandar obedeciendo» de la revolta de Chiapas. Va ser d'aquesta manera que molts sacerdots van acabar liderant moviments ciutadans de protesta a l'Amèrica Llatina. Des d'aquesta perspectiva, no és estrany que la CIA redactés uns famosos informes on consideraven els acords de Medellín contraris als interessos nord-americans i que l'administració de Reagan fomentés la propagació de sectes per a debilitar la força de l'església a l'Amèrica Llatina. Es tracta dels anomenats *Documents de Santa Fe* (1980—1986). Anys abans, Nelson Rockefeller, el vicepresident de Nixon, havia constatat el mateix a *L'Informe Rockefeller* (1969).

nadó, teories que actuen en clar contrast a propostes de tracte més genèric i aplicat en sèrie. La terapeuta familiar Laura Gutman (2011, 209) es pregunta «els nens necessiten més límits o més comunicació?». Gutman aclareix tot seguit: «Quan els adults no arribem a reconèixer amb senzillesa i sentit lògic una necessitat personal, tampoc podem comprendre la necessitat específica de l'altre, i menys encara si està formulada en el pla equivocat». La psicòloga Rosa Maria Jové sembla respondre en el següent fragment:

Todo esto supone un cambio de perspectiva. No puedo mirar a mi hijo desde mi mundo de necesidades, sino que tengo que pensar constantemente qué es lo que me está demandando, qué es lo que él necesita. Uno de los grandes aprendizajes que hacemos cuando comenzamos a vivir en pareja es que tenemos que armonizar nuestra visión del mundo con la visión que tiene nuestra pareja, porque no tenemos, normalmente, sensibilidades iguales, ni afectividades iguales, ni formas de pensar iguales... Y tenemos que aprender a meternos un poco en la piel del otro, para complementarme mejor con él y hacer un proyecto común con él [...] su mundo de necesidades [el del bebé] se merece toda nuestra atención. (Jové 2011, 188)

Estem davant d'una proposta de comunicació que exigeix actitud i facultats, però també espais de diàleg, dedicació, temps i calma. Qualsevol comunicació no és vàlida. Aquest és un dels principals dèficits del discurs de la llibertat interior. La llibertat interior confia el diàleg amb l'individu a les eleccions que aquest fa en un marc il·limitat d'opcions. S'infereix aleshores *a posteriori* una natura a partir de la conducta individual sense necessitat d'investigar més enllà, perquè no cal fer-ho quan s'afirma que la nostra veu remet únicament a la nostra veritable veu. Malgrat tot, ja hem vist els riscos d'acceptar la certesa d'una sola veu: quan un fa allò que diu que vol, potser no fa tant allò que vol sinó allò que volen els altres. Des de l'estudi dels mètodes educatius, Howard Gardner (2005) reproduïx aquesta mateixa crítica. La comunicació responsable exigeix més. Gardner exposa que no es tracta únicament d'acceptar qualsevol preferència com a vàlida o de defensar simplement la diversitat curricular en si. Es tracta de comptar amb entorns apropiats de diàleg per tal d'establir una bona comunicació amb l'estudiant —comptar amb professionals preparats, però també amb temps per a escoltar i rectificar—: es tracta d'aprendre a posar en dubte les eleccions, experimentar per a conèixer gustos i perfils, saber destriar justificacions i revisar preferències, aprendre a acceptar la veu de l'altre en la formació de criteris o acceptar la legitimitat del diàleg per a negar possibilitats. D'aquesta manera, les necessitats de l'alumne es perfilen i es poden posar en relació (o no) amb

aquell marc d'eleccions donat per descomptat. Aquest és un mètode calcat al mètode defensat en aquesta tesi per tal d'accedir a una autogestió madura. I potser és cert que la comprensió de les necessitats no és tan senzilla, però una cosa és afirmar la dificultat d'objectivar les necessitats i una altra cosa molt diferent és posar les necessitats individuals en un lloc secundari o absorbir-les en un sintètic *tot-se-supera-si-un-vol-i-s'esforça*. De la mateixa manera, el resultat d'una bona comunicació no implica necessàriament conseqüències justes ni un ús humanitzador de la informació. Todorov relaciona la victòria d'Hernán Cortés (i tot allò que la victòria va suposar) precisament amb la superioritat del conqueridor espanyol en el pla comunicatiu sobre Moctezuma. Cortés interpreta, adapta, improvisa, interpel·la: «el discurs [de Cortés] no és determinat per l'objecte que descriu, ni per la seva conformitat a una tradició» (Todorov 2010, 127). Malgrat tot, una cosa és acceptar la possibilitat d'un ús fraudulent de la informació i una altra cosa molt diferent és que l'empatia o la comunicació no hagin de jugar cap paper en una societat justa. En aquest sentit, s'entén que la comunicació i l'empatia no signifiquen necessàriament justícia, però en són un factor difícilment destriable. De manera similar, potser la comunicació no és una solució universal o eterna però, donada una quotidianitat sumida en el tracte ràpid i en la distribució accelerada de natures i voluntats (per poder anar per feina), l'atenció que personifica Casaldàliga sobresurt com a alternativa necessària i amb sentit. És comunicació allò que es demana —un exercici quotidià, diari, possibilista, realitzable en tota mena d'àmbits— i és també comunicació allò que avui sembla articular-se alhora en tota mena d'institucions com a discurs incipient. I és una nova manera d'exercir la llibertat allò que hauria d'anar sorgint d'aquesta comunicació.

No obstant tot això, pensar en la conquesta d'Amèrica no em va facilitar l'aparcament. Aquesta és una no-facultat del doctorat que obriria un apartat en el qual no caldria entrar en aquestes línies. La contrapartida és que aquells moments de lucidesa semblaven deixar en segon pla els episodis adversos i em feien pensar que, al cap i a la fi, potser sí que voldria seguir estirant les intuïcions nascudes de la tesi quan finalment la tanqués. Aquesta era una reflexió que obria la porta a l'aplicació de les coordenades d'aquesta tesi a l'estudi d'altres significats socials, o a l'aprofundiment en la investigació de la pràctica del guió *mainstream* en relació a les seves alternatives no clàssiques, o a l'enriquiment de l'estudi dels factors d'estabilitat del discurs de la llibertat interior amb la

recerca de regularitats estilístiques en altres mitjans de comunicació. Vet aquí també, com a part d'aquesta mateixa enumeració, l'interès que em genera aprofundir en allò que es podria anomenar el *click* empàtic. Es tracta d'una conducta que es fonamenta en un tema que m'obsessiona i que també ha fonamentat l'estudi de la llibertat en aquesta tesi, com s'ha vist en el paràgraf anterior: focalitzar l'estudi de la justícia no en les grans institucions sinó en les circumstàncies que posen l'individu corrent al servei de la injustícia social des de la seva quotidianitat. És per això que sempre m'ha cridat l'atenció la conducta puntual reprovable de gent que habita entorns on la justícia hauria de ser una màxima. Amb aquest enigma com a teló de fons, el *click* empàtic és la suspensió temporal de les facultats de l'empatia per causes que poden ser degudes tant a entorns circumstancials com a tendències psicològiques estables. Aquesta és també una línia d'estudi que pot concernir una de les meves altres obsessions: la incompetència i les seves raons, la deixadesa en la cara social de la nostra labor quotidiana i les maneres per a promoure que això no sigui així. El recorregut sobre possibilitats d'investigació podria tancar el cercle tot adreçant-se, des de la incompetència, cap a la direcció d'un altre dels grans temes de la tesi: l'estudi del poder. Així, documentals com *Ciutat Morta* (Artigas i Ortega 2013) mostren un comportament erràtic de la cúpula dominant de poder que fa dubtar de la seva competència. No obstant això, el punt de partida que aquí se seguiria té a veure precisament amb una dinàmica de poder que ja fa les coses de manera *competent*, però que les fa des d'una perspectiva que assumeix que allò que cal respectar són les grans inèrcies i no els individus, signifiqui això la mort d'innocents o la (menys dolorosa, però igualment acceptable) dimissió d'un peó qualsevol d'aquesta cúpula dominant de poder (aquell que serà aleshores titllat d'incompetent per l'opinió pública). L'interès que em genera qualsevol de les línies que apunta aquesta sintètica enumeració em retorna al terrat de la favela de Rio. Potser sí que passejo ànima d'erudit, després de tot, així que cal fer de nou la mateixa pregunta que em vaig fer allà: narrar o investigar? Però aquest cop no cal respondre amb l'entusiasme d'aquell qui creu que no té res a perdre. L'avantatge d'haver escrit una tesi sobre les decisions és que, deu anys més tard d'aquell terrat, compto avui amb alguna intuïció més (potser fins i tot coneixement) sobre com encarar aquest dilema. Cal tornar enrere —més dels deu anys que em separen de Rio— i parlar d'aquell primer

llibre que em va tenir un més aplaudint i que és part indestriable d'aquesta tesi: *Dents Blanques*, de Zadie Smith (2001).

Dents Blanques, la primera novel·la de Zadie Smith, s'obre amb l'intent de suïcidi frustrat d'Archibald Jones, un personatge tirant a mediocre que fuig d'un matrimoni tediós. Archie havia decidit suïcidar-se tot cedint la seva sort al mètode amb què s'enfronta a les decisions difícils de la seva vida: tirar una moneda a l'aire. Però l'intent frustrat de suïcidi dóna a Archie una segona oportunitat que el personatge abraça amb energia. El seu estat, narra Smith (2001, 29), és «de pretèrit imperfecte i futur simple». Archie aspira aleshores a començar de zero i es casa amb una espectacular jamaicana que coneix a una festa *hippy*. Malgrat tot, les històries de *Dents Blanques* estan marcades pel passat i els futurs humans no són tan simples com Archie imagina. El capítol que anuncia «El Peculiar Segon Matrimoni d'Archie Jones» —tal com es titula el primer capítol del llibre— acaba tal com havia començat la història: la nova vida d'Archie és tan insulsa i trista com la vida que el va portar a tirar una moneda a l'aire. Vet aquí el passat que es repeteix, una característica que compta amb una il·lustrativa metàfora, simbolitzada amb una particular habilitat d'Archie amb la bicicleta:

Tenies una oportunitat rere l'altra de millorar una miqueta, de fer una volta més ràpida, de fer-ho bé. L'inconvenient era que Archie mai no va millorar. 62'8 segons. Que era força bon temps, una marca a nivell mundial fins i tot. Però durant tres anys va fer exactament 62'8 segons a cada volta. Els altres ciclistes tenien el costum de fer una pausa per mirar-se'l. Deixaven les bicicletes al pendent i el cronometraven amb la busca dels segons dels seus rellotges de polsera. 62'8, sempre. Una incapacitat de millora com aquesta és molt poc corrent. Una constància com aquesta és gairebé miraculosa. (Smith 2001, 26)

A *Dents Blanques*, Zadie Smith contraposa una creença que afirma que decidir és com llençar una moneda a l'aire —l'afirmació que la decisió és allò que funda el futur i que és indiferent l'opció escollida— amb una altra creença que defensa que és el passat i l'entorn aquell conglomerat que acaba configurant el nostre destí. Trobem així a la novel·la el debat sobre la llibertat que reactualitza les alternatives que ha mostrat aquesta tesi al discurs de la llibertat interior. Pels personatges de *Dents Blanques*, el passat és primer. Per això, l'objectiu de l'individu hauria de ser saber qüestionar la xarxa d'agències a través de les quals hem conformat el nostre present i decidir en sintonia amb les inèrcies que

determina la trajectòria personal. Vet aquí una imatge del passat que s'assimila molt a la imatge d'identitat que projecten molts dels autors tractats aquí, tot posant ara l'accent en la incapacitat d'identificar mai un *jo* amb total seguretat dins aquesta xarxa. La identitat no és una essència interior, sinó que respira a través de les capes que ens donen forma, necessàriament incerta entre veus contradictòries que distribueix l'agència de l'expressió individual en el temps i l'espai, necessàriament perduda entre entorns volubles i canviants... Potser va ser *La Invención de la Soledad*, un llibre autobiogràfic de Paul Auster (1999) on l'autor intenta entendre qui va ser el seu pare, el primer cop que vaig tenir l'oportunitat de posar en crisi la idea d'identitat fiable. Després, durant la tesi, vaig trobar diferents teòrics que assumien igualment la presència d'un *jo*, però que insistien tots ells en la incapacitat d'afirmar-lo amb certesa. Així, Marzano (2009) identifica aquest *jo* amb el desig, que la filòsofa diferencia de pulsio i de necessitat natural. Harry Frankfurt va proposar la coneguda teoria de les preferències de segon ordre, allò que el nostre *jo* real voldria fer si sortíssim del món de necessitats que ens determina (Puyol 2010, 182). De forma similar, Dennett (2004, 318) argumenta que el *jo* hauria d'identificar-se amb les decisions d'un individu exercides en un entorn ideal d'informació. Per últim, Gergen (2006) assenyala que la densitat que rodeja l'individu és tan immensa que la identitat no ha de perquè tenir un fonament individual sinó social. La comunicació torna a aparèixer d'aquesta manera com a fonament d'una llibertat madura, però aquest cop ho fa tot adreçant-se al mateix individu: enfrontat a la gestió de la seva llibertat, l'individu ha de saber acceptar la xarxa d'agències que el conforma i decidir en màxima sintonia amb les inèrcies que determina la seva identitat. Vet aquí una acció totalment prescindible en un entorn cultural dominat pel discurs de la llibertat interior. El discurs de la llibertat interior arma l'individu d'una confiança tan gran en la seves manifestacions que l'individu assumeix que no hi ha necessitat de diàleg més enllà de la manifestació individual feta en primera persona i des de la voluntat. En tant que la decisió és autèntica, ha de poder amb tot siguin quines siguin les seves circumstàncies.⁴ No importa aleshores el passat o la identitat. Siguin quines siguin les inèrcies de l'entorn, l'individu pot transcendir-les. Com si llencés una moneda a l'aire, *la voluntat s'imposa d'aquesta manera a la comunicació i*

4. Aquesta és una característica de la llibertat que descriu la seva perspectiva interior que ha estat tractada particularment a l'apartat *Causalitat, Clarividència i Autonomia* del capítol 6.

mostra, de passada, la innocència d'un despreocupat viatger que un dia va decidir investigar malgrat sentir-se narrador.

L'objectiu d'aquest estudi ha estat explicar com l'apologia de la llibertat i de la voluntat individual es repeteixen arreu malgrat les seves clares limitacions. Aquest és també el tema d'aquestes últimes pàgines de tesi i l'error que no voldria repetir quan la tanqui. Perquè, assegut sobre la favela de Rio, vaig imposar els resultats de viure dins del discurs de la llibertat interior sobre el diàleg amb el meu passat. Escindit en una presumpta divisió que em simplificava de manera barroera entre narració i investigació, vaig projectar-me cap al futur a través d'una decisió que sorgia com a autèntica i que mereixia ser venerada com un d'aquells moments AA que critica Dennett. Com aquell que tira una moneda a l'aire, perdia l'oportunitat d'aquesta manera de descobrir —en l'entorn d'aquella decisió— altres circumstàncies que no tenien res a veure amb la meua autenticitat o autonomia i que podrien haver estat capaces de fer replantejar la decisió o de fer que l'encarés de manera diferent: el viatge i l'eufòria com a motivació circumstancial per a atrevir-se a tot, l'atracció cap a la teoria com aquella estratègia mecànica que m'impulsa a saber per a controlar allò amb què no estic d'acord o que em supera, la necessitat d'estabilització i professionalització que arrossegava entre tant viatge i tanta aventurera i que va apostar per perfils (més o menys) acceptables com narrador o investigador en detriment de moltes altres facetes de la meua vida que van quedar al marge d'aquella decisió, la necessitat de reconeixement i d'èxit que sé que arrossego però que es determina per unes circumstàncies que no he definit jo, la lliçó bàsica de psicologia que explica que la meua inseguretats en el camp de l'abstracció filosòfica m'acabaria empenyent tard o d'hora cap als llibres més que no pas cap a molts altres entorns que domino i on em sento més segur... Vet aquí el magnetisme de la llibertat interior. Malgrat haver estat un mes aplaudint *Dents Blanques*, vaig assumir les mateixes formes de la llibertat que Zadie Smith criticava, tot participant d'aquesta manera inevitablement en la normalització d'un discurs que avorreixo: la decisió ho és tot, la comunicació és només secundària. I no afirmo que les decisions no puguin sortir la mar de bé sense reflexió, sinó que és un risc viure com a autèntica una decisió que presenta conseqüències confuses. Perquè el teu cap sembla repetir aleshores de tant en tant l'eco dels mil lemes que sentim cada dia arreu: *cal trobar l'actitud per a persistir, només tu et crees el teu destí, cal lluitar amb*

les culpabilitzacions que neixen cada cop que sents que el deure s'escapa, cal esforçar-se, cal poder, cal córrer... El perill d'assumir una decisió confusa com a pròpia dins del discurs de la llibertat interior és la dificultat de no entendre res quan respires a contrapèl o la incapacitat de descobrir alternatives a encarar els reptes a cops d'abnegació, una cosa que sospito que m'ha passat durant el doctorat. Aquesta és la deriva en la qual no vull caure de nou quan tanqui aquesta tesi. No puc ara simplement remoure una miqueta els termes de la decisió que vaig prendre a Rio i assumir de nou una decisió *autèntica* sense donar-me un mínim d'aire. Per això, de la mateixa manera que la definició de llibertat hauria de projectar que no tot val el mateix ni tot construeix la mateixa societat, caldria també una definició de decisió que fos capaç de promoure el diàleg personal i fer entendre que no totes les decisions porten a tothom al mateix lloc.

La qüestió sobre el futur no es pot simplificar en un dilema entre narrar o investigar. Potser la narració *mainstream* treu rendiment d'aquest tipus de reduccionismes, o potser és així que ens repetim que és com cal explicar allò que ens passa, però el panorama que s'obrirà quan es tanquin aquestes planes exigeix una relació més profunda amb el meu entorn, amb les meves necessitats i amb el perquè de les motivacions que donen cos a la meva voluntat. Caldrà avui una comunicació més sincera, caldrà buscar i forçar racons inspiradors de diàleg malgrat una societat sumida en la pressa i l'efectivitat, caldran estratègies per tal d'intuir les necessitats personals sense caure en conviccions excloents o certes vanes. Així, anar i venir durant aquesta tesi per la incògnita de la identitat —i el permís que demano per a expressar les meves intuïcions en el menys exigent format narratiu— m'ha fet considerar les maneres en què el *jo* podria estar deixant entreveure les seves traces a la conducta individual. Les vides mostra les petges de la identitat a través de les seves simetries, el temps corre diferent quan el *jo* el segueix de prop, l'adversitat es converteix aleshores en una necessitat suportable d'un tot amb sentit i no només en pes que puntualment es relaxa. Les capes que ens donen forma —i a través de les quals s'expressa la nostra identitat— se superposen l'una a l'altra sense que hi hagi necessàriament coherència, però deixant entreveure *continuïtats històriques invisibles* o *discontinuïtats i metamorfosis allà on aparentment no hi ha canvis profunds o transformacions radicals*. Així, si em reconec avui definitivament com a narrador-amb-tendències-erudites, és probable que sigui perquè Girona només m'ha conegut com l'extensió d'un ordinador i

un dia es va convèncer que *jo era així*. Enyoro un passat fet d'acció i de directe que el meu entorn gironí va insistir a mantenir darrere la feina de despatx i que la meva obstinació s'ha arriscat a oblidar: el treball físic, la rapidesa, l'habilitat per a organitzar quan tot sembla potes enlaire i queden minuts per entrar en directe, sentir la confiança de l'entorn... Compto avui amb l'educació i el discurs social, que han tornat de nou com el passat d'Archie i com una certa convicció de necessitar sentir una determinada forma d'atendre l'altre. Malgrat tot, reconec encara en els meus moviments no haver resolt el tema de la professionalització —però qui sap si només és necessitat de reconeixement o el resultat d'una congènita habilitat per a vendre'm a bon preu, que avui s'ha convertit en art—. L'ànsia d'estabilitat i el possibilisme m'impulsen aleshores a oblidar capacitats passades, camins truncats, guions que semblaven impossibles però que voldria fer perquè els sé fer... tot allò que Bourdieu anomena capital social i que a vegades sento que dilapido. La condició de pare sembla incrustada a una certa immunització cap a l'anàlisi però és evident que el discurs d'autogestió aplicat a la família necessita també posar en ordre els bioritmes i, simplement, imposa un panorama on els reptes vénen menys de gust. Educació es barreja aleshores amb narració i investigació, i accepto el risc d'obviar la resta de mi mateix a canvi d'enfocar amb lucidesa allò que tinc. Maleixo aleshores internet per permetre'm fer reportatges de natura sense sortir de casa, anhele l'oportunitat de desenvolupar documentals com *Miguel Ne Terrem* (Lluís Jené i Enric Miró 2003), em pico les mans quan somio en emular Herzog... I vull narrar, oi tant si ho vull! I no perquè afirmi voler-ho, sinó perquè no he parat de fer-ho malgrat el doctorat. No crec que hagués acabat la tesi sense aquesta pulsíó. Però un narrador-guionista sempre és un narrador a mitges i la manca de condicions per a escriure i d'un equip sòlid del qual acceptar la transcendència em fan creure a vegades que no vull. I no és cert que els llibres i els ordinadors m'avorreixin, només que primer és l'experiència i després la reflexió. A la inversa, no em surt. Necessito el viatge i la gent. Em moro de ganes de viatge i de gent. Però m'avorreix la incompetència i això m'allunya d'un treball en grup que anhele i projecta de mi una imatge d'individualista autogestor, que després no tinc més remei que aprendre a exercir. Potser d'aquí surt la tesi, després de tot, i no pas de Rio. Vet aquí elements d'un diàleg obert sobre qui sóc i què vull, el màxim perill del qual és un discurs

de llibertat que pretengui convèncer que el diàleg no és necessari o que el passat es pot transcendir a cops de decisió.

Una comunicació més sensible, per tant. Però no només s'exigeix comunicació per a evitar els riscos d'una voluntat que s'imposa a la comunicació o per a promoure la participació social en funció de la diversitat cultural que requereix la llibertat. Una comunicació sensible pot ser també el fonament —ara sí— d'aquella mínima capacitat de control que l'individu pot exercir sobre les determinacions que el dominen. Es tracta d'una comunicació amb nosaltres mateixos que pot fonamentar una mínima capacitat de control sobre aquelles forces que som capaços de percebre i que formen part indestriable de l'individu, però que l'allunyen del benestar. Un control diferent del control que imagina la llibertat interior, és clar, però control al cap i a la fi: «Si quan ve l'angoixa som capaços de dir: 'Ah, d'acord! Ara sento angoixa', passa. Es pot quedar uns minuts, hores o un parell de dies, però marxarà». No es tracta aleshores de lluitar i eradicar les causes, «[perquè] la vida és més complexa, no hi ha una única causa, és multicausal», sinó de saber identificar aquells moments i circumstàncies que és impossible evitar —perquè formen part de nosaltres mateixos, però també perquè la nostra acció és irrellevant (donada l'actuació dels altres) o perquè la nostra acció és impossible (donat que és un moment del passat o del futur)—. Es tracta de ser capaç d'identificar una propensió personal negativa (o la impossibilitat d'acció o de control) com a principi de canvi (com aquell que s'adona de cop que fa el ridícul): comunicació amb la impossibilitat com a alternativa a la lluita o a la voluntat d'eradicació. Estem aquí davant d'una capacitat de control que efectivament depèn en part de nosaltres mateixos i de la nostra actitud... però deduir d'aquí que l'individu pot entrar a la cabina de comandament del seu destí i no només evitar estats malaurats sinó també dirigir-lo allà on només ell designi és una cosa molt diferent. Les teories de la teràpia de tractament psicològic de la Gestalt aporten d'aquesta manera una nova perspectiva, que no sona molt llunyana del diàleg amb el passat de Zadie Smith, i que potser per això repeteix arguments també exposats en aquesta tesi: «La Gestalt defensa que la cosa no és mirar-se de la pell cap endins sinó en el contacte, identificant quan el nostre discurs és fals o veritable [...] No sabem que el fons de la ment és buit, no hi ha cap jo. Som molts. Hi va haver uns quants jos que de petit vaig decidir que eren jo i en vaig descartar d'altres, però això no és inamovible». Però la

novetat és que aquest discurs no s'articula des d'un passadís de biblioteca, sinó que és l'entrevista que apareix avui mateix en una d'aquelles contraportades de diari que es criticaven a la introducció de la tesi per la seva propensió a animar el discurs de la llibertat interior.⁵ Aquesta és l'esperança en la qual necessita creure la dinàmica discursiva: el coneixement comú ho conté tot, però també conté al seu contrari. És des d'aquesta quotidianitat que pot assentar-se la normalització d'una comunicació que sigui capaç de mostrar alternatives a la llibertat interior i a una certesa en l'individu que fonamenta únicament el seu crèdit en la recurrència amb què apareix en aquesta mateixa quotidianitat: la pantalla semàntica amb la qual s'insisteix que tenim el control i que es normalitza acríticament arreu, les hagiografies de triomfadors que volen demostrar que amb esforç n'hi ha prou i que donen forma a tota mena de lemes i justificacions quotidianes, l'estructura narrativa que el cinema *mainstream* utilitza i que exporta els seus fonaments narratius per a explicar l'èxit o el fracàs des d'allò donat per descomptat... Aquest és l'entorn de coneixement comú que inunda l'opinió pública i que empeny l'individu a demostrar el seu control tot corrent constantment, però que ho fa des de la il·lusió que és només ell qui ha decidit que vol córrer. El discurs de la llibertat interior revela aleshores el seu principal engany: perquè allò que manifesta el discurs de la llibertat interior amb la seva constant incitació a la carrera i a l'esforç és la seva més absoluta manca d'interès per saber qui és aquell que s'esforça i quines són les seves necessitats concretes. Importa només córrer, poder, resistir... Aquesta és l'essència. La llibertat interior demostra d'aquesta manera no estar interessada en l'individu, sinó únicament en els resultats de la seva acció. Una comunicació més sensible com a alternativa, per tant. I la certesa que l'individu no sempre té la raó ni hauria de caminar sol.

5. «L'angoixa s'alimenta de l'oposició que en fem. Entrevista a Albert Ramis,» per Imma Sanchís, La Contra, *La Vanguardia*, 25 d'agost de 2015.

APÈNDIX I

LES PEL·LÍCULES DE LA SELECCIÓ

La selecció de pel·lícules d'estudi s'ha fet a partir de les pel·lícules més vistes entre el 2000 i el 2009 en cinema i televisió. En primer lloc, hi ha una selecció de les pel·lícules amb més espectadors estrenades als cinemes d'Espanya entre 2000 i 2009. En total, s'han escollit les 15 pel·lícules amb més audiència. Les dades d'espectadors corresponen al conjunt de l'estat espanyol i són dades reals segons taquilla (cosa que no implica que un mateix espectador repeteixi el visionat)¹.

En segon lloc, completa la llista una selecció de 30 pel·lícules que correspon a les pel·lícules amb més audiència estimada a Catalunya entre 2000 i 2009 (les dades de 2009 corresponen al conjunt de l'estat a causa que les dades de Catalunya encara no estaven disponibles a l'inici d'aquesta investigació). Per a fer la selecció, he escollit les tres pel·lícules amb més audiència mitjana de cada un dels anys del període 2000—2009. Les dades d'audiència són estimacions fetes TNSofres a partir de càlculs amb audímetres sobre un univers entorn els 7.000 individus². Com és sabut, el sistema d'audímetres només garanteix que la televisió està engegada durant l'emissió d'un programa concret però no que ningú l'estigui mirant. La dada que es presenta és «audiència mitjana» (AM), que és una aproximació del tant per cent de persones que tenen sintonitzat un canal particular dins el conjunt total de la població (tingui o no tingui televisió). Com es pot comprovar, només una pel·lícula, *Mai Més* (2002), està per sota del 10%. Segons aquestes

1. Les dades provenen del Ministeri de cultura: «El Cine y el Video en Datos y Cifras,» Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, accés el 10 de març de 2010, <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/index.html>.

2. La informació de televisió prové dels anuaris editats per Sofres *Audiencia de Medios*.

estimacions, això significaria que com a mínim 1 de cada 10 habitants a Catalunya ha vist les pel·lícules seleccionades.

S'ha eliminat les pel·lícules produïdes directament com un episodi dependent d'una història global, com *El Senyor dels Anells* (Peter Jackson 2001—2003) o *Star Wars: episodis I-III* (George Lucas 1999, 2002 i 2005). S'ha eliminat també les seqüeles de pel·lícules que ja són a la llista, com les seqüeles de *Pirates del Carib* (2003) o de *Harry Potter* (2001), o aquelles que neixen per aprofitar de manera immediata l'èxit de la primera part, el cas de *Shrek* (2001) i *Torrente* (Santiago Segura, 1998). En cas d'eliminar una pel·lícula, es completa la selecció amb la pel·lícula posterior de l'estadística d'on la pel·lícula ha estat eliminada (pel·lícules més vistes al cinema, pel·lícules més vistes per any). En cas de coincidència entre llistes, s'elimina sempre la pel·lícula del llistat de televisió i sempre la més moderna.

1. *Avatar* (2009).

Guió de James Cameron (també director).

Estrena: 18 de desembre de 2009. Espectadors: 9.245.289.

2. *American Beauty* (1999).

Guió d'Alan Ball.

Estrena: 28 de gener de 2000. Espectadors: 4.105.789.

3. *Bar Coyote, El* (2000).

Guió de Gina Wendkos.

Emissió: Tele5—16/05/2003—22:09h. AM: 14'7%.

4. *Batman Begins* (2005).

Guió de Christopher Nolan i David S. Goyer (basat en una història del segon a partir dels personatges creats per Bob Kane).

Emissió: TV3—18/04/2008—21:53h. AM: 10,1%.

5. *Buscant en Nemo* (2003).

Guió d'Andrew Stanton, Bob Peterson i David Reynolds.

Produït per Pixar.

Estrena: 28 de novembre de 2003. Espectadors: 4.912.921.

6. *Casa del Llac, La* (2006).

Guió de David Auburn (a partir de la pel·lícula coreana *Il Mare*).

Emissió: TVE1—13/12/2009—22:09h. AM (Espanya): 10,9%.

7. *Castigador, El* (2004).
Guió de Jonathan Heisleigh i Michael France (basat en el còmic homònim).
Emissió: Antena3—23/01/2007—22:01h. AM: 10,2%.
8. *Codi da Vinci, El* (2006).
Guió de Akiva Goldsman (basat en el llibre homònim de Dan Brown).
Estrena: 18 de maig de 2006. Espectadors: 5.071.757.
9. *Crepuscle* (2008).
Guió de Melissa Rosenberg (a partir de la novel·la homònima de Stephenie Meyer).
Emissió: Antena3—17/11/2009—22:26h. AM (Espanya): 10,8%.
10. *Crim Perfecte, Un* (1998).
Guió de Patrick Smith Kelly (basat en la pel·lícula *Dial M for Murder* de Hitchcock, basada alhora en l'obra de teatre de Frederick Knott).
Emissió: TVE1—13/01/2002—22:00h. AM: 16'1%.
11. *Dia de Demà, El* (2004).
Guió de Roland Emmerich i Jeffery Nachmanoff (basat en una història del primer).
Emissió: TV3—21/12/2007—22:03h. AM: 11,5%.
12. *Doble Traïció* (1999).
Guió de David Weisberg i Douglas Cook.
Emissió: Antena3—04/01/2005—22:00h. 12,9%.
13. *Dues Cares de la Veritat, Les* (1996).
Guió de Steve Shagan i Ann Biderman (basat en la novel·la *Primal Fear* de William Diehl).
Emissió: Tele5—21/01/2000—22:07h. AM: 15'5%.
14. *En què Pensen les Dones?* (2000).
Guió de Josh Goldsmith i Cathy Yuspa (basat en una història seva i de Diane Drake).
Emissió: Antena3—01/12/2003—21:56h. AM: 15%.
15. *Estat de Setge* (1998).
Guió d'Edward Zwick, Menno Meyjes i Lawrence Wright (basat en una història d'aquest últim).
Emissió: Antena3—10/01/2006—22:00h. AM: 12'5%.
16. *Gladiator* (2000).
Guió de David Franzoni, John Logan, William Nicholson (basat en una història del primer).
Estrena: 17 de maig de 2000. Espectadors: 4.964.409.

17. *Gran Aventura de Mortadelo y Filemón, La* (2003).
Guió de Javier i Guillermo Fésler (basat en el còmic de Francisco Ibáñez).
Estrena: 7 de febrer de 2003. Espectadors: 4.985.983.
18. *Harry Potter i la Pedra Filosofal* (2001).
Guió de Steve Kloves (basat en el llibre homònim de J.K. Rowling).
Estrena: 30 de novembre de 2001. Espectadors: 6.307.451.
19. *Home de la Màscara de Ferro, L'* (1998).
Guió de Randall Wallace (basat en la novel·la homònima de Dumas; Randall Wallace també és el director).
Emissió: Tele5—17/11/2000—22:12h. AM: 16%.
20. *Homes de Negre* (1997).
Guió d'Ed Solomon (basat en el còmic homònim de Lowell Cunningham).
Emissió: TV3—28/12/2000—21:27h. AM: 15'8%.
21. *Hora de l'Aranya, L'* (2001).
Guió de Marc Moss (basat en el llibre *Along Came the Spider* de James Patterson).
Emissió: TVE1—05/06/2005—22:01. AM: 12'7%.
22. *Increïbles, Els* (2004).
Guió: Brad Bird.
Produït per Pixar.
Estrena: 26 de novembre de 2004. Espectadors: 3.982.984.
23. *Indiana Jones i l'Arca Perduda* (1981).
Guió de Lawrence Kasdan (a partir d'una història de George Lucas i Philip Kaufman).
Emissió: Antena3—17/05/2008—22:35h. AM: 11,3%.
24. *Jo, Robot* (2004).
Guió d'Akiva Goldsman i Jeff Vintar (basat en una història del segon a partir de contes d'Isaac Asimov).
Emissió: TV3—30/01/2007—22:03h. AM: 10,2%.
25. *Mai Més* (2002).
Guió de Nicholas Kazan.
Emissió: Antena3—02/11/2008—15:59h. AM: 9,7%.
26. *Mar Adentro* (2004).
Guió d'Alejandro Amenábar i Mateo Gil (basat en la vida de Ramón Sampedro).
Estrena: 3 de setembre de 2004. Espectadors: 4.099.442.

27. *Mercury Rising* (1998).
Guió de Lawrence Konner i Mark Rosenthal (basat en la novel·la *Simple Simon* de Ryne Douglas Pearson).
Emissió: TVE1—05/12/2004—22:04h. AM: 12'6%.
28. *Mesures Desesperades* (1998).
Guió de David Klass.
Emissió: Tele5—02/01/2001—22:10h. AM: 18'8%.
29. *Missió: Impossible* (1996).
Guió de David Koepp i Robert Towne (a partir d'una història de Koepp i Steven Zaillian, basada en la sèrie homònima creada per Bruce Geller).
Emissió: TV3—14/02/2002—21:40. AM: 13,4%.
30. *Mr. and Mrs. Smith* (2005).
Guió de Simon Kingberg.
Produïda per Akiva Goldsman.
Emissió: Antena3—01/02/2009—22:00h. AM (Espanya): 10,9%.
31. *Mòmia, La* (1999).
Guió Stephen Sommers (a partir d'una història de Stephen Sommers, Lloyd Fonvielle i Kevin Jarre, basada en la pel·lícula homònima de 1932; també dirigida per Stephen Sommers).
Emissió: Antena3—03/01/2006—22:00h. AM: 11,1%.
32. *Món Mai És Suficient, El* (1999).
Guió de Neal Purvis, Robert Wade i Bruce Feirstein.
Emissió: Tele5—22/11/2002—22:05h. AM: 14'6%.
33. *Orfanato, El* (2007).
Guió: Sergio Gutiérrez Sánchez.
Estrena: 11 d'octubre de 2007. Espectadors: 4.274.355.
34. *Otros, Los* (2001).
Guió de Alejandro Amenábar (també director).
Estrena: 7 de setembre de 2001. Espectadors: 6.410.561.
35. *Pirates del Carib: la Maledicció de la Perla Negra* (2003).
Guió de Ted Elliott i Terry Rossio (basat en una història seva i de Stuart Beattie i Jay Wolpert, inspirat en una atracció del parc Disney).
Produït per Jerry Bruckheimer Films.
Estrena: 14 d'agost de 2003. Espectadors: 4.875.126.
36. *Plans de Boda* (2001).
Guió de Michael Ellis i Gigi Pritzker.
Emissió: Tele5—14/05/2004—22:10h. AM: 12,6%.

37. *Rossa molt Legal, Una* (2001).
Guió de Kirsten Smith i Karen McCullah Lutz (basat en la novel·la *Legally Blonde* d'Amanda Brown).
Emissió: Antena3—28/06/2004—21:58. AM: 12'4%.
38. *Shallow Hal* (2001).
Guió: Sean Moynihan, Peter Farrelly i Bobby Farrelly.
Emissió: Antena3—14/02/2005—21:58h. AM: 11,4%.
39. *Sis Dies i Set Nits* (1998).
Guió de Michael Browning.
Emissió: Tele5—02/03/2001—22:09h. AM: 15'6%.
40. *Sisè Sentit, El* (1999).
Guió de Michael N. Shyamalan (també director).
Emissió: TVE1—02/03/2003—22:04h. AM: 15'2%.
41. *Spider-man* (2002).
Guió de David Koepp (basat en el còmic de Stan Lee).
Estrena: 21 de juny de 2002. Espectadors: 5.249.541.
42. *Titanic* (1997).
Guió de James Cameron (també director).
Emissió: Antena3—28/05/2001—21:54h. 15'4%.
43. *Troia* (2004).
Guió de David Benioff (basat en *La Ilíada*, d'Homer).
Estrena: 14 de maig de 2004. Espectadors: 4.237.256.
44. *Últim Samurai, L'* (2003).
Guió d'Edward Zwick, Marshall Herskovitz i John Logan (basat en una història de John Logan).
Estrena: 9 de gener de 2004. Espectadors: 3.839.712.
45. *Última Trucada* (2003).
Guió de Larry Cohen.
Emissió: Antena3—13/09/2006—22:09h. AM: 11,1%.

APÈNDIX II

PETITA REFERÈNCIA BIOGRÀFICA DELS GUIONISTES ESTUDIATS

Michael Arndt (EUA, c. 1965): graduat a la Tisch School of Arts de Nova York. Treballa com a lector de guions i assistent personal de l'actor Matthew Broderick. Aquesta feina li serveix per a agafar-se un any sabàtic, en què escriu 7 guions, dels quals només es coneix *Little Miss Sunshine* (2006). El guió va ser opcional per a la Universal, però Arndt es va negar a canviar-lo i el guió es va arraconar. El productor Marc Turtletaub, que va ser qui va portar el guió a Universal, el recupera i la pel·lícula es roda al marge dels grans estudis i s'estrena a Sundance, a la recerca d'una distribuïdora. *Little Miss Sunshine* es converteix aleshores en un èxit de taquilla i crítica, i Arndt guanya un Oscar i el premi al millor guió de la Writers Guild of America Award. Pixar es fa aleshores amb els serveis d'Arndt per a escriure la versió final de *Toy Story 3* (Lee Unrich 2010), que torna a suposar una nominació pel guió d'Arndt. Aquest inici fulgurant converteix Arndt en un guionista de l'anomenada llista A, cosa que no impedeix que hagi hagut de retirar-se de la producció de la nova saga de *Star Wars*, per suposades discrepàncies amb el director J. J. Abrams. En reescriptures, signa amb el pseudònim Michael deBruyn.

Alejandro Amenábar (Xile, 1972): De mare espanyola i pare xilè, Amenábar neix a Xile però creix a Espanya, on viu des de 1973. Estudia Ciències de la Informació a Madrid, però no acaba els estudis. El director i productor José Luís Cuerda s'interessa pel guió de *Tesis* arran dels curts que dirigeix Amenábar. *Tesis* (1996) és un èxit rotund i la carrera d'Amenábar com a director i guionista va d'èxit en èxit: *Abre los Ojos* (1997) crida l'atenció

de Hollywood, *Los Otros* (2001) i *Àgora* (2009) es graven amb estrelles i productores de Hollywood com Nicole Kidman o Rachel Weisz. El 2004 guanya l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa amb *Mar Adentro* (2004).

Alan Ball (EUA, 1957): Graduat per l'escola de teatre de Florida. Escriu teatre a l'off-Broadway i per a dues *sitcom* creades per Chuck Lorre: *Cybill* (1995—1998) i *Grace under Fire* (1993—1998). Ball escriu *American Beauty* (1999) com a *spec* i *Dreamworks* es fa amb els drets del projecte. Des d'aleshores, ha creat dues sèries d'èxit per a HBO, *Six Feet Under* (2001—2005) i *True Blood* (2008—2014).

James Cameron (Canadà, 1954): estudia física però ho deixa i treballa en diferents feines mentre es prepara de forma autodidàctica per a escriure i dirigir. La seva primera feina al món del cine va ser modelador als estudis Roger Corman i la seva primera oportunitat per a dirigir va arribar amb la seqüela *Piranha II* (1981). Mentre roda aquesta pel·lícula, té la idea del guió que es convertirà en el seu gran primer èxit: *Terminator* (1984). El primer tractament no aixeca gaire entusiasme, però Cameron es desfà del seu agent i, gràcies a l'ajuda de coneguts de l'estudi de Roger Corman, el guió arriba a Orion, que el compra. A partir d'aleshores, Cameron compta les seves pel·lícules per èxits: *Aliens* (1986), *Abyss* (1989), *Terminator 2* (1991). Cameron escriu directament o col·labora amb altres escriptors en totes aquestes pel·lícules. El 1990, Cameron crea la seva pròpia productora, Lighstorm Entertainment. Successivament, Cameron projecta i estrena dues pel·lícules que seran les més taquilleres fins al moment: *Titanic* (1997) i *Avatar* (2009). Aquesta exitosa carrera només té dos contrapunts: el guió de *Rambo* (1985), reescrit pel mateix Sylvester Stallone en una direcció molt diferent de la planejada per Cameron; i el guió de *Spider-man* (2002), que Cameron no aconsegueix rodar i que finalment serà reescrit per David Koepp (entre altres).

Ted Elliott i Terry Rossio (EUA, 1961 i 1960): guionistes i productors que han escrit gran part dels seus guions conjuntament. El seu mètode és crear junts la història i l'estructura i dividir-se aleshores les seqüències. Ted Elliott i Terry Rossio són dos dels guionistes més coneguts a Hollywood, guionistes de la saga de *Pirates del Carib* (a partir

d'una història desenvolupada a Disney entorn l'atracció del parc), *Aladdin* (Clemente i Musker 1992), *Godzilla* (Emmerich 1998), *Shrek* (2001). Els dos han fundat també una de les planes de referència dels guionistes de Hollywood: *Wordplay*.

Peter Farrelly (EUA, 1956): acostuma a treballar amb el seu germà Bobby Farrelly. Peter va decidir-se a apuntar-se a un curs d'escriptura mentre parlava amb un professor de narració al restaurant on treballava. Farrelly afirma que sempre ha conegut les seves limitacions com a escriptor (Argent 2001b, 43), però d'aquest curs en va sortir la seva posterior novel·la *Outside Providence*. Peter Farrelly va aleshores a Columbia, on es gradua en Ficció i coneix el tercer membre col·laborador del grup, Bennett Yellin. Amb Yellin i el seu germà, escriuen el guió *Dumb and Dumber*. El guió arriba a la Warner gràcies a la germana de Yellin, que feia classes de dansa amb un executiu. El guió no es produeix, però els tres guionistes són contractats per a escriure i refer guions. En 7 anys, escriuen o retoquen 15 guions sense que se'n produeixi cap. Bennett Yellin deixa d'escriure el 1992, fart de no arribar enlloc. El primer èxit dels Farrelly data d'aquell mateix any, quan ideen i escriuen un capítol per a la sèrie *Seinfeld* (1989—1998). El 1994 aconsegueixen dirigir *Dumb and Dumber* i l'èxit és immediat. Peter i Bobby Farrelly creen aleshores una marca pròpia d'històries romàntiques i humor gruixut que els dona èxits com *Alguna Cosa Passa amb la Mary* (1998, re-escrit d'un guió d'uns amics), *Jo, Jo Mateix i Irene* (2000) o *Shallow Hall* (2001).

David Franzoni (EUA, 1947): comença els estudis de geologia i paleontologia, però deixa la universitat i viatja des de Berlin en moto arreu del món. Instal·lat a Los Angeles ven un *spec* que es convertiria en la pel·lícula *Jumping Jack Flash* (Penny Marshall 1986). El seu guió és retocat per guionistes posteriors i Franzoni no el té en consideració. Després, treballa per a la HBO. Franzoni ha escrit diferents guions amb sort diversa. El guió d'*Amistad* va ser rodada per Spielberg el 1987. *El Rei Artur* (Antoine Fuqua 2004) també és un guió seu que va comprar Bruckheimer. Spielberg també es va fer amb el guió de *Gladiator* (2000) per a Dreamworks, però Ridley Scott fa reescriure la història a John Logan. A principis del 90, Franzoni també escriu un guió titulat *The Mayor of Castro Street*, a partir de la vida de Harvey Milk. El guió s'oblida a la Warner però Gus Van

Sant, el director que havia de dirigir-la, acaba fent la pel·lícula *Milk* (2008) a partir d'un nou guió.

Akiva Goldsman (EUA, 1962): estudia literatura i creació literària a Nova York. Després d'assistir a un seminari de Mckee, Goldsman comença a escriure guions i aconsegueix fer arribar un guió a la Warner a través d'un amic. La Warner no roda el guió pel moment però fa escriure a Goldsman l'adaptació de la novel·la de John Grisham *El Client* (Joel Schumacher 1994). L'equip que consolida amb el director Joel Shumacher es trenca arran de les crítiques de la saga del Batman de Tim Burton. Goldsman fa aleshores un canvi, tot creant la seva pròpia productora, Weed Road Pictures, i escrivint el guió que li donaria un Oscar *Una Ment Meravellosa* (Ron Howard 2001). Goldsman triomfa des d'aleshores a tots els nivells. Entre altres, escriu l'adaptació d'*El Codi da Vinci* (Ron Howard 2006), dirigeix i escriu per a la sèrie *Fringe* (Abrams, Kutzman i Orci 2008—2013), i ha produït la saga de *Paranormal Activity* (2010—2012).

Paul Haggis (Canadà, 1953): graduat en realització a Canada. Instal·lat a Los Angeles, amb 22 anys comença a escriure per sèries com *The Love Boat*, *L.A. Law*, o *Walker, Texas Ranger*. Crea també sèries *EZ Streets*, *Due South* o *Family Law*. «Havia tingut una bona vida com a mal escriptor durant anys», diu Haggis aleshores, «ara volia escriure sobre alguna cosa que m'importés» (Goodridge 2004). El resultat és el guió de *Million Dollar Baby* (2004), que adquireix la Warner i dirigeix Clint Eastwood. Després escriu, juntament amb Bobby Moresco, i dirigeix *Crash* (2004). El seu èxit és rotund i es converteix en el primer guanyador de dos Oscar consecutius al millor guió per aquestes dues pel·lícules, a les gal·les de 2004 i de 2005. Haggis escriu també *Banderes dels Nostres Pares* (Eastwood 2006) i *Cartes des d'Iwo Jima* (Eastwood 2006), escriu i dirigeix *A la Vall d'Elah* (2007), i col·labora en la reformulació de la saga de James Bond, protagonitzada per Daniel Craig.

David Koepp (EUA, 1963): Koepp estudia cinema a la UCLA i, mentre treballa en una distribuïdora, escriu els seus primers guions. Seguint els consells del llibre de William Goldman, Koepp contracta un agent que negocia vendre el guió *Males Influències* (Curtis

Hansom 1990) a Universal. Universal vol que el reescrigui i Koepp es nega i el ven a una productora petita. El seu primer èxit és *Jurassic Park* (Spielberg 1993). Universal va proposar Koepp per a reescriure els primers guions del mateix Michael Crichton. L'èxit posterior de pel·lícules com *Missió: Impossible* (1998), *Snake Eyes* (De Palma 1998) o *Spider-man* (2002) el converteixen en un dels guionistes més prestigiosos de Hollywood. *Panic Room* (Fincher 2002) va ser en el seu moment l'*spec* més ben pagat de la història. L'associació amb Spielberg va continuar amb *La Guerra dels Mons* (Spielberg 2005) o *Indiana Jones i el Regne de la Caravel·la de Cristall* (Spielberg 2008). Koepp també ha adaptat, juntament amb Akiva Goldsman, la preqüela d'*El Codi Da Vinci* (2006), *Àngels i Dimonis* (Ron Howard 2009). Ocasionalment, també ha dirigit.

J. F. Lawton (EUA, 1960): Lawton és fill d'un escriptor i d'una pianista. Estudia cinema a Califòrnia i, mentre treballa en tasques de postproducció, escriu i dirigeix la seva primera pel·lícula: *Cannibal Women in the Avocado Jungle of Death* (1989). L'èxit com a guionista arriba amb el guió *3.000*, una història sòrdida de prostitució i drogues, que és acceptat a Sundance per a ser desenvolupat. Touchstone l'opciona i es converteix en *Pretty Woman* (Gary Marshall 1990). L'èxit de *Pretty Woman* fa que Lawton pugui vendre per un milió de dòlars el seu *spec Dreadnought*, que es converteix en *Alerta Màxima* (Andrew Davis 1992). Lawton ha creat també la sèrie *V.I.P.* (1998—2002) i ha escrit *Reacció en Cadena* (Andrew Davis 1996) i *DOA: Dead or Alive* (Corey Yuen 2006).

Marc Moss (EUA, 1960): estudia direcció i guió a Nova York i teoria literària a Chicago. Marc Moss compagina la feina a l'empresa familiar amb el guió. Com a guionista, la Paramount va encarregar-li la revisió de l'adaptació cinematogràfica de les aventures d'Alex Cross, un policia-psicòleg que protagonitza una saga molt popular de novel·les escrites per James Patterson. L'adaptació va ser *El Col·leccionista d'Amants* (Gary Fleder 1997). Moss no va tenir cap crèdit, però la relació amb la Paramount, amb Gary Fleder i amb la saga d'Alex Cross li donen l'oportunitat de participar assíduament en reescriptures i anàlisis. Marc Moss només té crèdits com a guionista a dues pel·lícules basades en Alex Cross, *L'Hora de l'Aranya* (Lee Tamahori 2001) i *A la Ment de l'Assassí*

(Rob Cohen 2012). Ha participat també, sense crèdits, en les reescriptures d'*El Jurat* (Gary Fleder 2003), *Shooter* (Antoine Fuqua 2007) i *Homefront* (Gary Fleder 2013).

Cristopher Nolan (Gran Bretanya, 1970): De mare nord-americana i pare anglès, Nolan creix entre Londres i Chicago. Estudia Literatura anglesa a la Universitat de Londres. A la universitat, Nolan comença a rodar curts, entre els quals destaca *Larceny* (1995). Un cop graduat, fa vídeos corporatius i es finança la seva primera pel·lícula, *Following* (1998), ben acollida per la crítica. L'èxit li arriba amb *Memento* (2000), que aconsegueix gravar-se gràcies a una amiga que presenta el guió a un executiu de Newsmarket Films. El posterior èxit a Venècia i a Sundance li faciliten una bona distribució i la pel·lícula té una gran acollida arreu. Nolan dirigeix aleshores *Insomnia* (2002; *remake* escrit per Hillary Seitz) i *The Prestige* (2006), alhora que abandona projectes com un *biopic* sobre Howard Hugues o la direcció de *Troia* (Wolfgang Petersen 2004). La consagració de Nolan arriba amb la saga de Batman: *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008) i *The Dark Knight Rises* (2012). Totes elles estan co-escrites amb David S. Goyer o amb el seu germà, Jonathan Nolan. El seu èxit segueix amb *Origen* (2010) i *Interestellar* (2014).

Melissa Rosenberg (EUA, 1962): graduada en cinema i en producció de cine i televisió. La seva experiència professional va estar lligada a la producció i el guió de diferents sèries, com *La Doctora Quinn*, del 1995—1996; *Ally McBeal* durant el 2001; o *O.C.*, durant el 2003. El 2006 escriu el primer guió que es roda, *Step Up* (Anne Fletcher 2006), per a Summit Entertainment, i s'incorpora a la sèrie *Dexter* (2006—2013), que és nominada com a millor sèrie dramàtica per la Writers Guild of America Award. Aquest moment d'èxit ve seguit de l'encàrrec que li donarà ressonància mundial. El 2007, mentre treballa a *Dexter*, Summit li proposa l'adaptació de la novel·la juvenil *Crepuscle*, a partir d'unes notes de l'autora de la novel·la Stephanie Meyer. Rosenberg accepta l'encàrrec encara que només compta amb cinc setmanes de marge abans no comenci la vaga de guionistes que va paraitzar Hollywood l'any 2007. Rosenberg acaba el guió a temps, comença la pre-producció i *Crepuscle* es converteix en un *hit* mundial de cinc pel·lícules, totes elles escrites per Rosenberg.

M. Night Shyamalan (L'Índia, 1970): nascut a una acomodada família índia, instal·lada a Philadelphia (la seva mare va passar uns mesos a la Índia només per tenir el seu fill). Shyamalan comença a rodar de manera amateur des de molt jove mentre es gradua a la prestigiosa escola Tisch School of Arts. Escriu dos *specs*, que aconseguen rodar sense gaire èxit: *Praying with Anger* (1992) i *Wide Awake* (1998). El tercer *spec* és *El Sisè Sentit* (1999), que li dona fama internacional. Pel guió i la direcció de la seva següent pel·lícula, *El Protegit* (2000), Shyamalan cobra 10 milions de dòlars. El seu èxit és irregular a partir d'aleshores. Escriu i dirigeix *Senyals* (2002), *El Bosc* (2004), *La Dona de l'Aigua* (2006), *L'Incident* (2008), *Airbender* (2010) i *After Earth* (2013).

Ed Solomon (EUA, 1960): graduat a la UCLA, obté ràpidament fama amb la comèdia de culte *Bill&Ted's Excellent Adventure* (Stephen Herek 1989; coescrita amb Chris Matheson). També escriu per la sèrie basada en aquesta pel·lícula. Ed Solomon també ha escrit *Homes de Negre* (1997), *Els Àngels de Charlie* (McG 2000), ha coescrit *Now You See Me* (Louis Leterrier 2013). A part d'un parell d'incursions en les TV movies, Solomon només ha dirigit una pel·lícula, a partir d'un guió propi, *Levity* (2003)

Andrew Stanton (EUA, 1965): graduat en animació per The California Institute of the Arts. Treballa com a guionista fins que el 1990 es converteix en un dels primers membres de Pixar. A Pixar escriu i dirigeix *Bitxos* (1998), *Buscant en Nemo* (2003) i *WALL-E* (2007). Participa en el guió de *Toy Story* (1995) i de *Monsters, Inc.* (2001). Stanton ha guanyat dos Oscar a la millor pel·lícula d'animació, per *Buscant en Nemo* i *WALL-E*.

Randall Wallace (EUA, 1949): Wallace salta a la fama amb el guió de *Braveheart* (1995), però també és un reconegut escriptor de cançons i novel·lista. Abans de *Braveheart* escrivia per a la televisió i per a diferents músics. L'èxit de *Braveheart* li permet també dirigir: *L'Home de la Màscara de Ferro* (1998), *Pearl Harbor* (2001), *We Were Soldiers* (2002) i *Heaven Is for Real* (2014).

Linda Woolvertoon (EUA, 1952): graduada en teatre, escriu novel·la, teatre, i cinema. Durant els 70 i els 80, treballa en la companyia infantil de teatre que crea i escriu per a diferents sèries infantils de televisió. Malgrat tot, és una de les seves novel·les per a adults allò que crida l'atenció a un executiu de la Disney. Woolvertoon és contractada aleshores per a escriure *La Bella i la Bèstia* (Gary Trousdale i Kirk Wise 1991). L'èxit és absolut i la pel·lícula es converteix en la primera pel·lícula animada que opta a un Oscar, Woolvertoon adapta la pel·lícula per al musical que Disney estrena a Broadway i, poc després, és incorporada a l'equip que desenvolupa *El Rei Lleó* (1994). El 2010 s'estrena *Alícia al país de les Meravelles* (Tim Burton 2010), amb guió de Woolvertoon.

Ed Zwick (EUA, 1952): director, guionista i productor. Juntament amb Marshall Herskovitz, cineasta que va conèixer a l'escola de cinema de Los Angeles, van fundar The Bedford Falls Productions. A través d'aquesta productora, van tenir primer els seus primers èxits a la televisió, amb la sèrie creada per ambdós, *Thirtysomething* (1987—1991). Al cinema, Ed Zwick i la productora es fan un nom (i una fiabilitat) a Hollywood amb *Temps de Glòria* (Zwick 1989) o *Llegendes de Passió* (Zwick 1994). Edward Zwick aconsegueix d'aquesta manera una certa comoditat per a escriure i/o dirigir pel·lícules com *Estat de Setge* (1998), *L'Últim Samurai* (2003) o *Diamants de Sang* (2006). Malgrat l'èxit, Zwick també compta amb conflictius fracassos com *Shakespeare in Love* (Madden 1998). Malgrat que va ser Zwick qui va promocionar el guió, l'entrada de Miramax al projecte el va arraconar. Miramax no va aconseguir fer desaparèixer els crèdits de Zwick com a productor, però va provar de desprestigiar-lo des del mateix pla on apareix el seu nom als crèdits inicials i, posteriorment, a la recollida dels Oscar.

ÍNDIX DE PEL·LÍCULES I SÈRIES¹

24. 2001—2010. Creadors: Joel Surnow i Robert Cochran. USA: Imagine Entertainment/ 20th Century Fox/ Real Time Productions/ Teakwood Lane Productions. Estrenat el 6 de novembre de 2006 a la Fox.
- A baix el Teló* [Cradle Will Rock]. 1999. Dir i guió: Tim Robbins. USA: Buena Vista (de Walt Disney).
- Alguna Cosa Passa amb la Mary* [There's Something about Mary]. 1998. Dir: Peter i Bobby Farrelly; guió: Ed Decter, John Strauss, Peter i Bobby Farrelly. USA: 20th Century Fox.
- Amb la Mort als Talons* [North by Northwest]. 1959. Dir: Alfred Hitchcock; guió: Ernest Lehman. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- American Beauty*. 1999. Dir: Sam Mendes; guió: Alan Ball. USA: Dreamworks.
- Avatar*. 2009. Dir. i guió: James Cameron. USA: 20th Century Fox.
- Bar Coyote, El* [Coyote Ugly]. 2000. Dir: David McNally; guió: Gina Wendkos. USA: Touchstone (Walt Disney). Produït per Jerry Bruckheimer Films.
- Batman Begins*. 2005. Dir: Christopher Nolan; guió: Christopher Nolan i David S. Goyer (basat en una història David S. Goyer a partir dels personatges creats per Bob Kane). USA: Warner.
- Big Bang Theory, The*. 2007—. Creador: Chuck Lorre i Bill Prady. USA: Warner/ Chuck Lorre Productions. Estrenada el 24 de setembre de 2007 a la CBS.
- Black Mirror*. 2011—. Creador: Charlie Brooker. Gran Bretanya: Zeppotron/ Endemol. Estrenada el 4 de desembre de 2011 al Channel 4.

1. El nom de la companyia es refereix a la distribuïdora del film als cinemes. En el cas de les sèries, assenyalo la productora o productores, i el canal i data d'estrena a Estats Units. En cas que sigui d'especial interès, el productor és col·locat a continuació, separat d'un punt.

- Braveheart*. 1995. Dir: Mel Gibson; guió: Randall Wallace. USA: Paramount i 20th Century Fox.
- Breaking Bad*. 2008—2013. Creador: Vince Gilligan. USA: Gran Via Productions/ Sony Pictures. Estrenada el 20 de gener de 2008 al canal de cable AMC.
- Buscant en Nemo* [Finding Nemo]. 2003. Dir: Andrew Stanton; guió: Andrew Stanton, Bob Peterson i David Reynolds. USA: Walt Disney Pictures. Produït per Pixar.
- Caça a l'Espia* [Fair Game]. 2010. Dir: Doug Liman; guió: Jezz i John Butterworth. USA: Summitt Entertainment. Produïda per Akiva Goldsman.
- Cadena Perpètua* [The Shawshank Redemption]. 1994. Dir. i guió: Frank Darabont (a partir d'un conte de Stephen King). USA: Columbia.
- Casa del Llac, La* [The Lake House]. 2006. Dir: Alejandro Agresti; guió: David Auburn (a partir de la pel·lícula coreana *Il Mare*). USA: Warner.
- Castigador, El* [The Punisher]. 2004. Dir: Jonathan Hensleigh; guió: Jonathan Heisleigh i Michael France (basat en el còmic homònim). USA: Lionsgate/ Columbia.
- Cigne Negre* [Black Swan]. 2010. Dir: Darren Aronofsky; guió: Mark Heyman, Andrés Heinz, John McLaughlin. USA: Fox Searchlight.
- Codi da Vinci, El* [The da Vinci Code]. 2006. Dir: Ron Howard; guió: Akiva Goldsman (basat en el llibre homònim de Dan Brown). USA: Columbia.
- Conversa, La* [The Conversation]. 1974. Dir. i guió: Francis Ford Coppola. USA: Paramount.
- Crash*. 2004. Dir: Paul Haggis; guió: Paul Haggis i Robert Moresco. USA: Lionsgate/ Pathé.
- Crepuscle* [Twilight]. 2008. Dir: Catherine Hardwicke; guió: Melissa Rosenberg (a partir de la novel·la homònima de Stephenie Meyer). USA: Summit Entertainment.
- Crim Perfecte, Un* [A Perfect Murder]. 1998. Dir: Andrew Davis; guió: Patrick Smith Kelly (basat en la pel·lícula *Dial M for Murder* de Hitchcock, basada alhora en l'obra de teatre de Frederick Knott). USA: Warner Bros.
- CSI: Crime Scene Investigation*. 2000—. Creat per Anthony E. Zuiker. USA: Jerry Bruckheimer Televisions/ Alliance/ CBS. Estrenada el 6 d'octubre de 2000 a la CBS.
- Dexter*. 2006—2013. Desenvolupat per televisió per James Manos a partir de la novel·la *Darking Dreaming Dexter* de Jeff Lindsay. USA: John Goldwyn Productions/ The

- Colleton Company/ Clyde Phillips Productions/ 801 Productions/ Showtime Networks. Estrenada el 1 d'octubre de 2006 a Showtime.
- Dia de Demà, El* [The Day after Tomorrow]. 2004. Dir: Roland Emmerich; guió: Roland Emmerich i Jeffery Nachmanoff (basat en una història de Ronald Emmerich). USA: 20th Century Fox.
- Diamants de Sang* [Blood Diamond]. 2007. Dir: Ed Zwick; guió: Charles Leavitt. USA: Warner.
- Doble Traïció* [Doble Jeopardy]. 1999. Dir: Bruce Beresford; guió: David Weisberg i Douglas Cook. USA: Paramount.
- Drive*. 2011. Dir: Nicolas Winding Refn; guió: Hossein Amini (basat en una novel·la de James Sallis). USA: Film District.
- Dues Cares de la Veritat, Les* [Primal Fear]. 1996. Dir: Gregory Hoblit; guió: Steve Shagan i Ann Biderman (basat en la novel·la *Primal Fear* de William Diehl). USA: Paramount.
- En Què Pensen les Dones?* [What Women Want]. 2000. Dir: Nancy Meyers; Guió: Josh Goldsmith i Cathy Yuspa (basat en una història d'ambdós i de Diane Drake). USA: Paramount/ Icon Distribution.
- Estat de Setge* [The Siege]. 1998. Dir: Edward Zwick; Guió: Edward Zwick, Menno Meyjes i Lawrence Wright (basat en una història de Lawrence Wright). USA: 20th Century Fox.
- Forrest Gump*. 1994. Dir: Robert Zemeckis; Guió: Eric Roth (basat en la novel·la homònima de Winston Groom). USA: Paramount.
- Friends*. 1994—2004. Creador: David Crane i Mata Kauffman. USA: Warner/ Bright/ Kauffman/ Crane Productions. Estrenada el 22 de setembre de 1994 a la NBC.
- Gladiator*. 2000. Dir: Ridley Scott; guió: David Franzoni, John Logan, William Nicholson (basat en una història de David Franzoni). USA: Dreamworks/ Universal.
- Gran Aventura de Mortadelo y Filemón, La*. 2003. Dir: Javier Fesser, guió: Javier i Guillermo Fesser (basat en el còmic de Francisco Ibáñez). Espanya: Sogepaq.
- Gran Torino*. 2008. Dir: Clint Eastwood; guió: Nick Schenk. USA: Warner.
- Harry Potter i la Pedra Filosofal* [Harry Potter and the Sorcerer's Stone]. 2001. Dir: Chris Columbus, guió: Steve Kloves (basat en el llibre homònim de J.K. Rowling). USA: Warner.

- Home de la Màscara de Ferro, L'* [The Man in the Iron Mask]. 1998. Dir i guió: Randall Wallace (basat en la novel·la homònima de Dumas). USA: United Artist/ Metro Goldwyn Mayer.
- Homes de Negre* [Men in Black]. 1997. Dir: Barry Sonnenfeld; guió: Ed Solomon (basat en el còmic de Lowell Cunningham). USA: Columbia.
- Hora de l'Aranya, L'* [Along Came a Spider]. 2001. Dir: Lee Tamahori; guió: Marc Moss (basat en el llibre *Along Came the Spider* de James Patterson). USA: Paramount.
- House*. 2004—2012. Creador: David Shore. USA: Universal/ Heel and Toe Films/ Bad Hat Harry Productions. Estrenada el 16 de novembre de 2004 a la Fox.
- How I Met Your Mother*. 2005—2014. Creadors: Carter Bays i Craig Thomas. USA: 20th Century Fox Television/ Bays&Thomas Productions. Estrenada el 19 de setembre de 2005 a la CBS.
- Increïbles, Els* [The Incredibles]. 2004. Dir. i guió: Brad Bird. USA: Walt Disney Pictures. Produït per Pixar.
- Indiana Jones i l'Arca Perduda* [Raiders of the Lost Ark]. 1981. Dir: Steven Spielberg; guió: Lawrence Kasdan (a partir d'una història de George Lucas i Philip Kaufman). USA: Paramount.
- Jo, Robot* [I, Robot]. 2004. Dir: Alex Proyas; guió: Akiva Goldsman i Jeff Vintar (basat en una història de Jeff Vintar a partir de contes d'Isaac Asimov). USA: 20th Century Fox.
- Jo Sóc Llegendat* [I Am Legend]. 2007. Dir: Francis Lawrence; guió: Mark Protosevich, Akiva Goldsman (a partir de la novel·la homònima de Richard Matheson). USA: Warner.
- Juno*. 2007. Dir: Jason Reitman; guió: Diablo Cody. USA: Fox Searchlight Pictures.
- Jurat, El* [Runaway Jury]. 2003. Dir: Gary Fleder; guió: Brian Koppelman, David Levien, Rick Cleveland, Matthew Chapman (basat en la novel·la homònima de John Grisham). USA: 20th Century Fox.
- Little Miss Sunshine*. 2006. Dir: Jonhatan Dayton i Valerie Faris; guió: Michael Arndt. USA: Fox.
- Lost*. 2004—2010. Creador: J.J. Abrams, Jeffrey Lieber i Damon Lindelof. USA: Bad Robot/ Touchstone tv/ ABC Studios. Estrenada el 22 de setembre de 2004 a l'ABC.

- Mai Més* [Enough]. 2002. Dir: Michael Apted; Guió: Nicholas Kazan. USA: Columbia.
- Mar Adentro*. 2004. Dir: Alejandro Amenábar; guió: Alejandro Amenábar i Mateo Gil (basat en la vida de Ramón Sampedro). USA: Sogepaq/ Fine line (Warner).
- Martín (Hache)*. 1997. Dir: Adolfo Aristarain; guió: Adolfo Aristarain i Kathy Saavedra. Argentina: Lider Films/ Alta Films.
- Match Point*. 2005. Dir. i guió: Woody Allen. Gran Bretanya: Dreamworks/ Icon Productions.
- Matrix* [The Matrix]. 1999. Dir. i guió: Andy i Larry Wachowski. USA: Warner.
- Memento*. 2000. Dir. i guió: Christopher Nolan (basada en un conte de Jonathan Nolan). USA: Summit Entertainment.
- Mentalista, El* [The Mentalist]. 2008—. Creador: Bruno Heller. USA: Warner/ Primrose Hill Productions. Estrenada el 23 de setembre de 2008 a la CBS.
- Mercury Rising*. 1998. Dir: Harold Becker; guió: Lawrence Konner i Mark Rosenthal (basat en la novel·la *Simple Simon* de Ryne Douglas Pearson). USA: United Artist.
- Mesures Desesperades* [Desperate Measures]. 1998. Dir: Barbet Schroeder; guió: David Klass. USA: Tristar Pictures (Columbia).
- Million Dollar Baby*. 2004. Dir: Clint Eastwood; guió: Paul Haggis. USA: Warner.
- Missió: Impossible* [Mission: Impossible]. 1996. Dir: Brian de Palma; guió: David Koepp i Robert Towne (a partir d'una història de Koepp i Steven Zaillian, basada en la sèrie homònima creada per Bruce Geller). USA: Paramount.
- Mòmia, La* [The Mummy]. 1999. Dir: Stephen Sommers; guió: Stephen Sommers (a partir d'una història de Stephen Sommers, Lloyd Fonvielle i Kevin Jarre, basada en la pel·lícula homònima de 1932). USA: Universal.
- Món Mai És Suficient, El* [The World Is not Enough]. 1999. Dir: Michael Apted; Guió: Neal Purvis, Robert Wade i Bruce Feirstein. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Mr. and Mrs. Smith*. 2005. Dir: Doug Liman; guió: Simon Kingberg. USA: 20th Century Fox. Produïda per Akiva Goldsman.
- My Name Is Earl*. 2005—2009. Creador: Greg Garcia. USA: 20th Century Fox Television/ Amigos de Garcia Productions. Estrenada el 20 de setembre de 2009 a la NBC.

- Orfanato, El*. 2007. Dir: Juan Antonio Bayona; guió: Sergio Gutiérrez Sánchez. Espanya: Warner.
- Otros, Los*. 2001. Dir. i guió: Alejandro Amenábar. USA: Dimension films/ Warner.
- Pirates del Carib: La Maledicció de la Perla Negra* [Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl]. 2003. Dir: Gore Verbinski; guió: Ted Elliott i Terry Rossio (basat en una història seva i de Stuart Beattie i Jay Wolpert, inspirat en una atracció del parc Disney). USA: Walt Disney. Produïda per Jerry Bruckheimer Films.
- Plans de Boda* [The Wedding Planner]. 2001. Dir: Adam Shankman; guió: Michael Ellis i Gigi Pritzker. USA: Columbia.
- Pretty Woman*. 1990. Dir: Garry Marshall; guió: J. F. Lawton. USA: Buena Vista (de Disney).
- Rei Lleó, El* [The Lion King]. 1994. Dir: Roger Allers i Rob Minkoff; guió: Irene Mecchi, Jonathan Roberts, Linda Woolverton. USA: Disney.
- Retorn al Futur* [Back to the Future]. 1985. Dir: Robert Zemeckis; guió: Robert Zemeckis i Bob Gale. USA: Universal.
- Retorn del Jedi, El* [Return of the Jedi]. 1983. Dir: Richard Marquand; guió: Lawrence Kasdan i George Lucas (basat en una història de George Lucas). USA: 20th Century Fox.
- Rossa molt Legal, Una* [Legally Blonde]. 2001. Dir: Robert Luketic; guió: Kirsten Smith i Karen McCullah Lutz (basat en la novel·la *Legally Blonde* d'Amanda Brown). USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Seinfeld*. 1989—1998. Creador: Larry David i Jerry Seinfeld. USA: Columbia. Estrenada el 5 de juliol de 1989 a la NBC.
- Senyor dels Anells, El* [The Lord of the Rings]. 2001—2003. Dir: Peter Jackson. Guió: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson; Tim Sanders escriu també a *Les Dues Torres* (basat en el llibre homònim de Tolkien). USA/ Nova Zelanda/ Gran Bretanya: WingNut Films/ The Sault Zaentz Company.
- Shallow Hal*. 2001. Dir: Peter i Bobby Farrelly; guió: Sean Moynihan i Peter i Bobby Farrelly. USA: 20th Century Fox.
- Shrek*. 2001. Dir: Andrew Adamson i Vicky Jenson; guió: Ted Elliot, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger Schulman. USA: Dreamworks.

- Simpson, Els* [The Simpson]. 1989—. Creador: Matt Goening. USA: 20th Century Fox Television/ Gracie Films. Estrenada el 17 de desembre de 1989 a la Fox.
- Sis Dies i Set Nits* [Six Days Seven Nights]. 1998. Dir: Ivan Reitman; guió: Michael Browning. USA: Touchstone Pictures (Walt Disney).
- Sisè Sentit. El* [The Sixth Sense]. 1999. Dir. i guió: Michael N. Shyamalan. USA: Hollywood Pictures (Walt Disney).
- Spider-man*. 2002. Dir: Sam Raimi; guió: David Koepp (basat en el còmic de Stan Lee). USA: Columbia.
- Star Wars*. 1977. Dir. i guió: George Lucas. USA: 20th Century Fox.
- Titanic*. 1997. Dir i guió: James Cameron. USA: Paramount/ 20th Century Fox.
- Terminator*. 1984. Dir: James Cameron; guió: James Cameron, Gale Anne Hurd, William Wisher, jr. USA: Orion.
- Troia* [Troy]. 2004. Dir: Wolfgang Petersen; guió: David Benioff (basat en *La Iliada*, d'Homer). USA: Warner Bros.
- True Detective*. 2014—. Creador: Nic Pizzolato. USA: Anonymous Content/ Parliament of Owls/ Passenger/ Neon Black/ Lee Caplin. Estrenada el 12 de gener de 2014 a la HBO.
- Two and a Half Men*. 2003—. Creador: Chuck Lorre i Lee Aronsohn. USA: Warner/ Tha Tannenbaum Company. Estrenada el 22 de setembre de 2003 a la CBS.
- Últim Samurai, L'* [The Last Samurai]. 2003. Dir: Edward Zwick; guió: Edward Zwick, Marshall Herskovitz i John Logan (basat en una història de John Logan). USA: Warner.
- Última Trucada* [Phone Booth]. 2003. Dir: Joel Schumacher; guió: Larry Cohen. USA: 20th Century Fox.
- Utopia*. 2013—2014. Creador: Dennis Kelly. Gran Bretanya: Kudos Film and Television. Estrenada el 15 de gener de 2013 a Channel 4.
- Visitants, Els* [V]. 2009—2011. Creador: Kenneth Johnson (a partir de la sèrie homònima *V*). USA: Warner/ The Scott Peters Company/ HDFilms. Estrenada el 3 de novembre de 2009 a l'ABC.

REFERÈNCIES

- Adorno, Theodor W., i Max Horkheimer. 2001. «La Industria Cultural.» a *Dialéctica de la Ilustración*, 165—181. 4ª ed. Traducció de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- Altman, Rick. 1992. «Dickens, Griffith, and Film Theory Today.» a *Classical Hollywood Narrative: The Paradigme Wars*, editat per Jane Gaines, 9—47. Durham: Duke University Press.
- _____. 2000. *Los Géneros Cinematográficos*. Traducció de Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- Álvarez-Uría, Fernando i Julia Varela. 1999. Introducció a *Estrategias de Poder. Obras Esenciales II*, de Michel Foucault, 9—25. Barcelona: Paidós.
- Amenábar, Alejandro. 2002. «¿Quiénes Son Los Otros?» *Academia: Revista del Cine Español*, núm. 32 (Estiu): 8—16.
- Aristòtil. 1946. *Poètica*. Traducció de J. Farran i Mayoral. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Ardèvol, Elisenda, i Nora Muntañola, eds. 2004. *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contempóánea*. Barcelona: UOC.
- Argent, Daniel. 1999. «*The Sixth Sense*.» *Creative Screenwriting* 6, núm. 5 (Setembre—Octubre): 38—46.
- _____. 2001a. «*Memento*.» *Creative Screenwriting* 8, núm. 2 (Març—Abril): 49—54.
- _____. 2001b. «Digging Deep into *Shallow Hall*.» *Creative Screenwriting* 8, núm. 5 (Novembre—Desembre): 39—45.
- _____. 2001c. «King Pens: How the Farrelly Brothers Transformed *There's Something About Mary* from a Generic '80 comedy into a Modern Classic» *Creative Screenwriting* 8, núm. 5 (Novembre—Desembre): 46—49.

- _____. 2001d. «Monsters, inc.» *Creative Screenwriting* 8, núm. 5 (Novembre—Desembre): 22—23.
- _____. 2002. «Remembering *Memento*: Daniel Argent Speaks with Chris Nolan» *Creative Screenwriting* 9, núm. 1 (Gener—Febrer): 47—52.
- _____. 2007. «Process Makes Perfect: How Pixar Mastered their Unique Brand of Storytelling.» *Creative Screenwriting* 14, núm. 1 (Gener—Febrer): 42—45.
- Ariely, Dan. 2008. *Las Trampas del Deseo: Cómo Controlar los Impulsos Irracionales que nos Llevan al Error*. Traducció de Francisco J. Ramos. Barcelona: Ariel.
- Aristarain, Adolfo, dir. 1997. *Martín (Hache)*. Guió d'Adolfo Aristarain i Kathy Saavedra. Argentina: Lider Films/ Alta Films.
- Arnett, Robert. 1999. «Making It Funny: An Interview with Garry Marshall & Bob Brunner.» *Creative Screenwriting* 6, núm. 3 (Maig—Juny): 25—30.
- Auster, Paul. 1994. *La Invención de la Soledad*. Traducció de Maria Eugenia Ciochini. Barcelona: Anagrama.
- Aznar, Hugo. 2002. «Naturaleza de la Comunicación Audiovisual: 'Todo por la Audiencia'.» Cap. 3 a *Ética de la Comunicación y de la Información*, coordinat per José Ángel Agejas i Francisco José Serrano, 55—74. Barcelona: Ariel.
- Baer, Bill. 2000. «North by Northwest: an Interview with Ernest Lehman.» *Creative Screenwriting* 7, núm. 6 (Novembre—Desembre): 47—53.
- Barnes, Russell, prod. 2010. *The Virtual Revolution*. 4 capítols. Gran Bretanya: BBC i Open University. Sèrie documental.
- Barker, Jennifer. 2008. «A Hero Will Rise»: The Myth of the Fascist Man in *Fight Club* and *Gladiator*.» *Film Literature Quarterly* 36, núm. 3, 171—187.
- Bauer, Erik. 1998. «Rolling with *Snake Eyes*: An Interview with David Koepp.» *Creative Screenwriting* 5, núm. 5 (Setembre—Octubre): 40—45.
- Berger, Peter L., i Thomas Luckmann. 2006. *La Construcción Social de la Realidad*. Traducció de Silvia Zulueta. Buenos Aires: Amorrortu. Primera impressió a 1968.
- Berlin, Isaiah. 2001. «John Stuart Mill y los Fines de la Vida.» a *Sobre la Libertad*, de John Stuart Mill, 9—53. Traducció de Natalia Rodríguez Salmones. Madrid: Alianza.
- _____. 2009. «Dos Conceptes de Llibertad.» a *El Veritable Estudi de la Humanitat: una Antologia d'Assaigs*, 219—278. Traducció de Laia Font i Dolors Udina. Barcelona: Empúries.

- Bidaud, Anne-Marie. 1994. *Hollywood et le Rêve Américain: Cinéma et Idéologie aux États-Unis*. Paris: Masson.
- Biskind, Peter. 2004. *Moteros Tranquilos, Toros Salvajes: la Generación que Cambió Hollywood*. Traducció de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *Sexo, Mentiras y Hollywood: Miramax, Sundance y el Cine Independiente*. Traducció de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama.
- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University press.
- _____. 1996. *La Narración en el Cine de Ficción*. Traducció de Pilar Vázquez. Barcelona: Paidós.
- _____. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bordwell, David, Janet Staiger, i Kristin Thompson. 1997. *El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y Modo de Producción hasta 1960*. Traducció de Eduardo Iriarte i Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *Ficciones*. Madrid: Alianza. Versió revisada per l'autor, editada per primer cop el 1974 a Emecé Editores.
- Bou, Núria, i Xavier Pérez. 2000. *El Temps de l'Heroi: Èpica i Masculinitat en el Cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Las Estructuras Sociales de la Economía*. Traducció de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre, i Loïc J.D. Wacquant. 1994. *Per a una Sociologia Reflexiva*. Traducció de Salvador Cardús i revisió de Joan Estruch. Barcelona: Herder.
- Brockhoff, Gene, dir. 2010. *Shop'til You Drop. The Crisis of Consumerism*. Northampton MA: Media Education Foundation.
- Cabruja i Ubach, Teresa. 2003. «Las Instituciones Sociales: Reproducción e Innovación en el Orden Social; Resistencias y Cambio Social.» a *Psicología del Comportamiento Colectivo*, editat per Félix Vázquez Sixto, 135—187. Barcelona: UOC.
- Calvo Rufanges, Jordi. 2008. *El Foro Social Mundial: Nuevas Formas de Hacer Política*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Camps, Victoria. 1990. Introducció a *Sobre las Libertades*, de John Rawls, 9—25. Barcelona: Paidós.
- _____. 1999. *Paradojas del Individualismo*. Barcelona: Crítica.
- _____. 2001. *Introducción a la Filosofía Política*. Barcelona: Crítica.
- _____. 2004. «Opinió Pública, Libertad de Expresión y Derecho a la Información.» a *Ética de los Medios. Una Apuesta por la Ciudadanía Audiovisual*, editat per Jesús Conill i Vicent González, 33—49. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2005. «El Concepto de Virtud Pública.» a *Democracia y Virtudes Cívicas*, editat per Pedro Cerezo Galán, 19—40. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. 2007. «Ofenses i Llibertat d'Expressió.» *Quaderns del CAC: Imatge i Dret a Burla*, núm. 27 (Gener—Abril): 3—11.
- _____, ed. 2010. *Democracia sin Ciudadanos: La Construcción de la Ciudadanía en las Democracias Liberales*. Madrid: Trotta.
- Camus, Albert. 1964. *Carnets II: Janvier 1942—Mars 1951*. Reimprès de l'edició de París, Éditions Gallimard, 1969. http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/carnets_II/camus_carnets_t2.pdf.
- _____. 2002. *Crónicas (1944-1948)*. Traducció d'Esther Benítez. Madrid: Alianza.
- Cardús, Salvador, coor. 2003. *La Mirada del Sociólogo*. Barcelona: UOC.
- Casaldàliga, Pere i José María Vigil, eds. 2009. *Salvem-nos amb el Planeta: Agenda Llatinoamericana 2010*. Girona: Comissió de l'Agenda Llatinoamericana.
- Castoriadis, Cornelius. 1983. *La Institución Imaginaria de la Sociedad I*. Traducció d'Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets.
- Castro, Maria Guilhermina. 2010. «Fidelity and Infidelity in Romantic Relationships: Characters and Conflict in Ordinary Life.» a *Avanca/Cinema 2010*, editat per António Costa Valente i Rita Capucho, 55—63. Volum II. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Cattrysse, Patrick. 2010. «The Protagonist's Dramatic Goals, Wants and Needs.» *Journal of screenwriting* 1, núm. 1, 83—97.
- Chomsky, Noam. 1992. *Ilusiones Necesarias: Control del Pensamiento en las Sociedades Democráticas*. Traducció de Loreto Bravo i Juan José Saavedra. Madrid: Libertarias.

- Chumo II, Peter N. 2000. «*American Beauty*: an Interview with Alan Ball.» *Creative Screenwriting* 7, núm. 1 (Gener—Febrer): 26—35.
- _____. 2006. «On the *Da Vinci Code*.» *Creative Screenwriting* 13, núm. 3 (Maig—Juny): 48—54.
- Clines, Peter. 2010. «Down the Rabbit Hole.» *Creative Screenwriting* 17, núm. 2 (Març—Abril): 28-31.
- _____. 2007. «*I Am Legend*.» *Creative Screenwriting* 14, núm. 6 (Novembre—Desembre): 18—19.
- Cohn-Bendit, Dany. 1998. *La Revolución y Nosotros, que la Quisimos Tanto*. Traducció de Joaquim Jordà. Barcelona: Anagrama.
- Coleman, Todd. 1991. «The Write Way: Leading Craftspeople Share the Secrets of the Creative Process» *The Hollywood Reporter* 316, núm. 25 (4 de març): 10.
- Corbí, Mariano. 1996. *Religión sin Religión*. Madrid: PPC.
- Cortina, Adela, i Emilio Martínez. 2001. *Ética*. 3ª ed. Madrid: Akal.
- Cowie, Elizabeth. 1998. «Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative.» a *Contemporary Hollywood Cinema*, editat per Steve Neale i Murray Smith, 178—190. London: Routledge.
- Curtis, Grant, Kirsten Dunst, John Dykstra, Sam Raimi, i Laura Ziskin,. 2002. «Comentaris.» Disc 1. *Spider-man*, DVD. Dirigit per Sam Raimi. Madrid: Sony pictures home entertainment.
- Dancyger, Ken, i Jeff Rush. 2007. *Alternative Scriptcriting: Successfully Breaking the Rules*. Oxford: Focal.
- D'Antonio, Michael. 2000. «The Unguarded Heart.» *Written by* 4, núm. 3 (Març): 16—23.
- Davis, Ronald L. 2001. *The Glamour Factory: Los Grandes Estudios de Hollywood*. Traducció de Ramon González. Barcelona: Casiopea.
- De la Torre, Toni. 2010. *Las Series que No Me Dejan Dormir*. Badalona: Ara Llibres.
- Deleuze, Gilles. 1987. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine* 2. Traducció de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleyto, Celestino. 2003. *Ángeles y demonios: Representación e Ideología en el Cine Contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

- Dennett, Daniel C. 2004. *La Evolución de la Libertad*. Traducció de Ramon Vilà. Barcelona: Paidós.
- DiMaggio, Madeline. 1992. *Escribir para Televisión: Cómo Elaborar Guiones y Promocionarlos en las Cadenas Públicas y Privadas*. Traducció de Jordi García Sabaté. Barcelona: Paidós.
- Divine, Christian. 2002. «Peace of Mind.» *Creative Screenwriting* 9, núm.1 (Gener—Febrer): 69—74.
- _____. 2003a. «Word Warrior: an Interview with David Frazoni.» *Creative Screenwriting* 10, núm. 4 (Juliol—Agost): 31—37.
- _____. 2003b. «John Logan.» *Creative Screenwriting* 10, núm. 4 (Juliol—Agost): 36.
- Douglas, Mary. *Cómo Piensan las Instituciones*. Traducció de José Antonio López i Gonzalo Gil. Madrid: Alianza.
- Dworkin, Gerald. 1988. *The Theory and Practice of Autonomy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto. 1996. «El Concepto de Mundo Posible.» a *Teoría de la Novela: Antología de Textos del Siglo XX*, editat per Enric Sullà, 242—246. Barcelona: Crítica.
- Eliade, Mircea. 1985. *El Mito del Eterno Retorno*. Traducció de Ricardo Anaya. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Elster, Jon. 1988. *Uvas Amargas: Sobre la Subversión de la Racionalidad*. Traducció de Enrique Lynch. Barcelona: Península.
- Estrada, Anna, i Miquel Rodrigo. 2008. *Les Teories de la Comunicació*. Barcelona: UOC.
- Field, Syd. 1994. *El Libro del Guión. Fundamentos de la Escritura de Guiones*. Traducció de Marta Heras. Madrid: Plot.
- _____. 1996. *El Manual del Guionista*. 2^a ed. Traducció de Marta Heras. Madrid: Plot.
- Fiss, Owen M. 1999. *La Ironía de la Libertad de Expresión*. Traducció de Víctor Ferrer i Jorge Malem. Barcelona: Gedisa.
- Fontana, Josep. 2011. *Por el Bien del Imperio: Una Historia del Mundo desde 1945*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente.
- Foucault, Michel. 1998. «El Sujeto y el Poder.» *Revista Mexicana de Sociología* 50, núm. 3 (Juliol—Septembre): 3—20.

- _____. 1999a. *Estrategias de poder. Obras Esenciales II*. Traducció de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Barcelona: Paidós.
- _____. 1999b. *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras Esenciales III*. Traducció d'Àngel Gabilondo. Barcelona: Paidós.
- _____. 2009. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Traducció de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI de España editores. Primera impressió a 1979.
- Frank, Thomas. 2001. *La Conquista de lo Cool: El Negocio de la Cultura y la Contracultura y el Nacimiento dels Consumismo Moderno*. Traducció de Mónica Sumoy i Juan Carlos Castellón. Barcelona: Alpha Decay.
- Freer, Ian. 2001. «From Disney to DreamWorks, 'Face Time' with the Titan of Tinseltown.» *Empire*, núm. 146 (Agost): 110—117.
- _____. 2003. «The Master Piece Factory.» *Empire*, núm. 273 (Novembre): 104—106.
- Freman, David S. 2000. «Script Comments.» *Creative Screenwriting* 7, núm. 2 (Març—Abril): 18—19.
- Gardner, Howard. 2005. *Inteligencias Múltiples: la Teoría en la Práctica*. Traducció de Maria Teresa Melero. Barcelona: Paidós.
- Gehlen, Arnold. 1980. Introducció a *El Hombre*, 9—97. Traducció de Fernando Carlos Vevia. Salamanca: Sígueme.
- Gergen, Kenneth J. 2006. *El Yo Saturado: Dilemas de la Identidad en el Mundo Contemporáneo*. Traducció de Leandro Wolfson. Barcelona: Paidós.
- Giddens, Anthony. 2007. *Sociología*. 5ª ed. Traducció de Francisco Muñoz. Madrid: Alianza.
- Gil, Adriana, i Joel Feliu i Samuel-Lajeunesse, eds. 2004. *Psicología Económica y del Comportamiento del Consumidor*. Barcelona: UOC.
- Goldman, William. 1995. *Las Aventuras de un Guionista en Hollywood*. 2ª ed. Traducció de José García Vázquez. Madrid: Plot.
- Goldsmith, Jeff. 2000. «Jacking into *The Matrix*.» *Creative Screenwriting* 7, núm. 2 (Març—Abril): 32—37.
- _____. 2003. «The Terminator vs. the Hollywood Cyborgs.» *Creative Screenwriting* 10, núm. 4 (Juliol—Agost): 69—73.

- Goodridge, Mike. 2004. «Crashing into Movies.» *Screen International*, núm. 1468 (17 de setembre): 6.
- Gray, John. 1994. *Liberalismo*. Traducció de Maria Teresa de Mucha. Madrid: Alianza.
- _____. 2001. *Las Dos Caras del Liberalismo: Una Nueva Interpretación de la Tolerancia Liberal*. Traducció de Mónica Salomon. Barcelona: Paidós.
- Gubern, Román. 1991. *La Caza de Brujas en Hollywood*. 2^a ed. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1997. *Historia del Cine*. 4^a ed. Barcelona: Lumen.
- Gutman, Laura. 2011. *La Maternidad y el Encuentro con la Propia Sombra: Crisis Vital y Revolución Emocional*. 7^a ed. Barcelona: RBA.
- Hayek, Friedrich A. 1986. «Individualismo: el Verdadero y el Falso.» *Estudios Públicos*, núm. 22 (Tardor): 1—28.
- Hammond, Michael, i Linda Ruth Williams, eds. 2006. *Contemporary American Cinema*. Maidenhead: McGraw-Hill.
- Hendrickson, Nancy. 2003. «What Happen to the Women?» *Creative Screenwriting* 10, núm. 4 (Juliol—Agost): 63—68.
- _____. 2003. «What does \$10.000 Really Buy You?» *Creative Screenwriting* 10, núm. 2 (Març—Abril): 38—66.
- Herrero de Miñón, Miguel. 2001. «Libertad: Una Visión Conservadora» a *El Sentido de la Libertad*, editat per Amelia Valcárcel i Rosa María Rodríguez Magda, 207—210. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Hiltzik, Michael A. 2002. «Untangling the Web.» *Los Angeles Times*, 24 de març. Accés el 8 de juny de 2011. <http://articles.latimes.com/2002/mar/24/magazine/tm-34460>.
- Hobsbawm, Eric. 1998. *Historia del Siglo XX*. Traducció de Juan Faci, Jordi Ainaud i Carme Castells. Barcelona: Crítica. Primera impressió al 1995.
- Horton, Robert, ed. 2001. *Billy Wilder: Interviews*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Ibáñez, Tomás. 1991. «Poder, Conversión y Cambio social.» a *La Influencia Social Inconsciente. Estudios de Psicología Social Experimental*, editat per Serge Moscovici, Gabriel Mugny i Juan Antonio Pérez, 263—285. Barcelona: Anthropos.
- _____, coor. 2003. *Introducción a la Psicología Social*. Barcelona: UOC.

- Jolin, Dan. 2009. «Pixar on Pixar.» *Empire*, núm. 244 (Octubre): 96—105.
- Jové, Rosa Maria. 2011. *Cariño y Teta. Manual de Instrucciones del Bebé*. Madrid: Anaya.
- Kapuscinski, Ryszard. 2005. *Los Cínicos No Sirven para Este Oficio. Sobre el Buen Periodismo*. Traducció de Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama.
- Kant, Immanuel. 1984. *Fonamentació de la Metafísica dels Costums*. Traducció de Joan Leita. Barcelona: Laia.
- _____. 2003. *Crítica de la Raó Pràctica*. Traducció de Miquel Costa. Barcelona: Edicions 62.
- Kazan, Nicholas. 2000. «True Beauty.» *Written by 4*, núm. 3 (Març): 24—37.
- Keating, Patrick. 2010. «The Plot Point, the Darkest Moment, and the Answered Question: Three Ways of Modelling the Three-quarter-point.» *Journal of Screenwriting* 1, núm. 2, 85—98.
- Koch, John. 2006. «Behind the Scenes.» *Written by 10*, núm. 3 (Maig): 35—37.
- Konow, David. 2002. «Spider-man's Tangled Web.» *Creative Screenwriting* 9, núm. 3 (Maig—Juny): 20—21.
- Kramer, Peter. 1998. «Post-classical Hollywood.» a *The Oxford Guide to Film Studies*, editat per John Hill i Pamela Churh Gibson, 289—309. Oxford: Oxford University Press.
- Kurlansky, Mark. 2005. *1968: La Generación que Conmociónó al Mundo*. Traducció de Patricia Antón. Barcelona: Destino.
- Langford, Barry. 2010. *Post-classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Le Goff, Jaques, ed. 1990. *El Hombre Medieval*. Traducció de Julio Martínez Mesanza. Madrid: Alianza.
- Lennon, Elaine. 2000. «TOYS R HIM.» *Film Ireland*, núm. 75 (Abril—Maig): 24—27.
- Lipovetsky, Gilles. 2009. *La Era del Vacío*. 7^a ed. Traducció de Joan Vinyoli i Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama.
- Lledó, Emilio. 1985. Introducció a *Ética Nicomáquea/Ética Eudemia*, d'Aristòtil, 7—127. Madrid: Gredos.

- _____. 1988. «El Mundo Homérico.» a *Historia de la Ética 1. De los Griegos al Renacimiento*, editat per Victòria Camps, 15—34. Barcelona: Crítica.
- Llovet, Jordi, ed. 1996. *Teoría de la Literatura*. Barcelona: Columna.
- _____. 2000. Introducció a *La Transformació (La Metamorfosi)*, de Franz Kafka, 9—29. Barcelona: Proa.
- Lyon, David. 1997. *Postmodernidad*. Traducció de Belén Urrutia. Madrid: Alianza. Primera impressió al 1996.
- MacIntyre, Alasdair. 2008. *Tras la Virtud*. Traducció d'Amelia Valcárcel. Barcelona: Crítica. Primera impressió de 2001.
- Marzano, Michela. 2008. *Extension du Domaine de la Manipulation: De l'Entrepise à la Vie Privée*. Paris: Grasset.
- _____. 2009. *Consiento, luego Existo: Ética de la Autonomía*. Traducció de Judith Cobeña. Barcelona: Proteus.
- Masrani, Rahoul. 2010. «The Flick Effect: The Contribution of the Cinematic City to Narrative Advertising.» a *Avanca/Cinema 2010*, editat per António Costa Valente i Rita Capucho, 99—103. Volum II. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Matisse, Henri. 1999. «Notas de un Pintor.» a *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, editat i traducció de Ángel González, Francisco Calvo i Simón Marchan, 45—52. Madrid: Istmo.
- Mattelart, Armand, i Michèle Mattelart. 2005. *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Traducció de Antonio López Ruiz i Fedra Egea. Barcelona: Paidós.
- Mckee, Robert. 2004. *El Guión: Sustancia, Estructura, Estilo y Principios de la Escritura de Guiones*. 3ed. Traducció de Jessica Lockhart. Barcelona: Alba editorial.
- Melucci, Alberto. 1998. «La Experiencia Individual y los Temas Globales en una Sociedad Planetaria.» a *Los Movimientos Sociales: Transformaciones Políticas y Cambio Global*, editat per Pedro Ibarra i Benjamín Tejerina, 361—381. Madrid: Trotta.
- Mill, John Stuart. 2001. *Sobre la Libertad*. Traducció de Pablo de Azcárate. Madrid: Alianza. Primera impressió a 1970. Les cites al català estan transcrites de la traducció de Sira Abenoza a edicions de la Ela geminada, 2012.
- Morey, Miquel. 1983. *Lectura de Foucault*. Madrid: Taurus.

- Nabokov, Vladimir. 1997. *Curso de Literatura Europea*. Traducció de Francisco Torres. Barcelona: Ediciones B.
- Nadal, Rafael, dir. 2008. «Paris 40 anys Després.» a «DOM,» suplement, *El Periódico*, núm 293 (27 d'abril).
- Nagel, Martina. 2002. «The Misuse of Cinematic Convention.» *Scriptwriter* 4 (Maig): 30—32.
- Natale, Richard. 2010. «Interview, PBS Frontline.» Accés el 6 octubre 2010. <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/hollywood/pictue/corptown.html>.
- _____. 2002. «A Beautiful Career.» *Written by* 6, núm. 3 (Març): 24—31.
- Neale, Steve. 1980. *Genre*. London: BFI.
- _____. 1990. «Questions of Genre.» *Screen* 31, núm. 1 (Primavera): 45—66.
- Neff, Renfreu. 2001. «Memento: Renfreu Neff Speaks with Cristopher Nolan.» *Creative Screenwriting* 8, núm. 2 (Març—Abril): 47—56.
- Nicholson, William. 2001. «Blood on the Script: That's Entertainment.» *Sunday Times (UK)*, 25 de març. Accés el 2 de novembre. <http://www.constantcrowe.com/waybackmachine/bloodonthescriptthatsentertainment.html>.
- Nussbaum, Martha. 2002. *Las Mujeres y el Desarrollo Humano: el Enfoque de las Capacidades*. Traducció de Roberto Bernet. Barcelona: Herder.
- Paramio, Ludolfo. 2001. «Teorías de la Decisión Racional y de la Acción Colectiva.» a *El Sentido de la Libertad*, editat per Amelia Valcárcel i Rosa María Rodríguez Magda, 91—107. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Pico della Mirandola, Giovanni. 2001. *Discurs de la Dignitat de l'Home*. Traducció de Joan Carbonell Manils. Barcelona: Edicions 62.
- Pizzorno, Alessandro. 1989. «Algún Otro Tipo de Alteridad: Una Crítica a las Teorías de la Elección Racional.» *Sistema*, núm. 188 (gener): 27—42.
- Poe, Edgar Allan. 1982. *El Corb: Filosofia de la Composició*. Traducció de Xavier Benguerel. Barcelona: Ed. del mall.
- _____. 1991. «Sobre el Conte en Prosa» a *Iniciació al Conte Literari*, editat per Alfred Sargatal, 63—64. 3^a ed. Barcelona: Laertes.
- Pollock, Dale. 2006. «Good Cop, Bad Cop.» *Variety*, 9 de juliol. Accés el 27 d'agost de 2013. <http://variety.com/2006/scene/markets-festivals/good-cop-bad-cop-21200340365>.

- Postman, Neil. 1993. *Divertim-nos fins a Morir: El Discurs Públic a l'Època del 'Show Business'*. Traducció de Betty Alsin Keith. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Plana, Marc i Marc Planagumà. 2012. *L'Excusa*. DVD. Dirigit per Marc Planagumà. Girona: Comissió Agenda Llatinoamericana/ Produccions Minnim/ Comunicàlia.
- Putnam, Robert D. 2002. *Solo en la Bolera: Colapso y Resurgimiento de la Comunidad Norteamericana*. Traducció de José Luis Gil Aristu. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Puyol, Àngel. 2010. *El Sueño de la Igualdad de Oportunidades: Crítica de la Ideología Meritocrática*. Barcelona: Gedisa.
- Ramonet, Ignacio. 1998. *La Tiranía de la Comunicación*. Traducció d'Antonio Albiñana. Madrid: Temas de debate.
- Rock, Ben. 2007. «Process Makes Perfect: How Pixar Mastered their Unique Brand of Storytelling.» *Creative Screenwriting* 14, núm. 1 (Gener—Febrer): 42—45.
- Romano, Vicente. 2007. *La Formación de la Mentalidad Sumisa*. Barcelona: El viejo topo.
- Rosen, Lisa. 2008. «Blood Lust. Melissa Rosenberg Gets Dexterous.» *Written by 12*, núm. 8 (Novembre): 44—51.
- Ross, Alexnader G. 2010. «Creative Decision Making within the Contemporary Hollywood Studios.» *Journal of Screenwriting* 2, núm. 1, 99—116.
- Rushton, Richard, i Gary Bettinson. 2010. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Maidenhead: McGraw-Hill.
- Ryfle, Steve. 2001. «Shrek. Steve Ryfle Speaks with Ted Elliott & Terry Rossio.» *Creative Screenwriting* 8, núm. 3 (Maig—Juny): 63—66.
- Saldarriaga, Andrés Eduardo. 2010. «El Sujeto Activo: Antropología Política en Amartya Sen.» *Eidos*, núm. 13, 54—75.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. 2002. *Estrategias de Guión Cinematográfico*. 2^a ed. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Marín, Juan Carlos. 2011. *El Guión Hablado: Conversaciones con Guionistas y Directores del s. XXI*. Barcelona: Fundación Taller de Guionistas.
- Sanz-Magallón, Ana. 2007. *Cuéntalo Bien: El Sentido Común Aplicado a las Historias*. Madrid: Plot.

- Sartori, Giovanni. 1998. *Homo Videns: la Sociedad Teledirigida*. Traducció d'Ana Díaz Soler. Madrid: Taurus.
- Savater, Fernando. 2004. *El Valor d'Escollir*. Traducció de Maria Casals. Barcelona: Columna.
- Scanlon, Thomas. 2003. *Lo Que nos Debemos los Unos a los Otros: ¿Qué Significa Ser Moral?* Traducció d'Ernest Weikert García. Barcelona: Paidós.
- Schwartz, Barry. 2005. *Por Qué Más Es Menos*. Traducció de Gabriela Bustelo i Teresa Carretero. Madrid: Santillana.
- Scott Holleran. 2011. «Ted Elliott & Terry Rossio on *Pirates of the Caribbean*.» Accés el 2 de març. <http://www.scottholleran.com/interviews/elliott-rossio-piratescaribbean.htm>.
- Sen, Amartya. 2009. *La Idea de Justicia*. Traducció d'Hernando Valencia. Madrid: Taurus.
- Shewman, Den. 2003. «Pirates of New Sensibilities.» *Creative Screenwriting* 10, núm. 4 (Juliol—Agost): 49—52.
- Smith, Zadie. 2001. *Dents Blanques*. Traducció d'Ernest Riera. Barcelona: La Magrana.
- Stayton, Richard. 2003. «Ed Goes to Town.» *Written by 7*, núm. 6 (Juny—Juliol): 16—23.
- Stempel, Tom. 1988. *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Swift, Adam. 2006. *Political Philosophy: A Beginners' Guide for Students and Politicians*. 2^a ed. Cambridge: Polity Press.
- Tan, Ed S. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Traducció de Barbara Fasting. Erlbaum: Mahwah, N.J.
- Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Todorov, Tzvetan. 1995. *La Vida en Común*. Traducció d'Héctor Subirats. Madrid: Taurus.
- _____. 1998. *El Hombre Desplazado*. Traducció de Juana Salabert. Madrid: Taurus.
- _____. 1999. *El Jardín Imperfecto: Luces y Sombras del Pensamiento Humanista*. Traducció de Enrique Folch. Barcelona: Paidós.

- _____. 2010. *La Conquista de América: El Problema del Otro*. Traducció de Flora Botton. Madrid: Siglo XXI.
- Toledano, Gonzalo, i Nuria Verde. 2007. *Cómo Crear una Serie de Televisión*. Madrid: T&B.
- Truffaut, François. 2008. *El Cine según Hitchcock*. Traducció de Ramón G Redondo. Madrid: Alianza. Imprès per primer cop el 1974.
- Tubau, Daniel. 2006. *Las Paradojas del Guionista: Reglas y Excepciones en la Práctica del Guión*. Barcelona: Alba.
- Valcárcel, Amelia. 2001. «Libertad: la Cuestión» a *El Sentido de la Libertad*, editat per Amelia Valcárcel i Rosa María Rodríguez Magda, 21—50. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Vale, Eugene. 1996. *Técnicas del Guión para Cine y Televisión*. 6ª ed. Traducció de Miguel Wald. Barcelona: Gedisa.
- Valles Calatrava, Jose R. 1991. *La Novela Criminal Española*. Granada: Universidad de Granada.
- Vanoye, Francis. 1996. *Guiones Modelo y Modelos de Guión*. Traducció d'Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós.
- Vogler, Christopher. 2002. *El Viaje del Escritor*. 2a ed. Traducció de Jorge Conde. Barcelona: Robinbook.
- Waxman, Sharon. 2006 «A Small Film Nearly Left for Dead Has its Day in the Sundance Rays.» *New York Times*, 23 de gener. Accés el 20 de juny de 2011. www.nytimes.com/2006/01/23/movies/MoviesFeatures/23sund.html.
- Welch, David. 2013. *Propaganda: Power and Persuasion*. Londres: British Library Publishing.
- WGAw (Writers Guild of America west Inc). 2004. «The Marketplace for Film, Television, and Other Audiovisual Writers» a *2004 WGAw Annual Report to Writers*, ed. per WGAw, 4—6. Los Angeles: Writers Guild of America west Inc. Accés el 6 de juny de 2011. http://www.wga.org/uploadedFiles/who_we_are/annual_reports/market04.pdf.
- Zamperini, Adriano. 2001. *Psicologia dell'Inerzia e della Solidarietà. Lo Spettatore di fronte alle Atrocità Collettive*. Torino: Einaudi.