



# Llibres de cine (I) *Imatges del silenci* de Jordi Balló

## (Els motius visuals en el cine)

Antoni Figuera

**F**arà ja alguns anys que vaig tenir l'ocasió de referir-me, des d'aquestes mateixes pàgines de *Temps Moderns* (col·laborar mensualment en una revista és també una altra manera de fer un torcerbraç a l'avarícia del temps), al magnífic llibre *La llavor immortal*, escrit conjuntament pels crítics Jordi Balló i Xavier Pérez. En aquella ocasió, del que es tractava era d'analitzar de quina manera havien acabat per encabir-se en

la pantalla alguns dels grans mites –clàssics i moderns– de la història de la literatura.

Ara –en solitari– Jordi Balló torna a la càrrega amb un altre llibre tan magnífic com l'altre: *Imatges del silenci* (aprofit el moment per recordar al lector que el seu company d'armes d'aleshores, Xavier Pérez, en col·laboració en aquesta ocasió amb Núria Bou, acaba de publicar una altra obra magnífica: *El tiempo del héroe*, de la qual en recoman encaridament

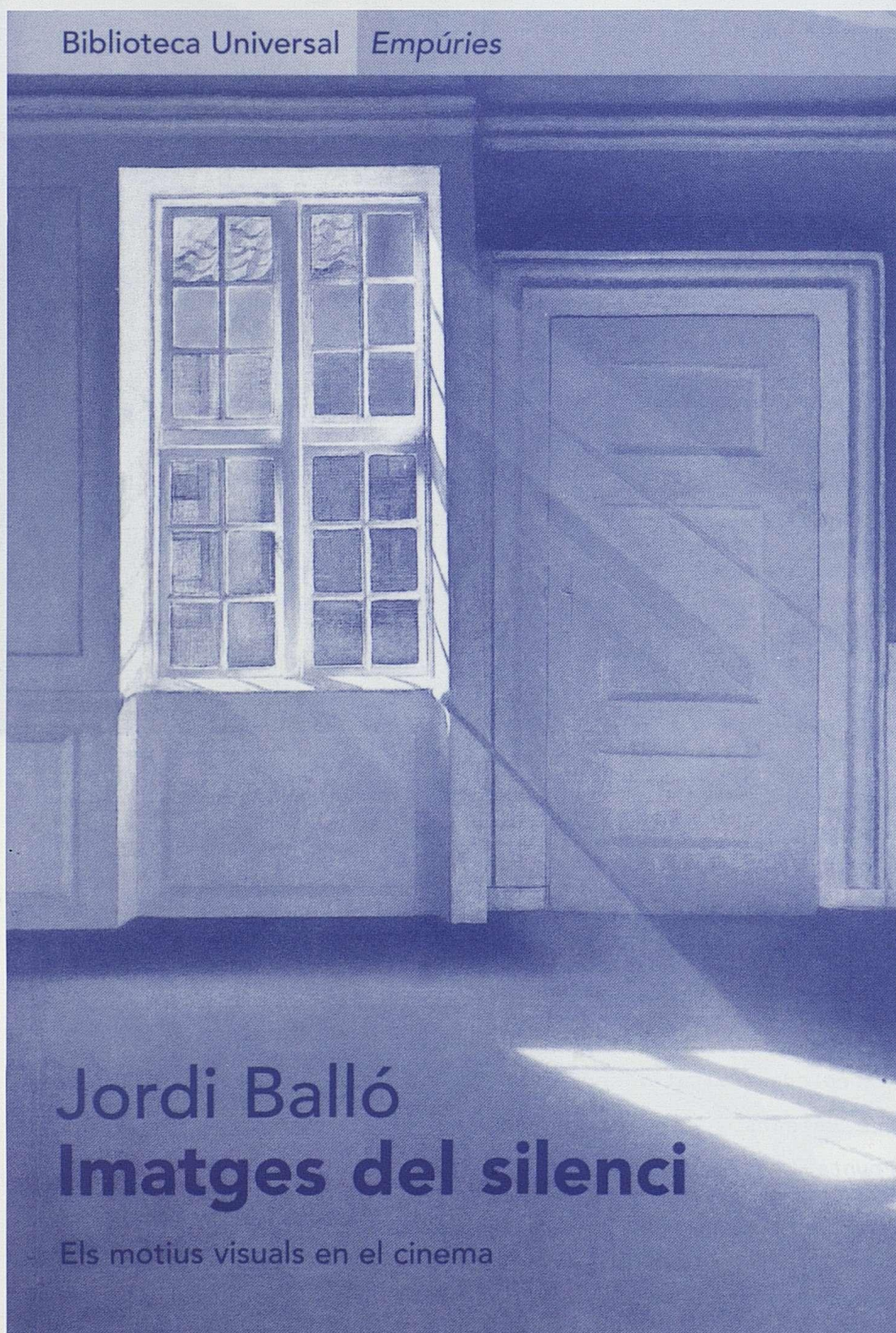
la lectura d'un capítol senzillament magistral: "Elogio sentimental del fumador").

Si aleshores –en el cas de *La llavor immortal*– l'objectiu prioritari era aprofundir en la relació de dependència del fenomen cinematogràfic respecte del suport literari que, des del començament, el fonamentava; del que es tracta a *Imatges del silenci* és de remarcar alguns dels motius icònics –com a mínim els més representatius a parer de l'autor– que el cine ha "fixat" pel·lícula rere pel·lícula, gènere rere gènere al llarg de la seva història. O dit d'una altra manera: aprofundir en el que la imatge "revela" i "desvela" per si mateixa, més ençà o més enllà de la paraula que li pot servir de suport.

El punt de partida del llibre ve donat per una pregunta tan suggestiva com complexa: ¿Enclouen les imatges un pensament visual en si mateixes? ¿Ens proporcionen aquestes imatges un camp d'investigació suficientment estimulant i explícit per rastrejar-hi les petjades de la nostra memòria iconogràfica? Més: ¿constitueix aquest "pensament en marxa" –per dir-ho amb paraules de Godard– un depurat mecanisme consistent a arrabassar a les imatges de la immobilitat a què la pintura i la fotografia les condemnaven, transmutant-les en un "art del temps"?

Jordi Balló, seguint un criteri escrupolosament rigorós, n'ha seleccionat deu d'aquests motius visuals que la història del cine ha transformat en autèntics "universals" icònics de la percepció, assossegada i entusiasta alhora, de l'espectador. Universals que ens duen des de "La dona a la finestra" fins al clàssic i inevitable "The End"; des de "La Pietà" fins a "L'espectador davant de l'espectacle"; des de "La dona davant del mirall" fins a "Sota la pluja"; des d'"El Pensador" fins a "El ball" i des de "Les escales" fins a "Cap a l'horitzó".

Com es pot comprendre fàcilment, és totalment impossible resumir en un article d'aquestes característiques la inexhaurible varietat de suggeriments que el documentadíssim estudi de Balló proposa en cadascun dels deu capítols –Introducció a part– en



què està dividit el llibre i com que tampoc és possible referir-nos a l'exquisida selecció de pel·lícules superbament analitzades en cadascun dels deu capítols abans esmentats, així que em limitaré a unes mínimes referències perquè el lector en faci un tast davant la possibilitat que té de llegir un text indispensable per a tots aquells de bon de veres s'estimen el cine.

Vegem uns exemples dels analitzats per Balló:

a) **La finestra**, entesa, a diferència de la porta, no només com a símbol d'un trànsit físic –solem “demostrar-nos” en la finestra i, en canvi, acostumam a “traspasar” la porta–, sinó com a metàfora d'un itinerari mental que es concreta en la mirada. L'efecte finestra entès com a dualitat: visió centrífuga i centrípeta alhora (a la vegada punt de fuga que possibilita la profunditat de camp de la mirada i efecte boomerang que torna el que es contempla al centre mateix la pupila –o càmera– que el fixa), com passa, fora del territori del cine, en el poema de Baudelaire “Les fenêtrés” o en alguns quadres d'Edward Hooper.

Els personatges que en pantalla (i no oblidem que la pantalla és una altra finestra des de la qual la pupila de l'espectador accedeix a aquell “altre” món ja sigui com a paràfrasi o com a negació del nostre) són davant d'una finestra ens forcen a què mirem no només el que transcorre fora –el món exterior– sinó, i per damunt de tot, el que passa portes endins d'aquella finestra-mirall (llegiu una altra vegada “pantalla”) davant la qual l'espectador es contempla a ell mateix.

Qui mira des d'una finestra –aquell altre panorama des del pont, a escala, si es vol, més domèstica i reduïda–, ja sigui home, dona o nin, ¿què persegueix? Probablement la resposta s'hagi de cercar en la retina obsessiva, malaltissa, del James Stewart de *La ventana indiscreta*: aquella aspiració inassolible en la seva mateixa desmesura i, per això mateix, inequívocament irrenunciable (i en el fons no allunyada del *voyeur* de Hitchcock a la de Borges i el seu *Aleph*) a integrar la fragmentarietat de l'univers en la instantaneïtat d'una única mirada, re-

solta al cap i a la fi –no ens enganem– en simple fum en la rumia de la resta de les cendres de les nostres vides (com ens recordarà el crític Eduardo Torres-Dulce en un memorable article precisament sobre *La ventana indiscreta*).

b) Per a Jordi Balló, el motiu icònic de *La Pietà* no s'ha limitat mai a ser, cinematogràficament parlant, un simple “efecte-quadre” o “efecte-es-cultura” (cosa que vendria a ser l'antítesi del que més amunt Godard n'ha dit “pensament en marxa”), sinó que descriu un moment d'intensitat enmig de la tragèdia, la força visual de la qual sintetitza la narració. Tragèdia de dimensions col·lectives i sociohistòriques (pensem en films com *El acorazado Potemkin* d'Eisenstein i *Roma, ciudad abierta* de Rossellini) o de dimensions íntimes, familiars i pudorosament secretes (com en el cas de *Gritos y susurros* d'Ingmar Bergman). En tots dos casos, l'ambigüitat sexual de moltes Pietats –escultòriques, pictòriques i cinematogràfiques– es poden concretar mitjançant les ja clàssiques figures representades de la Mare i el Fill en el ja esmentat film d'Eisenstein; o en la dona que, sent de la mateixa edat que l'home, el protegeix i reconforta, com passa a l'escena final de la mort de James Cagney a *Los turbulentos años 20* de Raoul Walsh; o en la dona engronsant en braços una altra dona que agonitza –en la ja també esmentada *Gritos y susurros*–; o en la també vigorosa i patètica alhora d'un home que sosté entre els seus braços el cap d'un altre home moribund que podria ser –encara que no ho sigui– el seu fill, com en el cas de la mort d'Antonio (Toni Curtis) “a mans de” i “en braços de” Kirk Douglas a *Espartaco*. Totes, imatges –insuperables i icones pietistes– d'aquell sentiment que converteix el passat en present mitjançant la passió, el patiment i la felicitat perduda; però que també transmuta el present en futur, ja que la vida, a pesar de tot, continuarà, marcada per aquesta pèrdua.

I així, apassionadament i apassionada, botant d'icona en icona, d'imatge en imatge, de capítol en capítol i de film en film, Jordi Balló ens conduirà i ens durà de la mà davant

la dona col·locada davant del mirall; i davant l'espectador situat davant l'espectacle. Abordarem el secret que s'amaga al final de l'escala. Assistirem al frenesí del ball i a la dansa de la mort. Se'ns desvelarà quin és el dis-



Jordi Balló.

positiu de l'acte de mirar i quina és l'emoció reveladora que desvela la mirada. En definitiva, Jordi Balló ens recordarà, de la forma més subtil i profunda, que el cine és alhora un do del cel i un mirall deformant, camp de batalla i cant del cigne, dansa nupcial i mort alegre, etern retorn i nova frontera, entre altres moltes i enriquidores possibilitats.

Al sofert lector del present article no em cal cap altre privilegi que fer-li una modesta recomanació: gratifiqueu-vos, si sou amant del cine, amb la compra del llibre de Jordi Balló i gaudiu-ne de la lectura. ■