

L'essència del cinema

Joan Ferrer Miserol

Psicosis.



Moltes vegades ens demanam per què una obra cinematogràfica en particular, o una obra d'art en general, pot arribar a transcendir la seva cultura, el seu moment creatiu, arribant a temps o espais culturalment molt allunyats i mantenint tota la seva vigència, tot el seu encís. Està clar que una de les premisses essencials perquè això passi és que el tema del que tracti tengui una significació universal, capaç d'esser comprès i sentit per a qualsevol esser humà amb un mínim de sensibilitat. Però n'hi ha una altra que moltes vegades oblidam, que no sols no és menys important, sinó com a mínim igual, i es tracta de la idoneïtat formal. Aquests pensaments vénen motivats pel fet que l'altre dia vaig veure una pel·lícula de Rohmer, concretament el seu *Conte d'hivern*, i, malgrat haver-me interessat força i haver-ho passat molt bé veient-la, vaig quedar decebut. Després de rumiar-ho uns minuts vaig arribar a la conclusió que el problema de Rohmer és que per expressar-se no té necessitat del llenguatge cinematogràfic, perquè ho hauria pogut fer igualment amb qualsevol altre, especialment el literari.

Amb el que he dit no estic afirmant que veure una pel·lícula de Rohmer no sigui molt més agradable, i sobretot més còmode, que llegir el seu guió; però això no és així perquè li doni una expressió estrictament cinematogràfica, sinó perquè llegir és més feixuc que veure una successió d'imatges accompan-

yades per uns diàlegs. A més, en el cas concret de Rohmer, que inclou en el seu cinema grans dosis de filosofia, moltes vegades fins i tot la lectura seria més còmoda, perquè ens permetria reflexionar amb més deteniment el que s'està dient, que no escoltant a corre-cuita els diàlegs d'uns personatges que tenen suficientment pensada la seva filosofia, però que l'espectador necessita de més temps per glapir-la. Rumiant sobre això, vaig pensar amb *El Triomf de la Voluntat*, de Riefensthal, de la qual en vaig parlar en el número anterior de *Temps Moderns*, que és precisament el cas contrari al de Rohmer; una pel·lícula en la qual ens sentim totalment oposats als seus significats, però que recorre fonamentalment a mètodes visuals i cinètics per expressar el que vol dir. No se pot negar que, des d'un punt de vista estrictament cinematogràfic, és més interessant el *Triomf de la Voluntat*, malgrat els seus significats perversos, que qualsevol pel·lícula de Rohmer; i possiblement per això és gairebé segur que sempre gaudirà d'un major ressò dins les històries del cinema.

Crec que tenc l'obligació, ja que he tocat aquest tema, de dir dues paraules sobre l'essència del cinema. Està clar que el seu llenguatge ha d'esser estrictament visual, i, a més, no la visió d'un instant, com la fotografia, sinó la d'un temps més prolongat. Per això, en el cinema, no serveix de res, possiblement fins i tot perjudica, una imatge molt bella però que no està har-

monitzada dins el conjunt de l'obra. Qualsevol imatge cinematogràfica ha d'anar acordada amb els moments que han passat i amb els que vendran. Per això les pel·lícules dels grans cineastes són irreductibles a l'escriptura, o a qualsevol altre art, perquè estan concebudes i realitzades per una ment que els obliga a expressar-se seguint estrictament l'essència cinematogràfica. D'aquesta manera, una pel·lícula seva du sempre un segell especial que la fa inconfusible a qualsevol altra que sigui realitzada per un altre cineasta.

Per entendre millor el que he dit voldria posar un exemple. A *Psicosis*, quan el personatge interpretat per Janet Leigh fuig amb els cinquanta mil dòlars que ha robat per poder casar-se amb el seu promès, s'atura, per passar més desapercebuda, a un lloc de venda d'automòbils i canviar de cotxe; per comptar els doblers que necessita per pagar-lo va al lavabo i, mentre els compta, se la veu en doble imatge, en directe i reflectida en el mirall, comptant els doblers. Aquí, Hitchcock, ens mostra la dissociació de la seva personalitat, que està entre el desig i l'autoconsciència; la part que vol els diners per satisfer les seves apetències particulars i la que dubta de fer-ho per raons superiors. Aquest pla, eminentment vi-

sual, no és estàtic, sinó cinemàtic; està connectat amb l'inici de la pel·lícula, en el moment que, estant al llit amb el seu promès, veu que solament la manca de diners els impedeixen perpetuar el desig; però està també connectat amb el que vendrà més tard, ja que els seus ulls dubten de continuar amb el que està fent, duent-nos amb precisió a l'instant que en el motel, poc abans d'esser brutalment assassinada, la seva consciència decidirà retornar-los. Aquest pla és essencialment cinematogràfic, i per donar el seu significat en un escrit literari se l'hauria de comunicar explícitament, ja que la simple narració dels fets no podria fer-ho per si mateixa.

Aqueixa expressió estrictament cinematogràfica, tan freqüent en el cinema dels grans cineastes, és la mancança que vaig notar a la pel·lícula de Rohmer, i a totes les que, com la seva, no gaudeixen de la qualitat d'esser expressades mitjançant un llenguatge purament cinemàtic. Per això, llegir un guió de Hitchcock no ens permet "veure" la pel·lícula que ha rodat, i en canvi la diferència entre la de Rohmer i el seu guió és solament d'una major comoditat per l'espectador; sense aportar gairebé cap de les qualitats que converteixen el cinema en el setè art. ■



Psicosis.