

Cinema i felicitat¹

CARMEN GALLEGO

La nostra societat ens imposa la insuportable obligatorietat de ser feliços. Avui intentar parlar amb algú de sentiments pessimistes o de dolor sembla gairebé pornografia. Tots estem obligats a sentir-nos les 24 hores del dia *happy* des d'una perspectiva que sembla gairebé estúpida. Tots illes al voltant de pantalles en obediència i silenci davant un món cada cop més deshumanitzat. Potser pensareu que aquest text és un retrat desencantat i nihilista de la realitat. No, no és això. Crec que ens trobem en un moment final de la història, però cada final necessita un nou començament. I si pensem que el sistema econòmic i social ens està abocant a una societat en què sembla que s'està perdent qualsevol petjada d'humanitat, potser el que cal és preguntar-nos què ens fa humans.

La meua tesi, que no té cap originalitat, té dos vessants: la saviesa de Sòcrates i l'existència compartida. No som individus solitaris malgrat que sigui això el que se'ns demana; no decidim des de la introspectivitat, estem sempre interrelacionant amb els altres, actuem front els altres, com ara jo aquí, perquè com deia Arendt, es tracta d'estar amb els altres, amb qui som diferents.

Aprofitaré aquest espai perquè parlem plegats sobre cinema i felicitat.

Des que va néixer el cinema, oficialment el 28 de desembre de 1895, s'ha vist com una forma artística sintètica i integradora que inclou aportacions de diferents llenguatges que conflueixen en un resultat final caracteritzat per la globalitat. És potser aquesta globalitat la que, abans de la seva existència, va portar la filosofia a fer-ne ús com a territori per explorar les barreres entre la il·lusió i la realitat. Perquè, ¿que no és la teoria de les idees de Plató i el seu mite de la caverna sinó una metàfora del que havia de ser el cinema posteriorment?

Vivim entre mons ficticis i reals, els que creem a partir de nosaltres mateixos, els que intuïm sense cap explicació racional, els que ens capturen amb la seva materialitat plena. La cruïlla, la confusió i la simulació d'aquests mons s'ha convertit en el tema predilecte del cinema d'avui. Tanmateix, el problema del que és real i el que no ho és ja ve d'antic, i la recerca de la solució ha estat l'esperó de la filosofia.

Per als arcaics, la realitat era composta de diferents elements de naturalesa física i d'altres de naturalesa metafísica, però no per això irreal. Aquests elements conviuen i eren invocats en qualsevol circumstància de la vida. Aquesta circumstància, fos anomenada creació, conquesta o construcció, era real i tenia sentit.

Des d'un altre punt de vista i més endavant en el temps, el pensament postulava que la multitud de coses que ens envolten no són sinó diferents manifestacions d'una mateixa realitat última. La idea fonamental era: coneix-te tu mateix i coneixeràs l'Univers i els Déus.

Per al món grec, el problema entre il·lusió i realitat va estar present des dels començaments de la Filosofia, tot i que amb matisos. Fidels a l'observació del món natural, els pensadors grecs van deduir veritats filosòfiques aplicables no sols al pla còsmic, sinó també al pla humà, especialment al que tracta sobre la mutabilitat o immutabilitat de les coses. Això remet als fotogrames estàtics que, en ésser moguts, generen la il·lusió del moviment; és a dir, el cinema.

En termes molt simples, la teoria platònica de les idees defensa que el món que percebem amb els nostres sentits es caracteritza per la mutabilitat i la finitud de les coses o elements constitutius. Plató l'anomena 'món sensible', allò que podem percebre amb els nostres sentits, el món que flueix d'Heràclit, d'on s'infereix que sols el canvi és constant en l'Univers. Però aquestes qualitats ens porten a la manca de sentit i, en certa mesura, al caos. L'ordre de l'Univers reclama quelcom que estableixi l'ordre i el sentit, el propòsit de les qualitats i les coses del món sensible. Potser més encara, que ens doni models i principis per a la creació i progrés del món sensible.

Aquest quelcom és el món intel·ligible, que és aprehès per l'intel·lecte. El món intel·ligible és l'essència i la causa del món sensible. Sols el món intel·ligible és real; el món sensible és només una ombra, una representació d'aquell.

Doncs bé, la pantalla cinematogràfica simbolitza aquest nou món sensible en el qual nosaltres projectem els nostres valors, les nostres ambicions, les nostres emocions i les nostres idees de com són les coses, però també de com haurien de ser. I és aquest terreny de reflexió sobre el que hauria de ser des de l'imperatiu kantianista el que ens porta amb les imatges a voler pensar sobre la felicitat.

El cinema és l'art més representatiu i global del segle XX. En la nostra educació és palmària la importància de la imatge. Tanmateix, sabem que les imatges no són innocents, i això ens hauria de fer-nos plantejar quines visions de la felicitat ens han acompanyat amb les imatges i les històries que el cinema ens ha explicat sobre la felicitat.

Des de la seva aparició, la imatge ens ha atrapat: la pintura, la fotografia i posteriorment la imatge en moviment han estat els mitjans idonis per explicar històries, per mostrar el punt de vista sobre les coses i per interpel·lar-nos a nosaltres mateixos. Però amb la invasió de les imatges en els últims cinquanta anys, hem d'aturar-nos i pensar què tenen de veritat i autenticitat els nostres costums, desigs, somnis, cultures, creences, conductes i comportaments induïts per aquelles.

Cinerama, surround effects, talk shows, reality shows. Guerres en viu i en directe, imatges intrauterines, transmissions des de l'espai exterior, pel·lícules casolanes, *snuff movies*, imatges digitals, publicitat, pantalles planes, realitats virtuals, *fake news*. Una massificació de possibilitats que es mesclen entre elles i generen una addicció a la visualitat mai experimentada abans, com si l'objecte representat fos per a nosaltres una font de plaer infinit, o en darrera instància, com si la imatge fos més vertadera que l'objecte que representa.

En els inicis del cinema ja es va plantejar intel·lectualment aquesta qüestió: el cinema era un mitjà que en aparença podia donar fe de la realitat, en representar-la de manera fefaent sobre la pantalla. L'espectador d'aleshores que compartia la visió de determinada imatge amb altres espectadors podia estar "segur" que aquesta realitat existia, que era "històrica", pel sol fet que podia ser capturada i reproduïda tants cops com calgués. Quina ingenuïtat! Ara ja no podem afirmar el mateix, no podem assegurar que el que veiem sigui històricament cert, ni tan sols real.

Així arribem a un moment en què la pugna entre realitat i simulacre, veritat i mentida, ha ocupat el camp de batalla. Les audiències semblen demanar versemblança en el seu afany d'escapisme, i tanmateix ja no els importa si el que veuen es pot qualificar de bo o dolent, de vertader o fals.

Perquè, ¿podem veure la felicitat com un estat de benaurança en el qual no cal estar propers a la veritat? Si el cinema va sorgir com a instrument de fira que pretenia sorprendre i sobretot entretenir el públic, ¿importa gaire si aquest entreteniment està més a prop del *content* de Stuart Mill, la satisfacció més primària del éssers vius, sense tenir en compte els desigs més humans del *happiness*?

Per poder parlar de la relació entre cinema i felicitat he triat tres imatges que al meu parer s'acosten als models de felicitat defensats per la raó pràctica kantiana i al model de Mill amb el seu desig d'un estat més espiritual.

La primera pertany a una de les pel·lícules de la meva vida: *The quiet man*, de John Ford. Aquest film narra la història d'un jove americà que després d'un dramàtic succés que el posa en contacte amb Thanatos decideix tornar a les seves arrels: l'estimada Irlanda, d'on van marxar els pares quan els *green mouth* no tenien gairebé res per portar-se a la boca. A Amèrica s'ha forjat amb l'acer de les fàbriques de Detroit però també amb una humanitat i masculinitat diferent a les tradicionals del poble d'Innisfree, d'on prové (existeix un documental sobre la pel·lícula, realitzat per Guerin, d'una bellesa extraordinària). I dues coses seran les que forjaran la seva felicitat: la casa Blanca Mañana, el lloc que estimava la seva mare i que mai ha oblidat, i l'aparició de la passió amorosa materialitzada en la figura de Maureen O'Hara, que després d'un enginy es convertirà en la seva dona.

Al film veiem la lluita entre dues formes d'entendre el món: la grollera que imposa la masculinitat un xic brutal del germà i amo de mig poble, i la sensible d'aquest home nou que arriba a la terra dels orígens per recuperar-se. Un home a qui imposen, com a Lisístrata, la no convivència amorosa fins que no accepti les regles de joc que governen el lloc. La dona té dret a un dot que el germà, enrabiament amb el foraster, no vol pagar. I aquí arribem a l'escena memorable on dos homes intentaran amb els punys fer entrar en raó l'altre. Però la violència que podria revestir aquest acte s'esvaeix en la camaraderia que els homes s'acaben guanyant-se mútuament i en l'espectacle de tot un poble que entén, encara, el que significa la comunitat, i que permet amb la seva existència la pau i la felicitat de tots els que hi conviuen: una comunitat que avui sembla en vies d'extinció.

Ara canviem de paràmetre. Per parlar del sentiment de felicitat, de l'adequació entre el que són les coses en la natura i el que haurien de ser, és molt interessant veure l'ús que el cinema fa de la música. Amb lletra o sense, la música pot ser present com un comentari fet des de fora o sorgir des de dins de la història. En el cas dels dos exemples següents, la música no sols comenta l'acció dels personatges, sinó també el seu estat d'ànim. La música apunta al que serà la història del protagonista en el primer cas, i en el segon, ens permetrà empàticament connectar amb un grup de personatges que es veuen foragitats de la perversió que ha esdevingut el món actual.

Segon exemple: la pel·lícula de Philippe Claudel *Tous les Soleils*, o *Silenzio d'amore*. Aquí trobem un home a qui Thanatos ha colpejat brutalment en arrabassar-li la dona, molt jove, en un accident de cotxe. El personatge té un grup d'amics, una filla adolescent amb qui té sèries discrepàncies i un germà que s'ha tancat a casa i que ha demanat l'estatut de refugiat perquè no vol tornar mai més a una Itàlia governada per un pocavergonya com Berlusconi (no sabem què faria ara davant la bestiesa dels 'Italians primer', còpia de *l'America first*). Els amics, la família, una casa en runes que ha comprat als afores d'Estrasburg, llegir per a malalts terminals, cantar en un cor de música antiga i la feina semblen omplir la vida d'un home que se sent buit interiorment i que conviu amb la dona morta com si estigués present a cada moment de la seva vida. Serà la mort d'una de les malaltes la que el posarà en contacte amb la possibilitat que els morts s'allunyin i que Eros finalment venci Thanatos, almenys durant uns quants anys.

L'escena que proposo pertany a l'inici del film i parla de la música de la Tarantella, que al sud d'Itàlia s'anomenava la música que curava de la picada de l'aranya. Però és també una música plena d'alegria i ritme, cosa que permet allunyar de nosaltres les màscares del dolor i la por a la mort.

I arribem al tercer exemple. Al setembre de l'any passat va arribar aquesta proposta de la directora Alice Rohrwacher amb nominacions i premi al millor guió a Cannes: *Lazzaro*. Retrata la història del nostre sistema cruel i deshumanitzat que

explota vilment les persones, robant-los l'esperança i condemnant-les a no fer res més que treballar fins a la mort a canvi de res.

Una comunitat de camperols són tractats, a mitjan de segle XX, com a esclaus per una marquesa i el seu administrador. Seran alliberats per la policia però a canvi d'aquesta llibertat no rebran més que patiments en un món que no els vol. Un món on es veuen obligats a fer qualsevol feina fora de llei per poder mantenir-se, sempre amb un peu a l'abisme, enganyats pels mateixos que els havien mantingut abans en la més absoluta indignència.

Lazzaro és el protagonista. Reviu de la mort (un altre cop, la pugna entre Thanatos i Eros) i marxa a la ciutat de Milà, per comprovar que la innocència i la bondat no interessin a ningú. Una part de la comunitat desconfia profundament d'ell, llevat d'una dona jove que el recorda com algú de qui tothom s'aprofitava perquè no hi tocava del tot. A la ciutat, el que creu que és el seu amic, el fill de la marquesa, s'aprofita de tots ells i els fa fora després d'haver-los convidat a sopar. En el retorn a casa i amb el cotxe espatllat troben una església, símbol del que hauria d'haver estat la lluita contra els miserables i contra l'avarícia. A l'església hi ha música. També d'allà els fan fora com si fossin apestats. Però la música s'escapa amb ells i els acompanya pels carrers de la ciutat. Ha estat l'única que els ha acompanyat. L'instant de camí enmig de la ciutat a les fosques, tots sols amb la música, és un moment de puresa i de gaudi autèntic. Cap d'ells viurà mai en el món tal com hauria de ser, ni tampoc gaudirà, a part d'aquest moment, de la *happiness* de Mill. Com aquells protagonistes, també nosaltres semblen foragitats d'un sistema que no ens vols. Amb Pasolini, ens hauríem de preguntar per què hem deixat d'admirar la bondat i la bellesa.

Estem davant una profunda crisi moral. Pasolini ens ho advertia al final del seu *Èdip rei*, on la figura atemporal d'Èdip, condemnada a la ceguesa externa, es convertia en el testimoni tràgic d'un present de confusió, mentre Davoli, amb la seva eterna alegria infantil (la innocència nietzscheana), esdevenia el record de com la vam perdre: la nostra innocència i potser la possibilitat autèntica, juntament amb la saviesa i la comunitat de la felicitat.

NOTES

1. Aquest text és la transcripció de la conferència de l'autora inscrita en el *Vilapensa*, 2^a edició del *Festival del pensament del Penedès*, d'abril de 2019, al voltant del tema de la felicitat.