



RONDALLES

GABRIEL GENOVRT

Germans del somni. Aproximació als paral·lelismes entre el cinema i el relat meravellós

I. La matèria dels somnis



El 28 de desembre de l'any 1895, quan els germans Auguste i Louis Lumière causaven en el Grand Café de París la sensació pública de la primera projecció cinematogràfica, amb l'exhibició del que arribaria a esdevenir un dels fenòmens de massa més característics del ja immediat segle XX, feia una bona partida d'anys que, a Mallorca, mossèn Antoni Maria Alcover havia emprès la tasca de recollir, de llavis de la gent del poble, la col·lecció de rondalles meravelloses que constitueixen el seu famós i celebrat aplec.

Alguns mesos després d'aquell 28 de desembre, el mes de maig de 1896, quan el cinematògraf començava a estendre's ja per tot Europa, Mn. Alcover encetava, amb un primer tom, la publicació del que arribaria a ser un dels reculls de contes meravellosos més importants del folklore europeu.

En molt pocs mesos de diferència, i en dos àmbits culturals tan distints i tan allunyats geogràficament com eren aleshores Mallorca i París, s'esdevenien dos successos —el naixement del cinema i la difusió escrita d'una vasta col·lecció de contes de fades— que avui es pot dir que han quedat gairebé agermanats pel compliment, en el termini de menys d'un

any, dels respectius centenaris, i que tenien molt més a veure entre si del que a primera vista podia i, per ventura, pot semblar.

Un d'aquells dos esdeveniments, la transposició escrita d'una magna col·lecció de contes populars, guardava relació amb la forma més vella de la humanitat de donar curs a la fantasia i d'expressar els somnis col·lectius: el relat oral dels mites i els contes, com tantes vegades s'ha dit, és el «somni col·lectiu dels pobles» i ha constituït, mil·lenàriament, el principal mitjà per a la plasmació d'unes emocions bàsiques i compartides i per vivenciar unes imatges i uns símbols carregats de profund sentit i de ressonàncies in-

conscients. L'altre esdeveniment, l'aparició del cinema, estaria destinat a donar lloc a una nova manera d'experimentar els somnis col·lectivament; el popular «cine» es convertiria ràpidament en la «fàbrica de somnis» per excel·lència d'un temps nou, i en la font de mitologemes més important de la nostra època.

El cinema coincidiria ben aviat amb els contes en convertir-se en vehicle de recreació de fabulacions tan velles com l'home, a les quals vindria a donar una continuïtat icònica. És cert que, com a obra artística, el cinema és molt més producte de la creació individual, per bé que en equip (guionista, productor, director, etc.), que no pas els relats meravellosos, dels quals es pot dir que presenten tota la profunditat de la història de l'home i del psiquisme col·lectiu, i que el seu autor ha estat la humanitat sencera, en un procés en el qual cada narrador ha pogut fer la seva pròpia aportació personal, modificant, introduint, suprimint o simplement emfatitzant determinats elements. Però també és cert que, com qualsevol obra artística, les pel·lícules, com assenyala Romà Gubern, «es generen des dels nivells subconscients dels seus autors» i el que, si escau, és encara més important: el cinema es retroalimenta per l'èxit, la ressonància i la demanda entre els espectadors i la capacitat de respondre a les expectatives d'aquest. Com es pot explicar que en un segle de *cine* hi hagi prop de cinc-cents títols dedicats al comte Dràcula i al vampirisme? Quines són les raons que expliquen que el western, després de milers de títols, continuï sent un gènere «immortal»? Per què el tema del doctor Jekyll i Mr. Hyde apareix de forma recurrent, una vegada i una altra, gairebé a la filmografia de cada dècada? I per què l'anomenat *cine d'aventures*, des de la recerca paleolítica del foc fins a la recerca del misteriós missatge d'un planeta remotíssim (passant per la recreació de tots els escenaris mítics imaginables), és també un gènere que «no passa mai»?

Tan sols els exemples anteriors, no ens conviden a plantejar-nos quines gratificacions profundes experimenta el psiquisme dels espectadors de les sales obscures que es complauen en la contemplació de tantes «variacions del tema», com es complauen els infants a escoltar el mateix conte —essencialment, com ha posat de manifest Vladimir Propp, tots els contes són variacions d'un mateix conte prototípic— un cop i un altre cop?

La raó l'hem de cercar en el que s'ha dit potser tantes vegades tant en referència al conte com al cinema mateix: l'un i l'altre estan fets «del material de què es teixeixen els somnis». Vetaquí potser el motiu fonamental de la fascinació que han exercit els contes meravellosos en tota la història humana i el cinema des que existeix.

I quina és la matèria subtil que teixeix els somnis? Correspon a Sigmund Freud el mèrit d'haver desvelat aquest misteri en una obra que apareixeria molt pocs anys després del naixement del cinema i del corpus rondallístic alcoverià: *La interpretació dels somnis*, publicada l'any 1900, que marca l'inici de la popularització de la psicoanàlisi.

Freud, i darrera ell tota la *psicologia profunda*, havia de mostrar que els somnis expressen uns sentiments fonamentals i unes situacions existencials arquetípiques, que estan fets de pulsions secretes, temors ocults, desitjos obscurs i intuïcions profundes; i que tot plegat es manifesta a través d'un sens fi d'imatges i símbols que emergeixen de les regions bromoses de l'inconscient. La matèria dels somnis és, per tant, aquesta: les fibres més delicades de la psique individual i col·lectiva de l'home.

En els somnis, segons revelaria la psicoanàlisi, s'amaga un «contingut latent» per sota el «contingut manifest», i la gramàtica de les imatges oníriques es val de tota una sèrie de recursos expressius, com ara condensacions, desplaçaments, metàfores, etc. Freud mateix advertiria ben aviat que aquests mateixos recursos apa-

reixien en l'elaboració de les grans fantasies col·lectives que són els mites i els contes de fades; i alguns dels seus deixebles de la primera hora s'especialitzarien ja, precisament, en l'anàlisi del relat meravel·lós. De llavors als nostres dies, de Freud a Bruno Bettelheim (passant per Ricklin, Otto Rank, Ernest Jones, Erich Fromm, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, etc.), un segle de psicologia profunda ha dedicat una atenció molt especial a l'estudi de les dimensions expressives i a la simbologia dels relats meravel·losos (mentre que altres escoles s'han especialitzat en la sistematització dels grans nuclis temàtics: Aarne, Thompson..., o en l'anàlisi de la morfologia: Vladimir Propp).

I tota aquesta *poétique de la rêverie* (per dir-ho amb una expressió de Gaston Bachelard) que la psicoanàlisi ha descobert en els contes de fades, tota una *poética* elaborada per la fantasia mil·lenària de les cultures més diverses i transmesa a través de la paraula, l'ha recreada amb la imatge i amb els recursos que li són propis, al llarg d'aquest primer segle que porta ja de vida, el que s'ha denominat «el setè art».

II. Dormir, potser somniar

Romà Gubern, un dels més destacats estudiosos del cinema al nostre país, considerava en un curs dictat a Califòrnia la primavera de 1977 els manifestos paral·lelismes entre l'experiència de dormir i somniar i l'experiència d'assistir a una projecció cinematogràfica.

Després d'equiparar la pel·lícula a un «flux oníric» i de recordar les paraules de Mario Verdone («el somni és el *film intern* del somniador») i les conegudes qualificacions del fenomen cinematogràfic d'Ilya Erembury («el cinema és una fàbrica de somnis») i de Jean Epsein («és una màquina de somniar»), Romà Gubern passava a donar detall de tots aquests paral·lelismes. Doncs bé, en cada un d'aquests punts de coincidència entre una i altra expe-



riència (somniar/veure una pel·lícula) que analitza Gubern, hi podem trobar el respectiu corresponent en l'experiència d'escoltar un conte (amb la condició naturalment que aquest sigui narrat com manen els cànons més inveterats, que no són altres que aquells segons els quals la tradició oral, amb fidelitat quasi religiosa, s'ha transmesa per espai de segles i segles).

Vegem-ho seguidament.

1) Ruptura amb l'entorn

Una sessió cinematogràfica s'inicia amb el típic ritual de l'obscuriment progressiu de la sala, que, diu Gubern, és comparable al tancament dels ulls abans de dormir: «Aleshores es produeix la fosca total que és l'antesala de la projecció». Comença llavors «la incursió per la nit de la inconsciència». «En qualque ocasió —assenyala també Gubern— certes

pel·lícules van precedides d'una prolongada banda negra amb partitura musical que allarga excepcionalment aquest lapse preoníric de manera molt funcional i eficaç, en la mesura que accentua el nostre allunyament de la realitat quotidiana». Es prepara millor així aquesta incursió en els dominis del somni. De tantes pel·lícules s'ha dit que constitueixen «veritaders somnis filmats»... o autèntics malsons.

També l'acte de narrar un conte s'ha ajustat tradicionalment a un ritual precís i quasi sacralment tipificat. Un bon contador de contes no iniciava mai la narració així con així, sinó que més aviat ho feia com si anàs a oficiar una cerimònia. En moltes ocasions s'havia de fer pregar i, en tot cas, mai no començava si abans no havia aconseguit crear al seu redol un silenci expectant que rompia amb la quotidianitat de l'entorn. L'habilitat d'aconseguir-ho depenia ja de la mestria del narrador

—i alguns n'eren mestres consumats—, però el silenci i l'expectació eren una condició indispensable, perquè narrar, com diu Rodolfo Gil, «no és un fet intranscendent i, en fer-ho, s'evoca un altre món en el qual participen tant el qui narra com els oients».

Venia a continuació la «fórmula inicial d'entrada», les funcions fonamentals de la qual eren accentuar aquesta ruptura amb la realitat i crear una atmosfera d'encantament que preparaven la immersió en el regne de la fantasia. I començava així també una incursió per «la nit de l'inconscient». Aquestes fórmules d'entrada podien anar des de les molt breus i senzilles «Això era i no era...» (o l'«Érase una vez...» castellà) a altres de més o menys llargues i, fins i tot, llarguíssimes (com és el cas de determinades introduccions vertaderament oracionals, pròpies de la tradició rondallística arabicooriental).

2) L'espai de la fosca

Així com el cinema requereix imprescindiblement la *sala fosca* — «l'obscuritat de la sala — diu Gubern — un cop ha aïllat l'espectador de l'entorn, converteix la fabulació cinematogràfica en una experiència onírica» —, el conte meravellós és per naturalesa procliu a la *nocturnitat*, ho és, almenys, en dos aspectes molt fonamentals:

a) quant al contingut en si mateix de la narració.

b) quant als moments i llocs considerats tradicionalment els més indicats per a l'exercici de narrar.

Un i altre aspecte revelen la naturalesa essencialment nocturnal del conte de fades i contribueixen a amarar-lo d'intens onirisme.

Quant al contingut de la narració, és ben sabut el fet que bona part dels passatges del conte — hom podria dir que els esdeveniments medul·lars — tenen lloc o bé en el transcurs de la nit o bé en el que n'és l'equivalent simbòlic: la profunditat del bosc.

Quant als moments i llocs ideals en què es produeix la narració, és també sabut que el conte es complau en la proximitat de la nit, preferiblement les llargues vetllades de l'hivern, al voltant de la llar encesa. El ritual del conte marca uns moments i uns llocs que en configuren conjuntament el que podríem considerar per excel·lència els espais litúrgics, que perfumen la narració amb l'aroma del misteri.

El conte i el cinema emergeixen, podríem dir, de la fosca i, com a germans del somni, són també fills de la nit; o, almenys, hi troben la seva placenta.

Pel que fa al conte, escriu Rodolfo Gil: «L'ambient de misteri contribueix a l'estremiment general dels cossos: una foguera, una llar, una foganya encesa... Silenci i la veu del narrador. Tots estan pendents dels seus llavis; les paraules cauen pausadament. El narrador i els seus oients han sortit per complet de la vida consuetudinària i vulgar». Comença d'aquesta manera, podríem dir

també aquí, el «flux oníric» del relat meravellós.

És cert que un conte de fades es pot contar (o simplement llegir) a qualsevol lloc i a qualsevol hora; ningú no ho prohibeix. També una pel·lícula es pot veure ara, per mitjà de la televisió i el vídeo, en qualsevol moment i de qualsevol manera. Però és a costa, en un i altre cas, de desvirtuar la puresa d'una experiència que pot arribar a ser molt rica i intensa.

La intensitat de l'experiència cinematogràfica és molt superior en l'emoció compartida en el silenci de la sala fosca, que no pas davant el televisor i enmig dels renous domèstics. El mateix podem dir del conte, si és o no narrat al lloc, en el moment i de la manera oportuns. La rutina mata sempre l'encís i el misteri.

«L'àvia adorable que narra un conte a un infant que, assegut a la seva falda, l'escolta embadalit, comunica — escriu Bettelheim — quelcom molt distint a un pare que, avorrit per la història, la llegeix a un grup d'infants d'edats diferents, únicament com un deure». I és en raó de la riquesa d'experiències que pot arribar a proporcionar un conte, que la seva hora ideal ha començat sempre a partir del tombant de la tarda, quan la fosca comença a entrar.

Fins a tal punt ha estat així, que moltes cultures estableixen en aquest aspecte severes restriccions. Així, diu Rodolfo Gil, entre els indis nord-americans era terminantment prohibit contar contes abans de fer-se de nit, sota l'amenaça, a manera de càstig, de desastres meteorològics; els ancians irlandesos manifesten també repugnància a contar un conte en hores diürnes perquè pensen també que porta mala sort; i en comunitats aborígens de Nova Guínea s'afirmava que la narració diürna podia comportar la mort del narrador. I els exemples es podrien multiplicar.

La nit és, doncs, la placenta dels somnis, dels contes i del cinema. En el somni i en el conte els processos interns es tradueixen, com diu Bettelheim, en imatges visuals; en el cinema, les imatges visuals activen

processos interns o hi sintonitzen. Aquesta és potser la raó principal per la qual moltes persones han viscut l'experiència d'enllaçar el fet d'escoltar un conte o veure una pel·lícula abans d'anar dormir amb continguts onírics en els quals hi són presents personatges i situacions del relat oral o del relat filmic. Tots els contes meravellósos i moltes, moltíssimes pel·lícules parlen, més que a la consciència del receptor, a la profunditat del seu inconscient.

3) Flexibilitat espaciotemporal

«L'obra cinematogràfica, a l'igual dels somnis, ofereix un model dinàmic que es desenvolupa segons una seqüència ubiqua de gran flexibilitat espaciotemporal», escriu Romà Gubern.

El mateix podríem dir, amb tot fonament, del relat meravellós. En el somni, en el conte i en el cinema se'ns permet desempallegar-nos dels fermalls que ens encadenen a l'espai i al temps; un i altre queden conjurats a cada un d'aquests dominis. Quant a l'espai, és possible córrer a la velocitat del vent, de la vista o del pensament; i quant al temps, és possible saltar-ne enormes lapses mitjançant elipsis espectaculars o transgredir el rígid esquema temporal de passat-present-futur passant lliurement d'un a l'altre, invertint a voluntat la línia cronològica de successió. Allò que en diu del temps Ezra Pound — «el temps és el mal» — pot quedar sense efecte tant en els regnes del somni com en els de la fàbula i de la ficció cinematogràfica.

Rodolfo Gil fa respecte al *temps en la narració meravellós* una sèrie de consideracions que podrien resultar del tot escaients respecte al *temps en el cinema*. «Mentre un conte és contat — diu Gil —, transcorre un temps objectiu; però, per al narrador i per als seus oients, subjectivament no ocorre així: queda en suspens la incredulitat i, amb aquesta, tots els llaços amb el temps i amb l'espai». I, en l'acció interna del conte, la trans-



gressió temporal és freqüent; o, més que transgressió, simple abolicció.

«El conte de *La Bella Dorment* és —escriu Gil— un viatge en el temps. Ella, la seva gent i la seva cort arriben incòlumes al futur a través del somni de la mort; i fins a un cert punt, la persona que els desencanta, o torna a la vida, porta a terme un viatge cap a un passat que fa seu [...] Els relats en els quals l'heroi passa un temps en companyia dels déus o de les fades i, en tornar al seu món, es troba que els anys transitaren sense que ell no ho sabés ni ho patís, són també una expressió de la relativitat dels temps». En alguns relats meravellosos s'esdevé que l'heroi travessa un mirall cap a uns altres mons, en els quals corre aventures i passa el temps; en tornar, això no obstant, tan sols ha transcorregut un moment, alguns minuts...

Com el conte de fades, el cinema s'ha complagut també a jugar amb el temps. Singularment ha estat així en

una sèrie d'obres mestres que han fet d'aquest joc màgic la raó del seu encís. Per referir-nos només a algunes, basti esmentar *Jennie*, de William Dieterl, *Al margen de la vida*, de Julien Duvivier, *Sinfonía de la vida*, de Sam Wood, *El año pasado en Marienbad*, d'Alain Resnais... D'aquesta darrera s'ha escrit precisament: «El món oníric en el qual transcorre la història posseeix la qualitat d'un conte de fades i, com a la majoria d'aquests, un cert toc d'amenança oculta que aguaita en tot moment els personatges» (François Truffaut).

4) Violació de les lleis naturals

«Tant al somni com al cinema, l'insòlit, l'il·lògic, la violació de les lleis naturals resulten perfectament acceptables», escriu també Romà Gubern. «Ningú no qüestiona en

una sala de cinema l'aberració zoològica de *King Kong*, ni que entre els milers de finestres que hi ha a Nova York el gorila gegant encerti sense esforç a localitzar precisament aquella que correspon a la seva estimada. Ni tampoc no s'estranya ningú, ans al contrari, que el vampir finí pels efectes d'un raig de llum, o que l'ésser humà es pugui transmutar en llop. Són transgressions habituals de la lògica similars a les que tenen lloc a les vivències oníriques de cada nit».

Quan s'apaguen els llums d'una sala de cinema i comença la projecció d'una pel·lícula s'obren a l'acte les comportes que donen accés al regne de la fantasia; i en aquests dominis gairebé tot és possible. Igualment quan un narrador comença a contar un conte: «Això era i no era...», diu una de les fórmules d'entrada més habituals i més expressives de l'essència d'una *rondalla*. I, en efecte, penetram en un univers en el qual les coses són... i no són. «Val Déu i

lleó», diu l'heroi, i es converteix en aquest animal; «Val Déu i formiga», i passa a ser aquest diminut insecte. Ja no regeixen els principis lògics d'identitat, contradicció, etc., sinó les lleis i els mecanismes que la psicoanàlisi descobrí en la generació i estructuració dels somnis.

«De l'analogia entre el flux oníric i el discurs cinematogràfic es pot col·legir —afirma Gubern— que les pel·lícules poden ser analitzades amb idèntics criteris als descrits per Freud a La interpretació dels somnis». És a dir, ni més ni menys que el que han fet els estudiosos de la psicologia profunda del conte de fades, tan bon punt advertiren l'analogia entre el flux oníric i el discurs del relat meravellós, quan n'han analitzat les significacions més fondes.

Com és sabut, Freud distingeix en un somni el *contingut manifest* i el *contingut latent*. El primer, com assenyala Gubern, «és el text del somni, amb el seu desenvolupament episòdic explícit i que, en el cas del cinema, podem assimilar al text fílmic, en la seva dimensió de relat o de cadena d'episodis explícits que solen conduir a un desenllaç gratificador (trionf del principi de plaer en el *happy end*)». Quant al *contingut latent* (sigui el d'un somni, d'una pel·lícula o d'un conte), és aquell que, com diu Gubern, «és subjacent a la superfície del text i requereix una anàlisi subtil per tal de fer emergir la significació profunda, emmascarada pel text manifest».

Aquest emmascarament es porta a terme a través de les conegudes lleis d'elaboració onírica: condensació, desdoblament, desplaçament i simbolització, les quals han estat aplicades a l'anàlisi de milers de somnis i de nombrosos contes de fades; la seva presència en l'elaboració del text cinematogràfic ja fou estudiada per Kracauer l'any 1947 (*De Caligaria a Hitler. Una història psicològica del cinema alemany*) quan intentà analitzar la significació profunda i inconscient de les pel·lícules germàniques de terror de la dècada dels vint i de principis dels trenta, en una espècie de

psicoanàlisi col·lectiva que feia patent la neurosi i descomposició de la República de Weimar en la deriva cap al nazisme; més darrerament han estat objecte d'estudi, entre altres, de Christian Metz (*El significat imaginari. Cinema i psicoanàlisi*).

5) Integració emotiva

Resta fora de tota discussió que tant l'audiència d'un conte com la contemplació d'una pel·lícula poden arribar a ser, com en el cas de molts de somnis, experiències emocionalment intenses, experiències d'intensa integració emotiva en els fluxos icònics respectius.

Les formes d'integració emotiva per mitjà de les quals l'oient (o espectador) participa en la fabulació d'un relat o una pel·lícula són els coneguts mecanismes d'identificació i de projecció. A través de la identificació, l'oient/espectador assumeix el punt de vista d'un personatge —normalment, encara que no exclusivament, l'heroi— i es fa emotivament solidari de la seva peripècia; a través de la projecció, desplaça cap als personatges secundaris (l'antagonista, els pares de l'heroi, els germans, la persona estimada, etc.) tota una constel·lació de sentiments sovint carregats d'ambivalència: admiració, amor, odi, temor, rivalitat, desitjos sexuals.

Una prova d'aquesta integració emotiva són les reaccions fisiològiques que, assenyala Gubern, poden arribar a tenir lloc tant en l'experiència onírica com en la contemplació cinematogràfica (i que també podrien ser perfectament registrables en un infant que escolta un conte ben contat): alteracions de ritme cardíac i de la respiració, contraccions musculars, llàgrimes d'emoció, etc.

Una altra característica comuna és la *passivitat física*. Fins a l'arribada del cinema res no havia rivalitzat amb tant d'èxit amb el conte de fades, en la difícil comensura de mantenir un infant assegut llarg temps en una cadira o butaca en actitud de total embadaliment, com la contem-

plació d'una pel·lícula. I és que el cinema ha portat a terme, en el món de la infantesa, una funció abans reservada gairebé en exclusiva als mites i als contes de fades: el que els psicòlegs jungians en denominen «activació dels arquetipus». Els contes i les pel·lícules —i en aquest aspecte quelcom semblant es podria dir en aquest cas de determinades lectures—, quan es reben amb profunda atenció i implicació emocional, produeixen l'efecte d'activar en la psique infantil els *arquetipus* que determinaran un avenç maduratiu cap a les següents etapes de la vida. Certament aquesta funció educativa, que pot ser afirmada sense gairebé excepció de tots els contes de fades, no ho pot ser en igual mesura, ni prop fer-hi, de totes les pel·lícules; però sí de moltes, de moltíssimes.

Quant als espectadors adults, la funció del cinema no ha estat certament inferior. La ficció cinematogràfica ha fet possible la reinscripció en la placenta dels somnis i fantasies de la infantesa i l'adolescència; en molts de casos també el cinema ha proporcionat a l'espectador adult uns efectes positius d'alliberació i catarsi que han estat, sens dubte, estimulants i psicològicament reparadors. «Si al somni oníric —diu Gubern— se li reconeixen funcions adaptadores i reparadores de protecció de l'ego, resulta temptadora l'extrapolació que interpreta l'espectacle cinematogràfic com una defensa contra la monotonia i rutina de la vida quotidiana, que proporciona al subjecte (en rigor, al seu còrtex cerebral) una necessària estimulació».

I si les anteriors afirmacions de Romà Gubern referides al cinema podrien ser ben bé aplicades al fet d'escoltar un conte per part d'un infant, no és menys cert que igualment podrien ser extrapolades a un gran nombre de pel·lícules les apreciacions que feia Tolkien respecte als contes de fades.

Com assenyala Bettelheim, Tolkien afirma que «els aspectes imprescindibles en un conte de fades són *fantasia, superació, fuga i alleujament*,

superació d'una desesperació profunda, fuga d'un enorme perill i, sobretot, alleujament [...] En parlar de final feliç —segueix dient Bettelheim—, Tolkien accentua que és quelcom que hem de trobar a tots els contes de fades complets. És un *canvi alegre i sobtat*... Per molt fantàstiques o terribles que siguin les aventures, l'infant, o la persona que les escolta, reprèn l'alè, el seu cor es dispara i està a punt de plorar quan es produeix el *canvi final*».

Totes aquestes situacions que assenyala Tolkien de l'estructura narrativa d'un conte de fades, són essencialment idèntiques a les d'infininitat de pel·lícules que han emocionat grans masses de públic al llarg de tot un segle com ho han fet els relats meravellosos al llarg de mils d'anys. I si ens hem de referir al *final feliç* (o *happy end*), per força hem d'assenyalar que aquest és un dels caràcters més significativament comuns entre el cinema i el conte i més reveladors de la seva afinitat profunda.

«Si al conte li mancàs aquest final encoratjador, l'infant, després d'escoltar el relat, sentiria que no hi ha cap esperança de solucionar els seus problemes», escriu Bettelheim; però hem d'afegir també que els adults necessiten igualment, molt sovint, aquest missatge de la fantasia tant o més com el pugui necessitar un infant. I l'han trobat a les fantasies cinematogràfiques, les quals no tenen únicament a veure amb els aspectes gairebé purament onírics que fins aquí hem considerat, sinó també amb les fantasies i els somnis diürns de les persones de totes les edats. I quan assenyalam aquest fet, hem de tenir en compte que la fantasia, la majoria de vegades, no és únicament, com afirmava Freud, «el mecanisme regressiu d'eludir la realitat» (cosa, per altra part, en moltes ocasions prou necessària), sinó principalment, com deia Jung, «el *modus operandi* del creixement psicològic: la matèria de la vida ens fa avançar cap al futur».

És per aquests motius que els contes de fades de tots els temps han

acabat invariablement amb un bell final; si no hagués estat així, ja no serien contes de fades. Per les mateixes raons la immensa majoria de les pel·lícules —especialment les pertanyents a l'època daurada del cinema com a gran fenomen cultural de massa (la primera meitat del segle XX)— havien de tenir, per tàcita exigència del públic, un final gratificador; si no era així, podien resultar un fracàs estrepitos de públic i de taquilla. Era en definitiva aquesta necessitat de somniar, i de fer prevaler el principi de plaer per sobre el principi de realitat, el que permetia a l'individu afrontar amb més ànim els conflictes i frustracions de la vida quotidiana i sentir que també ell podia vèncer les adversitats.

Si aquesta necessitat és clara en el cas de la persona individual (l'infant que escolta un conte, l'espectador d'una pel·lícula), també ho és per al col·lectiu de la societat en els moments de crisi social profunda. I a aquesta necessitat ha sabut respondre el cinema, especialment en determinats moments històrics difícils i durs: les dues grans conflagracions mundials i els anys immediats que les segueixen, els anys de depressió nord-americana, la llarga postguerra espanyola... Moments en els quals ha estat particularment imprescindible somniar; simplement per seguir vivint.

I, després del final feliç, ja no queda més que el despertar. El narrador del conte diu que l'heroi i la seva estimada «visqueren anys i més anys» per a tot seguit enunciar amb una *fórmula de sortida* que el conte s'ha acabat. En el cinema el bes dels dos enamorats que han superat mil peripècies, acompanyat de l'apoteosi musical de la banda sonora, segella igualment la promesa d'una felicitat perdurable (o l'expressa també aquest llarguíssim camí que es perd a l'horitzó d'un bell capvespre, cap al qual camina animós el petit Charlot agafat de la mà de la seva estimada, mentre l'objectiu es tanca en cercle progressivament sobre la parella que camina

esperançada cap a la infinitud del crepuscle). En un i altre cas, sigui en un conte, sigui en el cinema, el que es pretén és eternitzar el moment efímer i sostreure'l de les urpes del temps; i l'afirmació de la voluntat de superar i de vèncer, de viure i de sobreviure.

III. Mil i una nits

Un segle de cinema ha representat mil i una nits de fantasia, mil i una nits d'emoció i d'estremiment col·lectius. Tot el que havien donat les mil i una nits del conte de fades, en mil i un anys d'existència, ho ha donat també el cinema amb prodigalitat al llarg d'un segle de vida. Com Scherezade, el cinema ens prometia, amb el tràiler de cada sessió dominical, un altre somni engrescador per al diumenge següent. Era així tant als sumptuosos «palaus del cinema» de les grans ciutats com a les més humils sales de barriada o cines de poble (que, a vegades, eren poca cosa més que una simple portassa, com aquella d'*El espíritu de la colmena*, la pel·lícula de Víctor Erice).

Tan se valia! Bastava que es fes la fosca i que la travessàs un raig de llum perquè a l'acte tinguessin cabuda sobre una exigua superfície blanca totes les inabastables regions de la imaginació i el misteri. L'experiència de les dues petites criatures de la pel·lícula d'Erice (que contempen al cinema d'un poble, un capvespre d'hivern, la fantasia terrorífica de *Frankenstein*) té tot el caràcter d'una experiència onírica i mostra una clara proximitat als universos paorosos dels contes de fades. Aquesta experiència és consemblant a la de multitud d'infants d'aquest segle de cinema, perquè els que hem nascut i crescut amb les imatges cinematogràfiques hem tingut en efecte vivències molt similars: el fil de les nostres vides s'ha entreteixit amb el fil oníric del cinema i del relat meravellos.

En moltes ocasions, s'ha donat el cas que els últims destinataris d'una tradició oral encara viva (les darreres generacions a les quals els han contat —contat, més que llegit— contes de