

David Desola

Imaginem que ens trobem en el moment de màxim *Climax* dins la Pel·lícula, l'escena que culmina amb el desenllaç: una fortificació assetjada enmig del desert està a punt d'explotar. L'equip de Direcció ha pres tot tipus de mesures; dissenys de focus aconseguen una impecable il·luminació, aparatoses grues permeten plans impossibles i un ampli desplegament de càmeres envolten la fortalesa preparades per captar l'explosió des de tots els angles possibles. Comença el compte enrere i tota precaució és poca per retenir una escena irrepetible, una escena que atreu gran part del pressupost del film i que tan sols pot ser captada durant uns instants, tot ha estat acuradament estudiat... però... vet aquí, que un desafortunat "extra" d'origen hindú que qui sap d'on ha sortit, s'atura a lligar-se la sabata just damunt el detonador que ha d'activar els explosius; conclusió: la fortificació vola estrepitosament pels aires sense que cap de les càmeres reculli l'escena.

Aquesta petita història, que no és altra que l'inici del film *The Party (El Guateque)*, 1968 de Blake Edwards i que, aparentment, no té cap més pretensió que la d'introduir l'espectador dins la situació que seguirà, provocant-li de pas una rialla, podria ser, en realitat, l'escenificació del pitjor malson de tot Director i, paral·lelament, de tot productor cinematogràfic.

Podríem definir el "cinema dins el cinema" o "metacinema" com una mirada interna, més o menys fidel a la realitat, més o menys subjectiva, en ocasions biogràfica o autobiogràfica, que permet a l'espectador profà donar una ullada furtiva al complex engranatge de la creació cinematogràfica i tot allò que l'envolta. Es tracta de mostrar al gran públic el que s'anomena "fora d'enquadrament", és a dir, tot el que realment hi ha més enllà dels quatre rengles que delimiten la pantalla.

*La nuit américaine (La noche americana)*, 1973 de F. Truffaut és un dels millors exemples d'introspecció cinematogràfica que podem trobar. Aquest film ens mostra les vicissituds d'un rodatge, des del seu inici fins que finalitza, amb el *handy-cap* (habitual en el cinema) que ha de realitzar-se en un temps determinat. A partir d'aquí se'ns presenten individualment un seguit de problemes i situacions paral·leles al rodatge i lligades d'alguna manera a aquest; la crisi sentimental d'un dels actors principals, la decadència d'una actriu alcoholitzada que no aconsegueix recordar els diàlegs, la sobtada mort d'un dels protagonistes abans d'acabar la pel·lícula, etc, etc... tot això sempre al voltant de la figura espartana del director (encarnat pel mateix Truffaut) que és l'únic que ha d'anteposar el projecte a qualsevol

altra cosa. Com a teló de fons del film: *travellings* en raíl i grua, trucatges d'il·luminació, falsos decorats, una escena amb especialista rodada en *nit americana* (convertint el dia en nit mitjançant un filtre a la càmera), en fi, tota una descripció intimista i detallada de les dificultats d'un rodatge, en la qual cal destacar una reflexió del director: "Quan arrib a la meitat d'una pel·lícula m'adon que no ha sortit com jo esperava, llavors és quan més m'esforço i procur donar a la segona meitat allò que ha mancat a la primera" i és que un Director ha de ser, abans de res, un personatge pletòric d'optimisme.

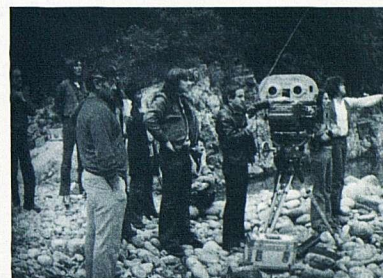
Un exemple totalment diferent dels "rodatges introspectius" el trobem a *The bad and the beautiful (Cautivos del Mal)*, 1953 de V. Minelli, que ens descobreix l'aspecte fosc de la indústria cinematogràfica mitjançant la relació de tres personatges (un director, una actriu i un guionista) amb un ambiciós Productor (Kirk Douglas), (Robert Altman, molts anys després, exagera encara més aquest aspecte brut a *El juego de Hollywood*).

Si a *La nuit américaine* se'ns presenten les dificultats d'un cineasta francès davant un projecte determinat, a *The bad and the beautiful*, pel·lícula igualment "metacinematogràfica" trobem una visió totalment oposada, la del cinema americà, que des de sempre ha anteposat una concepció absolutament industrial a la merament creativa, amb raó actualment és la segona indústria americana en importància (la primera, és clar, és l'armament).

En el film de Truffaut se'ns mostrava el productor com un homenet eixut que es passejava pel plató sempre en un terme distant i contemplatiu, a *The bad and the beautiful* és ell qui realment du les regnes dels rodatges i s'impli-ca de tal manera en la feina del director, que acaba per substituir-lo. En una de les escenes de rodatge del film, el productor pressiona el director perquè aprofiti millor un decorat determinat que aquest ha limitat a un simple *travelling*, el director abandona el projecte amb indignació, mentre afirma que un cineasta ha de mostrar humilitat a l'hora de filmar, no exhibir cara al públic la magnitud d'un decorat creant un moment àlgid quan, en realitat, no toca; el productor no li fa cas, es posa darrere la càmera i filma una pel·lícula on tot són moments de *climax* desordenats, el resultat és un desastre, (aquesta lliçó d'humilitat haurien d'apuntar-se-la alguns cineastes actuals, especialment el tàndem Tarantino/Rodríguez).

Una visió contemporània, potser més propera a l'espectador, és la de *Living in Oblivion (Vivir rodando)*, 1994 de T. Di Cillo, que plasma els problemes de la creació cinematogràfica

d'una manera més humana, més comprensible pel públic del carrer. Les intencions del Film es resumeixen en les declaracions del mateix Tom Di Cillo: "Aquesta pel·lícula va néixer de mi. No vaig anar a cap lloc per escriure-la ni per investigar, perquè tot m'era familiar i intrínsec. Després em vaig adonar que aquesta sensació de frustració que volia transmetre, les inseguretats que intentava dramatitzar, els conflictes interpersonals que pretenia plasmar, eren aplicables a qualsevol món, no solament al meu. Els humans ocupem la major part del temps en lluites quotidianes i preocupacions emocionals". És important, doncs, que entre cineasta i espectador hi hagi una relació de complicitat.



Finalment, hi ha un altre aspecte que cal comentar; el "metacinema" subjectivament introspectiu, personal i absolutament autobiogràfic, la mirada interna al creador cinematogràfic: La seva infantesa, les seves crisis d'identitat i de creativitat, els seus temors i les seves reflexions. Caldria esmentar aquí la màgia de *Cinema Paradiso*, però m'estimo més reservar-la pel mes vinent i centrar-me únicament en l'obra mestra *Otto e mezzo* de Fellini.

En aquest film, Fellini s'interioritza de tal manera que la mateixa pel·lícula resulta ser per a ell una teràpia. Tot comença amb Marcello Mastroiani (interpretant *l'alter ego* de Fellini) atrapat enmig d'un embús; de sobte, arriba una grua i se l'emporta. Aquí comença un plantejament terrible per a un cineasta, una crisi de creativitat. La història no és altra que la que vivia el director en aquell moment, i se'n surt utilitzant-la de manera magistral com a font d'inspiració. En aquest film troba la pedra filosofal de la creativitat, converteix la manca d'aquesta en la pedra angular d'una obra mestra, submergint-se de pas en el seu surrealisme habitual i envoltant-se del cúmul de personatges estereotipats amb què descriu l'atapeït món que l'envolta. Així doncs, tan sols amb aquestes quatre pel·lícules (naturalment n'hi ha moltíssimes més que caldria comentar), podem descobrir, entre moltes altres coses, que un cineasta ha de ser, necessàriament, una persona sorprenentment optimista, cautelosament humil, sensible a la societat que l'envolta i creativament inesgotable. ♦