



Antoni Figuera

Temps era temps! Estic parlant de finals de la dècada dels seixanta i dels primers setanta. Varen ser anys plens d'una inusual efervescència ideològica, política, cultural; anys que vessaven d'expectatives. Expectatives que, no ens hem d'enganyar, pels qui no albiràvem - com a simples ciutadans que érem- de quina manera sortiria el país de la *longa*

tat, que pensava assistir a l'agonia i convulsions finals del règim polític anterior, i que sospirava per la recuperació de les llibertats que, per raons d'edat, no havia conegut mai, varen ser també aquells -almanco per mi- els anys de les seves primeres sortides a l'estranger: Ah, aquells viatges fronterers d'anada i tornada, un pic esquivades les dificultats de l'obtenció del passaport, a Perpinyà, Ceret, Cotlliure,

nostra passió cinèfila (no és ver, Jaume Vidal?) excitants i abundosos en discussions inacabables fins a altíssimes hores de la matinada passejant pels carrers silenciosos i solitaris de Ceret, Amélie o Perpinyà discutint, amb idèntic fervor amb què ens havíem acostat a Cotlliure a la tomba de Machado, sobre si Ingmar Bergman podia ser considerat un dels fonaments del cine modern o no: acabàvem de veure una de les seves obres: *La carcoma*. Jo opinava que sí, i encara ho segueixc opinant algunes dècades després, quan el pas del temps i la pròpia experiència personal ha anat modificant i "corcant", per bé o per mal, tants criteris al voltant de realitzadors i obres que aleshores creïem inamovibles.

Posats a recordar, també record la profunda decepció que per a mi va suposar la visió de *La naranja mecànica* d'Stanley Kubrick, un dels films més irritantment pedants -amb *El resplandor* del mateix Kubrick- de què tenc memòria. Em sap greu pels admiradors de Kubrick: també a mi m'agraden algunes de les seves pel·lícules -*Atraco perfecto*, *Lolita* i sobretot *Espartaco*, no sé si perquè el mateix Kubrick en renega-, però *2001, una odisea del espacio*, vista ara em sembla un pur anacronisme.

I ja que anam de records, rememor alhora una altra inacabable polèmica d'aquells dies a l'entorn de *Blow-up* de Michelangelo Antonioni: aquella tan discutible com fascinant i suggerent reflexió sobre el poder manipulador de les imatges o sobre si el cine -i la fotografia- pot ser la veritat o la mentida a vint-i-quatre fotogrames per segon. Com ho pot ser (aparença?, realitat?) l'art de la fotografia per al protagonista del film -i del relat de Cortázar "Las babas del diablo" en què es basa-: la possibilitat o impossibilitat de descobrir el vertader rostret de les coses, que s'amaga rere el vel de les aparences, començant pel mateix llenguatge: tant aquest -el de les paraules que serveix per aquesta crònica- com el de les imatges: tant el que es refereix al de la realitat estàtica de la fotografia com al de la rea-

noite de pedra de l'obscurantisme franquista (per dir-ho amb paraules de Celso Emilio Ferreiro), només en una mínima part veuríem complides. Potser perquè mai com aleshores, en aquells anys en què s'estava covant a Espanya la transició cap a la democràcia, resultarien més profètiques les paraules del príncep de Salinas a *El guepard* de Lampedusa: *És necessari que tot canviï perquè tot segueixi igual*.

¿Que hi va existir, a l'Europa i a l'Espanya d'aquells anys, la que vàrem denominar com "dècada prodigiosa"? Més aviat pens que el que va acabar en els anys seixanta -data límit: maig del 68- va ser el segle XX. I el que vendrà després acabarà per resoldre's en aquesta mediocre, casposa i esterilitzant postmodernitat que a tots ens arrasa en aquest final de segle i de mil.lenni que acaba.

Però això sí: per a l'espanyol mitjà d'aleshores, tan ingenu com desconcer-

Amélie-les-Bains (noms màgics per a nosaltres en aquells moments), prolongats després a París, a la recerca i captura de totes les novetats literàries i cinematogràfiques que caiguessin a les nostres mans o davant dels nostres ulls! I que consti que això de "novetats" no deixava de ser una ridícula ironia si es pensa que una d'elles seria, ni més ni manco, que la projecció d'*El gran dictador* de Charles Chaplin, prohibida encara a Espanya - per què seria?- trenta anys després que es realitzàs. (Estic revivint amb emotiva nostàlgia el moment que, de manera tan espontània com deshinibida, els espectadors -tots espanyols, per descomptat- unànimement posats drets varen aplaudir a rompre al final d'una de les projeccions en un modest i entrançable cine de poble, a Céret, convertit durant uns pocs dies per a nosaltres en la porta d'accés al Paradís).

Sí: varen ser uns anys, per a mi i per a un grup d'amics que compartíem la

litat oscil·lant i, per tant, en moviment, del cine.

Temps era temps que vivíem la nostra passió pel cine de manera doblement fronterera: culturalment i geogràficament! Era una època en què els nostres *week-ends* cinematogràfics ens feien degustar l’aroma de pobles i ciutats amb la més refinada fruïció amb què Severo Sarduy ens parlava aquells anys: si per ell era la remor de les fonts la que el guiava pel laberint de carrerons de Roma; i a l’Havana, l’olor de la mar; o a Istanbul, la veu dels muetzius; per a nosaltres, que desertàvem de la “noche obscura” d’Espanya (que no de l’ànima), era senzillament l’aroma de la llibertat que respiràvem aquells irrepitibles dies entre glops i més glops de vi bataller i gustoses *baguettes de pâté et fromàge* per les tavernes i cafès de Ceret, Amélie i Perpinyà.

I va ser precisament en un d’aquests *week-ends*: primer a Perpinyà; després en el cor mateix de París, quan vaig veure per primera i segona vegada la que segueix considerant no només l’obra mestra de Bernardo Bertolucci, sinó també una de les obres cabdals del cine de les tres darreres dècades: *El último tango en París*.

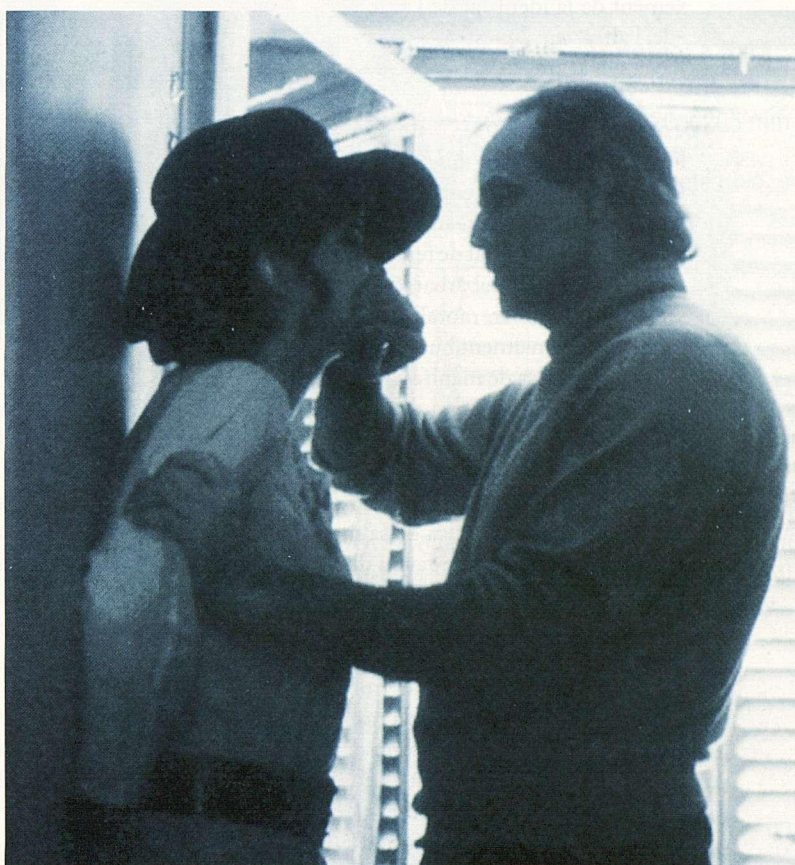
Vista un altre pic vint-i-cinc o més anys després de l’estrena, el desarrelament moral que el film encara transmet com a definitiu testimoniatge del final d’una època -potser l’ocàs de la Modernitat- encara no ha estat superat.

Film desesperadament romàntic a força d’antiromanticisme, postrema metàfora a l’entorn de la filosofia de l’existencialisme que, amb les seves llums i ombres il·lumina la primera meitat del segle XX, per reblar definitivament el clau del tema de l’“estranger” camusià duit al límit de l’agonia i del no-res; el paisatge de la desolació i de la desposseïció interior que la pel·lícula perfila només és equiparable, a parer meu, al d’alguns altres films dels quals, per una altra banda, el separen moltes coses: pens en el Wim Wenders de *París, Texas* i el Theo Angelopoulos de *La mirada de Ulises*.

Com va afirmar encertadament un crític, a l’estrena, “*El último tango en París* planteja la història d’una explotació dins la psique d’un home alliberat de qualsevol trava emocional o sexual (aparentment almanco, matisaria jo), alhora que una investigació al’entorn de la química de l’amor romàntic al seu nivell més primitiu.

aventurat, sobre la perillositat dels sentiments quan són entesos com a elements autodestructors de l’individu i missatgers de la seva pròpia aniquilació.

¿Què representa per a Bertolucci aquella trobada fortuïta, només justificable a causa del que qualificaria com a “lògica de l’atzar”, entre Paul i Jeanne (Maria Schneider) en un apar-



Més que no la història d’un home - Paul: Marlon Brando en una memorable interpretació- alliberat de qualsevol inhibició, “descomplexitzat” en relació a tot tipus de vivència i situació que no fos simplement instintiva, *El último tango en París* ens proposa l’amarg i esquinçador esforç d’un ésser humà per assolir aquell impossible estadi d’alliberament anhelat. Sobre aquest punt, estructura Bertolucci la seva història: així el film es resol en una aterridora confessió sobre la impossibilitat de l’amor -almanco com s’ha entès fins a la nostra època-; o, el que resulta encara més

tament buit de París? ¿I aquella primera escena amorosa en què Paul -al qual ja intuïm fregant una desesperació que després se’ns confirmarà en conèixer el terrible suïcidi de la seva dona- posseeix Jeanne, vestits i drets, arravatats a la paret? ¿I la tristament famosa escena de la sodomització que tan innecessaris rius de tinta va fer córrer aleshores, escena, per una altra banda, gens gratuïta dins el context del film i de la configuració dels seus protagonistes?

¿I aquella subtilíssima mescla de brutalitat i tendresa que atorga a la pel·lí-



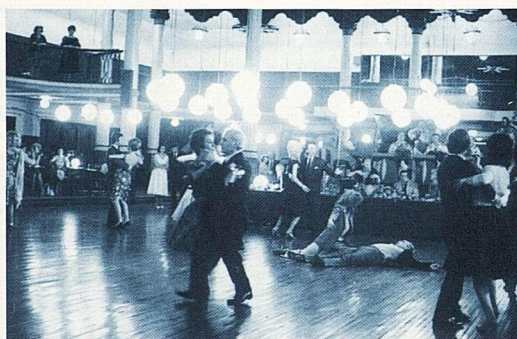
cula la seva peculiar tensió dialèctica entre Eros i Thanatos, resolta magistralment pel director després de la prodigiosa seqüència de la sala de ball -autèntica pavana de màscares, d'espectres de cera ritualitzant la tragèdia que acabarà per consumir-se poc després-: la mort de Paul a mans de Jeanne quan ell li confessa que s'ha enamorat i li reclama per primera vegada el dret a conèixer el seu nom, i s'exigeix a si mateix el reconeixement de la identitat de l'altre -de l'altra, en aquest cas- que havia negat fins aleshores?

Tot el film és la història d'aquell impossible encontre/desencontre entre una parella: encontre o desencontre perquè Jeanne representa la possibilitat de fer saltar pels aires la santabarbara del seu entorn familiar, moral i social convencionalment burgesos -cosa que es posa de manifest en la seva particular manera d'anar vestida davant la deixadesa de Paul durant els seus primers encontres-: l'entorn de Jeanne volgudament reforçat per la presència episòdica de sa mare i del seu promès cap de fava i director de cine, al qual dona vida un també cap de fava Jean-Pierre Léaud.

Per a Paul, en canvi, aquesta trobada li suposa una frenètica fugida cap endavant, un salt en el buit que completi i tanqui el cercle (tot i que tal vegada en un principi la intenció de Paul fos trencar-lo) que formava el mateix Paul, el cadàver de la seva esposa de cos present, rodejat de flors que asfixien el protagonista -cosa que va donar lloc a un dels més prodigiosos monòlegs de la història del cinema, i l'amant, hoste de la pensió que Paul regenta, i al qual la seva dona regalava -patètica ironia del destí- bates de casa idèntica a les del marit.

La història de Paul, exboxejador, experiodista, “exbongosero” completament *detragué*, en perpetu estat de fracàs i humiliació permanents; desendreçat i descompost en tots els ordres de la vida tant privada com professional, constitueix cinematogràficament parlant l'expressió més completa

del *loser*, del vençut, de l'antiheroi derrotat. Perdedor fins al fons, a mig camí entre la llenegadissa indiferència de la lucidesa i del cinisme, personatge submergit fins al coll en l'agonia existencial provocada per l'inesperat suïcidi de la dona, del qual podem deduir que se sent inexplicablement i contradictòriament culpable, provarà debades oblidar (sedar-se, deixar la ment en blanc com el cor i el sexe) vivint una



fugaç i passatgera aventura amorosa amb una desconeguda.

En aquest sentit, el personatge de Paul, un dels més definitoris del desarrelament vital de l'home contemporani, només pot equiparar-se, entre molts pocs, al Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) d'*A bout de souffle* de Godard.

A l'antiheroi godardià li estava reservada la dignitat d'un darrer gest: tancar-se ell mateix els ulls en el precís instant de la mort per no veure's en la necessitat de seguir contemplant en el darrer espasme tota la merda del món, en una aclaparadora visió de la definitiva soledat humana. A Paul, al contrari, Bertolucci li nega fins i tot l'autenticitat d'aquest darrer gest. La seva actitud, en rebre l'impacte mortal de la bala que dispara Jeanne, d'esquena a ella, contemplant el cel i el carrer des de la terrassa de l'apartament, mastegant xiclet amb la mateixa taciturna i fins i tot sorneguera indiferència amb què encaixa la bala, en un gest que -com tots els monòlegs de Brando durant el film- li deuen tant a l'actor com al personatge que encarna (encara que tot perfectament controlat pel realitzador en un *cres-*

cendo que cerca despertar en l'espectador aquesta sensació), no fa res més que accentuar el caràcter de “farsa” o “representació”, de no autenticitat en què s'ha mogut Paul al llarg del temps que ha durat la relació amb Jeanne. Tot això, però, no amaga aquest sentiment de desoladora i infinita tristesa que acompanya l'itinerari personal del protagonista- aquella passejada amb la mort més que no amb el desig- al qual assistim des de la seva primera i gairebé fúnebre aparició, amb la càmera que s'acosta per darrera en picat cap a ell, i amb l'eixordador sotragueig del suburbà en creuar el pont i que ofega una estentòria exclamació: Fotut!

Vista una altra vegada, com diem abans, gairebé tres dècades després de l'estrena, *El último tango en París* encara ens sembla una obra d'art irrepetible que vàrem patir -i deim “patir” i no “gaudir”- quan la vàrem veure. Com es pateix *l'sprit* baconià que pictòricament destil·la el film a cada enquadrament, admirablement enllaçats amb el fons musical jazzístic d'un prodigiós Gato Barbieri i amb la il·luminació d'interiors -entre intrauterina i dantesca- d'un també excepcional Vittorio Storaro.

Aquest viatge al fons de la nit que fa Paul i que es resol en un dels més tortuosos inferns de la personalitat humana, assoleix uns nivells gairebé “autístics” només equiparables, que jo recordi, als que fan Harry Dean Stanton al *París, Texas* de Wim Wenders o Kirk Douglas a *El compromiso* d'Elia Kazan.

El temps ha passat veloçment o lentíssimament -tant és- per damunt de tots nosaltres, excoriant-nos de cada dia una mica més, arrabassant-nos serradís de l'ànima i reduint-la al seu indigne destí de fusta esberlada. Però l'anònima tragèdia que viu una parella -Paul i Jeanne- en un apartament parisenc del Boulevard de Passy seguirà demà com avui, ara com aleshores, martellejant fins al fons de la nostra consciència amb el mateix so que uns claus que sellegen un taüt. □