

Josep Carles Romaguera

BERGMAN JUGA A ESCACS AMB LA MORT

Sense èmfasi, sense cap tipus de retòrica, Ingmar Bergman tan sols necessita la presència de Bengt Ekerot encaputxat de negre, com a fidel reencarnació del que deu ser la mort, i un Max von Sydow que torna, després de deu anys, de les Creuades dins un mar de dubtes, per elaborar un discurs directe i explícit entorn el més enllà després de la mort. El poder i la força d'*El séptimo sello* es fonamenta en la senzillesa narrativa, de la que n'estan absents els grans artificis de la posada en escena, en la despullada presència del discurs en les imatges. El director suec sembla aplicar la geometria en la seva personal i intransferible concepció del cinema, decidint, llavors, que la distància que hi ha d'haver entre l'espectador i la pel·lícula és una línia recta. Les conseqüències per a l'espectador són el seu propi desarmament moral i les indelebles petjades d'una veritat que Bergman ens posa davant els nassos, sense que puguem donar-li l'esquena. Encara que l'acció transcorre en una època medieval, els plantejaments que es desenvolupen al llarg de la pel·lícula tenen una transcendència que els fa contemporanis en qualsevol lloc i en qualsevol època. L'encontre del cavaller Blok i la Mort, que ve a reclamar-lo, provoquen que s'iniciï una partida d'escacs, excusa perfecta perquè el cavaller trobi algunes respostes abans del darrer trajecte. Respostes a preguntes universals i eternes, que permeten a Bergman dissecar l'interior de l'esperit humà davant la situació extrema de l'existència humana. Mentre els peons, les reines i la resta de les peces es mouen Blok i el seu escuder Jöns, parella quixotesca per excel·lència, emprenen el camí de retorn a casa; un camí en què no hi ha lloc per l'èpica ni la heroïtat sinó per la desolació i la misèria que provoca la pesta.

El séptimo sello és un exercici d'exorcisme en que el director suec planteja diferents opcions davant la vida i la

mort. Per una banda, tenim el cavaller Blok i la seva constant disputa interna, entre el dubte de l'existència de Déu i l'agosarada i temible afirmació que l'única veritat és el no-res, mitjançant la qual espera trobar el secret del més enllà. Per altra banda, Jöns, radicalment escèptic, davant la seva incredulitat sobre qualsevol tipus d'existència paradisiaca *post-mortem* tracta de refugiar-se en l'amor, com element que li aporta el caire transcendent al seu instint animal, el qual ha manifestat amb una sexualitat primitiva i ruda.

Al llarg d'un paisatge degradat i descompost els dos protagonistes tendran diferents encontres que els permetrà posar de manifest la seva visió de la vida i formular-ne interrogants. L'enfrontament, per tant, no es durà a terme entre el cavaller i el seu escuder sinó entre cada un d'aquests i els diferents personatges que apareixen en el seu trajecte: la innocent i idíl·lica parella formada per Jofi i Mia, la jove trastornada i muda, la condemnada a mort, etc. Tot aquest conjunt de secundaris permet a Bergman elaborar una sèrie de contraposicions explícites i sinceres, que requereixen de la intervenció d'aquell que se situa a l'altre costat de la pantalla, és a dir, l'espectador, que indefens veu com la ficció és el mirall de la seva ànima.

La pel·lícula esdevé en un contundent poema metafísic, en un precís assaig sobre la torbadora condició humana que per moments pot semblar massa evident però que té una força visual i dramàtica que queden com una demostració que per impressionar no cal sempre fer servir l'ornament. Basta amb una dansa de la mort retallada sobre l'horitzó, destí secret de l'ésser humà.

AFIRMACIÓ DE LA VIDA

Una pel·lícula com *Siete mujeres* resulta sorprenent en la filmografia de John Ford, que va realitzar el seu darrer llargmetratge amb aquesta història que centra la seva atenció en un conjunt de personatges femenins, i els seus conflictes, reunits en una missió

laica dirigida per americans protestants i que sa situa en la conflictiva Xina de 1935. Estranya perquè, en un principi no ens trobem en l'habitual marc ambiental, de l'obra fordiana ni amb la seva tipologia: l'oest, però també insòlita ja que la dinàmica interna de la pel·lícula no sa sustenta sobre l'hàbil combinació del drama i l'humor, provocant que el dramatisme del film es vehiculi entre moments forts i moments de pausa, i tampoc hi apareix el més mínim indici de l'epopeia, ni de l'espectacle, igualment tampoc hi ha lloc a la nostàlgia ni a l'enyorança.

*Siete mujeres***A Siete mujeres apareix la voluntat del canvi de registre, de l'elaboració d'una altra posada en escena, motivada per l'ús del format ampli en panavision, tan poc habitual en Ford, o una nova concepció dramàtica**

Tampoc trobem en aquesta pel·lícula la intenció, per part del director de *La diligència*, de realitzar un compendi dels temes tractats al llarg de la seva filmografia, o l'assoliment d'un estil i una concepció del cinema definitius. Això ja ho hem pogut comprovar en obres mestres com, per exemple, *El hombre que mató a Liberty Valance*. A *Siete mujeres* apareix la voluntat del canvi de registre, de l'elaboració d'una altra posada en escena, motivada per l'ús del format ampli en *panavision*, tan poc habitual en Ford, o una nova concepció dramàtica, en què els actes i les paraules dels personatges es fan explícits i el discurs del director es formula directament.

¿Què hi ha doncs que es pugui identificar amb la resta de les obres del magistral director? Els elements pròxims són, per una part, l'anàlisi de les relacions d'un grup de persones que es troben davant una situació única i extrema. Si abans era en una diligència o una fortificació, ara es tracta d'una missió que es veu amenaçada per la presència de Tunga Khan i el seu seguici de bandits. També cal esmentar com a tret comú l'aparició d'un cert humanisme, en la confiança total que té en l'ésser

humà i en un respecte absolut que, en aquest cas, l'aproxima a la figura de Renoir, en el sentit que Ford no estableix judicis morals sobre la mentalitat i els actes dels personatges, sinó que presenta a cada un amb els seus motius.

Siete mujeres és una obra concisa com ho demostren alguns elements significatius: el metratge de la pel·lícula que es de vuitanta-set minuts, la unitat de lloc on es desenvolupa l'acció, que sembla delimitar el camp de visió de la càmera i per tant concentra l'atenció de l'espectador i, finalment, la manca de recreació històrica del marc ambiental i el rodatge en estudi, que provoquen que es faci més representatiu el mecanisme de la representació i per tant també fa que l'espectador no es distregui i capti el discurs. La concisió amb que està plantejada la pel·lícula suposa un repete per Ford que demostra la seva capacitat narrativa amb un domini absolut de l'el·lipsi, recurs que li permet estalviar escenes però que sap transmetre intuïtivament, com per exemple tota la relació entre la doctora i Tunga Khan que passa de l'establiment d'un pacte fins a la submissió absoluta.

En definitiva, aquesta pel·lícula és un símptoma de la vellesa de John Ford pel seu caràcter introspectiu i l'essencialitat del drama i la concepció sintètica de tots els seus elements, però, sobretot, perquè aquí ens trobem davant una afirmació absoluta de la vida, tal i com queda demostrat en el darrer plànol de la pel·lícula. El fos en negre demostra el respecte cap el personatge en la seva decisió final i el lleuger *travèlning* de retrocés implica un distanciament, que permet contemplar en una sola imatge el debat entre la vida i la mort.

SET GERMANS FRADINS A LA RECERCA DE SET SABINES

¿És el cinema musical el gènere més difícil de portar a la pantalla?

Segurament sí. Un gènere cinematogràfic que posa de manifest tot el seu artífici i en el qual premeditadament, degut als codis que el constitueixen, renuncia a configurar una posada en escena versemblant, en principi, assumeix una operació ariscada, gairebé suïcida, però, també és cert que el més alt nivell de l'expressió artística s'assoleix en el moment en què l'espectador participa de la dansa i la música. ¿Per què funciona doncs? Talvegada perquè el musical, en el fons, sigui més, o al manco tan, fidel a l'esperit humà com un drama existencial o una crònica social; perquè aquest gènere, en què la gent canta i participa a coreografies, sigui la representació del nostre interior, d'allò que per pudor reprimim alhora de manifestar obertament i amb plenitud.

El gènere musical és una combinació de psicologia i sentiments. Els protagonistes mentre ballen, expressen i comuniquen una idea o un estat d'ànim. A *Siete novias para siete hermanos*, Stanley Donen, mestre del gènere, autor de la inqüestionable *Cantando bajo la lluvia*, va més enllà i no concep la pel·lícula com un relat adornat amb números musicals en què els personatges deixen aflorar el seu interior, sinó que aprofita els moments coreografiats per fer avançar la història, per desenvolupar l'acció, de manera que aquestes escenes tenen una finalitat i esdevenen en causa de posteriors accions. En conseqüència tenim una pel·lícula molt dinàmica, en què el relat es concentra en una sola trama i no es dispersa.

Siete novias para siete hermanos és una pel·lícula divertidíssima, que no dona pas a l'avorriment en cap moment, i amb un ritme trepidant, que no té perquè acaramullar els esdeveniments, sinó que gràcies a un guió concís i compacte i a un exemplar ús de la pantalla panoràmica i del muntatge en les escenes musicals, fa que aquesta versió del rapte de les sàbines, ambientada a les muntanyes nevades d'Oregon, sigui com un parpeleig que cal repetir necessàriament. ■