

Joan Carles Romaguera

Actualment no resulta molt complicat plantejar-se quins són els factors que poden motivar la realització d'una seqüela o una segona part d'una pel·lícula, perquè, en definitiva, tan sols podem trobar una explicació tan simple i poc gratificant (per a l'espectador mínimament exigent) com l'econòmica. Els criteris comercials són els que s'imposen i no hi ha res a fer. Ningú negarà, per exemple, que si se li ofereix a Tim Burton dirigir *Batman returns* és pel fet que la primera entrega de les aventures de l'home disfressat de rata-pinyada va fer esclatar les taquilles de tot el món. Una altra cosa és que la seqüela, gairebé en molt aspectes, superi el primer *Batman*, sobretot gràcies a una elaboració molt més complexa de les relacions entre Batman, Catwoman i Pingüü, on podem observar com la confrontació entre el bé i el mal acaba per dissoldre ambdós conceptes, tal i com ja s'apuntava en el film anterior. Segurament Burton, pel que es pot deduir de la seva trajectòria com a cineasta, sí que pretenia buscar una justificació artística a aquest projecte i amb aquesta premissa va optar per realitzar-la, però no cal enganyar-se i pensar que tota la maquinària de producció fes una altre raonament que no atingués a la rendibilitat econòmica del producte, com que-

da demostrat amb el fet que posteriorment sense comptar amb Burton a la realització s'han realitzat dues pel·lícules més, que cal no tenir molt en compte, sobre el cèlebre personatge de còmic.

A l'hora de recordar pel·lícules que són una continuació d'històries anteriors i que són un perfecte exemple del que ha de ser una segona part, em vénen a la memòria, ara mateix, *Texasville* de Peter Bogdanovich i *El color del dinero* de Martin Scorsese, on un gran Paul Newman encarnava de nou un Eddie Felson marcat per sempre pel passat i aquelles llargues partides de billar amb Jake el Gordo de Minnesota. Centrem-nos en la primera de totes.

L'errant filmografia de Peter Bogdanovich (un dels més grans directores nord-americans que encara hi ha avui dia) es va retrobar amb un paisatge i uns personatges que havia abandonat vint anys enrere en un film memorable com *The last picture show*. Llavors ens situàvem als principis de la dècada dels cinquanta a la localitat d'Annarene i el color sèpia inundava les imatges, nostàlgiques i crepusculars, a través de les quals érem testimonis de com una nova generació d'adolescents, fills de la televisió i de la guerra de Corea, s'enfronten, de manera infructuosa, amb un horitzó vital gens esperançador. Pel·lícula trista, gai-

rebé agònica, feta de llargs plànols, pels qual transpira poesia de l'amargor i una mirada contemplativa que escriu l'espectador, *The last picture show* ens descobria uns personatges entranyables i amargats que més tard recuperariem de la mà d'un Bogdanovich tan inspirat com aleshores.

Efectivament, *Texasville*, rodada l'any 1990, retorna a Annarene, a l'estiu de 1984, per veure que ha esta de Sonny Crawford, Duane Jackson i Jacy Farrow. Un retrobament amb uns personatges que esdevé lúcid i amarg, però que, sobretot, ve marcat per un canvi de registre molt ben provocat pel director. Els personatges continuen cercant els seus senyals d'identitat i tractant d'afrontar el present quotidià però el to de la pel·lícula ja no està marcat per la desoladora tristesa sinó per la caricatura i un exorcitzador sarcasme que permet sobreviure amb un passat que sembla no haver tancat les seves ferides. No hi ha a *Texasville* l'oportunisme d'un director per fer una seqüela (tres anys d'esforços foren necessaris per trobar la manera de finançar el projecte), ni tampoc un exercici d'autocomplaença o de cites egocèntriques. Hi ha una extraordinària obra cinematogràfica que, com succeeix amb l'esmentat film d'Scorsese, amb el pas del temps es fan tan imprescindibles com els seus precedents (*The last*



...Ridley Scott sembla ser incapaç d'utilitzar uns recursos més elaborats per tal de fer por a l'espectador i es decanta cap una opció gens vàlida perquè al cap i a la fi tan sols aconsegueix esgarrifar (per no dir provocar nàusees).

picture show i *El buscavidas*) i que acaben per configurar un díptic que són una excusa perfecta per una sessió doble de cine.

Malauradament, i com ja era previsible, no puc afirmar el mateix d'*Hannibal* de Ridley Scott, la segona part del *Silenci dels anyells*, dirigida fa una dècada per Jonathan Demme, que s'ha estrenat recentment a les nostres sales. Les diferències són nombroses i insuperables entre una i altra, començant pel fet que l'actriu que interpreta el personatge de Clarice Starling ja no és Jodie Foster (en una encertada decisió) sinó Julian Moore, que encarna una agent que ha deixat enrere la seva inexperiència i ingenuïtat per donar pas a una dona segura i ferma, insultantment arrogant. Deu anys després, Clarice ha assolit una experiència que l'allunya d'aquella jove plena de pors interiors i insegurat.

El problema resideix a l'hora d'establir la relació entre la detectiu Clarice i el Dr. Hannibal Lecter. A *El silenci dels anyells* hi havia una poderosa i suggerent relació protector/protegida entre ambdós personatges pel fet que l'aprenent Clarice havia d'obtenir informació del propi Lecter, reclòs en una presó psiquiàtrica, per poder atrapar l'assassí Buffalo Bill, el qual segrestava al·lotes obeses per arrabassar-los la pell. Així doncs s'es-

tablia una col·laboració entre el bé i el mal, les dues cares d'una mateixa moneda, que acabaven necessitant-se i reflectint-se mútuament, donant com a resultat una inquietant situació que la càmera de Demme captava a la perfecció en les escenes dels interrogatoris entre els dos protagonistes, aprofitant les possibilitats visuals i expressives que oferia el fet que Hannibal està tancat en una cel·la que, en lloc de barrots, tenia un gruixut vidre. A *Hannibal* aquests plantejaments ja no apareixen en el guió i tan sols pot tenir cert interès el fet que Clarice continuï marcada pel seu encontre amb el Dr. Lecter, present permanentment en els seus records, i que la relació de proteccionisme ara sigui a l'inrevés.

Però la diferència més gran, alarmanant podria arribar-se a dir, és la que s'estableix entre la tasca de Jonathan Demme i Ridley Scott. No és que sigui un gran defensor del *Silenci dels anyells*, pel·lícula que considero tramposa i que crea falses expectatives, de manera premeditada, en l'espectador, com en l'escena del principi, exemple d'un ridícul fals suspens, o l'escena prèvia al desenllaç amb una utilització del muntatge ridícula i manipuladora. Scott, almanco, no pretén enganyar ni crea fals suspens, tal vegada perquè la seva ineptitud ha assolit nivells ínfims (tot podria ser) en l'an-

tany director d'*Alien*. Però, en favor de Demme, cal dir que pren la decisió correcta en el moment en què decideix que la seva posada en escena no es faci explícita i jugui amb la il·luminació i la música per crear sensacions inquietants en l'espectador. La voluntat del director de *Philadelphia* és atordir a l'espectador, suggerint les atrocitats d'Hannibal, no mostrant-les. En canvi, Ridley Scott sembla ser incapaç d'utilitzar uns recursos més elaborats per tal de fer por a l'espectador i es decanta cap una opció gens vàlida perquè al cap i a la fi tan sols aconsegueix esgarrifar (per no dir provocar nàusees). La solució resulta ser, fins i tot, menyspreable perquè Scott opta per fer que les seves imatges siguin explícites i en conseqüència perdin la seva capacitat de provocar pànic. Així doncs, la desmesura s'apodera d'una pel·lícula que perd qualsevol tipus de rigor estètic i que tan sols vol transmetre morbositat d'una manera gratuïta i recrear-se en la violència. De la mateixa manera que Jacques Rivette desqualificava Gillo Pontecorvo per l'ús d'un travinging a la pel·lícula *Kapo*, recordant-li que l'estil era una qüestió de moral, també cal censurar l'actitud del director d'*Hannibal*. Desgraciadament, de segones parts, segons quines valen la pena. ■

