

Sergio Pitol

Fa uns dies em va telefonar el meu amic, l'escriptor Carlos Monaváis, premi Anagrama de l'any passat, per comentar-me que en un relat meu publicat recentment havia advertit un homenatge a Ernst Lubitsch, que havia detectat el *Lubitsch's touch* en alguns dels diàlegs inversemblants que poblen el text. El comentari em va deixar bastant perplex. Carlos és un dels meus més vells amics, el més íntim, amb qui des de fa quaranta anys he compartit el gust per moltes obres literàries i també la passió pel cine. Em va sorprendre que no reconegués en aquells diàlegs un deix seu, que si d'alguna manera implicaven un homenatge ocult era a ell i a les introduccions a la secció paròdica que setmanalment publica a un diari mexicà. ¿D'on podria haver tret la inspiració procedent de Lubitsch, un cineasta al qual he admirat des de l'adolescència? El meu fervor l'he assenyalat de manera oberta en algunes obres. A la meva primera novel·la hi ha un capítol voluntàriament grotesc

en què una alta funcionària

cultural mexicana assisteix a un acte cultural per celebrar un aniversari de Lubitsch, i l'entrevisten per a la televisió. En aquella sessió es presenta *To be or not to be*. El nom del director alemany li és completament desconegut. Les seves respostes són una successió ininterrompuda de desbarats; allà vaig tractar de recrear aquelles divertides comèdies d'errors que sovint apareixen a l'obra del cineasta alemany. Una altra de les meves novel·les du per títol *El desfile del amor*, un dels films més importants d'aquest mateix director. Segurament existiran, en altres novel·les meves, efectes lubitschians dels quals no en sóc conscient, com no ho era que apareixien en aquest darrer relat. I quan pensava en això se'm va fer clar que l'instint de Monsiváis només havia errat el blanc per mil·límetres. No eren els diàlegs, sinó l'escenari en què es movien els personatges i alguns detalls els que provenien del món de Lubitsch. I el descobriment d'aquest empremta es va sumar al plaer que l'elogi de l'amic m'havia produït.

Això ja pot donar un indici de la viva relació que

exis-

teix entre la meua literatura i el cine. No podria ser d'una altra manera, perquè des de la infantesa el cine va ser per a mi una de les poques finestres per guaitar el món. Jo vivia a un *ingenio* sucrer de Veracruz, i al pobre més pròxim, Potrero, cada dissabte es projectaven pel·lícules en un immens hangar. El meu germà i jo fèiem una llarga caminada vencent la por a l'obscuritat i el profund fang en què es convertien els camins en època de pluges fins a arribar a aquella deu sagrada de sorpreses, terrors i felicitat. Hi assistíem sempre, fos quin fos el programa. Havíem de suportar de vegades drames inintel·ligibles i comèdies sentimentals que ens eren insubstancials i soporíferes. Molt sovint, però, la sort ens somreia. Feia seixanta anys, el repertori americà incloïa molts de films que podien disfrutar tant els adults com el públic infantil: la inoblidable *Isla del tesoro*, en què John Silver, el terrible pirata, era ni més ni manco que el portentós Wallace Beery, i Jim, el nin que l'idolatra, aquell que tots anhelàvem ser, era Jackie Cooper; les innombrables pel·lícules colonialistes de l'època, *Gunga Din*, *La carga de los seiscientos dragones* (*La carga de la brigada ligera*, a Espanya), *Los tres lanceros de Bengala* (*Tres lanceros bengalíes*, a Espanya), *Beau Geste*, entre d'altres, en les quals els herois

eren gairebé invariablement Gary Cooper, Cary Grant, Ray Milland i Frencho Tone, a més de drames més complexos però també carregats d'aventures i exotisme com *Mares de China*, també amb Wallace Beery, Jean Harlow i Clark Gable. És indubtable que aquestes imatges aconsegueixen posar encara ara en moviment la meua imaginació. Quan les he tornades a veure a la televisió o en vídeo, l'enlluernament viscut aquelles nits torna a sorgir.

Al final de la meua infantesa i començament de l'adolescència un alt percentatge de les pel·lícules estava destinat



*Millor que no el cine que reflectia el tema bèl·lic va resultar ser aquell que tractava de derrotar l'enemic intern, la quinta columna: els espies i els traïdors...*

a enfortir l'esforç bèl·lic. El 1942, Mèxic va declarar la guerra a les potències de l'Eix: Alemanya, Itàlia i Japó. El nostre esforç, des del punt de vista militar, va ser simbòlic: un esquadró aeri, del 201, va combatre en el front del Pacífic per alliberar els territoris ocupats pel Japó. El govern mexicà va condicionar l'ajuda a l'enviament de productes i matèries primeres als Estats Units més que no soldats: petroli, benzina, cautxú, fibres tèxtils, sobretot. Entre nosaltres hi havia racionament de refaccions automobilístiques, gomes; per a mi, la verdadera tragèdia era la desaparició del mercat de grenetina, producte sense el qual aleshores no era possible fer gelatines. En resum, res greu.

Per als nins era una aventura portentosa obeir cada un dels requisits que determinava Defensa, sobretot en les apagades generals (els *oscurecimientos*), que en determinades nits s'havien de practicar, ja que el Golf de Mèxic es trobava infestat de submarins alemanys, els quals ja havien enfonsat dos vaixells (pretoliers), un d'ells el Potrero del Llano, molt a prop de Veracruz, és a dir, on nosaltres vivíem.

El cine, tant l'americà com l'alemany, estava dividit en dos sectors complementaris, un de polític, heroic, que havia de mostrar al món la valentia dels seus combatents, la fortalesa de la societat i donar a conèixer les maniobres de l'enemic interior infiltrat on menys s'esperava, fins a ser descobert i degudament castigat.

L'altra vessant temàtic consistia en alegres comèdies musicals i ensucrades històries sentimentals que



sempre arriben a un tendre final, per divertir i tranquil·litzar les masses. Pa i circ! Quasi tot el cine polític d'aquell període està a hores d'ara envellit per ingenu, sectari i xerraire. Encara queden cosa d'una dotzena d'autèntiques joies, entre d'altres *Cinco tumbas en el Cairo* (*Cinco tumbas al Cairo*, a Espanya) de Wilder, *Battande Tay Garnet*, *Los desnudos y los muertos* i *Birmania* (*Objetivo: Birmania*, a Espanya) de Raoul Walsh, alguna de John Ford. Millor que no el cine que reflectia el tema bèl·lic va resultar ser aquell que tractava de derrotar l'enemic intern, la quinta columna: els espies i els traïdors.

Un tema amb el qual Hitchcock va aconseguir fer veritables meravelles. Per a mi, el millor film d'aquell temps va ser *To be or not to be*, del meu idolatrat Ernst Lubitsch. Va ser un producte genial i absolutament excèntric, en el sentit que, al costat del registre patètic que exigia la producció de suport a l'esforç bèl·lic, el genial director centroeuropeu hi va incloure una trama còmica, cosa que per l'època resultava escandalós. Lubitsch va haver de suportar una tempesta d'insults, de calúmnies, de càrrecs quasi propers als de traïció per haver-se atrevit a introduir l'humor. Va ser, doncs, una època intolerant.

Com a tots els països, també a Mèxic, abans de començar la pel·lícula, es projectava un noticiari cinematogràfic, el resum setmanal dels fets nacionals i internacionals. Record que un em va pertorbar dolorosament. Va ser el de la caiguda de Madrid l'any 1939. Degué ser més llarg que no els altres i més efectiu el paper de les seves imatges. La ciutat es rendia i els rebels se n'apoderaven. L'escàndol en el cine va ser innarrable. La població de l'in-

genio de Potrero era fonamentalment obrera i el sindicat, lògicament, comunista. Els *profesionistas*, enginyers, químics, metges, eren antifeixistes en diversos graus. Només qualque comerciant o propietari rural es podia alegrar del triomf de Franco. Per a aquell públic, la caiguda de Madrid era la catàstrofe més gran que es podien imaginar. El *No pasarán* s'havia fet bocins. Tots sabien què succeïa. Però en veure-ho al cine adquiria una força que no tenia la ràdio o el diari. En acabar el noticiari i tornar els llums, no vàrem veure res més que rostres terribles, desolats o irats. Dones i vells ploraven. La funció cinematogràfica es va anul·lar. El públic, dret, es va posar a cantar, m'imagin que *La Internacional*, o potser l'himne nacional, i després hi va haver un acte polític. El meu germà i jo i alguns companys, tots ben mudats, ben calçats, i gairebé tots de llinatges estrangers, vàrem sortir més que de pressa del local.

Sabiem que en temps de guerra, tot podia passar: la destrucció, la fam, la mort, eren coses de què parlaven sovint els nostres mestres o els nostres familiars i això ho veiem ben il·lustrat a la pantalla. Aquell encès míting espontani en el cine entrava dins aquella lògica, era natural i comprensible;

no ho era, però, una guerra invisible que va començar aleshores: la de les ànimes, que intuïem i l'efecte de la qual temíem. Les famílies es dividien, els germans es convertien en enemics. Hi havia gent que ja no trepitjava ca nostra i a qui nosaltres tampoc visitàvem. Amb alguns companys amb qui abans jugàvem, vàrem deixar de parlar-nos perquè les nostres cases havien trencat els llaços d'amistat. I el cine que veiem agombolava aquestes passions, les potenciava, cada pel·lícula ens obligava a actuar de la manera adequada, és a dir: cegament i obtusa, i deixàvem de tractar les filles del dentista japonès perquè eren enemigues, i alguns parlaven espants dels jueus que vivien a Còrdova, i els catòlics dels protestants.

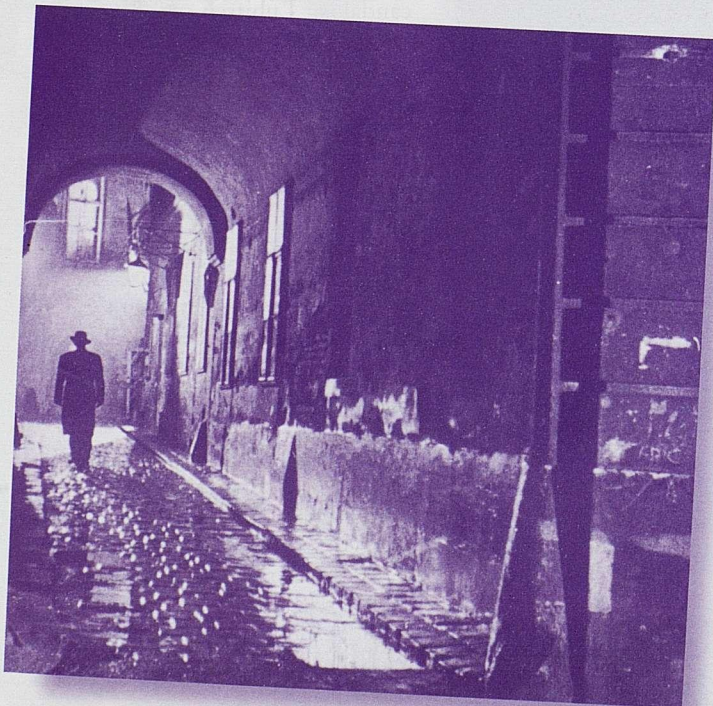
Anys després, estudiant universitari a la ciutat de Mèxic, el repertori es va ampliar generosament. A Potrero, les pel·lícules es veien almanco amb quatre o cinc anys de retard. A la capital podíem estar al dia i assistir a l'estrena de totes les novetats. La guerra mundial quedava molt enfora i el repertori no es limitava al cine nord-americà o mexicà. Hi vàrem veure *Rashomon*, de Kurosawa, *La ronda*, de Max Ophuls, *Las grandes maniobras*, de René Clair, *El balcón maltés*, de John Huston, *Lidia*, de Visconti i tot el que va venir després.

Als cines d'estrena, s'hi sumaven els cineclubs de la capital. Un d'aquests, el de l'IFAL, tenia un conveni amb la Secció Cinematogràfica del Museu d'Art Modern de Nova York, cosa que equivalia a somiar amb la possibilitat d'assolir totes les joies del cine que es poguessin imaginar. La llunyania del present, l'atmosfera diferent que es creava en una sala de públic culte on la projecció de les pel·lícules mudes s'acompanyava amb música

de piano, la noció que s'assistia a un refinat acte cultural i no a un cine de públic massiu, el debat final en què s'aprenia ràpidament un llenguatge desconegut i un no se sorprenia en sentir-se parlar poc temps després de l'estètica expressionista, del muntatge eisenstenià, de la validesa del cine negre americà, i de citar Bela Bálász i l'aleshores imprescindible Georges Sadoul. El meu ingrés en aquell cineclub fa mig segle va coincidir amb la projecció d'un cicle expressionista. Va ser una prova iniciàtica, un baptisme de foc, una il·luminació per al jove que fins aleshores només esperava del cine una trama atractiva, efectes fotogràfics adequadament sorprenents i actuacions convinents. La primera funció que vaig veure en aquest cicle va ser *Varietés*, pel·lícula de 1925 dirigida per André Dupont i interpretada ni més ni manco que per Emil Jannings i Lya de Putti. A partir d'aquella nit, el cineclub es va convertir per a mi en un lloc sagrat. Em vaig familiaritzar de seguida amb alguns dels clàssics alemanys: *El gabinete del Doctor Caligari*, ni més ni manco!, de Robert Wiene, *Metrópolis* i *Sigfrido* (*El anillo de los nibelungos*, a Espanya) de Fritz Lang, *Nosferatu* de Murnau, *Lulú* i *La caja de Pandora* de Pabst, *El Ángel Azul* de Von Stenberg. He de confessar que sempre torn amb passió i inquietud al cine expressionista alemany. Fa unes setmanes, a la fi, vaig poder adquirir *El estudiante de Praga*, aquella al·legoria del pacte amb el Dimoni, més en la vessant Chamisso i la pèrdua de la pròpia ombra que no en la vessant fàustica.

En aquelles visites regulars vaig poder veure cicles de Von Stroheim i de Von Stenberg, de Lubitsch, de René Clair i de Renoir, d'Eisenstein, de Pudovkin i Dziga Vertov, d'Sjöström, Capra, Bergman i Hitchcock, del neorealisme italià, del surrealisme francès, l'onirisme japonès, els westerns clàssics i el cine d'aventures, el musical i el polític. Va ser una forma d'educació permanent que segueix encara ara. En qualsevol ciutat que he viscut, m'hi he abonat a un cineclub o dos.

No m'he explicat del tot la raó,



però el fet és que cap a la meitat dels anys seixanta em vaig anar desinteressant de manera gradual del cine contemporani, i em vaig concentrar més amb el del passat, especialment el dels anys trenta i quaranta. El programes de bon cine a la televisió i el naixement del vídeo m'han afirmat encara més en aquesta tendència. A l'any, veig com a molt sis o vuit pel·lícules noves, sense que això signifiqui perdre la meua addicció pel cine. En canvi, podria veure en un any una dotzena de vegades cadascun dels meus films preferits.

De vegades, escolto amics de la meua edat, escriptors, afirmar que el cine només és un entreteniment, a més benent, propi de criades, i que agafar-se'l seriosament, discutir-lo, parlar-ne no és res més que una altra de les formes que adquireix la vulgaritat en el nostre temps. He quedat astorat. Em resulta indubtable que el nostre imaginari ve marcat en gran part pel cine. I estic convençut que encara que un escriptor no vagi al cine, encara que digui que el menysprea, la seva obra està en deute amb el llenguatge cinematogràfic encara que ell no ho sàpiga. Victor Sklovski va estudiar el gran canvi que es va produir a la novel·la a partir de l'aparició d'*El acorazado Potemkin*. La tècnica del muntatge a Eisenstein, aquella successió d'imatges heterogènies, de signe no només diferent sinó de vegades contrari, que aconsegueixen per acumulació crear una unitat visual diferent i infinitament més poderosa, es va començar a aplicar gairebé d'immediat a la novel·la. El primer exemple a Rússia, diu Sklovski, va ser *L'any un* de Pilniak; després es va escampar arreu. A Joyce, ni més ni manco! No tan sols el muntatge, sinó el ritme creat pel cine; la ruptura cronològica, el lliure joc d'associacions, la visió obliqua i altres procediments més han renovat la narrativa durant el segle passat, de manera que, encara que un autor tenguí un tracte mínim amb la pantalla, pot estar influenciat per vies indirectes, entre d'altres per l'ampla literatura contaminada pel cine. Arriba després un moment que els papers es reverteixen i la relació tor-



na circular, quan el cine comença a rebre nou alè de la literatura i s'enriqueix amb les seves característiques. Els exemples són infinits, el cine negre nord-americà possiblement no seria el que és si no hagués adoptat efectes de la novel·la policíaca del seu país: Dashiell Hammet, Ross McDonald i Raymond Chandler, sobretot. De la mateixa manera que el cine francès dels darrers trenta anys s'ha nodrit en bona part del *nouveau roman*. Es tracta de la cançó de l'enfadós. I s'agraeix que sigui així. Si hagués de fer una llista d'una dotzena de films, no els millors de la història del cine, sinó modestament els que supòs que d'alguna manera han influenciat la meua obra, el resultat seria aquest: *Las bellas de la noche*, de René Clair; *Trouble in Paradise* i *To be or not to be*, d'Ernst

Lubitsch; *El jeque blanco* i *E la nave va*, de Federico Fellini; *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene; *Drolle de drame*, de Marcel Carné; *El acorazado Potemkin*, d'Eisenstein; *Rashomon*, d'Akira Kurosawa; *39 escalones*, d'Alfred Hitchcock i *La kermesse heroique*, de Jaques Feyder.

En qualsevol llista de pel·lícules, de llibres, d'obres d'art, hi intervé sempre alguna cosa conjectural. Estic segur que si d'aquí un mes hagués de fer una selecció, la majoria d'aquests títols hi serien, però un o dos desapareixerien per donar pas a uns altres ara oblidats. Ja ara mateix em vénen a la memòria tres que no podria sacrificar: *La pasión de Juana de Arco* de Carl T. Dreyer, *El tercer hombre* de Carol Reed i *La máscara de Dimitrios* de Jean Negulesco, una de les meves predileccions totals. ■