

José Tirado

PANDORA Y EL HOLANDES ERRANTE (ALBERT LEWIN, 1951)

Pandora y el holandés errante (Albert Lewin, 1951), produïda per la mítica Romulus Films, narra la història de Hendrick van der Zee, un home aventurer, corredor de curses i mariner. Tal i com explica la llegenda, el mariner només pot dur a terme una vida humana sis meses cada set anys, de manera que el seu esperit està condemnat a vagar sense destí fins que trobi algú que mori d'amor per ell. Pandora Reynolds, una bella dona assetjada per un grup de bon vivants de la costa espanyola, quedarà fascinada per l'enigmàtica figura d'aquest mariner, d'aquest Holandès Errant.

Aquesta antiga llegenda dirigida per Lewin s'emmarca dins un corrent de films que transcendeix la frontera dels gèneres per convertir-se en una encertada combinació de comèdia, fantasia i melodrama. Films com *El fantasma y la señora Muir*, *Yo anduve con un zombie* o *La mujer pantera* són magnífiques històries d'amor plenes d'elements sobrenaturals. Obres en què la incursió de l'irracional esdevé l'autèntic *leitmotiv* argumental i estètic. Però, probablement, el principal encant de *Pandora i el holandés errante* consisteixi en introduir aquest to oníric i lúgubre, propi del surrealisme, en territoris narratius menys avantguardistes, concretament en l'àmbit d'una superproducció americana dels anys 50. *Pandora* sigui probablement

una de les més interessants experiències cinematogràfiques sobre el deliri romàntic d'un amor portat més enllà de la mort.

I sense dubte aquest caràcter enigmàtic es deu a la presència d'una exuberant Ava Gardner i al magnífic treball d'il·luminació de Jack Cardiff. Si "l'animal més bell de la terra" aconsegueix omplir la pantalla, Cardiff va saber envoltar-la amb una imaginativa, innovadora i personal mescla de colors onírics. No en va, Jack Cardiff va ser un dels millors directors de fotografia britànics dels anys quaranta, tal i com pot comprovar-se als seus treballs amb Michael Powell i Emeric Pressburger (*Vida y Muerte del Coronel Blimp*, *Narciso Negro*, *Escalera al Cielo* i *Las Zapatillas Rojas*) o a *La Con-*

Pandora y el Holandés Errante



La condesa descalza és un retrat sobre el món del cine, com *Eva al desnudo* ho havia sigut del món del teatre. Un film intens, intel·ligent i exposat amb una perfecta progressió narrativa

desa *Descalza*, de Joseph L. Mankiewicz.

**LA CONDESA DESCALZA
(JOSEPH L. MANKIEWICZ,
1954)**

Joseph L. Mankiewicz, considerat un dels més brillants guionistes del cine americà -durant els seus inicis va treballar amb directors com Lubitsch o Vidor- signa, amb *La condesa descalza*, el seu primer guió

titllar el film de "un drama de to vulgar i extravagant, rodat amb uns colors massa estridents".

La condesa descalza és un retrat sobre el món del cine, com *Eva al desnudo* ho havia sigut del món del teatre. Un film intens, intel·ligent i exposat amb una perfecta progressió narrativa. Davant la tomba de Maria Vargas, diversos personatges desgranen els seus records, mitjançant *flashbacks*, sobre la vida de Maria, una ballarina espanyola que triomfa a Hollywood. Els *flashbacks* pertanyen a un director de cinema, interpretat per Humph-

però no és del tot cert, no només perquè a principis dels 50 Mankiewicz fos el director més respectat de tot Hollywood, sinó perquè la veu de l'autor està per damunt de les veus de tots ells, i no es limita simplement a parlar a través d'un únic personatge.

La condesa descalza és, en definitiva, Mankiewicz una magnífica versió moderna del conte de la Ventafocs, però amb els canons totalment trastocats -el príncep blau pateix d'impotència- i amb un desenllaç que no és l'habitual: finalment, ella es converteix en una diva, ha aconseguit la glòria, però abans ha hagut de pagar un tràgic preu.



**LE MÉPRIS (JEAN-LUC
GODARD, 1963)**

Aquest film de Godard està basat en la novel·la homònima de l'escriptor italià Alberto Moravia. En relació amb això, Susan Sontag apuntava al seu assaig *Estilos radicales* que, "tot i que els mètodes narratius de Godard semblen inspirar-se més en els models literaris que en els cinematogràfics -com a mínim, en les entrevistes i declaracions mai menciona el passat avantguardista del cinema i en canvi fa referència sovint com a model a l'obra de Joyce, Proust y Faulkner-, mai no ha intentat, ni sembla concebible que ho intenti en el futur, traslladar al cinema qualsevol de les obres importants de la ficció postnovel·lística contemporània. Pel contrari, Godard, com molts altres directors, prefereix materials mediocres, fins i tot, subliteraris, ja que així li resulta molt més fàcil dominar i transformar mitjançant la *mise-en-scène*".

De fet l'opinió del Godard mateix confirma el plantejament proposat per Sontag, ja que el director afirmava que "la novel·la de Moravia era una petita novel·la simpàtica i vulgar de quiosc d'estació, plena de sentiments clàssics i en desús, malgrat la modernitat de les situacions. Però sol ser amb aquest tipus de novel·les amb les quals es fan bones pel·lícules".

Per tant, Godard utilitza normalment les fonts literàries per acabar allunyant-se'n. Així, mentre que a la novel·la de Moravia, els personatges es mouen entre la incomunicació i l'absurd dins d'un

escrit a partir d'un argument original. I per fer-ho, va escollir precisament el món que millor coneixia: el Hollywood dels 50. Probablement ho va fer motivat també per la llibertat que suposava no dependre de la figura del productor, ja que aquesta va ser la primera pel·lícula de Mankiewicz realitzada des de la seva productora, la mozartiana *Figaro Inc.* Per tot això, el cineasta aprofita l'oportunitat de construir un crític i desencantat reflex sobre el món de l'*star system*, que no va ser massa ben acceptada pels crítics cinematogràfics de l'època, que arribaren a

rey Bogart, a un relacions públiques (Edmond O'Brien) i a un comte italià (Rossano Brazzi). Però no són tres punts de vista diferents sobre la mateixa persona, sinó diverses narracions que fan sobre les diferents etapes que els protagonistes van viure amb l'actriu. Així, la autèntica veu, no és la d'un demiürg compartit, sinó la veu d'un autor que s'expressa per damunt dels personatges mateixos, dels narradors mateixos de la història. En un principi es pensà que Harry Dawes, el director i guionista en decadència podria correspondre's a la figura de Mankiewicz,

Al cinema de Resnais l'amor juga sempre un paper molt important com també ho juga el mes enllà. Hi ha una idea que es repeteix constantment en la seva obra, i és que l'imaginari té una influència determinant sobre les nostres accions

univers sotmès a les regles que destrueixen la possibilitat d'una veritable relació humana, aquesta problemàtica tan propera a Antonioni, no és tan evident al film, ja que queda bastant allunyada del pensament godardià. Malgrat que, de totes maneres, la ruptura amb el text no és total, sí que hi ha tensió entre aquests dos móns. En aquesta tensió, és clar, també incideix la reflexió que Godard fa sobre el propi cinema i que l'escriptor italià passa per alt, prioritzant, en el seu cas, la fragilitat de la relació de parella.

Per la seva banda, el que fa Godard és convertir aquesta reflexió sobre la parella, en un discurs al voltant de la prostitució com a element clau i propi del món modern fent un paral·lelisme entre la relació home/dona i director/produ-

tor. Els personatges, tot i no passar-li res són portaveus inconscients del final d'una època, d'uns homes que no han sabut ocupar el buit deixat pels antics mites. Així, com a contrapunt a la parella, Fritz Lang representa l'antic ordre, és la figura del vell cinema, l'únic que aconsegueix sobreviure al caos.

L'AMOUR À MORT (ALAIN RESNAIS, 1984)

L'amour à mort, tal i com indica el joc de paraules del títol mateix, parla sobre l'amor i la mort. Al film, l'amor neix d'un mort esperada, i que fa augmentar la por a la separació per sempre. Per tant, un amor que neix de la proximitat de la de-

sintegració, un amor que neix del temor a perdre la persona estimada.

Quan Simon Roche, un arqueòleg interessat pels records del passat, per les restes i la memòria dels pobles, mor, la seva esposa Elisabeth Sutter entén el sentiment tan fort que tenia cap a ell. Però havia estat una falsa alarma i Simon torna del país dels morts de manera totalment extremista i romàntica, en el sentit de l'antic imaginari goethià. Així la inicial relació entre els dos protagonistes, la d'un amor seré, tranquil, en un moment determinat es torna anguniós per la proximitat de la separació.

Al cinema de Resnais l'amor juga sempre un paper molt important (*Hiroshima mon Amour*, *El año pasado en Marienbad*, *Muriel*) com també ho juga el mes



El cinema de Rossellini, i per extensió el cinema modern, es convertirà així en un cine de l'heterogeneïtat, del contrast entre cultures, entre home i dona, entre figura i fons, entre ficció i realitat

enllà. Hi ha una idea que es repeteix constantment en la seva obra, i és que l'imaginari té una influència determinant sobre les nostres accions. No deuria resultar estrany, doncs, que per a escriure aquesta pel·lícula Resnais utilitzés l'escriptura automàtica, amb tot el que suposa la proximitat amb temes com la psicoanàlisi, el surrealisme i el treball sobre la ment.

En relació amb això la mateixa estructura del film és la d'una obra d'avantguarda, ja que combina escenes interpretades pels actors amb magnífics interludis musicals compostos per Hans Werner Henze. Probablement, aquest sigui un dels millors exemples de com la banda d'àudio no és un simple acompanyament musical, sinó que pot convertir-se en una dramàtica prolongació emocional de les situacions viscudes pels personatges.

VIAGGIO IN ITALIA (ROBERTO ROSSELLINI, 1953)

Ingrid Bergman va creure, fins l'últim moment de la seva vida, que havia arruïnat la carrera del seu espòs Roberto Rossellini, convençuda que, per treballar amb ella "ell va anar contra els seus principis, ja que va introduir en els seus documentals una estrella de Hollywood, i la combinació no va funcionar".

Ingrid Bergman no va entendre mai que la estranya i heterogènia conjunció d'una estrella del cinema de Hollywood com la Bergman amb la realitat italiana o europea de la postguerra va obrir una bretxa sota les quals "el cinema havia de passar sota pena de mort", tal i com proposa Bergala a *El cine revelado*.

De la mateixa manera, Bergala distingeix tres temàtiques recurrents en les pel·lícules de Rossellini a través de les quals es pot arribar a la veritat oculta en la realitat: la confessió, l'escàndol i el miracle. Sense cap mena de dubtes, *Viaggio in Italia* s'inscriu en la temàtica del miracle.

Viaggio in Italia serà la crònica de l'enfrontament d'una parella d'anglesos, bàsicament d'ella, amb la realitat napolitana, cosa que provocarà una greu crisi en la parella. Rossellini substitueix el tercer terme de la narració clàssica, normalment una tercera persona, per l'escenari. L'espai es constitueix així com un tercer en discòrdia que aïlla el personatge d'allò



que l'envolta, accentuant la seva heterogeneïtat. Al contrari del que passava en les lleis de la dramàtúrgia clàssica, aquest tercer terme, corporeïtzat en una illa, un país o unes ideologies, no uneix ni desuneix, tan sols aïlla, de l'entorn i de les altres persones.

El cinema de Rossellini, i per extensió el cinema modern, es convertirà així en un cine de l'heterogeneïtat, del contrast entre cultures, entre home i dona, entre figura i fons, entre ficció i realitat. En les pel·lícules de Rossellini, i per primera vegada en la història del cinema, s'entrecruen ficció i realitat amb gran facilitat.

L'heterogeneïtat i incapacitat ontològica de comprendre's (ja existent en pel·lícules anteriors com *Paisà*) és mostrada en Rossellini a través del rostre de la seva dona. Totes les pel·lícules del cineasta italià filmades amb Ingrid Bergman tenen la voluntat de captar el món interior a través de les reaccions que el món exterior provoca sobre aquest personatge femení despenjat de l'escenari: aquesta constitueix el material sensible sobre el qual el paisatge, les paraules, les imatges, actuen.

Així, Rossellini duu a terme en el rodatge allò que Bergala anomena un "dispositiu de la tortura" pel qual el director tractarà d'extraure del rostre de la actriu un veritable dolor, una autèntica desesperació que ja no tinguin res a veure amb les experiències del personatge, sinó amb la crueltat i impassibilitat de la famella

escrutadora: l'escena del temple de la Sibila a *Viaggio in Italia*. També és a través del rostre, paisatge de l'ànima humana, quan s'aconsegueix entreveure, per un instant, el moment del miracle, de la revelació, com en el pla d'*Europa '51* en el qual Ingrid Bergman està en una església i per la expressió del seu rostre i l'encadenat d'aquest amb l'altar, ens adonem que s'ha produït un canvi fonamental en l'interior d'aquesta dona, quelcom místic, sagrat. Això suposarà el tram final d'un *via crucis* filmic, en el qual, al cap i a la fi, les heroïnes rossellinianas (encarnació de la Humanitat) prendran consciència d'allò que els envolta i es convertiran, en paraules del mateix Rossellini, "en éssers humans"; tal i com li succeeix al matrimoni Joyce a *Viaggio in Italia*: allunyats de la seva habitual forma de vida i inserits en una realitat, la italiana, que res té a veure amb la seva, els Joyce estaran durant tota la pel·lícula patint una agressió constant per part d'aquesta realitat que els fa reflexionar sobre ells mateixos. La seva actitud d'estranyesa i incomprensió vers el paisatge que els envolta causarà l'aïllament i la separació de tots dos, i només tornaran trobar-se quan se submergeixin plenament en aquesta realitat (a l'escena del miracle final) i no siguin ells sols sinó ells amb el món. A *Viaggio in Italia* es fa patent amb molta força la imbricació profunda entre la ficció i la realitat. ■