

J.L. Sánchez Noriega

Hi ha vegades en què els deus, el destí, l'atzar o els astres es confabulen per aconseguir que la suma de llocs comuns tenguí com a resultat l'originalitat o que ingredients vulgars es pastin degudament per aconseguir una obra mestra. Cosa d'això hi ha a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1957), la pel·lícula amb què Orson Welles intenta, un cop més, congraciarse amb Hollywood gràcies al contracte amb un dels grans estudis i el projecte del qual pareix obeir a un film policíac ràpid, pràcticament una sèrie B, si no fos pel repartiment, destinat als cinemes de barri i les sessions dobles. Però l'excepcional és la norma quan ens referim a Orson Welles: un director que es va fer a si mateix, al marge de la indústria del cinema, triomfador absolut amb la primera pel·lícula —*Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941)— quan només tenia vint-i-cinc anys, autor d'una filmografia més aviat breu, però amb algunes obres mestres i nombrosos projectes i films ina-

cabats, actor alimentari de tot tipus de pel·lícules, creador la personalitat del qual s'imposa en tot quant toca, grandiloqüent personatge desitjós de jugar amb la seva caseta de pepes teatral o cinematogràfica..., en fi, el cineasta més inconformista, capritxós i europeu que ha donat el cinema nord-americà. Un dels pocs casos en què es pot emprar sense hipèrboles la paraula *geni* perquè, només sent ungit pels déus, és possible tanta creativitat desbordant.

Com és sabut, la Universal proposa a Charlton Heston protagonitzar una pel·lícula amb Orson Welles basada en la novel·la *Badge of Evil*, que firmen, amb el pseudònim Whit Masterson, els escriptors Robert Wade i Bill Miller. Hi ha un malentès i Heston creu que la pel·lícula seria dirigida per Orson Welles; la seva resposta va ser: "Treballaré en qual-sevol pel·lícula dirigida per Orson Welles." La Universal no desfà el malentès i proposa a Welles la direcció, cosa que aquest accepta amb la condició d'escriure'n el guió. Tanmateix, no pareix

molt plausible que només un equívoc permetés a Welles situar-se de nou darrere d'una càmera; altres versions parlen que el seu nom és suggerit per Heston. En tot cas, encara que tenia mala premsa en el negoci del cinema, Welles va tenir el suport dels professionals hi havien treballat a *El extraño* (*The Stranger*, 1946) i, per descomptat, pel productor de la Universal, Albert Zugsmith.

Albert Zugsmith tenia a les seves mans un guió escrit per Paul Monash, a partir de l'esmentada novel·la, que Orson Welles rescriu suprimint i afegint al seu gust, duent la història al terreny que li agradava. Welles diu: "No vaig llegir la novel·la. Només el guió de la Universal. La novel·la podia tenir un sentit, però el guió era ridícul. Tot succeïa a San Diego i no a la frontera mexicana, cosa que canviava completament la situació. La raó que em va dur a fer de Vargas un mexicà és de tipus polític, ja que volia mostrar com Tijuana i les ciutats frontereres estan corrompudes per tota casta de tripijocs més o menys publicitaris sobre les re-



lacions americanes; aquesta és l'única raó." (a Bergala i altres, *Orson Welles*. París, Cahiers du Cinéma. Ed. De l'Etoile, 1986, pàg. 46-47). Avui sabem que, deliberadament o no, mentia, ja que hi ha a la pel·lícula fragments que corresponen a la novel·la, i no al guió de Monash. Les transformacions més significatives de l'adaptació són el canvi d'escenari de l'acció a un lloc de frontera, el canvi de l'inspector d'estupefaents nord-americà pel mexicà Vargas, major protagonisme de la banda de Grandi i secundaris nous com Tanya i el conserge del motel.

El rodatge, a penes sis setmanes, transcorre sense incidents ressenyables, encara que Welles necessita treure's de sobre els enviats de l'estudi, cosa que, segons conten les cròniques, fa rodant onze pàgines de guió el primer dia i tretze el segon. Una vegada guanyada la confiança de l'estudi—que li impedeix rodar a Tijuana, com era el seu desig—se'n va a la ciutat de Venice, on recrea l'espai fronterer en què transcorre l'acció. La presència de Marlene Dietrich per

al personatge de Tanya va ser improvisada: Welles la crida la vigília de la seva actuació indicant-li que dugui el vestuari que correspon a una tiradora de cartes; la seva presència sorprèn els executius de la productora, que n'ignora ven la participació i el migrat sou que se li va pagar. Acabat el primer muntatge segons les indicacions del director, els executius de la Universal exigeixen algunes escenes addicionals, que roda Harry Keller, i major claredat narrativa. La versió estrenada el 1958 durava 93 minuts i, pareix ésser, era preferida per Welles enfront de la versió amb 15 minuts més que es va descobrir anys després —que és la que s'ha distribuït en vídeo— i que conté les seqüències addicionals. Però el director lamenta que en el primer muntatge se suprimesquin els trets més humorístics o irònics de la història i escriu un memoràndum de cinquanta-vuit pàgines fent suggeriments per millorar aquesta primera versió.

Recordem breument l'argument. A la part mexicana de Los Robles, una ciu-

tat fronterera amb els Estats Units, un desconegut instal·la una bomba en el maleter del cotxe d'un milionari. El vehicle amb els seus dos ocupants passa la frontera i explota en el costat nord-americà, just al costat de Mike Vargas, un policia mexicà d'estupefaents que es troba en el lloc perquè acaba de casar-se amb una ciutadana nord-americana. Vargas participa com a observador en una investigació comandada pel capità Hank Quinlan, un policia gras i desagradable, que basa les seves acusacions en la pura intuïció. Vargas i la seva dona reben amenaces de Joe Grandi, un mafiós el germà del qual ha estat empresonat per Vargas. Quinlan ha detingut Manolo Sánchez, un jove que està enamorat de Marcia Linnekar, la filla del milionari assassinat. Com que no té proves, Quinlan les fabrica, però Vargas se'n tem de les seves maniobres i tracta d'impedir-li-ho. Arriba a demostrar que Quinlan va col·locar dos cartutxos de dinamita a l'apartament de Marcia i estudia altres casos en els quals



Menció a part mereix el pla seqüència inicial, de més de tres minuts de durada, amb l'estimulant música de Henry Mancini, en la qual s'hi enllacen de manera eficaç la col·locació de la bomba a l'automòbil de Linnekar, el seu viatge cap a la frontera, l'itinerari de Vargas i la seva esposa recent casats i la confessió d'aquest, que ha detengut un dels Grandi...



el policia també va fabricar proves. Però Quinlan contraataca i arriba a un pacte amb el mafiós Joe Grandi per segrestar Susie, la dona de Vargas, i fer-la passar per consumidora de marihuana. Susie apareix drogada en l'habitació d'un hotel vora el cadàver de Grandi, que Quinlan ha estrangulat amb una calça. Vargas sap que tot és un muntatge i per descobrir la veritat aconsegueix l'ajut del sergent Menzies, un lacai de Quinlan, que ara creu que el seu cap ha anat massa lluny. Amb un micròfon ocult, enregistra un testimoni definitiu, però Quinlan, al llarg de l'assetjament, té encara temps de matar Menzies.

L'estètica de la pel·lícula s'inscriu en el cinema negre, ben entès que amb la particular visió d'un realitzador com Orson Welles, tan difícil d'enquadrar en la seva fèrtil personalitat. Lluny de ser un gènere aliè al director, en la seva breu

filmografia hi ha obres centrals del mateix gènere, com *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1948) i *Mister Arkadin* (1955), fins i tot *El extraño* en té no pocs ingredients, i la seva presència i estil han marcat un títol tan decisiu com *El tercer hombre* (*The Third Man*, Oliver Reed, 1949). Es diria que a *Sed de mal*, Welles agafa un argument propi d'aquest gènere per transformar-lo en un tragèdia shakespeariana, en què el nucli central està constituït per la reflexió sobre el poder, que en vertebrava tota la filmografia. La ciutat fronterera amb l'activitat mafiosa de tràfic il·legal de sers humans o mercaderies, els cabarets i prostíbuls, l'entorn polsós, els pous de petroli, els aiguamolls ... és un espai humà apropiat com a marc d'una tragèdia; encara que només sigui perquè, com diu Vargas, "totes les ciutats frontereres arpleguen el pitjor de cada país."

El temps continu, a penes un dia complet, transcorre entre l'entrada de nit del primer dia i el del segon; la càmera se situa en interiors (motel, club Rancho Grande, apartament de Marcia) en les hores diürnes, per la qual cosa la major part dels fotogrames tenen tons obscurs o molt contrastats. Però, paradoxalment, aquest temps continu no ofereix una narració fluïda de l'acció, sinó que, al contrari, hi ha una certa fragmentació de les seqüències i els diàlegs que fan pensar a l'espectador que se li oculten dades, una forma entretallada de narrar, un sentit obert del relat, que converteixen *Sed de mal* en un dels títols més moderns del director. Encara que, per altra banda, almenys des d'*El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), en les històries—novelles i pel·lícules— de cinema negre importa més la descripció d'ambients i personatges, els diàlegs i les atmosferes, que no la mecànica del suspens o la coherència de la intriga policial.

Menció a part mereix el pla seqüència inicial, de més de tres minuts de durada, amb l'estimulant música de Henry Mancini, en la qual s'hi enllacen de manera eficaç la col·locació de la bomba a l'automòbil de Linnekar, el seu viatge cap a la frontera, l'itinerari de Vargas i la seva esposa recent casats i la confessió d'aquest, que ha detengut un dels Grandi; tot això en un espai social de frontera i tràfec de tota casta de persones que serà fonamental per comprendre la intriga criminal. En aquell moment, era una prosa tècnica, que Welles s'encaparra a rodar, perquè té la necessitat de demostrar del que és capaç. I també per la temptació barroca de tot el seu cinema, en el qual abunden els enquadraments recercats, contrapicats, salts d'eix, moviments de grua, imatges en desnivell o composicions amb profunditat de camp, perquè li agrada experimentar amb les possibilitats de la càmera i de la gramàtica de l'audiovisual, sense que —i aquí s'hi troba la seva genialitat— això signifiqui un ús gratuït o incoherent de la posada en escena, com s'aprecia en la seqüència final, amb Vargas seguint Quinlan i Menzies en les estructures industrials del camp petrolífer. En qualsevol cas, hem d'estar d'acord amb Truffaut quan escriu que:

És el millor Welles liberal, ciutadà compromès amb la democràcia avançada i els drets humans que gira a l'inrevés l'estereotip de nord-americà igual a civilitzat enfront de mexicà igual a subdesenvolupat a través dels personatges de Quinlan i Vargas o que destaca els prejudicis racials de la nord-americana Susie Vargas

"Cada pla d'aquesta pel·lícula revela l'amor al cinema i el plaer de rodar."

Encara que el repartiment estigui encapçalat per Charlton Heston, no hi ha dubte que el personatge del policia mexicà Mike (Miguel) Vargas, en la seva condició d'impecable professional i espòs, resulta infinitament menys interessant que el tèrbol Hank Quinlan, el cínic nord-americà, capità de policia, alcohòlic, incapaç de superar la mort de la seva dona, la presentació del qual ja provoca la desconfiança en l'espectador; a Vargas li etziba, com a primer salut: "Podeu apostar-hi la vida, que no tendreu cap problema amb mi."

Per damunt de la trama, els espais o la posada en escena, de *Sed de mal* sempre s'ha destacat aquesta figura, un estrany policia que menysprea els missers perquè "l'únic que els importa és la llei." Per exemple, Patrick Brion (*Les films noirs*, Ginebra, Liber, 1995, pàg. 112) resalta que "com Charles Foster Kane, com Macbeth, com Arkadin, com Falstaff, Hank Quinlan és algú a qui es pot subornar de dalt a baix, ja que és un home fora del comú, un d'aquests herois shakespearians als quals la desmesura fa escapar de les normes clàssiques i els converteix, a pesar de tot, en fascinants." Per la seva banda, François Truffaut recull el testimoni del seu mentor i crític André Bazin, qui defineix el personatge de Quinlan amb unes paraules que ben bé podrien aplicar-se a Falstaff: "Vell alcohòlic que xucla bombons per resistir la temptació del whisky, lleig, gras, l'arcàngel no és més que un pobre diable i el seu geni ridícul s'aplica a la menys noble de les tasques." (dins el volum col·lectiu *Orson Welles* ja esmentats).

A l'entorn de Quinlan trobam alguns diàlegs que posseeixen aquest caràcter sentencios, tallant i, sovint, cínic, propis del cinema negre. Quan Quinlan li diu, a la seva amiga Tanya: "Endevina'm el futur", ella li contesta: "Ja no en tens, de futur." En un altre moment, Quinlan rebutja Vargas dient-li que: "Acabareu com acaben tots els idealistes. ¿Sabeu quin és el verdader problema d'aquest món? Són pitjors que els criminals, amb aquests es pot fer alguna cosa."

En el disseny del seu revulsiu personatge, Orson Welles va anar ben alerta a evitar el maniqueisme, cosa que fa amb dos personatges que aprecien



Quinlan: la vident Tanya i el sergent Menzies. La primera perquè, potser, va tenir-hi una relació sentimental en el passat i, en tot cas, davant la seva mort dictamina que "era un home extraordinari". Menzies li està agraït perquè va salvar-li la vida en rebre una bala que anava dirigida a ell. Però també és important en aquest personatge el fet que té raó en culpar Sánchez de l'assassinat de Linnekar. Òbviament, amb això Welles no vol advocar per l'eficàcia policial al preu de mètodes criminals d'investigació, més aviat tracta precisament del contrari, de ressaltar que la corrupció i la criminalitat no estan justificades ni tan sols quan tenen per protagonistes representants de les institucions i el seu objectiu és la detenció d'altres criminals. Com explica Welles en l'entrevista amb André Bazin (en el volum col·lectiu *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974, pàg. 217-218):

"Per a mi [Quinlan] és odiós: no hi ha cap ambigüitat en el seu caràcter. No és absolut un geni; és un mestre en el seu ofici, un mestre de província, però un home detestable. El que he posat de personal en el film és l'odi envers l'abús que la policia fa del seu poder. Això és evi-

dent: és més interessant parlar sobre els abusos del poder policíac amb un home de cert pes—no solament físic, sinó també quant a personalitat—, que amb un guàrdia vulgar i corrent. Quinlan és per això millor que un guàrdia normal, fet que no li impedeix ser odiós. No hi ha cap ambigüitat. Però sempre és possible tenir simpatia per un cràpula, perquè la simpatia és una cosa humana. D'aquí la meua tendresa en relació a la gent cap a la qual no dissimul, en absolut, la meua repugnància. I aquest sentiment no procedeix del fet que ells estiguin millor dotats, sinó que són essers humans. Quinlan és simpàtic per la seva humanitat, no per les seves idees."

És el millor Welles liberal, ciutadà compromès amb la democràcia avançada i els drets humans que gira a l'inrevés l'estereotip de nord-americà igual a civilitzat enfront de mexicà igual a subdesenvolupat a través dels personatges de Quinlan i Vargas o que destaca els prejudicis racials de la nord-americana Susie Vargas. I si algú s'equivoca sobre el judici que li mereix Quinlan vet aquí el pla final en què el policia criminal tracta de rentar inútilment la sang de les mans amb el fang del petroli. ■