

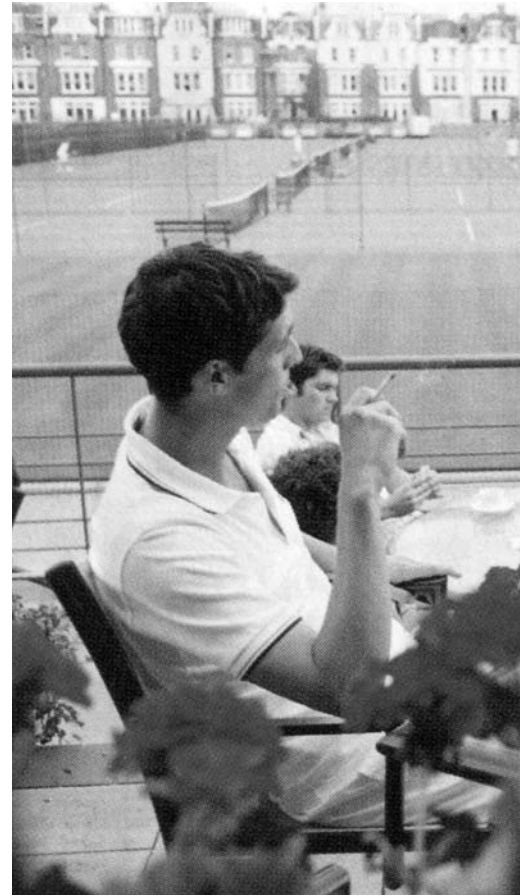
Guillem Fiol Pons

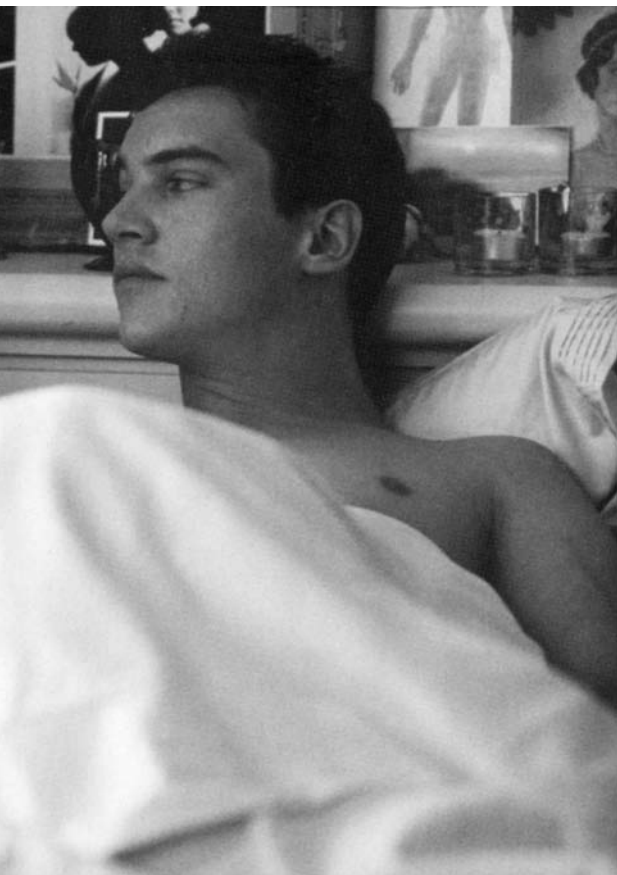
Pareix que era ahir quan vaig anar a veure *Melinda y Melinda* (*Melinda & Melinda*, 2004), però ja ens tornem a trobar amb un nou film d'un dels directors més prolífics del panorama actual. Després de més de trenta anys darrera les càmeres, la seva trajectòria, discreta a nivell comercial, tot i el considerable nombre de seguidors que té (sobretot a terres europees), ha estat lloada en general per la crítica. En aquestes tres dècades llargues ha aconseguit aportacions fonamentals a la història del nostre estimat setè art, acompanyades, com no podia ser d'altra manera, d'obres un sí és no és mediocres que, per bons que fossin els resultats de part de la seva filmografia, han de ser considerades com el que són, obres possiblement provocades en alguna ocasió per la velocitat amb què Allen escriu i realitza les seves pel·lícules. No fa gaire, es va arribar a dir que Allen es movia creativament parlant per inèrcia, que la seva capacitat creativa es fonamentava ja en les repeticions, ja no en les aportacions interessants. Davant aquestes acusacions, en l'esmentada *Melinda y Melinda*, Allen va demostrar que s'equivocaven. Certament, és innegable que Allen seguia amb les mateixes constants temàtiques que havien protagonitzat la pràctica totalitat de la seva filmografia, aspecte que no té per què ser un defecte, sinó una mostra del que són els seus interessos existencials i creatius. En comprar una entrada a les taquilles del cinema o assegurar-se davant la televisió a veure un film d'Allen, tots sabem amb què ens trobarem i, és més, desitgem que no traeixi les nostres expectatives. Si a tota la seva filmografia ha demostrat que és capaç d'alternar comèdia i drama amb una facilitat admirable, a *Melinda y Melinda* va voler condensar aquest tret en una sola obra, amb el risc que això suposa. Una Rhada Mitchell esplèndida protagonitzava la desdoblada protagonista, aconseguint la mateixa força i convicció que el seu director tant en la història "lleugera" com en la dramàtica. Woody Allen no s'havia rendit (per molt que ja rebés premis d'aquests honorífics a una carrera, com el Príncep d'Astúries), però faltava veure quina línia adoptaria la seva pro-

xima producció, breument però intensament esperada.

Amant dels esports (de veure'ls, no de practicar-los) i seguidor habitual dels seus estimats Knicks, Allen ha decidit posar un títol vinculat al tennis per al seu darrer film, per així plantejar una enginyosa metàfora entre l'accepció habitual de l'expressió *match point* o "punt de partit" i traslladar-la a la vida en general. En una primera escena narrada en *off* pel protagonista, Chris (Jonathan Rhys Meyers) exposa les seves reflexions sobre el paper que juga la sort dins la nostra existència. No es refereix a aspectes tan prosaics com els jocs d'atzar o d'apostes, sinó a esdeveniments com trobar-se en el lloc adequat en el moment adequat (o en els inadequats, lògicament), o amb qui trobar-se per casualitat a un lloc determinat. Si en qualsevol circumstància de la vida quotidiana la sort pot tenir una importància extrema, molt més en té en els moments transcendents de la nostra vida, dels *match points*, seguint la metàfora proposada per Allen: les entrevistes de feina, el matrimoni, la paternitat.

Lluny de la seva tradicional Nova York, de la qual ja n'havia sortit esporàdicament, com per exemple a *Tots*





diuen "I love you" (*Everybody says "I love you"*, 1996), Allen ambienta *Match point* a Londres, on situa uns personatges que van a la Tate Modern en lloc del MOMA i tornen a estar bojos per la música, pel teatre, pel cinema i per Dostoievski. En aquest sentit, per tant, no ens ve res de nou per poc familiaritzats que estem amb la filmografia d'Allen, encara que sí voldria fer notar que no apareix cap personatge que identifiquem més o menys amb l'Allen-actor, no hi ha cap personatge que ell volgués interpretar ni tampoc cap que hagués pogut interpretar si no fos per la diferència d'edat, com sí passava a *Celebrity* (*Celebrity*, 1998), concretament en el rol interpretat per Kenneth Branagh. Però, a part d'això, *Match point* crida l'atenció des d'un punt de vista formal. Recolzat en l'eficaç fotografia de Remi Adefarasian (un dels directors de fotografia de la magnífica minisèrie televisiva *Hermanos de sangre* [*Band of brothers*, 2002]), Allen aposta per una posada en escena sòbria, reposada, sense efectismes ni moviments o muntatges bruscos. A diferència de treballs anteriors, la càmera reposa tranquil·lament sobre el seu suport, els personatges són seguits en tot moment per la càmera (evitant així els inútils moments en què la càmera no enquadra res d'interès i els personatges parlen en off, com feia per exemple a *Alguna altra cosa* [*Anything else*, 2003]) i la dimensió dels plans i els tràvelings estan sempre al servei d'una comunicació diàfana, però no per això simplista, dels sentiments interiors dels personatges. Valguin com exemple les tenses converses que mantenen en la part final de la cinta el protagonista i Scarlett Johansson, molt correcta en el seu paper de sexy americana aspirant a actriu. El major rigor en la composició i en l'estètica que demostra Allen a *Match point*, que un servidor admira molt més que les inestabilitats formals de part de la seva filmografia, li permeten aconseguir moments de gran atractiu visual que ens remetrien segurament als aconseguits a *Manhattan* (*Manhattan*, 1979) amb el gran director de fotografia Gordon Willis, no tant pels recursos emprats sinó per la bellesa aconseguida: el primer contacte físic entre els protagonistes sota una intensa pluja, Scarlett Johansson contemplat un quadre de

grans dimensions a la Tate Modern, les vistes del Tàmesi.

Afortunadament, Woody Allen ha après molt cinema en tots aquests anys i sap treure partit de tots els elements que té a l'abast. A més d'un ús de temes operístics que, en el segment final del film, semblen portar al terreny d'Allen alguns recursos de Coppola, el director de *Match point* confia bona part de les escenes a la direcció d'actors, certament magnífica, de la qual destacaríem a Rhys Meyers en el tram final del relat, passant per moments en què són les expressions i els gestos dels actors les que ens transmeten exclusivament què estan pensant o sentint. És aquest un altre dels grans *passing shots* executats per Allen en aquest film, si em permeten continuar ingènua amb els símils amb el tennis, el de deixar que siguin les mirades o els silencis els que comuniquin, prescindint dels diàlegs. En aquest sentit, he de dir que el guió d'Allen no m'ha semblat gens menyspreable, sinó diferent a la seva línia més habitual, per no estar tan farcida de frases enginyoses. És un guió que, en certa manera, continua amb la idea de *Melinda y Melinda* de confrontar fortes dualitats en la mateixa pel·lícula, en el nostre cas concretades en el dilema que ha de resoldre el protagonista: escollir la morena i britànica esposa (una sempre aguda Emily Mortimer) que simbolitza l'estabilitat, o l'apassionada (i apassionant) rossa americana. Allen alterna novament entre dues línies narratives clarament diferenciades: la fredor de la vida matrimonial i laboral de Chris, caracteritzades no obstant per comptar amb una dona que l'estima amb tota l'ànima i per una feina absolutament fixa i segura, i amb la boja relació que manté amb la seva amant, narrada en un to i amb uns recursos lingüístics diferents als de la seva vida "oficial". Per respecte a tots aquells que encara no hagin vist el film, no desvetllaré la seva xocant resolució final, excel·lent cloenda a una aguda reflexió sobre el paper de la sort en les nostres vides i, el que és més atractiu encara, sobre el complex que pot resultar el mateix concepte de "sort", entès com a efecte beneficiós de l'atzar, així com també del difícil que és saber si parlar de *drive* o de revés a algunes boles. Joc, set i partit per a Allen. 🎬