

Cinc pel·lícules per recordar Damià Huguet

Josep Carles Romaguera



Viridiana

L'estrena de *Viridiana* (1961) al festival de Cannes, on es va adjudicar la Palma d'Or, va portar a una Espanya reprimida i submissa una de les majors polèmiques que es recordin, la qual cosa va provocar que fos censurada per sacrílega. La novícia Viridiana, convertida en l'obscur objecte del desig del seu oncle Jaime, veu com la seva manera de concebre el món, fonamentada en una desinteressada caritat, s'ensorra davant l'intent de violació que pateix per part dels mendicants a qui ella pretenia donar alberg en una comunitat regida per la doctrina catòlica.

El film és ple d'un sentit de l'humor corrosiu i blasfem, provocat per l'exteriorització que fa el propi Buñuel d'algunes obsessions religioses i eròtiques de la seva joventut. *Viridiana* també rep la influència del surrealisme quant a les associacions d'idees que es fan a través d'alguns elements recurrents en la posada en escena, com la corda de saltar que tan serveix com a forca o cinturó, que aporten una riquesa de significats que escapen a tota

lògica. Però, a més, la pel·lícula parla de la inútil persecució de l'Absolut, de l'infructuós intent de la protagonista d'erigir-se en un Deu misericordiós i compassiu amb els marginats. Al mateix temps, aquest plantejament que fa Buñuel porta implícita una mirada a la seva pròpia funció com a director de cinema, com a creador omnipotent i totpoderós d'una ficció que ell no pot controlar, des del mateix instant, en què la seva tasca creadora es veu superada per l'aflorament de la irracionalitat.

Amarcord

Esborrar definitivament els difosos límits que convencionalment s'estableixen entre la realitat i la ficció era un dels principals objectius cinematogràfics de l'italià Federico Fellini, tal i com ja apuntava la dialèctica sorgida d'una parella antagònica com la de Zampanó i Gelsomina, o tal i com s'evidencia en el seu tribut a la ciutat de Roma. Amb *Amarcord*, finalment, va assolir el seu propòsit en compondre una crònica sobre una petita ciutat italiana durant el domini del feixisme en la qual es barregen



les experiències personals, deformades pel pas del temps, i la imaginació més insòlita. Per aquest motiu, tal i com s'esforçava en aclarir Fellini, no es pot reduir el film —el títol original del qual es podria traduir per "m'acordo"— amb el qualificatiu d'autobiogràfic. Si bé s'organitza com un relat d'iniciació, d'aprenentatge sobre els sinsabors de la vida, vistos des d'una perspectiva que barreja l'humor més ridícul, escatològic i irreverent amb l'amargor i la nostàlgia, *Amarcord* és sobretot un discurs sobre la memòria, una exploració sobre un territori, i la demostració de la capacitat que té el cinema per traslladar-nos-hi.

El gatopardo

Per celebrar la publicació del seu número 200 la revista *Dirigido* va organitzar una enquesta entre un grup de crítics i historiadors cinematogràfics perquè elegissin les millors pel·lícules de la història del cinema. De la mateixa manera que podria haver estat qualsevol altra, *El gatopardo* va assolir el primer lloc en les votacions, la qual cosa em demostra, per contradir el discurs que pronunciava el Príncep Fabrizio de Salina a l'esmentat film, que l'actual estat general del cinema és el que és perquè algunes coses no han canviat perquè altres canviïn. Més enllà de debats personals, i aprofitant que recentment se



celebrava el centenari del naixement de Luchino Visconti, tal vegada el millor seria revisar-la, per descobrir que, indubtablement, *El gatopardo*, és el cim cinematogràfic —juntament amb *Rocco i sus hermanos*— del cineasta italià.

Basada en la cèlebre novel·la homònima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, el film se centra en un moment molt concret de la història d'Itàlia, aquell en què es produeix la decadència d'una classe social privilegiada, l'aristocràcia, i el sorgiment d'una altra, la burgesia, mitjançant la revolució garibaldiana. Acurada reflexió crítica a través d'una enlluernadora reconstrucció històrica, *El gatopardo* adquireix els seus màxims valors darrere tot l'envoltori de la posada en escena organitzada pel barroc i exhibicionista Visconti, això és en la seva dimensió humana, representada per Fabrizio de Salina, i evidenciada per una imatge aclaparadora, aquella en què l'esmentat protagonista s'enfronta al seu propi reflexa en el mirall i no pot reprimir una llàgrima.

Ciudadano Kane

François Truffaut va declarar encertadament en una ocasió que "generalment, s'assoleix la fama després d'haver realitzat bones pel·lícules però que és estrany ser famós als vint-i-cinc anys i que, essent famós, tan jove, li encarreguin a qualcú fer una pel·lícula". Per aquesta raó, *Ciudadano Kane* és també l'única òpera prima que aborda el tema de la celebritat considerada en sí mateixa". Efectivament quan Orson Welles va arribar a Hollywood ja



s'havia convertit en un personatge cèlebre després de l'escàndol provocat per la retransmissió radiofònica de "La guerra de los Mundos.", de H.G. Wells, i de la reputació adquirida al front del Mercury Theatre. Amb un contracte privilegiat sota el braç, que li permetria fer com posteriorment reconeixiria "el més bell tren elèctric que un nen no hagi somiat mai", Welles va dirigir *Ciudadano Kane*, una reflexió sobre la felicitat perduda d'un nen, convertit en un totpoderós magnat, Charles Foster Kane —trasmunte de William Randolph Hearst—, que acaba morint tot sol amb els records que s'evocuen sota la misteriosa paraula "Rosebud". Fil conductor de la pel·lícula, aquesta expressió, que estableix una perfecta rima entre l'inici i el desenllaç, serà l'epicentre d'un caleidoscopi que ens portarà del passat —la reconstrucció de la vida del personatge— al present —la investigació seguida per un obstinat periodista— contínuament. Innovadora estructura narrativa que no seria l'únic atreviment del jove cineasta, decidit igualment a rompre la normativa clàssica de l'espai cinematogràfic amb una planificació fonamentada en el joc del picat i el contrapicat i un constant ús de la profunditat de camp —per obra i gràcia del gran Gregg Toland—.

Al final de la escapada

Constant provocador de debats apassionats entre fervents seguidors i crítics denostadors, protagonista de polèmiques i susceptible de caure en evidents contradiccions, Jean-Luc Godard, amb el pas del temps, no ha claudicat davant les tendèn-

cies mercantillistes i consumistes de la indústria cinematogràfica actual i segueix fidel a l'esperit revolucionària que el definiria des del seu primer llargmetratge, *Al final de la escapada* (1959). Aquesta va provocar un interès general però no va escapar de les discussions teòriques, provocades, per una pel·lícula que, malgrat se considerada avui dia com un clàssic, va suposar una sorprenent i audaç ruptura de les normes de la gramàtica cinematogràfica. Era el definitiu tret de sortida cap a la modernitat cinematogràfica, iniciada per mestres com Rossellini, Renoir o Welles, i que continuarien l'esmentat Godard i la resta de coetanis —més enllà de "noves onades"— com Resnais, Rivette, Pasolini o Casavettes.

Més enllà de la història d'amor i traïment entre un delinqüent de pa sucuat amb oli —Belomondo— i l'al·lota que ven l'International Herald Tribune pels Camps Elisis de París —Seberg—, i que s'organitza a la manera d'un *thriller*, però que acaba ensorrant qualsevol vincle genèric, més enllà de les cites, dels homenatges constants, de les *boutades* tan típicament godardianes, allò que es troba en *Al final de la escapada* és una nova forma de mirar les persones, les seves relacions i el món que les envolta. De qualque manera, quan es revisa de nou *Al final de la escapada*, es té la sensació que Godard, sense deixar de mirar de reüll cap enrere, està reinventant el cinema —com encara fa avui en dia—, ja sigui a través dels barroers *tràvelings* filmats per Raoul Coutard sobre una cadira de rodes o tancant-se durant més de vint minuts de metratge dins un reduït apartament amb la seva parella protagonista. ■