

Dos testaments

Joan Ferrer Miserol

Family Plot



En el món del cinema, és freqüent fixar-se en la darrera obra que ens deixà l'autor, especialment si aquest fou important, considerant-la com el seu testament artístic per extraure-hi conclusions respecte de la resta de l'obra. No sempre passa d'aquesta manera; però, en algunes ocasions, i ara estic pensant en dos dels més grans, se poden veure aquelles característiques esmentades. M'estic referint als meus dos autors preferits, Hitchcock i Ford. Si en el cas del primer, la seva darrera pel·lícula mai no ha estat suficientment considerada per tenir-la com un testament, no hi ha cap mena de dubte que sempre s'ha jutjat *7 Women* com la darrera voluntat artística, i social, de l'autor. Malgrat tot, no podem pretendre que a aquesta pel·lícula de Ford hi hagi tot el món que ha expressat durant tantes pel·lícules. Encara tenim més poca motivació per valorar *Family Plot* com un resum de l'obra hitchcockiana. Però, tant en un cas com en l'altre, aquestes dues darreres obres ens diuen molt dels autors, i en alguns temes són més explícites que el que havia estat tota la seva obra anterior. Perquè, tant una com l'altra, fan la impressió que els que les feren volien deixar aclarits racons per a ells molt importants. Si en el cas de Ford, aquest racons van més en la direcció d'una postura social i política, en el cas d'Hitchcock ens duen més bé cap a una postura íntima.

Des de sempre s'ha considerat *Family Plot* com una obra menor dins la filmografia hitchcockiana.

I no se pot negar que dins el conjunt de l'autor és una obra que té una volada molt més baixa que les seves grans obres. Però la seva importància neix, com el seu anterior *divertimento*, *The Trouble With Harry* (1955), en el fet que totes dues se'n riuen de la mort, el tema principal de l'autor, el motiu central de les seves dèries mentals i pors personals. Però, mentre l'any 1955 encara estava lluny d'una mort natural, l'any que va fer *Family Plot*, el 1976, ja estava en unes condicions físiques molt precàries; fins al punt que aquesta va ésser la seva darrera pel·lícula, perquè ja no tenia forces per investir-ne d'altra. I a *Family Plot*, fa befa de la mort, fins i tot personalment, ja que la seva característica engalipada se concreta amb ell darrera un vidre opac, en el qual se li veu solament la silueta, demanant amb dos dits dos certificats de defunció a l'oficina encarregada d'emetre'ls. Se'n fot per partida doble, perquè en el seu cinema li ha donat una importància molt gran, conseqüència de la seva excessiva obsessió personal; i a les seves acaballes se n'adona que la mort no té cap importància, que l'únic important és la vida. La mort solament té importància des d'un punt de vista legal i burocràtic; però això no té cap validesa dins el camp artístic. Per això té la humilitat de dedicar la seva darrera obra a confessar-se agnòstic respecte de la mort, i a fer un cant a la vida, que en tants de moments els seus personatges han malmès; bé per raons personals

o bé per raons socials. A *Family Plot*, de bon començament, hi ha una frase que ja ens adverteix que allò no és altra cosa que una pel·lícula, un joc, quan la protagonista, al seu company taxista, el reprèn per conduir tan malament, i ell li contesta que ha de tenir en compte que ell no és un taxista, sinó un actor que fa de taxista. Ja estam advertits que qualsevol semblança amb la realitat és pura coincidència. És el testament d'un artista, d'un dels més grans, que ens diu que l'art no és altra cosa que art.

7 Women, en canvi, sempre s'ha considerat una obra cabdal dins l'obra fordiana, especialment pels seus grans defensors. Perquè, malgrat Ford va tenir al principi de la seva vida una actitud molt progressista, que va materialitzar amb obres inequívocament esquerranes, culminant amb *The Grapes of Wrath* (1940), després de la Segona Gran Guerra, el seu progressisme se va anar diluint, dedicant-se a algunes obres d'una ambigüitat que feia tremolar. No parlem de la seva actitud personal, que va passar de donar suport al partit demòcrata a votar de manera descarada Nixon. Fins i tot des del punt de vista religiós se'l va acusar d'una certa connivència amb el poder eclesiàstic. Personalment, he d'advertir que el 1947 quan va fer per encàrrec *The Fugitive*, malgrat

des d'un punt de vista ortodox no se'l pot acusar de cap contraposició a la religió, des del caire artístic es nota que l'autor combrega amb l'actitud social d'aquell capellà; però transmet una falta de convicció considerable per compartir-ne les seves creences. Ford, malgrat esser educat com a catòlic pels seus pares irlandesos, mai va esser practicant, i fins i tot mai no se va casar per l'església. Quant al seu viratge polític, podríem pensar que se podria deure a una pèrdua de facultats i a la convivència amb personatges tan entranyables per a ell, i d'una forta mentalitat dretana, com John Wayne o Ward Bond. Però, malgrat aquesta incògnita, que sempre ens quedarà oberta, no hem d'oblidar que el jove Ford ja sofria una forta contradicció entre les seves actituds socials i el seu amor pel que representava Amèrica. Contradicció, esplèndidament narrada a *The Quiet Man* (1952). En tot cas, *7 Women*, ens deixa un testament de tal naturalesa que ens diu que Ford, tant l'artista com la seva part humana menys convencional, està per damunt de qualsevol ideologia i de qualsevol religió, perquè la seva postura final és la de sempre; que el comportament humà és allò que té realment valor; i les ideologies i religions sols serveixen als qui se veuen mancats d'aquest valor. ■



John Ford
dirigint
7 Women