

A pleno sol i *El talento de Mr. Ripley*: dos directors rere la pista de Highsmith

Jesús Toré

Quan Patricia Highsmith tenia nou anys va llegir *La ment humana*, un tractat de psiquiatria de Karl Menninger. Els trastorns de la personalitat reflectits en aquest assaig interessaren amb tanta magnitud la novel·lista americana que acabaren reflectits en bona part de la seva obra. Del gruix d'aquesta, la sèrie protagonitzada pel psicòpata Tom Ripley és la que ha suggerit més versions cinematogràfiques. Desiguals, totes elles, essencialment pel que fa a la interpretació de la psique de l'assassí. Wim Wenders, Liliانا Cavani, Anthony Minghella i René Clément van construir quatre Ripleys diferents en les quatre adaptacions que feren de dues de les novel·les, *El talento de Mr. Ripley* i *El Juego de Ripley*. Una paradoxa, i fins i tot un elogi, en el cas d'una autora que va saber plasmar excepcionalment la indefinició, la inseguretad i la imitació com a escapatòria a l'absència de personalitat. L'interior de Ripley és una espiral, un laberint que pot ser recorregut de moltes maneres sense arribar ni així al nucli del seu jo. *A pleno sol*,

El talento de Mr. Ripley, *El amigo americano* i *El juego de Ripley* han estat les úniques incursions cinematogràfiques dins l'univers criminal de Ripley. Aquí ens referim a les dues primeres. Adaptacions, ambdues, del primer volum de la saga més famosa de l'autora, *El talento de Mr. Ripley*.

Els llibres

Patricia Highsmith (Fort Worth, Estats Units, 1921 - Locarno, Suïssa, 1995), com dèiem, li va fer molt d'impacte aquella lectura infantil de *La mente humana*. El llibre l'induí a creure que podia crear-se diàriament amb un psicòpata. En un intent d'acabar amb la felicitat del somni americà, l'escriptora plasmà de manera indirecta als seus llibres una fantasia que sempre confessaria: ser veïna d'un assassí amb perfil psicòtic. Però si hi hagué un llibre que li obrí els ulls a la literatura de ficció fou *Crim i càstig*. El Raskolnikov de Dostoievski és la font d'inspiració i, en conseqüència, una prefiguració

The Talented Mr. Ripley



de Tom Ripley, però tant en l'obra mestra russa com a les aventures de Ripley hi ha un element que també pretenen les adaptacions de Clément i de Minghella: la identificació del lector-espectador amb el personatge de l'assassí.

La novel·lista gestà la idea de Ripley de matada, quan veié un turista americà passejant amb shorts, sol, per una platja. Es preguntà on anava, d'on venia, a qui acabava de matar i a qui mataria a continuació. L'home xiulava una cançó mentre sortia el "ple sol". En aquest sentit, Highsmith vol que seguim el veí assassí, de l'individu que ens creuem diàriament i que amaga el seu sadisme rere el somriure, per després demanar-nos que el comprenem i que l'admirem. A un dels seus llibres, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, diu que troba "avorrida i artificiosa la passió pública per la justícia, ja que la vida i la natura són importants independentment de la justícia". En l'adopció del punt de vista, que recau sempre sobre Ripley, Highsmith converteix una investigació criminal, habitualment explicada des del punt de vista del detectiu, en una fugida del criminal que ha d'avançar-se a la sempre insuficient perícia policial. Una anècdota: en gran part de la novel·la, Ripley vol fugir d'Itàlia per instal·lar-se a Mallorca. Aquest element no interessà els guionistes.



Les pel·lícules

Les primeres imatges d'*El talento de Mr. Ripley* (1999) són la seva carta de presentació. Anthony Minghella (Illa de Wight, Anglaterra, 1954 – Londres, Anglaterra, 2008) que es col·locava rere la càmera després de l'oscaritzada *El paciente inglés*, converteix el preludi argumental en un de musical: les imatges inicials reproduïen el minimalisme cromàtic de les portades de la Blue Note, mentre la banda sonora alterna la trompeta de Chet Baker amb el baix de l'ària *Mache dich, mein Herze, rein* de *La Passió segons Sant Mateu*. La contenció del barroc centreeuropeu contrasta amb l'anarquia del *bee-bop* i les *jam sessions* si passem per alt la seva essència formal, la segona lectura del contrapunt bachià, una avantsala del jazz. Els dos estils musicals, separats per quasi 300 anys d'història, il·lustren les contradiccions de Ripley, reprimit i improvisador i amb tants rostres com veus se superposen al teixit contrapuntístic. Minghella ja havia insistit en el mestre del barroc alemany a *El paciente inglés*, a través de les *Variacions Goldberg*. La reutilització de Bach, a només una pel·lícula de distància, obliga a creure en la iconografia musical pretesa per aquest cineasta.

En la presentació de Ripley, veiem com aquest apassionat per la música clàssica hi renuncia, i alhora a la seva personalitat, fingint una passió postissa per Baker i per Charlie Parker, que respon únicament a l'interès per a seduir Dickie Greenleaf, el fill d'un ric armador, mecenes del primer viatge de Ripley a Europa. És la primera renúncia a una personalitat pròpia, perpètuament absent, en benefici d'una altra, la de Dickie —hedonista, lliure, despreocupada, luxosa i bella. El Ripley de Minghella és tan homoeròtic com el de Highsmith però resulta, en contrast, melangiós, feble, visceral. Mentre que a la novel·la és fred, calculador, irascible, un veritable psicòpata amb unes emocions resignades a la línia recta, Minghella reproduceix una silueta manierista amb un passat orfe, marcat per l'empremta d'una tia-tutora de Boston que en una ocasió, ho recorda en diversos episodis el llibre, l'escriu "marieta, ets igual que el teu pare".

En aquest sentit, Minghella assumeix el personatge, l'estima i l'escup amb la cara repel·lent de Matt Damon. El Ripley de René Clément (Burdeus, França, 1913 - Montecarlo, Mònaco, 1996) és físicament més proper al Dickie de Jude Law, eclipsant per aquest motiu un *pijo* que aquí es diu injustificadament Phillipe, com injustificat és l'accent americà que —a diferència dels seus compatriotes Tom i Dickie, complerts francòfons— només posseeix Freddie Miles. El Ripley de Clément és impassible, contempla immutable peixos morts, el somriure dels cadàvers de mantes a un mercat de peix italià —"Lucca Brasi dorm amb els peixos", com resava la cita siciliana d'*El Padrí*. El Ripley de Highsmith planeja el crim amb ironia, a un tren, a uns centímetres de Dickie. Tot i que Clément no pertany a la *nouvelle vague*, sí que és fidel amb els arguments del grup de *Cahiers*, en abordar temes morals però

sense aprofundir en les causes dels personatges. El de Minghella és freudià, i reprimeix les seves pulsions de *thanatos* gaudint de Bach amb tanta intensitat com quan respon a cops de rem als atacs intimidatoris de Dickie.

Ja que en parlàvem, l'escena de Delon-Ripley passejant pel cementiri de peixos ha estat vista per alguns com una peça de documental, un mer homenatge a la bellesa de l'actor. Highsmith sempre cregué que l'actor francès era el Ripley ideal. En aquesta escena, el veiem de turista —és Delon fent el *guiiri*— per un mercat italià de la mateixa manera com també veurem l'actor a una processó mariana del mateix poble. La càmera en mà i la distància focal amb l'actor ajuden als qui hi volen veure plans robats. Sigui com sigui, aquestes escenes són la clau a l'hora de distingir com mira Clément i com mira Minghella. El segon fa una interpretació argumental, linial del personatge. Tot i que inventa, injustificadament, elements ridículs com els personatge de Peter Smith Kingsley o el de Meredith, interpretat per Cate Blanchet —en un intent potser de voler afegir parelles de ball a un Ripley sense el més mínim interès— o l'amant embarassada de Dickie —que se suïcida pel menyspreu d'aquest, en una construcció massa explícita per retratar la mesquinesa del jove— Minghella pretén una narració linial, reflectir amb els diàlegs i els fets qui és Ripley. En oposició, Clément prefereix la suggestió, la traducció visual de l'esperit del personatge o dels ambients en què es mou. On el director britànic posa diàlegs, el francès hi posa un determinat to cromàtic, un feix de llum determinat. D'aquí la importància de l'escena del mercat, sense diàlegs. És obligatori esmentar, pel que fa a aquesta i a d'altres escenes visualment significatives l'empremta del director de fotografia, Henry Decaë. L'operador de Malle a *Ascensor para el cadalso*, de Truffaut a *Los cuatrocientos golpes* i de Chabrol a *Los primeros s'havia format en el terreny del documental, especialment durant la Segona Guerra Mundial, quan serví l'exèrcit com a càmera. Les pel·lícules esmentades que Decaë rodà amb Malle i amb dos dels cineastes de la *nouvelle vague*, així com A pleno sol mateix, beuen d'aquesta tradició documentalista. Ho hem explicat pel que fa a l'escena del mercat, però també en d'altres en què l'operador envesteix frenèticament amb la càmera a l'espatlla, en els plans llargs, la llum natural, sovint enlluernadora, i la llum interior rebotada. Empès per Decaë, Clément presta més atenció que Minghella a la ubicació del punt de vista físic; soterra explícitament l'espectador durant l'escena de l'assassinat de Freddie, l'enfonsa a l'alçada del cadàver mitjançant plans subjectius que recorden els de Yasujiro Ozú quan instal·lava la càmera a l'alçada dels ulls dels gossos o del tatami, segons es prefereixi. Amb aquesta estratègia al llarg de l'escena, Decaë transmet tensió a l'espectador, que es sorprèn mirant a través dels ulls de la víctima, Freddie, qui sap si encara agònic.*

Alguns poden creure que a Clément no l'interessa la història de Highsmith, d'aquí les llicències a l'escena en què Marge agafa una guitarra i canta, mentre una llàgrima li recorre el rostre; pel que fa a l'amistat i l'amor trets de la màniga entre ella i Tom; o en el final feliç, el desemmascarament sobtat de Ripley en l'única escena de les dues pel·lícules i del llibre en què, per un instant, no veiem la història a través dels ulls de Tom. D'altres escenes pretenen un objectiu narratiu, com el fet que Ripley dugui cinc anys a Itàlia amb Phipippe-Dickie en l'arrendada de la pel·lícula a fi d'estalviar-se unes primeres escenes que expliquin l'encàrrec de Mr. Greenleaf, l'arribada a Monghibello i el guany de la confiança de Dickie. Clément traça així allò que sentenciava David Bordwell en un dels seus llibres, que no recordo, de teoria cinematogràfica: "una pel·lícula no arrenca, comença". Minghella fa una oda al personatge de Tom —gai, transparent pobre però refinat— que esdevé més proper en contraposició amb un Dickie odiós —homòfob, opac, intransigent i pretencios— i ho fa amb el colorisme i la magnificència heretats de les grans llenços de David Lean. El director britànic homenatja el cinema clàssic mentre que Clément no pretén recordar cap altra obra, entre d'altres a l'escena en què Ripley s'insinua a Dickie a la banyera recordant els cargols i les ostres d'*Espartaco*. Hollywood no és només present en aquestes escenes. El retrat del Tom que fa Minghella és continuista amb la manera com el cinema clàssic general ha retratat els éssers psicològicament inestables, entre ells els criminals. El Ripley de Damon beu del 'M' de Peter Lorre, dels dos assassins homosexuals de *La sogra*, dels d'*Impulso criminal*, d'*El estrangulador de Boston*, del mateix Norman Bates o del més recent Jed Parry d'*El intruso*. És un jove tímid i insegur, feble i inestable que, provocat, mata. En aquest sentit, allà on Minghella descriu l'admiració i el desig sexual, Clément posa l'accent en l'enveja i l'avarícia.

En una entrevista concedida durant la promoció de la pel·lícula, Minghella explica que des de petit es va sentir atret pel personatge de Highsmith. El director explica que, de petit, solia ajudar son pare al negoci familiar, una furgoneta expendedora de gelats. En una ocasió, diu Minghella que coincidint amb la lectura de la primera novel·la de Ripley, va recollir un jove autoestopista de bona família. Quan era dins li preguntà on el duia, i l'estranger li respongué que enlloc, que només volia saber què se sentia anant al cotxe del fill del gelater. L'odi que sentí, explicava el director, quasi criminal vers el jove adinerat, li permeté comprendre Ripley. Potser per aquest motiu, el retrat de Dickie amb el rostre de Jude Law és summament cruel, impenitent amb el llepacul de Tom, en una de les millors interpretacions de l'actor britànic. Ja que hi som, en aquella producció de 1999, els secundaris ressolen molt millor els seus papers que Damon, especialment el sempre brillant Seymour Hoffman.

En el terreny de les comparacions, els elements poc convincents de la segona versió són inexcusablement

sables perquè juga amb l'avantatge de voler millorar la de Clément i d'orientar més llum sobre el personatge dissenyat per Highsmith. En aquest sentit, és obvi que Minghella ha revisat amb cura la pel·lícula del 1960. D'aquesta, en reproduceix els jocs de miralls, en l'etern *trompe l'oeil* pictòric: el mirall al quadre. Aquí, hi són en múltiples versions, aigua marina inclosa, ens mostren un Ripley cercant-se, fins que el seu rostre deixa de ser seu o, millor dit, és el seu quan així ho vol la seva voluntat, quan no és el de Dickie. Minghella ho ha vist en la pel·lícula rodada trenta anys abans, i també s'ha fixat en el nom del vaixell on mora Philippe-Dickie i l'ha dotat de simbolisme. Al llibre el crim es produeix en una embarcació de lloguer però els dos cineastes prefereixen que succeeixi al veler de Dickie i, a més, dotar-lo de contingut. D'aquesta manera, el de Clément es diu Marge, com la seva xicota, mentre que a l'altra adaptació es diu Bird, el malnom de Charlie Parker. Les dues passions contraposades: a la versió francesa, Philippe sent una passió per Marge que no sent el Dickie de Law, molt més interessat en el jazz. En aquest ambient, el musical, Minghella es mou amb més seguretat que en d'altres, reflectint amb l'ajut de la banda sonora del sempre excel·lent Gabriel Yared un moment musicalment molt atractiu, la filtració del jazz a Europa a través de festivals i clubs, i no només de la seva música: també de ciutadans acomodats que

van descobrir i es van enamorar del vell continent, igual que la Highsmith, ella però sense tant de coixí econòmic, i la resultant: un escenari de *paparazzi*, vespa i terrasses amb Chianti, de filoamericans parodiats amb una sort de karaoke del tema "Tu' vuo' fa' l'americano" de Renato Carosone.

Ho dèiem al principi: l'assassí creat per Highsmith és una personalitat complexa, fosca, subtil. Clément remata la història amb la moralina d'una sentència en tota regla, Highsmith ho fa amb un Ripley triomfant, que acaba de descobrir els mecanismes del món, i Minghella el condemna a vagar en una espiral de què no en podrà sortir mai més. En la versió de 1999, Tom espatlla l'oportunitat durant la recerca d'algú a qui estimar i que l'estimi. Signa un pacte amb el diable: preferir ser una persona important però falsa que ésser un ningú.

Cada lector, i cada cineasta que hi ha posat llum, hi veurà un Tom Ripley diferent, depenent de per quines de les seves insinuacions se senti més atret: per la seva tendència sexual, pels seus sentiments vers les víctimes, pel seu passat. És per això que aquestes dues visions de la primera entrega de les aventures de Ripley difereixen en tants aspectes. Fins al punt, que ambdúes són susceptibles de ser situades en gèneres diferents. I mentre que, per a uns, *A pleno sol* sí que és un *thriller* amb tints del *film noir*, *El talento de Mr. Ripley* pot ser qualificat còmodament de melodrama, amb tot el que això representa. ■



Plein soleil