

Carles Fabregat



No és gens fàcil per a un cinèfil mitjanament exigent, anar al cinema i gaudir-ne. Vull dir que, parafraçant aquell famós acudit que popularitzà Eugeni, el bon aficionat podria dir allò de: "com m'agrada anar al cinema i sortir-ne avorrit i decebut!". "I sortir-ne satisfet?", li pertocaria contestar al seu interlocutor; a la qual cosa el primer respondria: "Això ja deu ser l'hòstia, tu!". Fins a aquí l'acudit.

Ve això a propòsit de tres pel·lícules d'evident interès (almenys en l'opinió de qui això subscriu) que han circulat recentment per les nostres cartelleres, tot i que ja no són de rabiosa actualitat. Accepti el benèvol lector de *Temps Moderns* aquesta justificació a tall de broma expressada un poc més amunt, per donar per bona la presència de sengles articles, entre la crítica i el comentari literari, a propòsit dels tres títols als quals al·ludim, que són: *Mi nombre es Harvey Milk*, *The Visitor* i *Déjame entrar*.

Déjame entrar: ombres a la finestra

Déjame entrar comença i acaba amb la mateixa imatge, que ocuparà en tots dos casos la meitat de la pantalla: una rufada de neu a contrallum, sobre un cel fosc, que veurem caure amb la cadència d'un somni. De fons, la hipnòtica veu del jove protagonista, Oskar, en l'acte de pronunciar unes paraules a manera de conjur: "crida, crida com un porc". Un cop acabada la pel·lícula, podria pensar-se que tot el que transcorre entre aquestes dues cortines de borrallons com eixams d'abelles blanques no és sinó un producte de la imaginació. Probablement de la d'aquest nen solitari, ros com un elf sorgit de las llegendes del nord (en el transcurs del relat escoltarem la professora narrar un fragment d'*Eli*

hòbbit, de Tolkien), a qui la necessitat procurarà, a mode d'*alter ego*, una companya que respon pel nom d'Eli, fràgil i obscura com un àngel de la mort, qui apareixerà de sobte, darrere seu, com la portadora d'una amenaça i una promesa callades, per a tornar-se-li a presentar poc després, il·lusionada adolescent que acudeix puntual a una cita. Algú amb qui identificar-se i a qui estimar. Algú capaç de fer realitat els desigs més obscurs d'Oskar, sotmès a la tirania del fanfarró de la classe fins al punt de fruir amb el patiment. "Sóc com tu" —escoltarà dir-se per boca d'Eli—, "t'agradaria matar les persones per a venjar-te, veritat?". I és que si alguna cosa ens és revelat de forma diàfana a la pel·lícula és que masoquisme i sadisme no són arquetips fixos, sinó posicions intercanviables. Quan Oskar respongui per fi al cop, un lleu rictus de plaer creuarà el seu rostre amb la mateixa intensitat amb què abans experimentarà l'èxtasi de la mortificació.

Ombres evanescents apostades rere els vidres, la història d'amor entre Eli i el seu nou company posseeix la bellesa distant de les nits australs, el fulgor del gebre en una albada de plata. Però també la brillantor desesperada de la sang, la urgència del desig en cossos com incendis, es diria que animats per un foc intern.

Fatalment units des del primer moment, ja no podran desprendre's de l'hàbit obscur de la mort ni de la tendresa immaculada de la infància, des de les servituds de la seva curta edat: aquests dotze anys que ella té des de sempre. Cadells humans atrapats en plena glaciació, es procuraran un esbós de llenguatge rudimentari per mitjà de signes esgrafats a les parets, cops que ressonaran com paraules en el buit, empremtes en els vidres entelats.

Només un vel invisible els separa ("deixa'm entrar"), encara que cap força humana no els impedirà creuar-lo, en aquesta cinta d'amors desesperats freda com el gel i ardent com un incendi. No tant un conte de vampirs com un relat d'ànimes vampiritzades, predestinades a oferir fins la darrera gota de la seva sang i a sacrificar-se simplement perquè és l'altre qui t'ho demana; fugaçment feliços, com l'esclat d'unes baies roges en el paisatge gebrat, tristos com els seus edificis: ruscos deserts en un paisatge de llops.

"Crida, crida com un porc", és el primer que escoltarà Eli —"lolita" d'ulls malencònics, profunds com l'eternitat— de llavis d'Oskar —pàl·lid com l'esllanguit Tadzio de *Mort a Venècia*—, fins a provocar amb la seva lletania un pandemòni de cossos penjant com bestiar a punt per a ser trinxat. Tant més humans, en la mesura que es tracta d'éssers que tard o d'hora hauran de desembocar a l'escorxador. Com el fidel acompanyant d'Eli, aclaparat pel pes d'una condemna, qui acabarà per oferir-li la jugular a mode de sacrifici últim, autoimmolant-se

per amor en l'acte d'estimbar-se per la façana de l'hospital.

Ell sap no obstant que el seu relleu està ja previst: Oskar serà l'encarregat d'acompanyar per uns quants decennis a la nena-anciana, condemnada a vagar per aquest món enorme i buit en el seu cos-presó, fins a tenir la sort de topar-se amb una nova ànima bessona, segellant llavors l'encontre amb la roja flor d'un bes. Roig com el fruit de l'últim estrement. Tan blanc com la neu.

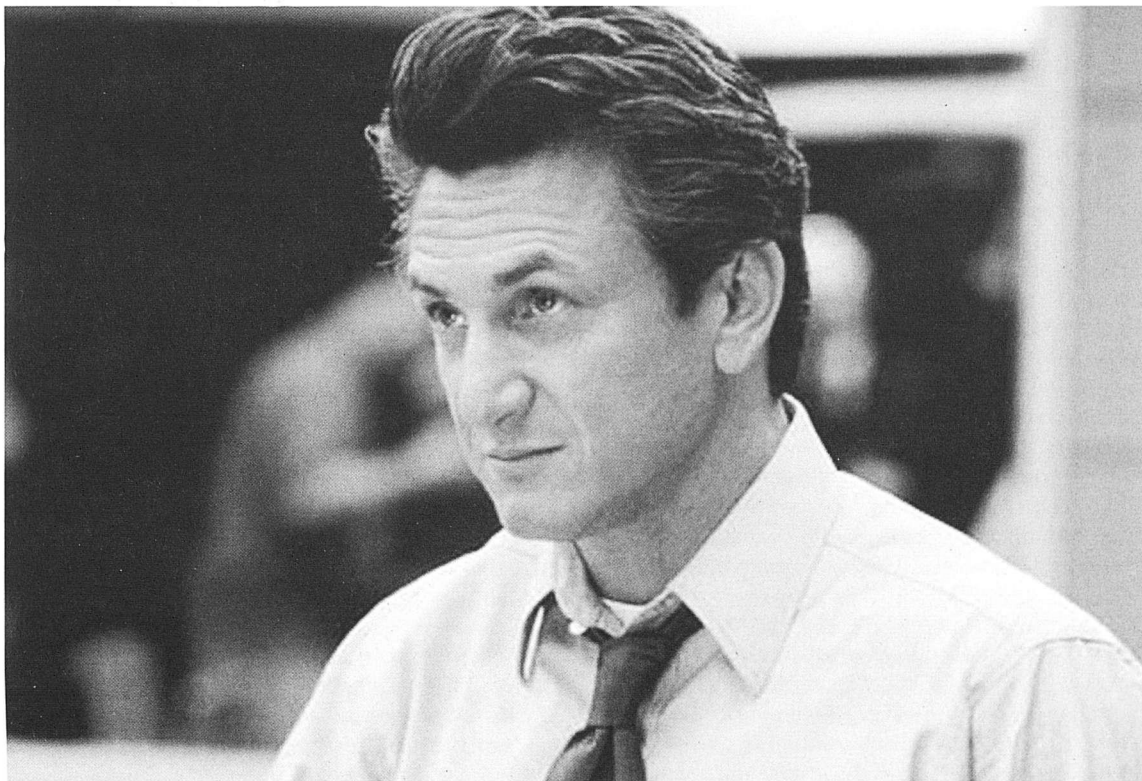
Harvey Milk: una bala a l'armari

Ja des dels primers compassos de *Mi nombre es Harvey Milk* se'ns informa que el protagonista mor al final assassinat. Just abans, la pel·lícula s'inicia amb una confessió seva a manera de testament —que vindria a substituir la més habitual veu en *off*— en què el sentim autoproclamar-se un "blanc fàcil" per a gent temorenc i pertorbada; enregistrament que només podrà ser escoltat en cas de la seva mort, el temor a la qual (quasi un desig inconscient que donarà sentit a la seva "croada") travessa tot el metratge entre la premonició i l'amenaça. Si en aquell extens *flashback* que representà *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), qui ens narrava la història des d'un "més enllà" domèstic i abastable —la piscina on apareixia flotant— no era un altre que el mort mateix (William Holden), a *Harvey Milk*, i per mitjà d'un hàbil artífici narratiu, el protagonista ens estaria també parlant un cop la seva mort ja ha esdevingut per a nosaltres (ja que des d'un principi la sabem segura i certificada), la

qual cosa confereix al personatge (o com a mínim al seu discurs) una aurèola d'immortalitat que ja no deixarà d'acompanyar-lo fins a la fi de la cinta.

Pel que hem dit, es podria sospitar que ens trobem davant d'una biografia de les destinades a glossar las vides dels sants o dels profetes, cosa que resultaria enormement enutjosa, si no fos per algunes de les virtuts exhibides per Van Sant. En primer lloc, la desinhibició amb la qual aborda la seva aproximació apologètica al personatge, i en segon, el fet (aparentment contradictori) de no es-talviar-nos alguns dels seus angles menys vistosos, com ara la utilització especulativa (si no és que no prospera al tripijoc) del pacte polític, per tal d'aconseguir els seus objectius. No obstant, aquest exercici sobre la política americana que també és *Harvey Milk*, descriu la dedicació del protagonista a un ideal de llarg recorregut —els drets del col·lectiu gai en el marc reivindicatiu de les minories— en comparació amb el concepte de servei públic que exhibeixen els seus companys de consistori, més centrat en la pràctica possibilista que en plantejaments ideològics. Circumstància que a ell li atorga una sensibilitat més propera a la política tal com és concebuda a Europa.

No acaben aquí, però, els recursos d'aquest director, qui sap reflectir-se en el mirall d'escollits referents, i dur-nos així de la mà en una biografia que no eludeix esbiaixades aproximacions al personatge. Traça, per exemple, un clar paral·lelisme entre aquesta mena de "caça de bruixes" contra els homosexuals liderada pel senador John Briggs a mitjan setanta —amb l'ajut de la cantant de perfils integristes Anita Bryant—, i la coneguda "caça de bruixes" maccarthista. Paral·lelisme reforçat per





la proximitat semàntica entre el recurs a la Quinta Esmena —a la qual s'acollien els *blacklisted*— i la Proposta 6, a què s'enfrontaren els conscienciats activistes del districte del Castro a San Francisco.

Es podria igualment citar una altra analogia, que reforça un cert aire messiànic atribuït aquí a la figura de Milk: la recerca de la terra promesa per part del poble jueu, i la llar a la qual podran tornar, un cop derrotada la citada Proposta 6, aquells qui hagueren de marxar dels seus llocs d'origen a causa de la intolerància homòfoba. D'una altra banda, la necessitat de deixar de considerar el barri del Castro com un paradís del flirteig —per a passar a veure'l com un escenari per a l'activisme polític—, es correspondria amb un passatge de *La batalla de Argel*, cinta de Gillo Pontecorvo del 1965: el de la lluita interna contra el tràfic i el consum de droga, que els independentistes creien culpable de debilitar-ne el compromís amb la causa.

I no falten finalment ressonàncies del millor Coppola —aquell qui va anar establint les bases per a una tragèdia contemporània entre les penombres d'*El Padrino* (1972)— en la conjunció entre òpera i anticipació del drama a la qual assistim en els compassos finals de la pel·lícula, quan la

imatge de *Tosca* de Puccini dota de contingut la tràgica mort del protagonista.

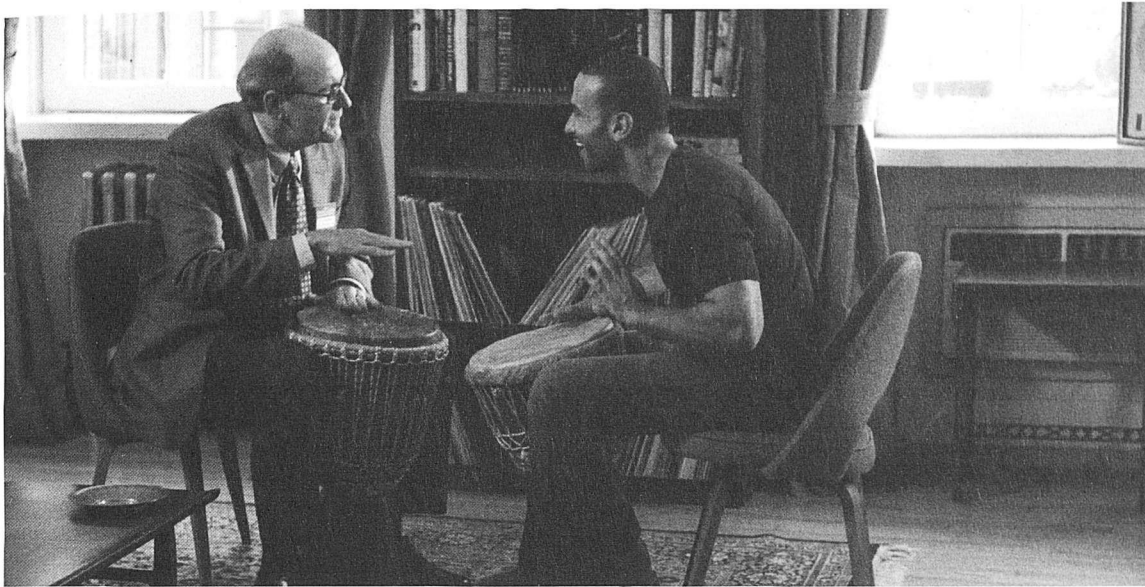
Amb tot, el que antecedeix no seria possible si Gus van Sant no posseís una àmplia gamma de recursos visuals, capaços de convertir aquest biopic amb voluntat de docudrama en una pel·lícula àgil i atractiva, per la qual seguim les evolucions dels seus principals protagonistes com si es tractés d'un grup de coneguts, de qui volem continuar sabent-ne els fets. Per a aconseguir la qual cosa no dubte a fer ús de l'emotiva música de Danny Elfman, a més de combinar material gràfic d'arxiu amb imatges fixes en blanc i negre —susceptibles de traslladar-nos a l'època descrita—, juntament amb preses nervioses càmera en mà, seqüències filmades amb teleobjectiu, desdoblaments de la pantalla a mode de mosaic, primers plans o artístiques composicions de quadre, tot junt i barrejat amb un proverbial sentit del muntatge, tot acabant per compondre finalment una figura de caires profètics, a qui escoltarem en la gravació predir les circumstàncies de la seva pròpia mort: "si una bala entra al meu cervell, que destrueixi les portes de tots els armaris". Mitificació del personatge que si se salva de excedir-se en el panegíric, es deu en part a la interpretació en el límit de Sean Penn, el qual es troba des de fa ja temps en estat de gràcia.

The visitor: en trànsit

- *Què faries si no ensenyessis, Walter?*
- *No ho sé.*
- *Té quelcom d'emoció no saber-ho".*

A una seqüència de *The visitor*, veiem un djembé (espècie de tambor africà) ocupar un lloc destacat al centre de la sala d'un departament de Manhattan —propietat de Walter, un respectable professor d'economia—, mentre l'ull de la càmera confereix a l'objecte aquella mescla de misteri i anacronisme que emanava del monòlit de 2001. *Una odissea de l'espai* per obra i gràcia de Stanley Kubrick. Allí un paral·lelepípede de perfectes arestes, capaç de brotar del no-res enmig de un desolat paisatge d'aspecte lunar. Sols que aquí no es tracta de cap signe per a donar compte de l'avenç dels homínids prehistòrics, sinó d'una eina útil per al despertar de l'"homo sapiens" en crisi. No és por casualitat que el testimoni elegit per al ritus de pas que haurà d'acomplir el protagonista, Walter Vale (a qui dona vida un portentós Richard Jenkins), sigui un instrument de percussió, el qual opera en el relat a mode de metàfora de la sotregada que haurà d'estremir la seva monòtona existència.

Però si la llegendària cinta de Kubrick venia a proposar una interpretació possible de la evolució



humana per la via del salt qualitatiu, a *The visitor* la transformació del veterà professor universitari es produeix en canvi com una evolució gradual, sense revelacions espectaculars que vinguin a introduir un element d'incongruència en el versemblant desenvolupament del relat. Res en aquesta pel·lícula s'aparta del to respectuós —que manté tant a favor dels seus personatges com dels espectadors—, per mitjà d'una càmera absent i aliena a tota estridència. Si per un costat el seu ritme és pausat, per un altre realitza un ús exhaustiu de l'el·lipsi, deixant fora de camp tots aquells elements que l'espectador, ésser adult capaç de pensar per si mateix, pot reconstruir.

The visitor, cinta dividida en tres temps (al compàs dels ritmes africans), mostra en el primer la soltedat i la renúncia d'aquest home que ha perdut la seva dona i tal vegada cregui que de passada tota possibilitat de producció de sentit. El segon és el de la seva història d'amistat amb Tarek, músic siríà seguidor de Fela Kuti, creador del so afrobeat que fusiona el jazz amb els ritmes d'arrel africana. Res semblava fer presagiar a Walter —intel·lectual desencantat amb el seu món—, que estava predestinat a creuar-se irremeiablement amb un parell d'okupes "il·legals" i "sense papers", però —contràriament al protagonista— apassionats per la seva feina (músic ell, i dissenyadora ella de joies, que ven posteriorment a un mercat). Com una de les qüestions en joc: la provisionalitat de l'immigrant il·legal, enfrontada a la presa de precaucions del ciutadà occidental. Al final, mentre ell s'"africanitza", Tarek i la seva companya, Zainab —qui viu entre el temor i l'hostilitat consegüent— veuen com els està vedada la possibilitat d'"occidentalitzar-se". Amèrica resulta així un món molt més privatiu del que sempre hem estat disposats a creure.

Quan un incident qualsevol —el qual ens donarà la dimensió de la provisionalitat de la seva existència— condueix a la detenció de Tarek, irromprà en escena la seva mare, Mouna, i amb ella l'amor i la fatalitat, els ingredients del tercer temps d'aquest film tan bell com emocionant, que utilitza la música

a mode de fil conductor, de metàfora d'una possible comunicació sense paraules a la mida d'aquesta torre de Babel.

Separats per un vidre a mode de barrera invisible entre dos mons, Walter i Tarek acabaran per comunicar-se únicament per mitjà del colpiment rítmic de mans, en una seqüència de bellesa i emoció indescriptibles, revelant-se-li la percussió al capdavant com el llenguatge particular de l'amistat. No la precisa realment per a cap altra cosa. En l'interior d'aquest centre penitenciari disfressat d'oficina per al control de la immigració, mentre es troba a mercè de la freda maquinària estatal i privat dels seus drets i dels seus privilegis, Walter se sentirà per un moment com els altres, com els estranys. I succeirà així que manifesti a la fi la seva ràbia. Haurà sigut precís que l'adversitat mostri el seu rostre més hostil perquè s'animi a donar sortida a la seva còlera.

"Després d'un temps te n'oblides, creus que realment pertany a aquí", dirà Mouna, la mare de Tarek (esplèndida Hiam Abbas) a les acaballes de la cinta. De fons, la mateixa difusa, borrosa imatge de la bandera americana que ja presidí els compassos finals de *Sin perdón* —servint de marc per a les apocalíptiques admonicions de William Munny—, o els inicials de *Salvar al soldado Ryan*, ambigües manifestacions de la dualitat admiració-reprobació, que Eastwood i Spielberg han mantingut en ocasions amb aquesta complexa realitat que conformen els Estats Units, aquí retratats per Thomas MacCarthy des del revers d'una Nova York que ens ofereix el seu perfil menys glamurós.

Definitivament "africanitzat", al túnel subterrani que creua sota milions de somnis suspesos entre llums de neó, Walter Vale, el professor universitari desertat del "campus" ("simulo que estic ocupat", admetrà en una ocasió a Mouna), executarà un desesperat solo de tambor que serà a la vegada d'identificació, relleu i homenatge a aquests éssers estimats sempre en trànsit, que passaran fugaços per la seva vida, qui sap si per a treure'l dels llimbs de la mediocritat. ■