

Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 13

19 juny – 25 juliol 2008

# Filmoteca

de Catalunya



David Lean.

## Centenari de David Lean

### ■ història vs. Història

Ara toca asseure's, descansar una mica i mirar la pantalla. La veu de Leslie Howard anuncia que això és la història d'un vaixell. D'un vaixell lliurat a la Història, una Història que mou inexorablement la seva cadena de muntatge, tal com mostren les primeres i vertiginoses imatges de SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS (IN WHICH WE SERVE, 1942), la ràpida construcció d'un destructor a dues mil revolucions per minut. L'ombra de la dialèctica eisensteiniana –recordem que el cine soviètic fascina Lean a l'època en la qual treballava com a muntador– i l'ombra de Grierson, que va establir els fonaments del documentalisme britànic, i Flaherty i el seu Nanuk refresquen les idees del director de BREVE ENCUENTRO (BRIEF ENCOUNTER, 1945). Coward, que veu en la primera pel·lícula de Welles un sistema per alleugerir les cinc hores del seu guió –la multiplicitat de punts de vista, vehiculada a través del *flash-back*–, escriu una pel·lícula radicalment soviètica en la seva contradictòria concepció: com a LA VIDA MANDA (THIS HAPPY BREED, 1944), però d'una forma més evident, SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS destil·la l'essència de la guerra, que no és més que el conflicte entre història i Història. És cert que ho fa posant-se unes ulleres mal graduades, maldestres, amb una miopia patriòtica d'un britanisme autoconscient. No és estranya, si més no, la figura de la víctima militar al cinema de Lean: d'alguna manera, el Coward de SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS podria ser el germà bessó del capità Nicholson d'EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI (THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI, 1957), un home capaç d'immolar-se en nom d'un exacerbat –i paranoic– sentit de l'honor.

SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS és una pel·lícula bèl·lica exemplar: les escenes de batalla naval són pura energia fullèria (o pura energia eisensteiniana) i les seqüències íntimes són íntimament versemblants. És un error, doncs, analitzar el primer film de Lean des del seu ridícul i ingenu propagandisme, de la mateixa manera que és un error menysprear una obra mestra com TOPAZ (1969, Alfred Hitchcock) pel seu ingenu i ridícul anticomunisme. El moment en què una bomba destrueix la casa on viuen la dona del mariner Shorty i la seva mare, precedit d'un commovedor i inquietant intercanvi de mirades amb el soroll de fons de les sirenes d'alarma, suggereix d'una forma ben transparent quin és el tema de SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS: la violenta irrupció de la Història Oficial a la història oficiosa: tema que torna a vertebrar la següent pel·lícula de Lean, LA VIDA MANDA.

És difícil d'entendre perquè tots els estudis sobre la filmografia de Lean esquarteren LA VIDA MANDA, retraient-li la seva presumpta teatralitat, quan, segurament, els mateixos autors d'aquests estudis van celebrar l'estrena de LA FAMILIA (1987) o LA SALA DE BAILE (1983), ambdues d'Ettore Scola, aplaudint-ne els valors simbòlics a partir de la seva radical estructura teatral.

Malgrat que LA VIDA MANDA se situa en el període d'entreguerres –final de la Primera Guerra Mundial i

Alec Guinness i John Mills. *Great Expectations*.

començament de la Segona–, desenvolupa, d'una forma més subtil i, per tant, més radical, el conflicte entre la Història i la història que SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS havia convertit en propaganda per a *hooligans* patriotes. La circularitat del destí i, per extensió, la circularitat de la mirada de Lean envers aquest destí, es repetirà pràcticament a la totalitat de la seva filmografia. Sempre hi ha un apropament que es correspon amb un distanciament; d'aquí la contenció ètica de l'univers leanià, d'aquí també el seu interès per la particularitat abans que per la generalitat. LA VIDA MANDA és, doncs, una pel·lícula de fets banals narrada sota l'ombra dels fets transcendentals: l'Amor, la Mort, l'Amistat, el Pas del Temps, i, sobretot, una Història que controla, des de la invisibilitat de l'*off* visual, la vida de tots els integrants d'un microcosmos de personatges estereotipats. És, doncs, la mateixa Història que respirava a l'exterior del pis de LA FAMILIA, deixant sentir la força del seu alè a la fràgil intimitat dels seus ocupants. No és cap bestiesa comparar la pel·lícula d'Ettore Scola amb la de David Lean: les dues operen sobre un mateix esquema narratiu oferint similars solucions formals. Si les transicions de LA VIDA MANDA, sempre dominades per l'agosarat sentit del muntatge d'un exmuntador *cum laude*, prenen com a base algun element temporal –un calendari, una postal, un catàleg de modes, la primera plana d'un diari–, les de LA FAMILIA són matemàticament idèntiques –un *tràveling* lent que avança pel passadís de la casa familiar–. Els resultats són, si més no, semblants: el món «exterior» només existeix en funció de com afecta el món «interior». (I més enllà, aquest) món «interior» de LA VIDA MANDA anuncia el món «interior» de la filmografia de David Lean.

### Intermezzo 1

La forma diabòlica de l'humor leanià va trigar uns quants anys a materialitzar-se en una pel·lícula excel·lent, EL DÉSPOTA (HOBSON'S CHOICE, 1953), uns quants anys després que Lean descobrís que els seus inferns es trobaven més còmodes a la comèdia de costums estil Ealing que no a la comèdia *high society*. Duen els llibres que, quan Coward va oferir a Lean dirigir l'adaptació cinematogràfica de la seva obra teatral *Blithe Spirit*, va obtenir una resposta precisa i lúcida: «no en sé res d'alta comèdia. Al drama i la comèdia tens aspectes de la vida real en què basar-te, però a l'alta comèdia tot és irreal». Anys després, Rex Harrison comentava maliciosament que ell havia fet tot el possible per tirar endavant el seu personatge, però que no es podia fer res amb un director que no tenia sentit de l'humor. Rex s'equivocava: no es tractava de la manca de sentit de l'humor, sinó de la manca d'un fonamental efecte-realitat que deixava el diabòlic Lean sense la possibilitat d'elaborar el seu peculiar sistema de contenció moral, tan eficaç en una comèdia de classe obrera com EL DÉSPOTA.

No obstant això, UN ESPÍRITU BURLÓN (BLITHE SPIRIT, 1945) ofereix algunes sorpreses: per exemple, és un conte moral que, finalment, es revela com un conte amoral. El rètol que obre la pel·lícula ens avisa que «quan som joves, llegim i creiem les coses més fantàstiques, però quan ens fem grans i més sensats, aprenem que aquestes coses ja mai no podran ser... i ens hi equivoquem absolutament». «Aquestes coses» són l'aparició del fantasma de la primera dona del novel·lista Charles Condomine (Rex Harrison), però, sobretot, són l'absoluta acceptació d'un *ménage à trois* ectoplàsmic

políticament incorrecte. L'ànima lleument subversiva d'UN ESPÍRITU BURLÓN va ser heretada pel magnífic Zemeckis de LA MUERTE OS SIENTA TAN BIEN (1992), on Bruce Willis també formava un trio mal vingut amb els cossos zombificats de Goldie Hawn i Meryl Streep. Desgraciadament, l'agressivitat sarcàstica i hiperbòlica de Zemeckis, pròpia del LONESOME LENNY de Tex Avery, no és comparable a la tímidesa de *House and Gardens* de la pel·lícula de Lean.

### Llums i ombres a la vil·la Dickens

La visita a vil·la Dickens era la recerca conscient d'una autoria en un terreny poc procliu a l'autoria: la novel·la decimonònica. El país delimitat per la literatura de Dickens és massa conegut des d'un punt de vista popular: Lean havia de lluitar contra la literatura —contra el cinema literari— com abans havia hagut de lluitar contra l'obra teatral. L'apropament essencialment cinematogràfic del Lean dickensian és molt similar al del Welles shakespeareà. Ambdós cineastes s'acosten al món de la lletra d'una forma insuportablement física, expressiionista, malgrat que l'interès que desperten en ells els escriptors adaptats és ostensiblement diferent: Lean declarà en una ocasió que Dickens li semblava un xic sentimental.

Tant CADENAS ROTAS (GREAT EXPECTATIONS, 1946) com OLIVER TWIST (OLIVER TWIST, 1948) són fruit d'un doble repte que, curiosament, es plasma en dues seqüències inicials gairebé idèntiques. El personatge —Pip (Anthony Wager), la mare d'Oliver (Josephine Stuart)—, incrustat en un paisatge que el supera i que l'integra en una sort de panteisme laic —de la mateixa manera que als quadres de Friedrich i Turner l'element humà és una diminuta peça en l'engranatge d'una bomba de rellotgeria anomenada Mare Natura—, està sol en la immensitat. Obcecat per fugir de l'element literari —el vent que passa les pàgines del llibre de Dickens a CADENAS ROTAS no és res més que la representació simbòlica de l'actitud leaniana: «passo de la literatura»—, Lean organitza aquestes seqüències com estranyes premonicions, sobretot en el cas de CADENAS ROTAS, on les dues forques i la llunyana figura del nen trenquen les línies de la terra i els núvols, en una lluita entre verticalitat i horitzontalitat de clares arrels expressionistes.

És curiós que Lean abordés la novel·la *Grandes esperanzas* de Dickens des d'una perspectiva fantasmagòrica. Si Lean tenia al cap la influència de l'expressionisme alemany, és obvi per al seu portaveu —en aquest cas, jo— que el NOSFERATU (1922) de Murnau i el DRÁCULA (1930) de Browning siguin les pel·lícules més properes a aquesta estranya experiència paranormal que és CADENAS ROTAS. La sinistra aparició d'un pròfug al cementiri, on l'orfe Pip visita la tomba dels seus pares, anuncia la imminent entrada en l'univers paral·lel dels No Morts, format per Mrs. Havisham (Martita Hunt abans de LAS NOVIAS DE DRÁCULA, Terence Fisher, 1960), Estella (Jean Simmons) i la seva casa encantada; una casa on els rellotges s'han aturat per sempre, des del dia de la boda frustrada de la mestressa d'aquesta mansió. La fascinada mirada de Pip —la mirada innocent del no contaminat, la mirada de Jonathan Harker— ens introdueix en un món desconegut regit per normes desconegudes. L'Estella, una Mina vampiritzada, el guiarà per les escales fins al taüt —l'habitació— de Mrs. Havisham, que ocupa el seu tron jugant, amb indolència, amb les teranyines que l'envolten. Pip serà, doncs, la víctima d'aquestes núvies de Dràcula sota la promesa d'un contracte tàcit i de resonances faústiques. L'atzar allunyarà Pip del lloc del crim quan ja sigui massa tard; l'herència que el converteix en un cavaller no el curarà del verí de l'amor —la vampirització— inoculat per Estella.

No és, doncs, que formalment Lean recollís els contrallums del terror de la Universal, sinó que es va atrevir a convertir l'arquetipic —i esplèndid— to marxista de l'obra dickensiana en una pel·lícula que mereixeria estar a qualsevol, per petita que fos, antologia de cinema fantàstic. No només per les solucions visuals sinó pel seu contingut narratiu.

S'estrena CADENAS ROTAS, l'oncle Oscar visita Lean i el nomina com a millor director de l'any. Fotografia i direcció artística se l'emporten a casa. L'operació Dickens és rendible, però, lluny de ser un exercici mimètic, OLIVER TWIST viatja amb maletes semblants per arri-

bar a països diferents. No és casual, tanmateix, que la pel·lícula comenci amb una seqüència similar, d'execució impecable, sis minuts de silenci verbal i natura tronadora. Aquest pròleg, no inclòs per Dickens a la novel·la, apunta una altra vegada quin és el repte de David Lean: transformar l'esperit i la lletra dickensians en un espectacle purament visual, no supeditat a cap de les regles del cinema novel·lesc. Poques vegades s'havia vist una adaptació literària tan poc sotmesa al domini de la paraula. OLIVER TWIST, que és, òbviament, una pel·lícula més realista que CADENAS ROTAS, sap transcendir el retrat naturalista del període sense sacrificar-lo.

### Femení singular

Basada en una obra teatral de Noël Coward titulada *Still Life*, BREVE ENCUESTRO és, efectivament, una foto fixa de natures mortes obcecadades amb la vana (i impossible) idea de ressuscitar. Els trens que es creuen mentre apareixen els títols de crèdit —la llegendària fascinació de Lean pels trens— són la premonició del brevíssim instant d'intersecció sentimental al qual assistirem, i, ahora, són la imatge d'un viatge immòbil, un viatge d'anada condemnat a morir en un viatge de tornada. No és casual que LOCURAS DE VERANO (SUMMERTIME/SUMMER MADNESS, 1955) comenci amb un tren que es dirigeix cap a Venècia i acabi amb un tren que se'n va de Venècia. El determinisme gairebé científic de Lean construeix una particular geografia de l'emoció al voltant d'un cercle concèntric —el destí, l'atzar—, del qual els seus protagonistes no poden escapar. La circularitat narrativa de BREVE ENCUESTRO és molt més evident que la de LOCURAS DE VERANO, més tramposa perquè s'emmarca en una essencial linealitat.

BREVE ENCUESTRO comença on acaba, mostrant el fi-



David Lean, Trevor Howard i Celia Johnson durant el rodatge de *Brief Encounter*.

nal d'una història d'amor abans de mostrar-ne el principi. El pròleg que precedeix el quilòmetre zero del relat —el monumental *flash-back* d'una dona avorrida, personatge que podria haver sortit del relat d'un Carver nascut a prop de Hyde Park— ens situa a la cafeteria de l'estació, amb la parella d'amants en segon terme, eclipsada per una conversa banal en primer terme. Ara és Lean qui mana, i el contingut del pla el que defineix el tema de la pel·lícula: l'amor en profunditat de camp, la rutina pueril en primer pla. L'expressió de Laura Jesson —excel·lent Celia Johnson, una actriu que Lean admirava gairebé tant com Katharine Hepburn— quan Alec (Trevor Howard) surt per agafar el tren que els separarà per sempre introdueix el signe —el rostre— de la subjectivitat: molt aviat descobrirem que el punt de vista rector de la pel·lícula seran els ulls i el pensament de la Laura. Serem testimonis d'una història en primera persona, un conte ferotgement subjectiu que tindrà breus *intermezzos* propis de novel·la rosa —les fantasies turístiques de la Laura amb l'Alec, el precedent de la mirada turista de la Jane Hudson de LOCURAS DE VERANO— interromputs per la mateixa consciència moral del personatge, incapaç de rebel·lar-se contra si mateixa. El desig és, sempre, alguna cosa que està a l'exterior del personatge: la copa vermella que vol comprar Jane Hudson a la botiga d'antiguitats propietat de Renato di Rossi (Rossano Brazzi) o FLAMES DE PASSIÓ, el títol de la pel·lícula que van a veure Laura i Alec al cinema-escenari adúlter. La mirada de Lean condemna els seus fills pròdigs a la clandestinitat: la foscor de la sala on Laura i Alec s'agafen les mans, o la foscor del pont on es fan el primer

petó, o la foscor dels carrerons sense sortida d'una Venècia fantasmagòrica, carrerons on Renato persegueix la Jane fins que l'abraça. No hi ha, doncs, ni un bri de sentimentalisme fàcil en l'apropament de Lean al cinema sentimental: l'amor està obligat a desembocar en el desamor o en el sentiment de culpa.

A la manera d'un *trompe l'oeil* executat per un malèfic demiürg, LOCURAS DE VERANO enriqueix el discurs de BREVE ENCUESTRO perversint les regles de la *romantic movie in exotic lands*. LOCURAS DE VERANO té l'aparència d'una pel·lícula de Jean Negulesco tipus CREEMOS EN EL AMOR (1954): un *sex-symbol*/llatí, una noia —madura— a la recerca de l'amor, una ciutat europea embolcallada en una crepitant cel·lofana de color rosa... i una passió, a ser possible, impossible. Les semblances s'acaben aquí: la passió no tindrà res a veure amb l'ascensió social, ni tan sols amb l'ascensió sexual, només serà la passió d'una dona incapaç de suportar la seva solitud, malgrat que comença a estar-hi massa acostumada. Una altra vegada és la mirada de Lean que emmotlla un material de partida degradat —propi de qualsevol novel·la de tapa tova de Barbara Cartland— per construir un profund i tristíssim retrat femení; un dels millors films del seu autor. Lean deixarà el turisme en mans de la càmera súper 8 de la seva heroïna, fascinada davant d'una ciutat ancestral i primigènica tanyida del brogit i la fúria de l'emoció al·lucinada. La càmera de Lean serà, doncs, el testimoni d'aquest turisme, més interior que l'exterior, amb una tendra crueltat absolutament insòlita: són molt freqüents els moments en què Jane (Katharine Hepburn) es passeja per Venècia sense parlar amb ningú, amb la presència vagament romàntica de les cançons dels gondolers. El romanticisme és, només, un soroll de fons, la música d'una ràdio que no pertany al món de la Jane Hudson, patètica en la seva desesperada sol·licitud d'afecte, adulta i lúcida en assumir la seva pròpia misèria. Una història d'amor marcada pels equívocs dels acords i desacords. El territori venecià és només el territori de la pèrdua: la pèrdua de la gardènia amb el rostre dels amants reflectit a l'aigua, la pèrdua de la inflexible idea de l'amor romàntic de la Jane —en una el·lipsi sexual que remet a ATRAPA UN LADRÓN (Alfred Hitchcock, 1954)—, la pèrdua de la innocència. La negació de la trama novel·lesca i la humanització de qualsevol dels personatges demostra l'interès de Lean per transcendir el viatge turístic (i superficial) pel país del melodrama romàntic. El final, bellíssim en el seu lirisme sirià, és un comiat, un adéu amb soroll de vies gràcies al qual la Jane Hudson ha aconseguit trobar l'amor i controlar-lo. Estilitzada com una pintura veneciana —els difuminats d'un Canaletto a la posta de sol de Murano, per obra i gràcia d'un inspiradíssim Jack Hildyard a la fotografia—, LOCURAS DE VERANO, primera producció nord-americana dirigida per Lean, tanca un capítol de l'obra leaniana per obrir-ne un altre de dimensions aparentment gegantines però igualment intimistes.

LOCURAS DE VERANO és un èxit de crítica i públic, i Lean és nominat a l'Oscar al millor director i guanya el premi de l'Associació de Crítics de Nova York. Lean ha esbrinat quina és la clau per atraure l'espectador, i, a partir d'ara, serà un cineasta «interior» que treballa a l'«exterior» (Ceilan: propera parada).

### Intermezzo II

Malgrat la seva deliciosa lleugeresa, EL DÉSPOTA desplega els seus encants respectant l'estudiada estructura narrativa de l'obra de Lean. Assistim, doncs, a la història d'una transformació —la superació personal de



El director amb Charles Laughton, protagonista de *Howson's Choice*.



l'aprenent de sabater Will Mossop, un esplèndid John Mills—limitada per dos plans d'inici i clausura rigorosament idèntics: la pel·lícula comença i acaba amb el *botarètol* de la sabateria del despota Hobson a primer pla, de la mateixa manera que LA VIDA MANDA començava i acabava amb moviments de càmera bessons després d'explicar la història d'una família al llarg de vint anys.

### L'heroisme és un virus de l'espai exterior

Quan el 1952 *Sight and Sound* va demanar a David Lean quins eren els seus deu films favorits, la resposta va ser significativa: pel·lícules com INTOLERANCIA (David W. Griffith, 1916), LES ENFANTS DU PARADIS (Marcel Carné, 1947), LE JOUR SE LÈVE (Marcel Carné, 1939), CIUDADANO KANE (Orson Welles, 1941) o LA GRAN IL·LUSIÓ (Jean Renoir, 1937) van constituir la seva elecció. Cadascun d'aquests títols es reflecteix com en un mirall en l'obra de Lean: de Griffith recull la facilitat per coreografiar les escenes de masses i la força simbòlica dels paisatges; de Carné la sensibilitat per copsar l'emoció humana; de Welles, la impecable i innovadora utilització del *flash-back*; i de Renoir, la còmplice i hostil relació entre dos herois messiànics. El messianisme és el tema de LA BARRERA DEL SONIDO (THE SOUND'S BARRIER, 1952), EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI i LAWRENCE DE ARABIA (LAWRENCE OF ARABIA, 1962): l'heroi leanià creu escriure el seu propi destí — «res no

l'heroi leanià per salvar-se ell mateix: el que no sap Ridgfield (com tampoc ho saben Nicholson i Lawrence) és que el narcisisme atrau la follia de la mateixa manera que el vermell atrau la ràbia del brau. No obstant això, —i segurament és el més insatisfactori de la pel·lícula— LA BARRERA DEL SONIDO «acaba bé»: com en un vell instrument de propaganda política, Lean redimeix el sentiment de culpa del protagonista atorgant-li, efectivament, l'honor d'haver aconseguit l'èxit en la seva immoral empresa.

La monumentalitat del rodatge d'EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI —vuit mesos de rodatge a Ceilan, tres milions de dòlars de pressupost— va saldar-se amb un èxit —trenta milions de dòlars de beneficis, set Oscar— que preparava a Lean per a empreses encara més ambicioses. LAWRENCE DE ARABIA neix, així doncs, amb la voluntat de ser una pel·lícula «total». Era el començament d'un doble viatge iniciàtic: el d'un director que era capaç de fer aturar el rodatge per un núvol o una duna de proporcions inexactes, gastant-se pel camí 20 milions de dòlars durant dos anys de filmació per terres marroquines i jordanes, i el d'un home, Lawrence, destrossat pel seu propi mite.

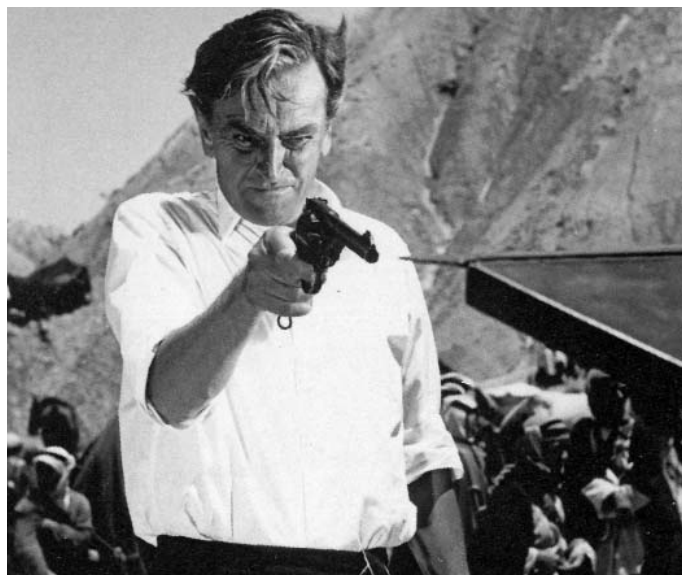
Com el càpita Nicholson d'EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI, Lawrence és un ésser obsessiu a la recerca d'un Greal que el transportarà a una dimensió desconeguda, el control de la qual se li escapa. Pateix una mutació moral, pròpia de les més radicals i introspectives pro-



Ryan's Daughter

APASIONADOS (THE PASSIONATE FRIENDS, 1949)—, la separació i la mort —el Yuri de DOCTOR ZHIVAGO (DOCTOR ZHIVAGO, 1965)— i la humiliació pública —la Rose Ryan de LA HIJA DE RYAN. Tots els que han volgut sortir-se de la norma acaben fustigats pel fatalisme leanià, que sembla obcecat a despertar (a cops de puny) els seus personatges d'un llarg somni romàntic de conseqüències devastadores.

Basada en una novel·la de H. G. Wells publicada l'any 1913, THE PASSIONATE FRIENDS (rebatejada als Estats Units amb el títol de ONE WOMAN'S STORY) és una pel·lícula confusa, ambivalent, i ho és perquè acull en el



Lean dona indicacions a Peter O'Toole sobre com disparar. I ell, dispara.



està escrit», diu Lawrence—sense adonar-se que ha iniciat una reacció en cadena de perilloses ones autodesestructives. Trilogia inconfessa sobre l'heroisme com a malaltia vírica, aquesta és l'aliança tripartida que uneix les aparentment irreconciliables tendències de la trajectòria de Lean: cinema intimista i cinema èpic.

Si el coronel Nicholson (Alec Guinness en un personatge acaronat per Cary Grant, Spencer Tracy, Charles Laughton i Laurence Olivier, entre d'altres) estava convençut que, com a presoner de guerra dels japonesos, tenia la missió divina «d'implantar la civilització», el famós aeronàutic John Ridgfield (Ralph Richardson) està obsesionat a trencar la barrera del so, i és capaç de sacrificar la vida del seu fill per aconseguir-ho. Però, tanmateix, si la farsa bèl·lica d'EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI tindrà el to d'una obra de teatre en la qual tothom s'ha tret definitivament les màscares NÓ, LA BARRERA DEL SONIDO és una pel·lícula essencialment documental. Documental perquè va sorgir d'una notícia que el propi Lean va llegir al diari *The Evening News* l'any 1946, una notícia que relatava la mort d'un pilot, Geoffrey DeHavilland, que va trencar la barrera del so creuant alhora la del cel (o la de l'inforn); documental perquè aquest va ser el to que Terence Rattigan, guionista, solter i expilot de la RAF, va imprimir al text; documental perquè, per primera vegada des de SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS, Lean intentava apropiarse a la realitat sense vidres interposats entre la càmera i allò que fotografia. Aquesta falta de filtres fa que la tragèdia desencadenada per la bogeria messiànica de John Ridgfield sigui encara molt més aclaparadora. La voluntat per fer un bé a la comunitat és l'excusa que té

postes del darrer Cronenberg, que dura quatre hores i quaranta dos minuts; aquest dilatat temps cinematogràfic resumeix la trajectòria d'un home que viatja al desert amb la vaga intenció d'ajudar els àrabs en la seva lluita contra la dominació turca, i acaba creient-se el centre d'una religió monoteïsta de la qual n'és inventor i principal addicte. LAWRENCE DE ARABIA no és un film autobiogràfic modèlic, (sinó) una de les superproduccions més intimistes, radicals i lúcides de la història del cinema.

### Madame Bovary i el triangle isòceles

La intervenció d'un tercer en discòrdia a la desequilibrada parella leanià és sovint traumàtica. BREVE ENCUENTRO va ser la primera vegada en què un adulteri —o la fantasia d'un adulteri— ocuparia el centre d'atenció en una pel·lícula de David Lean, obrint camí per als que havien de ser els tres melodrames triangulars de la seva filmografia. Melodrames d'esperit femení protagonitzats per un personatge insegur, voluble i capriciós que, després de manejar els seus pretendents (marit i amant/muller i amant), és castigat per la justícia (política o popular) a quedar-se amb l'opció que menys li agrada però que pot garantir-li una certa estabilitat social. *Madame Bovary* era la versió *hard* d'aquesta senzilla i eficaç estructura narrativa. Malgrat que només LA HIJA DE RYAN (RYAN'S DAUGHTER, 1970) es va plantejar com una adaptació lliure de la novel·la de Flaubert, Lean va utilitzar-ne la trama base per desenvolupar la seva personal i estilitzada teoria del melodrama en tres temps, oferint tres finals diferents per a un mateix problema: el suïcida frustrat —la Mary Justin de AMIGOS

seu si dues pel·lícules de to i timbre molt diferents. D'una banda, el melodrama d'arquitectura sofisticada, protagonitzat, per primera vegada en Lean, per gent de la *high society*; de l'altra, la història d'amor secret a la qual l'intrús, l'element exclòs de la circumferència, és una prolongació del doctor Alec Harvey de BREVE ENCUENTRO, no per atzar interpretat pel mateix actor, Trevor Howard. Aquesta dialèctica, que tensa les dues parts d'un binomi narratiu mal avingut, es repetirà en els grandiloqüents i manieristes melodrames que Lean farà a la darrera etapa de la seva carrera, confrontant en un mateix espai la història d'amor i els esdeveniments històrics.

Setze anys després Lean definia DOCTOR ZHIVAGO com «la història d'un home que es casa amb una dona i n'estima una altra», en un lacònic aforisme que molts —els seus destructors, nombrosos— confondrien amb «reduccionisme». DOCTOR ZHIVAGO és, per tant, l'ameba (l'origen) de les històries d'amor; ameba desafortunadament emmarcada en un context històric —l'aixecament de l'exèrcit roig a la Unió Soviètica— que Lean descuida a favor dels amants i les seves circumstàncies. DOCTOR ZHIVAGO s'ha de valorar, doncs, com un extraordinari i esteticista exercici d'estil, una partitura de càmera dirigida per una exuberant *big band*. Mai David Lean havia arribat tan lluny a l'hora d'utilitzar qualsevol recurs visual —amb predominança del color— per definir els seus personatges i les relacions que existeixen entre ells. L'any 1987, per iniciativa de Martin Scorsese, Steven Spielberg i John Davidson, es va reconstruir el negatiu de LAWRENCE DE ARABIA als laboratoris de Metrocolor, procés que va acabar amb l'estrena mundial de la còpia restaurada al Festival de Canes de 1988. No per atzar la següent pel·lícula de Lean, la magnífica



Geraldine Chaplin és Tonya a *Doctor Zhivago*.

LA HIJA DE RYAN, estava llunyanament inspirada en l'obra de Flaubert. Tot i això, el primer esborrany del guió no va convèncer Lean. Amb la participació del productor i antic amic de Lean, Anthony Havelock-Allan, el projecte es va posar en marxa: exuberants problemes climatològics, interferències de la Metro Goldwyn Mayer, protestes d'un sector del càsting encapçalat per un excèntric doble de James Dean anomenat Christopher Jones van convertir el rodatge en una (altra) feina titànica; rebuda per la crítica com el testament prematur d'un cineasta que havia perdut, definitivament, el món de vista. Rose viu, doncs, treballant en una eterna «construcció de la realitat» edificada sobre les seves fantasies, encarnades en l'home madur i respectable; el mestre del poble que la desflorarà en una seqüència premonitòria del fracàs de la relació i l'home aventurer, un ferit de guerra que li proporcionarà la dosi de sexe que el seu tranquil marit li escatima.

### Culpables o innocents

Lean, que sempre es va mostrar molt reservat en qüestions *ego-cinematogràfiques*, tendia a subestimar algunes de les seves obres, sobretot de l'etapa anglesa. MADELEINE (MADELEINE, 1950) és, vista ara —no abans: no es va estrenar a Espanya, té reputació de film «maleït»—, una reproducció modèlica de les obsessions leanianes, depurades en un exercici d'estilització formal que remet ni més ni menys que a PASAJE A LA IN-

DIA (A PASSAGE TO INDIA, 1984), el seu *remake* inconfés i inconfessable i, no casualment, el seu testament cinematogràfic.

Madeleine Smith (Ann Todd) i Adela Quested (una extraordinària Judy Davis en la seva presentació en societat) són dones empresonades entre la paret del seu àmbit domèstic i l'abisme del seu desig d'independència. Madeleine i Adela identifiquen les seves fantasies romàntiques amb una sexualitat perillósament reprimida. El perill del sexe ofegat per la imatge d'un amant de classe proletària (MADELEINE) o ofegat per la imatge d'una Índia aclaparadora en el seu erotisme atàvic (PASAJE A LA INDIA) és el catalitzador d'una aventura iniciàtica que conclourà amb els primers plans de les nostres heroïnes, abocades a un futur incert i desolat. El dubte perenne serà la seva marca de naixement. Mentre Madeleine és acusada d'indecisió per part del seu amant i el seu promès, Adela trenca i recompon el seu compromís matrimonial amb l'estirat Ronny Heaslop (Nigel Havers), com qui trenca i recompon una carta d'amor desesperada. Els camins que emprenen Madeleine i Adela són diferents, però ambdós condueixen al mateix precipici: la destrucció total de la seva fantasia masculina i/o exòtica mitjançant l'assassinat o la mentida. No hi ha, malgrat el que pugui semblar a primer cop d'ull, un (pre)judici conservador de Lean envers els seus personatges femenins: a les dues pel·lícules —i sobretot en MADELEINE, un excel·lent exemple del cinema «objectiu» que Preminger va desenvolupar amb habilitat a l'excel·lent ANATOMÍA DE UN ASESINATO (1959)— l'ombra de l'ambigüitat moral planeja sobre ells com un avió ferit de mort. El tribunal —la justícia imposada per l'ordre social, no per l'ordre cinematogràfic— s'ocuparà de fer pujar a l'estrada les dues acusades: aquest serà l'escenari teatral on les actituds «anormals» (fora de la norma) de les nostres heroïnes seran jutjades amb el distanciament del policia assalariat que analitza les proves d'un homicidi involuntari. Madeleine i Adela conviuen en un mateix eix de simetria, són una truita de patates amb un costat cru (MADELEINE) i un costat torrat (PASAJE A LA INDIA). Són, doncs, les dues cares d'una mateixa moneda, possiblement trucada.

Madeleine Smith és una heroïna marcadament hitchcockiana, i MADELEINE és la pel·lícula més hitchcockiana de Lean, més encara que THE PASSIONATE



Judy Davis i Victor Banerjee. *A Passage to India*.

FRIENDS. Freda com un diamant *on the rocks*, Ann Todd, que per aquella època era la dona de Lean, podia ser la perfecta reencarnació de la «rossa Hitchcock»; no per atzar acabava de protagonitzar EL PROCESO PARADINE (1949), i no per atzar va ser ella qui es va entestar a protagonitzar MADELEINE després d'haver interpretat el personatge al West End londinenc. L'assimilació dels mètodes del director de VERTIGO (1958) no només està relacionada amb la trama de la pel·lícula, que barreja amors passionals i enverinaments luctuosos, sinó amb l'homenatge que Lean rendeix al personal estil del seu il·lustre compatriota

Publicada l'any 1924, *Pasaje a la Índia*, d'E. M. Forster, era una novel·la coral, i Adela Quested, només un dels components del cor. Lean, que havia assistit a una adaptació teatral de la novel·la l'any 1958, va rebre l'encàrrec del productor John Brabourne i va enfocar les seves obsessions en les vacil·lacions d'Adela Quested, una dona anglesa que mai no ha sortit d'Anglaterra i que viatja a l'Índia amb la seva futura sogra, Mrs. Moore (una magnífica Peggy Ashcroft, que va guanyar l'Oscar a la millor actriu secundària), amb l'objectiu de comprometre's amb el fill d'aquesta, Ronny Heaslop.

Sergi Sánchez (fragments de David Lean, o La Geografia de l'Emoció, *Festival Internacional de Cinema de Catalunya*, octubre de 1997) ▶

## BIBLIOGRAFIA: DAVID LEAN

### Monografies:

- Aldarondo, Ricardo. *Doctor Zhivago; La Fiera de mi niña*. Barcelona: Dirigido, cop. 1997.
- Brownlow, Kevin. *David Lean: a biography*. New York: St. Martin, 1997.
- Caton, Steven C. *Lawrence of Arabia: a film's anthropology*. Berkeley [etc.]: University of California Press, cop. 1999.
- Dyer, Richard. *Brief encounter*. London: British Film Institute, 1993.
- *La Filosofía y el cine*. Antonio Lastra (editor). Madrid: Verbum, cop. 2002
- Fernández Valentí, Tomás. *David Lean: la emoción y el espectáculo*. Barcelona: Dirigido, 2000.
- Herraiz Ripoll, Alejandro. *Lawrence de Arabia: David Lean*. Valencia, Barcelona: Nau llibres, Octaedro, DL 2003.
- Íñiguez Mendoza, Ulises. *David Lean*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1995.
- Maxford, Howard. *David Lean*. London: Batsford, cop. 2002
- Moreno Cantero, Ramón. *David Lean*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Moreno Cantero, Ramón. *Doctor Zhivago: David Lean*. Barcelona [etc.]: Paidós, cop. 2000.
- Morris, L. Robert; Raskin, Lawrence. *Lawrence of Arabia: the 30th anniversary pictorial history*. New York [etc.]: Anchor Books, Doubleday, 1992.
- Rimbau i Möller, Esteve. *Lawrence de Arabia; Uno de los nuestros*. Barcelona: Dirigido, cop. 1994.
- Sánchez, Sergi. *David Lean, o la geografía de l'emoció*. Sitges: Sitges 97. Festival Internacional de Cinema de Catalunya, 1997, p. 5-61.
- Silver, Alain. *David Lean and his films*. Los Angeles: Silman-James, 1992.
- Silverman, Stephen M. *David Lean*. London: Andre

Deutsch, 1989.

- Tejero, Juan. *Lawrence de Arabia*. Madrid: T & B, cop. 2002.
- *Three British screen plays: Brief encounter: Odd man out: Scott the Antarctic*. London: Methuen: British Film Academy, 1950.

### Articles de revista:

- Alberich, Enrique. *David Lean: un toque de distinción (I)*. "Dirigido por..." , no. 169, mayo 1989, p. 6-19.
- Alberich, Enrique. *David Lean: un toque de distinción (II)*. "Dirigido por..." , no. 170, junio 1989, p. 20-39.
- Andrews, George. *A cinematic adventure with David Lean*. "American cinematographer", vol. 60, no. 3 (Mar. 1979), p. 242-244, 303-308.
- Baston, Jane. *World and image: the articulation and visualization of power in Great expectations*. "Literature/Film Quarterly", vol. 24, no. 3 (1996), p. 322-331.
- Brownlow, Kevin. *The making of David Lean's film of The bridge on the river Kwai*. "Cineaste", vol. XXII, no. 2 (1996), p. 10-16.
- Comuzio, Ermanno. *Il dolore della vittoria: il "doppio" David Lean*. "Cineforum", no. 455 (giugno 2006), p. 50-59.
- Crowds, Gary. *Lawrence of Arabia: the cinematic (re)writing of history*. "Cineaste", vol. XVII, no. 2 (1989), p. 14-21.
- *David Lean*. "American Film", vol. XV, no. 6 (Mar 1990), p. 20-27, 52-53.
- Prades 91: *Hommage à David Lean*. "Cinéma", no. 479 (July-Aug 1991), p. 6-30.
- Frumkes, Roy. *The Restoration on Lawrence of Arabia*. "Films in review", vol. XL, no. 4 (1989), p. 204-210.
- Kennedy, Harlan. *Nostramo*. "American Film", vol. XV, no. 6 (March 1990), p. 28-32.
- Sagrow, Michael. *David Lean's right of passage*. "Film

Comment", vol. XXI, no. 1 (Feb. 1985), p. 20-27.

- Zambrano, A. L. *Great expectations: Dickens and David Lean*. "Literature/Film Quarterly", vol. II, no. 2 (1974), p. 153-161.

### Pel·lícules:

- *Blithe Spirit (El Espíritu burlón) (DVD)*. Regne Unit, 1945. **VE., V.O.S.E.**
- *The Bridge on the River Kwai (El puente sobre el río Kwai) (DVD)*. Estats Units-Regne Unit, 1957. **VE., V.O.S.E.**
- *Brief Encounter (Breve encuentro) (DVD)*. Regne Unit, 1945. **VE., V.O.S.E.**
- *Doctor Zhivago (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1965. **VE., V.O.S.E.**
- *Great Expectations (Cadenas rotas) (VHS)*. Regne Unit, 1946. **VE.**
- *Hobson's Choice (El Déspota) (VHS)*. Regne Unit, 1954. **VO.**
- *In Which We Serve (Sangre sudor y lágrimas) (DVD)*. Regne Unit, 1942. **VE.**
- *Lawrence of Arabia (Lawrence de Arabia) (DVD)*. Estats Units d'Amèrica, 1962. **VE., V.O.S.E.**
- *Madeleine (DVD)*. Regne Unit, 1950. **VE., V.O.S.E.**
- *Oliver Twist (DVD)*. Regne Unit, 1948. **VE., V.O.S.E.**
- *Passionate Friends (Amigos apasionados) (DVD)*. Regne Unit, 1949. **V.O.S.E.**
- *Ryan's Daughter (La Hija de Ryan) (DVD)*. Regne Unit, 1970. **VE., V.O.S.E.**
- *This Happy Breed (La Vida manda) (DVD)*. Regne Unit, 1944. **VE., V.O.S.E.**

Podeu trobar la bibliografia completa al nostre web: <http://cultura.gencat.net/filmo>.