



ROMAN POLANSKI

## Els botxins no moren mai

---

Les pel·lícules de Roman Polanski són interessants quan el director no està massa preocupat per la taquilla. *Pirates* (1986) va ser una aportació extraordinària a un gènere en aquella època oblidat. La imaginació de Polanski no encaixava dins dels esquemes carrinclons i ensucrats dels productes Disney ni dins de la puerilitat de *La guerra de les galàxies*. Resultat: un fracàs de taquilla als Estats Units. Aleshores el nostre espavilat director va triar un dels actors més insípid i amb més ganxo de l'*star system* — Harrison Ford— i es va posar a rodar *Frenètic* (1988) amb l'objectiu principal de recuperar la cotització a la taquilla. I la va recuperar, és clar que sí. Al preu de fer una pel·lícula sense suc ni bruc.

Val a dir, però, que no podem donar la culpa a Polanski. Perquè la culpa és de Walt Disney, una de les persones que ha dedicat més esforços a destruir la imaginació de soca-rel; és a dir, en els nens. El xilè Ariel Dorfman ha escrit, en col·laboració amb Armand Mattelart, un llibre contra Walt Disney: *Para leer al Pato Donald*. També ha escrit una obra de teatre titulada *La mort i la donzella*. I aquí tornem a trobar Polanski, que ha dut a la pantalla l'obra de Dorfman.

En un país sud-americà, després d'una sagnant dictadura militar, comença a instaurar-se un règim democràtic. Paulina (Sigourney Weaver) creu reconèixer el metge que supervisava les tortures i que l'havia violada (com a música de fons posava el quartet d'Schubert *La mort i la donzella*). Segresta el metge en qüestió (Roberto Miranda, interpretat per Ben Kingsley), el lliga a una cadira i el sotmet a un interrogatori per tal de saber la veritat.

Polanski té tirada a filmar les seves obres més personals en un espai tancat i amb pocs personatges. Un cop enclaustrats la protagonista, el seu marit i el metge a la casa situada prop de la platja, ens trobem en el terreny característic de Polanski, amb ressonàncies de *Cul-de-sac*, i assistim a una sèrie de variacions en les relacions amo-esclau, botxí-víctima. Es deixarà arrossegar Paulina per la set de venjança i tot es reduirà, comptat i debatut, a una inversió de les posicions (la víctima farà ara de botxí)? Serà Paulina un altre cop víctima de la violència i la mort, com les protagonistes de *Repulsió* i *Chinatown*? L'encert de Polanski consisteix, precisament, a defugir els dos desenllaços esmentats (el final és obra de Polanski, no pas de Dorfman).

«Vostè és la seva teràpia», diu una vegada el marit a Miranda. Frase que, en realitat, significa: «La veritat és la seva teràpia». I això és, precisament, el que passarà. Després de la confessió de Miranda, Paulina i el marit surten de l'espiral de violència i venjança, i així posen fi a les relacions botxí-víctima.

L'escena final se situa en una sala de concerts. L'orquestra interpreta el quartet d'Schubert que dóna el títol a la pel·lícula. Paulina, guarida dels traumes del passat, escolta la música sense esgarrifar-se. En una llotja superior seu Miranda. La fera al seu cau. Mentre acaricia el cap del seu fill, llança a Paulina mirades inequívokes, on es trasllueixen les seves pitjors intencions. Fins i tot la col·locació en un eix superior respecte a Paulina implica una voluntat de domini.

Analitzem l'altre desenllaç possible: que algú (Paulina, el marit, una de tantes víctimes) hagués mort Miranda. Tindríem un final tranquil·litzador, els espectadors sortirien del cine alleujats. En canvi, el final que ha introduït Polanski és molt més inquietant. No sols perquè no es fa il·lusions sobre les botxins i deixa ben clar que no han canviat. També inclou un corol·lari: els botxins i els torturadors viuen entre nosaltres, constitueixen una amenaça constant. I, per a conjurar-la, cal saber la veritat. Cap societat no pot renunciar a conèixer els crims que han comès els botxins. D'altra banda, els crims no es poden perdonar i és impossible reconciliar-se amb els botxins.

# Transició o in-transició

---

Polanski no predica, ni de bon tros, el perdó, perquè perdonar significa passar la esponja i oblidar el passat.<sup>1</sup> Si Paulina s'allibera de les seves obsessions és gràcies a conèixer la veritat. La confessió de Miranda té un efecte catàrtic.

A *La mort i la donzella* no es parla, doncs, de reconciliació amb els botxins, com han interpretat interessadament alguns, repetint les consignes oficials sobre la «transició» al nostre país. En nom de la «reconciliació» es van concertar aliances polítiques i morals amb les institucions i els valors més foscos del passat. Es van absoldre els crims de la dictadura. Se'n van encobrir els mites i les mentides. Se'n va silenciar la violència. La «reconciliació» va comportar la submissió al poder i als plantejaments dels artífexs de la dictadura eclesiàstica i militar franquista. En canvi, es pot parlar, com fa el mateix Polanski, de convivència. Però d'una convivència vigilant, perquè els botxins continuen alimentant els seus instints de mort.

Com podeu veure, *La mort i la donzella* toca qüestions que ens afecten directament. Entre nosaltres, els partidaris de la «reconciliació» van firmar un pacte de silenci sobre els crims del franquisme i el resultat va ser la continuïtat dels crims en la forma de terrorisme d'Estat contra ETA, dut a terme pel PSOE i els serveis secrets.

A la revista *Dirigido por*, número 233, burxat per l'entrevistador, que esmenta el GAL («ens volen convèncer que el GAL, com que assassinava els terroristes d'ETA, no era pas tan dolent»), Polanski respon sense embuts: «A parer meu, tot terrorisme és condemnable i punt. El que passa és que gosaria dir que encara és pitjor el terrorisme d'Estat, perquè el mateix Estat vulnera les lleis que es dóna a si mateix i això significa el final d'un Estat de dret i democràtic».

---

<sup>1</sup> «Es pot perdonar un torturador? La meua resposta personal és que no, fins i tot a la pel·lícula queda clar que el perdó no és possible » (entrevista a *La Vanguardia*, 23 de febrer de 1995).

La continuïtat històrica entre la dictadura franquista i les institucions sorgides de la «intransició» es pot detectar no sols en el terrorisme d'Estat, sinó en altres àmbits. Per a entendre aquest període de la nostra història és imprescindible llegir dos llibres d'Eduardo Subirats: *Intransiciones* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2002) i *Memoria y exilio* (Madrid, Losada, 2003).

## Fora del laberint

---

A l'entrevista amb *Dirigido por*, Polanski examina la possibilitat de veure la pel·lícula amb un «plantejament filosòfic» com el de *Rashomon*; és a dir, com un joc de punts de vista. No hi veig la gràcia. Entraríem en una galeria de miralls i el món real se situaria en un més-enllà inassolible.

La primera obra del setè art que, per mitjà de *flashbacks*, va multiplicar els punts de vista sobre el mateix esdeveniment va ser *Ciudadà Kane* (1941); al final, però, Orson Welles abandonava —per sort?— aquest procediment i, convertint-se en un narrador «omniscient», revelava a l'espectador el sentit de «Rosebud».

En el cas de *Laura*, la novel·la de Vera Caspary presenta tres testimoniatges, que es complementen però no es contradueixen ni posen en dubte l'encadenament objectiu dels fets. Preminger va simplificar aquesta estructura a fi d'evitar el perill del pirandel·lisme a la pel·lícula.

Amb *Rashomon*, en canvi, la pluralitat de testimoniatges comporta la impossibilitat de conèixer el que ha passat, el món esdevé un enigma indesxifrabable.

A mi em sembla desencertat aplicar l'esquema de *Rashomon* a *La mort i la donzella*, perquè quedaríem atrapats en un laberint d'interpretacions i la realitat s'evaporaria. Tot l'esforç de director, guionistes, actors i equip tècnic es reduiria a una cabriola formalista.

Ara bé, no cal escalfar-se el cap amb raonaments enrevessats ni amb elucubracions cinematogràfiques. També podem acceptar el plantejament de Polanski i capgirar-lo: ja que el director ens dóna carta blanca per a jugar amb els punts de vista, el meu com a espectador consisteix a rebutjar una visió a l'estil de *Rashomon*.

Polanski ha estat molt rigorós en filmar *La mort i la donzella*: tres personatges, un sol decorat, una acció ben condensada. Ha superat les dificultats gràcies a l'excel·lent interpretació dels actors i a l'aprofitament de l'espai. Polanski sap on cal col·locar la càmera per a dinamitzar les escenes, mantenir la tensió i realçar els diàlegs i els monòlegs. Sovint, més que un bescanvi de diàlegs, hi ha monòlegs. La confessió de Miranda, per exemple, s'ha rodat en un primer pla seguit, amb el penya-segat de fons, sense tallar sobre els altres actors ni «il·lustrar» els mots amb *flashbacks*.

Polanski treballa amb rigor, rebutja les estridències i els efectes especials. Amb el mateix estil filmarà *El pianista* (2002), la millor obra de la seva llarga trajectòria.

Josep Alemany.