FORMATS 1
formats

La conversió d'una tragèdia de Cocteau en un melodrama cinematogràfic: una lectura de *Il mistero di Oberwald*

Núria Bou

La contemplació d'*Il mistero di Oberwald* (1980) de Michelangelo Antonioni suposa un encreuament de qüestions diverses que giren entorn del càracter experimental -i, per tant, híbrid- amb què l'autor va plantejar-se la realització del film. Els hibridismes de l'obra són efectivament múltiples: es tracta de l'adaptació d'un text teatral, per primer cop en la carrera d'Antonioni, d'un autor en aparença gens afí als plantejaments estètics habituals del cineasta italià: Jean Cocteau, la figura i l'obra del qual també vénen marcades per la hibridació de formes artístiques. D'altra banda, *Il mistero di Oberwald* és el primer llargmetratge cinematogràfic rodat en format vídeo, i aquest fet permet al seu autor la indagació dins les noves possibilitats expressives de manipulació de la imatge que s'ofereixen a la narració cinematogràfica.

Deixant de banda les polèmiques que ha despertat en la crítica la possible incoherència de l'obra respecte al desenvolupament de la trajectòria estètica del director italià, les propostes del film se'ns presenten com un terreny d'anàlisi molt suggestiu i fructífer. El propòsit d'aquestes pàgines és apuntar algunes reflexions al voltant de l'encreuament de formes que proposa la pel.lícula, centrant l'interès en els dispositius emprats per Antonioni a l'hora de tractar una obra que en el seu origen teatral bascula entre l'univers tràgic i el melodramàtic (tal i com aquests termes s'entenen en el món teatral), i que a les mans del director italià es configura com un melodrama cinematogràfic, un gènere força allunyat -a priori- dels territoris propis d'Antonioni.

I. TRAGÈDIA I MELODRAMA

1. El registre tràgic i el registre melodramàtic

Per a Jean Cocteau, *L'aigle à deux têtes* era una tragèdia. En el text que prologa l'edició de 1948, l'autor afirma que la seva obra és una resposta a la "degeneració" dels modes dramàtics del teatre d'acció, que ha estat "substituït" per un "teatre de les paraules" i "de l'escenografia" (Cocteau, 1948: 301). El crit, el gest sublim, el moviment, segons

Cocteau, li han estat robats al teatre pel cinema, art de l'acció i el moviment, i l'autor es proposa retornar amb la seva obra a l'acció violenta a dalt de l'escenari; el dramaturg confessa a continuació el seu temor que una nombrosa èlite no es prengui malament aquest "estrepitós despertar" i el confongui amb el melodrama. La seva obra, afirma, és una tragèdia per a la qual totes les interpretacions són possibles.

La primera qüestió que suggereixen aquestes afirmacions al costat de la lectura de l'obra -i tenint en compte les peculiars característiques de la figura de l'artista francès- és la de la possible relativitat d'aquestes en un autor més donat a crear "el seu propi gènere" que a adscriure's a les classificacions ja existents, com mostra la seva multifacètica trajectòria. D'altra banda, el terme "melodrama", en l'àmbit cinematogràfic, té connotacions ben diverses de la seva accepció teatral -per bé que ens certs casos tinguin elements comuns-, i aquest terreny és la base de la qual parteix el nostre article, que arribarà per aquesta via a esbrinar com opera l'univers del melodrama cinematogràfic en la versió de l'obra de Cocteau que 32 anys després du a terme un realitzador clau en el cinema de la segona meitat del segle com Michelangelo Antonioni.

Robert Bechtold Heilman (1968), en el seu estudi Tragedy and melodrama, defineix l'univers de la tragèdia com aquell on la divisió del protagonista és l'eix fonamental de la trama. L'existència de l'heroi tràgic es centra en el conflicte entre imperatius i impulsos, entre llei i ordenança moral, d'una banda, i desig -passió sense reglamentar-, de l'altra; d'aquesta contradicció es nodreix el conflicte tràgic, que parteix sempre d'una elecció conscient del personatge, d'una tria dins el conflicte que dóna a aquest les seves dimensions humanes (1) . La tria de Hamlet, com la de tants altres herois tràgics, és alhora una afirmació del jo i un suïcidi; la consciència amb la qual el personatge assumeix la seva divisió irredimible és la base de l'autoconeixement que reposa en el si del gènere tràgic. La tragèdia, doncs, tal i com la caracteritza Heilman, utilitza el mecanisme de la divisió en el si del personatge com a mitjà d'assolir una totalitat de visió que doni un abast universal al conflicte que planteja.

A aquesta caracterització del gènere tràgic, Heilman oposa la visió proposada pel gènere melodramàtic. Si l'actitud tràgica consisteix en una tria conscient que en darrera instància el que fa és responsabilitzar dels nostres mals "no les estrelles, sinó a nosaltres", el melodrama és, en certa manera, una "literatura del desastre", és a dir, una manera de concebre la relació entre el bé i el mal on no hi cap la responsabilitat humana com a motor de la trama. Els successos esdevenen als personatges, que es constitueixen com a elements passius sobre els quals planen les desgràcies i els desastres del món (2) . El melodrama evoca sentiments intensos, però -sempre segons Heilman- fàcils: l'absurditat del món, l'autocompassió, l'heroisme són temes que sorgeixen amb facilitat de les trames melodramàtiques; el concepte de víctima (de la natura, de la societat, de les forces polítiques, de les intrigues dels altres) és consubstancial a la visió melodramàtica. Aquesta concepció, que Heilman rastreja en autors moderns tan diversos com O'Neil, Tennessee Williams o el mateix Cocteau -cas de *La machine infernale*-, s'allunya del conflicte interior bàsic per proporcionar una sensació de "plenitud" del sentiment (l'home és covard o coratjós, mai les dues coses

alhora). El melodrama provoca en l'espectador una "monopatia", és a dir la imposició d'un sol sentiment que dóna la sensació de totalitat: compassió, alegria pel triomf, tristesa per la derrota, absurditat del món, victòria de la justícia. Les idees del bé i del mal s'invoquen en termes absoluts -lluny de la perspectiva tràgica, sempre ambivalent-, i configuren en certa manera una estructura marcada per un cert maniqueisme de la visió.

L'aproximació proposada per Heilman -compartida, en termes generals, pels altres autors que modernament s'han aproximat al fenomen melodramàtic, com James L. Smith (1973), Frank Rahill (1967) o Peter Brooks (1976)- no té com a objectiu, malgrat el que puguin fer pensar les característiques esbossades més amunt, un desprestigi del terme "melodrama" o d'allò "melodramàtic". Ben al contrari, tots aquests autors comparteixen la reivindicació del gènere davant el caràcter pejoratiu que l'adjectiu "melodramàtic" ha tingut i té innegablement en la cultura i el món contemporanis. El terme "melodrama" sovint s'utilitza per designar obres amb intrigues alhora inversemblants i estereotipades, carregades d'efectes sensacionalistes i sentimentals que menyspreen la psicologia i el bon gust. Davant d'aquesta actitud menyspreativa, els treballs esmentats més amunt defensen una necessitat del gènere melodramàtic com a agent d'una funció estètica fonamental respecte a un públic que projecta la seva càrrega emotiva en les inacabables aventures, desgràcies, perills i fortunes dels protagonistes.

De tots aquests estudis dedicats al melodrama, la monografia de Peter Brooks -el treball més recent de tots els esmentats- és l'aproximació que més deixa de banda les consideracions estrictament argumentals i de contingut per treballar a partir de criteris més generals: el tipus de dramatització, per a Brooks, és el que defineix el melodrama, que, en paraules seves, esdevé el mode narratiu de l'excés, és a dir, de la intensificació d'allò que es representa -Brooks no entra en debats sobre la "facilitat" o la "senzillesa" dels mecanismes del gènere, com succeeix en el cas de Heilman; potser és l'autor que realitza l'apologia més desinhibida del gènere.

2. *L'aigle à deux têtes* de Jean Cocteau, entre tragèdia i melodrama

En paraules del mateix Cocteau, *L'aigle à deux têtes* posa en escena "dues idees oposades amb l'obligació de fer-se reals, de prendre cos": una reina d'esperit anarquista, un anarquista d'esperit reial. Ambdós "traeiexen les seves causes i es converteixen en un meteor que brilla un instant per desaparèixer de seguida" (Cocteau, 1948: 302). Aquest plantejament, que evoca de forma innegable un cert maniqueisme del sentiment, respon al propòsit de Cocteau de crear una obra on els personatges tinguin una psicologia més "heràldica" que real, on la relació entre aquests i les persones humanes sigui la mateixa que existeix entre els animals dels escuts heràldics i els animals reals. És innegable que la particular poètica de Cocteau instrumentalitza les relacions sentimentals dels personatges i la trama històrica amb vista a configurar una visió específica dels fets que posa en escena: l'equilibri entre la importància dels esdeveniments polítics i la trama passional és en tot moment molt delicat, i Cocteau juga constantment amb la intensificació dels elements sentimentals (el record amorós

que la reina conserva del rei -assassinat la nit de noces-, la semblança increïble del nouvingut amb el rei assassinat, l'odi de l'anarquista envers la reina que des del primer moment ratlla l'amor desesperat) en contraposició amb la implacable trama política que els du fatalment a la destrucció. La decisió amb què els protagonistes, acorralats per la fatalitat dels seus destins, afronten les situacions d'amor i de mort sense que l'ombra del dubte els aturi, és un altre d'aquests elements posats en joc que s'insinuarien melodramàtics si l'alè que els dóna vida no fes entrar plenament en un mecanisme de fatalitat personal inequívocament tràgic: l'autor atorga als seus personatges el poder de la tria, el gest tràgic que els du a una autodestrucció anunciada. L'equilibri entre allò tràgic i allò melodramàtic (formulat perfectament per la frase de la reina: "Moi, je rêve de devenir une tragédie") bascula, sota el pes de les intencions de l'autor, cap a l'atmosfera i el temperament de la tragèdia.

3. Notes sobre una teoria del melodrama cinematogràfic

La lectura que Michelangelo Antonioni fa de *L'aigle à deux têtes* es resol, pel que fa al seu plantejament en termes estètics i plàstics, en clau melodramàtica -en el sentit cinematogràfic de la paraula. Dins els gèneres clàssics de Hollywood, on no cap la distinció teatral entre tragèdia i melodrama, i al costat de gèneres com el *western* o el cinema negre, el terme melodrama fa referència a les obres que tenen com a centre l'univers del sentiment, la passionalitat. Es tracta d'un gènere on la densitat dramàtica dels esdeveniments i les pulsions emotives dels personatges són els eixos fonamentals que estructuren les històries narrades, que busquen la participació -projecció, identificació, refús- dels registres emocionals del públic cinematogràfic.

Un gènere que té el sentiment com a matèria bàsica ha de crear tota una sèrie de mecanismes de posada en escena que permeti visualitzar per mitjans cinematogràfics la dimensió psicològica interior dels seus personatges i històries; per això un dels elements clau del melodrama és l'estilització. Una estilització que, mitjançant un tractament específic de l'espai (on la llar familiar és moltes vegades l'element protagonista), el temps (i, dins aquest, la importància del passat), els objectes, o elements com el COLOR, la música i fins i tot la direcció dels actors -amb el freqüent protagonisme de la figura femenina-, dóna al melodrama cinematogràfic el seu to i el seu ritme característics.

En conseqüència, es tracta d'un gènere que s'allunya de les constants assenyalades per autors com Heilman o Smith en relació amb el melodrama escènic; més que tenir a veure amb peripècies contínues de "bons i dolents" o trames del tot inversemblants, el melodrama cinematogràfic posa en joc un univers sentimental que si alguna cosa té en comú amb els criteris amb què els autors esmentats s'han aproximat al melodrama escènic, no és tant pel que fa al contingut estricte com al tractament.

La perspectiva amb què Peter Brooks elucida les constants del gènere melodramàtic literari troba sòlids punts de contacte amb el gènere cinematogràfic que ens ocupa: la seva teoria sobre l'excés com a forma del melodrama proposa que el centre nodal del

discurs melodramàtic consisteix en l'agressió a la superfície d'allò real -que és, alhora, una agressió a la superfície del text. Parlant de Balzac, Brooks afirma que l'enregistrament fotogràfic dels objectes sempre cedeix, en un moment o altre, a "l'exigència mental d'anar més enllà de les apariències visibles, per sospesar-les i interrogar-les". Aquest és un dels dispositius fonamentals del melodrama cinematogràfic; la realitat és alhora l'escenari del drama i la "màscara d'un drama més autèntic", i al melodrama li correspon la tasca d'explorar la dimensió sentimental i emotiva que circula darrere de la superfície de les coses. El melodrama vol expressar-ho tot, i el seu ocasional maniqueisme no és més que un mecanisme per treure a la llum l'"ocult univers moral" que batega sota la superfície de la realitat, i que la configura en tota la seva complexitat. El melodrama, conferint un sentit còsmic i moral als gestos més quotidians i habituals, esdevé un escenari hiperbòlic del sentiment, "bigger than life" -per dir-ho amb el títol d'un dels melodrames de Nicholas Ray.

II. ANÀLISI DEL FILM

1. Introducció

Cocteau és, a priori, un autor força allunyat de l'univers estètic que caracteritza el gros de la filmografia d'Antonioni. L'aproximació al text de *L'aigle à deux têtes* proposada pels guionistes del film, Tonino Guerra -col.laborador habitual del director italià- i el mateix Antonioni, tot i respectar la unitat dramàtica i el desenvolupament de l'obra, pren com a punt de partença un cert alleugeriment de la "càrrega" poètica del text de Cocteau. En paraules de la protagonista, Monica Vitti, la intenció d'Antonioni era la de fer un "melodrama temperat"; la volada poètica que caracteritzava el llenguatge de la peça del dramaturg francès queda així reduida, retallada en certa manera. Les expansions verbals mai no han format part substancial dels films d'Antonioni, i encara que a *Il mistero di Oberwald* es parla més que en qualsevol altre film del director italià, una de les modificacions més substancials del text de Cocteau consisteix en aquesta reducció, que s'estén fins i tot a la interpretació dels personatges: Monica Vitti i Franco Branciaroli, en aquest aspecte, es mostren molt més continguts -fins i tot apagats- que Edwige Feuillère i Jean Marais, intèrprets tant de la versió escènica de l'obra com de l'adaptació cinematogràfica dirigida pel mateix Cocteau el 1948. Tot i així, l'actitud d'Antonioni no es redueix a un simple "refredament" de la prosa encesa de Cocteau; ben al contrari, la moderació verbal és només el punt de partença imprescindible perquè la posada en escena d'Antonioni vehiculi tota una sèrie de preocupacions visuals que condicionen la singularitat de la lectura de la tragèdia de Cocteau per part del director ferrarès. El tractament de la imatge, la utilització dramàtica de la música i sobretot la manipulació del color vénen a substituir l'element poètic del verb de Cocteau per configurar un discurs personal que remet finalment a codis inequívocament melodramàtics. L'exuberància dels elements plàstics que posa en joc Antonioni du a un cert excés de plenitud que, si bé en diversos aspectes és molt lluny del seu món habitual i dels seus discursos sobre el buit -dels sentiments, de l'espai-, troba la seva articulació a partir d'elements fonamentals que sí que són presents en els altres films de l'autor: els miralls, els reflexos, el color, la música, la dialèctica entre els personatges i l'espai que els envolta, les relacions amoroses, el protagonisme de la

figura femenina són elements que Antonioni ha utilitzat constantment al llarg de la seva carrera per bastir un personal discurs sobre les aparences, i una exploració de la "malaltia dels sentiments". Els mateixos elements apareixen, tot i que en un context argumental diferent, a *Il mistero di Oberwald*, i és aquesta nova utilització -pel fet de ser heterogènia, doblement suggestiva- l'escenari que recorreran les pàgines següents d'aquest article.

2. Una lectura melodramàtica de *L'aigle à deux têtes*: el tractament del color a Il mistero de Oberwald

Il mistero di Oberwald inicia el seu recorregut amb la persecució nocturna de Sebastian (Franco Branciaroli) a través dels boscos d'Oberwald. Les primeres imatges del film, paisatges muntanyosos tenyits per mitjans electrònics amb tonalitats irreals que van del vermell encès al porpra, ofereixen una de les claus fonamentals sobre les quals Antonioni basteix el seu discurs visual a *Il mistero di Oberwald*: la utilització del color.

Des de molt abans de realitzar *Il deserto rosso* (Antonioni, 1964) -un dels seus films clau, junt amb *Il mistero di Oberwald* pel que fa al tractament del color- el 1964, Antonioni ja havia mostrat interès pel tema del llenguatge cromàtic en el cinema. Durant la seva etapa de crític cinematogràfic, entre els anys 30 i 40, més d'una vegada l'element cromàtic havia estat objecte d'anàlisi per ell. El color compacte, antinaturalista i sinestèsic el fascinava, tant pel que fa a obres com *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) -acolorida, com era freqüent en l'època muda, de forma artificial- com en el cas de pel.lícules musicals o melodrames o *westerns*: *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) el fa afirmar que, sens dubte, el futur cinematogràfic "és del color" (Di Carlo, 1988: 310). La seva obsessió per la utilització no naturalista del color el porta a fer afirmacions tan curioses com "Penso que Greta Garbo té una veu malva" (Di Carlo, 1988: 291) o fins i tot proposar una gamma cromàtica per a les actrius més conegudes del Hollywood de l'època: blaus-rosats per a Ingrid Bergman, marrons per a Lana Turner, grocs i verds per a Gene Tierney. Precisament el 1945 aquesta darrera actriu va protagonitzar -vestida amb models verds i grocs, però també roses, marrons i blancs- un dels melodrames que marcarien l'inici de l'esplendor del gènere al Hollywood dels 50: *Que el cielo la juzgue* (John M. Stahl, 1945), on la utilització del color desbordava el marc naturalista per convertir-se en una veritable "presència" que habitava lliurement els espais i els sentiments exacerbats dels personatges. Només tres anys abans, Antonioni havia afirmat en un dels seus textos crítics que el color en el cine era "el mitjà de transformació del món en una pura il.lusió artística...".

Els grans melodrames de Hollywood dels anys 50 són un punt de referència clau en la utilització conscient -amb un grau d'elaboració que arriba al manierisme- de l'element cromàtic en el cinema. Els films de Douglas Sirk o de Nicholas Ray en fan un ús que ultrapassa la simple dimensió simbòlica per arribar a una posada en escena on els colors són elements que orquestren el moviment passional dels personatges: la violència de grocs, vermells i blaus purs a *Escrito sobre el viento* (Douglas Sirk, 1956) és signe i conseqüència alhora de la tempesta emotiva que sacseja els protagonistes al

llarg del film. El comportament cromàtic de la imatge, d'altra banda, tampoc no va passar desapercebut a un director com Alfred Hitchcock, que, en un film traspassat per la pulsió melodramàtica com *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), va proposar una de les més belles metàfores visuals del cinema en color en representar la fascinació del protagonista per la visió de la bellíssima Kim Novak mitjançant una veritable modulació del color del fons de la imatge; a l'escena en què ens és presentada, el to escarlata de la paret contra la qual es retalla el perfil en primer pla de l'actriu vira suaument i s'encén durant uns breus instants, mentre James Stewart la mira per primera vegada, per tornar-se a apagar poc abans que ella abandoni l'enquadrament. La subtilesa de l'efecte del film de Hitchcock i la violència cromàtica desplegada per alguns dels millors films de Sirk són dos exemples extrems de com l'univers dels sentiments troba la seva expressió a través d'un element visible i alhora tan eteri com el color.

Antonioni, que ja havia treballat el vessant simbòlic i psicològic del color en films com *Il deserto rosso*, on va arribar a pintar literalment la realitat -la vegetació, els objectes-, o *Blow-up* (Antonioni, 1966), deutora innegable des del punt de vista plàstic i cromàtic del pop-art, i de l'obra de Hockney en especial, deixa de banda el punt de vista estrictament pictòric amb *Il mistero di Oberwald*. La seva experimentació amb les possibilitats cromàtiques del format vídeo (afegir colors electrònicament, acolorir de forma selectiva la imatge, entre d'altres) es decanta decididament pel vessant dramàtic i passional de la història que narra, sense deixar de banda les inquietuds expressives que han marcat el desenvolupament de la seva carrera: la recerca del "més enllà" de la imatge, del "revers" de la imatge s'articula a través d'una pinzellada cromàtica que desborda els límits estrictes de les figures i els objectes representats, esdevenint en certa manera una "taca" que s'integra perfectament en el discurs plàstic d'un autor obsessionat per la indagació en la superfície d'allò real.

Aquest vessant d'experimentació que proposa el film d'Antonioni pel que fa al color no eclipsa en absolut la seva utilització com a element melodramàtic: precisament l'ús "dramatitzat" -que crea una lectura interna paral.lela als fets, com succeïa en els films de Sirk, de Ray o de Minnelli- de l'element cromàtic és la base on es recolza tota la indagació formal en el film (3). L'articulació narrativa d'aquesta recerca visual queda perfectament evidenciada en el fet que Antonioni sovint fa ús del color en una dimensió temporal -i, per tant, perfectament arrelada al desenvolupament del film. A *Il mistero di Oberwald* els colors es modulen i canvien en el temps; l'obertura d'unes finestres en la nit de tempesta inicial provoca la mudança dels tons de les parets cap al verd. De la mateixa manera, l'anunci de l'arribada del nou lector tenyeix l'espai proper a la finestra d'una tonalitat blavosa. En els dos casos, les dues vibracions cromàtiques evoquen la penetració d'un element de l'exterior (el vent de la tempesta, l'arribada de Sebastian) i la seva influència en la temperatura emocional dels que viuen a l'interior. Com en els grans melodrames de Hollywood, cobra un paper fonamental la dialèctica creada pel que succeeix a l'exterior (fenòmens atmosfèrics inclosos) i la seva ressonància en l'interior dels habitatges, que és on es teixeixen les relacions passionals entre els personatges. L'espai interior s'impregna de les *malaises* creades en els esdeveniments exteriors, i vibra amb el pòsit emocional d'aquests, que penetren de

manera irremeiable en les vides dels que l'habiten. Des d'aquest punt de vista, s'entén a la perfecció el moviment de càmera de l'escena inicial que va de les finestres al retrat del rei, que queda finalment tenyit de verd; alguna cosa nova ha penetrat en la vida del castell.

Les mutacions a què Antonioni sotmet el color al llarg d'*Il mistero di Oberwald* no són gens alienes a la manipulació que proposava Hitchcock en l'exemple esmentat de *Vértigo*. Antonioni aprofundeix en la seva recerca personal, i juga de manera constant amb els registres cromàtics, fins i tot allà on el color hauria d'estar absent; l'arribada de Sebastian, veritable doble del monarca difunt, a l'estança de la reina -a través d'un passadís secret que té precisament com a porta el gran retrat fotogràfic del rei que presideix l'habitació- s'evoca amb un lleu viratge de la imatge del retrat, que passa del verd al marró fins a quedar-se finalment en un blanc i negre molt contrastat en el moment en què el jove entra per darrere de la imatge.

El monòleg de la reina davant l'anarquista ferit té un punt d'inflexió en el moment en què ella narra els fets esdevinguts el dia de les seves noces; ella i el rei anaven a dalt de la carrossa reial, i un home va pujar-hi d'un salt amb unes flors a la mà. Les va apropar al pit del rei, i va clavar-li el ganivet que hi duia a dins, i el va assassinar. Mentre la reina evoca aquests fets, i com la sang va esquitxar el cos del rei, la càmera abandona el primer pla d'ella per baixar fins al pom de flors que hi ha sobre la taula; les flors, que ocupen quasi tota la pantalla, adquireixen de cop un to vermell encès, i així resten uns segons, mentre la música s'alça per sobre del silenci de la reina. La narració de l'actriu, amb el color i la música com a efectes paral.lels, remet al patró melodramàtic, a la sobrecàrrega del sentit característica del discurs del gènere; si el melodrama vol explicar-ho tot, aquest és un exemple de com la intensificació dels elements en joc busca una dimensió nova del sentiment. La importància de la música com a llenguatge de la passió, que queda exemplificada diverses vegades a *Il mistero di Oberwald* (amb la utilització de diversos fragments de Brahms, de Richard Strauss i de Schönberg), també remet a les obres de l'apogeu del gènere: només cal pensar en la importància d'aquesta en films com els sirkians *Tiempo de amar, tiempo de morir* (Sirk, 1958) o *Sólo el cielo lo sabe* (Sirk, 1954) -que adapta temes de Lizst- o el mateix Vértigo -amb l'extraordinària banda sonora que reprèn l'alè wagnerià de *Tristany i Isolda*. O en les peces sublims de Yasuhiro Ozu o en les millors obres de Visconti: els exemples són inacabables. El melodrama, llenguatge de la reiteració, apel.la als recursos visuals i sonors per saturar el sentit i condensar l'energia de la passió en la seva epifania cinematogràfica.

La superposició d'elements torna a tenir un paper fonamental uns instants després, quan la reina obre la finestra per veure la nit després de la tempesta: la imatge es tanca sobre el cercle lunar i, mentre la veu de la reina monologa amb La nit transfigurada de Schönberg com a fons, la lluna vira lentament els seus colors -del groc al taronja i al vermell, fins a arribar al malva i al blau. "Que les orages son courts... Que la violence est courte... Tout retombe, et tout s'endort" són les paraules de Cocteau que contrapuntegen la metamorfosi de la lluna: és difícil no evocar en aquesta trobada entre la veu de Monica Vitti i les tonalitats canviants de la imatge el discurs d'Antonioni als

anys 40 sobre "el color de la veu" de Greta Garbo. L'associació entre la lluna i la reina anirà encara més lluny uns instants després quan, adormida sobre una butaca, rebrà la visita de la llum lunar, que s'apropa -encara amb la música de Schönberg com a rerefons- en forma de gran taca blavosa fins a cobrir-la completament. La teatralitat de l'efecte es resol en una lenta dissolució de la figura de la protagonista sota l'influx lunar, que acaba per esvair-se de la imatge; es tracta d'un efecte que concilia l'element melodramàtic amb la perenne preocupació del director italià per la *desaparició* de la figura humana dins l'escenari com a motiu estètic, registrada i comentada a bastament en els estudis crítics sobre el cineasta italià.

L'estilització vehiculada a partir d'un vocabulari melodramàtic ressorgeix amb força en l'escena on la reina i Sebastian exterioritzen la seva passió per primer cop, en un prat prop del castell. L'escena s'obre amb un pla de la gespa amb flors, que modula successivament del verd al groc i al blau, per passar finalment a prendre una tonalitat magenta. Després d'aquest breu preludi cromàtic, s'inicia l'escena, que pren un to clàssic en estructurar-se a través del pla-contraplà característic de les escenes passionals del classicisme cinematogràfic. La conversa, que gira entorn del propòsit amb què ell va arribar al castell -l'assassinat de la reina- culmina amb l'aflorament dels sentiments amorosos dels personatges, que s'uneixen en un petó en què els rostres queden ocults per les branques d'un arbre; la càmera es desplaça molt lleument per centrar-se en les seves carícies. El fora de camp que es produeix d'aquesta manera a dins el pla atorga tota la importància a les mans dels personatges, que recullen metafòricament la intensitat de l'escena; un dels grans estilistes del melodrama, Leo McCarey, evocava en un film com *Tú y yo* (1957) la tensió amorosa de manera similar en suggerir el primer petó dels protagonistes a través del desplaçament ascendent d'aquests cap a la part superior d'unes escales, fins a arribar a fer desaparèixer del quadre, de manera parcial, els seus cossos. El moviment de les cames dels actors, quasi coreografiat -l'element musical és, també en el cas del film de McCarey, un dels protagonistes de l'escena-, es correspon, pel que fa al grau de suggeriment emotiu, amb la breu però intensa vibració gestual dels actors del film d'Antonioni en la seqüència estudiada.

A través d'aquesta s'evidencia que la força del film del director ferrarès es troba especialment en els moments on l'acció es demora, s'amplifica, es dilata en favor del sentiment: l'expansió melodramàtica desvia el desenvolupament del fil narratiu cap a una suspensió -forçosament efímera, i per això doblement efectiva a nivell melodramàtic- d'aquest. Els miralls són utilitzats per Antonioni (igual que succeix en els films del més gran estilista del melodrama, Douglas Sirk) com a instrument d'emfasització dels sentiments dels personatges. En un mirall apareix la imatge recordada de la reina quan el duc de Willenstein evoca el moment en què li va veure el rostre per primera vegada- o els diversos efectes que evoquen els reflexos -ja sigui electrònicament o no: el ganivet que la reina deixa sobre la taula quan insta Sebastian a matar-la es duplica en la superfície vermellosa d'aquesta, que repeteix alhora la imatge de l'anarquista mirant l'objecte fixament. En el moment en què -a l'inici del film- la malenconia s'apodera de la reina, aquesta veu com la paret mullada de l'habitació li retorna la seva pròpia imatge reflectida, evidenciant el caràcter d'aïllament que recorre

el personatge de Monica Vitti al llarg de la pel.lícula.

El desenllaç del film -probablement el moment més reeixit visualment de tota l'obra- representa el punt àlgid en la conjunció dels elements de recerca estètica i del dispositiu melodramàtic que posa en joc *Il mistero di Oberwald*. Després de la conversa on la reina provoca al moribund Sebastian per incitar-lo a matar-la, ella abandona l'habitació per dirigir-se a fora, esperant que ell la segueixi. Tot el que les paraules no han sabut transmetre en la llarga lluita verbal es precipita en els cinc darrers minuts del film, d'acció pràcticament sense diàleg. La reina camina pels passadissos del castell, aturant-se només en un moment sota una gran taca de llum d'un vibrant blau turquesa. Mentrestant, el jove Sebastian s'apropa a la vitrina d'armes de la sala, i n'obre una de les portes; el primer pla d'una de les pistoles mostra un fons d'un granat cada vegada més intens. El vermell encès d'aquest pla s'encadena amb la imatge d'un quadre d'un dels corredors, que presenta una tonalitat exactament igual a la del pla anterior; la reina passa en aquell moment per davant, i queda així definitivament associada amb la imatge de l'arma que pocs instants després acabarà amb la seva vida. Després d'un breu recorregut pels corredors -on els quadres de les parets expressen tota la violència que batega al cor de l'escena-, la reina arriba al darrer passadís abans de la porta principal; allà l'atura l'arribada de Sebastian, que dispara sobre ella des de l'altre extrem de l'estança. Un majestuós pla general on la meitat esquerra és en color i la meitat dreta en blanc i negre mostra els dos personatges en el moment del tret; la caiguda de la reina se'ns evoca mitjançant un pla de la seva mà, que ondula suaument tapant la visió de la pistola uns metres més enllà, a terra. Aquesta relació entre mà i pistola remet a la imatge que dos minuts abans mostrava el reflex de la mà quieta de Sebastian al vidre de la vitrina, superposat a la pistola que estava a punt d'agafar; a través de la distància queda perfectament formulada la relació entre els personatges i la seva mort. La mà -reflectida- de Sebastian és menys culpable de la mort de la reina que la reina mateixa; eclipsant amb l'opacitat de la seva mà l'arma mentre mor ens mostra qui és el veritable artífex del crim. La metàfora visual és corprenedora, i es mostra inequívocament antonioniana: la posada en escena, en Antonioni, és sobretot posada "en distància", i per això la mort dels personatges, que Cocteau resolia en la forma d'una ganivetada -íntima, tràgica-, es formula aquí en clau espacial: el tractament de la distància és una de les grans armes estètiques del director italià. En la configuració del desenllaç del film es condensen les diferents perspectives amb què Cocteau i Antonioni es plantegen el sentit de l'obra: Cocteau, en la versió fílmica de la seva peça, hi transmet un alè d'ironia -tràgica- en fer morir a dalt i a baix de les escales la reina i l'anarquista, respectivament, convertint l'escala en un element que visualitza la distància social infranquejable per als dos personatges. Una ironia tràgica, per a Cocteau, és el que ha fet néixer l'amor entre dos éssers destinats a aniquilar-se, i la fatalitat que comporta aquesta visió i que marca el destí dels personatges des de l'inici de l'obra és l'argument esgrimit per l'autor per donar a la seva creació el títol de Tragèdia. El darrer pla del film de Cocteau és un pla general en fort picat que presenta els dos cossos morts, petits en comparació a l'omnipresència de les escales: la utilització del picat quasi vertical evoca una mirada superior no exempta de judici moral, potser la del director de la funció que abandona finalment els titelles caiguts a la fi de la tragèdia (no en va es deixa sentir llavors la veu del mateix Cocteau dient-nos: "Els fets van tenir lloc com us ho he explicat."). Per la

seva banda, Antonioni tanca el film refermant la seva intenció de teixir el seu discurs al voltant de passió i mort en clau melodramàtica: la imatge de les dues mans dels personatges, mortes sense arribar a tocar-se, pren una dimensió emotiva extraordinària en passar lentament del blanc i negre al color. El pas del blanc i negre al color en una escena anterior havia evocat el moment de l'alba, el pas de la nit al dia; en l'escena final plana al llarg de tota l'acció, configurant a cada pla el límit metafòric entre la vida i la mort. Els dos protagonistes cauen en morir en el blanc i negre però, un cop morts, el color retorna lentament a les seves mans, i es converteix en una epifania fílmica de la seva passió per sobre de la mort evocada en blanc i negre. El final de Duelo al sol de Vidor mostrava la parella protagonista aniquilant-se mútuament a trets, encegats per la passió, en una escena que té molt a veure amb la que tanca el film d'Antonioni; la tràgica mort dels personatges de Vidor quedava redimida melodramàticament pel darrer moviment de la càmera, que anava des dels cossos morts fins a una imatge del cel blau -evocant així un "més enllà", un espai nou per a la seva passió. A les imatges finals d'*Il mistero di Oberwald* el mateix sentiment es formula a través del color, que, en retornar als cossos morts dels protagonistes, es constitueix en l'"espai nou" que prolonga més enllà de la mort el moviment passional dels personatges, separant-los definitivament dels avatars d'una vida terrenal que -com els soldats de la darrera imatge, representats en blanc i negre- els és definitivament aliena. Els morts tornen a la vida per obra i gràcia del color, i la realitat, la història, queda reclosa finalment en el blanc i negre: allò que els fets, la història, anomenaran tragèdia, la pulsió estètica del film ho ha transfigurat inequívocament en melodrama.

I tot això, gràcies a la incorporació d'un feix de dispositius representacionals que vénen a configurar un discurs paral.lel al de la linealitat del text original cocteaunià: i és que en cinema, probablement, la distinció pròpia de l'univers teatral entre tragèdia i melodrama com una manera de concatenar esdeveniments i construir-los en forma d'història (tal i com ens ho presentaven les teories de R. B. Heilman) no és tan important com la configuració d'una peculiar posada en escena intrínseca l'arxiu dels recursos d'allò cinematogràfic, que és, en darrera instància, qui decideix l'adscripció del film a una designació o una altra. El melodrama, en cinema, seria abans que res un mode narratiu, una manera d'enfocar la història, una manera de mirar que tria el cineasta en posar en imatges una determinada trama d'esdeveniments: és així com ens trobem sovint al llarg de la història del cine films que, vistos des de la perspectiva del tramat d'accions, podrien ser tragèdies, però que articulats des de pressupòsits cinematogràfics, esdevenen netament melodramàtics. De *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919) a *Duelo al sol*, d'*Escrito sobre el viento* a *Una habitación en la ciudad* (Jacques Demy, 1982), de *Tú y yo* a *Il mistero di Oberwald*, el cinema ha tingut la capacitat, seguint una línia que va des dels grans creadors del cinema mut fins als més importants exponents del cinema modern i que passa pels mestres incontestables del classicisme, d'espesseir el seu discurs audiovisual de manera paral.lela al substrat narratiu que li dóna vida: ha configurat d'aquesta manera unes pautes representacionals (tractament de la textura de la imatge i del so, així com d'una gestualitat que té com a vèrtex l'aflorament dels sentiments a la superfície de l'enquadrament) que possibiliten algunes de les expressions més radicalment líriques d'aquest "mode de l'excés" que en paraules de Brooks és per definició el gènere melodramàtic.

NOTES

1 Aquest fet no significa, òbviament, que els herois puguin escapar a un fat inamovible que està per sobre de les seves decisions, com s'esdevé clarament en les tragèdies clàssiques a Grècia.

2 El melodrama teatral, que té el seu nucli d'origen en els espectacles populars del París del segle XVIII (on acròbates i equilibristes comparteixen l'espai amb pantomimes musicals sobre temes mítics, històrics o contemporanis), troba el seu prototipus modern en les obres populars de Guilbert de Pixérecourt: *Coelina ou l'Enfant du Mystère* (1800) és el prototipus de tot un gènere que s'estén al llarg de tot el segle XIX francès.

3 A l'hora de considerar amb detall els diversos mecanismes visuals i narratius que Antonioni posa en joc dins *Il mistero...*, cal tenir en compte que, a causa de les peculiars característiques tècniques del producte, la seva visió per televisió restitueix d'una manera molt parcial els resultats reals obtinguts pel director italià. Antonioni va concebre el film tenint molt en compte els canvis substancials en la natura de la imatge que comporta la transposició d'un suport magnètic -el vídeo- al suport cinematogràfic habitual; la dinàmica textural i cromàtica derivada de l'ampliació de les imatges rodades en vídeo en projectar-se en pantalla gran es perd irremissiblement en la pantalla televisiva -que, d'alguna manera, restitueix tan sols un esbós del que representa veure el film en una sala cinematogràfica.

BIBLIOGRAFIA

BOURGET, J. L. (1985): Le mélodrame hollywoodien. París: Stock.

BRADBY, David (1991): Modern French Drama 1940-1990. Cambridge: Cambridge University Press.

BROOKS, Peter (1976): The melodramatic imagination. Yale University Press.

COCTEAU, Jean (1948): Théâtre. París: Gallimard.

COCTEAU, Jean (1987): Dialoghi sul cinematografo. Milano: Ubulibri.

CUCCU, L. (ed) (1991): Michelangelo Antonioni. (L'oeuvre de Michelangelo Antonioni, 2). Roma: Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.

DI CARLO, Carlo (ed) (1988): Michelangelo Antonioni. (L'oeuvre de Michelangelo Antonioni, 1). Roma: Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.

ELSAESSER, Thomas (1987): Tales of sound and fury: Observations on the Family Melodrama. Dins Gledhill, Christine (ed) (1987): Home is where the heart is: Studies

in melodrama and the woman's film. London: British Film Institute.

HEILMAN, Robert B. (1968): Tragedy and Melodrama: Versions of Experience. Seattle and London: University of Washington Press.

MANCINI, M./PERELLA, G (ed) (1986): Michelangelo Antonioni, Arquitectura de la visión. Milano: ALEF.

RAHILL, Frank (1967): The world of melodrama. Pennsylvania and London: The Pennsylvania State University Press.

REDMOND, J. (ed) (1992): Melodrama. Cambridge University Press.

SMITH, James L. (1973): Melodrama. Methuen and Co. Ltd.

TASSINI, Aldo (1990): I film di Michelangelo Antonioni. Roma: Gremese Editore.