

La il·lusió cinematogràfica

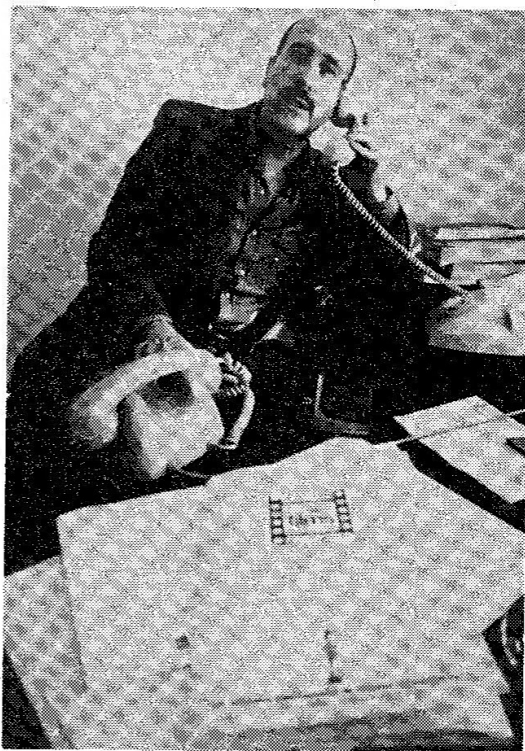
La llum de Néstor Almendros

El cinema és una construcció que com tota obra d'enginyeria recolza sobre diversos pilars. D'aquests, potser el més important és el de la fotografia. D'una manera primària i elemental, això fa referència a la capacitat del cinema per a descompondre el moviment. Ara bé, en els films narratius habituals, la fotografia esdevé sobretot l'art de la llum. Amb la seva claror, hom dona vida a les coses, a les persones, als sentiments. És ella la que organitza les formes, recrea l'espai, dona suport dramàtic a les situacions, provoca les atmosferes i fins i tot esculpeix els rostres dels actors i les actrius. Es tracta, doncs, com en el Gòthic, de destruir la llum de la tenebra. És en l'entrellat d'aquestes dues forces on comença el miracle quotidià de la il·lusió cinematogràfica i és també en aquest punt on s'encanta el regne dels mestres de la llum.

De la història del cinema se solen retenir els noms dels actors, dels directors i fins i tot d'alguns productors. La ignorància més general, en canvi, submergeix el record dels grans mags de la claror: noms com els de Willy Bitzer, Eduard Tisse, Karl Freund, Rudolph Mathe, Gregg Toland, Lee Garmes, William Daniel o Stanley Cortez, no produeixen cap mena de ressò fora del camp restringit dels estudiosos i especialistes. I, tanmateix, es tracta de veritables gegants que han donat vida a alguns dels fragments més emocionants de la cinematografia de tots els temps: molts films han aconseguit famoses, nombroses estrelles han descobert la veritat de llur esclat i no pocs estudis han pogut conrear una imatge de marca original gràcies, precisament, a la saviesa professional d'aquests mags tècnics, mags artistes que, en situació de difícil equilibri, són els directors de fotografia.

Avui dia, sense que el veï del secret que els embolcallava s'hagi esvanit gens ni mica, el cinema compta amb un estol d'aquests professionals esportistes i brillantíssim. Podem esmentar Sven Nykvist (col·laborador habitual de Bergman), Vittorio Storaro (que ho és gairebé sempre de Bertolucci), el malaguanyat Geoffrey Unsworth (2001, Superman i Tess), a James Alcott (La naranja mecànica i Barry Lyndon), a Vilmos Zsigmond (El còrpor, Encuentro en la tercera fase), etc. D'entre els directors de fotografia vius, Néstor Almendros, del qual s'acaba d'estrenar el darrer treball, *El último metro*, no és pas el menys interessant. Gairebé tothom està d'acord a considerar-lo com un dels més intel·ligents i innovadors directors de fotografia dels darrers temps. Vegeu com aquest mestre de la llum ha aconseguit assolir aquesta consideració general —que és, no obstant això, ben restringida quantitativament.

Néstor Almendros va néixer a Barcelona el 30 d'octubre del 1930. Fill d'una família republicana, s'exilià a Cuba, on seguí estudis de filosofia i lletres, i s'embarcà junt amb altres amics —Cabrera Infante, Gutiérrez Alea— a donar satisfacció a la seva dèria: la passió pel cinema. Després de la pujada al poder de Fidel Castro,



va col·laborar com a documentalista amb les noves institucions cinematogràfiques, però, políticament decebut, a començaments dels anys 60 emigrà de bell nou —aquest cop cap a França.

Almendros se sentia atret pel renom de la no feia gaire encertada *Nouvelle Vague*. Fins el 1964, però, no hi va poder entrar en contacte, cosa que s'escalgué amb el film *Paris vu par...*. De tota manera, no va ser fins quatre anys més tard que, amb *La collectionneuse*, un dels «contes morals» de Rohmer, Almendros s'introduí d'una vegada per totes en l'esmentat moviment. El que atirà, però, va ser menys la *Nouvelle Vague* que la seva resaca, i això no tant perquè aquella escola es trobés en decadència, com perquè el primer esclat d'Almendros ja s'havia cobrat i les aigües es trobaven en plena reculada (els orígens de la *Nouvelle Vague* se situen a finals dels 50). A França, a dins de l'esmentat moviment, Almendros treballà sobretot amb Rohmer, Truffaut i Schroeder. Va ser en col·laboració amb ells, que aquest barceloní posseïdor dels secrets de la llum i

l'ombra va anar construint-se això tan difícil d'aconseguir, en la seva especialitat, com és un estil propi. Al llarg dels anys, Almendros va convertir-se en un perseguidor d'imatges viues; en un obsessiu per defugir allò que produeix l'efecte de cosa fabricada. Per tal d'escapolir-se de l'academisme, per aconseguir les desitjades imatges càlides i vígories, va posar-se a aprofundir el que ell mateix anomena la «llum lògica», que no vol dir altra cosa que il·luminar l'escena amb una única font de claror, tot aprofitant al màxim la llum natural. Es tractava de cercar la inspiració en la naturalesa i el quotidià, de retrobar els principis que donen forma i relleu a la realitat mateixa.

Com es pot suposar, les idees d'Almendros no són noves del tot. De fet, enllacen amb l'estètica del cinema mut, que també cercava d'aprofitar la llum natural, i amb alguns directors dels anys 40, com Jacques Tournier, per exemple, que així mateix pretenia il·luminar amb una sola deu de claror. D'altra par, la voluntat d'aprofitar la llum natural s'havia convertit en un dels cavalls de batalla de la mateixa *Nouvelle Vague*, la qual, per mitjà d'hommes com el fotògraf Raul Coutard, havia donat passos decisius en aquest sentit. Així doncs, tot el que Almendros va fer —i això no és poc— va ser aprofundir diverses tradicions. Com que el camí que va emprendre amb tanta tenacitat va coincidir, a més, amb una sèrie de canvis tecnològics que afavorien prègonament la seva recerca (cambres lleugeres, emulsions ultrasensibles i objectius superlumínous), el treball d'Almendros va donar uns resultats excepcionals. Ho palesen pel·lícules com *Ma nuit chez Maud* (1969), *El niño salvaje* (1969), *Las dos inglesas y el amor* (1971) o la inimitable *La Marquise d'O* (1975), films tots ells benayats per una llum sensual, bategant de vida, que acompanya amb la mateixa mansueta rostre i objectes, fins a crear un món de realitats tremoloses i inquietants, que potser constitueixen, al capdavant, els trets distintius més característics del món visual d'aquest fotògraf.

L'any 1999 es reconegué internacionalment l'originalitat d'Almendros i li va ser lliurat l'Oscar a la millor fotografia (per *Días del cielo*). D'aleshores ençà no ha parat de treballar en films americans (*Kramer contra Kramer*, *El lago azul*...) sense deixar, però, de prendre part en els films dels seus directors de sempre (*La chambre verte*, *El último metro* de Truffaut, *Perceval le Galois* de Rohmer...).

Recordem, a tall de conclusió, que Almendros ha treballat en una única pel·lícula espanyola, i encara ho que això va ser a Barcelona: *Cambio de sexo* (1976) de Vicente Aranda. Altres, acaba de publicar a França una mena de memòries professionals, *Un homme à la caméra*, un llibre ple d'interès que m'he permès de citar, sense esmentar la procedència, diverses vegades al llarg d'aquestes planes.

Fèlix FANES

Pluralisme

CADA temps —el món està fet de temps— porta en si determinades paraules que assolixen funcions màgiques. S'utilitzen incessantment com a termes inqüestionables sense que ningú s'atreveixi a preguntar què es vol dir, què es pretén. I tan aviat s'entenen per a llançar un anàtema com per a acabar un raonament quan s'han esgotat els arguments.

Un d'aquests mots és, avui, pluralisme. Sovint hem sentit dir que només en el pluralisme una cultura pot adquirir la seva força plena i aconseguir el seu normal desenvolupament.

Es cert que només a partir de la confrontació i el conflicte una societat expressa totes les seves gràcies, és cert que el món és múltiple, citat i que els mites de la unitat i l'harmonia més aviat resulten ordenadors, estilitzants, improductius. Tot això ens acostava a la idea de pluralisme.

Però, què vol dir pluralisme com a proposta cultural? Vol dir, senzillament, que les veritats són concretes, és a dir, que tenen un lloc i un moment: que estan complexament distribuïdes en l'espai i el temps. El pluralisme és, doncs, afirmació de la veritat, en la seva multiplicitat. Una veritat que es caracteritza per la seva singularitat. Enfront del pluralisme s'oposa la veritat única i universal, vàlida per a tot espai i tot temps. És la veritat de les adhesions entusiastes, dels comportaments homogenitzats, dels principis no negociables. És ideologia, no cultura. La cultura és pluralisme. — Josep RAMONEDA.

MUEBLES OFICINAS-INSTALACIONES

SILLA GIRATORIA
5 RUEDAS
REGULABLE

FUKUI
5.950.-



SILLA CROMADA

VOZU
2.420.-



EN BARCELONA
LAYETANA, 29
Tel. 999 27 58-5608

La Oficina, s.a.
LAYETANA, 32

EN RUBÍ
Av. de l'Estatut, 9/n.
Carretera enllac a Terrassa