

La Pietat

LA MEMÒRIA GESTUAL

D'entre totes les imatges extretes directament de la iconografia bíblica, la Pietat és la que ha tingut més fortuna cinematogràfica. I aquesta extensió prové de la seva fertilitat significativa, que n'ha produït un ús imprevisit i suggerent més enllà de la seva literalitat. En els films, la Pietat no és mai un «efecte quadre» (en aquest cas, seria millor parlar d'efecte-escultura): la reproducció del dispositiu estètic de la Pietat en el cinema no es fa com una cita pictòrica o escultòrica, sinó com un motiu visual que sintetitza la narració, perquè descriu de manera difícilment millorable un moment d'intimitat enmig de la tragèdia. La seva inclusió en els films se sol fer sense cap pretensió —ni de vegades consciència— d'artisticitat, sinó per la seva funcionalitat en connectar amb una imatge mental que l'espectador associa a una determinada sensibilitat, entroncada amb la memòria gestual. La Pietat no es llegeix «filològicament», però és d'una extraordinària efectivitat dramàtica: serveix perquè l'espectador identifiqui una pulsó emocional i pot ser usada en un registre totalment realista, sense cap limitació de gèneres, sense haver de justificar-ne la procedència iconogràfica.

Si volem una prova de la seva poca utilitat com a cita filològica, només cal rastrejar els films basats en el Nou Testament —on es troba el motiu original—: difícilment hi trobarem una sola Pietat canònica.¹ L'explicació es troba en una pura qüestió de narrativitat: la successió dramàtica de la passió i mort de Crist té invariablement el seu clímax quan el fill de Déu mor a la Creu. En aquell moment es produeix el terratrèmol evangèlic (amb diferències, a *King of the Kings (Rei de reis, 1927)* de Cecil B. De Mille, tot s'enfonsa; a *The Greatest Story Ever Told (La història més gran mai explicada, 1965)* tot esclata; a *Il Vangelo secondo Matteo*, tot trontolla), episodi que marca la fi del segon acte i al qual segueix una imperiosa necessitat de resolució. L'acte final té les etapes comptades: descendiment, enterrament, desolació per la pèrdua i finalment resurrecció. La Pietat canònica hauria d'anar, en lògica filològica, immediatament després del descendiment: però en aquest moment, la composició en Pietat suposaria un altre clímax dramàtic —massa proper a l'anterior— que distrauria el crescendo que ha de conduir a l'apoteosi final. En resum: la Pietat a les vides de Crist és un episodi que interessa poc perquè és redundant i perquè interfereix la corba d'interès que ens porta al clímax final de la Resurrecció. Des del punt de vista de Crist com a protagonista té molt poc interès.² D'aquí que pràcticament desaparegui de tota hagiografia cristològica.

1. Ni tan sols Pasolini, especialista a fer servir les cites pictòriques com a moments de reflexió poètica, l'usa a *Il Vangelo secondo Matteo (L'Evangelí segons Sant Mateu, 1964)*. Aquesta absència de la Pietat esdevé un dels grans motors dramàtics del final de *Mamma Roma* (1962), quan el noi ha mort sol a l'hospital —gairebé crucificat— sense l'escalfor de la mare (Anna Magnani) que crida embogida en saber que no ha pogut acollir el cadàver del fill.

2. Una altra cosa seria si la història estigués explicada des del punt de vista de Maria, com passa en la majoria de quadres dedicats al tema des de Giotto i Lorenzetti fins a Botticelli, Bellini i els barrocs, influïts, tots ells, per devocions marianes.

Però no de les altres, i aquí ve l'explicació de la potència d'aquest motiu en films de tots els gèneres, tant d'inspiració vagament religiosa o en una dimensió inequívocament laica. Si el mort no és Déu, el protagonisme s'equilibra, i tan important és el que mor —o és malalt, o agonitza o simplement defalleix— com el que l'acull. En humanitzar-se la relació, la Pietat pren una altra dimensió narrativa, que fa allargar el clímax, i crea una inflexió silenciosa que acaba d'arrodonir i donar plena significació a la situació immediatament anterior: la Pietat finalitza la seqüència tràgica, la sintetitza i la projecta cap endavant. Actua com a recapitulació del dolor anterior i posterior, despullada com està de qualsevol element accessori.

LA SUSPENSÍO TEMPORAL

És per la importància d'aquest silenci visual, d'aquesta austeritat expressiva, que la Pietat que precedeix més directament al cinema entre totes les Pietats gòtiques, renaixentistes, manieristes o barroques és la més «clàssica», l'escultura de Michelangelo (1498-99), que es troba a Sant Pere del Vaticà.³ La seva perdurabilitat prové de la seva simplicitat, i perquè conté dues dimensions temporals, la de la tragèdia present i la que evoca la memòria del passat: és com si aquest Crist mort retornés al seu origen, la mare l'acull conservant en la seva memòria gestual la idea que aquest home havia estat abans un nen i repeteix la iconografia de quan era infant i ella el tenia en braços. Hi ha, per tant, un «més enllà de la realitat natural» [3], que dona un sentit d'intemporalitat a la imatge, que traspasa el seu sentit reli-

3. A *Vértigo y pasión* [113] Eugenio Trias estableix nítidament el parentiu iconogràfic de l'estàtua de Michelangelo en relació a la composició de la dona que acull el marit mort a *Topaz* (1969), d'Alfred Hitchcock.

giós. Amb aquesta Pietat el passat se'ns fa present (la passió, el patiment, la felicitat perduda), i també sentim el futur (la vida que continuarà marcada per aquesta pèrdua). Altres composicions similars, com la *Pietà Rondanini* del mateix Michelangelo, són molt més patètiques que aquesta, són més transitives, més dinàmiques. Però no sembla que al cinema li hagi interessat tant el paroxisme d'aquesta imatge com la seva disposició d'aparença neutra, el fet de remetre a un gest reconeixible capaç de posar els espectadors davant d'una suspensió temporal. Quan aquest moment tràgic arriba, tothom sembla obligat a guardar silenci, observar calladament, imaginar i sentir. Fins i tot els enemics.

EL RESUM DE LA TRAGÈDIA

La Pietat té vocació de síntesi, perquè sol resumir en un drama individual el sentiment d'una tragèdia col·lectiva. És per això que en els films sobre la guerra, sol acompanyar els moments més dramàtics, allí on es manifesta més cruament la seva injustícia i crueltat. Una imatge típica i extraordinàriament fèrtil: la de John Gilbert acollint el cos mort del seu company Slim en un dels films més clarament antimilitaristes del cinema mut: *The Big Parade* (*La gran desfilada*, 1924) de King Vidor. La suspensió temporal actua aquí amb tota claredat: enmig del camp de batalla, amb el foc creuat, Vidor necessita aturar un moment l'acció per fer sentir a l'espectador el dolor col·lectiu a través d'un episodi individual. L'estat de suspensió que provoca la Pietat en l'espectador resulta aquí d'innegable utilitat, i la imatge queda fixada en la memòria visual com el cim d'una amistat solidària, amb el dolor íntim per l'amic perdut i l'anunci d'un futur incert, inevitablement marcat per la tragèdia.

Podem trobar un exemple encara més aclaridor pel que fa a aquest ús dramàtic de la pietat transitiva en un film de guerra,

de llibertat i de sentiments. Es tracta de l'escena de la mort de Nina (Anna Magnani) a *Roma, città aperta* (*Roma, ciutat oberta*, 1945) de Roberto Rossellini. Tot el film conserva un acurat equilibri entre un tipus d'imatge quasi documentalista, de reportatge bèl·lic, i un altre tipus extremament compost, que busca un sentit simbòlic o al·legòric o, com en el cas d'aquesta escena, assentat en fonaments visuals de gran transcendència. Aquesta mort de Nina es produeix en una situació aparentment caòtica: els soldats nazis ocupen tot un carrer davant l'edifici del qual han desallotjat els seus moradors i detingut una sèrie d'hommes acusats de pertànyer a la Resistència. Un d'ells és Francesco, el marit de Nina. Quan ella corre darrere el camió que se l'emporta, Rossellini compon una imatge borrosa, fotodocumental, aparentment descurada, ben bé com si fos una instantània de Robert Capa. Però quan ella cau abatuda pels trets dels nazis, l'escena pren una altra dimensió. El seu fill crida el seu nom i el capellà (Aldo Fabrizi) l'acull entre els seus braços, en una Pietat que Rossellini executa conscient dels significats que oferirà al sentiment de l'espectador. L'escena té diverses utilitats narratives. En primer lloc, una, que no és banal, de pura economia de l'expressió: la composició en Pietat ens informa sens cap dubte que Nina és morta, tant pel gest d'ella —estesa sobre l'asfalt, exànime— com pel del capellà que la té als braços.⁴ En segon lloc, la disposició visual regala un temps preciós per a la comprensió profunda dels sentiments: tothom queda en silenci, ningú, ni els soldats nazis, gosen intervenir en aquest moment d'intimitat. La suspensió té, per tant, funció narrativa: és un

4. Aquesta economia de l'expressió ha fet molt útil la Pietat com a iconografia de la mort. Disney ho sabia manipular molt bé per induir l'espectador a la tristesa per la mort d'un personatge que després «ressuscita», com a *Jungle Book* (*El llibre de la selva*, 1967) o *The Fox and the Hound* (*Tod y Toby*, 1980). Una argücia visual que Steven Spielberg usaria, també, a *E.T.* (1982).

temps que Rossellini arranca de l'acció exterior, protagonitzada pels nazis, per restituir-lo a una acció interior on, a través de la identificació gestual i tàctil de les dues figures, es resumeix sentimentalment l'estat d'ànim de tot un poble. Però no s'ha d'oblidar un tercer factor igualment important: la solidaritat entre iguals que suposa el dolor del capellà, per l'atrocitat de la mort de Nina, és premonitori del seu propi calvari quan morirà afusellat al final del film; un clímax tràgic n'anuncia un altre.

Aquesta mateixa iconografia la trobem a *Spartacus* (Espàrtac, 1960) el film de Stanley Kubrick sobre la revolta dels esclaus a l'època romana. En una de les escenes finals, Espàrtac (Kirk Douglas) i Antonino (Tony Curtis), es veuen obligats a una lluita final concebuda malvadament per Crassus (Laurence Olivier), el patrici romà que ha dirigit la lluita contra els insurrectes: aquell que sobrevisqui haurà de morir a la creu, en un final molt més lent i dolorós. Espàrtac i Antonino lluiten breument i, finalment, el líder dels esclaus aconsegueix el seu objectiu: fer morir el noi per evitar-li patiments. Un cop ferit de mort, Espàrtac l'acull en braços en una Pietat marcada per un diàleg que busca referents paternofilials. Com tants altres fragments del film, també aquest diàleg té la seva ració d'ambigüitat sexual: «T'estimo, Espàrtac, com si fossis el meu pare.» «T'estimo, com si fossis el meu fill... Ara, dorm!» La imatge dels dos homes que han buscat matar l'altre com a suprem acte d'entrega, resulta un dels cims d'una tipologia formal basada en el duel no desitjat, en el qual el guanyador manifesta un dolor profund per la seva victòria.⁵ Els soldats romans que rodegen els dos homes assisteixen, en silenci, a aquest moment final d'intimitat: només Crassus trenca final-

5. Un exemple similar d'aquest efecte del dolor i la compassió per haver guanyat el duel és el de *Dangerous liaisons* (Les amistats perilloses, 1988), de Stephen Frears, o en la mort del vell xèrif a mans del jove, i estimat, Billy a *Pat Garret & Billy the Kid* (1973), de Sam Peckinpah.

ment el recolliment d'Espàrtac i, en profanar la Pietat dels dos homes, és com mostra la seva crueltat infinita.

La universalitat de la Pietat és un fet indiscutible. Al final de *Ran* (1985) d'Akira Kurosawa, en trobem un exemple transparent. Després d'un paroxisme d'inaudita violència, el vell patriarca jeu enmig del paisatge mentre té el cos inert del seu fill Subiro en braços, l'únic dels germans que no només no l'ha traït, sinó que ha donat la seva vida per poder salvar-lo. La composició en Pietat permet al vell deixar anar el seu dolor profund, retint fins aquell moment. La desolació és absoluta, però aquí torna a funcionar plenament el principi de suspensió temporal. La batalla ha acabat, la Pietat marca un moment d'intimitat que perllonga el clímax tràgic. L'única diferència amb les escenes més cristianitzants dels films de Rossellini i Kubrick és que el vell heroi de Kurosawa —en plena línia dels herois shakespearians— no es resigna al dolor, i increpa al cel: «¿És això justícia?» La pronunciació de la ira contra el Déu injust dona una sortida al motiu que no és concebible en la composició clàssica de Michelangelo, però sí en algunes obres pictòriques posteriors. Aquesta és una línia totalment diferent de significat de la Pietat: la que clama venjança, la que precedeix la incitació a la revolta.

LES DENTS DE LA IRA

La visualització estricta de la Pietat estàtica —la que prové de Michelangelo— sol comportar una certa forma de conformisme. Però no totes les Pietats són tan inamovibles. En la *Pietà* testamentària que va fer Tiziano, la Mare i Jesús estan immòbils, travessats pel drama, però un personatge que no és marginal, Maria Magdalena, apareix descabellada, esquinçada, mirant obsessivament fora de quadre volent narrar allò que acaba de pas-

sar. Aquesta reivindicació del *pathos* serà una constant en l'evolució del motiu en la pintura, des de Bellini fins als artistes de l'escissió expressionista, com ara Egon Schiele i Oskar Kokoschka, que reprendran el tema amb una mare progressivament retorçada pel dolor interior i pel crit.

El cinema soviètic farà gairebé un signe nacional de la dona irada per la mort del fill. *Mat* (*La mare*, 1926) de Pudovkin n'és un títol emblemàtic perquè barreja la pietat maternal amb la presa de consciència de la injustícia. És com si en lloc de seguir únicament una línia descendent, de la mare compassiva cap al fill mort, el patetisme de l'escena seguís una línia ascendent, en la qual el dolor per la mort del fill en mans dels opressors pugés fins al sentiment de la mare, que se sent obligada a reprendre la lluita allí on el fill l'havia deixat. Hi ha un pas decisiu en aquesta assumptió podríem dir que «masculina» d'actuar, en el sentit que Georges Steiner dona al terme, quan analitza la persistència de l'argument d'Antígona al llarg de les èpoques [108]. Efectivament Antígona, com les Pietats actives, ja no es conforma a plorar la mort del germà (o del fill), sinó que s'alça i decideix seguir endavant per reparar la seva memòria.⁶

Eisenstein marca un pas decisiu en aquesta evolució activa del motiu. Tota la pel·lícula del *Bronenosez Potemkin* (*El cuirassat Potemkin*, 1925) és un catàleg de diferents formes de mostrar la pietat, el dolor i la revolta. Especialment en l'escena de l'enterrament de Vakoulintchouk, on diverses dones ploren mirant el cos mort del mariner, en una actitud pietosa, que Roland Barthes

6. Moltes adaptacions cinematogràfiques d'Antígona, literals o no, conserven aquesta imatge de la Pietat pel moment en què Antígona troba el seu germà mort. És el cas d'*Antígona* (1961), de Manos Katrakis, protagonitzada per Irene Papas. No només Antígona té pietat del seu germà; també el tirà Creont acull el seu fill mort en braços, quan pren consciència de la desgràcia que ha dut la seva intolerància.

explica com una síntesi entre l'estètica de les icones russes i la *Pietà* [13]. Però és en la famosíssima seqüència de la mare amb el fill en braços pujant per les escalinates d'Odessa on es conté tota l'evolució temporal d'una Pietat dinàmica, activa, que no en té prou amb la lamentació per l'ésser perdut. L'escena comença amb el nen ferit de mort pels trets dels soldats, amb el primer pla de la desesperació de la mare i el moment d'intensa intimitat en què el pren en braços. El temps es dilata —com és proverbial en tota la seqüència—, fins que en lloc de mantenir-se quieta, (com ho faran altres personatges), la mare pren el fill i comença a pujar l'escala increpant els botxins, fins que aquests desapareixen sobre ella i el nen, que segurament ja és mort. Desapareixen, per tant, contra una idea estètica, contra una formalització: la de la dona plena de dolor, que converteix la seva ferida interior en un gest de valor contra l'enemic de cara invisible.

Eisenstein efectua un itinerari de significació estètica paral·lel al que anys més tard farà Picasso amb el motiu de la mare i el nen desencaixats de dolor al *Guernika*. L'un i l'altre recuperen una imatge associada a un cert conformisme cristià, per convertir-la en un clam dinàmic i acabar configurant una de les icones més potents de tot el segle, el d'una dona dreta, desafiant, que ensenya les dents de la ira.⁷

JUSTIFICACIÓ DE LA VENJANÇA

La Pietat té un ús paradoxal: és Antígona i Orestes al mateix temps, es reclou en la interioritat pietosa però acaba essent el motor d'una venjança. Griffith (gran cultivador de motius visuals com a incitadors de l'acció) va donar un ús molt aclaridor

7. Com diria el vers de Rafael Alberti dedicat al quadre picassà a *Tú biciste aquella obra* «Y sacaste de las madres los dientes de la ira con los niños tronchados» [1].

a la més interessant de les seves Pietats, la de l'escena de *The Birth of a Nation* (*El naixement d'una nació*, 1915) en què el més gran dels Cameron troba la seva germana, Flora, agonitzant, després d'haver-se llançat per un precipici en evitar ser atacada per Gus, el negre que la perseguia. Cameron, dit el Petit Coronel —que en la guerra civil ha perdut els seus germans—,⁸ l'acull en braços i quan ella hi mor, promet, desesperat, allí mateix i en presència de la morta, una venjança cruel i sanguinària. Un cop fet el jurament, el Petit Coronel camina amb Flora en braços, en un símptoma clar de decisió a favor de l'acció. La Pietat és, per tant, la figura visual que marca el fet inductor d'una de les trames centrals del film, és allí on el personatge que ha d'actuar ha pres la seva decisió, compartint-la amb el públic.

En una composició molt similar, Albert Parker va resoldre a *The Black Pirate* (*El pirata negre*, 1926) una imatge que faria igualment fortuna, la del jove (Douglas Fairbanks) que acull el seu pare moribund en braços i que, quan aquest mor, jura venjança (el puny tancat com a metonímia de la ira revoltada, com al *Potemkin*), adreçant-se fora de camp. No clama al cel, sinó que s'adreça a uns éssers inexistentes en l'escena (som en una platja deserta, on els dos homes havien arribat escapant-se d'un vaixell pirata) que nosaltres reconeixem gràcies al muntatge: l'amenaça venjadora del jove s'adreça als pirates que han mort el seu pare i que han portat la desgràcia a la seva família.⁹

Gran part del cinema d'aventures basat en la venjança (i el de pirates, particularment) conté aquesta imatge bé directament

8. La mort del segon fill dels Cameron ja s'ha produït en una composició pietística, típica del «camp de batalla»: un soldat vell i anònim l'abraça enmig de la cruesa del combat.

9. Una composició similar —amb platja deserta, naufrags i desolació per la mort de l'únic acompanyant— ja es trobava en un dels primers films de Griffith, *Enoch Arden* (1915), allí on primer va experimentar amb el muntatge basat en la simultaneïtat de temps i espais.

o bé en off. És com si aquest «fet inductor» del film, la mort de l'ésser estimat, necessités un moment de concentració íntima del protagonista, en una composició en què el mort permet justificar la seva acció posterior. Ens trobem davant la paradoxa inicial: la Pietat (imatge d'origen bíblic i pietós) serveix en tots aquests films com una justificació de la transgressió de la llei dels homes (com ho és tota venjança). L'espectador entra en sintonia amb el dolor per aquella mort injusta i tendirà a sintonitzar plenament amb el desig del venjador. El cinema modern evidenciarà aquesta contradicció estilitzant l'impuls, fent-lo més nihilista, posant en qüestió la identificació de l'espectador: és el cas de la Jeanne Moreau de *La mariée était en noir* (*La núvia vestia de negre*, 1967) amb el vestit tacat de la sang vessada pel seu estimat —mort el dia del casament— i el seu jurament de venjança anihiladora. Les seves accions posteriors —com les de tot venjador embogit— faran difícilment suportable el consens que l'espectador ha après a mantenir a través d'aquestes Pietats polisèmiques, que contenen dos dels grans principis dramàtics de la contemporaneïtat: la irrupció brutal d'una injustícia (davant la qual es manifesta el dolor íntim), i la redempció d'aquest dolor a través de l'acció. Podem entendre ara millor per què les Pietats tenen un ús dramàtic complex i dinàmic, més enllà de tota artísticitat, per què són tan cinematogràfiques.

LA SUBLIMACIÓ OPERÍSTICA

La composició en Pietat transmet una força del destí, una culminació fatalista que porta la desgràcia a la vida d'uns éssers predestinats al dolor. Una sensibilitat operística que ja podem detectar en algunes *Pietà* renaixentistes (la de Botticelli, per exemple): una posada en escena col·lectiva, on es pot percebre un ritme musical que recorre l'interior de cadascun dels perso-

natges. Els directors operístics, com Visconti, mostren aquest ús escènic del motiu, teatralitzant les seves tragèdies amb disposicions en Pietat com a final de trajecte d'un furor de l'excés que condueix a la destrucció i a la culpa, com en l'escena del suïcidi de Konrad (Helmut Berger) a *Grupo de familia in un interno* (*Confidències*, 1974). El seu cos és recollit pel Professor (Burt Lancaster) que intenta inútilment reanimar-lo, i crea així un graó més en la cadena de fatalitats que l'hauran de conduir a la seva mort anunciada.

També Bigas Luna resol amb una Pietat múltiple la culminació geomètrica del seu drama per a sis personatges de *Jamón Jamón* (1992), el primer film, i el més operístic, de la seva trilogia ibèrica. En l'escena final, després de la batalla goyesca «*a jamonazos*»¹⁰ entre els dos joves, Raúl (Javier Bardem) i José Luis (Jordi Mollà), es produeix una agosarada disposició operística fundada en la Pietat. Els protagonistes són el mort, José Luis; el que l'ha matat, Raúl; i dues «mares», la real del noi mort, Conchita (Stefania Sandrelli), també amant de Raúl, i la prostituta de bon cor, Carmen (Anna Galiena). L'intercanvi dels dos homes (un de mort, l'altre desolat) en el bressol de les dues dones proporciona una buscada ambigüitat sobre els diferents sentiments entrecreuats de l'amor i l'odi, especialment quan Conchita acull pietosament Raúl, l'assassí del seu fill, i reforça el caràcter de fatal destinació dels personatges.

Un ús òptim d'aquesta vinculació entre la Pietat i la sublimació operística ens el proporciona la llarga seqüència de *The Godfather III* (*El Padrí III*, 1990) que transcorre —de manera redundant— en un teatre d'òpera mentre es representa *Cavalleria Rusticana*. Tota la seqüència té estructura operística, fins al punt

10. No hi ha cap dubte, com ho reconeix el mateix Bigas Luna [19], de la filiació d'aquesta batalla amb el *A garrotazos* de Goya.

que les accions estan permanentment acompanyades de la música diegètica de Mascagni. En la part final, a les escalinates de la porta del teatre, es desencadena la resolució: una banda rival que vol acabar amb Michael Corleone, dispara uns trets que feixen mortalment la seva filla (Sofia Coppola). L'escena que es produeix a continuació és dantesca però plenament expressiva. Hi ha tres figures immòbils, la de la noia morta, la de la mare que l'acull en braços i la del pare que llança un crit d'horror i desesperació, que és inaudible, tapat per la música que coreografia tota l'acció. Al voltant d'aquests tres personatges la resta de guardaespalles i amics es belluguen incessantment amunt i avall, però sense sortir mai del quadre. Com en la *Pietà* de Tiziano, la rígida estructura arquitectònica neoclàssica del teatre emmarca tota l'acció, en una exemplar relació entre l'ordre arquitectònic immanent i el desordre emocional dels personatges secundaris. Òbviament, la immobilitat del tercet principal en fa més dramàtica la rigidesa. Una seqüència definitiva, plena de suggeriments, que demostra com la ralentització iconogràfica de l'acció porta a una més fecunda materialització del sentit. Com en les Pietats escultòriques, aquí també tenim consciència de suspensió temporal, de resum d'una trajectòria: sentim la història sanguinària dels Corleone, la que coneixem per les dues entregues anteriors de la nissaga, que ha desembocat en aquesta mort injusta, aquesta força del destí; per després només queda el crit de Michael, el seu sentiment de culpa, el seu desig d'impossible redempció. En la seva composició classicista, aquesta Pietà ens porta més enllà del temps. El film, de fet, acaba aquí: tot el que vingui després (la mort de Michael, el previsible final de la nissaga, etc.) ja està anunciat en aquesta escena típica d'un director que, com Coppola, aspira al sentit de la totalitat operística.

LA DONA PROTECTORA

A diferència del motiu original, els personatges de les Pietats cinematogràfiques no tenen un sexe definit, la seva pluralitat permet totes les variacions. Però molts films han ressaltat un sentit interessant de la imatge original: l'ambigüitat sexual d'algunes Pietats (especialment la de Michelangelo en el Vaticà) en què, si bé sabem que són mare i fill per la memòria visual del gest, no hi trobem una diferència d'edat prou marcada per justificar-ne la maternitat.

Aquesta ambigüitat explica la fàcil acceptació i comprensió que ha tingut una variable del motiu: la dona que, essent de la mateixa edat que l'home, el protegeix i el reconforta en una imatge compositiva de Pietat. La transferència de la figura de la Mare cap a la de la Dona protectora —guardant calcada la composició— dona un significat polisèmic, ple de misteri. En molts films de cinema negre, especialment en els que mantenen una estructura argumental d'ascensió i caiguda, la relació entre unes dones sempre problemàtiques respecte als homes que efectuen la seva davallada, pot culminar en aquest gest protector final. És el cas exemplar de *The Roaring Twenties* (*Els turbulents anys vint*, 1939) de Raoul Walsh, on podem assistir a l'ascensió al poder delictiu d'Eddie Bartlett (James Cagney) que s'enriqueix amb la venda d'alcohol en plena Llei seca i que més tard caurà en desgràcia a causa del crac del 1929. En l'escena final, Eddie és ferit de mort, i inicia una carrera per un escenari urbà nevat i inestable, per anar a morir, finalment, en braços de l'única dona que li resta fidel (una «dona de món», típic personatge de Pietat), a les escales de la catedral, en un recurs que torna a tenir alguna cosa d'operístic (dona, escales, catedral i neu). La dona demana silenci a un policia que interromp el moment d'intimitat immediatament anterior al *The End*, que marca el clímax del film, sense cap concessió a un futur possible.

D'aquesta recerca d'acolliment final cap a una dona consoladora i maternal no en gaudeixen únicament els moribunds. Sense sortir del cinema negre trobem molts films on el personatge perdedor busca l'últim refugi en una dona que la majoria de vegades l'acabarà abandonant. Però pot ser que aquests fora de llei ho siguin només en aparença. Alfred Hitchcock efectua, en l'escena culminant de *The Lodger* (*El enemigo de las rubias*, 1926), un complex arabesc que desenvolupa l'itinerari d'aquest motiu visual. El protagonista (Ivor Novello) és un típic fals culpable de Hitchcock, que és confós amb un estrangulador que assassina en sèrie. La noia que l'estima és l'única persona que creu en la seva innocència. En l'escena culminant del film, Novello, que va emmanillat, és perseguit per la massa assedegada de venjança, que vol linxar-lo. L'home puja en una tanca metàl·lica on queda penjat per les manilles. La salvació arribarà en l'últim minut, quan la policia porta la notícia que han detingut el culpable autèntic. En aquest moment l'home és descendit de la seva creu metàl·lica i acollit pietosament per la seva estimada davant la muda atenció de tots els perseguidors, els policies i la gent del carrer. La importància d'aquesta escena (i del film en general, considerat el primer film d'estil hitchcockià pur) es deu a l'esforç que fa Hitchcock per transmetre la narració de manera estrictament visual.¹¹

En refer el gest de la Pietat, l'heroi —o potser l'antiheroi— fracassat, o simplement ferit, busca en la dona maternal i divinitzada el consol que no troba en la seva vida normal. Aquest concepte de la relació masculí-femení ha estat especialment rellevant en la mitologia americana [64]. Nathalie Wood acull James Dean, i juntament amb ell, Sal Mineo, a *Re-*

11. «A partir d'una narració simple he estat constantment animat per la voluntat de presentar, per primera vegada, les meves idees en una forma purament visual», declara Hitchcock a Truffaut [38].

bel *Without a Cause* (*Rebel sense causa*, 1955) intentant omplir amb el seu gest consolador el buit d'afecte maternal que els dos joves tenen. Marilyn Monroe deu una gran part de la seva complexitat com a actriu-personatge a aquesta ambivalència entre dona eròtica i mare protectora. Així ho manifesta en la seva relació amb els homes a molts dels seus films, com ara a *The Misfits* (*Vides rebels*, 1961) on acull un Montgomery Clift ferit al cap, en una relació íntima plena de significats, que es traslladen al conjunt del film, banyat, tot ell, per un sentiment tardorenc.

Prostituta, amiga, amant, promesa o esposa, el gest pietós no es diferencia pel caràcter de la relació, sinó que reproduceix un sentiment protector especialment desitjat per la inseguretats masculina. En una relació tan indefinible com la de Tarzán i Jane, quan a *Tarzan and his Mate* (*Tarzan i la seva companya*, 1934) l'heroi infatigable finalment defalleix, és acollit per ella perquè pugui finalment descansar. Els fantasmes de la ment també són motiu d'atenció pietosa. Ingrid Bergman es preocupa de la salut mental de Gregory Peck a *Spellbound* (*Recorda*, 1945) d'Alfred Hitchcock, intentant amb el seu gest protector fer desaparèixer els seus malsons de culpabilitat. També el doctor Freud necessita ajuda, i més encarnat per Montgomery Clift, un actor que, com James Dean, sempre demana protecció. A *Freud* (*Freud, passió secreta*, 1962) de John Huston, reposa els seus fantasmes mentals d'incomprensió a la falda de la seva dona.

Pietat per als homes cansats, ferits, deprimits o simplement desviats del bon ordre. Una fructífera variable del motiu en la iconografia americana: el de l'esposa abnegada que intenta fer retornar el marit al sistema normal de valors. A *The Lost Weekend* (*Dies perduts*,¹² 1945), Jane Wyman concentra els

12. En castellà, *Días sin buella*.

seus esforços a regenerar el marit alcohòlic (Ray Milland), amb un gest pietós de protecció. És també un dels temes de *Sunrise* (*Amanecer*, 1927) quan Janet Gaynor acull el seu marit adúlter que, desconsolat, li confessa les seves malèvols intencions. En un cas i en l'altre ens trobem amb Pietats verticals, en les quals el cos de l'home abatut no és deixat a terra sinó que la dona col·labora a la seva elevació. És com si en aquest gest de consolar (prenent el cap de l'home entre els braços) hi hagués una forma de reincorporació, extensible a tots els exemples de la dona abnegada: el perdó i la comprensió dels pecats de l'home perdut i la seva readmissió definitiva en l'ordre domèstic.

SEXE I NECROFÍLIA

El consol cap a l'ésser estimat pren també formes d'apoteosi sexual. Griffith ja va exacerbar una de les escenes amoroses crucials de *Hearts of the World* (*Cors del món*, 1918) amb el retrobament en ple camp de batalla de la noia (Lillian Gish) i el seu estimat Douglas, un soldat que sembla mort, a qui ella consola i intenta reanimar contraposant l'escalfor de la seva cara contra el pit del moribund, en una Pietat que dura hores i hores. Premonitòriament, Griffith reuneix diversos significats del motiu: el camp de batalla, l'abnegació i un deliri amorós gairebé necrofilic, que fa aguantar la noia el temps que calgui, amb el cos exànim de l'estimat. Finalment, presa de desesperació per la inutilitat del seu auxili, la noia deixa el cos i se'n va plena de desconsol. Uns soldats de la Creu Roja s'adonaran que l'home encara és incomprensiblement viu (la Pietat com a regeneració, ella li ha insuflat la vida) i d'aquesta manera el soldat reapareixerà per a una nova vida en comú, plena de problemes de supervivència.

Aquests amors un pèl embogits, fets de deliri i d'una mica de necrofilia, tenen en la Pietat una magnífica forma d'expressió, gràcies no només a la complexitat relacional entre els dos protagonistes, sinó a la permissivitat temporal que una composició en Pietat té en una narració clàssica. És així que pren significat la llarguíssima seqüència de l'agonia de Richard Burton a la falda d'Elizabeth Taylor a la fastuosa *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz. Cleopatra rescata el cos agonitzant de Marco Antonio i el porta a la seva habitació. És un moment d'intimitat, Cleopatra fa marxar totes les seves assistents per compartir en solitud aquests minuts finals. Però és també un moment d'austeritat expressiva, amb una gran economia de planificació: només dos plans, un de frontal, l'altre de zenital, que reforça la persistent immobilitat de la seqüència. El petó final marca el clímax: ens diu en quin moment ell mor i ens indica el canvi de gestualitat que s'opera en Cleopatra, clamant la desgràcia d'aquesta pèrdua.

Òbviament, aquesta imatge ens recorda molts films basats en la mort desolada dels amants, en diverses variables dels amors contrariats sempre tocats per aquest punt d'excés dels grans registres melodramàtics. A la seqüència final de *West Side Story* (1961) de Robert Wise, Maria (Nathalie Wood) acull Tony (Richard Beymer) en una *Pietà dolorosa*, davant el silenci culpable de tots els qui, amb el seu enfrontament, han fet possible aquesta mort injusta, que ha convertit en impossible un amor pur.¹³ Però, per demostrar un cop més que la Pietat no distingeix gèneres sexuals, a *La ley del deseo* (1986), Pedro Almodóvar mostra aquesta apocalipsi sexual entre els dos homes protagonistes, Pablo (Eusebio Poncela) i Antonio (Antonio Banderas) en una ostentosa seqüència final, on es recrea aquesta Pietat amorosa i ne-

13. De manera habitual trobarem aquest moment de Pietat en diverses adaptacions explícites o no de *Romeo i Julieta*.

crofílica, en una ambientació manierista, més propera als melodrames de Douglas Sirk que no pas a la tradició operística, amb els dos homes amb el plaer satisfet a collint-se pietosament, com a metonímia destructiva del foc que assalta la passió dels amants i la totalitat de l'edifici que crema amb ells.

AMOR CAP ALS MARGINATS

En totes les seves variables més o menys apocalíptiques, la Pietat conserva una constant: sempre presenta una representació dels «bons sentiments», és un moment on el reconeixement sentimental pot reunir éssers que difícilment poden comunicar-se si no és a través d'aquesta composició gestual. La intimitat i la tendresa fan funcionar el motiu en arguments que tracten de relacions entre éssers marginats, bé per la seva disposició monstruosa o bé per la seva diferència de classe. En el primer cas el motiu és especialment indicat en les variables sobre la Bella i la Bèstia. En la figura de l'ésser monstruós, però de bon cor, abnegat, que ho donaria tot per la seva estimada, el reconeixement pietós arriba en aquest moment final en el qual la Bella reconeix el mèrit de la Bèstia agonitzant, com queda perfectament expressat en l'escena culminant de la versió Disney de *Beauty and the Beast* (*La bella i la bèstia*, 1991) en la qual el gest pietós de la Bella esdevindrà redemptor: la Bèstia convertida en príncep.¹⁴ A *The Hunchback of Notre Dame* (*El geperut de Notre Dame*, 1923), en versió dirigida per Wallace Worsley, Quasimodo (Lon Cha-

14. De vegades aquesta Pietat pot quedar el·líptica. A la primera versió de *King Kong* (1933), de Cooper i Schoedsack, la noia podria agrair al simi la seva abnegació, però el dispositiu de l'època ho impedeix. En la versió de 1976 dirigida per John Guillermin —tan inferior en tot— el contacte físic de la noia cap al simi és més intens. Hi ha Pietat.

ney), enamorat de la seva bella, la salva pagant amb la seva pròpia vida. Però, si bé en la versió clàssica no hi ha lloc per al reconeixement d'ella, sí que n'hi ha per part del capellà de Notre-Dame, que en l'escena final acull, consola i resa sobre el cadàver d'aquell ésser infeliç.

Marginats en un ambient ja de per si de pobresa extrema, són la Niña Chica i l'Azarías (Paco Rabal) de *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus. Els pocs moments de Pietat del film —dominat per la crueltat social— són molt densos i estan reservats a la unió d'aquests dos personatges que no saben comunicar-se a través de paraules, però sí amb una gestualitat íntima i silenciosa: Azarías, amb la nena malalta als braços, sota l'arbre, viu uns moments de felicitat. La Pietat en aquest film de Camus, correspon al manteniment de la dignitat, del dolor silencios.

Si la Pietat de *Los santos inocentes* dona imatge a tot el film, el mateix passa amb l'escena de la minyona i la germana petita de *Viskningar och rop* (*Crits i murmuris*, 1972) d'Ingmar Bergman.¹⁵ En l'escena bateguen alguns dels més elevats sentiments d'aquest motiu: l'amor cap al dèbil, el crit universal de solidaritat i el reforçament de la humanitat dels personatges. En l'univers femení creat per Bergman, fet d'equilibri i introspecció, no hi ha lloc per a la compassió, perquè s'albira que en aquest dolor transitiu entre la nena malalta i la dona que la cuida hi ha també la comunicació d'una serenitat feliç.

SENSE PIETAT

Com a millor i reconegut blasfem, pertoca a Luis Buñuel invertir en algun dels seus films aquesta fixada iconografia ba-

15. Tant a *Los santos inocentes* com a *Crits i murmuris*, els cartells publicitaris evoquen aquest moment pregnant de la Pietat.

mada en els bons sentiments, tan abominats pels surrealistes. A *Los olvidados* (1950) la presència o absència de Pietat en uns personatges que tenen esborrada aquesta paraula del seu vocabulari, la fa especialment indicativa de l'estil buñuelià: les virtuts cristianes són inútils i perverses en un món ple d'injustícia i marginalitat. La força subversiva de l'absència de Pietat es palesa en l'escena més cruel de *L'Âge d'Or* (*L'edat d'or*, 1930) quan el caçador dispara contra el seu fill amb el qual pocs segons abans jugava, sobre els seus genolls. La intromissió violenta d'aquesta escena pren encara dimensions més solemnes quan els membres de la mansió, sorpresos pel tret, s'acosten al cadàver del nen i es crea una composició típica de Pietat: un nen a terra, segurament mort, i un grup de persones més grans que se'l miren amb interès. Però, en lloc d'acollir-lo, es limiten a girar-lo, com si passessin revista a l'animal caçat, sense la més mínima commiseració.

Conjuntament amb Buñuel, un altre film planteja amb saviesa profunda l'ús crític d'aquest motiu. Es tracta de *Padre Padrone* (1977) de Paolo i Vittorio Taviani. En aquest film sobre la intransigència d'un pare que vol doblegar el seu fill en l'aprenentatge de la supervivència en una societat pastoral, es produeix una interminable llista de violències. La que queda més gravada en la memòria de l'espectador és el càstig corporal que el pare (Omero Antonutti) infringeix al seu fill, encara petit, per haver-lo desobeït jugant amb un altre nen, també aprenent de pastor. Com a conseqüència de la pallissa, el nen cau desmaiats per terra. El pare, sense immutar-se, l'acull en braços, en una Pietat arrogant i cruel, i comença a cantar una estranya cançó, que simbolitza la societat atàvica d'aquest poblet de Sardenya. Una cançó que ressona a tota la vall, cantada per altres pares, igualment violents amb els seus fills: passem així, exemplarment, de la història particular —aquell pare que ha pegat al seu fill— a una història col·lectiva, l'opressió de tots els joves que malviuen

en aquella societat. Una manera d'invertir el sentit de la Pietat: el pare que acull el fill en un gest forçat de caritat i amor és el que ha provocat i provocarà la seva més gran desgràcia. L'home assumeix una iconografia pietosa per demostrar a tothom, al fill abans que ningú, la persistència del seu poder: és pare, patró i patriarca.