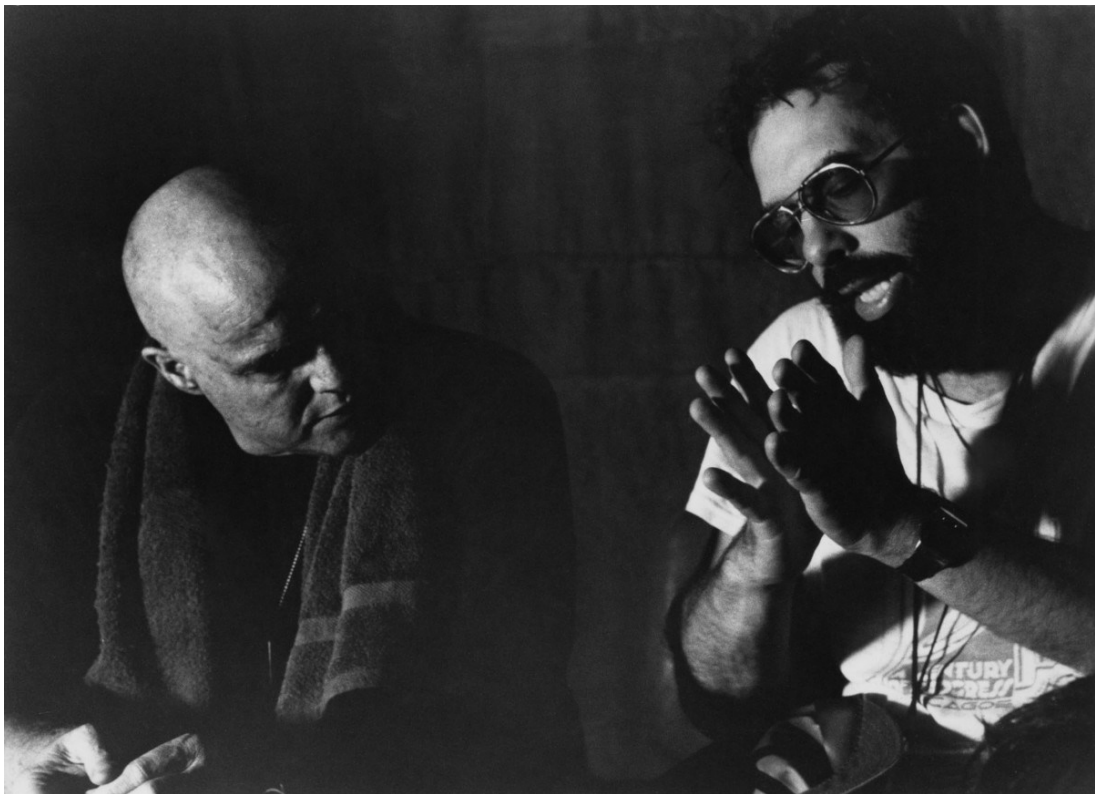


Francis Ford Coppola i Mireia Sallarès (1)

ASSAIG / CULTURA / LLIBRES / 12 NOVEMBRE, 2019



Sobre la investigació i l'ètica en la pràctica artística

Poder observar el procés d'elaboració de l'obra d'art, l'impàs cap a la forma, ens ajuda a entendre i ens ensenya les bambolines, les fosses, la ficció d'uns decorats que en l'obra acabada tenen consistència de real. Hi ha qui marca el producte final amb el segell del procés i hi ha qui l'amaga. Per aquells que saben i reconeixen que la vida, tot allò que passa en el procés de l'obra, dóna una força concreta a l'acabat, entren en un espai de reflexió molt interessant, on hi ha en joc la pròpia vida. Hem ajuntat un parell de bons exemples d'aquest fet, Francis Ford Coppola i el seu *Apocalypse Now*, que enguany fa quaranta anys que es va estrenar; i Mireia Sallarès i el seu llibre *Com una mica d'aigua al palmell de la mà. Una investigació sobre l'amor* (Arcàdia, 2019), que forma part d'un projecte artístic més ampli elaborat els darrers anys a Sèrbia. Ambdós són distants en el temps i en els mitjans, però igualment interessants en la manera de pensar el procés artístic.

* * *

L'any 1979, just fa quaranta anys, es va estrenar als cinemes *Apocalypse now*, l'adaptació cinematogràfica d'*El cor de les tenebres*. Orson Welles ja havia volgut adaptar el llibre de Conrad anys enrere, però la cosa no va prosperar per la manca de finançament —al seu lloc, dirigiria *Ciudadà Kane*. Que un cineasta tan tossut com Welles no se n'hagués sortit hauria d'haver alertat Coppola. Ell, però, no topa amb problemes de diners, just acaba d'estrenar *El Padrí 1 i 2*, que l'han convertit en multimilionari i que, a més, li han donat un crèdit creatiu enorme. Coppola tenia, doncs, un projecte molt ambiciós a les mans: d'una banda, adaptar un clàssic anglès i, de l'altra, donar una interpretació convincent del primer desastre bèl·lic dels Estats Units.

Com és sabut, l'estructura narrativa d'*Apocalypse now* és molt similar a la del llibre: un personatge anomenat Kurtz ha decidit desvincular-se de tot lligam moral amb el món occidental i ha esdevingut el líder d'una comunitat endins de la selva. Els seus antics caps en parlen amb misteri; qui l'ha sentit parlar, sempre en parla amb fascinació; els seus mètodes, a l'hora de comerciar o guerrear, es caracteritzen per una cruessa extrema. El narrador té la missió de navegar riu amunt, endinsant-se en la selva fins a trobar al campament de Kurtz; a mesura que avança el viatge, avança també la degradació moral dels ambients amb què topa. Albert Sánchez Piñol, en el pròleg de la darrera traducció en català d'*El cor de les tenebres* apunta molt encertadament que és un clàssic estrany. L'obra no reuneix gaires mèrits i més aviat està plena d'entrebanes. Qui l'hagi llegit potser podrà recordar els canvis confusos d'accions, de situacions o de llocs, per exemple, que a vegades en fan la lectura difícil, com qui vol caminar per un bosc massa espès. Malgrat tot, certs elements el feren i encara el fan una lectura molt atractiva.

D'entrada, que el Congo colonial de principis de segle s'adapti tan bé al Vietnam dels setanta ens indica que hi ha un tema que no s'ha esgotat i que Conrad fou un dels primers a formalitzar-lo, segurament. Aquest tema, el podríem resumir com una trobada problemàtica —per jeràrquica— amb l'altre i el(s) monstre(s) que això genera. Si n'és de potent, que de retruc, illumini el fil imperial que va de les explotacions i els exterminis de les colònies fins a l'època de les guerres impulsades per potències occidentals contra països en processos revolucionaris —i això, que dit aquí pot semblar prou obvi, és un virtut si tenim en compte les tonelades de propaganda que el poder d'occident gasta per amagar els danys col·laterals del progrés. Però l'element definitiu, el nucli gravitacional de tot el llibre és, evidentment, Kurtz. L'aura de misteri que l'envolta, els enigmes que exposa i allò que sembla haver entès, una mena de veritat repulsiva i atractiva a parts iguals.

Doncs bé, seguint el documental *Hearts of darkness*, que narra les peripècies del rodatge d'*Apocalypse Now*, ens trobem un Coppola completament obsessionat en crear un context el més semblant possible a les condicions de la Guerra del Vietnam. Per Coppola, és impensable gravar el film en un plató, necessiten el mateix ambient que tenien els soldats: «la gràcia de ser a la jungla lluitant contra totes aquelles dificultats, era que es reflectien a

la pel·lícula» diu el director al documental.

Però anar al Vietnam no era una opció. En comptes d'això, arriben a un acord per gravar a les Filipines amb el dictador Ferdinand Marcos, que en aquell moment estava en plena guerra contra els comunistes del sud. El material bèl·lic que sortiria a la pel·lícula era de les tropes governamentals, també els grans focs amb napalm que apareixen a la pel·lícula, etc. Tot allò era cedit a l'equip de rodatge a canvi, és clar, de grans sumes de diners.¹ Per als decorats, sobretot per al gran temple en ruïnes del campament de Kurtz, es van fer servir treballadors filipins que cobraven poc més d'un dòlar diari. Les dificultats del rodatge van ser enormes: un tifó que va deixar dos-cents morts va obligar a aturar-ho tot; Martin Sheen, que feia de capità Willard, va patir un atac de cor; els helicòpters que es feien servir eren de l'exèrcit filipí i marxaven a lluitar contra els comunistes sense avisar, el pressupost es va quadruplicar, etcètera. Algun diari americà en féu broma amb un article titulat «Apocalypse when». Francis Ford Coppola va considerar seriosament suïcidar-se un parell de cops.

I ara ens aproximem al pinyol de l'assumpte. Hi ha un posicionament artístic molt interessant en el plantejament del rodatge que se'm presenta com una regla de tres: *El cor de les tenebres* és un assaig sobre un xoc no satisfet amb una alteritat i, com diu Sánchez Piñol, això produeix «la resposta a la gran pregunta humana que ens ofereix Kurtz». Però aquesta resposta («L'horror! L'horror!») apareix en part velada. Coppola se sent del tot atret per aquesta veritat mig entrevista —com qualsevol que hagi llegit la novella. Però, tal com diu al documental, si no és capaç de comprendre-ho del tot no podrà gravar el final de la pel·lícula amb Marlon Brando. Hi ha d'haver una correspondència entre la pròpia vida i l'obra. En aquest cas, diu:

Sempre m'ha fascinat descobrir en les obres d'art una correspondència entre el que són i el tema que tracten. A la realització d'*Apocalypse Now* es reflectien molts dels elements que composaven la guerra del Vietnam: joventut, abundància d'equip (potència de foc), rock and roll, drogues, un pressupost descontrolat i por descarnada. Es tractava d'això.²

Coppola intueix que entre el Congo i Vietnam «poca cosa ha passat» i que, per tant, pot arribar a les conclusions de Conrad si passa per un procés similar, heus ací la regla de tres. Però encara més: les conclusions potser permetran il·luminar el conflicte de Vietnam, de l'horror del poder militar, amb una nova llum.

En aquest punt de la pel·lícula hi ha un parell de punts interessants per tancar: d'una banda, en aquesta correspondència entre vida i obra hi ha una problemàtica. Fa l'efecte que aquesta obra d'art compleix més aviat el mecanisme de l'obra d'art diguem-ne faraònica, en què absolutament tot —vides, entorn, drets laborals, etc.— és posat al servei d'una fi. De fet, si el film funciona tan bé com a explicació de la guerra del Vietnam també és gràcies al fet que la irrupció de tot el rodatge a Filipines manté el mateix caràcter colonial que la guerra que havia tingut pocs anys abans al país del costat. I això és francament revelador pel que fa als límits ètics d'aquest tipus de propostes artístiques i els límits respecte a la capacitat de tractar veritablement amb una alteritat.

Tanmateix, no es pot deixar de tenir un gran respecte per aquest tot o res on arriba Coppola. L'enigma de Kurtz se l'endurà en un viatge molt fondo, en una investigació artística del tot compromesa. Una de les notes del diari de veu de la dona de Coppola diu que «en Francis està en un punt molt lluny dins seu». Era el clima i l'aprofundiment en aquesta investigació el que el van dur en moments crítics on «grava per desesperació». Calia *tancar allò obert* perquè ja no es podia tornar enrere, ni materialment —tenia totes les propietats hipotecades, el seu futur econòmic depenia de l'èxit de la pel·lícula—, ni espiritualment, perquè la investigació l'havia dut a un procés de no-retorn. El resultat és la pel·lícula que coneixem, en les diverses variants que ha anat presentat al llarg dels anys.



1. De fet, es diu que alguns dels morts que es mostren a les escenes finals, al campament de Kurtz, eren reals. Alguna font diu que eren comunistes abatuts, d'altres com *El País* que un dissenyador d'escena els havia encarregat a gent de la zona, que es dedicaren a profanar tombes. Evidentment, el documental no en diu res. [↗](#)
2. Coppola, Francis F. *El cine en vivo y sus técnicas*. Reservoir Books, 2018. [↗](#)

ETIQUETES: [AL COR DE LES TENEBRES](#) [APOCALYPSE NOW](#) [CITIZEN KANE](#) [FRANCIS F. COPPOLA](#) [ORSON WELLES](#) [SANCHEZ PIÑOL](#)

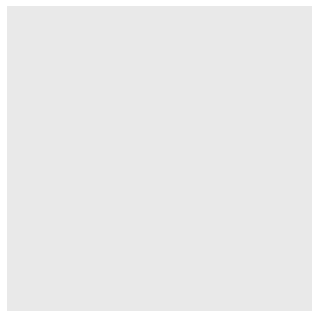
[SELLARES](#)



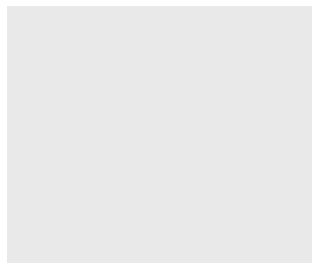
MISAEL ALERM | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(La Garriga, 1990). Llicenciat en Belles Arts i màster en Estudis Avancats en Història de l'Art. Ha publicat els llibres de poemes *Vell País Natal* (Adia, 2014) i *Aiga* (Adia, 2017). Coordina l'espai *Expressions* de *La Directa*. Treballa amb *oves*.

Articles relacionats



**Francis Ford Coppola i
Mireia Sallares (2)**



**Passat, present i futur
de la literatura
fantàstica en català**

