

CAROL

NOVEL·LA DE CULTE LÈSBIC I POEMA CINEMATogràFIC

Imma Merino

L'Avenç publica *Carol*, una història d'amor entre dues dones escrita fa seixanta-quatre anys per Patricia Highsmith, en el moment feliç en què, finalment, ha sigut adaptada al cinema en una pel·lícula bellíssima dirigida per Todd Haynes i protagonitzada per Cate Blanchett i Rooney Mara.

Vaig llegir per primera vegada *Carol* en la traducció al català de Montserrat Morera que, publicada originalment per Llibres del Trapezi l'any 1991 i més tard reeditada per Columna, L'Avenç ha tornat a posar a l'abast dels lectors per festejar el moment feliç en què, finalment, ha aparegut una pel·lícula bellíssima que adapta aquesta novel·la, singular en ella mateixa i dins de l'univers narratiu de Patricia Highsmith: la història d'amor entre dues dones en què, tot i que hi aparegui un detectiu i una pistola, la intriga principal és a l'entorn d'un enamorament (o de l'enamorament com una obsessió per l'objecte d'una passió que exalta i neguiteja en el dubte de la correspondència) i l'únic «crim» és un amor que contradiu les convencions morals d'una societat heteronormativa. Dedueixo que va ser a l'hivern del 1992 que vaig llegir-la en l'edició de Llibres del Trapezi amb una coberta una mica insípida (res a veure amb la de L'Avenç) en què una dona llegeix no sé sap què. Si aquesta edició va aparèixer és perquè,

més de trenta anys després d'escriure-la entre finals de 1948 i 1951, Highsmith va reconèixer l'autoria d'una novel·la que, amb el títol *The Price of Salt*, havia publicat amb pseudònim (Claire Morgan) perquè no l'etiquetessin com una escriptora de llibres de lesbianes, però potser també per amagar el seu lesbianisme.

Recordo l'habitació on, aquella primera vegada, vaig llegir-la voraçment, pràcticament d'una tirada, només dormint unes hores entremig. Recordo el llit enganxat a la paret, l'armari desordenat, la llum que es filtrava en uns vidres de color ambre. *Carol* em va enganxar plenament i, sempre que l'he rellegida, de manera íntegra o fragmentària, ho ha continuat fent. Mentrestant, en aquesta vintena llarga d'anys, he constatat que és una novel·la que, a part de fer-ho en mi, exerceix una seducció poderosa: escrita amb l'astúcia i la capacitat de pertorbar de la seva autora, arrossega amb la força de l'amor que una jove, Therese, sent d'una manera inesperada i fulgurant per una fascinant dona malcasada que, li diu ella ma-

IMMA MERINO SERRAT (Castellfollit de la Roca, 1962) és llicenciada en Filosofia per la Universitat Autònoma de Barcelona i doctora en Comunicació per la Universitat Pompeu Fabra. Des de fa més de vint-i-cinc anys escriu regularment sobre cinema i temes culturals al diari *El Punt* (ara *El Punt/Avui*). També és col·laboradora regular de *L'Avenç*. És professora d'Història del cinema i d'Anàlisi dels mitjans de comunicació a la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona i comparteix l'assignatura Documental de creació al Màster en cinema de la Universitat Pompeu Fabra.



teixa, té secrets com tots els adults. També, però, Therese té secrets, com ara el seu desig de mort en l'esbós i fins la plenitud de la felicitat: «Van entrar al túnel de Lincoln. Una excitació salvatge i inexplicable va envair Therese mentre mirava per la finestra. Desitjava que el túnel s'esfondrés i les matés a totes dues i que després haguessin de treure tots dos cossos junts. Notava que Carol la mirava de tant en tant». Sempre m'ha colpit aquest passatge que ressona en altres de la novel·la. Sí, *Carol* també m'ha captivat per la seva complexa, inquietant, exploració en l' enamorament.

El cas és que, abans que Patricia Highsmith revelés que n'era l'autora i li canviés el títol, *The Price of Salt* (1952) era una novel·la «lèsbica» de culte en l'àmbit anglosaxó, on tan sols havia sigut editada fins a finals dels últims anys vuitanta en què, al capdavant, l'escriptora nord-americana va confirmar la certesa d'un rumor que circulava. Amb aquesta declaració o confirmació, quan Highsmith havia adquirit popularitat com a autora d'inquietants novel·les d'intriga i d'un personatge tan escàpol com Tom Ripley, *The Price of Salt* va tenir una vida renovada i ampliada amb el títol de *Carol*.

En l'epíleg que va escriure per a una nova edició publicada a Londres l'any 1989, Highsmith explica que, adreçades a Claire Morgan, li van arribar centenars de cartes en què els remitenters (tant homes com dones) demanaven consell (per viure millor la seva homosexualitat) o, sobretot, expressaven un agraïment pel fet que la història de Carol i Therese era semblant a la seva. Moltes cartes també agraïen el fet que, definint part de la seva modernitat, la novel·la no només relata una relació homosexual sense condemnar-la moralment, sinó que tampoc no la fa tan impossible i desgraciada com per dur les amants a una depressió infernal o fins al suïcidi. En llegir-la per primer cop, també jo vaig agrair que, sotmetent-les a una diversitat de proves que han de vèncer, Highsmith concedís a les seves heroïnes «viure el miracle que juntes posseeixen», parafrasejant una frase de la novel·la que sempre he recordat: «Juntes posseïen un miracle». Continuo agraït-ho.

En el mateix epíleg, que s'ha afegit a les edicions posteriors en una diversitat de països i llengües, Patricia Highsmith també explica la llavor autobiogràfica de la novel·la. A finals de 1948, mentre la seva primera novel·la, *Estranys en un tren*, havia sigut acceptada per l'editorial Harper & Bros., però estava pendent de publicar-se, treballava temporalment en els grans magatzems Bloomingdale's durant

la campanya de Nadal. Havia sigut destinada a la secció de joguines i, envoltada de nines, va veure una dona rossa que duia un abric de pell i semblava que desprengués llum. La dona s'hi va acostar, va comprar una nina, va pagar i va apuntar l'adreça on s'havia d'enviar el regal. La visió va fer que se sentís estranya, marejada i extasiada. Quan va arribar a casa, covant un xarampió encomanat per una de les criatures amb les quals s'havia creuat als magatzems, va escriure vuit pàgines on, amb tot el fil argumental, va esbossar la història d'amor entre una jove dependent d'una secció de joguines (Therese, una projecció d'ella mateixa que, en lloc de ser escriptora, vol convertir-se en decoradora teatral) i una dona fascinant que, com si fos una premonició de l'actriu (Cate Blanchett) que l'ha encarnat al cinema, és revelada així en el primer encre-

Patricia Highsmith (1921-1995) a Nova York, a començament dels anys trenta





Meinshain Co.

uament de mirades: «Era alta i atractiva, se li veia una figura esvelta i graciosa amb aquell abric de pells ample que deixava obert amb la mà a la cintura. Tenia els ulls grisos, transparents, però, dominants com la llum o el foc i, atreta per ells, Therese no podia deixar de mirar-los».

Els magatzems Bloomingdale's van convertir-se en els magatzems Frankenberg en aquesta narració que pot considerar-se una fantasia eròtica de Patricia Highsmith: viure una passió amb Kathleen Seen, una dona adinerada que, com la fictícia Carol Aird, vivia en una mansió als afores de Nova York. Com Therese Belivet, la dependenta de la ficció, Highsmith tenia anotada l'adreça de la dona que va alterar-la mentre comprava una nina, però, a diferència del seu alter ego, no li va escriure cap felicitació de Nadal amb el desig de contactar-hi. En canvi, va acostar-se algunes vegades a prop de la casa on vivia la senyora Seen per espiar-la sense que aquesta se'n adonés. Ho explica Joan Schenkar en una biografia de Patricia Highsmith (n'hi ha una edició en castellà publicada el 2010 per Circe) tan voluminosa i documentada com punyent, fins al punt que pot semblar que mal intencionada amb l'escriptora. També explica que, ocupada en altres afers amorosos, Highsmith se'n va oblidar de Kathleen Seen mentre es concentrava en imaginar Carol Aird des del punt de vista de Therese. Schenkar hi afegeix que la seva biografia no va assabentar-se del fet que, el dia de Halloween de 1951, la senyora Seen va tancar-se en el garatge de casa seva, va engegar el motor del cotxe i va suïcidar-se inhalant monòxid de carboni. Aleshores, *The Price of Salt* estava enllestida i, un cop rebutjada per l'edi-

Escena de la pel·lícula on es produeix la primera trobada de Carol (Cate Blanchett) i Therese (Rooney Mara) als magatzems Frankenberg

torial (Harper & Brothers) que havia publicat *Estranys en un tren*, Coward-McCann en preparava l'edició.

D'acord amb l'esmentada biògrafa, Patricia Highsmith havia tingut diverses relacions amb dones abans (com també va tenir-ne moltes altres després) d'escriure *Carol*. Relacions que, com més conflictives i fins turmentades, més incentivaven la seva creació literària. Una d'aquestes relacions va mantenir-la fugaç, però intensament, amb Virginia Kent Catherwood (Ginnie), una dona rica, alcohòlica (i no és que Carol ho sigui, però té certa afició a la beguda) i divorciada que batallava per la custòdia de la seva filla amb l'ex-marit, que va acusar-la de lesbiana davant d'un sistema legal que, de l'homosexualitat, en feia una «clàusula moral». Així és que si Kathleen Seen va encendre la imaginació de Highsmith, «Ginnie» va ser una inspiració fonamental per concebre el personatge de Carol, que també pugna per la custòdia de la filla i que, un cop emprèn un viatge per l'interior dels Estats Units amb Therese, és perseguida per un detectiu contractat pel marit.

Des que vaig llegir *Carol* vaig pensar que ho tenia tot per ser adaptada al cinema: la història d'un amor que comença de manera enlluernadora amb una jove estranya i solitària que sent un «coup de foudre» atenent una dona trista i elegant en uns grans magatzems; un enamorament amb «suspens» (ple de dubtes sobre la naturalesa dels sentiments i la seva reciprocitat, tarda a consumir-se sexualment, en una retenció que aviva el desig) i un esclat de la passió durant un viatge que inclou una persecució detectivesca; una relació fragilitzada per la pressió social que ha d'afrontar dures proves i renúncies; i, fins i tot, un final que insinua una felicitat, que, en aquest cas, resulta subversiva.

Això últim és així perquè és un amor entre dues dones en una època duradora (i no del tot superada) en què la societat ho condemnava. Vet aquí el problema pel qual, tenint-ho tot per ser adaptada al cinema, han passat més de seixanta anys des de la publicació de la novel·la fins a l'aparició d'una pel·lícula que narra la història de Therese Belivet i Carol Aird. Un problema intensificat pel fet que Carol està disposada a pagar un preu: la renúncia a la seva filla, encara que la dona hi estigui forçada per una sentència legal que li exigeix viure en contra de la seva pròpia naturalesa a canvi d'unes engrunes per exercir la maternitat. Carol, heroïna perdurable del segle XX, no ho accepta, per l'amor a Therese i per dignitat.

A la pel·lícula, Carol ballant amb el seu marit, Harge Aird, de qui se separa.



Weinstein Co.

Però aquesta «renúncia» és un escàndol social. I, mentre escric aquest article, després de saber que les nominacions als premis Oscar 2016 han exclòs el film romàntic més poètic i preciós dels últims anys de les categories a millor pel·lícula i millor director, penso que els carques de Hollywood continuen sense suportar l'elecció de Carol (que, insisteixo, està forçada per una societat hipòcrita i perversa) i la mateixa existència d'aquesta pel·lícula que representa un moment històric: és la primera història d'amor entre dues dones tractada amb el mateix respecte concedit a tantes històries d'amor heterosexuales que configuren la tradició del millor cinema romàntic, que sublima la vida.

A banda, doncs, de les decisions masculines i homòfobes dels acadèmics de Hollywood, entregats al cinema de la testosterona, l'important és que *Carol* existeix. És una pel·lícula que el cinema ens devia des del moment en què va aparèixer la novel·la. Al darrere hi ha una llarga gestació que parteix del guió que, pel seu compte, va elaborar fa més de deu anys Phyllis Nagy, una escriptora nord-americana que, de jove, va conèixer Patricia Highsmith i més tard va fer una adaptació teatral de *The talented Mr. Ripley* o, d'acord amb el títol de l'edició en català publicada per Edicions 62, *L'enginyós senyor Ripley*. Una productora anglesa codirigida per una dona, Elizabeth Karlsen, ho va assumir i després s'hi va afegir una

altra dona productora, la nord-americana Christine Vachon, que, amb Killer Films, ha donat suport a cineastes amb una vocació autoral, transgressora i estilística, com ara Todd Haynes. Però va costar trobar el finançament per realitzar una pel·lícula que necessitava un esforç de producció per reconstituir l'època en què transcorre la història de Carol i Therese. El finançament definitiu va arribar amb la incorporació de Cate Blanchett, que va fer seu el projecte fins a esdevenir-ne productora executiva. Confesso que l'alegria que vaig sentir en assabentar-me que es realitzaria una adaptació de *Carol* ho va ser encara més per dos motius o, de fet, per la participació de dues personalitats cinematogràfiques en el projecte. Una és Blanchett. Si la pel·lícula no va poder fer-se a l'època de la novel·la, en què, posem per cas, Lauren Bacall podia haver estat una més que plausible senyora Aird, no se m'acut cap altra actriu actual (i fins em costa trobar-la en les dècades precedents) tan capaç com ella d'encarnar aquest personatge. Això pel seu físic, que s'ajusta a les descripcions de Carol, i per la seva elegància, el seu port, el seu carisma. Cate Blanchett és pràcticament l'única actriu contemporània que, essent a la vegada tan moderna o d'aquest temps, remet a les estrelles del cinema clàssic. De fet, com demostra la seva interpretació fascinant de Carol, és l'única estrella vertadera del cinema actual i l'única que de veritat ens mereixem.

L'altre motiu pel plus de felicitat és que el director de *Carol* sigui Todd Haynes (Los Angeles, 1961), un esplèndid cineasta associat a l'anomenat «*new queer cinema*» amb el que comporta d'una mirada altra que trenca amb els estereotips de gènere i que projecta explícitament un desig a banda de l'heterosexualitat normativa. El seu primer llargmetratge és *Poison* (1991), un film experimental basat en relats de Jean Genet, i una de les seves obres fonamentals és *Velvet Goldmine* (1998), en què recrea l'època del «glam» amb totes les seves ambigüitats sexuals i uns personatges inspirats en Iggy Pop i l'androgin David Bowie, mort recentment. Però, a més, Haynes fa anys que procedeix a una revisió del melodrama cinematogràfic clàssic, a través de la qual fa emergir aspectes que hi eren latents, però amagats, perquè representaven un tabú, com ara les relacions homosexuals o l'amor entre blancs i negres: una pel·lícula paradigmàtica, tenint com a referent el cinema de Douglas Sirk, és *Far from Heaven*

de James M. Cain d'una manera molt diferent a la pel·lícula realitzada Michael Curtiz amb Joan Crawford, i on empatitza amb una dona (Kate Winslet) que intenta reconstruir-se després d'una separació i, amb entrebancs, aconsegueix crear un negoci havent començat a sobreviure fent pastissos. Todd Haynes és un dels pocs cineastes vertaderament feministes i, a més, els seus personatges femenins cada cop són menys víctimes i, en tot cas, més capaços d'alliberar-se. Ho demostra *Carol*, en què, seguint la Highsmith menys misògina, les seves heroïnes prenen decisions que les alliberen d'una dictadura puritana.

Pel que fins ara he apuntat, crec que pot deduir-se que Todd Haynes fa crítica social i potser també que en les seves pel·lícules hi ha una visió d'Amèrica. Els films de Haynes pensen els Estats Units (el seu clàssic, el seu racisme, els seus somnis i els seus malsons, la seva llibertat i la seva repressió moral) i, a banda dels films esmentats, ho ex-

Todd Haynes exerceix una reflexió sobre la tradició cinematogràfica a la qual, tot inscrivint-s'hi, aporta una variant crítica i fins una desconstrucció sense renunciar a la narrativa i als elements que procuren plaer i emoció.

(2002), en què Julianne Moore interpreta una dona benestant que, habitant en una petita ciutat americana a mitjans dels anys 50, descobreix de sobte l'homosexualitat del seu marit i és exclosa socialment per la seva relació amb un home negre, un jardiner culte i sensible. S'hi podria afegir que, havent estudiat Semiòtica, Haynes exerceix una reflexió sobre la tradició cinematogràfica a la qual, tot inscrivint-s'hi a la vegada, aporta una variant crítica i fins una desconstrucció, sense renunciar a la narrativa i als elements que procuren plaer i emoció.

D'altra banda, Haynes tendeix a mostrar una empatia amb personatges femenins atrapats en universos domèstics: com ara la protagonista de l'esmentada *Far from Heaven* o aquella altra que, també interpretada per Julianne Moore i curiosament també anomenada Carol, experimenta a *Safe* (1995) una malaltia estranya que somatitza un malestar provocat per una alienació davant de la qual és incapaç de revoltar-se. O en el cas de la minisèrie *Mildred Pierce* (2011), en què adapta la novel·la

emplifica a *I'm Not There* (2007), on, inspirat en la vida de Bob Dylan (o, millor en, les vides del cantant, encarnat en diversos intèrprets, un dels quals una Cate Blanchett espectacular) i en les seves cançons, aporta una visió del país i del seu imaginari. Patricia Highsmith, a la seva manera, també va aportar una mirada sobre Amèrica, que, com és propi d'ella, no exclou els aspectes més tèrbols: un personatge com Tom Ripley, amb el seu arribisme brutal i la seva homosexualitat reprimida, representa el costat fosc del somni americà.

En tot cas, *Carol* és un retrat dels Estats Units en el pas dels anys 1940 als 1950 que comença a Nova York i que, al llarg del viatge de Carol i Therese cap a l'interior, s'estén per diverses localitats i paisatges del Mig Oest. Hi ha una plasmació d'una època a través de nombroses descripcions que permeten imaginar espais públics (els grans magatzems on treballa temporalment Therese, les cafeteries i restaurants plens de fum de tabac) i privats (les cases respectives de Carol i Therese que, reflectint la seva diferent condició social, són escenari de

les seves trobades fins que durant el viatge van creant una intimitat compartida en habitacions d'hotel de diversa naturalesa) mentre s'hi fan presents objectes, mobiliaris i ambients. Són uns Estats Units on sembla possible trobar qualsevol feina temporal i on les cartes poden arribar a qualsevol destí. Són uns Estats Units que, sobretot quan travessen paisatges rurals, exalten Therese. Però també són els Estats Units de l'època de la caça de bruixes i d'una moral repressiva que, en un gest de llibertat, subverteixen Carol i Therese sense fer cap declaració de principis i cap vindicació de la seva sexualitat, que ni tan sols és anomenada.

L'adaptació fílmica reconstrueix l'època inspirant-se en el llegat fotogràfic del període: sobretot dones fotògrafes, com ara Vivien Maier (una mainadera de la qual s'han descobert fa pocs anys les seves meravelloses fotos d'«aficionada») i les foto-periodistes Ruth Orkin, Helen Levitt i Esther Bubley; però també de Saul Leiter, el referent de tants de vidres de cotxe entelats a través dels quals sovint són filmades Carol i Therese. Todd Haynes, amb la col·laboració inestimable del gran director de fotografia Ed Lachman, mostra Nova York (tot i que la pel·lícula es va rodar a Cincinnati i no a Nova York, perquè, segons el cineasta, és impossible trobar-hi un edifici que no s'hagi

construït en els últims vint anys, amb l'excepció d'uns pocs barris protegits) com una ciutat una mica bruta i desmanegada poc després de la fi de la II Guerra Mundial.

Tanmateix, començant-la pel Nadal de 1952, any en què va publicar-se la novel·la, ha volgut que la història sobretot transcorri durant la campanya electoral que, el 20 de gener de 1953, va dur Eisenhower a la presidència i que, en una mena d'epíleg dins d'una construcció narrativa que altera l'estructura del relat de Highsmith, acabi a l'inici del mandat del general. No és per res. Amb Eisenhower i la seva dona Mamie a la Casa Blanca hi va haver una política conservadora que va exaltar els valors de la família i va incentivar la natalitat. I l'any 1953, als EUA l'homosexualitat va ser declarada un trastorn de la personalitat susceptible de ser tractat com una malaltia mental. Com el marit homosexual de Julianne Moore a *Far from Heaven*, la Carol de la pel·lícula se sotmet a un tractament psiquiàtric en un moment en què hi ha en joc la custòdia de la filla i fins l'amenaça de no poder-la veure.

Tot i que l'adaptació fílmica es manté fidel a un argument relatiu a la història d'amor prohibit entre dues dones

El personatge de Therese Belivet, interpretat per Rooney Mara, és una fotògrafa a la pel·lícula.



Weinstein Co.

d'edat i condició social diversa i, de fet, a l'esperit de la novel·la, com pot suposar-se hi ha molts més canvis que aquesta intencionada variació temporal. Atesa una necessitat de síntesi narrativa per ajustar-se a una duració estàndard, la pel·lícula, essent una condensació poètica del text de Highsmith, crea una altra temporalitat, de manera que, amb algunes elisions combinades amb escenes alterades i fins i tot de noves, bona part de la història es concentra en els dies de les festes de Nadal, incloent-hi un viatge que es fa més curt i que acaba sobtadament sense que Therese faci una llarga tornada en solitari.

Com he apuntat, una variació fonamental afecta l'estructura narrativa, que en la pel·lícula adquireix un caràcter circular amb un epíleg en què hi ha la resolució. Haynes ha explicat que el referent és *Brief Encounter*, una pel·lícula de David Lean del 1945 que comença amb un personatge secundari que, en entrar en el bar d'una estació de tren, interromp la conversa entre un home i una dona sense tenir consciència de la relació amorosa adúltera que ells dos mantenen i que aleshores és a punt de trencar-se. Després del comiat dels amants, la història del seu amor és narrada a partir de l'evocació de la dona i fins a retornar al punt de partida. A *Carol*, un jove entra en una cafeteria elegant i reconeix Therese, que parla amb una dona sense que l'espectador, a banda del fet que pugui conèixer la història, sàpiga, com en el cas de l'intrús, la naturalesa de la relació entre les dues dones. Therese li



aporta una conclusió alliberadora, es fa palpable que les dues dones són diferents de com són a l'inici i que l'amor i la seva relació els han comportat una profunda transformació.

Escena en què Carol rep la seva filla, físicament absent a la novel·la.

Aquesta transformació, i fins i tot una certa inversió dels papers en la relació, són a la novel·la, però Todd Haynes, a partir del guió de Phyllis Nagy, li dóna molt de joc i troba la forma visual de representar-ho, sobretot a través dels miralls, les finestres i els vidres dels cotxes que no només són un recurs

Carol és un retrat dels Estats Units de l'època, també de la caça de bruixes i d'una moral repressiva que, en un gest de llibertat, subverteixen Carol i Therese sense fer cap declaració de principis i cap vindicació de la seva sexualitat.

presenta Carol, que quan se'n va posa fugaçment una mà a l'espatlla de la jove, que tanca els ulls. Així, amb un detall que també és a *Brief Encounter* i que es pot trobar igualment a *Far from Heaven*, comença la creació poètica que Cate Blanchett i Rooney Mara fan amb cadascun dels seus gestos. Una gestualitat prou inspirada en la novel·la, però que, en tot cas, adquireix una forta significació en el film, en què, constituint part de la seva bellesa, els sentiments s'expressen més amb mirades i contactes que no amb paraules. Com en el film de Lean, la història adquireix una estructura circular, però, fins i tot abans de l'epíleg que

estètic, sinó que suggereixen l'emmirallament entre dues dones enamorades i tota una sèrie de dualitats i ressonàncies invertides, de manera que hi ha situacions que semblen duplicar-se amb una perspectiva diferent: com si cadascuna hagués passat a l'altre costat del mirall.

És evident que, al principi, la figura dominant és Carol, més aposentada socialment, més madura, més experimentada i més segura, tot i que passa per una crisi matrimonial i així personal que la fa malenconiosa i a vegades irada. Mentre que Therese (de la qual, a diferència de la novel·la, i fent-la més misteriosa, no se sap res del seu passat de nena òrfena i abandonada)

és una jove tímida, solitària, silent i insegura que, convertida en personatge filmic, fins i tot sembla no trobar el seu lloc en l'enquadrament. Però, ajudada per la seva amant i amb l'experiència de l'amor que l'enforteix fins en els moments de desamor, madura, troba el seu lloc i ha començat a emprendre una carrera professional acord amb el seu desig, de manera que, en arribar a la cita amb la qual es retorna al principi, ella té la capacitat de decidir sobre la relació amb Carol. Therese ha conquerit l'objecte del seu amor, però també hi ha una

La figura dominant és Carol, més aposentada socialment, més madura, més experimentada i més segura que Therese.

conquesta del subjecte. Allò que exalta és que Carol també faci les dues conquestes: potser ella va adreçar-se a Therese només per seduir-la, sense intuir com aquesta trobada canviaria per sempre més la seva vida i la faria capaç d'una vertadera independència.

Haynes fa present narrativament el canvi de posició, fins arribar a una certa inversió de papers, en un desdoblament de la focalització del relat i fins un desplaçament del punt de vista que representen una variació important respecte de la novel·la. Aquesta se centra en Therese i en el seu punt de vista, de manera que Carol pot arribar a semblar una construcció imaginària de la seva jove enamorada. En la pel·lícula, es parteix del punt de vista de Therese, però, desdoblant la focalització, en certa manera s'objectivitza Carol i se'ns introdueix en el seu món (habitat per la seva filla, que no apareix mai físicament en la novel·la, els seus sogres conservadors i inquisidors i el seu marit, Harge, que, malgrat mantenir les seves males pràctiques per tenir la custòdia de la nena, es presenta menys cínic que a la novel·la, però també més brutal i sobretot impotent davant d'un desig femení que, excloent-lo, ni controla ni comprèn) mentre que hi ha un subtil desplaçament de la perspectiva que fa que l'escena inicial es repregui des de la mirada d'una dona que aleshores és el personatge més enamorat i, per tant, més fràgil.

Abans d'arribar-hi, però, Carol ha observat Therese a través de la finestra d'un cotxe. És ella? És una aparició? Aquesta escena remet a una altra en què, després de la cita aleshores misteriosa en la cafeteria, es comença a evocar la història des de Therese, que, tristíssima, també mira a través del vidre de la finestra d'un cotxe i, entreveient una dona rossa al carrer, imagina Carol, aleshores un fantasma que s'encarna en el record del moment en què les dues dones van creuar per primer cop les seves mirades en uns grans magatzems. Un xoc còsmic que també repica en l'últim encreuament de mirades. Dos moments poètics sublimes que, com afirma el meu amic José Luis Losa, van convertir-se en una llegenda sobtada del cinema des que van revelar-se en l'últim festival de Canes.

Aquest caràcter evocatiu del relat fa que les imatges adquireixin una textura onírica que fa que *Carol* et transporti com en un somni i encarni així un element essencial del cinema (la capacitat de provocar un estat d'ensonyament) al qual sembla renunciar bona part del cinema contemporani. El somni es lliga al desig i així és que, essent un altre aspecte que sembla absent del cinema actual, tot el film de



Wainstein Co.



Weinstein Co.

La forma visual de representar la inversió de papers es fa a la pel·lícula, sobretot, a través dels miralls, les finestres i els vidres dels cotxes que no només són un recurs estètic, sinó que suggereixen l'emmirallament entre dues dones enamorades i tota una sèrie de dualitats i ressonàncies.

Haynes (que ha tingut presents els *Fragments d'un discurs amorós*, de Roland Barthes, per abordar l'enamorament com una obsessió que et col·loca al caire de l'abisme) n'és una exploració visual que sovint és capaç de fer-se tàctil i, en tot cas, d'expressar una sensualitat aclaparadora amb una enorme subtilitat: la manera en què Carol i Therese (o Blanchett i Mara, també esplèndida i especialment commovedora) es miren i s'espïen, freguen les seves mans, que semblen enramar-se, fumen com si cada calada conduís el desig, es toquen els cabells o es flairen –com ara en una seqüència preciosa en què, donant la volta a la cultura *queer*, les dues es perfumen mentre la senyora Aird ensenya a maquillar-se la jove Belivet, com si fos una iniciació en els plaers del cos que vindran. Tot això sense un gram de sentimentalisme, amb un laconisme verbal i una contenció que pot dur a l'equivoc: *Carol* no és freda, sinó que bull d'emoció sobre una superfície aparentment gelada, que potser representa el gel de la repressió que s'haurà de trencar amb la passió.

D' altra banda, és apassionant llegir o rellegir la novel·la després de veure la pel·lícula i observar com aquesta procedeix a una mena de desconstrucció del text de Highsmith en què algunes de les peces (situacions, diàlegs, gestos, objectes) són col·locades d'una altra manera per compondre un altre trencaclosques narratiu que, sense perdre mai la continuïtat narrativa, fa que el relat adquireixi una naturalesa cinematogràfica: observar com les llums del túnel de Lincoln reflecteixen i reboten suggerint el trasbals que produeix l'enamorament en Therese

i Carol; com els guants que Carol recull del mostrador a la novel·la els oblida (o potser no) per convertir-los en penyora d'amor; com el tren elèctric de juguina que Therese mira als magatzems substitueix la nina que Carol compra per la seva filla a la novel·la; com Carol li diu a Therese «*My angel, flung out of space*» («El meu àngel, com caigut de l'espai») en un altre moment del seu èxtasi amorós.

I, sobretot, hi ha una variació fonamental amb la qual el film aporta una resposta a com pot transportar-se una novel·la al cinema més enllà del seu argument per fer-ne cinema, i per reflexionar-hi sobre la creació i recepció de les imatges: la conversió de Therese en una fotògrafa, fet que posa el film en relació amb els seus referents visuals i fa que Todd Haynes s'hi projecti en la manera de filmar els cossos de les seves actrius. Therese no retrata persones, tement envair la seva intimitat, fins que s'enamora de Carol. És una manera, potser, de voler capturar l'objecte del seu amor. A la seva primera fotografia, la retrata de lluny, com si l'espïés. És una escena fascinant que el film construeix a partir d'una sola frase amb la qual Therese es pregunta de què podrien parlar durant el trajecte en cotxe: «¿De les parades d'arbres de Nadal que veien passar a la carretera?». Therese la fotografia de lluny, però Carol se n'adona i aleshores, en certa manera, actua (simultàniament a com ho fa Cate Blanchett davant de la càmera i l'espectador) per a la mirada i l'objectiu de qui l'observa. Com Therese, Haynes filma amb amor les seves actrius, i a través seu els personatges que encarnen. I és així que, veient *Carol*, és possible sentir alguna cosa pròxima a l'enamorament, si més no de la mateixa bellesa del film i dels cossos enamorats que l'habiten. ■

