

# L'HORROR QUOTIDIÀ

## CYD CHARISSE, DE VERD, DE VERMELL?

L'adolescent —marbre, solitud, aigua i metall— ha descobert tota la carn encesa de Cyd Charisse— després, a la televisió, fosca i adulta, l'actriu, la cantant, era una altra figura de fang —vestida de verd, o tal vegada de vermell, que la memòria sempre és groga i desballestada, fràgil del vidre fràgil del temps que passa. És, però, un descobriment gairebé violent, com una pedregada al cor, un cop al sexe. O com una mena d'enfrontament entre la raó pura d'imatges on les coloraines eren blaves gavines de paper i l'accent de tonalitat seca, metàl·lica, amb la figura d'Al Capone i els seus guardaespalles fixa la mirada, tallada la cara —evocació inevitable d'Scarface / Howard Hawks—, l'acer als ulls, el rostre impenetrable. Sòlid. Tal vegada tendre.

Aquell era l'espectacle del musical viu i representatiu del musical amb la conjunció perfecta del gènere i el cinema negre. I Cyd Charisse, de verd, de vermell?, lluny ara de Park Avenue, sortint de la pàgina de la història, perfecta de malucs, despullés les cuixes i el ball —boira, netadat geogràfica, Rodeo Drive —encisador. La creació del clima, de l'atmosfera, és gradualment perfecta. La *mise en scene*, que diria l'expert. L'explosió total, l'anul·lació total, l'entrega absoluta davant la torrencial dels colors en acció, en paraules de l'adolescent, cinèfil a tothora, lluminós quan aleshores entrava de la mà de Cyd Charisse al món tan frenètic com esquizofrènic del musical.

El film, la porta d'entrada al paradís de l'àngel i de la bellesa, no era sinó *Cantando bajo la lluvia*. I la Cyd Charisse. I l'Al Capone. I els guardaespalles ferotges. I el dolor —quasi bé l'ou com balla— que dringa i balla davant el rostre de Gene Kelly. S'han obert totes les portes —els finestrals també— a l'emoció accessible només als elegits per un favor especial de la naturalesa sempre divina i d'èxtasi. La seqüència és clau al desenvolupament de la història, de la trama. Conté els elements invariables, clàssics d'un gènere que va saber conèixer temps de glòria i d'esplendor. Ara, però, misèria i degradació d'un es músiques, d'un verb —la paraula— i una dansa que del frenesi —*Un día en New York*— passà a l'elegància, a la poesia —*Un americano en París*, *Brigadoom*, sense oblidar el monument/pastís del carrer 42— a la depuració estètica —*Una cara com àngel*— i l'alegria plena de viure —*Siete novias para siete hermanos*, *Melodias de Broadway*, 1955, també/també *My fair lady*— i aixecar després les primeres pedres que enderrocaren dramàticament l'edifici —*West side story*, *Hello, Dolly*— amb la cloenda anomenada, ¿per què no?, *Mary Poppins*.

Llavors —això és una síntesi, un apunt breu i lleuger, frívol a tota una estètica cinematogràfica— arriba el dubte, ¿què passa, per exemple, amb *Música y lágrimas*? No ho sé. I aquí, probable, l'angoixa críticament em porta a les zones del dolor. Perquè dolor és un viure orfes de musicals. I sense el Gary Cooper. O el Jack Palance. O James Dean. O...

Malgrat tot, l'adolescent —marbre, solitud, aigua i metall, memòria— nu al pati de butaques del cine Comedia barcelonenc, tancada la llum del projector, amb la dolçor als llavis, ha descobert tota la carn encesa de Cyd Charisse.

TONI ROCA / ESTIU DEL 42.



FOTOGRAMA DE VIDAS CRUZADAS

Quan el resultat final val la pena, les eternes, pesades, inútils, discussions, sobre les relacions entre Cine i Literatura queden desautoritzades tot d'una. D'exemples, per sort, n'hi ha a cor què vols; un dels més recents és *Short Cuts* (*Vidas Cruzadas*) de Robert Altman. Pel·lícula que té el seu punt de partida en uns quants contes i un poema de Raymond Carver (textos editats fa poc en traducció castellana). El resultat final és una impressionant lliçó de cine. I de literatura. Els espectadors som avisats des del primer moment (una primera seqüència brutal, amb uns avions fumigant, mentre les «vides creades», captades amb una magistral visió simultaneïsta, es preparen per entrar en acció) i ja no se'ns deixarà respirar fins al final; i això que hem d'assistir a fetes d'alt voltatge, com la de l'aquell amant enganat que destroua, amb una serra mecànica, el pis de la seva dona.

És una d'aquelles pel·lícules en què tot quadra. Obres com aquesta no surten ni per casualitat ni, m'atrevesc a dir, amb només un domini tècnic del mitjà, sinó sobretot per la delicadesa d'un detallat treball artesanal. El mateix passa en el cas d'una literatura, tan complexa, a pesar de les aparences, com la de R. Carver. Les gairebé tres hores que dura l'experiment són un exercici estilístic d'una bèstia del cine, que va tornar a ressorgir, després d'un temps d'hivernació, amb *El juego de Hollywood*, de la qual en rescata Tim Robbins, en un dels papers paradigmàtics de *Vidas Cruzadas*. És una pel·lícula arriscada. Com a espectador ingenu i sentimental, confés que, a mesura que le metratge avançava, vaig passar pena més d'un cop perquè no sabia com acabaria la cosa; em va arribar a desconcertar el maregmànnum humà que es coïa dins la pantalla. En mans de segons qui, més val no dir noms, hagués pogut convertir-se en un esguerro monumental.

La simbiosi Altman/Carver és perfecta. El món de Carver és a la pantalla amb tota la seva capacitat de fasciació. Carver és un dels pocs escriptors que m'ha arribat a acollonir, a fer por fins i tot; per la manera com descriu la nul·lit absoluta de la vida contemporània, els gestos grotescs de l'home actual, el petit feixisme quotidià. Molt millor que els tractats més envitricollats dels filòsofs. Un univers poblat per uns essers grotescos, a la deriva dins la

selva postmoderna. Altman ho va descrivint amb la seva càmera implacable, amb l'ajut d'una fotografia de colors «forts» que narren a la seva manera l'univers angoixant del film, convertida en un bisturi esmoladíssim, burxant on més mal fa.

Per mi, la pel·lícula té, a més, un intentu afegit, que és la presència d'Andie MacDowell. Una preferència que

ni els més íntims em sabien. Amb ella faria coses, amb el vist-i-plau del lobby de dones, del mateix estil que el meu estimat Jaume Vidal, ànima putativa i caritativa (gràcies a ell podem arribar a final de mes) d'aquests Temps Moderns, amb Melanie Griffith. A veure si qualche dia ho aconseguim.

VESCOMTE DE ROBINES

## A FAVOR DEL CINE

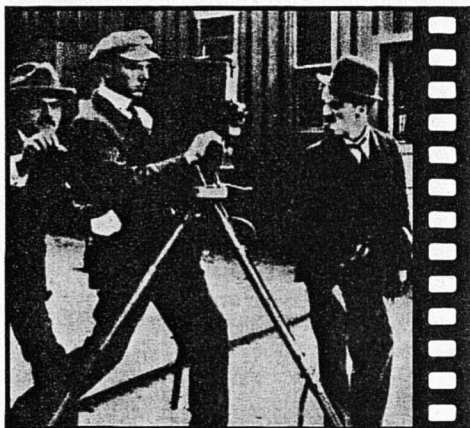
**Michel Rio: *El principio de incertidumbre.***

**Ed. Debate. Madrid, 1994.**

**Trad: Alberto Conde.**

Una de les virtuts no menors de la novel·la de Michel Rio és la brevetat. El defecte major, per contra, és la dèria intel·lectualoide que la governa. No sé què en pensarà algun entès en la matèria (es discuteixen les últimes novetats en el camp de la física, de la figura de Stephen Hawking, i d'altres coses) de les elucubracions científiques que s'hi exposen amb tant d'entusiasme. Els qui nedam en les aigües procel·loses de la ignorància ens haurem de conformar amb l'enorme atractiu de les referències cinematogràfiques i artístiques en general.

La novel·la conta la història d'una amistat, intensa, breu i casual. La composició de la novel·la gira a l'entorn dels diàlegs, llargs en excés, tenyits a vegades de pedanteria, dels dos protagonistes. Un individu que resultarà ser l'escriptor, Jérôme Avalon, entra sense voler dins el jardí de la casa de Dan Harrison, ex-actor (assegura que ha treballat amb Mankiewicz, Wilder, Curtiz, Hawks, Dmytryk, Vidor, Minnelli, Kubrick, Aldrich, Kazan. ¡Bestial!), retirat, fastiguejat per la degradació i perversió («ineptas comedias, moralidades maniqueas, sagas del dinero y el poder desglosadas en series interminables, melodramas acomodados al gusto del día, películas de acción cuyas dosis de violencia gratuita, sexo mecánico, lenguaje inmundito e intrepidez de pacotilla estaban cal-



FOTOGRAMA DE CARRERAS DE AUTOS PARA NIÑOS

culadas por estadísticos de un nuevo cuño que reducían a ecuación los gustos más bajos de un público al que despreciaban...») que les arts de la imatge han patit en la present època de modernitat penumbrosa. Quan és temptat per un productor típic de la modernor, de molta pela i gens de seny, Harrison s'hi nega. Per decència, per honestetat. Sobretot per no caure en els mateixos errors, patètics, que alguns il·lustres precedents («... rechazaría ese papel aunque la película fuera una obra maestra. Limelight es una obra maestra, e incluye el momento más siniestro de la historia del cine. Ése en que Buster Keaton hace dos o tres gestos supuestamente cómicos, miserable parodia de su pasado talento.»)

El moment més entranyable d'aquest llegat a favor del cine que és la novel·la de Michel Rio el descobrim quan, un dia Harrison decideix reveure una pel·lícula en què va intervenir trenta anys enrera. En demana l'opinió al majordom, Louis, i aquest li retreu l'excés de sobreactuació i de paraules, en una pel·lícula, a més, que va de la mort: « Mire Chaplin, —li diu Louis— todo lo que fue capaz de mostrar sin palabras.» En el passat número d'aquests papers ja ens varen recordar que el cine va començar a morir el dia que va aprendre a parlar.

JERONI SALOM