

Marti Martorell

Un tema que moltes de les pel·lícules de gènere negre mostren és el mite del paradís perdut. Cal entendre'l en el sentit temporal i d'espai: temporal pel que fa a la impossibilitat de reviure els millors moments ja passats i que, en la majoria de casos, es corresponen a l'etapa de la infantesa; i de l'espai perquè hi ha gairebé una correspondència exacta entre l'etapa esmentada i el fet de viure-la al camp.

*La visió de la infantesa.* Tres són les pel·lícules que més bé il·lustren aquesta «visió de la infantesa»: *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941), *White Heat* (*Al rojo vivo*, Raoul Walsh, 1949); *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950). En la darrera pel·lícula, el protagonista Cody Jarret (James Cagney) és víctima d'un fort complex d'Èdip. Tota la seva vida gira, doncs, entorn de les decisions que pren sa mare. Se sap que la manca de son pare va fer que se sentís molt unit ja des de nen a la figura materna. Aquest fet, a la llarga, causarà la mort de la dona de Cody Jarret i l'amant d'aquesta, a més de la seva pròpia destrucció. Al cap i a la fi, ell sempre ha anat a la recerca d'algú que, com quan ell era infant, li donàs suport incondicionalment.



*El último refugio*

Una escena molt significativa de *High Sierra* mostra Roy Early, interpretat per Humphrey Bogart, que emprèn un viatge al lloc s'ha de reunir amb altres atracadors. Sense venir de passada, però, fa parada a la granja en què va néixer i créixer. La mirada d'Early, arribat aquest punt, és tota plena de malenconia i no se sap ben bé si de resignació davant allò que es reconeix com a irrecuperable.

Encara és més eloqüent la fugida de Dix Handley (Sterling Hayden), de *The Asphalt Jungle*, una vegada ferit, cap a la granja on va créixer. Ja abans s'ha sabut que la seva màxima il·lusió és aconseguir prou diners per retirar-se del món de la delinqüència i comprar la granja esmentada, on, segons el que afirma, era feliç i recorda especialment quan el seu avi l'ensenyava a muntar a cavall. Per ell és un paratge incorrupte. La paradoxa es produeix a l'escena final de la pel·lícula, que ja s'ha fet famosa entre les antologies del cinema negre: Dix mor tot just quan ha acabat d'arribar a la granja i com a rerefons es veuen els cavalls que tant enyorava. També un altre personatge d'aquesta pel·lícula, el cervell de l'atractament, un alemany immigrant als Estats Units, sent enyorança del seu

país, un temps i un país que sap ben bé que no tornaran.

*El locus amoenus.* La concepció mítica de la infantesa va unida d'un forma indefectible a una visió paradisiàca del món rural: Roy Early, el protagonista de *High Sierra*, el primer que fa en sortir de la presó és demanar que l'acompanyin a passejar pel parc i afirma: «Vull anar al camp per veure si encara l'herba és verda i si els arbres tenen fulles.» Són extretes de *The Asphalt Jungle* també les frases següents: «Quan arribi a la granja, el primer que faré és banyar-me al riu per tal de no tenir de la ciutat ni tan sols la pols [...] Si vols aire sa, no el trobaràs mai a la ciutat [...] La selva venç. Les bèsties [de la ciutat] pasturen lliurement.»

No ha de sorprendre gens que hi hagi aquestes semblances entre ambdues pel·lícules: són basades en dues novel·les de William R. Burnett, escriptor i també guionista, que tenen com un dels punts principals exposar la corrupció de la societat urbana moderna i, per tant, una manera de demostrar-ho és descriure paisatges campestres idíl·lics com a part enfrontada al del cau de maldat que són les ciutats.

Relacionada encara amb aquest concepte del camp com a *locus amoenus*, hi ha la idea de la fuga al món exòtic, amb dues vessants: una és la fuga física i l'altra la necessitat d'una evasió a altres països no «contaminats» per la civilització.

Quant al primer punt, hi ha, per exemple, *High Sierra*; *White Heat*; *They Live by Night* (*Los amantes de la noche*, Nicholas Ray, 1948) i *Violent Saturday* (*Sábado trágico*, Richard Fleischer, 1955). Pel que fa al segon cas, s'hi poden incloure *Out of Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947); *The Asphalt Jungle*; *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo, 1935) i *You Only Live Once* (*Sólo se vive una vez*, Fritz Lang, 1937).



*La jungla de asfalto*

“Relacionada encara amb aquest concepte del camp com a *locus amoenus*, hi ha la idea de la fuga al món exòtic, amb dues vessants: una és la fuga física i l'altra la necessitat d'una evasió a altres països no «contaminats» per la civilització.”



*Al rojo vivo*

La fuga física és un tema amb molta de tradició i que, a hores d'ara, encara es mostra molt productiu: la pel·lícula de Clint Eastwood *A Perfect World* (*Un mundo perfecto*, 1993) n'és una bona demostració. S'hi conta la història d'un fugitiu que té un nen com a hoste. A mesura que es produeix un procés d'identificació del nen amb l'home i, també en l'altre sentit, de l'home amb el nen, s'emprèn un viatge cap al món incorrupte de la natura. Si es va encara una mica més endarrere, a més, es veu que és possible trobar pel·lícules en què també hi ha aquesta fugida, la més famosa de les quals és *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967).

Un dels més grans contrastos entre món rural i món urbà és el que es desenvolupa a *Violent Saturday*, ja que els atracadors d'un banc s'amaguen en una granja portada per quàquers, seguidors de la doctrina de l'anglès George Fox, del segle XVIII, segons el qual s'ha d'estar en contra del progrés humà i és per això que viuen en granges i van vestits amb les robes pròpies encara del segle disset. A més, són totalment contraris a la violència, la qual cosa suposarà poder ser fàcilment utilitzats per uns homes vinguts de la ciutat tot carregats d'armes.

Quant al segon vessant, a *The Asphalt Jungle*, l'advocat Alonzo D. Emmerich (Louis Calhern), sent la necessitat de fugir a les terres del sud i, a *Out of the Past*, la protagonista, Kathie Moffa (Jane Greer), proposa a Jeff Markham (Robert Mitchum), una vegada que ell és a la seves mans sense cap possibilitat d'escapatòria, la fugida cap a Mèxic, el «paradís perdut» i exòtic en què es varen conèixer i on ella espera que ell oblidés tot el mal que li va fer, emperò la fuga no és possible i els dos personatges acaben morts.

Totes aquestes pel·lícules, en definitiva, ofereixen una visió en què el camp s'identifica amb l'Edèn irrecuperable, ja sigui quant al temps passat (infància) o ja sigui pel que fa a l'espai. La ciutat és, de l'altra banda, el lloc on es congrien la perdició i la corrupció i qui s'hi ha enfangat ja no té la possibilitat de sortir-se'n.

Què ajuda encara a reforçar tot això? Es fa servir la fotografia, perquè el que fan els directors de fotografia és normalment identificar les imatges diürnes amb el món bucòlic de la naturalesa. És molt significatiu, doncs, que els títols de crèdit de *High Sierra* se superposin sobre unes imatges que mostren unes muntanyes immacula-

des totes envoltades de valls immenses en què un sol esplèndid les il·lumina i fa la sensació d'ésser allà on l'home es pot sentir més net.

De l'altre costat, però, són les imatges nocturnes les que acompanyen les escenes que transcorren a la ciutat: els assumptes tèrbols passen gairebé sempre a la ciutat, quan és de vespre. Un exemple n'és *The Grissom Gang* (*La banda de los Grissom*, Robert Aldrich, 1971): tan sols els deu darrers minuts passen al camp i amb escenes que transcorren el dia. La resta de la pel·lícula o bé són interiors sufocants en què no hi ha gaire claror o bé són escenes que passen el vespre a la metròpoli. En aquests darrers deu minuts es veu com un segrest es resol amb el naixement d'una història d'amor entre la víctima i un dels segrestadors, quan tot el temps precedent hem vist una història molt dura entre la segrestada i els que la tenen empresonada.

No ha d'estranyar, doncs, que el gènere negre, en el vessant cinematogràfic, hagi estat definit com aquell en què, a més de la història, interessa també el joc de llums i ombres que s'hi produeix. Molts dels directors de fotografia (i d'altres professionals de la cinematografia) de l'època daurada d'aquest gènere provenien principalment de la zona d'influència germànica, la qual cosa suposa que molts d'ells desenvolupessin la seva tasca en els moments en què l'expressionisme a Europa produïa les obres cinematogràfiques més cabdals que ens ha deixat. N'és un exemple la pel·lícula *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak, 1949), amb fotografia del tècnic txecoslovac Franz Planer.

La raó de l'arribada d'aquesta gent d'Alemanya i centre d'Europa és la pujada al poder d'Adolf Hitler el 1933: poc temps després començarà l'exili d'intel·lectuals i artistes. El cas més conegut és el de Fritz Lang, que deixarà una carrera molt prometedora en aquest país per instal·lar-se als Estats Units. ■