

Josep Carles Romaguera

S i hi ha dues manifestacions artístiques que han caracteritzat el segle XX són el jazz i el cinema, ja que ambdues han nascut —el cinema una mica abans— s'han desenvolupat i han assolit la seva maduresa al llarg del segle passat. L'actual ens confirmarà si també haurà estat el de la seva decadència, tal i com sembla previsible, en uns temps en què paradoxalment, erròniament, l'art ha adquirit un caràcter efímer. A més, resulta, almenys, curiós que la primera vegada en què el cinema decidís abandonar el silenci, fóra mitjançant una pel·lícula titulada *El cantor de Jazz*, malgrat aquesta evidenciés que aquest estil musical d'origen africà no havia estat del tot assimilat, si tenim en compte que, per exemple, el protagonista, Al Johnson, era un blanc amb la cara pintada i que la música que s'hi reproduïa recordava més que res al vodevil.

Quan es parla de les relacions entre el jazz i el cinema, evidentment, en primer lloc tothom els associa a partir de la inclusió d'aquest tipus de música a les bandes sonores. Un cineasta, exemplar en aquest sentit, seria Woody Allen, qui sempre que té l'ocasió introdueix alguna peça de Benny Goodman o Duke Ellington, quan no se li ocorre fer un fals documental sobre un inexistent guitarrista de jazz dels anys 30, a la seva di-

vertidíssima *Acordes y desacuerdos*. L'esmentat Ellington fou l'encarregat d'elaborar la música per a la pel·lícula *Anatomia de un asesinato*, d'Otto Preminger. En aquest cas, la música esdevenia un element metafòric molt adient, ja que remetia a la perfecció a la manera d'actuar del protagonista, interpretat per James Stewart en la pell d'un advocat que actuava de manera improvisada i oberta, desconcertant per a l'acusació. Una altra fructífera i aplaudida col·laboració fou la que tingueren Miles Dives, llegenda, llavors, dels clubs nocturns de Saint-Germain-des-Prés, i Louis Malle a la seva *opéra prima*, *Ascensor para el cadalso*. Res millor que la música de l'autor de *Kind of Blue*, per il·lustrar aquesta història de confusió, equívocs i en què ningú és innocent, però tampoc no és culpable d'allò que se li imputa.

Un altre aspecte que cal esmentar a l'hora de parlar de les relacions entre jazz i cinema és el de les biografies filmiques basades en la vida de músics com, per exemple, Glenn Miller, sobre qui Anthony Mann realitzà una pel·lícula massa embafada de sentimentalisme edulcorat, excessivament convencional i, en definitiva, d'un molest caràcter hagiogràfic. Segurament, una de les pel·lícules més recomanables, en aquest sentit, sigui la magnífica *Alrededor de la medianoche*, de Bertrand Tavernier, interpretada pel mú-

sic Dexter Gordon, qui encarna un personatge que esdevé un híbrid entre els músics Bud Powell i Lester Young, i amb una banda sonora composta per un altre geni com Herbie Hancock. La pel·lícula, envoltada d'un to crepuscular i nostàlgic, gens desmesurat, relata el crepuscle d'un gran artista del club Blue Note, a la rue d'Artois, durant els anys 50.

No vull oblidar, però, i seguint amb la vessant temàtica de les biografies, una de les obres mestres del cinema, no tan sols sobre jazz, sinó en general: *Bird*, la biografia que realitzà Clint Eastwood, una altre cineasta apassionat del jazz —*Els americans tan sols han creat dues formes d'expressió vertaderament originals: el western i el jazz*—, sobre una de les figures mítiques d'aquest tipus de música: Charlie Parker. La diferència cabdal d'aquesta pel·lícula, respecte de la resta de biografies i de la majoria de pel·lícules de qualsevol gènere i estil, és el desconcert que provoca la seva complexa i enrevessada estructura narrativa, que no segueix un desenvolupament lineal i que ben bé es podria comparar a una peça de jazz del protagonista Eastwood, doncs, planteja la narració del film de manera que hi hagi una correspondència entre la manifestació artística que posa en escena i el mitjà que usa per a tal empresa, fent que siguin nombroses les digressions i les, aparentment, impro-



visacions, que giren entorn a un nucli temàtic: la vida de Charlie Parker. I aquí volia arribar.

Quant a les relacions entre el jazz i el cinema sempre s'ha buscat evidenciar les diferències i remarcar que es tracten de dues manifestacions artístiques, la metodologia de les quals és totalment oposada. La música jazz parteix, inicialment, de l'enunciació d'un tema —allò que anomenen els músics l'"estàndard"— per desviar-se de sobte en una improvisació més o manco motivada pel tema central, al qual es torna o es fa lleugera referència, transitòriament, i que es recupera per tancar la peça. Al contrari, el cinema sempre s'ha entès, de manera molt limitada, com un art encorsetat, mitjançant els diversos procediments d'elaboració de guió, de posada en escena i muntatge. No deixa de ser una distinció, aquesta, que parteix d'una concepció pueril i reduccionista envers el cinema, sotmès a una visió conservadora, excessivament novel·lesca, que castra les seves enormes possibilitats expressives. És més, són nombrosos els exemples d'obres cinematogràfiques que recorden, en part, una peça musical jazzística. *Bird*, per exemple.

El concepte més interessant d'allò que podríem anomenar cinema jazzístic obeeix al fet que el cinema remeti a l'estructura lliure i imprevisible d'aquest tipus de música. I no em refereixo, encara que segurament és la primera referència que, en aquest sentit, es pot fer del lligam establert entre ambdós llenguatges, a l'aparició d'un tipus de ritme narratiu propi del jazz, com, per exemple, el que adquireix el muntatge sincopat i lliure, anomenat precisament *jazzy*, de Nicholas Ray. Cal, en aquest aspecte, anar més enllà i buscar una influència més profunda i complexa que es manifesti en els elements més fonamentals del llenguatge cinematogràfic.

La posada en escena de *La regla del juego*, de Jean Renoir, és exemplar en aquest sentit, ja que es tracta d'una pel·lícula que, vista una vegada rere l'altra, sembla una constant improvisació i que no parteix de cap tipus de programa previ, amb aquella entrada i sortida, anada i vinguda de personatges que es topen o s'esqui-

ven. En aquest sentit, per exemple, podria esmentar el cineasta català José Luis Guerin qui a les seves pel·lícules, sempre nodrides d'un concepte documental, i sobretot a la seva última, *En construcció*, sembla, precisament, que organitza una posada en escena que va construint —permetin-me el joc— de manera imprevisible el conjunt de la pel·lícula.

Es podria parlar, també, de les digressions narratives que tan habituals són en els artefactes lúdics ideats pels entremaliats germans Coen. De la mateixa manera que podríem citar Roberto Rossellini i la seva genial *Viaggio in Italia*. Penso, però, que cal comentar, sobretot, la tasca desenvolupada per Jean-Luc Godard, a qui es pot considerar com el pare del *free jazz* i alhora del *jazz fusion* cinematogràficament parlant, ja que parteix d'una metodologia de treball molt jazzístic, sense guió previ, tan sols amb una sèrie d'anotacions —fragments de diàlegs, referències visuals, etc.— anotades a una llibreta, la qual cosa incita a la improvisació. Molt més marcada, aquesta, quan en el muntatge definitiu, Godard realitza una total operació de manipulació que aporta una misteriosa sensació de pel·lícula imprevisible, espontània, fragmentada. Un exemple, el tenim en la seva última pel·lícula *Eligio del amor*. Entre els camarades de generació de Godard, hi trobem que cineastes com Jacques

Rivette o Eric Rohmer, cadascun a la seva manera, realitzen operacions semblants, com és el cas de la rohmèria *El rayo verde*.

Si creuem l'Atlàntic, ens trobem un cineasta coetania dels anteriors, John Casavettes, la primera pel·lícula del qual va néixer d'una total improvisació. En les seves pel·lícules posteriors accentuaria aquesta sensació, però curiosament mitjançant una tasca de planificació i d'exigent i controlat treball interpretatiu. Obres radicals, renovadores, plenament modernes, com *Faces* o *Husbands*, són un exemple de cinema lliure, obert i posseïdor d'una força extraordinària. Entre els compatriotes de Casavettes ja he esmentat la fonamental aportació d'Eastwood, però cal recordar la figura de Robert Altman qui fa uns anys realitzà *Kansas City*, una pel·lícula ambientada als locals de jazz a l'època de la Gran Depressió. La pel·lícula evidenciava que el treball d'Altman no consistia en seguir un guió com si es tractés d'un programa a seguir, sinó que més bé, com declarava, es tractava de fer música, partint d'una lletra, que seria el petit melodrama de les dues dones protagonistes (Blondie O'Hara segrestadora de Carolyn Stilton), però que no s'havia de seguir literalment, com és habitual gairebé sempre al cinema. De manera que l'espectador, finalment, acabava adoptant la mateixa actitud que davant un concert de jazz. ■

