

Romà Gubern

Amés d'*El Padrino*, durant els setanta i vuitanta, van aparèixer altres pel·lícules que demostren, per una banda, que el gènere es fa més ideològic. Als anys trenta i quaranta, no hi havia una voluntat d'introduir ideologia en les pel·lícules. En canvi, en les noves, hi és del tot. I també la desaparició de la censura a mitjan dels anys seixanta (Codi Hays); això dona lloc a una gran permissivitat que permet, per exemple, que els criminals quedin impunes —abans impensable.

Títols que ho il·lustren: *La huida* (*The getaway*) de Sam Peckinpah del 1972, amb Steve McQueen i Ali McGraw: un expresidiari i la seva dona atraquen un banc i fugen cap a Mèxic, una mica com el final d'*El peregrino* de Chaplin. És una pel·lícula post 68, amb una mirada cínica, amoralista, anarquista. Com *Bonnie and Clyde* (encara que els protagonistes acabin morint). Barreja intergenèrica de cinema negre, cinema d'aventures, cinema d'amor, i, també, en aquest cas, la fórmula de la *road movie* (d'itinerari).

Hi ha una altra sèrie, *Dollar* de Richard Brooks, amb Warren Beatty, sobre una parella de delinqüents perseguida per la justícia, de la qual n'acaben escapant.

Hi ha una pel·lícula extremadament interessant i molt llarga que és *Once upon a time in America*, del 1984, també d'un director italià (no italoamericà), Sergio Leone. S'havia donat a conèixer amb *spaghetti westerns*, alguns bastant notables; a molts dels quals hi havia era una mirada irònica, des d'Europa, del gènere.

Leone se'n va a Amèrica i fa aquesta pel·lícula gangsteril d'unes quatre hores aproximadament, un fresc social i històric.

La seva novetat és que aquesta vegada el Padrino és un Padrino jueu que interpreta Robert DeNiro i assistim a cinquanta anys de la seva vida. L'adolescent, cap a 1922, el madur el 1933 amb la prohibició i la Depressió i finalment la senilitat i el fracàs del 1968, quan acaba la pel·lícula.

Sobre el tema dels jueus vull dir una cosa, perquè em sembla rellevant. Es



pot dir avui en dia, sense cap vergonya, que la indústria del cine americà és jueva. La fundaren els immigrants, com Samuel Goldwyn. Hi ha un llibre molt interessant sobre això, que va guanyar el premi Pulitzer que es titula *El imperio de ellos mismos*, que explica molt bé per què el cine americà és un negoci jueu: Steven Spielberg, el més important productor del cinema americà actualment.

A finals del segle XIX quan van arribar de Polònia, d'Alemanya i de Rússia perseguits pel tsarisme. Naturalment, la situació d'Amèrica no permetia als jueus entrar als negocis respectables, legítims; i per tant, es van anar situant als no respectables, que era el món de l'espectacle, les varietats, el món dels mitjans de comunicació, el circ, i d'un invent nou que es deia cinema, fet amb fotografies. Justament aquesta discriminació que patien ho va permetre.

Ho assenyalo perquè sempre hi ha hagut aquest tabú d'associar el gangsterisme i la condició jueva. Crec que el primer que la va trencar va ser Sergio Leone en la pel·lícula citada.

Érase una vez en America és una lectura europea del cinema de gàngsters nord-americà, que es dedica a desmuntar l'*American dream* (el somni americà).

Els jueus també apareixen a *Muerte entre las flores*, una pel·lícula dels germans Coen (Joel i Ethan). La pel·lícula

transcorre als anys de la prohibició i, de nou, hi apareix el tema de les famílies ètniques. En aquest cas, tenim una banda irlandesa i una de jueva. Guerra de bandes. Hi ha una forta contaminació de la comèdia i la presència de la corrupció política: el batle i el policia.

El tema de la interètnicitat apareix en una altra pel·lícula de gàngsters molt interessant, al meu entendre; *Uno de los nuestros*, d'un altre director italoamericà, Martin Scorsese, del 1990. Altre cop ens trobam amb l'ascens d'un gàngster, Ray Liotta, que és fill d'un irlandès i una siciliana, casat amb una jueva; cosa que permet presentar un conflicte de lleialtats.

També ha tingut tractament del gènere comèdia, amb un antecedent famós com és *Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder, extraordinàriament brillant. A partir dels vuitanta, comencen a aparèixer comèdies típiques: *El honor de los Prizzi* de John Huston, de l'any 1985, que és una comèdia negra sobre la màfia, en què un home (Jack Nicholson) i una dona (Kathleen Turner) que són assassins contractats per dues famílies mafioses, s'enamoren i reben l'encàrrec de matar-se mútuament (molt en l'estil isabel·lí, molta filigrana).

Una altra comèdia, no de tant nivell, una mica posterior (del 1991), *Casada con todos* de Jonathan Demme.

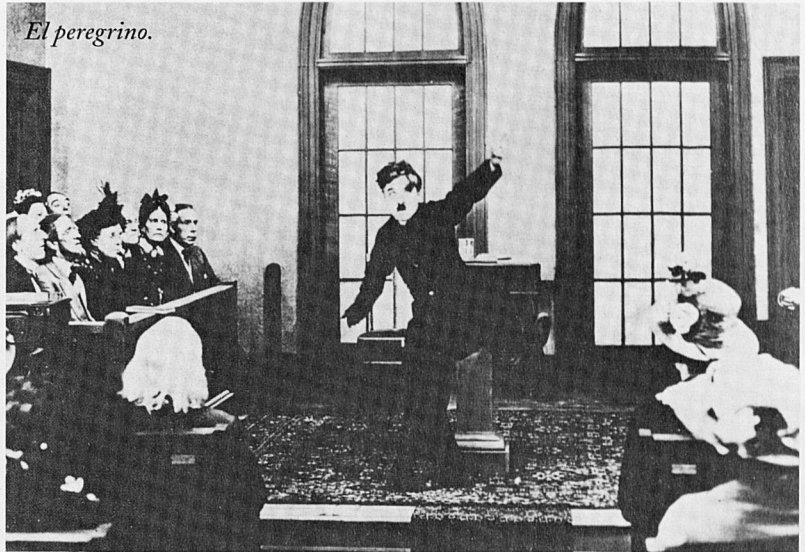
I així arribem a la postmodernitat. Que és un moviment que neix emi-

mentment al món de l'arquitectura, però que, de seguida, es difon a tot el món acadèmic americà. Lligat també amb una activitat interdisciplinària com són el *Estudis Culturals*, que són una mena de relativisme, de subjectivisme. És un intent de demostrar que el personalisme en la societat havia fracassat i, per tant, la complexitat del món real demana segmentar-lo en moltes facetes i mètodes d'anàlisi.

Aquesta *postmodernitat* també arriba al cine. Una sèrie de pel·lícules adopten el model del *biopic* (biografia), com la de Robert Benton: *Billy Bathgate* del 1991 (la darrera que va fotografiar el català Néstor Almendros) o *Bugsy*, de l'any 1991, de Barry Levinson, amb l'acció a Los Angeles, Las Vegas (anys cinquanta).

Però sobretot vull recordar una obra mestra, tan enigmàtica i tan fascinant, com *Mulholland drive* de David Lynch del 2002. Sorprenent com altres de David Lynch, en què hi ha un enigma fascinant que et captiva, i és clar, arriba un moment que dius "això no té solució" i, efectivament, no té solució perquè el guionista ha fet una trampa. Però realment la capacitat que té Lynch a través de la imatge és impressionant. A causa de l'autonomia absoluta del guió, que va més enllà de la lògica. La imatge del cap de la màfia en cadira de rodes que hi insereix de tant en tant, amb el bigoti...que controla tots els fils de la intriga, que finalment és una qüestió de càsting. *Mulholland drive* és una pel·lícula inclassificable, és un

El peregrino.



Muerte entre las flores.



Barton Fink.



Gangs of New York.



cinema autoral molt radical. És *post-surrealista* o *tardosurrealista* que deriva de les pel·lícules com *El àngel exterminador*, no és molt diferent la lògica de Lynch de la de Buñuel.

I també vull acabar amb una pel·lícula recent que, en canvi, fa una mirada arqueològica a aquest tema que és *Gangs of New York* de Martin Scorsese. És autoreflexiva en el sentit que el director, fill de la immigració europea indaga en les arrels d'aquesta delinqüència. És, de nou, una pel·lícula de gènesi, d'arrels, de matriu; del mite dels orígens.

És curiós que és una pel·lícula molt estimable, notabilíssima; feta amb un gran esforç. I que té una voluntat arqueològica i indagatòria. És la mirada d'un historiador que vol saber com va començar el gangsterisme a Nova York. És una pel·lícula molt ben documentada que, curiosament, ha tingut una acollida relativament freda, amb bones crítiques però va ser ignorada als Oscars, per exemple—i això que és una pel·lícula d'Oscar—. Però, des dels orígens, marca curiosament un punt d'a-

rribada, perquè a partir d'aquí el cinema de gàngsters ja no pot ser el mateix. Ara sabem d'on ve i com va començar tot.

Segurament la cosa no pot ser igual perquè, si llegiu el diari cada dia, veureu que la màfia actualment està als grans negocis i a les grans corporacions, a les cúpules de les grans empreses internacionals. Ara ja tenim una autoconsciència del que ha estat aquest procés.

Tornant a *Muerte entre las flores*. Ja sabeu que Joel Coen i el seu germà Ethan—separats per qüestions de producció—, van debutar amb una pel·lícula brillantíssima que és un homenatge al cinema negre clàssic que és *Sangre fácil* del 1983.

La seva tercera pel·lícula és *Muerte entre las flores*. S'ha de dir que la trama, la intriga és molt enrevesada, molt complicada, cosa que no és nova en aquest gènere. Vull recordar el cas famós d'*El sueño eterno* de Howard Hawks, amb Bogart: si intentau explicar l'argument de la pel·lícula a algú no us en sortireu perquè és un embo-

lic descomunal. I recordo que hi ha un episodi famós que va explicar Hawks, qui, en una roda de premsa, no va saber explicar un aspecte de l'argument, perquè ni el director mateix no sabia explicar la història. La intriga és laberíntica.

Té *Muerte entre las flores* uns aspectes interessants—a part de les lluites ètniques que va ser una novetat interessant en el seu moment. Trenca alguns clixés del gènere. Per exemple, no hi ha personatges simpàtics, el protagonista Gabriel Byrne no és simpàtic. No hi ha herois ni un personatge amb qui un es pugui identificar.

Apareix un tema que havia estat latent, però que mai havia estat explicat: el tema de l'homosexualitat masculina. Pensau que les pel·lícules de gàngsters són d'homes, fonamentalment i, per això, el tema havia estat insinuat. Aquí crec que, per primera vegada, apareix frontalment el tema de l'homosexualitat masculina en el món del gangsterisme.

I, finalment, també tenim aquí una contaminació genèrica, que és la con-

taminació de la comèdia. Dins el fragor de les bales i les batalles, també tenim elements de comèdia. I, com he dit abans, també hi ha una denúncia de la corrupció política del batle i els policies. Per tant, és una pel·lícula molt brillant d'un director especialment brillant com és Joel Coen.

Si voleu fer alguna pregunta sobre qualssevol dels temes que he tractat, endavant.

P. ¿On situaria les pel·lícules de Tarantino *Pulp fiction* i *Reservoir dogs*?

R. Tarantino, director de moda, jo penso que té dos trets; per una banda, el tremendisme, amb una gran morbositat. És un director —jo no sóc admirador de Tarantino— a qui li reconeixo una gran competència professional. Ha tingut la mala fortuna —involuntària tal vegada— de crear escola, molta gent vol ser Tarantino. Però jo diria que bàsicament es vincula amb una tradició de l'espectacle que és la del teatre de la sang, de la violència... i ho fa molt bé. Ara, jo, personalment, penso que és un cinema una mica mecànic de disseny, de peces de puzzle. Més que d'inspiració, de feina d'encaixar peces, i no ho valoro massa, respectant-lo.

P. Tornant a la pel·lícula *Mulholland drive*. La vaig anar a veure, em va agradar visualment, però no vaig aclarir-ne absolutament res.

R. És que no has d'assabentar-te de res. Està molt ben observat, és un comentari molt pertinent. Jo l'estava veient amb molt interès, perquè hi ha un enigma. Aquella dona que apareix. L'espectador de les pel·lícules d'intriga sempre intenta avançar-se i formular hipòtesis, encara que sigui inconscientment sobre qui és el dolent, qui l'ha matat, qui és l'assassí. Jo anava formulant les meves hipòtesis, especulatives i no m'encaixava, no tenia solució. I efectivament no té solució, perquè és una intriga arbitrària. Si em permeteu una comparació, li passa una mica com a *El Perro andaluz*... ¿De què va? Ni ho sé ni t'ho vull explicar.

Fins i tot, curiosament, com que hi ha bastant incultura cinèfila a Hollywood. És sorprenent. En una de les di-

La huida.



verses entrevistes que li he llegit a David Lynch, algú li va preguntar: "El seu món té molt a veure amb Buñuel...no?", i va dir "...Sí, m'ho han dit, però jo a aquest director no el coneixo; segur que m'interessarà molt veure les seves pel·lícules..." És molt com *El àngel exterminador*: ¿per què no poden sortir d'aquella habitació? Doncs, perquè no poden sortir!!.

I passava el mateix amb la seva pel·lícula anterior: *Carretera perduda*. Les primeres pel·lícules —a part de *Cabeza borradora*, que era una pel·lícula *tardounderground*—, fins a *Corazón Salvaje*, les pel·lícules de Lynch tenien una estructura argumental perfectament entenable. Però les dues últimes són una aposta per allò absurd, pel teatre de l'absurd.

L'avantatge és que aquesta llibertat imaginativa li permet una gran creativitat visual. Com que no depèn d'una lògica narrativa, que està obligat a explicar i anar cap aquí i cap allà, pot posar el que vulgui en termes plàstics. Quan jo em queixo de la pèrdua del poder visual de les imatges —no parlo d'*El Padrino*, que té una fotografia excel·lent—, Però, en general, el cinema contemporani ha anat perdent pes des del punt de vista de l'expressivitat visual.

Lynch té un element fascinant, i és que ha recuperat l'esplendor visual que tenia el millor cinema mut. Estic parlant d'Eisenstein o de Murnau, aquest poder visual que amb el sonor es va anar perdent, perquè posa més èmfasi en l'argument i en el diàleg.

Però sobretot vull recordar una obra mestra, tan enigmàtica i tan fascinant, com *Mulholland drive* de David Lynch del 2002. Sorprenent com altres de David Lynch, en què hi ha un enigma fascinant que et captiva, i és clar, arriba un moment que dius "això no té solució" i, efectivament, no té solució perquè el guionista ha fet una trampa



Mulholland drive.

És un cinema d'atmosfera.

Barton Fink, també és una pel·lícula d'atmosfera de Hollywood.

Avui en dia, dins l'obra narrativa, s'entén que l'autor té dret, Víctor Ericé a *El espíritu de la colmena*: la trobada de la nena amb Frankenstein és pot dir si és un somni, si no és un somni. El poeta té dret a integrar elements del seu món poètic amb tota llibertat.

Pel que fa al cinema digital. Quan jo veig Glenn Ford i Rita Hayworth, un davant de l'altre, i que ell li fot una bufetada, jo sé que dos actors vius, amb les seves sensacions, amb la seva epidermis, estaven en contacte físic. Però si jo veig cent o mil marcians sobre Nova York, jo sé que això mai no ha succeït. Ho sé perquè sóc un espectador expert; però, fins i tot, un es-

pectador no expert, innocent, subliminalment, sap que Glenn Ford i Rita Hayworth estven davant la càmera i que, per tant, la imatge és fotoquímica autenticadora; o si voleu en llenguatge semiòtic, una imatge benedicional. I, en canvi, els mil marcians sobre Nova York mai no ha succeït. Per tant, la imatge digital té l'estatut del dibuix animat. Com el Tom i Jerry; és divertit però no m'emociona, perquè és fantasia inventada.

Això és molt important perquè el cas de *Matrix II*, que ha fracassat. La primera part tenia cert interès, plantejava una sèrie de problemes interessants i penso que és una pel·lícula per reflexionar-hi i sobre el que diu. La segona em sembla una mena de còpia, amb gent que està volant.

Per tant, el tractament que l'espectador naïf en fa d'aquestes imatges no és el mateix que en fa, per exemple, de *Retorno al pasado*. Encara que sigui a nivell subliminal.

Per poder-te emocionar amb una pel·lícula t'has d'identificar amb els personatges, una empatia solidària amb els personatges.

L'espectacle digital, doncs, té un sostre. Però benvingut sigui el digital.

Jo confeso que la primera vegada que vaig veure una pel·lícula amb muntatge digital va ser *Terminator II*, en què sortia aquella mena d'antagonista mercurial. Vaig quedar fascinat. El que passa és que a la quarta, la cinquena, setena vegada, que veus coses d'aquestes dius, "bé això ja m'ho sé", però demanes, a part de l'espectacle, una capacitat, uns personatges humans amb els quals puguis identificar-te. Que puguis seguir la trama amb interès.

Amb això no vull semblar obscurantista. El digital és una aportació importantíssima dins la història del cinema.

És molt interessant veure com Méliès arriba al món del teatre i aplica conceptes del prestidigitador i de l'home de teatre i fa aquelles meravelles que fa. Superada aquesta primera fase entram dins els trucatges òptics mecànics: *King Kong* és un monument. Després la fotoquímica. Però això arriba a un sostre i ja no es pot anar més enllà. I l'aparició del digital és providencial.

Arriba un moment en què ja no basta amb l'espectacle pur, necessites personatges conductors de la trama i la intriga. És un problema no del digital sinó de les estratègies del sector del món de l'espectacle amb el digital, que apliquen la llei del mínim esforç. Va passar el mateix al començament del sonor, l'important pels estudis era que quan la boca s'obris, se sentís: "Ahh!!" i la gent se sorprengués. Després directors com Jean Renoir, King Vidor, Von Sternberg van demostrar que, amb el so, es podien fer arguments dramàticament coherents.

Ara som encara en el moment de la "barraca de fira" del digital. Encara que hi comencen a haver-hi pel·lícules que ho superen, com, per exemple, *Lucia y el sexo*, en què Julio Médem fa un ús interessant del digital. ■