



Endavant Sr. Coppola. El *nou cine nord-americà* (I)

Javier Jiménez

El cicle tornava a obrir-se a partir de 1968. Després que mestres com Ford, Hitchcock o Lang apadrinaren inconscientment el moviment francès de la *nouvelle vague*, juntament amb el neorealisme italià —agafant del primer el concepte d'autor total del filme i del segon l'ús del llenguatge cinematogràfic i els modes de rodatge: la "posada en escena". El cinema europeu va gaudir a partir del 1959 d'una època brillant, creativament parlant, amb el *free cinema* anglès, el *nuevo cine español*, el nou corrent alemany o fins i tot el moviment aparegut a Sud-amèrica conegut com a *nuovo cinema brasiler* encapçalat per la figura de Nelson Pereira dos Santos; etapa inversament proporcional al nord-americà, que es veia immersit en un període de crisi a causa principalment de la fi de les carreres dels grans mestres dels anys trenta i quaranta com Frank Capra, Michael Curtiz o George Cukor, l'arribada i competència de la televisió i l'existència del comitè d'activitats anti-americanes, conegut com *la caça de bruixes*, que provocava la corresponent manipulació argumental dels films.

El temps que transcorre entre 1950 i 1968 als Estats Units és, en general, una mostra de cinema sense missatge, sen-

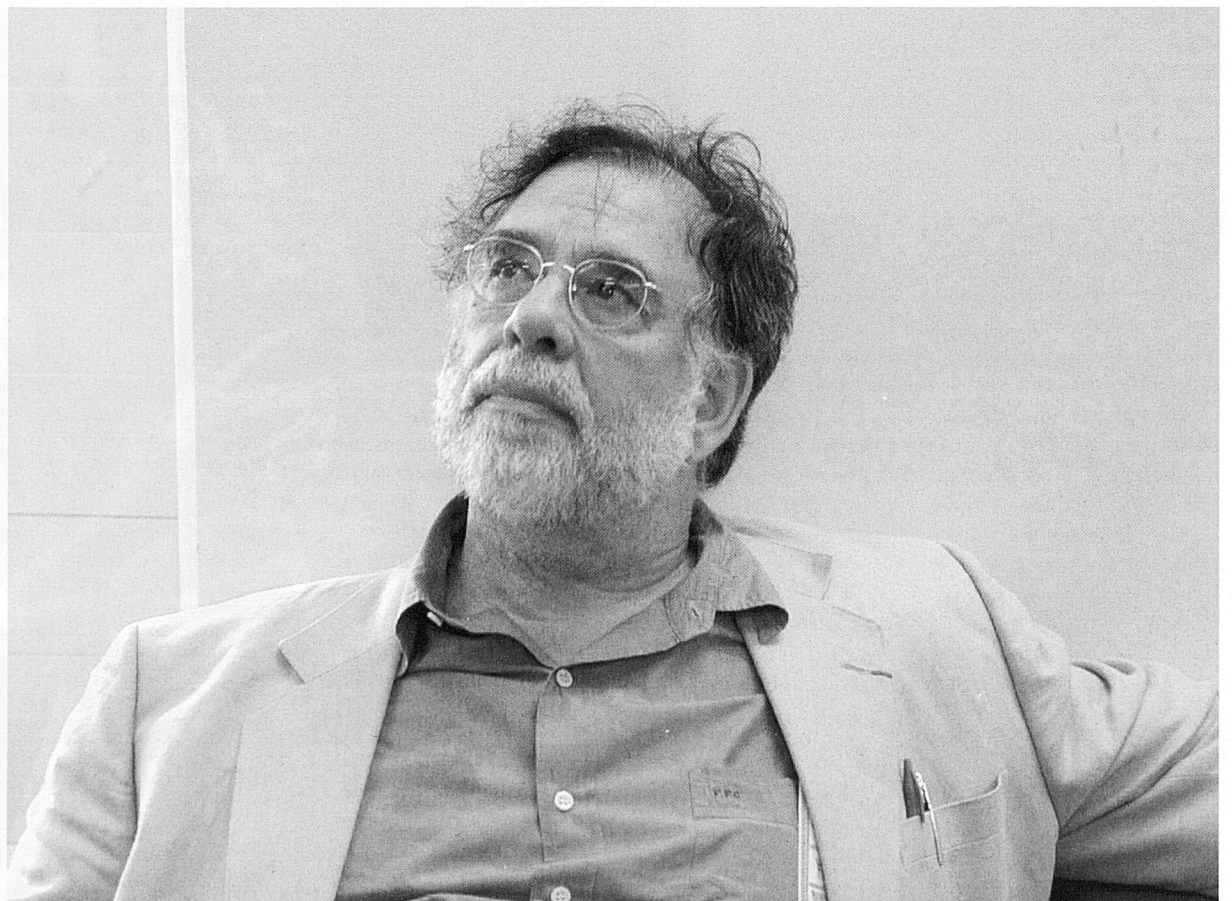
se denúncia social i freturós d'experimentació. Les grans productores intentaven aconseguir públic amb innovacions com el cinemascope o el cinerama (nous sistemes de projecció a la pantalla) i l'estrena de films d'elevats pressuposts que resultaven fracassos a taquilla (*Quo Vadis*, Mervyn Leroy; 1951, *How the west was won*, George Marshall; 1962 o *Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz; 1963). L'espectador caminava en direcció contrària a causa principalment de la situació social d'aquells moments. La Guerra Freda es trobava en el punt més àlgid, a causa en part al començament de la guerra de Corea, que posteriorment desembocaria en una de les pitjors experiències de la història contemporània nord-americana, el conflicte del Vietnam, un esdeveniment que serviria com a excusa per realitzar una de les crítiques més fortes per part d'aquest nou grup de cineastes que arribaria a partir de finals dels anys seixanta.

Marty, un filme de Delbert Mann rodat el 1955, serveix com a presentació d'un nou grup de directors que provenen del món de la televisió, entre els quals l'esmentat Mann, John Frankenheimer, Sydney Lumet o Martin Ritt. No és un cinema que provoqui una ruptura clara amb els cànons conservadors, però en el qual hi podem notar un tarannà més crític i realista; en són exemples *The hot*

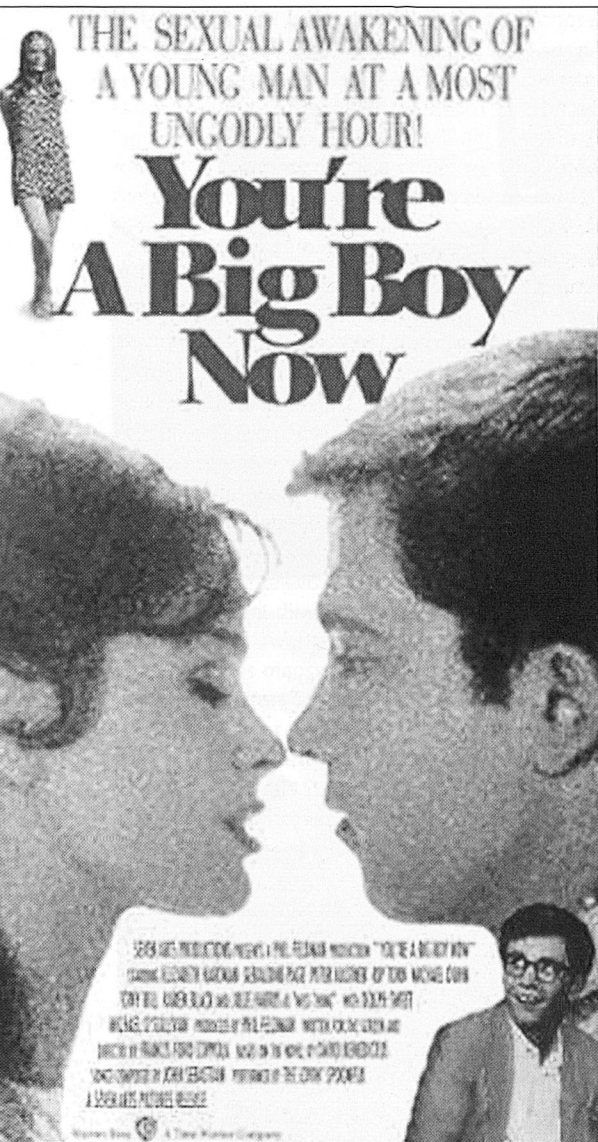
long summer (1958), *The manchurian candidate* (1962) o *12 hungry men* (1957). Aquesta generació televisiva serà el precedent de la nova onada de cineastes nord-americans, liderats per edat i experiència cinematogràfica pel director Francis Ford Coppola. Podem trobar com a integrants clau d'aquesta nou corrent noms com Michael Cimino, George Lucas, Brian de Palma, Martin Scorsese i Steven Spielberg. Una de les característiques més rellevants era la seva formació universitària, i, en general, unes idees que xocaven frontalment amb les línies de producció de les grans corporacions com la Paramount, la Twenty Century Fox o Warner Bros. Varen provocar, parafrasejant el títol del llibre del crític José Luis Guarner, una *trasfiguración* d'un cinema que estava mort. Una total transfiguració tant dels mecanismes artístics com econòmics.

I d'igual manera que els corrents europeus, encapçalats per França, varen assimilar les figures abans assenyalades per fomentar la seva rebel·lió cinematogràfica, ara eren els nord-americans els qui copiaven, cercant per damunt de tot la independència creativa respecte dels productors.¹

Coppola, un director nascut a Detroit l'any 1939, es va convertir en l'abanderat, en la principal personalitat de tots ells. Estudiant a la Universitat d'UCLA,



I d'igual manera que els corrents europeus, encapçalats per França, varen assimilar les figures abans assenyalades per fomentar la seva rebel·lió cinematogràfica, ara eren els nord-americans els qui copiaven, cercant per damunt de tot la independència creativa respecte dels productors



que en aquella època rivalitzava amb la USC (on estudiarien entre altres George Lucas, amb qui mantindria posteriorment una relació d'alts i baixos) va començar la seva carrera professional de la mà de Roger Corman, el pare de la sèrie B, amb petits productes de caire eròtic, coneguts com a *nudies* entre els quals destaquen *The Peeper* (1961) i *Tonight for sure* (1962).² Poc temps després fa realitat el seu primer llargmetratge titulat *Dementia 13* (1963), molt proper al gènere fantàstic i de terror, de gran actualitat gràcies als films italians de Mario Bava³ o els de Corman mateix.

Compaginant les tasques de director i de guionista, una faceta en la qual Coppola va destacar ràpidament amb guions com *Paris brûle-t-il?* (1966) i més darrerament de *Patton* (1970), amb el qual ja va guanyar un Oscar, va començar el rodatge de *You're a big boy now* (*Ya eres un gran chico*, 1966), una història en què el seu protagonista començava la seva vida d'experimentació davant el món, el pas de la vida de joventut a la maduresa, a la presa de decisions, aconseguint els seus primers reconeixements a nivell internacional amb nominacions als Globus d'Or i als Bafta anglesos. Després de realitzar el seu segon llargmetratge, li arriba la gran oportunitat de dirigir un projecte per una major, en aquest cas la Warner, titulat *Finian's rainbow* (*El valle del arco iris*, 1968).

Aquesta realització marca un punt i a part en la carrera de Coppola. L'argument, el mode de producció,⁴ actors protagonistes com Fred Astaire i la semi-retirada Petula Clark el porten a plantejar-se la seva carrera cinematogràfica; i decideix apostar per una independència més radical, precisament en el moment que coneix un jove cineasta de 24 anys que respon al nom de George Lucas. 🎬

(1) Parlant d'Orson Welles, Coppola va enunciar: un geni que es va passar quinze anys tractant de fer una pel·lícula, però no ho podia aconseguir perquè havia perdut les seves bones relacions amb els gran estudis, perquè era una persona massa independent per al sistema. Aquesta és una bona mostra de com era Hollywood, la teva reputació podia prendre el vol de la nit al dia. *Dirigido por...*, desembre, 1996, pàgina 22.

(2) En el llibre *Coppola*, del biògraf Peter Cowie, el director declara que el 60% de la pel·lícula rodada no va ser responsabilitat seva, només la va signar amb la intenció de donar a conèixer el seu nom. *Coppola*, Peter Cowie, Londres, 1989, pàgina 23.

(3) El director italià va debutar amb l'òpera prima titulada *La maschera del demoneo* (1960), a la qual va seguir *La ragazza che sapeva troppo* tres anys després, amb arguments que tracten de resurreccions, morts, molt propers a la història de *Dementia 13. El Giallo italiano; la oscuridad y la sangre*, Antonio José Navarro, Madrid, 1982.

(4) La pel·lícula es va rodar per aprofitar els decorats de l'última gran producció de la Warner, *Camelot* (1967) de Joshua Logan, a més de les notables diferències de pressupost en relació amb musicals de l'època com *Star* (1968) de Robert Wise o *Hello Dolly* (1969) de Gene Kelly. *Francis Ford Coppola*, Esteve Rimbau, Madrid, 1996, pàgina 134.