



*La ley de la calle.*

Havier Jiménez

Comença la dècada de 1980. Coppola acaba l'aventura d'*Apocalypse now* (*Apocalypse now*, 1979) i es troba en un moment àlgid quant a fama i reconeixements, però la vessant econòmica —les productores i els estudis— li dona l'espatlla després de tot el que va comportar la filmació de la seva darrera obra. I precisament serà aquesta *grandiositat* de què parlàvem al capítol anterior la que provocarà una nova direcció en la filmografia del director nord-americà, quan va posar en marxa el projecte de *One from the heart* (*Corazonada*, 1982) un drama romàntic sobre dues parelles a la ciutat de Las Vegas, ple d'homenatges i referències a altres obres cinematogràfiques<sup>1</sup>. És una de les realitzacions més arriscades de Coppola, contraposant-se a la contemporaneïtat del seu rodatge, ja que els arguments predominants de l'etapa giraven entorn de la ciència-ficció, violència, primers passos de l'aplicació de la informàtica, entre d'altres<sup>2</sup>; afegint-hi, a

més, que la producció de la pel·lícula va ser responsabilitat de Zoetrope, l'antiga productora de Coppola, la qual tornava a entrar en escena després de l'oblit forçat sofert a mitjan dels setanta.

Podem gràcies a Zoetrope<sup>3</sup>, analitzar aquesta personalitat megalòmana de Coppola; en comptes d'assolir un projecte petit i reduir costos, va crear un film que va requerir una inversió final de 26 milions d'euros —només un parell menys que *Apocalypse now*— una xifra desorbitada en relació amb l'argument i la història, a causa dels decorats emprats, la presència de professionals de prestigi i, de nou, a un temps excessiu de rodatge. El taquillaatge va ser ínfim i el fracàs es va consumir<sup>4</sup>. Els vuitanta començaven d'una forma obscura i enrevesada, per a Coppola; llavors els dos següents projectes es varen desmarcar del que havia construït els deu darrers anys.

L'adaptació de dues novel·les<sup>5</sup> de S. E. Hinton provocaren la tornada del Coppola de finals dels seixanta, del director interessat en les mateixes constants de relacions personals, socials i fa-

miliars, però sense grans pressuposts ni medis tècnics. *The outsiders* (*Rebeldes*, 1983) i *Rumble fish* (*La ley de la calle*, 1983), dirigides ambdues en un interval d'un any, varen suposar el retrobament de Coppola amb el públic i part de la crítica. Dues històries que giraven sobre bandes i gent jove, i que, entre altres aportacions, varen suposar les primeres experiències d'una sèrie d'actors de talla i el nom de Nicolas Cage, Tom Cruise, Matt Dillon, Emilio Estévez, Diane Lane, Rob Lowe, Ralph Macchio, Christopher Penn, Mickey Rourke, Patrick Swayze o C. Thomas Howell, i demostra així la punteria natural que posseïa Coppola a l'hora de descobrir nous talents<sup>6</sup>.

Amb *The outsiders*<sup>7</sup> Coppola dibuixava l'etern enfrontament de bandes juvenils, reflectit al cinema des del clàssic del malaguanyat Robert Wise a *West side story* (1961), *Grease* dirigida per Randall Kleiser el 1975 o fins un film d'ara, com *Streets of fire* (*Calles de fuego*, Walter Hill; 1984), i amb una sèrie d'homenatges, en què vull destacar a títol personal el que ofereix de *Rebel without a*

cause (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray; 1953) a l'escena de la comissaria, un gran reconeixement a un gran film. En una experiència gens habitual, Coppola va dirigir a continuació *Rumble fish* (*La ley de la calle*, 1983), un producte rodada en blanc i negre i que tornava a posar de manifest el mitòman que Coppola porta dins, amb el paral·lelisme que contraposa el *salvatge* de Marlon Brando i el noi de la moto Mickey Rourke com a herois diferents de la resta del món, que posseeixen qualitats quasi sobrehumanes i que han estat escollits per desenvolupar un tipus de personatge dins la societat. Unes imatges oníriques, somnis irrealment i el recurs del pas del temps com a símbol<sup>8</sup> d'una vida que s'escapa i que no s'atura davant ningú, són els aspectes més destacats d'una obra rodona i essencial a la filmografia de Coppola, amb destacada música de l'antic component de *The Police*, Steward Copeland.

L'au fènix tripulat per Coppola es posava de nou en moviment el 1983-1984. El director de Detroit havia aconseguit amb aquestes dues adaptacions literàries uns resultats realment satisfactoris, que li varen permetre optar a dirigir un projecte com *Cotton Club* (*Cotton Club*, 1984) de la mà del seu antic conegut de Paramount Pictures, Robert Evans. Evans s'havia convertit en productor indepen-

dent des del 1974 i va oferir a Coppola el guió d'una història que s'emmarcava a la dècada dels anys vint als EUA, al famós Cotton Club del barri de Harlem a Nova York. L'argument tractava sobre els personatges que habiten el club, aventures, amor i violència d'una època boja que es va viure a un ritme frenètic, i mostrada

*El director de Detroit havia aconseguit amb aquestes dues adaptacions literàries uns resultats realment satisfactoris, que li varen permetre optar a dirigir un projecte com Cotton Club (Cotton Club, 1984) de la mà del seu antic conegut de Paramount Pictures,*

*Robert Evans*

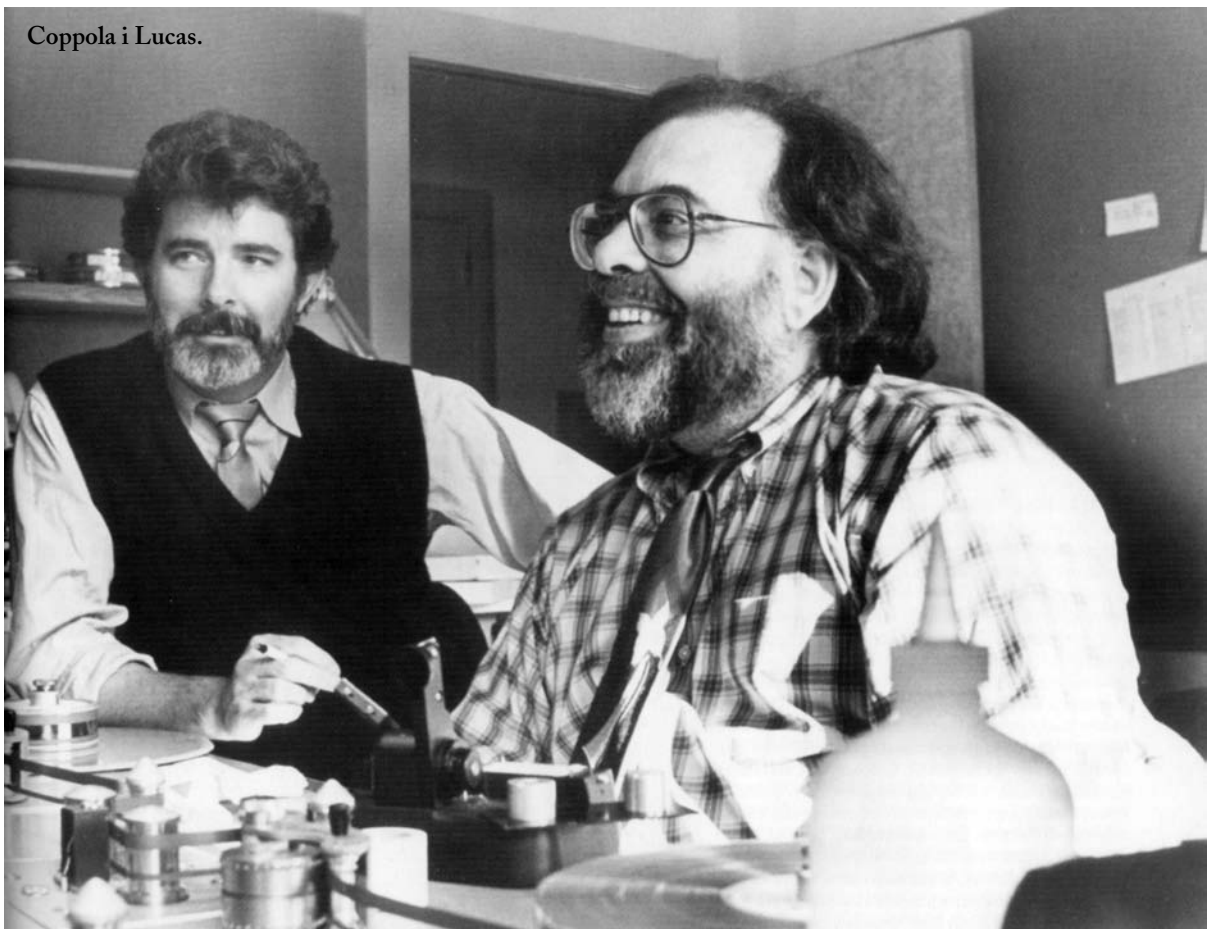
pel cinema en reiterades ocasions des de l'*Scarface* de Howard Hawks de 1930 fins *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1986) de la mà de De Palma.

Els recursos tècnics utilitzats normalment per Coppola es veien ampliat per l'ús de l'*steadycam*<sup>9</sup>, que va impulsar Stanley Kubrick quatre anys abans amb *The shining* (*El resplandor*, 1980) i que

Coppola va emprar per retratar l'univers del club seguint els personatges protagonistes de la història. El muntatge en paral·lel al final del film torna de nou a aparèixer igual que a *The goodfather* (*El padrino*, 1972), una de les constants del cinema de Coppola, igual que la mescla de gèneres, que, en aquesta ocasió, seran el cinema negre i el musical. De nou l'augment del pressupost i la durada del rodatge, juntament amb una crítica que la podem qualificar de no positiva varen provocar un escàs ressò del film.

Dos anys després—si deixem de banda un telefilm i un curtmetratge realitzats al 1985 i 1986 titulats *Rip van Winkle* i *Captain EO*<sup>10</sup>—de l'estrena de *Cotton Club*, Coppola tornarà a la direcció dels llargs amb una de les seves escasses aproximacions a la comèdia, amb reminiscències fantàstiques en què el paper protagonista està interpretat per la rossa Kathleen Turner, una dona que viatjava a través del temps, al 1969 concretament, després d'un esvaïment quan es troba celebrant la festa pel XXV aniversari de la graduació a la universitat. De nou les relacions familiars i d'amistat són la base de l'argument d'una pel·lícula que tornava a ser un encàrrec, però amb la qual Coppola va aconseguir sortir molt més ben parat que en experiències anteriors; es va recaptar a

Coppola i Lucas.



taquilla una xifra considerable, entorn dels 36 milions d'euros.

La constant del temps tornava a convertir-se en l'eix principal de l'argument, en què s'adjuntava la capacitat de la protagonista de rectificar i penedir-se de les errades que va cometre en el passat, perquè els coneixements aconseguits a posteriori els conserva. Una figura aquesta molt interessant que podem comparar amb la carrera de Coppola, representat com un factor que el director hagués pogut utilitzar en determinants moments a la seva trajectòria cinematogràfica.

La filmografia de Coppola va continuar creixent amb la següent pel·lícula, *Gardens of stone* (*Jardines de piedra*, 1986), una nova mirada al tema de la guerra del Vietnam, però des del punt de vista dels amics i familiars que sofreixen la pèrdua personal. Amb aquest film, Coppola dirigia cinc llargmetratges a la dècada dels vuitanta, un més que a tota l'anterior, apunt que demostrava la seva capacitat per a la realització encara que la seva situació professional no gaudia ni molt menys d'una bona reputació. James Caan, Angelica Huston i James Earl Jones eren el trio protagonista d'aquest drama, que es va convertir en un desafiament personal de Coppola, ja que el seu fill va

morir durant el seu rodatge, com ell mateix relatava:

"És un film durant el qual jo estava com mort. No recordo res. Durant la primera setmana de rodatge vaig perdre el meu fill i vaig continuar filmant, ja que, si no ho hagués fet, hauria pogut morir-me; no hauria tingut res a fer més que

*Unes imatges oníriques, somnis irrealis i el recurs del pas del temps com a símbol d'una vida que s'escapa i que no s'atura davant ningú, són els aspectes més destacats d'una obra rodona i essencial a la filmografia de Coppola, amb destacada música de l'antic component de The Police, Steward Copeland*

pensar en el meu nin. Tot quant puc dir-li és que el tema era la mort d'un jove soldat i que el destí va ser cruel amb mi, en haver de rodar un film sobre aquest tema mentre que el meu fill mateix acabava de morir. Mai no he acabat de comprendre aquesta coincidència."<sup>11</sup>

La implicació personal de Coppola va ser inversament proporcional a la seva

repercussió tant a taquilla com de públic. A més, la ideologia mostrada al film va tornar a ser polèmica, igual que a *Apocalypse now*, la visió de la guerra com un horror, però que avança d'una forma inevitable i que sembla que no se'n pugui fer res<sup>12</sup>, va planejar de nou en aquest rodatge, convertit en una tragèdia pel fatal accident familiar, en aquest cas real.

Un any després l'antic soci de Coppola, George Lucas, convertit en aquells moments en un dels homes forts de Hollywood, va tornar a l'esfera d'actuació del nostre protagonista. La posició de Coppola trontollava dins de la indústria cinematogràfica, llavors Lucas li va produir a través de Lucasfilms el quinzè llargmetratge, *Tucker. The man and his dream* (*Tucker, un hombre y su sueño*, 1988), protagonitzat per Jeff Bridges, que donava vida a un visionari creador d'un vehicle pel futur, que finalment es va convertir en una empresa fallida. Les relacions entre aquest film i l'òpera prima d'Orson Welles, *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940) són clares i intencionades. Els nombrosos homenatges de Coppola a altres cineastes o pel·lícules tenen un capítol especial en aquesta ocasió. La lluita de Tucker contra els empresaris i inversors per poder dur a terme el seu somni són conver-

Coppola dirigint *Corazonada*.





gents amb la personalitat de l'alter ego de Welles, Charles Foster Kane.

La darrera aportació cinematogràfica de la dècada dels vuitanta va ser un dels tres episodis del film *New York histories* (*Historias de New York*, 1989), realització compartida amb Woody Allen i Martin Scorsese, on *Life without Zoe* —*Vida sin Zoe*— era el nom del seu capítol, un petit curtmetratge de 35 minuts que va ser rebut amb indiferència.

Arriben els noranta, i Coppola es troba en una compromesa situació. *Tucker* ha resultat un fracàs i per remuntar el vol decideix embarcar-se per tercera i darrera vegada amb la història de la família Corleone, films que li havien concedit la glòria immortal que cerca tot cineasta. Amb els personatges clàssics, afegint-se Andy García representant el paper de fill bastard hereu de la dinastia, aquesta nova aproximació ens porta a conèixer perfectament les diferències del Coppola dels 60 i 70 i el Coppola a partir de 1980. És *The goodfather III* una film menor? En absolut, superior a quantitat de productes d'aquella etapa, però a una distància abismal dels dos originals *goodfathers*.

L'aparició d'una —inevitable— crisi artística es farà patent a partir de *One from the heart* (*Corazonada*, 1982), aproximadament uns vint anys després del seu debut amb *Dementia 13*, un temps molt paregut al d'altres contemporanis que també coincideixen en aquest interval temporal, en què podem notar una notable davallada del nivell cinematogràfic demostrat fins aleshores, com és el cas de Steven Spielberg amb *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, 1970) i *Always* (*Para siempre*, 1989). George Lucas va aturar-se 22 anys entre *Star wars* i la lamentable continuació amb *l'Episodi I* de 1999. Brian de Palma filma *Greetings* al 1968 i 21 anys després rodarà *Casualties of war* de 1989. Un director com Martin Scorsese és de la mateixa forma atrapat per aquesta ombra, que en el seu cas s'estendrà a partir de *The last temptation of Christ* (*La última tentación de Cristo*, 1988), vint anys després de filmar *Who's that knocking at my door?* Són dades aproximatives que no signifiquen que en un temps posterior no pogueren arribar de nou a filmar una obra de referència, però en què el pas del temps es demostra inexora-

ble i la decadència com a autors originals es posa de manifest, encara que varien ser els directors capdavanters que retornaren la grandesa perduda al Hollywood del darrer terç del segle XX.

Precisament amb *Bram Stoker's Dracula* (*Dràcula de Bram Stoker*, 1992), Coppola filmarà la seva darrera gran pel·lícula adaptant la novel·la de l'autor que dona títol al film. Continuant amb les seves constants, podem constatar altre cop el muntatge paral·lel, el pas del temps, tributs explícits a Murnau amb la caracterització de Gary Oldman com a Dracula, ombres i plànols subjectius i del japonès Kurosawa a les escenes de lluita, utilització de colors, entre d'altres. El pròleg és una de les seqüències més encertades de la seva carrera, i és, en definitiva, el seu testimoni cinematogràfic.

*El director nascut a  
Detroit el 1939 va  
desenvolupar una  
carrera d'alts i baixos,  
plena de capítols  
negatius; però també  
va ser capaç de rodar  
una sèrie de films de  
referència per a la  
posteritat de la història  
del cinema*

*Jack* (*Jack*, 1996) i *John Grisham's The Rainmaker* (*Legítima defensa*, 1998) són dos subproductes rodats per obtenir uns beneficis econòmics i poder mantenir un cert pes dins de la indústria del cinema, i esperar, com ha afirmat a diferents entrevistes i llibres, que aparegui una oportunitat, perquè la seva gran obra encara estigui per arribar. Potser sí, potser encara quedi un gran Coppola, o almenys un Coppola que no s'acomiadi amb els dos títols que donen començament a aquest paràgraf, després d'haver fixat, juntament amb els citats anteriorment, les bases per a la renovació del cinema, aprofitades per uns i malaurades per uns altres.

Sigui com sigui, i per tancar aquí l'últim article sobre Coppola, m'agradaria fer una petita reflexió. El director nascut a Detroit el 1939 va desenvolupar una carrera d'alts i baixos, plena de capítols

negatius; però també va ser capaç de rodar una sèrie de films de referència per a la posteritat de la història del cinema. És i serà per sempre una figura de capçalera per entendre el desenvolupament del setè art dels darrers quaranta anys; a més, ja ho va dir Porcia, per ordre de Shakespeare, a *El mercader de Venècia*, quan l'escriptor per excel·lència de la literatura anglesa va afirmar allò de:

"Si el fer fos tan fàcil com el saber que seria bo fer, les ermites serien esglésies i les cabanyes dels pobres, serien palaus de prínceps<sup>13</sup>..." "

De Coppola, només n'existirà un, i que ningú no provi d'imitar-lo. ■

(1) Des de Fellini i *Amarcord* (*Amarcord, mis recuerdos*, 1973), *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942 o *The thief of Bagdad* (*El ladrón de Bagdad*, 1940) de Michael Powell, a *Francis Ford Coppola*, Esteve Riambau. Barcelona: Càtedra, 1997. pàg. 216.

(2) Com defineix José Enrique Monterde, l'etapa postmodernista del cinema.

(3) Uns dels darrers treballs ha aparegut aquest any a la revista especialitzada *Dirigido por...* al número 342 de Febrer, amb el títol de *Estudios independientes de Hollywood*.

(4) Igual que onze anys abans havia succeït amb l'òpera prima d'American Zoetrope *THX 1138* (George Lucas, 1971), ara succeïa de nou amb el retorn de Zoetrope.

(5) Les adaptacions literàries eren una constant als guions de Coppola, alternant originals seus amb autors, que van des d'E. Y. Haiburg i Fred Saidy, Mario Puzzo, Joseph Conrad, Nicholas Proffitt, Bram Stoker o John Grisham.

(6) Actors com Al Pacino, Lawrence Fishburne o Joan Allen són altres exemples destacats.

(7) Dossier *Del clasicisme a la electrònica*, de Quim Casas a *Dirigido por...* núm. 110, desembre de 1983.

(8) Es pot veure a la seqüència que dona entrada al film, muntada a velocitat ràpida.

(9) Càmera guiada sobre rails que produeix una sensació contínua d'estabilitat.

(10) Curtmetratge protagonitzat pel cantant Michael Jackson, de 17 minuts de durada. Un dels productes més singulars de Coppola.

(11) Francis Ford Coppola a Michel Climent, Positif, núm 362, abril de 1991, pàg. 26. Declaracions recollides a *Francis Ford Coppola*, Esteve Riambau, op. Cit., pàg. 275-276.

(12) Coppola va ser titllat de conservador després d'estrenar la seva visió *apocalíptica* de la guerra del Vietnam. Sempre ha confessat que la seva intenció era recrear el que va succeir, sense entrar a valorar-ne les causes ideològiques o interessos governamentals. Per una consulta més amplia, vegeu la publicació del dossier *Vietnam, la mala consciència del cine americano*, a *Dirigido por...* núm. 67, novembre de 1979. O el llibre de J. M. Caparrós Lera, *La guerra del Vietnam, entre la història i el cine*. Barcelona: Ariel. 1998.

(13) Traducció de José María Valverde; *El mercader de Venècia*, William Shakespeare. Barcelona, Planeta, 1991.